Der Würzburger Bildschnitzer Tilmann Riemenschneider und seine Werke.

Von Alfred Hadelt.

Vortrag, gehalten im Verein für Geschichte der bildenden Künste am 22. Februar 1912 im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau.

Breslau 1912.

Druck der Buchdruckerei der Schlesischen Volkszeitung.

50

Der Würzburger Bildschnitzer Tilmann Riemenschneider und seine Werke.

Von Alfred Hadelt.

Vortrag, gehalten im Verein für Geschichte der bildenden Künste am 22. Februar 1912 im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau.

Breslau 1912.

Druck der Buchdruckerei der Schlesischen Volkszeitung.

Sonderabdruck aus Nr. 9 und 10
der Sonntags-Beilage der
Schlesischen Volkszeitung
:: vom 3. und 10. März 1912. ::

Meinem Freunde

dell'Antonio,

dem tüchtigen Jünger des großen Meisters,

zugeeignet.

Wie wenig für die Entwickelung der Kunst ungünstige politische und soziale Verhältnisse notwendigerweise immer hemmende Elemente sein müssen, das lehrt uns ein Blick auf jene Zeitepoche, die wir als die zweite Blüteperiode der bildenden Kunst in Deutschland bezeichnen, deren Keime bereits im 14. Jahrhundert ansetzten, um dann allmählich in der zweiten Hälfte des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihre zwar kurze, aber um so bedeutsamere Höhe und Blüte zu erreichen, und zwar in einer Zeit, in welcher, wie selten, die politischen und sozialen Zustände des Landes traurig und verwirrt waren.

Und doch geht eine tiefgreifende, vielseitige geistige Erregung durch das gesamte Volk. Entdeckungen und Erfindungen aller Art, namentlich des Buchdruckes, dazu das Eindringen des Humanismus, der hier im Gegensatz zu Italien einer mehr demokratischen Tendenz huldigte, und die große religiöse Bewegung der Reformation — alles Ausflüsse eines allgemein gesteigerten geistigen Lebens, das wie ein Fluidum in alle Verhältnisse eindrang, mußten auch die Phantasie der Künstler mächtig anregen und ihre Augen immer mehr für ein intimeres, feinfühligeres Schauen der Natur öffnen. Und das sollte für die weitere Entwickelung der bildenden Kunst von entscheidender Bedeutung sein.

Das 15. Jahrhundert ist in vieler Beziehung eine Epoche des Ueberganges; es ist mehr als bloß eine Barockzeit der Gotik, es bezeichnet die Auflösung der Kultur des Mittelalters und die Geburtswehen einer neuen Zeit. Fast chaotisch und unvermittelt fließen noch die Elemente durcheinander, reich an Widersprüchen und Herbheiten. Das einigende Band des Mittelalters, das in Glaube, Sitte, Wissenschaft und Kunst allen Erscheinungen des Lebens ein so einheitliches Gepräge gab, war gerissen und die Gesamtheit in zahllose Individualitäten aufgelöst.

Wie man in der gotischen Architektur der strengen Systematik überdrüssig war und neue Wege und Ausdrucksmittel

suchte in überwiegend ornamentaler Auffassung und in naturalistischen Formen, so verschwanden auch in der Malerei und Plastik die schönen Typen des Mittelalters, und an ihrer Stelle begegnet das Auge lauter individuellen Charakterköpfen. Man hatte die hohe Idealität, die holdseligen Gestalten einer unverwelklichen Jugend, die einer höheren Welt als der gemeinen Alltäglichkeit angehörten, satt.

Nach dem weltgeschichtlichen Gesetze im geistigen Leben der Völker trat auch hier der Rückschlag und Umschwung zum Realismus ein, begünstigt durch äußere Einflüsse. Das erste charakteristische Zeichen der veränderten Plastik ist ein energisches Streben nach Naturwahrheit, die Freude an Gestalten, die dem Leben entführt und mit Zügen der Wirklichkeit erfüllt sind. Dieser Realismus ist aber nicht wie anderswo System und Theorie und entspringt weniger einem mit Absicht verfolgten Streben, als dem Geiste der Zeit und den Bedingungen, unter denen die Meister ihre Kunst ausübten. Daher kein störendes Prahlen und Prunken mit anatomischen Kenntnissen, keine besondere Vorliebe für nackte Gestalten, kein Haschen nach naturalistischer Täuschung.

Es war noch etwas aus der Gotik zurückgeblieben, das die deutsche Kunst, wenn auch nur formal, behinderte, zu jener Freiheit zu gelangen in der Beherrschung des nackten menschlichen Körpers, die der Renaissance eigen ist. Dem Deutschen war und blieb die Gewandung immer noch etwas Selbständiges; aber es bildete sich jetzt doch eine Art Kompromiß zwischen alter Gewohnheit und neuer Richtung, und außerdem vermißte der deutsche Meister bei dem fast ausschließlich religiösen Charakter der Kunst weniger diese Lücke in seiner künstlerischen Vollkommenheit.

Die neuen Gestalten gehören einer ganz anderen Welt an als die Figuren der Früh- und Hochgotik. Die Blüte des Ritterwesens war verwelkt. Das 15. Jahrhundert ist die Zeit, wo die Städte stolz und mächtig ihr Haupt erhoben und das Bürgertum immer bestimmter, einflußreicher und herrschender auf der Bildfläche des öffentlichen Lebens erscheint und den Ritter in den Hintergrund drängt.

Nicht mehr an den Höfen der Fürsten oder in den Burgen der Ritter fand die deutsche Kunst eine Heimstätte, sondern mächtige Städte, deren reiche und wohlunterrichtete Bürgerschaft mit großzügiger Freigebigkeit die Mittel für künstlerische Arbeiten spendete, stehen jetzt an der Spitze des Kunstbetriebes. Freilich waren die Aufgaben, die das deutsche Bürgertum den Künstlern stellte, andere und reichten nicht im entferntesten heran an die gewaltigen Anforderungen, die zu gleicher Zeit den Künstlern auf

italienischem Boden gestellt wurden. Weniger auch das kleinräumige und dunkle Bürgerhaus als vielmehr die Kirchen waren fast ausschließlich der Wirkungskreis der Künstler; aber auch hier bot sich bei der geringen Wandentwicklung der gotischen Architektur nur wenig Raum für eine große monumentale Kunst. Und doch gaben die vielen, wenn auch bescheidenen Aufträge frommer Stifter den Künstlern reiche Gelegenheit, den neuen Ideen die Wege zu öffnen.

Neben Schwaben ist es vor allem Franken, das auf dem Gebiete der Plastik in den Vordergrund tritt. Nürnberg ist die leitende Stadt; in ihren Mauern konnte sich gedeihliches künstlerisches Schaffen am ehesten entwickeln, einmal durch die Machtstellung im mittleren Franken, dann aber auch durch die Bildung und den Reichtum ihrer Bürger. Neben Nürnberg, das in jener Zeit für Deutschland das war, was Athen für Griechenland und etwa Florenz für Italien bedeutet, tritt Bamberg, jene Stätte einer einzigartigen Blüte der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert, ganz zurück und nur Würzburg, die fürsterzbischöfliche Residenzstadt in Unterfranken, kann sich, was die plastische Kunst anlangt, in dieser Periode Nürnberg würdig an die Seite stellen, weniger der Zahl der namhaften Künstler, als vielmehr der Vielseitigkeit und künstlerischen Vollendung ihrer Werke nach.

Das Bedürfnis nach plastischer Kunst muß damals ungemein groß gewesen sein; denn trotz der verschiedensten Kriege zu allen Zeiten, die barbarisch gegen Kunstwerke wüteten, trotzdem Unverstand, Mißachtung und Restaurationen mit neuer Geschmacksrichtung in der pietätslosesten Weise zahllose Gebilde vernichtet haben, und darunter oft auch die besten, ist noch eine schier unübersehbare Menge plastischer Werke aus jener Zeit erhalten. Einen tiefen Einblick in diese grandiosen Kunstwerke der Spätgotik gibt uns Münzenbergers großes Bilderwerk der mittelalterlichen Altäre Deutschlands.

Da gerade dieses Gebiet der Kunst im allgemeinen für viele eine neue, noch unerschlossene Welt ist, so sei mir gestattet, bevor wir zu unserem Meister übergehen, zur Einführung und zum besseren Verständnis dieser Zeit einiges über die deutsche Plastik um die Wende des 15. Jahrhunderts vorauszuschicken.

An einer Vielseitigkeit der plastischen Kunst fehlte es gewissermaßen der damaligen Zeit. Fast ausschließlich hatte die Kunst der Religion zu dienen. Neben Sandstein, Marmor und Bronze ist es besonders das Holz, das jetzt eine wichtige, ja entscheidende Rolle spielt und mit Vorliebe für Statuen, Reliefs, Gruppen und vor allem zu jenen großartigen Altarwerken ver-

wendet wurde, die gerade jene Zeit charakterisieren und der Schnitzkunst den Namen einer nationaldeutschen Kunst eingetragen haben. Die Vorteile dieses Materials, die Logik seiner Technik, die Rücksicht auf Polychromierung und deren steigernde Wirkung führten bald dahin, die strengen Gesetze der Steinskulptur und ihrer Statik aufzugeben; sie kamen so der Realistik jener Zeit entgegen.

Den ersten Anstoß zu dem Erwachen des Naturalismus in der deutschen Kunst hatten die Niederlande gegeben, namentlich für die Malerei, die in Norddeutschland mehr im Vordergrunde stand als die Plastik, während sich in Süddeutschland die Skulptur zunächst als ebenbürtig neben der Malerei erhielt, um erst am Anfange des 16. Jahrhunderts einen entschiedenen Vorsprung zu gewinnen.

Das gewissenhafte, liebevolle Versenken in die sinnfällige Natur ließ jedoch den Naturalismus in Deutschland manchmal in einen Grad von Realismus geraten, der auf Kosten des Formenwohllautes und der harmonischen Schönheit, ja sogar der anatomischen Richtigkeit, die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten und bizarren, selbst mißfälligen Erscheinungen in aufdringlicher Schärfe bis zur Uebertreibung betonte. Aber diese Schwächen treffen nicht den eigentlichen künstlerischen Gehalt, das, was heute noch die Bedeutung und den Reiz der Werke ausmacht, und diesen formalen Mängeln stehen andere unschätzbare Werte gegenüber in der schlichten Einfachheit und Innerlichkeit der Empfindung, dem großen Ernst und der seelischen Kraft, die jenen Kunstwerken anhaften.

Der deutsche Meister verstand es, den Gebilden seiner Hand auch seine Seele einzuhauchen — „er goß auch Lieb' und Glauben mit in die Form hinein". Es spricht aus ihnen eine Aufrichtigkeit, ein Geist der Heimat, eine Wärme und Innigkeit, die uns die spröde Form vergessen lassen, die sie uns, den modernen Menschen des 20. Jahrhunderts, auch noch sympathisch machen, wenn wir uns die Mühe geben, mit Pietät uns in sie zu versenken. Es gehört vielleicht ein etwas geübtes Auge dazu, ihre Schönheit zu erkennen und zu empfinden, schließen sie uns doch eine Welt auf, welche mit der unsrigen nicht immer im Einklang steht. Aber wie das Gehör gebildet sein muß, um den Wert eines Tonstückes richtig zu beurteilen, so wird auch ein Kunstwerk nur dem verständlich werden, der überhaupt empfänglich dafür ist, der Sinn dafür hat, der ihm bereitwillig entgegenkommt, der sich Mühe gibt, es zu verstehen. Das ist der Fall bei jenen Werken der Vergangenheit, wie sie uns ein Riemenschneider und seine Zeitgenossen bieten.

Der Realismus zeitigte auch noch ein anderes stilistisches

Merkmal der neuen Kunst in äußeren Eigentümlichkeiten der Mode und des Zeitgeschmackes. Es begegnen uns Figuren mit dünnen, schmächtigen Gliedern, langen, spitzen Fingern, alles Züge des Schönheitsideals der Zeit, dazu eng- und straffanliegende Gewänder, deren lange Falten die Füße in vielfach gebrochenen Massen umfluten. Auch die Haartracht und die Kopfbedeckung folgt den Launen der Mode in aller Art Locken, Flechten und Zöpfen. Und doch, dieselben Personen, die aus jener wundersamen Welt der Aeußerlichkeiten, Eitelkeit und des Putzes kommen, treten uns mit solcher Wahrheit und Innerlichkeit entgegen, mit solcher Tiefe und Reinheit der Empfindung, einem Ausdruck der Demut, Frömmigkeit und Heiligkeit, daß ihnen weder vorher noch nachher Aehnliches an die Seite gestellt werden kann.

Die alten Meister liebten ihre Heiligen, sie waren ihnen vertraut; als Spiegelbilder ihrer bürgerlichen Ideale stellten sie sie dar. Aus den Höhen der Allgemeinheit in die Zufälligkeiten des realen Lebens gezogen, ließen sie ihnen all ihre Größe und Erhabenheit, welche himmlischen Patronen zukommt. Jeder ihrer Heiligen ist so individuell gestaltet, daß er nur aus der Werkstatt des Künstlers ins Leben der Zeit hätte einzutreten brauchen, um dort gemäß seiner äußeren Erscheinung die passende Rolle zu spielen. Darum sind jene Heiligen auch so wahr und überzeugend.

