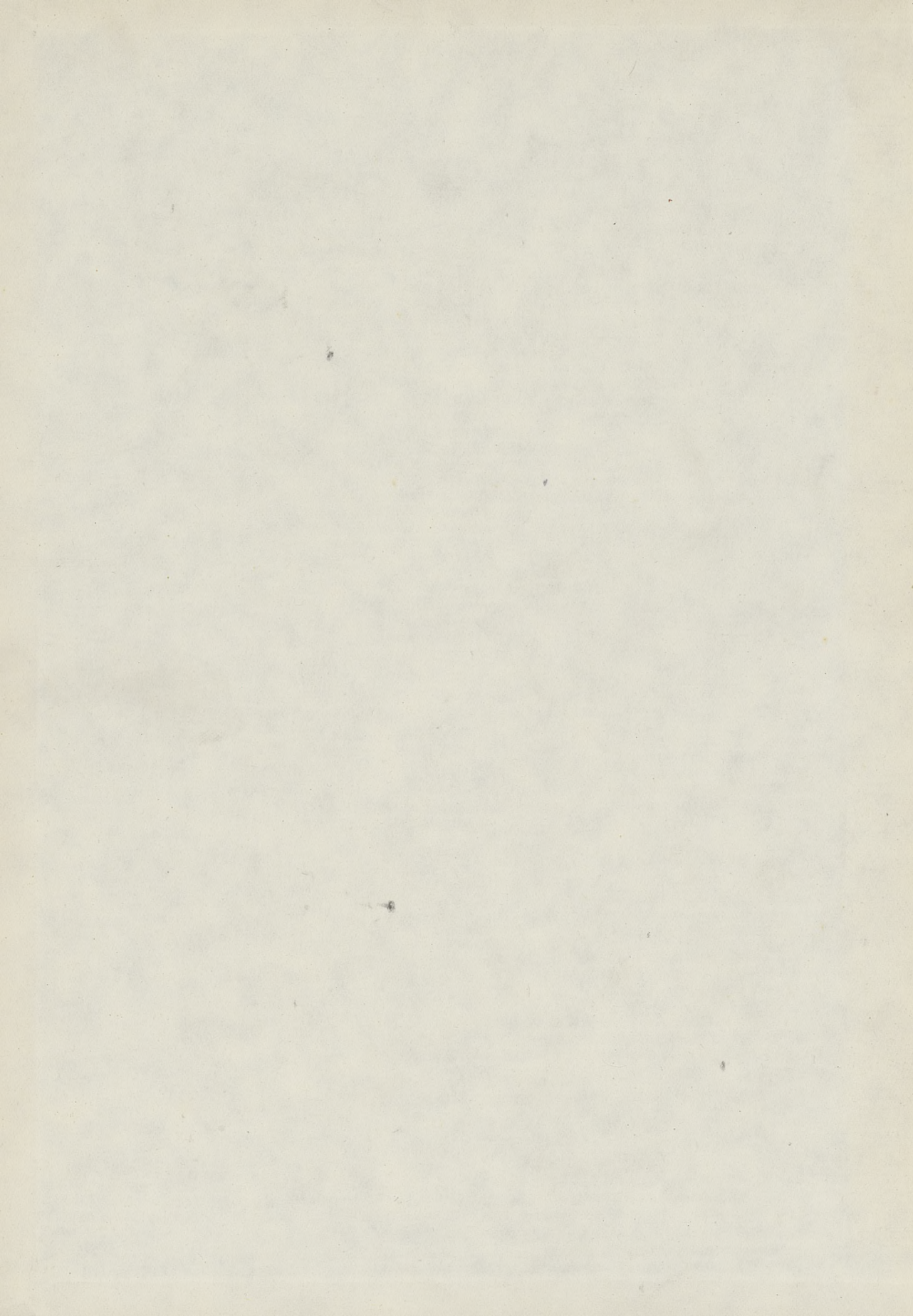


503

CZYT.

Tilmann  
Riemenschneider



J 242



Wilhelm Klementhauer



monografie  
Tilman Riemenschneider



Ein Gedächtnisbuch

Tilman Riemenschneider

Verlag des Kunstgewerblichen Museums in Wien



*monografia*  
**Tilmann Kiemenschneider**



**Ein Gedenkbuch**

Herausgegeben und eingeleitet von

**Justus Bier**

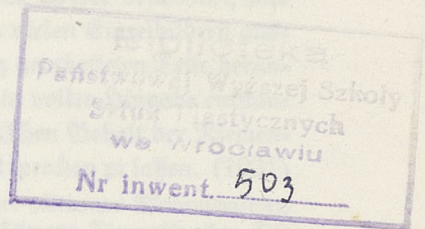
Zweite, erweiterte Auflage

Mit 96 Bildtafeln

19



36



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

X. 6. 4. 7. 1

X. 6. 5. 5. 3

Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 1 - 503



ID: 17000000066

503

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

Copyright 1936 by Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien

Druck: Christoph Reiter's Söhne, Wien V



## Vorwort zur ersten Auflage

Dieses kleine Buch verdankt seine Entstehung der Anregung und Unterstützung des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins, der im Jahr der 400jährigen Wiederkehr des Todes Tilmann Riemenschneiders die Herausgabe eines nach Inhalt und Preis volkstümlichen Gedenkbuches ermöglichen wollte. Dem Verfasser stellte sich damit die Aufgabe, aus dem, was er in seinem großen mehrbändigen Riemenschneider-Werk erarbeitet hatte, das Fazit zu ziehen, auf wenigen Seiten einen Umriss der Gestalt und des Werks Tilmann Riemenschneiders zu geben. Der Verfasser hatte verwandte Ziele schon bei der Abfassung der „Lebensgeschichte“ gehabt, die er dem ersten Band seines großen „Riemenschneider“ als eine zusammenfassende Einführung vorangestellt hatte\*. War dort aber nur die eigentliche Lebensgeschichte und ihre Verknüpfung mit dem Werk des Meisters gegeben worden, so war in dem vorliegenden Text darüber hinaus eine geschlossene, wenn auch knappe Darstellung des künstlerischen Inhalts dieses Werks zu versuchen. Vor allem schien uns wichtig die Stellung des Riemenschneiderschen Werks in der Kunst seiner Zeit, seine Bedeutung in der Auseinandersetzung zwischen Spätgotik und Renaissance klarzulegen und durch die Aufzeigung der künstlerischen Entwicklung Riemenschneiders einen Schlüssel zum Verständnis seines Werks aus dessen eigenen Wachstumsgesetzen heraus zu geben. Für den Bildteil war die Beschränkung auf die Hauptwerke angebracht, schon um die Möglichkeit zu reicher Ausbreitung von Teilaufnahmen zu erhalten, durch die der geistige Gehalt, die Tiefe und Innigkeit des Riemenschneiderschen Empfindungsausdrucks ebenso wie die wunderbar feine Faktur dieser Bildwerke, die Holz und Stein eine atmende Oberfläche zu geben scheint, ungleich stärker als in den Gesamtaufnahmen zutage tritt. Die Ordnung des Bildteils ist gemäß der Entstehungszeit der abgebildeten Werke erfolgt, um die im Text dargelegte Entwicklung der Riemenschneiderschen Kunst auch in der Bildfolge deutlich zu machen. Es ist selbstverständlich, daß sich der Abbildungsteil auf eigenhändige oder doch unter eigener Mitarbeit entstandene Werke beschränkt, und auch die Teilaufnahmen, die die großen Altarwerke in vielen Einzelbildern auseinanderlegen, fast ausschließlich die völlig eigenhändig gearbeiteten Teile heranziehen. Gerade die Beschränkung auf diese schönsten, in voller Hingabe entstandenen Werke scheint uns den künstlerischen und menschlichen Gehalt der Riemenschneiderschen Kunst am reinsten aus der Bildfolge selbst sprechen zu lassen. (1931)

\* Von dem großen Riemenschneider-Werk liegen 2 Bände vor: „Tilmann Riemenschneider, Die frühen Werke“ (Band I), erschienen 1925 in Würzburg, „Tilmann Riemenschneider, Die reifen Werke“ (Band II), erschienen 1930 in Augsburg. Für Literatur- und archivalische Nachweise sowie den systematischen Werkkatalog vgl. nun auch des Verfassers Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 28, S. 329/36.

## Vorwort zur zweiten Auflage

Die zweite Auflage verarbeitet die neuen, vor allem die zeitliche Abfolge des Riemenschneiderschen Werks betreffenden Erkenntnisse, die sich in Laufe fünfjähriger Weiterarbeit dem Verfasser erschlossen haben, in möglichst knapper Form in den bestehenden Text. Weiter bringt sie neben einer Neuordnung des Bildteils auch eine Erweiterung um sechzehn Tafeln, die einerseits eine Vermehrung der Teilaufnahmen ermöglichte, andererseits erlaubte, die Folge der Werke um einige Einzelfiguren zu ergänzen. Die Ergebnisse, die hier nur in kürzester Form mitgeteilt werden konnten, werden ausführliche Begründung in dem abschließenden dritten Band des großen Riemenschneider-Werks des Verfassers („Eilmann Riemenschneider, Die späten Werke“) finden, dessen Drucklegung zurzeit vorbereitet wird.

Hannover, im September 1936.

Justus Bier

Deutschland hat an der Wende zwischen Spätgotik und Renaissance einen überraschenden Reichtum an künstlerischen Persönlichkeiten hervorgebracht. Ist diese Dichte der Begabungen gerade in dieser Epoche Zufall oder entspringt sie einem inneren Gesetz? Die Kunst dieses Zeitalters steht in einem Zwiespalt. Sie sucht auf der einen Seite rein aus dem Erbe der Spätgotik heraus, wiewohl im Kampf gegen die raffinierte und manieristisch=spielerische Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine stillere, natürlichere Haltung, eine klarere, größere Form. Andererseits greift sie begierig nach den neuen Inhalten und den neuen Formmitteln, die sich von jenseits der Alpen darboten. Dieser Zwiespalt zwischen Ausreifung des Eigenen und Aufnahme des Fremden, Neuen scheint reiche Möglichkeiten für individuelle Entscheidungen gegeben, dem Aufwachsen kräftiger künstlerischer Persönlichkeiten von eigentümlicher Physiognomie günstigen Boden bereitet zu haben.

Auch Riemenschneider, so einheitlich sein Werk erscheint, ist nur aus dem Widerstreit heraus zu verstehen, in dem alle Künstler dieser Zeitwende stehen. Er scheidet sich von jener Spätgotik, die sich an wildem Bewegungsüberschwang nicht genug tun kann, die Form oft bis zur undurchschaubaren Wirrnis verpflichtet und selbst die menschliche Gestalt durch Drehung und Wendung bis zum Unerträglichen überspannt. Dieser ganz barocke Überschwang der Kunst um 1480 war Riemenschneiders Natur wie seiner künstlerischen Überzeugung fremd. Er suchte einen gegliederteren, geordneteren Formaufbau, eine natürlichere, gelassener Haltung, er scheidet sich von der bis zur Gestelztheit übersteigerten Zierlichkeit Schongauers ebenso wie von dem trotz aller Größe verkrampten Pathos der Pacher. Sein Ziel war eine neue Einheit der seelischen Stimmung, eine Innigkeit, die ohne den Kontrast des Banalen und Wüsten durch die Reinheit und Stärke der Empfindung zum Beschauer zu sprechen vermag. Diese formale und geistige Läuterung begegnet sich mit dem, was auch die Generation Dürers, der ein Jahrzehnt jünger als Riemenschneider war, erstrebte. Nur daß diese Generation ihre Ziele in einer Sprache verwirklicht, die in der Berührung mit italienischer Renaissancekunst geklärt und verwandelt worden ist, während Riemenschneider noch allein aus den Gehalten und Formmitteln der Spätgotik heraus das Neue zu entwickeln sucht.

Riemenschneiders Werk ist — wie z. B. auch das Werk des etwa gleichaltrigen Adam Kraft — ein Beweis dafür, daß der Einbruch der Renaissance in die deutsche Kunst nicht unvorbereitet erfolgt ist, daß die Spätgotik aus sich heraus schon verwandten Zielen zustrebte. Zugleich gibt aber die Verfolgung der künstlerischen Entwicklung Riemenschneiders auch Aufschluß darüber, warum im weiteren Fortgang die Renaissancekunst über diese selbständigen Ansätze der Spätgotik zu einer geistigen und formalen Reinigung siegen mußte: Riemenschneiders Versuch, das Raffinement und die auf die letzte

Spitze getriebene Überfeinerung der spätgotischen Kunst von allem Spielerei-  
schen und Selbstgefälligen zu befreien, sie in den Dienst tiefster menschlicher  
Inhalte zu stellen, überzeugt doch nur als einmalige, eben aus der Individu-  
alität Riemenschneiders erwachsene Lösung. Bezeichnend, daß trotz der starken  
Wirkung der Riemenschneiderschen Kunst auf Nachahmer und Schüler sie eben-  
sowenig wie die Kunst seiner gleichfalls in der Spätgotik wurzelnden Weggenossen  
eine schöpferische Weiterentwicklung ermöglichte, während die Auseinandersetzung  
der folgenden Generation mit der italienischen Formensprache gänzlich neue  
Möglichkeiten auch für die nicht wie Dürer oder die Vischer unmittelbar in  
Berührung mit italienischer Kunst getretenen Künstler eröffnet hatte.

**W**ir haben schon oben den Gegensatz angedeutet, in dem Riemenschneider  
zu Schongauer steht. Aber bei allem Unterschied in Formabsicht und  
Empfindungsgehalt ist die Verwandtschaft dennoch schlagend. In der geistigen  
Richtung wie in den Formmitteln ist Riemenschneider Schongauers Schüler.  
Gegenüber dem Vorstoß der Generation des Konrad Witz bedeutet schon die  
Kunst Schongauers einen Versuch, das Rad rückwärts zu drehen. Hier wird  
schon, untermischt mit Elementen einer neuen Sprache, die zarte Stimmung  
der Gotik, die graphische Ausdruckskraft einer flächenhaft gebundenen, un-  
räumlich die Gegenstände der Wirklichkeit umreißenden Liniensprache eines  
vergangenen Zeitalters zurückbeschworen. In dieser romantischen Vermischung  
des neuen naturnahen Realismus mit einer naturfernen Idealität tritt Riemens-  
schneider völlig das Erbe Schongauers an: wie Schongauer negiert er das  
klare Raumbild der Renaissance, den stand sichereren, fest auf der Erde wurzeln-  
den Aufbau der menschlichen Gestalt, das Individuelle, die Einmaligkeit der  
Persönlichkeit Aussprechende in Ausdruck und Geste. Die raumerschließenden  
Elemente sind noch stärker als bei Schongauer ausgeschieden — flächenhaft und  
unräumlich bauen sich selbst die großen Schreinkompositionen auf. Und folge-  
richtig ist auch alles vermieden, was an wirklichkeitsfreudiger Notiz des banalen  
und brutalen Alltags sich selbst in die Schongauerschen Kompositionen ein-  
geschlichen hatte.

Diese Reinigung, die zugleich eine Verengung bedeutet, ein Absehen von der  
Fülle und Vielfalt des Wirklichen, wie sie in der Generation Dürers mit  
einer ganz neuen Frische erlebt wurde, wäre unerträglich, wenn mit ihr nicht  
eine wunderbare Vertiefung und Verdichtung des menschlichen Gehalts ver-  
bunden wäre. Es ist nicht die anonyme Seelenhaftigkeit gotischer Gesichter,  
die beim Blick in das Antlitz Riemenschneiderscher Gestalten erschüttert, sondern  
gerade wie durch sie hindurch eine neue individuelle Ausdruckssprache die Typik  
der Köpfe und Figuren durchlebt, jeder Gestalt ihr eigenes unvergeßliches

Gesicht, ihre eigene Gebärde gibt. Die Gestalten Riemenschneiders unterscheiden sich nicht mehr nur nach Temperament und Artung — Abwandlung weniger festgelegter Typen —, in ihnen wird schon ein individuelles Schicksal deutlich. Während aber in den harten männlichen Gestalten Dürers das Bewußtsein dieser neu gewonnenen Individualität, dieses Heraustretens aus kollektiven Bindungen bejaht wird, bleibt bei den Gestalten Riemenschneiders der Eindruck eines tragischen Konflikts. Aus der Vereinsamung des individualisierten Schicksals scheinen sie zurückzuziehen in die Gemeinsamkeit eines brüderlich gleichartigen Erlebens, das allen diesen Gestalten die gleiche, noch ganz mittelalterliche Prägung gibt. In jedes dieser Gesichter ist der gleiche Erlebnisinhalt eingeschrieben, die gleiche leidvertraute und demutsvolle Hingabe an ein im Jenseitigen sich erst erfüllendes Geschick. Diese Hingabe, so sehr sie der objektiven Glaubensfrömmigkeit des Mittelalters gleichzukommen scheint — die Kraft ihrer Wirkung auf heutige Menschen hat sie nur durch ihren neuen Gehalt, durch die Echtheit und innere Blut ihrer individuellen Abwandlung erhalten. Diese Menschen Riemenschneiders sind schon Menschen unserer Zeit: was in ihren Zügen steht, vermag noch heute mit gleicher Kraft das menschliche Herz zu erschüttern.

\* \* \*

Riemenschneiders Werk ist uns deutlicher als sein Leben. Wir wissen wenig von ihm, allerdings für den Umriss der Persönlichkeit Entscheidendes. So wie sein Schaffen in seinem wesentlichsten Inhalt noch dem Mittelalter zugehört, so auch sein menschliches Dasein. Immerhin trifft auch ihn schon ein Strahl des Künstler Ruhms, in dessen vollem Lichte Dürer stand, auch er ist schon mehr als nur anonymes Handwerksmeister. In Reinhardts Chronik wird von dem Denkmal Lorenz von Bibras, einem „herrlichen Stein“ berichtet, der Bischof habe ihn „bey seinem Leben von Salzburg führen, und zu Würzburg einen weitberühmten Meister allda, Dillmann Riemenschneider genannt, der Bischoff Rudolphs Stein auch gemacht, hauen lassen“. Daß sein Name über Würzburg hinaus guten Klang besaß, erweisen auch die Aufträge, die er von weither erhielt. Schon dem jungen Künstler fiel der große Auftrag auf den Hochaltar der Stadtkirche in Münnerstadt zu\*, folgendes vergaben viele Städte im weiten Umkreis Würzburgs an ihn ihre größten und bedeutendsten Aufträge. Für Ereglingen im Taubertal, für Rothenburg und Windsheim, die doch Nürnberg so nahe waren wie Würzburg, erhielt er

\* Noch vor dem Münnerstadter Altar sind ein Altar in Hessenthal im Spessart und ein in Teile zerstreuter, vielleicht für Stift Wiblingen bei Ulm geschaffener Altar entstanden. Vgl. Bier, Zum Frühwerk Riemenschneiders, in: XIV<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art 1936, Actes du Congrès Vol. I, S. 57 f.

Aufträge auf eine ganze Reihe, zum Teil zerstörter großer Altarwerke. Von Bamberg wurde er mit dem Grabmal für das heilige Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde betraut. Was aber am meisten für sein künstlerisches Ansehen spricht, daß ein Mäzen und Kunstkenner wie Kurfürst Friedrich der Weise bei Riemenschneider, „dem Bildschnitzer zu Würzburg“, ein — leider verbranntes — Kruzifix für die Wittenberger Stiftskirche bestellte, die der Kurfürst mit Kunstwerken der größten deutschen und ausländischen Künstler seiner Zeit auszuschnücken trachtete.

Wie die Kenner, so muß Riemenschneiders Kunst auch die Laien mit einer schon verführerischen Kraft angesprochen haben, da nur so die starke Wirkung seiner Werke als Vorbild und Muster anderer Künstler sich erklären läßt. Nicht alle, deren Arbeiten den Eindruck des oder jenen Riemenschneiderschen Werks spiegeln, müssen seine eigentlichen Schüler gewesen sein, wiewohl auch deren Zahl nicht gering war: die Zunftlisten berichten von zwölf Lehrlingen, die Riemenschneider ausgebildet hatte, die Zahl der Gesellen, die damaligem Brauch gemäß, soweit sie auf Wanderschaft befindlich waren, nicht allzu lange in einer Werkstatt aushielten, muß noch weit größer gewesen sein.

Der Umkreis, in dem Riemenschneiders Stil unbeschränkte Geltung hatte, in dem seine Art unbestritten Maßstab und Vorbild war, reichte weit über das Fürstentum hinaus durch Mainfranken, das Taubertal, bis nach Nordschwaben und Thüringen hinein, vereinzelt Auswirkungen reichen noch viel weiter. Nur Nürnberg verhielt sich völlig abweisend. Als eine Kiliansbüste von Riemenschneiders Hand als Modell zu einer silbernen Büste für den Würzburger Dom zu einem Nürnberger Goldschmied gebracht wurde, schlug dieser vor, „ein ander Gesicht“ zu machen: „das Antlitz sey zu kindisch“. Was in Nürnberg kindlich wirkte, scheint in Würzburg und den umliegenden Landstrichen noch weit ins 16. Jahrhundert hinein als natürlicher Ausdruck empfunden worden zu sein. Die Menschen dieser Landstriche waren befangener in mittelalterlichen Vorstellungen, weicher und demütiger gestimmt, als der harte Nürnberger Schlag, in dem das neue renaissancehafte Selbstbewußtsein guten Boden fand. Aber so mild und kindlich offen diese mainfränkische Art in vielem erscheint, sie konnte auch ins Fanatische umschlagen, wie nicht nur die Teilnahme an der Bauernkriegsbewegung, sondern auch manche frühere Episode, wie z. B. der Niklashausener Aufruhr von 1476, beweist. Zehntausende liefen damals einem jungen Musikanten zu, dem die Jungfrau Maria „seine Baucken zu verbrennen“ und „dem gemeinen Mann zu predigen“ befohlen haben soll. Da er nicht nur gegen den „upigen sundigen Tanz“, gegen „Geschmuck, Hoffart, seidene Schnure, Brusttuchere und spitzige Schuhe“

predigte, sondern auch ins Politische hinübergriff — es sollte „hinfür kein Bapst, Kaiser, Kunig, Fürst noch andere gaisliche oder weltliche Obrigkeit mer sein, sunder dieselben gar abgethon werden, ain ieder des andern Bruder sein, auch keiner mer haben dan der ander“ —, griff am Ende der Bischof ein, trieb die Bauern mit seinen Reitern auseinander und ließ den Prediger auf dem Scheiterhaufen brennen.

Riemenschneiders Werke müssen dieser weichen, kindlich offenen, aber auch fanatisch entzündbaren Art entgegengekommen sein, sie sprachen das Gefühlsleben auch des „gemeinen Mannes“ an, gaben aber zugleich seiner Frömmigkeit eine Vertiefung und Würde, die noch heute eine bezwingende Macht ausübt. Das Abendmahl im Rothenburger Heiligblutaltar, Mariä Himmelfahrt in der Ereglinger Herrgottskirche, die Beweinung Christi in Maidbronn (Tafel 28, 55, 93) — das sind jene großen Schöpfungen, die einer ganz innerlichen, schlichten Frömmigkeit einen in seiner Gehaltenheit tief ergreifenden Ausdruck verleihen.

Riemenschneider gehört zu den seltenen Künstlern, die das, was sie in ihrem Werk aussprechen, auch im Leben zu bewähren suchen. Ist sein Werk Zeugnis tiefster seelischer Kräfte des Reformationszeitalters, so zeigt auch sein Verhalten in den Wirren des Bauernkrieges, daß er ohne Rücksicht auf seine bürgerliche Existenz die Partei derer zu ergreifen gewillt war, die ihm das christliche Ideal, das er in den Gestalten seiner Apostel als lebendige Mahnung hingestellt hatte, zu verwirklichen schienen.

Wie spielt sich dieses Leben ab, das durch die Einheit zwischen dem geistigen Ausdruck seines Werkes und seinem menschlichen Schicksal so tief zu bewegen vermag? Es ist mit Ausschluß jener Bauernkriegsepisode, die hart in Riemenschneiders Leben eingriff, ein bürgerliches Leben, der typische Lebensgang eines mittelalterlichen Handwerksmeisters, der es zu Ansehen und bürgerlicher Geltung bringt. Was wir über Riemenschneider wissen, entstammt der bürgerlichen Sphäre, nicht der künstlerischen, zumal Würzburg unter den Geschichtsschreibern jener Zeit keinen Kunstchronisten wie den Nürnberger Neudörfer besaß und wir von dem noch ganz handwerksmeisterlich denkenden Riemenschneider eigene Aufzeichnungen, wie wir sie von Dürer haben, aber sonst auch von keinem der anderen deutschen Künstler jener Zeit, schon gar nicht erwarten dürfen. Unsere Kenntnis von Riemenschneiders Lebenslauf ist mühsam aus unzähligen Einzelnotizen in amtlichen und geschäftlichen Niederschriften, Eintragungen, Protokollen, Verträgen usw. zusammengetragen. Und diese Quellen beginnen überhaupt erst mit der Niederlassung Riemenschneiders in Würzburg zu fließen. Über seiner ganzen Jugend liegt noch immer undurch-



dringliches Dunkel. Gerade daß wir aus der Eintragung in die Würzburger Bürgermatrikel erfahren, woher er kommt: „von Osterode in Sachsen“, das ist das Städtchen am Südhang des Harzes. Im Dezember 1483, also in dem gleichen Monat, in dem Riemenschneider sich in Würzburg niederläßt, wird in einer Osteroder Urkunde\* eines nach dem Inhalt der Urkunde offenbar kurz vorher verstorbenen „Tile Riemensnider“ gedacht. Die auffällige Übereinstimmung der Vornamen läßt vermuten, daß wir in diesem Tile Riemensnider Riemenschneiders Vater vor uns haben. Somit wäre Osterode seine Vaterstadt und der Tod des Vaters hätte ihn von der Wanderschaft dorthin zurückgerufen.

Daß er sich von Osterode nun nach Würzburg wandte? Der nüchtern klaren Denkungsart, der wir in allen seinen Niederschriften begegnen und die nur aus heutiger Perspektive, nicht aus der Perspektive jener Zeit heraus im Widerspruch zu seinem dem Diesseits abgewandten Kunstschaffen zu stehen scheint, würde die Überlegung entsprechen, daß die große, blühende Bischofsstadt, die gerade zur Zeit seiner Zuwanderung ohne eine überragende Künstlerpersönlichkeit war, reiche Aufträge und damit bürgerliches Ansehen und Reichtum gewähren könne. Ueberdies scheint er in Würzburg Verwandte gehabt zu haben, denn der Name kommt dort im 15. Jahrhundert mehrfach vor. Dieser Name ist ursprünglich eine Handwerkerbezeichnung — für die Zaumzeugmacher —, da aber dieses Handwerk in Würzburg von alters her „Sporer“ genannt wird\*\*, sind die würzburgischen Riemenschneider als von auswärts zugewandert zu betrachten. Eine Abstammung Riemenschneiders aus Würzburg, wie man sie früher annahm, kommt also nicht in Frage, seine schon durch die Herkunft aus Osterode nahegelegte niedersächsische Abstammung hat sich durch die Namensforschung bestätigt.