Der Einfluß der Malerei zeigt sich nicht nur in der Behandlung der Reliefs, auf dem Landschaften mit Felsen und Bäumen sowie Werke der Baukunst neben dem Figürlichen einen breiten Raum einnehmen, wobei man auch der Perspektive Rechnung zu tragen sucht, sondern er offenbart sich auch ganz besonders in der Polychromierung; denn zur ganzen Vollendung des plastischen Bildes gehört auch die Farbe als lichtvolle, anmutige Blüte alles organischen Lebens. Und die dämmrigen, farbig belebten Innenräume der mittelalterlichen Kirchen forderten ja geradezu eine farbenfreudige, bunte Bemalung der Statuen. Und mit welcher Sorgfalt ist eine polychromierte Statue behandelt! Das Holz ist fein geschliffen, mit Kreidegrund oder oft noch mit zartem Stoff überzogen, dazu sorgfältig bemalt und reich vergoldet, meist in glänzenden, polierten Flächen, oder durch Ornamente belebt, ja oft an den Gewandsäumen durch bunte Glassterne oder glänzende Perlen gehoben.

Aber nicht der Gegenstand, sondern die Umgebung bestimmte die Farbe. Man übersieht bei ihrer Betrachtung in Museen nur zu oft, daß diese Schöpfungen an dem Ort und der Stelle gesehen werden müßten, für die sie geschaffen worden sind. Eine gotische Figur z. B., die an einer schlanken Säule hoch oben gestanden

hat, muß sich etwas beugen, um einen Kontrast zur Säule zu bilden. Sieht man diese für sich allein in einem Museum, so wird ihre krumme Haltung zum Fehler. Einer Figur mit glitzerndem Goldglanz, einst für einen Altar in dunkler Kapelle bestimmt, die jetzt an einer hellen, lichten Stelle eines Museums steht, wird das zum Fehler werden, was ehedem ein Vorzug war. Solche Fehler begingen nicht die Künstler, sondern vielmehr die, welche das Kunstwerk von seiner Stelle nahmen.

Und immer mehr bricht sich ja in unseren Tagen die Erkenntnis Bahn, daß die in Museen gebrachten Werke der alten Kunst nicht immer am rechten Platze seien, ganz abgesehen davon, daß sehr viel schöne alte Stücke Jahrzehnte hindurch, ja vielleicht für immer, wegen Raummangels auf dem Speicher ruhen und so dem suchenden Auge meistens entgehen — sie gehören ins Gesamtkunstwerk und sind für sich allein oft schwer verständlich und erscheinen so, nicht bloß dem Laien, oft plump, steif oder gar wertlos.

Was die Beschaffenheit der damaligen plastischen Kunst anlangt, so mangelt zwar der nordischen Kunst in dieser Periode jene Größe und Würde der Formen, welche die italienische Kunst auszeichnet. Zwar erscheint jene nicht ärmer an Gedanken und Kunstfertigkeit im Vergleich mit den italienischen Leistungen, aber weniger reich und vollendet in der Form, weniger fähig, rein und unmittelbar auf den Beschauer zu wirken. Die Formen sprechen bei den deutschen Gebilden nur wenige Vertraute an, nur solche, die bereits künstlerisch sehen gelernt haben.

Die deutsche Kunst stand eben nicht auf dem klassischen Boden Italiens, der den Künstlern überall Anregung und Vorbilder bot. Dem rauhen Norden sind die Künste weniger hold. Hier mußte jeder Künstler aus sich selbst, aus seinem Innern schöpfen; dort vermochten sich die Künstler in engem Verkehr mit allen geistigen Elementen des Landes und in besserer gesellschaftlicher und sozialer Stellung einen weiten Gesichtskreis und feinste Bildung anzueignen. Schlichte, einfache Männer des Volkes, biedere Bürger, die sich nicht Künstler nannten, noch als solche gaben, sondern ihre Kunst wie jedes andere städtische Gewerbe trieben, sind hier die Schöpfer solcher Werke. Kein Auftrag, wenn auch noch so klein und gewöhnlich, wurde von ihnen abgelehnt, da sie auf Bestellung für sicheren Lohn arbeiteten, meist im Hinblick auf die höchsten religiösen Zwecke. Je nach verlangter Arbeit und ausbedungenem Lohne wurde ein Lehrling oder Geselle beschäftigt oder der Meister legte selber Hand ans Werk.

Die Künstler unterstanden hier noch einer einengenden Zunft-

ordnung. Jeder hatte etwa drei Jahre als Lehrling das Handwerk zu lernen und ging dann noch einige Jahre auf die Wanderschaft, ehe er sich als selbständiger Meister der Kunst niederlassen konnte. Technisch vollständig durchgebildet in der Werkstatt des Meisters und mit einem reichen Motivenschatz und Kompositionskanon versehen, trat der junge Geselle hinaus und verwertete beides ohne Bedenken und ohne Sucht nach besonderer Originalität. Was er Eigenes hinzugefügt, war außer einer tüchtigen entwickelten Technik etwa ein noch mehr oder weniger erkennbares Hineintragen seiner künstlerischen Individualität auf Grund eigenen Naturstudiums. Die überkommenen Kompositionen bleiben dieselben, der traditionellen Anordnungsweise fügt er wohl hier einzelne Gestalten hinzu, oder läßt dort andere fort, je nach den Raumverhältnissen, dem persönlichen Geschmack oder Wunsch des Auftraggebers. Das Neue, was er zu geben vermag und will, ist die Belebung der alten Motive auf Grund seines Naturstudiums und die psychologische Verinnerlichung des Vorganges.

Auch noch ein anderes haben wir zu beachten. Wie in Italien in Raffael die Blüte der Kunst ausgereift ist und ihren ganzen Reiz entfaltete und es dann erst abwärts geht, so sinkt für viele der im Anfang des 16. Jahrhunderts glänzenden deutschen Meister auf einmal die Künstlerhand, ehe der Tod ihr Meisel oder Palette abnimmt. Der Gifthauch des frühen Winterfrostes ertötete hier das Jugendleben der Künste vor der Zeit.

„Wo die Waffen klirren
Mit eisernem Klang,
Wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren . . .
Da wenden wir flüchtig den eilenden Tritt"

läßt Schiller die Künste sagen.

Der gewaltige Sturm, der in jener Zeit über Deutschland losbrach und mit dem hundertjährigen Wüten den Wohlstand und die Einheit des Volkes dahinfegte, zimmerte mit Riesenhammerschlägen auch Deutschlands Kunst den Sarg. Das ganze Volk konnte nicht mehr geschlossen an der Kulturarbeit der Nation teilnehmen. Den Protestanten war die Brücke zur Kunst durch kurzsichtige Fanatiker abgebrochen, und die Kunst der katholischen Gegenreformation blieb dem Volke fremd, sie war eine aristokratische, ausschließlich bestimmt für den Adel und die höhere Geistlichkeit.

Blicken wir nun auf die plastische Kunst in Würzburg zu jener Zeit, am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts, so gewahren wir ein reiches künstlerisches Leben, das sich unabhängig von der Reichsstadt entfaltete, ganz in dem Rahmen der oben geschilderten Richtung und das sich

um eine Persönlichkeit gruppiert, deren Lebenswerk der Aufgang und das Versinken der Würzburger Kunst in sich begreift. Es ist Tilmann-Riemenschneider, der Bildschnitzer und Bildhauer, dessen stilistische Eigentümlichkeit für die ganze unterfränkische Kunsttätigkeit der Renaissance vorbildlich ist.

Im Würzburger Stadtarchiv befindet sich ein interessantes Dokument, betitelt „Liber ad causas de anno 1434 biss 1488", das uns nähere Auskunft gibt über die Glaser-, Maler- und Schnitzerzunft und wonach in den Jahren 1472 bis 1493 eine stattliche Anzahl Kunstgesellen in Würzburg sich aufgehalten haben. Wir ersehen aus demselben auch, wieweit die Jünger der Kunst damals auf ihren Wanderungen in der Welt herumkamen und können uns auf diese Weise leicht ähnliche stilistische und technische Gewohnheiten an örtlich weit getrennten Plätzen erklären. Da sind nicht nur Leute aus der Umgebung von Würzburg, aus Franken, Bayern, Thüringen und vom Rhein, sondern auch aus Böhmen, Schlesien und Pommern und Lübeck, ja von Ungarn und der Schweiz, welche in Unterfranken tätig sind. Leider sind nur Aufzeichnungen aus den 23 Jahren von 1472 bis 1495 erhalten und nicht weniger als 130 Maler und Schnitzerknechte, darunter speziell 25 als Schnitzer, in die Zunft eingetragen. Und da Riemenschneider, der 1483 eingetragen ist, als Malergeselle und nicht als Schnitzer bezeichnet wird, so mögen auch unter den übrigen Malergesellen viele gewesen sein, deren Hauptbeschäftigung das Schnitzen war.

Eine Reihe trefflicher Meister waren damals in Würzburg beschäftigt, vor allem an der Marienkirche, Marienkapelle genannt. Wir kennen Eberhard Friedberger aus Frankfurt, Gall aus Schweinfurt und Hans Haas. Außerdem wissen wir noch die Namen einiger Meister, die gleichzeitig gearbeitet haben, ohne daß wir aber ihren Stil kennen, so Michael Weiß und Ulrich Hagenfurter, dessen Wohnung auf dem Bruderhof sich befand; und die Schüler des letzteren: Hans Metz, Paul Polsterer und Lorenz und Hans Wagenknecht. Soviel aber steht fest, daß Meister Riemenschneider der bedeutendste und einflußreichste unter allen Zeitgenossen gewesen ist, deren Stil sich an seinen Werken bildete. Ist doch auch keinem in seiner bürgerlichen Laufbahn ein ähnliches Glück wie ihm zuteil geworden

Sehr reich sind die Nachrichten, die über den Künstler als Bürger auf uns gekommen sind.

Zu Osterode am Harz, etwa um 1465, geboren und vielleicht am Aegidiustage getauft — denn sein Vorname Till-Tillmann ist eine Koseform von Aegidius (Gidi oder Gilles, Gilg, Ilg, (St. Igl — Till) — kam Riemenschneider als Bildschnitzergeselle wohl nach mehrjähriger Wanderschaft nach Würzburg, wo er am

7. Dezember 1483 in Pflicht genommen, d. h. in die St. Lukas-Bruderschaft, die Zunft der Glaser, Maler und Schnitzer, aufgenommen wurde. Hier wurde ihm auf Grund seiner Tüchtigkeit und Beliebtheit bald die Palme der Meisterschaft zugestanden. Schon 15 Monate nach seiner Ankunft in Würzburg erhielt er am 28. Februar 1485 das Bürgerrecht, welches er freilich nur dadurch erwerben konnte, daß er sich mit der Witwe des zünftigen Goldschmiedes Ewald Schmidt, namens Anna geb. Uchenhofer, vermählte. Die erheblich ältere Frau brachte drei Söhne Jörg, Hans und Klaus mit in die Ehe und ein Anwesen „zum Wolfmannszichlein". Dieser immerhin immer ungewöhnliche Schritt läßt uns den jungen Meister als einen Menschen von klarem Zielbewußtsein und kräftiger Willensenergie erkennen. Im Jahre 1495 setzte sich Meister Till wegen des Hauses mit seinen drei Stiefsöhnen auseinander, denen die Hälfte dieses Besitztumes zufiel, während die andere Hälfte gegen 100 Gulden ihm selbst und seiner aus dieser Ehe hervorgegangenen Tochter Gertrud zugeschrieben wurde.

Das Verhältnis zwischen den Söhnen Annas, die später den Familiennamen Riemenschneider annahmen und die er stets zu fördern suchte, und zwischen ihm scheint ein vortreffliches gewesen zu sein. Von Jörg wissen wir, daß er sich der Kunst seines Vaters widmete und 1532 in die Zunft aufgenommen ward, in der er bereits 1534 das Amt eines Zunftmeisters bekleidete. Der zweite Stiefsohn Hans war Geistlicher und scheint zu keiner hervorragenden Stellung gelangt zu sein. 1516 bewarb sich Meister Till für ihn zweimal erfolglos um eine Pfründe beim Rat. Klaus ist wahrscheinlich als Goldschmied nach Nürnberg übergesiedelt. — Riemenschneider genoß bald durch Fleiß und Geschicklichkeit und sonstige persönliche Vorzüge eine geachtete Stellung unter seinen Mitbürgern. Nicht nur von seiten des Domkapitels und der Stadt, sondern auch aus allen Teilen des Bistums, selbst aus Bamberg und Rothenburg, ergingen Bestellungen an ihn, und er dürfte sich wohl eines ungewöhnlichen Ansehens und Wohlstandes erfreut haben.

Bereits 1504 wird Riemenschneider vom Domkapitel in den Rat der Stadt gewählt, 1505 wurde er zum städtischen Baumeister ernannt, späterhin verwaltete er der Reihe nach die Aemter eines Fischmeisters, Kapellenpflegers, Steuerherrn, Schoßmeisters (Akziseinnehmer) und Spitalpflegers. Nachdem er dann bereits dreimal, 1509, 1514 und 1518 im oberen Rate der Stadt gesessen und die wichtigsten Ehrenämter der Stadt zur Zufriedenheit seiner Mitbürger verwaltet hatte, stieg er zur höchsten Ehrenstelle empor, indem er 1520 zum ersten Bürgermeister gewählt wurde.