Kann man diese niedersächsische Abstammung aus Riemenschneiders Kunstsprache erschließen? Es ist auf die innere Verwandtschaft der Riemerschneiderischen Werke mit niedersächsischen Stuckreliefs des 13. Jahrhunderts hingewiesen worden. Aber ebensogut könnte man auf die verwandte Stimmung der Marien- und Todgruppe im Würzburger Dom aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts hinweisen, die mit ihren schwächtigen Gestalten, deren Körper bloße Träger der ausdrucksstarken Köpfe sind, mit ihrer Bändigung des hier noch stärker als bei Riemenschneider sprechenden realistischen Einzelmotivs zugunsten

\* Originalurkunde vom 13. Dezember 1483 im städtischen Archiv in Osterode i. S. Vgl. unsere Veröffentlichung in Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte 10 (1933) S. 6 f.

\*\* Nur um 1415 kommt einmal Riemenschneider als Berufsbezeichnung vor; das älteste Einwohnerbuch des Würzburger Stadtarchivs verzeichnet einen Nickel Polan Riemensnider (Nachweis von Dr. Mayer-Erlach). Aber auch dieser ist ja, wie der Name ausweist, nicht würzburgischer Abkunft.



einer geläuterten reinen Stimmung des Ganzen Riemenschneiders Art sehr nahe kommt. Diese Vergleiche mit Bildwerken älterer Epochen lassen nur erkennen, daß auch in früheren Zeiten ein verwandter Gehalt empfunden und gestaltet worden ist wie der im Werk Riemenschneiders verwirklichte, für unsere spezielle Frage müssen diese aus irgend einer innerlich verwandten Epoche herangeholten Beispiele notwendig in die Irre führen.

Prüfen wir die unmittelbar vorausgehende Würzburger Plastik, so ist allerdings festzustellen, daß Riemenschneider an das, was er in Würzburg vorfand, nicht anknüpft. Die Denkmäler für Gottfried von Limpurg (gest. 1455) und Johann von Grumbach (gest. 1466), noch zugehörig der monumentalen Phase der deutschen Plastik um die Jahrhundertmitte, sprechen eine sehr viel härtere, markigere Sprache, als sie Riemenschneider mit nach Würzburg brachte. Es ist nicht nur der Unterschied der Generationen: ein Adam Kraft hätte den Tenor dieser beiden Grabmäler auch auf der neuen Stilstufe beibehalten. Riemenschneider bringt einen völlig anderen Klang in die Würzburger Plastik. Ist dieser Klang nun niedersächsisch? Er erscheint uns vielmehr schwäbisch, wenn man ihn schon nach Landschaften zu charakterisieren sucht. In Schwaben konnte sich Riemenschneiders Stil in der Berührung mit einer seiner subtilen persönlichen Artung verwandten Wesensart entwickeln, das schwäbische Bildungsgut hat in den Jahren der Wanderschaft offenbar den jungen Menschen viel entscheidender geformt als das, was etwa in den Lehrjahren in den Harzgegenden auf ihn eingewirkt hat. Bezeichnend, daß Riemenschneider in wesentlichen künstlerischen Momenten, z. B. dem großfiguralen Aufbau der Schreinkompositionen — in Niederdeutschland herrscht die kleinteilige Schreinfüllung auch in dieser Epoche vor —, im Gegensatz zur niederdeutschen Kunst seines Zeitalters steht. Wie weit trotz dieser oberdeutsch bestimmten Kunstsprache aus dem inneren Gehalt seiner Werke sein niedersächsisches Stammestum fühlbar wird, bleibt eine offene Frage.

Dagegen geht klar aus Riemenschneiders Werken hervor, was Schwaben und der Oberrhein ihm gegeben haben. Man hat früher geglaubt, er müsse auch in Nürnberger Werkstätten gearbeitet haben, etwa durch die Werkstatt Wolgemuts gegangen sein, auf Grund von Arbeiten — den Figuren der Elisabeth und des Kilian aus dem Münnerstadter Altarschrein, der Madonna im Neumünster zu Würzburg —, die eine starke Verwandtschaft mit den herben, harten Nürnberger Werken der von Wolgemut beschäftigten Schnitzer zeigen. Gerade diese Arbeiten haben sich aber bei schärferer Beobachtung nicht als eigenhändige Werke Riemenschneiders, sondern als selbständige Gesellenarbeiten erwiesen\*. Diese Frage löst sich also von selbst auf. Eigenhändige Frühwerke,

\* Demmler wie Pinder haben sich der Meinung angeschlossen. Vgl. Pinder, Die deutsche Plastik II, Potsdam 1929, S. 418. Pinder erkennt Peter Breuer als Schnitzer des Kilian.

wie das Grumbach-Denkmal in Rimpfing, der Hassfurter Täufer, die Reliefs mit der „Begegnung im Garten“ und dem „Gastmahl bei Simon“, die Schrein-  
gruppe der Erhebung Magdalenas und die Evangelisten vom Münstertaler  
Altar (Tafel 1–15), ja selbst noch die Eva von der Würzburger Marien-  
kapelle (Tafel 17) weisen auf Schwaben und den Oberrhein. Ulmer Werke  
wie die Büsten auf den Wangen des Sperlinschen Chorgestühls könnten dem  
jungen Riemenschneider ein bestimmender Eindruck gewesen sein. Nicht nur  
wegen der wunderbaren Feinheit der Schnitzarbeit in ungefaßtem Holz, mehr  
noch, weil hier Menschen mit individuellem Leben, mit der Kraft persönlichen  
Ausdrucks gebildet waren. Und nicht minder stark wird ihn der Eindruck der  
Straßburger Werke Nikolaus Gerhaerts und seiner Schule getroffen haben.  
Straßburger Eindrücke, etwa die Erinnerung an die Alabaster-Kreuzigung im  
Frauenhaus, wirken noch lange bei ihm nach, vom Einfluß Schongauers nicht  
zu reden. Schließlich ist schon früher die Vermutung ausgesprochen worden\*,  
daß Riemenschneider mit dem Meister des Blaubeurer Hochaltars gemeinsame  
Jahre in einer schwäbischen Werkstatt verbracht habe, etwa der des Ravens-  
burger Meisters, dessen schöne Schutzmantelmaria ins Berliner Museum ge-  
langt ist. Diese These hat einiges für sich, da auch das früheste datierte Werk  
Riemenschneiders, das Grabmal des 1487 verstorbenen Eberhard von Grum-  
bach (Tafel 1), nach Ravensburg weist. Unverkennbar hat der straffe Riemensch-  
neidersche Ritter Verwandtschaft mit dem schmucken St. Georg im Liebighaus  
zu Frankfurt a. M., der einer Ravensburger Werkstatt entstammt\*\*.

Wie die Jugend Riemenschneiders im Dunkel bleibt, der Weg, den er in  
den Jahren der Wanderschaft genommen hat, nur aus dem Stil seiner  
Werke entnommen werden kann, so muß auch bei der Ansetzung seines Geburts-  
jahres die stilgeschichtliche Überlegung mit eingreifen. Wir haben nur eine  
Aussage über sein Alter: gelegentlich eines Schiedsverfahrens, dem er als  
Zeuge beiwohnte, im Jahre 1528, gibt er zu Protokoll: „er sei 40 Jar zu  
Würzburg geseßen“ und „sei 60 Jar alt“. Diese Angaben sind ungefähre. Nach-  
weislich kam er schon 1483, also vor 45, nicht vor 40 Jahren, nach Würz-  
burg. So wird „er sei 60 Jar alt“ als „er stehe in den Sechzigern“ ver-  
standen werden müssen, zumal auch eine ganze Reihe weiterer Zeugen ihr  
Alter nur „ungeverlich“ angeben. Mit 15 Jahren konnte er nicht Lehrzeit  
und Wanderjahre hinter sich haben. Er wird nicht 1468, sondern spätestens  
1463 geboren sein. Denn ein Zwanzigjähriger muß er gewesen sein, als er  
in Würzburg auftauchte. Der Charakter seiner Kunst ließe sogar ein früheres

\* Von Böge in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 2 (1909) S. 11 ff.

\*\* Vgl. Baum, Ulmer Plastik um 1500, und Pinder, a. a. O., S. 404.

Datum, etwa 1460, zu. Er ist kein Mann der Generation Dürers in dem Sinne, daß er mit Dürer, Cranach, Baldung, mit Backofen und Grünewald Schritt hielte. Er ist ein Mann der älteren Generation. Er steht neben dem auch ungefähr 1460 geborenen Adam Kraft, neben Malern wie Strigel oder dem sog. Meister des Peringsdörfer Altars. Es sind die Männer der Wende. Dem alten Erbe stärker verhaftet als die um Dürer, und doch auch schon voll des neuen Atems, erfüllt vom Begriff großer Menschlichkeit, der noch der Schongauer-Generation völlig verschlossen war.

Wie verlief das Leben Riemenschneiders, als er in Würzburg sich festhaken machte? Als er am Ende des Jahres 1483 nach Würzburg kam, trat er zunächst als Geselle in eine fremde Werkstatt ein. Am 7. Dezember gelobt er den Bürgermeister „der hantwerksleutte pflicht mit treuen“. Fünfviertel Jahr später macht er sich durch die Heirat mit der Witwe eines Goldschmieds selbstständig, wird Meister und — am 28. Februar 1485 — Bürger. Seine Frau hat ihm drei Söhne mit in die Ehe gebracht und einen Hof „zum Wolfmannsziechlein“, auf dem er zeit seines Lebens wohnen blieb, ein stattliches Anwesen in der Franziskanergasse, das noch heute im wesentlichen wie zu Riemenschneiders Zeiten steht. Die Frau starb ihm bald, schon ein Jahrzehnt später und hinterließ ihm zu den Stiefföhnen noch eine Tochter seines Bluts. Im Februar 1495 hatte er „Mut und Willen, sich wiederum in ehelichen Stand zu begeben, da es ihm und seinen Kindern schwer und an ihrer Nahrung schädlich sei, mit Dienstmäiden hauszuhalten“, wie er in dem damals zustande gekommenen Erbteilungsvertrag ausführt. Um Ostern 1497 war er denn auch wirklich von neuem verheiratet und aus dieser Ehe entsprossen ihm 3 Söhne und 1 Tochter. Auch diese Frau starb ihm, denn 1507 heiratet er zum dritten Male, die Witwe eines Schmieds. Und nach dem Tode dieser dritten Gattin versucht der fast Sechzigjährige noch einmal sein Glück, 1520 (oder 1521) ehelicht er eine vierte Frau, die ihn überlebte.

Sein bürgerliches Leben ist verflochten mit dem Schicksal Würzburgs. Das Jahr 1525 steht schwer darin. Deutlich wird für uns seine bürgerliche Existenz erst seit dem Jahre 1504, in dem der zu Ansehen und allgemeiner Achtung gelangte Künstler unter sechs Personen, die der Rat vorgeschlagen hatte, vom Domkapitel, das über diesen Vorschlag zu befinden hatte, zum Ratsmitglied gewählt wird. Er bekleidet nun wechselnd die Ämter eines Baumeisters (Vorstand des Bauwesens), Fischermeisters, Kapellenpflegers, Steuerherren, Schößmeisters und Spitalpflegers. Mehrmals gehört er dem Obern Rat an, für das Jahr 1520 auf 1521 wird er zum Bürgermeister gewählt.

Im Jahre 1525, als die Stürme des Bauernkrieges heraufziehen und auch in Würzburg sich die Entscheidung vorbereitet, steht er im Rat zu jener Gruppe von Ratsmitgliedern, die sich den Wünschen des Bischofs versperren, weder die Reissigen, die Konrad von Thüngen aus dem ganzen Fürstentum nach Würzburg zusammenzog, in die Stadt einlassen, noch Würzburgische Mannschaften gegen die Bauern ins Feld schicken wollten. Nach dem Sieg der Fürsten wird er denn auch mit den zehn anderen Ratsmitgliedern, die an diesen Entschlüssen beteiligt waren, aus dem Rat gestossen.

Aber Riemenschneider hatte darüber hinaus noch eine weitere Schuld auf sich geladen. Er hat ein Gerücht ausgesprengt, „es stünd ein gross gewaltig Geschütz im Katzenwickers“, einem Bischofshof innerhalb der Stadt. „So entstunde ein Geschrey, wann die Reuter kämen und eingelassen würden, sie das Geschütz in die Stadt richten und sie die Bürger ihres Gefallens zwingen und dringen. Da ward ein Rumor und Aufflauff, als wären die Reuter schon vorhanden und vorm Thor.“ Dieses Gerücht, das Riemenschneider in Umlauf gebracht hatte, hat ihm, als Würzburg sich ergeben mußte, beinahe den Hals gekostet. Während seine Mitgefangenen bald wieder freigelassen wurden, wird er bis zuletzt einbehalten, von einem Kerker in den anderen gezerrt, fast täglich mit scheinbaren Vorbereitungen zur Hinrichtung geschreckt und schließlich auch noch peinlich befragt — d. h. gefoltert. Sein Leben hat er nur dadurch gerettet, daß er sich mannhaft ein Geständnis auch durch die Folter nicht hat abringen lassen, sondern dabei blieb, er hätte das Gerücht „von Hansen Bermeter erstlich gehöret und volgendts nachgesagt“. Dieser Bermeter war als der Hauptaufwiegler in Würzburg bekannt und als er in Nürnberg auf Ansuchen des Würzburger Bischofs gefangen gesetzt, seinerseits die Schuld auf Riemenschneider legte, konnte es ihm nichts nützen, er wurde „als ein Aufrührer Donnerstags nach Chiliani anno 1527 mit dem Schwerdt zum Tod verurtheilet und gerichtet“. Riemenschneider aber war schon am 8. August 1525 aus dem Gefängnis entlassen worden.