Der Meister scheint ein lebensfroher Mann gewesen zu sein, der sich seines Wohlstandes vielleicht nicht ohne Uebermut erfreute. Denn trotz des Vermögens, daß ihm seine zwei Frauen nachweislich mitgebracht und trotz seiner Einnahmen aus einer regen künstlerischen Tätigkeit sah er sich wiederholt genötigt, selbst beim Rate der Stadt Geld aufzunehmen und zwar immer größere Summen.

Jedenfalls scheint Riemenschneider ebenso in seinen Privatrechnungen als auch in seiner Amtstätigkeit keine allzu übertriebene Ordnungsliebe an den Tag gelegt zu haben; denn der Rat hat davon einmal „große Beswernis". Ein andermal wird wegen seiner Amtstätigkeit als Steuerherr Umfrage gehalten, und nach seinem Rücktritt vom Baumeisteramte sehen sich die Väter der Stadt veranlaßt, genau festzusetzen, wieviel der Leiter des öffentlichen Bauwesens von dem der Stadt gehörigen Holze für sich verwenden dürfe. Auch das Domkapitel warf ihm später einmal unbillige Forderungen vor und scheint nicht immer mit ihm zufrieden gewesen zu sein. Wenn Riemenschneider bei seiner Rechnungsführung auch nicht immer ganz korrekt gehandelt haben mag, — große Rechengenies sind ja Künstler gewöhnlich nicht — so machte man ihm daraus doch keine weiteren Vorwürfe, da man offenbar die Tätigkeit dieses tüchtigen, erfahrenen und energischen Mannes in städtischen Diensten nicht entbehren wollte.

Nach den zwei Jahren seiner Amtstätigkeit verblieb Riemenschneider noch im oberen Rate und vertrat auch zuweilen seinen Nachfolger. Als er 1524 wiederum zum Kapellenpflegen ernannt ward, sollte es das letztemal sein, daß dem Meister ein städtisches Amt übertragen wurde; denn 1525 ward er aus dem Rate gestoßen und seines Amtes entsetzt. Es war die Zeit des sogenannten Bauernkrieges. Der Hauptherd der Erhebung war Franken. Nicht wie Menschen, wie wilde Tiere zogen die Bauern hier los. Blut und Feuer bezeichneten ihre Straße, Schrecken und Weheklagen gingen vor ihnen her. So schickte sich das Bauernheer an, den letzten entscheidenden Schlag auszuführen, die fürstbischöfliche Residenz Würzburg in seine Gewalt zu bringen. Die Würzburger hatten sich ihren Bischöfen nie allzudienstfertig erzeigt. Hier glühte das Feuer unter der Asche, und es bedurfte nur eines Windhauches, es zu entflammen.

Ein liederlicher, unheilvoller Geselle, Hans Vermeter, der bei dieser Gelegenheit im Trüben fischen wollte, suchte den Geist des Aufruhrs in der Stadt zu nähren durch allerlei Reden und Flugzettel. Bald hatte er eine Rotte um sich versammelt und verstand es auch, Meister Tilmann in seine Netze zu verstricken. Bezeichnend ist, daß jener bei seinem Verhör alle Schuld „auf

Dilln legte". So sehen wir denn Riemenschneider mit an der Spitze der Bewegung stehen. Was weiter folgte, ist bekannt. Die Stadt Würzburg kündigte ihrem Landesherrn den Gehorsam und nahm das Bauernheer in ihren Mauern auf. „Sie haben alle Gotteszierung der Kirchen, steinerne und hölzerne Bildnus erschlagen, alle Fenster zerbrochen und den ganzen Stifft dermaßen verwüstet, als ob die Türken darinnen gelegen", berichtet der Chronist. Aehnliche Zerstörungen fanden im übrigen Franken statt. Ueber 200 Schlösser lagen in Trümmern, 50 Klöster waren Ruinen oder geplündert und hart mitgenommen, über 10 000 Menschen betrug die Ernte des Todes.

Bald aber gewannen die Gegner die Oberhand und die aufständigen Bürger mußten sich auf Gnade und Ungnade ergeben. Nun erging ein strenges Gericht, und die Strafe, die unsern Meister traf, beweist, daß er schwere Schuld auf sich geladen. Vermeter hatte, als er den Ausgang der Sache ahnte, Würzburg den Rücken gekehrt, wurde aber später zu Nürnberg hingerichtet. Das Schwert des Henkers verrichtete blutige Arbeit. Unseren Meister hatte es verschont. Vielleicht wollte man das Los, das der Bürger verdient hätte, dem großen Künstler ersparen, der in Stadt und Land mit seinen Werken so viel zur Verherrlichung Gottes und seiner Kirche beigetragen hatte. Riemenschneider wurde, während der Bischof die übrige Bürgerschaft wieder zu Gnaden annahm, mit 70 anderen Bürgern von einem Gefängnis zum anderen geführt, geschreckt und verhört, und schließlich nebst zwei anderen nach neunwöchigem Gefängnis vom Henkersknecht hart gewogen und gemartert und dann in Freiheit gesetzt. So war der Meister durch dieses eine Jahr von seiner Höhe gestürzt und kompromittiert.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte der Meister, der Stellung und einen Teil seines Vermögens verloren hatte, in Zurückgezogenheit, beschämt über seine Verirrung und die Undankbarkeit seinen Gönnern gegenüber, Bischof und Geistlichkeit, welche ihn und seine Kunst gefördert hatten. Auch ging dem Künstler das Schicksal manches seiner Werke gewiß sehr nahe, das durch den Bauernkrieg zerstört oder beschädigt war. Die Zeiten waren auch andere geworden. Klöster und Stifter waren verarmt, der allgemeine Wohlstand nahm ab, der Gemeinsinn erkaltete, an eine Lösung größerer künstlerischer Aufgaben war nicht mehr zu denken. Und so mögen in dieser Zeit in seiner Werkstatt jene kleinen Gruppen und Einzelfiguren entstanden sein, die heute noch zahlreich vorhanden sind.

Hochbetagt starb am 7. Juli 1531 zu Würzburg der Meister, dem seit fast 48 Jahren Franken zur neuen Heimat geworden

war. Auf dem sogenannten Leichenhofe zwischen dem Dom und der Neumünsterkirche fand Riemenschneider seine letzte Ruhestätte. Ein schlichtes, tüchtiges Denkmal aus rotem Sandstein mit der Figur des Meisters und seinem Wappen, vielleicht von ihm selbst angefangen und von seinem Sohne Georg vollendet, das heute in der Nordmauer des Domes eingelassen worden ist, trägt die Inschrift: „Im Jahre des Herrn 1531 am Abend Kiliani starb der ehrsame und kunstreiche Tilmann Riemenschneider, Bildhauer, Bürger zu Würzburg, dem Gott gnädig sei. Amen."

Wenden wir nun den Blick von diesem mehr tragischen als heiteren Bilde eines vergänglichen Lebens hinüber auf das aus ewigem Urquell entsprungene Dauernde dieses Menschenlebens, auf Riemenschneiders Kunst. Leider sind die Ueberlieferungen über seine künstlerische Tätigkeit und deren Entwickelungsgang sehr spärlich, und wir sind hier, weil Datierungen und Urkunden fehlen, oft auf stilkritische Untersuchungen angewiesen.

Becker, der erste Biograph des Meisters, (1849) hat das Verdienst, einen in Vergessenheit geratenen Künstler wieder entdeckt und zu Ehren gebracht zu haben; aber er kannte nur eine geringe Anzahl seiner Werke. Weber (1884 und 1887), bereicherte in einer kleinen Biographie das Werk des Meisters schon um eine beträchtliche Anzahl von Stücken, ordnete aber dieselben ganz äußerlich nach den heutigen Aufbewahrungsplätzen und verzichtete beinahe vollständig auf kritische Sichtung. Auch die neueste Auflage 1911, inzwischen zu einem größeren Werke ausgewachsen und nach demselben Prinzip bearbeitet, drängt die kunstkritische Behandlung in den Hintergrund, bringt aber dafür ein geradezu erschöpfendes archivalisches Material über das Leben und die Werke des Künstlers. 1888 gab der Königliche Bayerische Oekonomierat Karl Streit ein großes zweibändiges Tafelwerk heraus, das viele echte und unechte Werke des Meisters bzw. seiner Richtung, leider aber in verkehrter photographischer Darstellung, enthielt und Anschauung und Vergleich der Werke des Meisters wesentlich erleichterte. Der beigegebene Text ist bei großem Mangel an Einheit und vielen Irrtümern leider bedeutungslos.

Hatte Weber bereits dem Namen des Meisters den ihm gebührenden Klang gegeben — seiner Anregung verdankt ja auch Würzburg das interessante Riemenschneider-Museum, in welchem die Heimatstadt des Künstlers mit vielem Geschick das gesamte Lebenswerk ihres großen Bürgermeisters, sei es in Originalen oder in guter Nachbildung, zusammengetragen hat — so war es Tönnies, der 1900 den künstlerischen Ruf des Meisters erst wissenschaftlich begründete und die Werke nach stilistischen

Gründen zeitlich zu ordnen versuchte. Sein Werk ist und bleibt für die kunstgeschichtliche Forschung das Beste über unseren Meister.

Neuerdings behandelte auch der Würzburger Adelmann im 6. Bande der „Walhalla" 1910 den Meister und seine Werke in einer kleinen, warmherzigen und gut orientierenden Biographie. Die erste Anregung zu einer kritischen Untersuchung der Riemenschneider zugeschriebenen Werke, wie sie Weber und Streit unmethodisch nebeneinander aufgeführt hatten, gab Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik 1887, in der dem Künstler leider nur ein einziges Kapitel gewidmet werden konnte. Er glaubte, in den einzelnen Werken zu tiefgreifende Verschiedenheiten und Ungleichmäßigkeiten wahrzunehmen, als daß er sich verstehen konnte, alle diese Werke unserem Meister zu belassen, und gerade die besten davon sonderte er aus und schrieb sie einem etwas älteren und tüchtigeren Zeitgenossen zu, der etwa Tills Lehrer gewesen sein könnte und den er nach dem trefflichsten und größten Werke als den „Meister des Creglinger Altares" bezeichnete. Graf, 1891, tat einen weiteren Schritt auf dem Wege zur Kritik, indem er innerhalb des Riemenschneiderschen Werkes auf eine Entwickelung seiner Kunst hinwies, und das Resultat seiner Untersuchungen war wiederum die Rettung jener von Bode ausgeschiedenen Werke für den Künstler. Ihm verdanken wir jedenfalls die Aufstellung der Gesichtspunkte, die auch den Forschungen Tönnies zugrunde liegen, und für die heutige Beurteilung der Werke des Meisters noch bestimmend sind.

Auch für uns empfiehlt es sich, dieser Methode zu folgen, und zunächst die mit authentischer Sicherheit oder größter Wahrscheinlichkeit dem Meister zugeschriebenen Bildwerke nach der Reihenfolge der Entstehung, soweit es möglich ist, zu betrachten, um dann noch einen Blick zu werfen auf die zahlreichen Werkstatt- und Schülerarbeiten, die sich eng an des Meisters Stil anlehnen.

Ueber die künstlerische Entwickelung Riemenschneiders wissen wir leider fast gar nichts. Offenbar erlernte er nach der Lage seines Geburtsortes sein Handwerk bei einem der vielen Meister, die im 15. Jahrhundert im westlichen Norddeutschland die Bildschnitzerei ausübten und die wohl bereits beeinflußt waren von jenem durch die Brüder van Eyck begründeten Stil, der mit seinem Realismus die Idealität des Mittelalters verdrängte. Auf seiner Wanderschaft durch Süddeutschland war es wohl Nürnberg „der edlen Künste voll", das ihn besonders angezogen haben mag: die Behandlung der Gewandung, die Freude an lebhafter, knittriger Faltengebung, an weiten, bauschigen Gewändern, die aus-

gebogene Stellung seiner Figuren ist ebenso für die Nürnberger wie für Riemenschneiders frühe Arbeiten charakteristisch. Es ist wahrscheinlich, daß er auch einige Zeit in Wohlgemuths Werkstatt gearbeitet hat.

Und gerade bei einem Meister, der von Haus aus Maler und nicht Bildschnitzer war, und der die Schnitzarbeit an seinen Altarwerken meistens von Gesellen ausführen ließ, konnte ja ein junger Lehrling, der von Natur aus reiche Begabung mitbrachte, wie es bei Riemenschneider sicher der Fall war, sich gar bald eine eigenartige, selbständige Auffassung und Handführung aneignen, zumal unter der Leitung eines so kunsterfahrenen Meisters, wie Wohlgemuth. Neben der Verwandtschaft mit der Sinnesweise dieses fränkischen Meisters finden sich bei Riemenschneider auch Erinnerungen an die schwäbische und oberrheinische Schule. Während so seine Vorliebe für schlanke, graziöse Gestalten, und sein gemilderter, nie das Gefühl für ideale Formschönheit verletzender Realismus schwäbischen Einfluß erkennen läßt, weisen die Betonung der seelischen Empfindungen, das edle Maßhalten in den Bewegungen, die Grazie und der Liebreiz seiner Frauengestalten auf Schongauer hin, wenn ihm auch dessen dramatische Gestaltungskraft und das Geistvolle der Empfindung fehlen. Ohne Zweifel waren ihm wenigstens die berühmten Stiche des Kolmarer Meisters bekannt.