Was Riemenschneider auf die Seite der Aufständischen getrieben hatte, läßt sich schwerlich eindeutig feststellen. Es mögen einmal politische Gründe gewesen sein, die bei der Bürgerschaft sehr stark mitsprachen. Denn die Abhängigkeit von Bischof und Domkapitel und die Erinnerung an vergebliche Befreiungsversuche lastete auf ihr, und die Hoffnung, die Reichsunmittelbarkeit zu erringen, die so manche kleinere Stadt im nächsten Umkreis besaß, wollte man nicht begraben. Darein mischte sich der Groll der Bürgerlichen gegen die immer weiter anwachsenden Vorrechte der hohen Geistlichkeit und des Adels, aus dem diese sich allein zusammensetzte. Riemenschneider

selbst war als Steuerherr wirksam beim Bischof dem entgegengetreten, daß von Adligen oder Geistlichen erworbene abgabenpflichtige Liegenschaften der städtischen Steuer entzogen werden sollten.

Mag solcher politischer Groll bei Riemenschneiders Einstellung mitgesprochen haben, entscheidend kann er nicht gewesen sein. Was Riemenschneider auf die Seite der Aufständischen trieb, muß letzten Endes seine religiöse Überzeugung gewesen sein, wenn wir auf Grund seiner Werke, die über sein innerstes Wesen klar aussagen, unsere Schlüsse ziehen dürfen. Werke wie das Rothenburger Abendmahl, die Ereglinger Himmelfahrt, die Maidbronner Beweinung atmen eine ganz innerliche schlichte Frömmigkeit, die unmittelbar aus dem Wort Christi schöpft, eine urchristliche Glaubenseinfalt, die dem mit einem starken Einschlag höfischen Zeremoniells durchwirkten Kirchendienst der Zeit mit innerer Fremdheit gegenüberstehen mußte. Der Widerspruch zwischen der auf adelige Herkunft pochenden, in adlig-ritterlichen Formen lebenden hohen Geistlichkeit, in deren Hand die Stadt war, und der Demut der Apostel, wie er sie in strengen und ernsten Bildern aufgerichtet hatte, war zu scharf, als daß er in dem aufgeregten Jahre des Bauernkrieges nicht auch für Riemenschneider einen politischen Inhalt bekommen hätte.

**W**ie mag der Meister Gefangenschaft und Folter überstanden haben? Es ist uns keine Arbeit von Riemenschneider überkommen, die urkundlich als nach seiner Entlassung aus dem Kerker geschaffen erwiesen wäre. Wir wissen nicht, wie die aufrüttelnden und furchtbaren Erlebnisse dieses Jahres sich in seinem Werk ausgewirkt haben. Aber wir wissen, daß er nicht als gebrochener Mann das Gefängnis verließ. Es liegt eine seltsame Tragik darin, daß der einzige Auftrag an Riemenschneider, von dem wir nach jenem Jahre 1525 urkundliches Zeugnis haben, ein Auftrag für das Frauenkloster in Ritzingen war, die in den bilderstürmerischen Unruhen des Bauernkrieges zerissenen und verschleppten Altäre wieder zusammenzustellen und zu ergänzen\*, daß überdies der Maidbronner Altar, dieses ergreifende Zeugnis der Stimmung jener Jahre, ein Werk, das er kurz vor Ausbruch des Bauernkrieges vollendet haben muß, bei seiner Aufstellung im Jahre 1526 durch die Predelleninschrift zu einem Denkmal des Sieges über den bäuerischen Aufruhr wurde. Riemenschneider lebte noch sechs Jahre. „Am abent Kiliani“, am 7. Juli 1531, starb er, wohl an die siebzig Jahre alt. In den folgenden Zeitaltern geriet er in völliges Vergessen. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts, als man seinen Grabstein fand und das Zeitalter der Romantik den Blick wieder öffnete für

\* Vgl. Pfrenzinger, Riemenschneider und Ritzingen, Bayerland 1925, S. 703.

die Schönheit und die menschliche Tiefe seiner Werke, wurde sein Name wieder lebendig.

\* \* \*

Die Geschichte des Lebens Tilmann Riemenschneiders gibt von sich aus noch keinen Aufschluß über seine künstlerische Entwicklung. Diese Entwicklung, so individuell sie sich im einzelnen darstellt, ist in ihrer Richtung nur aus der gesamten Kunstentwicklung des Zeitalters heraus zu verstehen. Riemenschneiders Werke stehen neben den gewichtigsten Werken der deutschen wie der italienischen Renaissance, so grundverschieden sie in ihrer geistigen Haltung und in ihrem Formenausdruck sind, als Werke von gleichem inneren Gewicht — sie sind nicht etwa nur Nachklang und zurückgebliebene Äußerung einer vergangenen Kunstsprache, sondern letzte Vollendung dessen, was die Spätgotik erstrebte. Es ist für die innere Kraft dieser letzten Phase der Spätgotik bezeichnend, daß sie von sich aus, nicht als von außen herangebracht, sondern aus inneren Entwicklungen hervorgewachsen eine Wendung vollzieht, die zu der neuen Kunst hinüberweist. Der Sieg der Renaissancekunst wäre undenkbar gewesen ohne diese Vorbereitung gerade durch die reifsten und künstlerisch strengsten Werke der Spätgotik. Diese Wendung zur neuen Kunst aus der Logik der eigenen Entwicklung heraus ist bei Riemenschneider ebenso wie bei dem im seelischen Gehalt von Riemenschneider so verschiedenen, in seinem künstlerischen Weg dem kongenialen Würzburger Gegenspieler aber überaus verwandten Adam Kraft zu beobachten. Krafts Weg von dem mit Form überfüllten, malerisch tiefenhaft komponierten Schreyer-Epitaph zu den kurz vor seinem Tod entstandenen Kreuzwegreliefs, die mit wenigen, in klare Bildzonen geordneten Figuren auskommen, ist mit Riemenschneiders Weg vom Münnerstadter Altar und Blutaltar zum Creglinger und Dettwanger Altar, vom Grumbach- und Scherenberg-Denkmal zum Schaumberg- und Vibra-Denkmal völlig gleich gerichtet. Noch der Blutaltar (Tafel 26) zeigt die gleiche Gedrängtheit des kompositionellen Gefüges wie Krafts frühe Arbeiten. Bezeichnend das gleichwertige Nebeneinander aller Figuren in der engverschlungenen Abendmahlskomposition (Tafel 28), die gleichmäßige Dichte des Formgefüges in allen verfügbaren Flächen, in Fuß, Schrein, Flügeln und Gespreng. Der noch früher entstandene Münnerstadter Schrein scheidet leider als Ganzes für die Vergleichung aus, da nur seine Teile erhalten sind, doch scheint er nach der Beschreibung im Vertrag ebenso überfüllt gewesen zu sein, wie Krafts Schreyer-Epitaph\*.

\* Vgl. den Vertrag bei Bier, Tilmann Riemenschneider, Die frühen Werke, S. 92 f. Eine gerade für diese Überfüllung aufschlußreiche Replik des Münnerstadter Altars gibt der Altarschrein der Schneidergesellen im Lübecker Annenmuseum.

Immerhin ist anzumerken, daß auch schon diese ersten Altarwerke Riemenschneiders grundsätzliche Neuerungen bringen. An Stelle der bunten und durch Vergoldung noch lebhafter strahlenden Fassung tritt Farblosigkeit. Riemenschneider zeigt, wie später auch Veit Stofz, das weiße schneeige Lindenholz und bescheidet sich bei ganz geringfügigen, meist grauen Lavierungen der Augensterne, der Lippen usw., die das Antlitz verlebendigen, den seelischen Gehalt zum Sprechen zu bringen helfen, als „Farbe“ aber überhaupt nicht in Betracht kommen. Dieses neue Prinzip, das seine Parallele in der Entwicklung vom bunt kolorierten Holzschnitt zu dem lediglich aus den Wirkungen des Schwarz und Weiß schöpfenden Holzschnitt des jungen Dürer hat, begegnet sich mit der anderen Neuerung, dem Altaraufbau nur eine Ansicht zu geben, während sich bisher zumindest nach der Schließung des Schreins ein neuer Anblick auf den Rückseiten der Flügel bot, wenn nicht durch eine Mehrzahl von Flügelpaaren eine ganze Reihe von Verwandlungen möglich war. Beide Neuerungen — Farblosigkeit und Einbildigkeit — bedingen sich gegenseitig, sie sind aus dem Streben der Spätgotik erwachsen, auf dieser letzten Stufe eine noch strengere Geschlossenheit der künstlerischen Wirkung zu gewinnen, als sie bisher geübt worden war, ohne doch das über sich Hinausweisende, ins Unbegrenzte Deutende der künstlerischen Gestaltungen, den vielgliedrigen Reichtum der Erscheinung aufzugeben. Diese letzteren spezifisch spätgotischen Absichten hatten ja den Wandelaltar hervorgebracht, der — nur im zeitlichen Hintereinander zu erschließen — etwas geheimnisvoll Lebendiges bewahrt, das im Kunstwerk zu fassen die höchste Sehnsucht der Spätgotik war. Solches geheimnisvolle Leben atmet trotz der Beschränkung auf eine Ansicht auch aus Riemenschneiders Altären, ja es findet sich darin noch gesteigert wieder, indem das Licht in einem bisher ungeahnten Grad in die künstlerische Rechnung mit einbezogen wird und der Erscheinung etwas Schwebendes, geheimnisvoll Wandlungsfähiges gibt. Unmöglich wäre das bei Festhalten an farbiger Fassung und Vergoldung gewesen, da die bunte Koloristik zusammen mit dem blendenden Glanz der Goldflächen das Auge nur die größten Gegensätze von Licht und Schatten aufnehmen läßt. Erst der Verzicht auf Fassung und Vergoldung erschloß die feineren Stufen des Lichtganges. Zugleich erlaubte er eine Verfeinerung der Schnitzarbeit, eine zarte, leiseste Hebungen und Senkungen der Form bezeichnende Durchbildung der Oberfläche, die unter der dicken Leinwand-, Kreide- und Farbschicht der Fassung sinnlos gewesen wäre, und vor allem der Darstellung des Seelischen zugute kommt.

An diesen Neuerungen, die schon der Münnerstadter Altar bringt, halten alle späteren Riemenschneiderschen Altäre fest, der Blutaltar wie der Ereglinger, Dettwanger und Maidbronner Altar. Geht der Maidbronner Altar (Tafel 93)

von dem bis dahin noch immer festgehaltenen Typus des dreiteiligen, aus Holz geschnitzten Wandelaltars zugunsten der einteiligen, allerdings noch immer in der Komposition dreigliedrigen Steintafel vollständig ab, so zeigt schon der Ereglinger und Dettwanger Altar eine neue Form — das Altarganze wie die einzelnen Kompositionen sind gegenüber dem Blutaltar straffer und artikulierter aufgebaut. Bezeichnend wie die Schreinkompositionen (Tafel 55 und 81) nun in sich gegliedert werden, wie die einzelnen Gestalten zu Gruppen zusammentreten, wie das Leere, der Raum zwischen den Figuren oder Figurenbündeln in die künstlerische Rechnung einbezogen wird. Erst aus der Spannung zwischen Masse und Leere, nicht aus der Figurenausteilung an sich, entsteht in diesen reifen Werken die Komposition. Zudem gewinnen Licht und Schatten eine neue Bedeutung. Schon bei den Frühwerken bestimmte wesentlich der rasche heftige Wechsel kleinteilig in Licht und Schatten sich wendender Formen den Eindruck der Komposition, Licht und Schatten blieb aber dort immer Ausdruck des Tastbaren, der Raum wurde dort allein durch die plastische Form erschlossen, wogegen jetzt Licht und Schatten von sich aus zur Raumbildung beitragen.

Allerdings bleibt es auch jetzt bei der bloßen Andeutung einer räumlichen Zone, in der das plastische Geschehen vor sich geht: die klar in ihrer Tiefe ermeßbare Raumbühne der Renaissancekunst ist Riemenschneider fremd. Im Gegenteil, die Tendenz seiner Entwicklung geht von allen Anfang an auf Ausschcheidung aller Tiefenwirkung, wie z. B. der Vergleich des Reliefs „Begegnung im Garten“ (Tafel 6) mit Schongauers Stich oder des Reliefs „Gastmahl bei Simon“ (Tafel 7) mit gleichzeitigen Holzschnitten erweist. Ist aber der frühe Riemenschneider noch voll des Bewegungsdrangs, der den Stil der Achtzigerjahre kennzeichnete (vgl. Tafel 2), noch voll kleinteilig hastender Formunterteilung in der Schlingung und Brechung der Faltengefälle und betonter Überschneidungen in der Drehung und Beugung der Körper, noch voll räumlich tiefenhafter Wirkungen in dem perspektivischen Gerüst der Reliefformen, so wird fortschreitend sein Stil immer flächiger, die Raumtiefe andeutenden Momente treten immer mehr zurück, die Figur stellt sich immer bewußter in die Fläche ein\*. Der Wandel von der früheren Stilstufe zu Riemenschneiders reifem Stil ist klar zu fixieren: in der Arbeit am Blutaltar ist Riemenschneider zu seiner neuen Form gelangt. Schon das später als die Schreingruppe gearbeitete Ölbergrelief (Tafel 39) — das Einzug-

\* Man vergleiche die Engel zu seitigen Magdalenas (Tafel 4) mit den einfacher und doch schwungvoller bewegten Engeln der Ereglinger Himmelfahrt (Tafel 55 und 61), die Männerstadter Reliefs (Tafel 6 und 7) und selbst noch das Bamberger Gottesgericht (Tafel 80) mit ihrem noch tiefenhaft sprechenden Liniengerüst mit den viel strenger in die Fläche sich bindenden und trotzdem räumlicher wirkenden späten Bamberger Reliefs (Tafel 76 und 78).



relief ist nicht eigenhändig — und die gleichfalls später gearbeitete Verkündigungsmaria im Gespreng (Tafel 36) — auch hier sind die übrigen Figuren Gesellenarbeiten — zeigen den neuen Stil. Eine größere, klarere Form setzt sich durch: bezeichnend, wie die kleinteiligen gebrochenen Faltenkaskaden, die sich noch in der Abendmahlsgruppe des Blutaltars (Tafel 28) finden, nun stilleren, klareren Faltenzügen weichen. Zudem wird auch die einzelne Gestalt verbundener mit dem Raum, der sie umgibt, empfunden, im Ölbergrelief (Tafel 39), wie in späteren Reliefs (vgl. die Bamberger Reliefs Tafel 76 und 78) ist die Figurenausstellung eine lockerere wie in den Reliefs der früheren Jahre, für den Eindruck werden konkave gehöhlte Formen wichtig, wie sie in den Mantelgefällen der Marienfigur (Tafel 36) und des Christus aus dem Ölbergrelief wie auch der als einziger Rest der Schreingruppe des Annenaltars erhaltenen Anna (Tafel 53) auftreten.