Aber trotz dieser Vorbilder bewahrt sich der Meister doch seine Selbständigkeit und entwickelt eine ihm allein eigene Kunst.

Es ist nicht immer leicht, des Meisters persönliche Arbeiten und die seiner Gesellen zu unterscheiden. Und wenn wir ab und zu einen fremden Blutstropfen in den Werken seines Stiles erblicken, so gab es sicher auch in seiner Werkstatt solche Gesellen, die aus einer anderen Schule gewisse Eigentümlichkeiten mitbrachten und nicht ganz aufgaben. Riemenschneider hat eine Schule gegründet, deren Schöpfungen seinen Stil oft mit Glück und Geschick noch lange aufrecht erhielten; zählt doch das Zunftbuch der St. Lukas-Bruderschaft im Jahre 1501 allein 12 Lehrlinge Riemenschneiders auf.

In seinen Werken lernen wir Riemenschneider zwar bald als einen Fertigen kennen, der seinen eigenen Weg geht, aber die Forschung vermag doch in dem Werden und Wandel seiner Kunst, gestützt auf beglaubigte Daten und stilkritische Untersuchungen drei Perioden zu unterscheiden.

Die Werke der früheren Meisterzeit, die etwa die ersten zehn Jahre umfaßt, nach seiner Aufnahme als Bürger in Würzburg (1485—1495), lassen neben individuellen Zügen noch Erinnerungen an fremde Einflüsse erkennen. Am Wendepunkt der zweiten Periode (1495—1516) steht das Scherenburg-Denkmal. Es ist

dies die höchste Blütezeit des Meisters in den Taubergrundaltären und dem Bamberger Denkmal.

Das früheste, dem Meister zugeschriebene Werk datiert von 1487. Es ist das Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar. Der Ritter steht aufgerichtet en face, die Linke auf dem Schwert, in der Rechten einen Streitkolben. Mit großer Meisterschaft ist die imposante Rundgestalt durchgeführt und dem steifen, ritterlichen Kostüm doch der Ausdruck eines heldenhaften Wesens abgewonnen. Die Haltung ist noch gezwungen und steif. Der gutmütige Löwe zu den Füßen des Ritters zeigt, daß der Künstler ein solches Tier in Wirklichkeit nie gesehen hat. In dem Gesicht ist vielleicht Porträtähnlichkeit erstrebt. Künstlerisch ragt das Werk über das Niveau seiner Zeitgenossen nicht hinaus, es fehlt noch die lebensvolle Auffassung.

Als früheste urkundlich beglaubigte Bildwerke wurden beinahe gleichzeitig angedungen ein Magdalenenaltar für die Pfarrkirche in Münnerstadt und die Sandsteinbilder Adam und Evas für das Südportal der Marienkapelle. Letztere wurden dem Meister 1491 übertragen und 1493 fertiggestellt. Bedeutungsvoll ist, daß es sich hier um nicht weniger als drei unbekleidete Gestalten handelt, eine Aufgabe, die zu jener Zeit noch nie befriedigend von deutschen Künstlern gelöst worden war. Riemenschneider war der erste, der diese Gestalten nicht als Wiederholungen des althergebrachten Kanons behandelte, sondern zu wirklichen Lebewesen machte.

Beide Figuren, sowie auch jene vier kleinen „Bildlin" oben im Tabernakel über denselben, befinden sich jetzt im Besitze des Historischen Vereins zu Würzburg und sind an ihrem ehemaligen Standort durch Kopien ersetzt. Trotz der starken Beschädigungen durch die Einflüsse der Witterung und wiederholter Ueberarbeitungen vermögen wir noch deutlich das sorgfältige Naturstudium des Meisters zu erkennen, und namentlich die Köpfe zeigen uns, wie gut die Figuren auch in der technischen Behandlung einst gewesen sein mögen. Es sind die ersten nackten plastischen Figuren, bei denen die richtigen Proportionen und das Gefühl für die natürliche Wiedergabe nackter Formen das Auge befriedigt, wenn auch die Stellung noch nicht ganz frei ist.

Eva hält den Körper leicht und anmutig in der gotischen Linie geschwungen. Dem reizenden Fluß der Linien und Bewegungen, sowie den sonstigen Körperformen nach, ist sie das schönste derartige deutsche Werk des 15. Jahrhunderts, das vielleicht einzig in der nordischen Kunst dasteht und von dem hohen Schönheitssinn des Künstlers Zeugnis ablegt. Ihr Körper zeigt jene Formenbildung, die dem damaligen Schönheitsideal ent-

sprach. Die Schultern sind weich und rund, wenn auch zu schmal, die unteren Teile dagegen kräftiger ausgebildet. Von dem Kopfe fließt hinter dem rechten, ergänzten Arm, dessen Hand einen Apfelzweig trägt, und über dem linken Arm reiches, welliges Haar herab, die abgebrochene Linke hielt ein stilisiertes Pflanzengebilde. Zwischen ihren Füßen windet sich eine Schlange empor. Das Ganze beweist, daß Riemenschneider in seiner Kunst nicht auf sinnliche Ueppigkeit ausging, sondern sich bei der Darstellung des Körperlichen in knappen Schranken hielt. Der kleine, liebliche Kopf mit hoher, aber ganz flacher Stirn zeigt ein volles, rundliches Oval, für Riemenschneiders Kunstweise bis etwa 1500 charakteristisch, denn dann liebt der Künstler die weiblichen Gesichter hagerer und schmaler zu bilden. Der Ausdruck des Gesichtes ist lieblich und sinnig, der Blick geht ruhig und frei in die Ferne.

Weniger gelungen und dem Auge gefällig ist Adam. Er ist engbrüstig und hager. Besonders wirkt die nach links ausgebogene Stellung und die unschöne Bewegung des rechten Fußes unfrei und schwerfällig. Die Hüften sind zu sehr eingeschnürt, die Haltung der Arme unbeholfen. Doch zeigen die Proportionen und auch Einzelheiten an der Gestalt Adams tiefes Lebensverständnis. Diese Einschränkung des Körperlichen steht in vollem Einklang mit Riemenschneiders künstlerischen Absichten. Das ist einer der Hauptpunkte der Begrenzungslinien, durch die des Meisters künstlerische Persönlichkeit scharf umrissen wird. Zur Darstellung einer imponierenden Männlichkeit ist er nie durchgedrungen, seine männlichen Gestalten bleiben immer zart und lyrisch gestimmt. Derbe Physiognomien benutzt er nur zur Abwechselung bei Nebeneinanderstellung zahlreicher Gestalten.

Voll und ganz aber nimmt unser Interesse in Anspruch, der wundervolle jugendliche Kopf des Adam. Mit seiner reichen Lockenfülle und den wehmütigen Zügen, in der Erkenntnis, für immer das sorglose Glück des Paradieses verloren zu haben, ist er ein echter Gedanke Riemenschneiders und eine der poesievollsten Erscheinungen der damaligen deutschen Kunst.

Die vereinbarten 110 Gulden (= ca. 770 Mk.) und noch weitere 10 Gulden zur Anerkennung erhielt der Meister für seine Arbeiten, über die der Rat urteilte, daß sie „meysterlich, künstlich und zierlich" gemacht seien.

Die kleinen Figürchen der Tabernakel, Maria mit dem Engel Gabriel und Maria Magdalena mit Christus als Gärtner, sind in derartigem traurigen Zustande, daß sie ein Urteil über ihren künstlerischen Wert nicht zulassen.

Der holzgeschnitzte Hochaltar für die Pfarrkirche zu Münnerstadt wurde im Juni 1490 dem Meister angedungen. Für 145 Gulden sollte er ihn bis Ostern 1492 anfertigen und aufstellen. Interessant

ist nun das Schriftstück, in welchem dem Meister die genaue Vorschrift für die Arbeit gegeben wird. Die Anordnung des Ganzen wird hier nicht nur im allgemeinen, sondern alles bis ins einzelne aufgeführt, was der Meister alles darzustellen und anzubringen, und wo er die einzelnen Stücke aufzustellen habe. Lediglich die Ausführung der Tafeln und Figuren, d. h. das Wie, blieb dem Geschmack und der Kunst des Meisters überlassen, ein Beweis für das allgemeine, tiefere und eingehendere Kunstverständnis der damaligen Zeit gegenüber unseren Tagen, ein Vorbild für manche unserer kirchlichen Körperschaften im 20. Jahrhundert.

Der ursprüngliche Aufsatz des Altares ist leider nicht mehr erhalten, wohl aber der bildnerische Schmuck desselben, wenn auch zerstreut. In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde der Altar umgeändert, wobei nur einzelne Figuren wieder Verwendung fanden, während die anderen Teile entfernt wurden.

Der Altar war der heiligen Maria Magdalena geweiht. Die Legende dieser Heiligen ist sehr verworren, dadurch, daß Zweifel darüber bestanden, ob die Schwester des Lazarus identisch sei mit jener Magdalena, die im Hause des Simon Christi Füße salbte, und zugleich mit jener heiligen Büßerin, die in einer Höhle der Provence lebte und zu Aix vom heiligen Maximius vor ihrem Tode den Leib des Herrn empfing, wobei dann noch Züge der heiligen Maria ägyptica mit verwendet wurden, die in der Kunst mit Haaren bekleidet dargestellt wird. Das Arbeitsprogramm Riemenschneiders läßt deutlich diese Vermischung der Personen und Begebenheiten erkennen.

Im Altarschrein, so lautet die Anweisung zum Beispiel, „sol die tafel drei groß geschnitten bilder haben in dem innerlichem corp (corpus) und sol in der mitte sten marien magdalen, wy sie die 7 Engel in der wusteneiung auff erheben, in einem rawen gewant, wy man sant Johanes den teyer malet, Und uff yeder seyten drey engel mit ausgestreckten leybern, und der sybent engel ob dem hewpt mit eyner kron, und unter iren fussen sol sten eyn altare, gezirt mit licht, lewcht vund ander zirheyt, wy zu einem altar geburt, und neben dem altare eine Wustung mit felsen, steyn, bawmen, krewtrn und anderen.

Ith. (item) zu der rechten handt. In dem corpus sol sten der heylige sant Kilian mit eynem bischofflichen gewant und das swert in der rechten handt. Ith. zu der linken handt. Im corpus sol sten dy heylige Fraw sant Elsbethe mit koniglicher zyrtheit, nachdem sie ein konigl. tochter gewest ist von Ungarn, und sol haben in ir handt eyn weißbrot mit einer zynen Kandel, und vor ir sol knyen eyn armer mensche, daß almoß von ir begert."

Die Hauptfigur, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, ist also die heilige Maria Magdalena, überlebensgroß

gebildet und jetzt ohne Farbenschmuck und Fassung, gerade aufgerichtet und unbekleidet, am ganzen Leibe mit Haaren bewachsen. Sie ist gleich der Eva mit feinfühligem Natursinn gearbeitet und ein Werk von hoher Vollkommenheit der Formen. Hier wie dort ist das Körperliche im ganzen wie im einzelnen auf ein äußerst bescheidenes Maß beschränkt. Der Kopf ist im Verhältnis zum Oberkörper eher groß als klein, ausnahmsweise schmal gebildet und von besonders edler Schönheit. Das wunderbar gearbeitete Haupthaar ist so geordnet, daß es der vollkommenen Dezenz der Darstellung dient. Die Füße berühren nur mit den Zehen den Boden. Maria ist eben im Begriff, zum Himmel emporzuschweben; darauf ist auch die ganze statische Schiebung des Körpers berechnet.

In der Gestalt des heiligen Kilian tritt uns Riemenschneider zum ersten Male als der größte Realist seiner Zeit entgegen. Er hat hier ein Aeußerstes geleistet, denn der Kopf des Frankenapostels ist geradezu von imponierender Häßlichkeit. Es ist charakteristisch, daß der Meister den großen Glaubensboten wie auch den Jüngern niemals das Gepräge einer glatten Schönheit gab, der Charakter geht ihm über alles. So ist auch hier das faltenreiche, ältliche Gesicht sehr charakteristisch durchgearbeitet.

In Elisabeth tritt uns eine jener heiligen Frauengestalten vor Augen, in deren künstlerischer Charakterisierung Riemenschneider zu allen Zeiten so groß war. Die Heilige steht aufrecht da in der bekannten gotischen Linie. Die stark rhythmisch bewegte Körperstellung ist sinnreich ausgenützt. Das tiefe Insichversunkensein einer frommen Seele spricht aufs deutlichste schon aus der ganzen Haltung. Ihr Haupt bedeckt eine große Haube mit Sendelbinde, um Rücken und Schultern liegt ein faltiger Mantel, der auf der rechten Seite ruhig und auf der linken in reichem Faltenspiel herabfällt. Das Untergewand ist das einfach modische Zeitkostüm. Kanne und Brot hält sie nicht eigentlich in den Händen, ja scheint sie kaum zu berühren und achtet nicht des Bettlers, der nur als Attribut zu ihren Füßen kniet und als kleines Figürchen mit feinster Naturbeobachtung ausgeführt ist. Bode findet hier gerade Anklänge an Wohlgemuth.

Beide Figuren, Kilian und Elisabeth, die ursprünglich neben Magdalena im Mittelschrein standen, sind heut als Gegenstücke im neuen Altaraufbau aufgestellt, während man die kleineren, schwächer gearbeiteten, für den Aufsatz berechneten Figuren der beiden Johannes und Gottvater mit Christus tiefer aufstellte. Alle Figuren sind modern bemalt.