Gleichzeitig mit diesen ersten Werken des neuen Stils ist ein Grabmal entstanden für den auf der Fahrt ins Heilige Land ums Leben gekommenen Konrad von Schaumberg (Tafel 44), das den früheren Grabmälern des Eberhard von Grumbach (Tafel 1) und des Bischofs Rudolf von Scherenberg (Tafel 22) gegenübergestellt werden muß.

Während bei dem Grumbach- und Scherenberg-Denkmal eine Spannung zwischen Figur und Rahmen besteht — charakteristisch wie die Gestalt des Grumbach über die Ränder der Platte hinausgreift, wie der Scherenberg eng gefaßt, vom Beiwerk überschnitten, in seiner Nische steht —, ist beim Schaumberg-Denkmal die tektonische Einbindung der Figur gesucht: mit melodisch fließendem Umriss steht die Gestalt vor der Platte, wie in den Schreinkompositionen des Ereglinger und Dettwanger Altars sprechen die Leeren neben der plastischen Form mit dieser zusammen, auch hier wird die Gestalt als raumgebunden empfunden.

Für die Wandlung des geistigen Gehalts in Riemenschneiders Werken gibt es keine schlagendere Gegenüberstellung als Grumbach und Schaumberg (Tafel 1 und 44). Der Grumbach, ein stracker, spätgotischer Elegant mit breiten Schultern und schmalen Hüften, ganz in Eisen gekleidet, eine Figur wie aus den Stichen des Hausbuchmeisters, noch gar nicht eigentlich riemenschneiderisch, ganz aus Eindrücken der Wanderjahre gespeist. Der Schaumberg hingegen mit seinem helmfreien, lockenumrauschten Haupt gelöst in der Haltung, eine Gestalt, die aus der großen Gesinnung der Jahrhundertwende geboren, trotzdem mittelalterlichen Geist reiner ausspricht als die selbstbewußt-stracke Figur des Grumbach. Die kurzvige Schwingung des Schaumberg, die nicht zufällig nur an hochgotische Figuren erinnert, spricht ein schwerelos erd-

entbundenes Dasein aus, wie ja auch das männlichherbe Jünglingsantlitz in all seiner Kraft einen nicht auf irdische Dinge gerichteten, ganz nach innen gewandten Ausdruck zeigt. Der Kopf des Grumbach ist diesem erlebten Antlitz gegenüber stumm, wie auch der Ausdruck der Gestalten des M<sup>ün</sup>nerstadter Altars, selbst noch des Adam von der Marienkapelle etwas Verhaltenees gegenüber den durchlebteren reiferen Physiognomien der späteren Zeit hat\*.

Ist in der Zeit, in der das Scherenberg-Denkmal und die Abendmahlsgruppe im Schrein des Blutaltars entstehen, Riemenschneiders Interesse am stärksten auf das Herausarbeiten scharf ausgeprägter Charaktere, auf die Vielfalt menschlichen Seins, auf Erweiterung der Grenzen seines eigenen Empfindungsvermögens gerichtet (vgl. Tafel 21, 27–35), so wird in der Epoche des Ereglinger Altars auf solchen äußeren Reichtum der Charaktere mehr und mehr verzichtet, die Typenreihe viel enger genommen, mehr aus innerer Erfahrung heraus gebildet, aber eben dadurch die Seelenzeichnung zu einer ganz neuen Tiefe vorgetrieben (Tafel 56–60, 63).

Gegenüber der ergreifenden inneren Glut, die sich in den Gestalten der Ereglinger Himmelfahrt ausdrückt, setzt im folgenden Jahrzehnt eine gestilltere, gar nicht mehr expressiv gesteigerte Sprache ein. Schon im Domhochaltar und dem Heidingsfelder Ölberg kündigt sich diese neue Wandlung an, im Dettwanger Altar, den späteren Teilen des Bamberger Grabmals und dem Steinacher Kreuzifixus wird sie offenbar (Tafel 67–87).

Zugleich beginnt in diesem Jahrzehnt die Renaissancekunst, die bis dahin Riemenschneiders aus seinem eigenen Gesetz entwickelten künstlerischen Weg überhaupt nicht angefochten hatte, auf Riemenschneider einzuwirken. Während Kraft, der schon 1508 starb, diese Auseinandersetzung mit der inzwischen zum Sieg gelangten neuen Kunst erspart blieb, konnte Riemenschneider auf die Dauer den begonnenen Weg doch nicht weitergehen, ohne sich mit den Inhalten der an Italien gebildeten Kunst auseinanderzusetzen. Für ihn kommt eine Zeit, wo er an der eigenen Entwicklung unsicher wird und sich fremden Einflüssen öffnet. Sein Stil wird formalistisch in solchen Werken, die Lebenswärme weicht zurück. Das Lorenz-von-Vibra-Denkmal ist das Hauptzeugnis dieses Konflikts (Tafel 89–92). Schon die Heranziehung eines im neuen Stil geschulten Gehilfen für den renaissancemäßig gearbeiteten Rahmen – ob freiwillig oder auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers bleibt sich gleich – beweist die innere Unsicherheit. Und die würdige strenge Gestalt des Bischofs, eine sorgfältige bedachtsame Arbeit, enthält doch Widersprüche, in die Riemenschneider notwendig geraten mußte, wenn er ganz ein Mann des neuen Zeitlers sein wollte. Sein Wille, den selbstbewußten, frei und fest auf der Erde

\* Man verfolge den Weg von dem Adam von 1493 (Tafel 18) über den Ereglinger Johannes (Tafel 59) und den Frankenapostel (Tafel 69) bis zu dem Maidbronner Johannes (Tafel 95).

stehenden Menschen der Renaissance zu gestalten, scheitert an der eigenen Natur. Das Männlich-Kraftvolle, dem Diesseits-Zugewandte auszudrücken, war ihm nicht gegeben. Wo Riemenschneider überzeugend wirkt, ist es immer die unirdisch jugendliche Schönheit, wie bei seinem Adam oder Schaumberg und seinen Johannes- und Engeltypen, oder das innerlich gereifte, durch schmerzliche Läuterungen hindurchgegangene Wesen seiner Philippus- und Kiliangestalten, das vergeistigt erdenferne Greisentum eines Scherenberg. Wie die Renaissanceputten am Vibra-Denkmal unter Riemenschneiders Händen die Melancholie spätgotischer Engelsgestalten erhalten (Tafel 92), so verrät auch die Gestalt des Lorenz von Vibra selbst mehr den Willen, das Neue in sich aufzunehmen, als die Kraft, sich aus der inneren Gebundenheit an gänzlich andere geistige Inhalte zu lösen.

Riemenschneider hat nach dieser Zeit der Unsicherheit und des Wegstrebens von dem, was ihm zu sagen gegeben war, wieder zurück zu sich selbst gefunden. Schon das Modell zu der Volkacher Rosenkranzmadonna (Tafel 88) beweist es. Das Hauptwerk der Spätzeit, der Maidbronner Altar (Tafel 93 bis 96), verarbeitet das Neue in einer völlig selbständigen Weise, verzichtet auf alles renaissancemäßig-selbstbewusste Gehaben, wie es der Lorenz von Vibra zeigte. Die strenge Geschlossenheit des Aufbaues, die Tektoneik und plastische Klarheit der einzelnen Gestalt und der Gruppenbildung, die Vereinfachung und Abklärung der Form in diesen Werken mag durch Werke des neuen Stils bestärkt sein, ohne daß jedoch irgend eine äußerliche Angleichung wie im Vibra-Denkmal versucht wäre.

Im Gegenteil, die nach den Seiten sich entfaltende Komposition des Maidbronner Steinaltars knüpft ganz offensichtlich an die dreiteiligen Kompositionen der spätgotischen Schnitzaltäre an, der in aller Dichte der Figurendrängung artikulierter Gruppenaufbau wiederholt mit neuen, geklärteren Mitteln das dicht verschlungene Thema der Abendmahlskomposition im Blutaltar. Mit der Befinnung auf das ihm Eigene kehrt auch die alte Empfindungsstärke und Lebenswärme wieder. So entsteht im Maidbronner Altar ein Werk, das Zeugnis eines großen zusammenfassenden Sehens ist, das gegenüber der Glut und dem hinreißenden Schwung der Kreglinger Himmelfahrtskomposition sich auch mit seinen stilleren, gehalteneren Formen behauptet, mit nicht minderem Nachdruck seine tiefe menschliche Sprache redet — ein Werk, das sich aus allen Kräften speist, künstlerischen wie menschlichen, die Riemenschneider in einem langen Leben in sich entwickelt hatte.

## Anmerkungen zu den Bildtafeln

Die folgenden Anmerkungen beschränken sich im wesentlichen auf Angaben über Entstehungsgeschichte, Inhalt, Größe, Material und Zustand der Werke. Für die ausführliche Behandlung der gezeigten Werke, ergänzende Bebilderung sowie die vollständige Wiedergabe der Urkunden und der für das Verständnis des Inhalts der Werke notwendigen Legendentexte sei auf das große Riemenschneider-Werk des Verfassers verwiesen.

### Tafel

#### 1 Grabdenkmal Eberhards von Grumbach. Um 1488.

Das Grabdenkmal des 1847 verstorbenen Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar ist das früheste auf Grund des Todesjahres des Ritters fest datierbare Werk Riemenschneiders. Grauer Sandstein. Höhe 215 cm. Nase, Schwertscheide und Streifkolben sind ergänzt. Die Inschrift lautet: „Anno d(omi)ni 1487 an sant Affra tag starbe der gestreng und vest her Ebierhart von Grumbach, Ritter zu Rimpar, dem (got) gnad am(en).“

#### 2–3 Johannes der Täufer in der Pfarrkirche zu Haßfurt. Vor 1490.

Eigenhändig gearbeitetes Modell zu der von einem Gehilfen ausgeführten Figur im Aufsatz des Münnerstadter Altars (vgl. über diesen unten). Lindenholz, Fassung abgelaut. Zeige- und Mittelfinger der Rechten, Vorderbeinchen des Lammes ergänzt. Höhe 180 cm.

#### 4–15 Skulpturen aus dem Münnerstadter Magdalenenaltar. 1491/92.

Der Hochaltar für die Pfarrkirche zu Münnerstadt wurde Riemenschneider vom Rat der Stadt Münnerstadt am 24. Juni 1490 für 145 Gulden in Auftrag gegeben. Im Herbst 1492 war er vollendet. Schon dieses erste Altarwerk Riemenschneiders war ungefaßt, zeigte das weiße Lindenholz. Doch konnten sich die Münnerstädter mit dieser Neuerung auf die Dauer nicht befreunden, etwa 10 Jahre nach Errichtung des Altars erhielt Veit Stosch, der Nürnberger Bildschnitzer, der auch als Maler tätig war, den Auftrag, den Altar zu fassen. Der Altar ist als Ganzes zerstört, er wurde 1831 abgebrochen, die wertvollsten Bildwerke veräußert. Das umfangreiche Werk ist unter selbständiger Mitarbeit von Gesellen entstanden. Wir zeigen hier nur die schönsten eigenhändigen Bildwerke.

- 4 Magdalenas Erhebung. München, Nationalmuseum. Lindenholz, Fassung abgelaut. Höhe Magdalenas 186 cm. Der Wolkensockel ist modern. Die Gruppe befand sich im Schrein, flankiert von den – nicht eigenhändigen – Figuren der hl. Elsbeth und des hl. Kilian. Im Vertrag wird die Gruppe wie folgt beschrieben: „Und sol in der mitte sten Marien Magdalen, wy sie die 7 engel in der wusteneiung auff erheben in einem rawen gewand, wie man sant Johannes den teuffer malet; und uff yeder seyten drey engel mit ausgestreckten leybern und der sybent engel ob dem heupt mit eyner kron. Und under iren fussen sol sten eyn altare, gezirt mit licht leucht und ander zirheytt, wy zu einem altar geburt; und neben dem altare ein wustung mit felsen, steyn, baumen, kreutern und anderen.“ Der siebente Engel verloren oder von Riemenschneider nicht ausgeführt.

## Tafel

- 5-6 Begegnung im Garten. Berlin, Deutsches Museum. Unteres Relief des rechten Flügels. Lindenholz, Fassung abgelaut. Höhe 143·5 cm. Nach dem Vertrag „dy erscheynung, wy Christus ir (= Maria Magdalena) erschynen ist nach der aufferstehung“.
- 7-8 Gastmahl bei Simon. Berlin, Sammlung Bollert. Oberes Relief des rechten Flügels. Lindenholz, Fassung abgelaut. Höhe 143·5 cm. Nach dem Vertrag „wy sant Marien Magdalen salbt den fuß Christi ober dem disch in dem haus Symonis“.
- 9-15 Evangelistenfiguren aus dem Fußgehäuse. Berlin, Deutsches Museum. Lindenholz, abgelaut. Höhe 72-77 cm. Als Symbol ist Lukas der Stier, Markus der Löwe beigegeben. Der Engel des Matthäus und der Adler des Johannes verloren.

## 16-19 Adam und Eva für die Marienkapelle. 1491/93.

Die Figuren Adams und Evas wurden 1894 vom Südportal der Würzburger Marienkapelle entfernt, sie befinden sich heute im Luitpoldmuseum zu Würzburg. Weißer Mainsandstein, Höhe Adams 189 cm, Evas 185 cm. Ergänzt die angefügten Stücke der Arme, der vorgesezte Fuß Evas und zum Teil die Schlange. Der Auftrag wurde am 5. Mai 1491 von „bürgermeister und rathe“ der Stadt Würzburg erteilt. Am 19. Dezember 1492 wurde beschlossen, „das man Adam, den meyster Tyll von stein hauet, keinen bart machen solle“. Am 10. September 1493 wurden die Figuren samt Baldachinen, Baldachinfigürchen und Konsolen mit 120 Gulden bezahlt, „dieweyle sie meysterlich, künstlich, zirklich und erlich gemacht sind“. Tafel 16 zeigt Adam und Eva vor ihrer Herabnahme zu seiten des Südportals der Marienkapelle. Vgl. auch Tafel 46.

## 20-25 Grabdenkmal Rudolfs von Scherenberg. 1496/99.

Das Grabdenkmal Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg, der 1495 dreiundneunzigjährig verstorben war, wurde Riemenschneider von dem nachfolgenden Fürstbischof Lorenz von Bibra 1496 für 250 Gulden in Auftrag gegeben. Am 14. Juli 1499 war es vollendet. Das Mittelstück Salzburger Marmor, die Sockelteile, der äußere Rahmen und der Baldachin aus Sandstein. Teilweise bemalt (Anltz des Bischofs, Wappen, Engelsflügel, Gewandborten). Das eingezogene Fußstück des Denkmals steckt zur Hälfte im Boden, sein Relief abgeschlagen, Beschädigungen auch am Baldachin. Gesamthöhe 490 cm. Höhe der Rotmarmorplatte 252 cm.

## 26-42 Rothenburger Heiligblutaltar. 1501/04.

Der Rothenburger Heiligblutaltar hat seinen Namen von der Reliquie des Blut-tropfens Christi, die in dem vergoldeten, von Engeln gehaltenen Kreuz in dem mittleren Tabernakel des Auszugs bewahrt wird. Der Altar ist nur in seinen figürlichen Teilen von Riemenschneider gearbeitet, der architektonische Bau entstammt der Werkstatt des Rothenburger Schreiners Erhard Harschner. Dieses Gehäuse war schon 1499 in Auftrag gegeben worden, während Riemenschneider die figürlichen Teile erst am 10. April 1501 verdingt wurden. Harschner und Riemenschneider sollten je 50 Gulden erhalten. Harschner erhielt aus privaten Gründen das Doppelte, auch Riemenschneider erhielt weitere 10 Gulden „zu einer vererung“, 1 Gulden seine Gesellen „zu trinkgelt“, als im Januar 1505 mit ihm abgerechnet wurde. Der Altar, der ursprünglich als Mittelaltar in dem westlichen Emporen-

## Tafel

- chor stand, hat eine Breite von 416 cm, das Gehäuse ist aus Föhrenholz, die figürlichen Teile aus Lindenholz. Leider wurde er im 19. Jahrhundert dunkel gebeizt. Damals auch die 1584 entstandene Gruppe der Taufe Christi in die Monstranznische im Fuß eingefügt. Von den Riemenschneiderschen Skulpturen wurden die Abendmahlsgruppe und die beiden Engelpaare am 3. Juli 1502 geliefert, zwei Jahre später die Flügelreliefs, die Verkündigungsgruppe und die Ecce-Homo-Figur für den Auszug. Von den Gezwergen entstammen die über den Flügelreliefs der Werkstatt Riemenschneiders.
- 27–35 Abendmahl im Schrein. 1501/02.
- 36 Auszug. Das Engelpaar zu Seiten des Reliquienkreuzes, 1502 geliefert, ist Gefellenarbeit. Ebenso der Engel Gabriel aus der 1504 gelieferten Verkündigungsgruppe. Eigenhändig die Marienfigur.
- 37 Engelpaar mit Marterssäule und Kreuz in den seitlichen Fußnischen. 1501/02. Die Flügel des rechten Engels erneuert. Höhe bis zum Scheitel 53 bzw. 55 cm.
- 38–42 Flügelreliefs 1502/04. Das linke Flügelrelief, der Einzug in Jerusalem, Gehilfenarbeit, das rechte Flügelrelief, Christus am Ölberg, bis auf einzelne Teile (Häckergruppe) eigenhändig.
- 43–44 Grabmal Konrads von Schaumberg. Nach 1502.
- Das Grabdenkmal für den auf der Heimfahrt vom Heiligen Land 1499 verstorbenen Ritter und Marschall Konrad von Schaumberg in der Würzburger Marienkapelle wird 1500 in Auftrag gegeben worden sein. Am 12. Februar 1500 beschließt der Rat, Konrads letztem Wunsch „ein stein und wappen in die capellen“ setzen zu lassen, zu willfahren. Stilistische Gründe machen wahrscheinlich, daß das Grabmal frühestens 1502, gleichzeitig mit dem Ölbergrelief und der Marienfigur vom Blutaltar, ausgeführt worden ist. Sandstein. Wappen und gekehrtter Rahmen der Platte bemalt, Rüstung stellenweise vergoldet. Ursprünglich wohl hoher Sockel. Schwert- und Dolchscheide abgebrochen. Die Schrifttafel über dem Haupt trägt folgende Inschrift: „Anno domini 1499 am samptag noch Katherine starb der gestreng und ernvest her Conrad von Schawmberg Knoch, ritter, marschall, an de widerfart von dem heiligen grab uff dem mere, dem got gnad, amen.“
- 45–51 Apostelfiguren für die Marienkapelle. 1500/06.
- Der Auftrag auf „die heyligen zwelf botten“ zum Schmuck der Strebepfeiler der Würzburger Marienkapelle erging 1490 an Riemenschneider, der erst im Jahre 1500 die Arbeit aufnahm. Er erhielt 10 Gulden für jede Figur. Die Fertigstellung zog sich bis 1506 hin. Die aus Sandstein gefertigten Figuren sind zum Teil unter Riemenschneiders Mitarbeiter entstandene Gehilfenarbeiten, wie schon der niedrige Preis erwarten läßt, zum Teil nachweisbar Wiederholungen eigenhändiger Holzfiguren Riemenschneiders. Die Figuren befinden sich heute zum Teil im Luitpoldmuseum Würzburg, zum Teil im Würzburger Dom, eine, Jakobus d. A., steht noch am alten Ort. Tafel 46 gibt eine alte Aufnahme der Würzburger Marienkapelle vor Herabnahme der Riemenschneiderschen Figuren wieder.
- 45 Apostel Matthias. Berlin, Deutsches Museum. Lindenholz, in neuerer Zeit braun gebeizt. Die linke Hand ergänzt. Höhe 1045 cm. Eigenhändige Arbeit Riemenschneiders, die als Vorbild für die Steinfigur des Matthias für die Marienkapelle diente.

Tafel

47–51 Apostel Bartholomäus, Philippus und Judas Thaddäus von der Marienkapelle. Würzburg, Luitpoldmuseum. Sandstein. Höhe 180–185 cm. Einige Locken am Kopf des Judas Thaddäus in Plastikergänzt.

52 Sebastian. Um 1505/10.

Eigenhändiges Modell für eine ganze Anzahl Wiederholungen von Gehilfenhand, die zum Teil doppelte Größe zeigen. Lindenholz, stark zerstört. Höhe 72,5 cm. Bern, Sammlung Ludwig Rosenthal. Die 1935 von Edmund Schilling aufgefundene Figur ist vom Verfasser im „Pantheon“, Matheft 1936, veröffentlicht.

53 Rothenburger Annenaltar. 1505/06.

Den Annenaltar für die Marienkapelle in Rothenburg fertigte Riemenschneider 1505/06. Er erhielt für Gehäus und figürliche Teile zusammen 50 Gulden. Von diesem kleinen Altarwerk stammt offenbar die Mutter Anna im Münchener Nationalmuseum. Lindenholz, unbemalt, braune Beizung neu. Höhe 75 cm, Breite 51 cm. Anna hielt mit dem ausgestreckten Arm das Jesuskind, das zwischen ihr und Maria auf der Bank stand.

54–65 Ereglinger Mariä-Himmelfahrts-Altar. Um 1505/10.

Der Mariä-Himmelfahrts-Altar auf dem Mittelaltar der Herrgottskirche bei Ereglingen erhebt sich über der Stätte eines Wunders: ein Bauer soll hier im Acker eine Hostie gefunden haben. Die früher angezeifelte Bestimmung des Altars für die Herrgottskirche ist durch urkundliche Nachweise erhärtet, dagegen ist die zeitliche Ansetzung um 1505–1510 nur auf Grund stilgeschichtlicher Vergleichen möglich. Der Altar ist offenbar ganz – Gehäuse wie figürliche Teile – von Riemenschneider gearbeitet. Er ist der einzige ohne Beizung noch in der ursprünglichen Wirkung des weissen, hellen Lindenholzes und des für die architektonischen Teile verwendeten, leicht rötlichen Föhrenholzes erhaltene Schnitzaltar Riemenschneiders. Höhe mit Altartisch ca. 10 m. Breite 3,72 m.

55–61 Mariä Himmelfahrt im Schrein. Die Detailaufnahmen zeigen deutlich die zarten grauen Lavierungen der Augensterne, Lidränder, Brauenbogen usw. über dem weissen Lindenholz.

62 Verkündigung Mariä. Linkes unteres Flügelrelief. Breite 69 cm. Von den vier Flügelreliefs das einzige eigenhändige.

63–64 Anbetung der Könige. Christus lehrt im Tempel. Reliefs in den seitlichen Fußnischen. Wohl der letzte Teil des Altarwerkes, stilistisch den Reliefs am Kaisergrab, Tafel 76–79, verwandt. In dem Schriftgelehrten, Tafel 63, hat sich Riemenschneider, nach der Ähnlichkeit mit Riemenschneiders Bildnis auf seinem Grabstein (Abb. bei Bier, Riemenschneider I, S. 6) zu schließen, selbst dargestellt.

65 Auffschwebende Engel mit Teppich aus der Monstranznische in der Mitte des Fußes. Alte Aufnahme außerhalb des Altars vor einem Grabstein. Die Flügel der Engel seither verloren.

66 Beweinung Christi in der Würzburger Universität. Vor 1508.

Wahrscheinlich das Modell für das 1508 entstandene, von Gehilfenhand ausgeführte Steinrelief in Heidingsfeld, das Magdalena hinzufügt. Lindenholz, abgelaugt. Höhe 48 cm, Breite 56 cm.

Tafel

67–71 Würzburger Domhochaltar. 1508/10.

Die Skulpturen für den tabernakelartigen Hochaltar des Würzburger Doms, den Kiemenschneider vom Domkapitel in Auftrag erhalten hatte, sind zwischen 1508 und 1510 ausgeführt worden. Die Fertigstellung des gesamten Altaraufbaues zog sich noch viel länger hin, noch 1519 war „der tabernakel nit gar auffbereyt“. Kiemenschneider hat mindestens 260 Gulden für seine Arbeit erhalten. Der Altar enthielt im Fuß die drei farbig gefassten, vollrund gearbeiteten Büsten der Frankena-postel, die sich heute im Neumünster zu Würzburg befinden, der hohe Aufsatz enthielt einen Salvator, der, offenbar nach der Zerstörung des Altars, 1701 in die Pfarrkirche zu Viebelried abgegeben wurde. Die Skulpturen sind eigenhändig bis auf den linken der Frankena-postel.

67–69 Die Frankena-postel aus dem Domhochaltar. Würzburg, Neumünster. Lindenholz mit erneuerter Fassung. Höhe mit Konsolen 96, 124 und 94 cm.

70–71 Aufschwebender Salvator aus dem Domhochaltar. Viebelried, Pfarrkirche. Lindenholz, Fassung abgelaut und braun gebeizt. Höhe 103 cm. Die Segenshand und die Kugel ergänzt.

72 Klagende Frauen im Schloßmuseum Stuttgart. Um 1510.

Fragment einer Grablegung Christi. Lindenholz mit Spuren alter Fassung. Höhe 63 cm. Die Gruppe ist die reife Fassung eines Themas, das Kiemenschneider schon in den 1480er Jahren in einer Gruppe im Berliner Museum angehängen hatte.

73 Jakobus im Heidingsfelder Obberg. 1510.

Der 1510 datierte Obberg an der Pfarrkirche zu Heidingsfeld, von dem wir hier nur die Figur des Jakobus zeigen können, ist nicht, wie bisher angenommen wurde, eine Arbeit der Werkstatt, sondern ein eigenhändiges Werk. Sandstein, mit modernem Anstrich. Höhe 120 cm.

74–80 Sarkophag Kaiser Heinrichs II. und Kunigundens. 1499/1513.

Den Auftrag auf das Prunkgrab für Kaiser Heinrich II. und Kunigunde im Bamberger Dom, das anlässlich des dreihundertjährigen Jubiläums der Heiligsprechung Kunigundens errichtet werden sollte, erhielt Kiemenschneider im Jahre 1499. Vollendet wurde das Grabmal erst im Jahre 1513. Das Grabmal, für das an Kiemenschneider mindestens 307 Gulden bezahlt wurden, ist aus Solnhofener Stein über einem Sockel von weißem Sandstein. Stellenweise Bemalung und Vergoldung (Brokatmuster der Gewänder, Borten, Kronen usw.). Länge 240 cm, Breite 142 cm. Höhe ohne den modernen Stufenunterbau 152 cm. Zuerst ist offenbar die Deckplatte begonnen worden, die stilistisch noch mit dem Abendmahl im Blutaltarschrein übereingehört. Von den seitlichen Reliefs sind die Darstellungen der Steinheilung und des Wunders mit der kristallinen Schüssel wohl zuletzt, etwa 1510, gearbeitet worden, während das Gottesgericht noch um 1510 anzufügen ist.