Die vier Reliefstafeln der Flügel sind noch wohlerhalten. Die erste Tafel mit der Fußsalbung Christi ist jetzt in der Sammlung Oppenheim in Berlin. Im Hause Simon des Aussätzigen sitzt Christus mit dem vom Tode erweckten Lazarus (gekennzeichnet

durch das weiße Schweißtuch um Haupt und Hals), dem behäbigen Gastgeber Simon und einem Apostel zu Tische, an dem Johannes das Amt des Dieners versieht. Vorn kniet Maria Magdalena, im Begriffe, die Füße des Herrn mit ihren Haaren zu trocknen. Ueber Schultern und Rücken fällt ihr prachtvolles Haar in Locken herab. Christus will dem ihm gegenübersitzenden Tischgenossen, der verächtlich auf die kniende Frau blickt, belehren und hebt zur Bekräftigung die Rechte empor. Der Eindruck der Worte Jesu ist in feiner Weise, namentlich in den Bewegungen der Hände, wiedergegeben. Auch die Köpfe sind charakteristisch und schön, insbesondere der teilnahmsvolle Lazarus. Außer Christus, Johannes und Magdalena sind die Typen eigentlich nicht die bei Riemenschneider gewohnten.

Das untere Bild des rechten Flügels, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, stellt die Begegnung des auferstandenen Herrn mit Maria Magdalena im Garten dar, das „noli me tangere". Christus nur mit einem Mantel bekleidet und die Siegesfahne in der Linken, streckt die Rechte der vor ihm knienden Magdalena wie abwehrend entgegen. Maria hebt mit innigdemütigem Blicke ihre Hand bittend zum Meister empor. Abseits hinter der Gartenpforte, am Eingang einer Felsengruppe sitzt der schlafende Petrus.

Die zwei Tafeln des linken Flügels befinden sich noch im Chore der Münnerstadter Kirche. Die obere Tafel zeigt die Kommunion der hl. Maria Magdalena in einer steinigen Wüste. Der hl. Bischof Maximius bringt in vollem Ornate der Büßerin die hl. Wegzehrung, in der Linken die Patene, in der Rechten die hl. Hostie haltend. Auf einem viereckigen Steine kniet Magdalena in demütiger Haltung. Fünf Männer haben sich betend der Sakramentspendung angeschlossen. Vielleicht haben wir in dem einen derselben, der Jägerkostüm trägt und neben dem Bischof steht, das Porträt eines der Münnerstadter Auftraggeber zu erblicken.

Die vierte Tafel schildert die Bestattung der Heiligen. Schräg im Bilde steht auf felsigem Untergrunde der Sarg, in den der Bischof in vorgebeugter Haltung vorsichtig die Füße der Entschlafenen gleiten läßt, während drei Engel, wahrhaft poetische Gebilde Riemenschneiderscher Kunst, den Oberkörper halten. Ein Bürger in andächtiger Haltung ist Zeuge dieses Vorganges. Diese beiden Platten sind aufgefrischt und haben nicht mehr die alte Bemalung wie die beiden ersten, die heute noch ebenso in den Farben als in der technischen Ausführung das Entzücken eines jeden Kenners mittelalterlicher Bildwerke sind.

Zeigt sich der Meister hier auch nicht als lebhafter Erzähler, so erreicht er doch in der Dezenz der Geberde seiner Figuren eine gewisse Monumentalität.

Aus derselben Zeit, 1493, stammt auch die Madonna in der Neumünsterkirche zu Würzburg. Auf der Sichel des Mondes stehend, etwas in gotischer Linie bewegt, bekleidet mit der einfachen Moderobe und einem drapierten Manteltuch, gibt uns diese Sandsteinskulptur einen vortrefflichen Begriff von dem Geschmack in der Anordnung, der malerischen Gewandbehandlung, der feinen Empfindung und trefflichen Durchbildung des Fleisches. Was den Beschauer besonders anzieht, ist das Antlitz unserer lieben Frau. Es ist edel und lieblich, voll Anmut und Würde, Ernst und Milde. Auch ein Zug der Wehmut liegt in dem Gesichtsausdruck; denn der greise Simeon hatte der Mutter tiefes Weh vorausgesagt. Vom Haupte wallt ein frei gearbeitetes Schleiertuch herab, dessen Ende das Jesuskind mit der Linken ergreift, während es mit dem rechten Händchen an den Fußzehen spielt. Mutter und Kind tragen porträtähnliche Züge, denen der Ausdruck göttlichen Wesens fehlt. Aeußerst anmutig hält die Jungfrau mit den meisterhaft durchgeführten Händen das linke Bein des Kindes. Wie bei allen Händen Riemenschneiders sehen wir auch hier das Handbein des vierten Fingers zwischen den anderen hinabgedrückt, wodurch die Hand lebensvoll und geschmeidig erscheint, ein Kennzeichen Riemenschneiderscher Kunstweise.

Das beste Werk des Meisters aus seiner früheren Zeit ist das in Marmor und Sandstein ausgeführte Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dome zu Würzburg. Das Monument ist genau nach den Angaben der Bestellungsurkunde gearbeitet. Ein reicher Baldachin krönt den Stein, — die Bildung der Krabben weist vollkommene Uebereinstimmung mit der am Creglinger Altare auf. Am Sockel halten zwei lieblich gekleidete, lockige Engel mit unnachahmlicher Grazie eine Schriftrolle. Der Verstorbene, in ganzer Gestalt von vorn gesehen, ist in vollem Ornat in Marmorrelief gebildet, das Gewand in lebhaftem Faltenspiel geordnet. Der Kopf ist ein Meisterwerk der Porträtierkunst; mit überzeugender Treue ist der Eindruck des Fleisches wiedergegeben. Rudolf von Scherenberg war beinahe 100 Jahre alt, als er starb und die Schilderung dieses von Alter und Sorgen gebeugten Greises, in dessen Zügen sich Klugheit und Erfahrung mit Milde und Freundlichkeit paart, ist eines der größten Meisterwerke Riemenschneiders.

Am Anfange der zweiten Periode des Künstlers (1495 bis 1516) stehen einige Steinskulpturen, so zunächst das Grabmal des Ritters Konrad von Schaumberg. Haltung und Rüstung sind ähnlich wie auf dem Grumbachschen. An Porträtähnlichkeit darf hier kaum gedacht werden, da der Ritter auf der Heimfahrt vom gelobten Lande starb. Die Technik der Arbeit ist von großer Virtuosität, um so schwächlicher

aber die künstlerische Potenz des Ganzen, das vielleicht eine Werkstattarbeit ist.

Einen noch mittelmäßigeren, unfreieren Eindruck macht das Grabmal des Ritters Johannes von Bibra.

Dagegen zeigt bessere, ja vielleicht wohl eigenhändige Ausführung des Meisters das Grabmal der Gräfin Dorothea von Rieneck in der Pfarrkirche zu Grünsfeld i. B. Die Gräfin kniet in Profilstellung mit zum Beten erhobenen Händen auf einem Löwen, den Oberkörper dem Beschauer zuwendend. Der Ausdruck des Kopfes ist lebensvoll.

In den Jahren 1500—1506 entstanden in Riemenschneiders Werkstatt die 12 Apostel nebst Christus und Johannes dem Täufer für die Marienkapelle in Würzburg. Bei dem geringen Preise von nur 10 Gulden für jede Figur ist anzunehmen, daß der Meister die Ausführung nach seinen Zeichnungen Gesellenhänden überließ. Die 14 überlebensgroßen Sandsteinfiguren sind als hohe Reliefs gedacht, stark überarbeitet und restauriert worden. Die Originale befinden sich heute an den ersten Pfeilern des Würzburger Domes, außer Johannes. Die Motive gehören mit zu dem Besten der Riemenschneiderschen Werkstatt und zeugen von dem großen Reichtum der Phantasie des Meisters. Die technische Ausführung dagegen befriedigt nicht. Es sind Arbeiten der Blütezeit der Werkstatt, die an die Apostel zu Heidelberg, Creglingen und Rothenburg erinnern, besonders Christus, Johannes, Petrus und Andreas sind im Ausdruck und in den Typen der Köpfe ganz übereinstimmend mit all diesen Aposteldarstellungen. Die Gewandung ist groß gedacht und so abwechselungsreich in den Motiven, daß die trockene handwerkliche Behandlung in der Technik doppelt auffällt, vielleicht aber einen Grund findet in dem hohen Standort der Figuren.

Am höchsten von allen Werken des Künstlers an künstlerischer und zugleich technischer Vollendung stehen die drei großen Altarwerke des Taubergrundes, ja sie stehen so hoch über seinen anderen Werken, daß Bode, wie bereits gesagt, sie einem anderen, dem „Meister des Creglinger Altares", zugeschrieben hat; 1888 verteidigte aber bereits Weber unter Bekräftigung durch Urkunden aus dem Rothenburger Stadtarchiv die Urheberschaft des Meisters wenigstens für den heiligen Blutaltar. Bode selbst hat eingeräumt, daß, wenn dieser Altar Riemenschneider zugeschrieben werden müsse, die anderen beiden Altäre ihm notwendigerweise auch gehörten und somit der Meister des Creglinger Altares aus der Welt geschafft sei.

Obgleich der Creglinger Altar der älteste der Altäre im Taubergrund ist, so wollen wir doch vorher den heiligen

Blutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg betrachten, weil über ihn bestimmte urkundliche Notizen vorliegen. Der Altar war dem Meister im März 1500 angedungen und in seinem Umfange 1505 vollendet. Da der Altar ohne Farben ist, ist er im allgemeinen noch gut erhalten; das Lindenholz jedoch ist stark gedunkelt durch eine Petroleum- und glänzende Firnisschicht, die dem Wurmfraß Einhalt tun sollte. Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts stand er frei vor dem Chore, erst später wurde er an seinem jetzigen Standort im südlichen Seitenschiff aufgestellt.

Es fehlt nur das mittlere Stück der Predella, eine Beweinung Christi, an deren Stelle jetzt eine kleinere, ältere, ziemlich rohe Holzgruppe der Taufe Christi steht, zwei Engel zu beiden Seiten tragen die Marterwerkzeuge in ihren Händen. Inmitten des krönenden gotischen Aufsatzes, der fraglos vom Rothenburger Schreiner Erhard gearbeitet worden ist, halten zwei Engel das vergoldete Kreuz mit der Kapsel des heiligen Blutes. Darüber steht unter einem Baldachin der Auferstandene, unter den seitlichen Baldachinen ist rechts der Engel und links Maria, die Verkündigungsszene darstellend.

Das Altarwerk durchzieht eine große einheitliche Idee, nämlich: das Blut Christi ist um der Menschheit Sünden geflossen, ihr ewiges Heil zu bringen. Schrein und Flügel enthalten Darstellungen des Seelenkampfes des Herrn, des psychischen Leidens, der Seelenangst des Erlösers vor der Vollendung seines Erlösungswerkes.

Unsere ganze Aufmerksamkeit lenkt das große Mittelbild des Triptychons auf sich, das die Abendmahlsszene mit dem großen Verrate darstellt, in einem mit gotischen Fenstern versehenen kapellenartigen Raume. Die Szene ist mit starker Aufsicht komponiert, so daß die Köpfe der hinteren Figuren höher liegen als selbst der Kopf des im Vordergrunde stehenden Judas. Christus, etwas links seitlich hinter dem Tische sitzend, erhebt den rechten Arm und reicht das Brot des Lebens dem Verräter, der in der Linken den Geldbeutel hält. Schon hebt dieser den Mantel ein wenig, um die Füße zum Gehen frei zu machen. Zur Linken Christi sitzt Johannes, an der Brust des Meisters ruhend, während der Herr beruhigend seine Hand auf dessen Rücken legt. Zur Rechten sitzt Petrus, auch wie Johannes die Bedeutung des Augenblickes erfassend und die Hände gegen die Brust kreuzend, als ob er seine Treue dem Herrn beteuern wollte. Weiter folgt dann Jakobus der ältere mit dem Pilgerhut. Drei andere Jünger sitzen noch an der linken Hälfte der Tafel, von denen zwei sich von der Szene dem Beschauer zuwenden, als verständen sie nicht, um was es sich handelt. Hinter dem Rücken des Judas sind zwei

Apostel in ernstem Gespräch vertieft. Auch die beiden hinteren Jünger an der Rückseite des Tisches wenden sich von der Szene ab, einer führt gerade den Becher zum Munde, während der an der Schmalseite sitzende Apostel interessiert zu Judas hinübersieht.

Der Kopf Christi trägt langes welliges Haar, der Gesichtsausdruck ist von großer Wehmut überhaucht, aber ungemein edel. Judas ist auffällig in seiner Bosheit charakterisiert. Die Köpfe der Apostel haben viel Charakter und zeigen in den Mienen tiefen Ernst, die ganze Weihe des Augenblickes zum Ausdruck bringend. In ihren Gestalten zeigt sich uns der Meister als der große Charakteristiker und Naturalist in der Prägung verschiedenartiger Typen, bald ihm geläufigerer, aristokratischer Physiognomien, bald derberer und kraftvollerer Köpfe. Die Hände sind wahre Wunderwerke lebensvoller Durchbildung und spielen eine große Rolle. Die Haltung zeigt jene Engbrüstigkeit, die Geberden jene Zurückhaltung, die dem Meister so besonders eigen ist.