74 Deckplatte des Grabmals mit den Gestalten Kunigundens und Kaiser Heinrichs. Höhe 240 cm, Breite 142 cm.

75 Gesamtabbildung des Sarkophags. Am Fußende: Der Tod des Kaisers Heinrich, dann folgt die Seelenwägung und die Steinheilung.



## Tafel

- 76–77 Das Steinheilungswunder: Dem an einem Steinleiden erkrankten Kaiser erscheint im Schlaf der hl. Benedikt und „schneyd im da den steyn gar senftiglich herauss. Und leget den steyn dem keyser in sein hand“. Neben dem Bett der entschlummerte Kämmerer. Reliefbreite 84 cm, Höhe 82 cm.
- 78–79 Das Wunder mit der kristallinen Schüssel: Die Kaiserin winkt die Tagelöhner beim Bau von St. Stephan heran, daß sie sich aus ihrer mit Pfennigen gefüllten Schüssel ihren Lohn selbst entnehmen. „Und greyff ein ylllicher in dye schüssel und entpfing nit mer, dan so viel er getreulich verdynet.“ Reliefbreite 84 cm, Höhe 82 cm.
- 80 Das Gottesgericht: Kunigunde schreitet über glühende Pflugscharen, um sich von der Anklage des Ehebruchs zu reinigen. Neben dem Kaiser der Teufel in Gestalt eines Höflings als Ankläger. Zwischen beiden der Schmied, der das Eisen glühend gemacht hat. Reliefbreite 84 cm, Höhe 82 cm.
- 81–86 Dettwanger Kreuzigungsaltar. 1512/13.

Der Kreuzigungsaltar in der Dorfkirche zu Dettwang befand sich ursprünglich in der Michaelskapelle zu Rothenburg o. T. Er wurde schon 1653 nach Dettwang abgegeben und für die Aufstellung in dem engen Turmchor der Schrein ver schmälert. Vielleicht wurden zwei Schreinnischen mit Einzelfiguren zu seiten der Kreuzigung entfernt. Verloren eine am Kreuzesfuß kniende Magdalena. Der Altar, aus Linden- und Föhrenholz, heute 360 cm, ursprünglich 408 cm breit, ist wie der Blutaltar neuerdings braun gebeizt worden. In den bis 1508 und für 1511, 1514 und 1516 erhaltenen Rechnungen ist über den Altar nichts vermerkt. Er wird in die Jahre 1512/13 zu setzen sein. Nur der Mittelschrein ist eigenhändige Arbeit, die Flügelreliefs sind nach Kupferstichvorlagen Schongauers und nach den in den 1480er Jahren entstandenen Reliefs Riemenschneiders in der Sammlung Schloß Berchtesgaden von Gehilfen gearbeitet. Im Schrein ist eine Figur, der Hauptmann, nach einem Kupferstich Dürers gearbeitet.

## 87 Steinacher Krucifixus. 1516.

In einem Bleiwürfel im Rücken des Krucifixus befindet sich ein Pergamentstreifen mit folgendem Inhalt: „Anno domini 1500 und 16 jar ward diß bild geschneiden durch meyster Dyln, des rots zu Wurczpurg, und gefast worden durch Johann Wagenknecht, bawmeyster des thumbstifts, moler, auch burger des rots. Zu der zeit regierende bischoff Lorenz, des geschlechts von Vibra, und thumbprobst Albertus margraff von Brandenburgt, decanus Thomas de Stein. Tempore Maximilian imperatoris.“ Lindenholz, mit erneuerter Bemalung. Höhe 123 cm, Breite 98 cm.

## 88 Volkacher Muttergottes im Rosenkranz. 1521/22.

Die Muttergottes im Rosenkranz in der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei Volkach, „im Jahre 1521 mit Meister Dill verakkordiert und im folgenden Jahre aufgehangen“, ist von Gehilfen nahezu doppelt so groß ausgeführt wie das in Privatbesitz befindliche eigenhändige Modell, das der Verfasser demnächst im „Burlington Magazine“ veröffentlichen wird. Lindenholz, mit modern erneuerter Bemalung. Gesamthöhe 280 cm, Höhe der Maria 171 cm.

Tafel

89–92 Grabdenkmal Lorenz' von Vibra. Um 1518/22.

Fürstbischof Lorenz von Vibra, gest. 1519, hat sein Grabmal schon bei Lebzeiten Niemenschneider für 277 Gulden in Auftrag gegeben. Vollendet wurde es erst im Jahre 1522. Das eigenhändig ausgeführte Mittelstück mit der Figur des Bischofs ist aus Salzburger Marmor. Sockel, Rahmen und Aufsatz aus Sandstein, teilweise bemalt. Dieser renaissancemäßige Umbau ist von einem Gehilfen ausgeführt, der den Rahmen mit seinem Zeichen signiert hat. Wahrscheinlich hat die Veranlassung zur renaissancemäßigen Gestaltung des Denkmals das von Loy Hering zur gleichen Zeit ausgeführte Denkmal Georgs III. von Limpurg im Bamberger Dom gegeben. Höhe 652 cm.

93–96 Maidbronner Beweinungsaltar. 1519/23.

Der Maidbronner Beweinungsaltar muß auf Grund archivalischer Hinweise zwischen 1519 und 1523 entstanden sein. Diese Datierung wird durch das Gehilfenzeichen am Oberteil des Rahmens bestätigt, das identisch mit dem Gehilfenzeichen am Vibra-Denkmal ist. Das obere Drittel der Steintafel mit den Engeln ist Gehilfenarbeit. Grauer Sandstein. Höhe 205 cm, Breite 166 cm. Die Gestalt Josefs von Arimathia (Tafel 78) ist auf Grund der Ähnlichkeit mit Niemenschneiders Bildnis auf seinem Grabstein als Selbstbildnis anzusprechen.



Urheber der Bildvorlagen

Photo-Verlag R. Gundermann, Würzburg: Tafel 1, 16–23, 26, 29–44, 46, 50, 51, 54–57, 62–64, 67–71, 73, 75–81, 83–86, 88–90, 92–96. – Staatliche Bildstelle, Berlin: Tafel 6, 9–12, 14–15, 45, 74. – Dr. F. Stoedtner, Berlin C 2: Tafel 27, 53, 58–61, 72. – Fränkisches Luitpold-Museum, Würzburg: Tafel 47–49, 52. – Landesamt für Denkmalpflege, München: Tafel 2–3, 24–25, 87. – Bayerisches Nationalmuseum, München: Tafel 4. – Deutsches Museum, Berlin: Tafel 5, 13. – Universitätsmuseum, Würzburg: Tafel 66. – W. Lafus, Rothenburg o. d. T.: Tafel 65. – R. Luff, Steinsfeld i. Mfr.: Tafel 82. – F. Albert, Würzburg: Tafel 91. – Dr. Benno-Gilser-Verlag, Augsburg: Tafel 28. – G. G. Bollert, Berlin: Tafel 8. – G. B. Oppenheim, Berlin: Tafel 7. – W. F. E. Dohy, London: Tafel 52.