Man würde unrecht tun, diese Arbeit mit dem Meisterwerke des größten Italieners in Vergleich zu bringen, wo die Worte Christi wie ein elektrischer Funke in die Versammlung einschlagen. Beide entstammen zu verschiedenen Welten, aber ohne Zweifel gehört unseres Meisters Werk zu den tiefsten Darstellungen des Abendmahls in der deutschen Kunst.

In diesem Gebilde zeigt der Meister eine so unglaubliche Geschicklichkeit in der Technik und der Beherrschung des Materials, daß ihn kein Bildhauer darin übertrifft. Die Gewänder tragen absichtvollen Wechsel der Faltenmotive, aber doch klaren Wurf und sind mit einer Virtuosität aus dem Holze geschnitten, die jedem unvergeßlich bleibt, der vor dem Original gestanden. Ein kleines technisches Kabinettstück für sich ist allein das Tuch, das Judas als Gürtel um die Hüften gebunden hat.

Das naturalistisch gebildete Ast- und Rankenwerk mit Blättern und Blumen über der Darstellung, — sogar ein sitzendes Vöglein belebt das Geäste — ist von Meister Erhard.

Die beiden Relieftafeln offenbaren uns ebenfalls die ganze Subtilität Riemenschneiderscher Technik. Jeder Druck der Hand, jeder Schnitt in das weiche Material erscheint von innen heraus poetisch empfunden. Das erste Flügelbild stellt den Einzug des Messias in Jerusalem dar. Den Herrn, voll Ruhe und Würde auf dem Eselsfüllen sitzend, begleiten Männer und seine elf Jünger dicht gedrängt hintereinander in die Stadt. Im Hintergrunde hat ein kleiner Mann einen Baum bestiegen.

Der andere Flügel zeigt die Oelbergszene. Der Heiland kniet betend vor einer Felspartie, unten schlafen die drei Jünger, oben, im Hintergrunde, nahen die Häscher, von Judas angeführt.

Einer derselben steigt eiligst über den Zaun. Im Ansatz des einen Flügels ist ein Prophet mit turbanartiger Kopfbedeckung dargestellt, auf dem anderen Thomas von Aquin, der Sänger des heiligen Sakraments. Das Ornament, welches die Platten oben abschließt, stammt aus der Werkstatt Riemenschneiders und ist für ihn charakteristisch. Wenn auch Riemenschneiders Kompositionsgabe auf dem Mittelbilde diesem schwierigen Problem gegenüber versagt, so haben wir doch in diesem Altarschrein eines der größten Werke kirchlicher Kunst zu bewundern, die je geschaffen worden sind.

Neben dem heiligen Blutaltar schuf der Meister 1495 auch einen Marienaltar für die Pfarrkirche zu St. Jakob in Rothenburg. Von zwei anderen, auch in den Rechnungen erwähnten Altarwerken für die Marienkapelle zu Rothenburg aus dem Jahre 1505, dem Rudolf- und Annen-Altar, ist leider keine Spur mehr erhalten, für ersteren erhielt der Meister die geringe Summe von 50 Gulden (zirka 350 Mark), er kann also nicht sehr umfangreich gewesen sein, von dem letzteren, untergegangenen Werke des Meisters dürfte sich ein Bruchstück erhalten haben in einer Reliefplatte von Lindenholz im National-Museum zu München, das die sitzende Mutter Anna darstellt.

Den größten und bedeutendsten der drei Altäre des Taubertales, ein sieben Meter hohes und geöffnet 3½ Meter breites Altarwerk, besitzt die kleine Herrgottskirche bei Creglingen, die zu Riemenschneiders Zeiten zum Bistum Würzburg gehörte. Leider sind keine Urkunden über dieses Werk vorhanden.

Der architektonische Aufbau ist einfach gegliedert, der Aufsatz reich und luftig, die Ornamentierung über dem Schrein und den Reliefs geschmackvoll und von guter Ausführung. Die Holzverschalung des Mittelschreins wird von gotischen Fenstern durchbrochen. Ueber dem Korpus ist die Krönung Mariens dargestellt und als Abschluß der auferstandene Christus.

Der figürliche Teil bringt ein Marienleben zur Darstellung. Die Predella stellt auf der Evangelienseite in meist runden Figuren die Anbetung der drei Könige dar. In einem gotischen Gebäude sitzt die jugendliche Gottesmutter. Gelocktes Haar umgibt ihr Haupt, ein einfaches, lockeres Kleid umhüllt ihre Glieder. Ihre rechte Hand mit dem Jesuskind fehlt leider, mit der linken Hand faßt sie den Pokal, den ihr einer der drei Könige überreicht hat, der händefaltend seitwärts kniet und das Christuskind verehrend anblickt. Auf der linken Seite nahen die beiden anderen Könige, der eine mit langem Haar und Bart, in der Rechten die Mütze haltend und im Begriff, vor dem Kinde in die Knie zu sinken, im Hintergrunde der dritte als Mohr mit einem Turban auf dem Haupte, beide ihr Gaben reichend. Der ganze

Vorgang ist einfach und verständlich und von schönem Liebreiz. Das Staffelbild der Epistelseite zeigt den zwölfjährigen Jesus im Tempel, sitzend, mit langem, einfachem Gewande angetan. Mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, hat er die Rechte erhoben, um seine Worte zu unterstützen. Maria steht im Vordergrunde, die Linke über der Brust und mit der Rechten den Mantel raffend. Hinter ihr, auf einen Stab gestützt, steht Joseph. Die linke Seite nehmen die Schriftgelehrten ein. Sie sind nach der Mode gekleidet und bartlos, und wohl alle als Porträts aufzufassen. Der eine in Profilstellung sitzt im Vordergrunde auf einer Bank und blickt fragend zu dem eintretenden Paare. Vielleicht hat man in ihm das Porträt des Stifters und in dem hinter ihm Stehenden das Selbstporträt des Meisters zu sehen.

In der Mitte der Predella halten zwei schwebende Engel mit üppigem Lockengeringel in schöner Symmetrie ein Tuch, auf dem wohl einst das Antlitz Christi befestigt war.

Im Mittelschrein erblicken wir unter reichster spätgotischer Ornamentik — die Krabben an dem Eselsrücken stimmen überein mit denen am Scherenburgdenkmal — die Himmelfahrt Mariä mit 1 Meter hohen Rundfiguren. In der Mitte schwebt Maria betend mit erhobenem Haupt, in majestätischer Ruhe, auf einer Wolke empor, von fünf Engeln getragen. Die Gewandanlage ist bei Maria besonders reich und mannigfaltig behandelt. Das ganze Motiv, die Haltung des Körpers und der Hände, sowie das Haupt und die Bildung der Haare sind eng verwandt mit der Gestalt der Eva und der Magdalena von Münnerstadt. Die Engelchen sind köstliche Erscheinungen von hinreißend schönen Formen und anmutigsten Bewegungen.

Das Grab umgeben die zwölf Apostel in zwei Gruppen. Diese Gestalten sind mit das schönste und großartigste am ganzen Altarwerk. Hier ist fränkische Naturbeobachtung mit dem Schönheitsgefühl des Schwaben und der seelischen Vertiefung eines Schongauer zu einem wunderbaren Kunstwerk vereinigt. Gleich vorn rechts kniet Johannes und hebt die Hände anbetend empor, mehr im Hintergrunde hinter ihm fünf andere Apostel, teils der Erscheinung nachblickend, teils sinnend und betend mit gefalteten oder gekreuzten Händen.

Auf der linken Seite ist der Apostelfürst Petrus mit Andreas zu einer herrlichen Gruppe vereinigt, ersterer aufwärts blickend und in beiden Händen ein Buch haltend. Andreas legt seine Hand auf des Petrus Schultern und greift ebenfalls nach dem Buch. Wehmut, Sehnsucht, andächtiges Staunen und demütige Ergebenheit sprechen aus den Blicken der anderen Jünger.

Die Apostel zeigen die nächste Verwandtschaft mit denen des

Rothenburger Blutaltares, nur daß hier die Gruppierung einfacher und schöner, die Charakteristik reicher und tiefer, der Ausdruck gemütvoller und die Ausführung noch sorgfältiger ist. Der Petruskopf hier und auf dem Blutaltar ist der gleiche bis in die kleinen Fältchen der Haut, während Johannes dem in Rothenburg links von Judas sitzenden Jünger auf ein Haar gleicht.

Die Flügel, die wie in Rothenburg außen leer sind, geben auf der Evangelienseite im unteren Bilde die Verkündigung, eine treffliche Arbeit, die in vorzüglicher Weise auf Riemenschneider hinweist und kaum Gesellenarbeit sein dürfte, als welche man diese Reliefs angesprochen hat. In seiner einfachen Ruhe ist dieses Bild das beste unter allen.

Das obere Relief stellt die Heimsuchung Mariens dar. Auch hier lassen die ernste Ruhe in beiden Gestalten, sowie die tiefe Beseelung ihrer Gesichter die hohe Künstlerschaft des Meisters erkennen.

Auf dem oberen Bildwerk der Epistelseite ist die Geburt des Erlösers wiedergegeben, und das untere Flachbild zeigt die Darstellung Christi im Tempel. Letzteres ist in der Komposition vielleicht am wenigsten glücklich.

Der Altar ist bis auf die Augensterne und die Verzierungen an den Gewändern ebenfalls unbemalt; durch Tränkung mit einer farblosen Sublimatlösung gegen Wurmfraß ist die helle Farbe des Lindenholzes und die natürliche matte Oberfläche glücklich erhalten.

Die Entstehung dieses großartigen Werkes ist um die Wende des 15. Jahrhunderts zu setzen. Man hat den Altar bald als ein Meisterwerk der schwäbischen, bald der fränkischen Schule gehalten. Weber hat ihn, wie den Rothenburger Blutaltar, zuerst für Riemenschneider in Anspruch genommen und ohne Zweifel mit Recht.

Schwerwiegende Bedenken hatten Bode seinerzeit bewogen, diesen Altar nebst anderen Werken einem anderen unbekannten unterfränkischen Künstler, dem „Meister des Creglinger Altares" zuzuschreiben. Da aber diese Bezeichnung nunmehr aus den Räumen der Berliner Museen und überhaupt aus der neueren Kunstgeschichte verschwunden ist, so erübrigt es sich, auf Bodes Gründe näher einzugehen.

Der Altar ist ohne Zweifel ein Werk Riemenschneiders und zwar dessen bestes und schönstes. Ganz abgesehen davon, daß zu jener Zeit der reichsten archivalischen Nachrichten es zwei Meister von dieser Aehnlichkeit und Bedeutung nebeneinandergegeben haben sollte, ohne daß uns von dem einen der Name erhalten sein soll, weisen alle dem Unbekannten zugeschriebenen Werke sämtliche Eigenschaften auf, an denen Riemenschneider sofort zu erkennen ist.

Wenn wir das stille Creglingen besuchen und in das kleine Herrgottskirchlein eintreten, so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf, ist es möglich, daß ein solch grandioses Altarwerk für das unscheinbare, kleine Wallfahrtskirchlein geschaffen sein soll, wo es nahe dem Hauptportal inmitten des Schiffes an einem gänzlich ungeeigneten Platze und in denkbar ungünstigster Beleuchtung, nur wenige Meter von der Orgelbühne entfernt, in seiner ganzen Pracht und Größe dem Besucher mächtig entgegensteht, während die anderen Altäre der Kirche schön eingepaßt in den Raum an ihrem alten Platze stehen. Das gibt uns reichlich zu denken, namentlich wenn wir uns erinnern, daß die Verwaltung der Jakobskirche in Rothenburg im Jahre 1495 mehrere Zahlungen an den „Meister zu Wirzburg" für gewisse Bildwerke auf dem Marienaltare buchte.

Noch heute befindet sich daselbst ein Marienaltar, aber es ist sicher nicht der damals vom Meister gefertigte. Eine Aufzeichnung im Stadtarchiv zu Rothenburg bestätigt uns ausdrücklich, daß die Bauern das erstere Werk zwar zerstören wollten, daß dasselbe jedoch gerettet worden sei und keinen Schaden genommen habe. So scheint mir denn die Vermutung Tönnies, daß der vom Meister gelieferte Marienaltar nach Einführung der Reformation in Rothenburg durch Kauf oder Schenkung nach Creglingen gelangt sei, wo sich uns dieses große Altarwerk heute so deplaciert darstellt, viel für sich zu haben. Damit hätten wir auch für unser Creglinger Werk eine neue Datierung gefunden und Riemenschneider als den Künstler des Werkes so gut wie gesichert.

Und in der Tat, spricht nicht gerade viel für diese Annahme? Denn zu welcher Zeit dürften wir dem Meister die Schöpfung eines so lebensvollen und unmittelbaren Werkes eher zutrauen, als damals, wo er, in frühem Mannesalter stehend und noch aus dem Born jugendlicher Begeisterung schöpfend, danach strebte, sein ganzes Können und seine Vielseitigkeit in ein Kunstwerk hineinzutragen, namentlich zu einer Zeit, wo noch keine städtischen Ehrenämter die Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte beeinträchtigten.

Der erst seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts in St. Jakob als Pendant zum Blutaltar aufgestellte Marienaltar läßt sich nicht, wie Weber es tut, mit dem alten, nach den Rechnungen ausdrücklich für die Pfarrkirche bestimmten Marienaltar identifizieren. Der heutige Marienaltar von St. Jakob war ja bis dahin Eigentum der Spitalkirche zum Heiligen Geist zu Rothenburg, die ihn an St. Jakob abtrat. Bode spricht mit Recht diese Arbeit Riemenschneider ab. Abgesehen von dem einzig älteren Stück, der Darstellung des Todes Mariä in der Predella, haben wir es hier mit jüngerer Arbeit zu tun. Schon die Krönung

Mariä im Mittelschreine zeigt, daß der Meister nicht Riemenschneider sein kann, wohl aber von seiner Kunst beeinflußt ist. Die Auffassung und der Ausdruck der Köpfe ist wenig ansprechend, ohne jede individuelle Note. Starkknochig, ja fast plump, wirkt der rechte Arm und die Hand Christi. Die Behandlung der Haare, ebenso auch die Faltenmotive und der Typus Mariä und des nackten Kindes sind der Kunst Riemenschneiders fremd. Alles deutet auf einen nachgeborenen Künstler, der sich vielleicht am Creglinger und Blutaltar gebildet haben mag.

Doch verweilen wir noch eine kurze Zeit in dem lieblichen Taubertale, um den dritten der Altäre zu betrachten, in der Kirche zu Dettwang unter den Mauern Rothenburgs, der zwar nicht zu den größten, aber unbedingt zu den vollkommensten Schöpfungen des Meisters gehört. Auch er ist ohne Farbenfassung und mit einer dunklen Firnisschicht überstrichen. Der Mittelschrein stellt den gekreuzigten Heiland dar, dem zu beiden Seiten die Gruppen seiner Getreuen und seiner Feinde beigegeben sind. Der Heiland trägt in allen Stücken den Stempel Riemenschneiderscher Eigenart und deckt sich mit den anderen Kruzifixus-Darstellungen des Meisters, unter denen diese wohl die schönste ist. Das Nackte ist mit bewunderungswürdiger Weichheit und Naturwahrheit wiedergegeben bis in die krampfhaft gestellten Zehen, bis in das letzte Fältchen des Lendentuches. Wir haben hier eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der ganzen deutschen Kunst vor uns.

Die linke Gruppe der beinahe rund gearbeiteten Figuren mit Maria, Johannes und den Frauen ist tiefergreifend. Der ganze Vorgang erscheint gleichsam in eine höhere Sphäre gehoben, wo die Stürme menschlicher Leidenschaft schweigen und nur noch ein ahnungsvolles Empfinden der höchsten Mysterien der Religion die Menschen beseelt. Die Unterstützung, die Johannes und eine der Frauen Maria angedeihen lassen, ist mehr eine unwillkürliche Aeußerung zärtlichen Mitleids als ein wirkliches Zugreifen und Halten. Auf der rechtsseitigen Männergruppe der Feinde des Herrn ist die Mittelsgestalt eine treue Nachbildung des Orientalen auf einem frühen Stiche Dürers. Die Szene im flachen Relief auf dem linken Flügel stellt Christus mit seinen drei Jüngern auf dem Oelberge dar, hier etwas anders komponiert als am Blutaltar. Der rechte Flügel zeigt die Darstellung der Auferstehung Christi. Auch diese Arbeit steht im ganzen sowohl in technischer Durchbildung der Details, als auch in der Charakteristik der Köpfe auf der Höhe der beiden anderen Altarwerke.

Von einem aus der Lorenzkapelle zu Geroldshofen stammenden kleinen Flügelaltars ist uns im Nationalmuseum in

München das meiste erhalten: nämlich das Gehäuse mit den Figuren der Madonna und des Täufers (die dritte, St. Sebastian, gehörte nicht dazu) und die Flügel mit vier Reliefs aus dem Leben Johannes des Täufers, teils nach Dürerschen Holzschnitten von 1511 nachgebildet.

Ein kleiner undatierter Schnitzaltar in der Sammlung des Schlosses zu Heidelberg mit Christus, der als salvator mundi unter den 12 Aposteln steht, ist durch die große Aehnlichkeit der Apostelltypen und durch die gleiche technische Behandlungsweise namentlich der Gesichter wichtig für die Frage nach dem Schöpfer des Creglinger Altars.

Auch in der Pfarrkirche zu Bibra befinden sich drei kleinere Flügelaltäre, von denen der geringwertigste der Apostelaltar ist, eine Replik des Heidelberger Altares. Das Werk ist höchstens Gesellenarbeit und steht weit hinter dem Heidelberger zurück. In weit engerem Verhältnisse zum Meister steht der Schöpfer des Verkündigungsaltares, während von dem dritten nur die Reliefs vorhanden sind.

Ein kleines Kreuzigungsaltärchen im Museum zu Darmstadt weist sowohl in dem Kruzifix als auch in den Gestalten der Maria und des Johannes nahe Beziehungen zu Dettwang auf.

Das größte und schönste Steinskulpturwerk des Meisters, das Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde, befindet sich im Dom zu Bamberg. Riemenschneider wurde 1499 mit dieser Arbeit beauftragt, die mit Unterbrechungen bis 1513 dauerte. Das Monument ist ein freistehendes Hochgrab von Solnhofener Kalkstein. Auf der Deckelplatte ruhen nebeneinander der Kaiser und seine Gemahlin, die Stifter des Bamberger Domes, zwei trefflich vornehme Figuren im Zeitkostüm unter doppeltem gotischen Baldachin. Ihre Füße ruhen auf zwei wappentragenden Löwen. Die Gestalten sind im hohen Relief ganz von vorn gesehen und aufrechtstehend gearbeitet mit bewunderungswürdigem Fleiß und markiger Charakteristik. Die ausdrucksvollen Köpfe bekunden hohe technische Gewandtheit, die Gewandung ist groß und schön angeordnet in klarem Faltenreichtum und frei von Undeutlichkeit und Spielereien. Die Gewandung des Kaisers ist einfacher, die der Kaiserin reicher. Das Motiv ihres Mantels ist beinahe vollständig übereinstimmend mit dem der Madonna von Creglingen, nur umgekehrt gearbeitet. Die mit Unterscheidung von Männer- und Frauenhand fein durchgearbeiteten Hände zeigen liebevollste Naturbeobachtung. Bei dem Kaiser kommt vielleicht das männliche Element nicht zu seinem vollen Rechte. Die Proportionen beider Figuren sind vollkommen befriedigend, fast ist in ihrer Haltung die gotische Linie ganz geschwunden.

Dieselbe volle Bewunderung verdienen die fünf Reliefs des Sarges; sie leisten ein Höchstes an leichtflüssiger Erzählung. Es sind Darstellungen von Vorgängen im Leben des heiligen Kaiserpaares. Wie bei dem Münnerstadter Altar, so waren auch hier dem Meister alle Einzelheiten vorgeschrieben, seine Aufgabe war es, diese in künstlerischer, geschmackvoller Weise in den gegebenen Raum einzupassen.

Auf dem ersten Relief ist dargestellt, wie die Kaiserin sich von dem Vorwurf der Untreue reinigt, indem sie sich freiwillig einem Gottesgericht unterwirft und ohne Schaden zu nehmen mit bloßen Füßen über glühende Pflugscharen geht. Die Szene spielt sich im Innern der Burg ab. Rechts ist die Kaiserin, die mit beiden Händen vorn zierlich den Oberrock hebt und auf den glühenden Eisen dahinschreitet. Auf der linken Seite ist der Kaiser, der aus dem Bilde heraussieht, als wolle er den Vorgang nicht bemerken, hinter ihm ein junger Höfling, der die Kaiserin verleumdet hat und nun lauernden Blickes zum Kaiser hinübersieht. Dahinter stehen andere Hofleute. Der hinten im Profil gestellte Reliefkopf erweckt fast den Eindruck eines Münzporträts.

Das zweite Relief knüpft an eine Legende an, nach der die Werkleute von St. Stephan, mit ihrem Lohne nicht zufrieden, von der Kaiserin einen höheren Betrag erbitten und ihn auch erhalten. Als die Arbeiter aber die Fürstin, die Gott in ihrer Bedrängnis angerufen hatte, verlassen hatten, fanden sie in ihren Taschen nur den ersten, niederen Lohn. Sie erkennen Gottes Wink und arbeiten weiter. Der Künstler stellt den Vorgang dar, wie die unzufriedenen Arbeiter zur Fürstin kommen und diese ihnen auseinandersetzt, ihre Forderung sei unbillig. Mit ihrer Rechten hält sie eine leere Schale, aus welcher sie den Lohn genommen, während die Linke in lebhafter Geberdensprache ihre Worte begleitet. Die Handwerker sind alle charakteristisch und vortrefflich durchgearbeitet, sie tragen die Kleidung ihres Standes, die nicht ganz der neuesten Mode entsprach im Gegensatz zu der der Höflinge auf den anderen Bildern. Hinter der Kaiserin stehen zwei Hofdamen, die jüngere hat eine Haartracht ähnlich der Fürstin und ein liebliches Gesicht. Dies Köpfchen gehört mit zu den reizvollsten, die Riemenschneider je geschaffen. Auch die ältere Frau weist feine Gesichtszüge auf.

Das dritte Bild stellt die Sterbeszene des Kaisers dar. Auf einem schräg in das Bild gestellten Bette liegt der Kaiser. Hinter dem Bett steht in Tränen seine Gemahlin. Es ist der Augenblick, wie der Kaiser zu den versammelten Hofleuten spricht, er lasse ihnen die Kaiserin bei seinem Tode zurück, wie er sie einst empfangen habe, das heißt als Jungfrau. Zu beiden Seiten hinter der Fürstin werden wieder die beiden Frauengestalten

des vorigen Bildes sichtbar. Die jüngere, auch hier ganz einzig liebreizend, blickt betrübt vor sich hin, indem sie die Rechte auf die Schulter der Kaiserin legt, um sie zu trösten. Ein genrehaftes Motiv, das schlafende Seidenhündchen auf der Truhe, unter der die Morgenschuhe des Kaisers stehen, schließt das Bild nach unten ab.

Diese drei Reliefs nebst der Deckplatte zeigen gleichmäßig feine und individuelle Durchbildung. In der schönen und klaren Komposition und der glücklichen Perspektive stehen sie an der Spitze der Werke des Meisters, vor allem das am subtilsten und liebevollsten durchgearbeitete Bild mit der Ablehnung der Arbeiter. Die Typen tragen außer den Hauptpersonen einen auffallenden Zug zum Porträthaften, die Wiedergabe des Fleisches ist von bewunderungswürdiger Weichheit und Natürlichkeit. Die malerische Behandlung der Bilder weist schöne Licht- und Schatteneffekte auf.

Die beiden letzten Szenen zeigen Kaiser Heinrich in seiner Krankheit und des Kaisers Seelenwägung.

Auf dem ersten Bilde liegt der kranke Kaiser mit der Krone auf dem Haupt im Bette; um seine Lippen spielt ein Zug tiefsten Schmerzes. Neben dem Bett steht in vorgebeugter Haltung der hl. Benediktus. Er hat den schlafenden Kaiser, der von ihm in Monte Cassino Hilfe erflehte, von seinem Steinleiden befreit und legt den Stein dem Kranken in die Hand. Vor dem Bette sitzt der ratlose Leibarzt des Kaisers, sein Haupt auf die Linke stützend.

Den Abschluß der Bilder bildet Heinrichs Seelenwägung. St. Michael mit lockigem Haupte und in Levitentracht, der im Auftrage Gottes das Richteramt ausübt, schwingt in der Rechten sein Schwert und hält in der Linken die Wage, auf die der Schutzengel des Kaisers, als Diakon gekleidet, den Kelch mit den guten Werken Heinrichs gelegt hat, während drei originell bewegte Teufelchen sich vergeblich bemühen, die andere Schale herabzuziehen.

Diese beiden letzten Tafeln sind nicht ganz so glücklich komponiert und auch technisch nicht so fein durchgeführt, als die andern und tragen deutliche Merkmale der späteren Zeit.

Auf der östlichen Schmalseite befindet sich eine Bronzetafel, welche das Kaiserpaar als jungfräuliche Gatten preist. Das Grabmal ist an den Ecken mit spätgotischen Säulchen geziert, in einigen Ecken sind Drachen angebracht, auf denen Knaben reiten, während an der Basis sich Schlangen, Eidechsen und Schnecken zeigen, mit größter Naturwahrheit dargestellt.

In der Pfarrkirche zu Heidingsfeld befindet sich ein Sandsteinrelief, die Beweinung Christi darstellend, das

fraglos auf Riemenschneider zurückgeht. Unter dem Kreuz knien Maria, Johannes und Maria Magdalena in tiefer Trauer bei dem vorn in halbsitzender Stellung durch Johannes gehaltenen Leichnam des Herrn, der nur mit Lendentuch und Dornenkrone angetan ist. Sämtliche Gesichter bekunden tiefen Seelenschmerz. Die Zeichnung des Nackten zeugt von Verständnis, nur die etwas gezwungene Stellung der Beine stört den Fluß der Linie. Obwohl die Verteilung der Figuren ganz symmetrisch ist, wirkt das Ganze etwas eintönig, weil bei allen vier Gestalten die Köpfe in gleicher Weise nach rechts geneigt sind.

Ein kleineres Sandsteindenkmal des Schottenabtes Johann Trithemius in der Neumünsterkirche zu Würzburg steht seiner Datierung nach bereits an der Grenze der dritten Periode des Künstlers. Der Abt, in bischöflichem Ornate dargestellt, war einer der bedeutendsten Humanisten und berühmter Polyhistor. Die ganze Figur in geflachtem Relief ist schon mehr als erhöhte Zeichnung gehalten. Die edle, ruhige Auffassung und feine Charakterisierung lassen des Meisters Hand erkennen, wenn auch der Kopf trotz großer Wahrheit etwas Schablonenhaftes an sich hat.

Der dritten Periode des Künstlers (1517—1531) gehört das großartig und reich ausgestattete Grabmal für den Bischof Lorenz von Bibra im Würzburger Dome an, aus rötlichem Salzburger Marmor gefertigt. In seine Regierungszeit fällt die Haupttätigkeit unseres Meisters, den der Bischof wohl zu schätzen wußte, und dem er manchen Auftrag gegeben hat, wohl als letzten sein eigenes Grabmal. Hier begegnet uns zum ersten Male bei Riemenschneider der nicht glücklich gelungene Versuch, Umrahmung und Ornamentik im Geschmacke der von Italien eingedrungenen Renaissance zu bilden. Zu beiden Seiten des Bildes steigen zwei reich gegliederte Halbsäulen empor, und ein Rundbogen schließt das Ganze oben ab. Die Gestalt des Bischofs ist im Arrangement der des Scherenburg sehr ähnlich, doch weniger lebendig und frisch, auch das Porträthafte des Antlitzes nicht so überzeugend individuell; die technische Ausführung dagegen mit gewohnter Sorgfalt durchgeführt. Doch kommt auch hier schon die Manier als solche zur Geltung, das akademisch bewährte Rezept ohne weitere tiefere Geistesarbeit. Auf den Säulenaufsätzen stehen Heilige, links der hl. Kilian, eine echt Riemenschneiderische Gestalt, und rechts der hl. Laurentius als ansprechendste Stücke des Grabmals.

Ein ganz eigenartiges Werk Riemenschneiders, auch dieser späten Zeit angehörend, 1521 verakkordiert, ist eine Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach. In einem ovalen, über zwei Meter hohen, von silbernen Rosen

gebildeten Kranze, der von fünf Medaillons unterbrochen wird, steht die Gottesmutter mit dem Kinde auf einer Wolke, von einem Strahlenkranze und sechs musizierenden Engeln umgeben. Die Medaillons stellen Szenen aus dem Marienleben dar, jedoch in wenig feiner Ausführung und leerer Zeichnung. Das Werk erinnert lebhaft an den viel früher entstandenen Nürnberger Englischen Gruß von Veit Stoß.

Die größte und figurenreichste Beweinung Christi, die zugleich als die letzte Arbeit des Meisters gilt, befindet sich in der Pfarrkirche zu Maidbrunn, ebenfalls in Sandstein ausgeführt. In einer felsigen Landschaft, mit den drei Kreuzen im Hintergrunde, sind die trauernden Freunde und Frauen um den heiligen Leichnam versammelt, dessen Oberkörper von Joseph von Arimathäa aufgerichtet wird, während Maria mit schmerzerfülltem Antlitz hinter dem Herrn kniend dessen linken Arm hält. Der Eindruck des kraftlosen toten Körpers ist vorzüglich, der traurige Ausdruck in den einzelnen Köpfen direkt ergreifend wiedergegeben. Die edle, höhere Auffassung von so großer Tiefe, ebenso auch die wahrhaft bewunderungswürdige und sichere Beherrschung des Materials, wenn auch mit etwas trockener, kühl anmutender Routine, beweist, daß hier der Meister eigenhändig schaffte. Namentlich Joseph von Arimathäa, ganz edle Männlichkeit, ganz hingebende Teilnahme, ist einer jener wunderbaren Köpfe Riemenschneiders, deren Schönheit nicht nur eine äußerliche, sondern auch eine rein innerliche ist.

Auch Kanzeln, Sakramentshäuschen, Tabernakel, Oelberge und Stationen gingen in großer Anzahl aus des Meisters Werkstatt hervor, deren Ausführung jedoch Riemenschneider fast nur seinen Gesellen und Schülern überlassen haben wird, so z. B. eine Predigtkanzel in Münnerstadt und ebenso eine solche wie auch ein Sakramentshäuschen zu Heidingsfeld. Ein Sakramentshäuschen im Dom zu Würzburg und der Tabernakel für den Hochaltar im Kilianschor sind leider bei der Modernisierung des Domes 1701—1703 verschwunden. Von letzteren sind wahrscheinlich die drei Brustbilder der Frankenapostel Kilian, Colonat und Totnan erhalten, die heute neu gefaßt auf dem mittleren Altar in der Krypta der Neumünsterkirche stehen.

Eine große Anzahl einzelner Figuren, Reliefstafeln und Gruppen, welche aus stilistischen Gründen teils des Meisters eigener Hand, teils nur seiner Werkstatt zugewiesen werden dürfen, sind sämtlich undatiert und bieten im wesentlichen keine neuen Gesichtspunkte zur Beurteilung seiner Kunst.

Würzburg war die Stadt „unserer lieben Frau"; ihr huldigte die Bürgerschaft in der Stadtkapelle, ihren Namen trug die Veste des Fürsten, und heute noch sind die Häuser zahlreich, die unter

Baldachinen das Bild der Gottesmutter schmückt. So ging denn auch aus Tilmanns Werkstatt eine stattliche Anzahl Marienbilder hervor, als deren erstes wir die Madonna in der Neumünsterkirche kennen gelernt haben. In allen größeren Sammlungen Deutschlands, ebenso auch Wiens und Londons sind solche Arbeiten zu treffen. Mit zu den schönsten zählt die Madonna im Städelschen Institut zu Frankfurt, ein Werk, das den Meister auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigt, ferner die Doppelmadonna in Würzburg und vor allem jene des Nationalmuseums zu München mit einem Buche in der Hand, ehemals wohl zu einer Verkündigung gehörend und in ihrem ganzen Typus an die Creglinger Mutter Gottes erinnernd.

Wunderbar ergreifend sind auch die Kruzifixus-Darstellungen des Meisters, zu deren schönsten der ungemalte Kruzifixus im Bürgerhospital zu Würzburg gehört, gleich hervorragend durch edle Auffassung, wie gutverstandene, subtile Durchführung des Nackten; der Ausdruck des gesenkten Kopfes ist schmerzvoll bewegt, der Mund geschlossen; sodann ein Kruzifix, das im Dome zu Würzburg vom Gewölbe des Chores herabhängt.

Auch die trauernden Gestalten von Maria und Johannes hat der Meister wiederholt dargestellt. Von den Pietàdarstellungen dürfte die in der Franziskanerkirche zu Würzburg wie auch die Beweinung Christi in der Universität zu den besten Arbeiten aus des Meisters späterer Zeit zu rechnen sein.

Das ganze Arsenal Riemenschneiderscher Physiognomik offenbart sich in seinen Apostelfiguren, wie z. B. in den vier Evangelisten in Berlin, und in den Einzelfiguren seiner Heiligen, von denen ein schönes Stück der hl. Stephanus im Historischen Verein zu Würzburg ist. Zwei wundervolle Gestalten sind ebendort in der Marienkapelle, die hl. Dorothea und Margaretha, die erstere, in modischem Zeitkostüm zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit der Kaiserin Kunigunde. Vortrefflich behandelt sind die Hände, welche den Blumenkorb halten, sowie das herrlich drapierte Manteltuch. Fast ebenso schön ist Margaretha. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt ein herrliches Werk in einer hl. Elisabeth, deren Antlitz auffällig den Frauen auf dem Bamberger Relief gleicht.

Schöne Stücke profaner Kunst sind auch zwei Lustre-Weibchen aus dem Rathause zu Ochsenfürth, von denen das eine in den letzten Jahren für 24 000 Mark verkauft worden ist, sodann ein kleiner St. Georg auf dem Pferde in Berlin und ein prächtiger Tisch im Besitze der Stadt Würzburg.

Zu den herrlichsten Schöpfungen Riemenschneiders gehört eine Gruppe, das Ehepaar im Betstuhl im Kensington-Museum in London. Die wundervoll geschlossene Komposition des Ganzen, sowie die virtuose technische Ausführung der Details werden nicht einmal vom Creglinger Altar übertroffen. Das Werk ist ein Bruchstück aus einer Darstellung der hl. Sippe, so daß wir also Anna und Joachim vor uns hätten.

Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien besitzt eine 21 Zentimeter hohe Statuette des Adam, ein glänzendes Stück feiner Kabinettkunst, in welchem man auf den ersten Blick Riemenschneider erkennt. Das treffliche Figürchen scheint mir nicht, wie Weber meint, eine Studie zum Würzburger Adam zu sein, sondern ist mit so liebevoller anatomischer Vertiefung und mit einer Grazie gearbeitet, daß es aus des Meisters bester Zeit stammen dürfte.

Zwei andere wundervolle Stücke, äußerst fein gearbeitete, gemeiniglich als Adam und Eva bezeichnete Köpfchen aus Birnbaumholz, etwa 10 Zentimeter hoch, besitzt das Kensington-Museum. „Der Typus der edlen jugendlichen Köpfe, der scharfe Schnitt von Lippen und Augen, die Anordnung und Behandlung des Haares, namentlich die vollen Locken des herrlichen Adam, dessen inniger, fast schwermütiger Ausdruck, endlich die weiche Behandlung des Fleisches sind eben soviel charakteristische Eigenschaften des Meisters vom Creglinger Altar", sagt Bode, — also Riemenschneiders. Das entzückend liebliche Kindergesichtchen der Eva mit dem leise geöffneten Mund, dem kindlichen Blick und den rund um den Kopf gelegten Haaren, steht an Reiz dem Adam nicht nach und mutet uns an wie eine moderne Arbeit. Wir haben es hier mit zwei Kabinettstücken zu tun, in denen der Meister in kleinem Maßstabe selbst das übertrifft, was die Nürnberger und Augsburger Medailleure zu Anfang des 16. Jahrhunderts in ihren berühmten Buchsbaummodellen geschaffen haben. Sie allein setzen den Künstler unter die ersten Meister seiner Zeit, ja, er hat überhaupt nichts Besseres geschaffen.

Ein reiches Künstlerleben haben wir betrachtet und erkennen leicht, wie des Meisters Tätigkeit Fruchtkörner auszustreuen vermochte, deren geistiger Nährwert uns so recht wahrnehmbar wird, wenn wir uns der Tatsache bewußt werden, daß in unserer heutigen kirchlichen Kunst seit vielen Jahrzehnten ärgsten Verfalles immer mehr manierierte, fabrikmäßige Kunstindustrie an Stelle jenes edlen Kunsthandwerkes getreten ist, das einst so hohe Kunstwerke geschaffen hat.

Auch heute, in einer Zeit voller Aeußerlichkeiten und Oberflächlichkeit, tut jene seelische Vertiefung und das feine Schönheits-

gefühl eines Riemenschneider unseren Künstlern mehr denn je not. Doch ist ja bereits ein gewaltiger Fortschritt auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst zu verzeichnen, namentlich in Süddeutschland. Aber auch in unser engeren Heimat ist ein junges Kunstinstitut, die Warmbrunner Holzschnitzschule, die unter Leitung tüchtiger Künstler gerade unsere schlesische Bildschnitzerei in engster Anlehnung an die alten deutschen Meister zu heben sucht, auf diesem Gebiete vorbildlich.

Traurige Zeitereignisse griffen störend in ein reiches Künstlerleben ein, auch war Meister Tilos zartgeartete, persönlich intime Kunstweise starker Nachwirkung nicht so fähig. Wie Riemenschneider ohne Vorgänger auftritt, so bleibt er auch ohne Nachfolger. Um so leuchtender aber hebt sich sein Bild von dem dunklen Hintergrunde ab, aus dem es aufstrahlte und in den es wieder verschwand. Rund und abgeschlossen, ein einheitliches Ganzes, ruht diese Künstler-Individualität in sich selbst im vollsten Sinne des Wortes für unsere deutsche Kunst ein Einzelner, Einziger.

Vorstehender Studie liegen folgende Werke zugrunde:

Münzenberger und Beissel. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885—98.

Paulus. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889—90.

Keppler. Württembergs kirchl. Kunstaltertümer. Rottenburg a. N. 1888.

Bergner. Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

Kuhn. Allgem. Kunstgesch. II. Bd. Plastik. Einsiedeln 1909.

Kraus. Gesch. der christl. Kunst. II, 1. Freiburg 1897.

Sighard. Gesch. der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862.

Bode. Gesch. der dtsch. Plastik. Berlin 1887.

Niedermeyer. Kunstgesch. der Stadt Würzburg. Würzburg 1860.

Becker. Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Leipzig 1849.

Weber. Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider. Würzburg 1884, I. Wien 1884, II. Regensburg 1911, III.

Streit. Tylmann Riemenschneider. Berlin 1888.

Graf. Die neuerworbenen Werke T. R's etc. Beilage zur Allg. Ztg. 1891, Nr. 13/14.

Tönnies. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers T. R. Straßburg 1900.

Adelmann. Til Riemenschneider. Walhalla 1910. 6. Jahrg.

Pinder. Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.

u. a. m.