Tafeln







1. Grabdenkmal Eberhards von Grumbach † 1487. Stein. Rimpfing, Pfarrkirche.



2. Johannes der Täufer.  
Vorbild für eine Figur des Männerstadter Altars.  
Vor 1490. Holz. Haffurt, Pfarrkirche.



3. Johannes der Täufer. Haffurt, Pfarrkirche.



4. Magdalenas Erhebung. Mittelstück des Münnerstadter Altars. 1491/92. Holz.  
München, Nationalmuseum.





5. Christus mit der Siegesfahne. Ausschnitt aus Tafel 6.



6. Begegnung im Garten. Relief vom Münnerstadter Altar. 1491/92. Holz. Berlin, Deutsches Museum.



7. Gastmahl bei Simon. Relief vom Männerstadter Altar. 1491/92. Holz. Berlin, Sammlung Bollert.



8. Magdalena trocknet Christi Fuß. Ausschnitt aus dem Gastmahl bei Simon (Tafel 7).



9. Evangelist Lukas aus dem Fuß des Münnerstadter Altars. Ausschnitt aus Tafel 11.



10. Evangelist Markus aus dem Fuß des Männerstadter Altars. 1491/92. Holz.  
Berlin, Deutsches Museum.



11. Evangelist Lukas aus dem Fuß des Münnerstadter Altars. 1491/92. Holz.  
Berlin, Deutsches Museum.

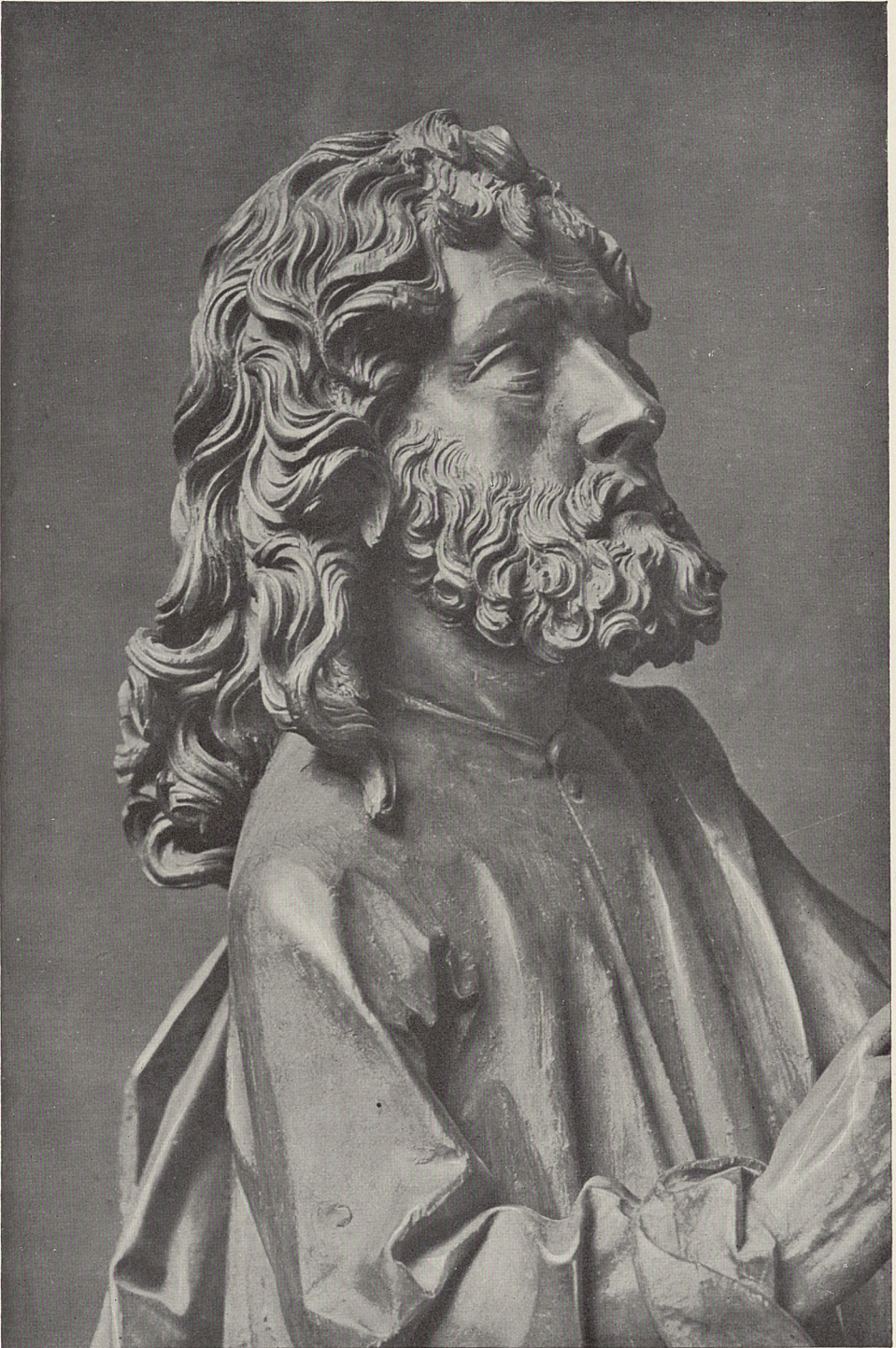


12. Evangelist Matthäus aus dem Fuß des Männerstadter Altars. 1491/92. Holz.  
Berlin, Deutsches Museum.

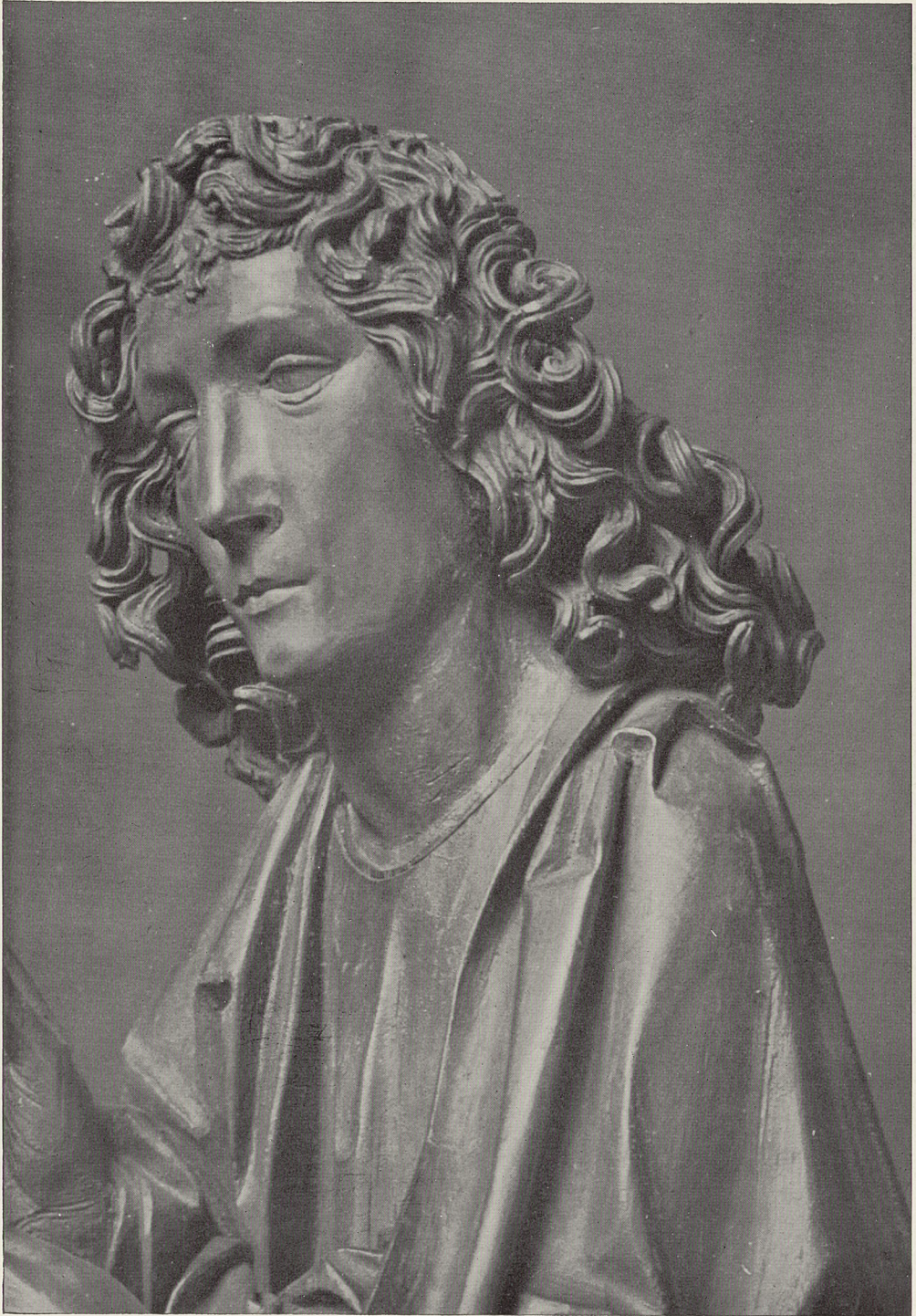




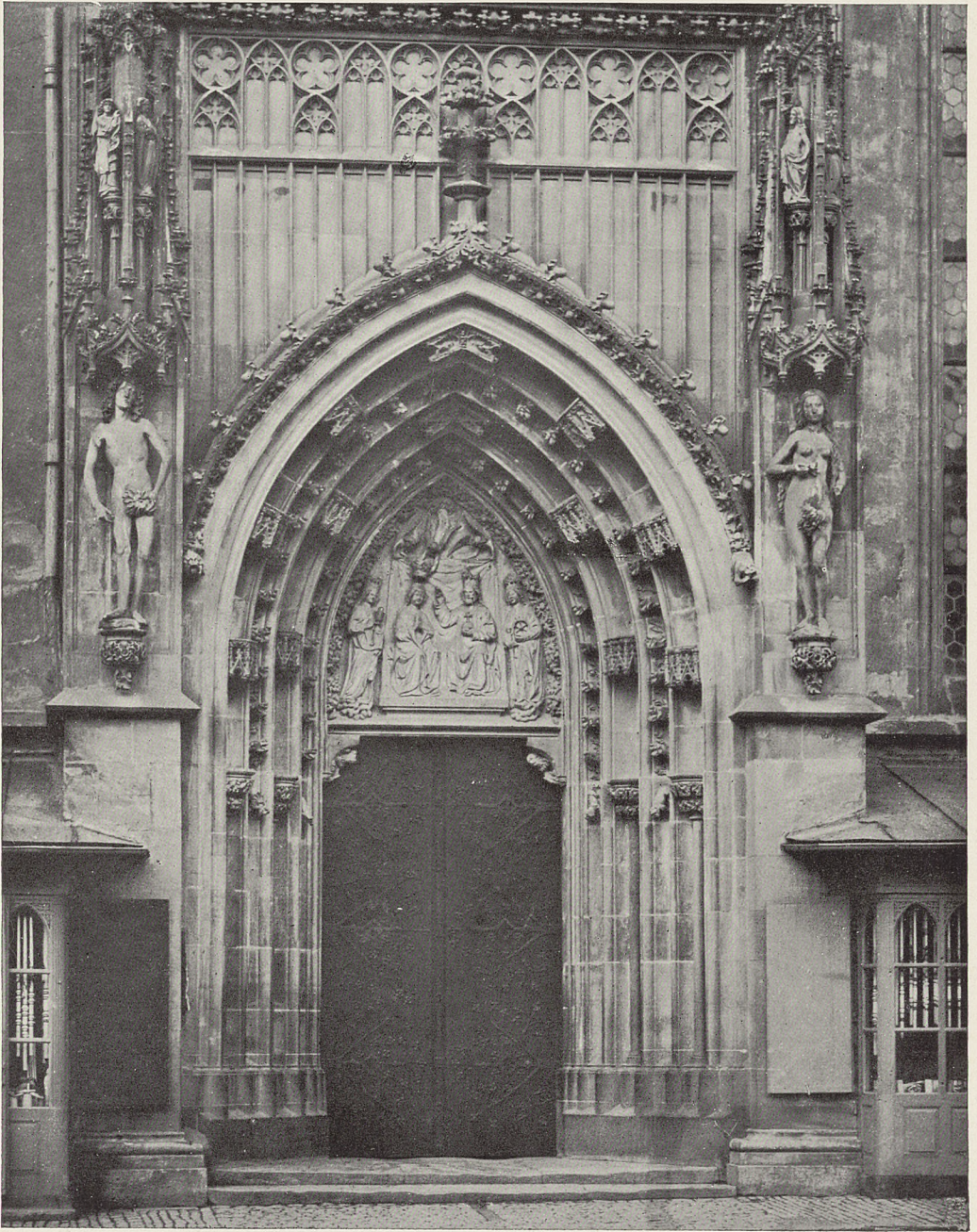
13. Evangelist Johannes aus dem Fuß des Männerstadter Altars. 1491/92. Holz. Berlin, Deutsches Museum.



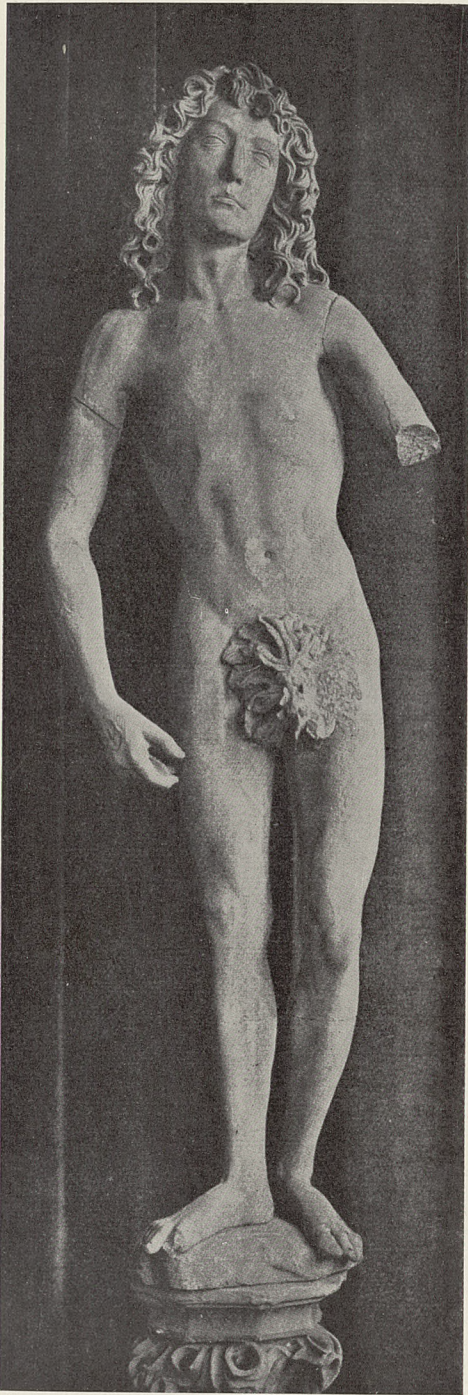
14. Evangelist Matthäus aus dem Fuß des Männerstadter Altars. Ausschnitt aus Tafel 12.



15. Evangelist Johannes aus dem Fuß des Männerstadter Altars. Ausschnitt aus Tafel 13.



16. Südportal der Marienkapelle zu Würzburg vor Entfernung der Adam- und Eva-Figuren.



17. Adam und Eva von der Würzburger Marienkapelle. 1491/93. Stein. Würzburg, Luitpoldmuseum.



18. Adam von der Würzburger Marienkapelle.



19. Eva von der Würzburger Marienkapelle.



20. Grabdenkmal Rudolfs von Scherenberg † 1495. 1496/99. Stein. Würzburg, Dom.





21. Rudolf von Scherenberg.



22. Grabdenkmal Rudolfs von Scherenberg, 1496/99. Marmorplatte. Würzburg, Dom.



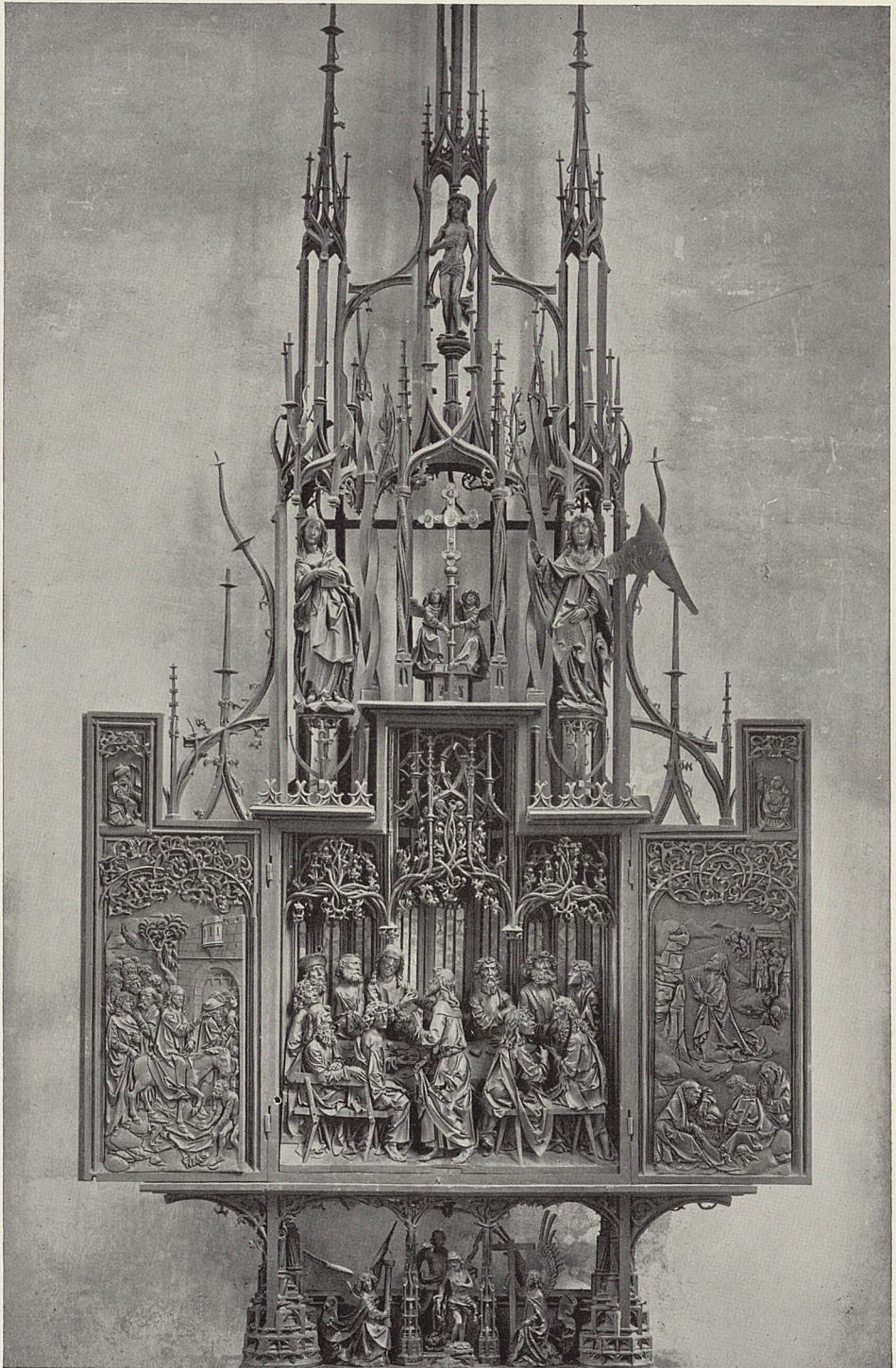
23. Löwe mit Wappen am Scherenbergdenkmal.



24. Engel mit Schriftblatt am Scherenbergdenkmal.



25. Engel mit Schriftblatt am Scherenbergdenkmal.



26. Heiligblutaltar. 1499/1504. Holz. Rothenburg o. d. T. St. Jakob.



27. Herausblickender Jünger aus dem Abendmahl im Rothenburger Heiligblutaltar.



28. Abendmahl im Schrein des Heiligblutaltars. 1501/02. Holz. Rothenburg o. d. T., St. Jakob.





29. Gruppe um Christus aus dem Rothenburger Abendmahl.



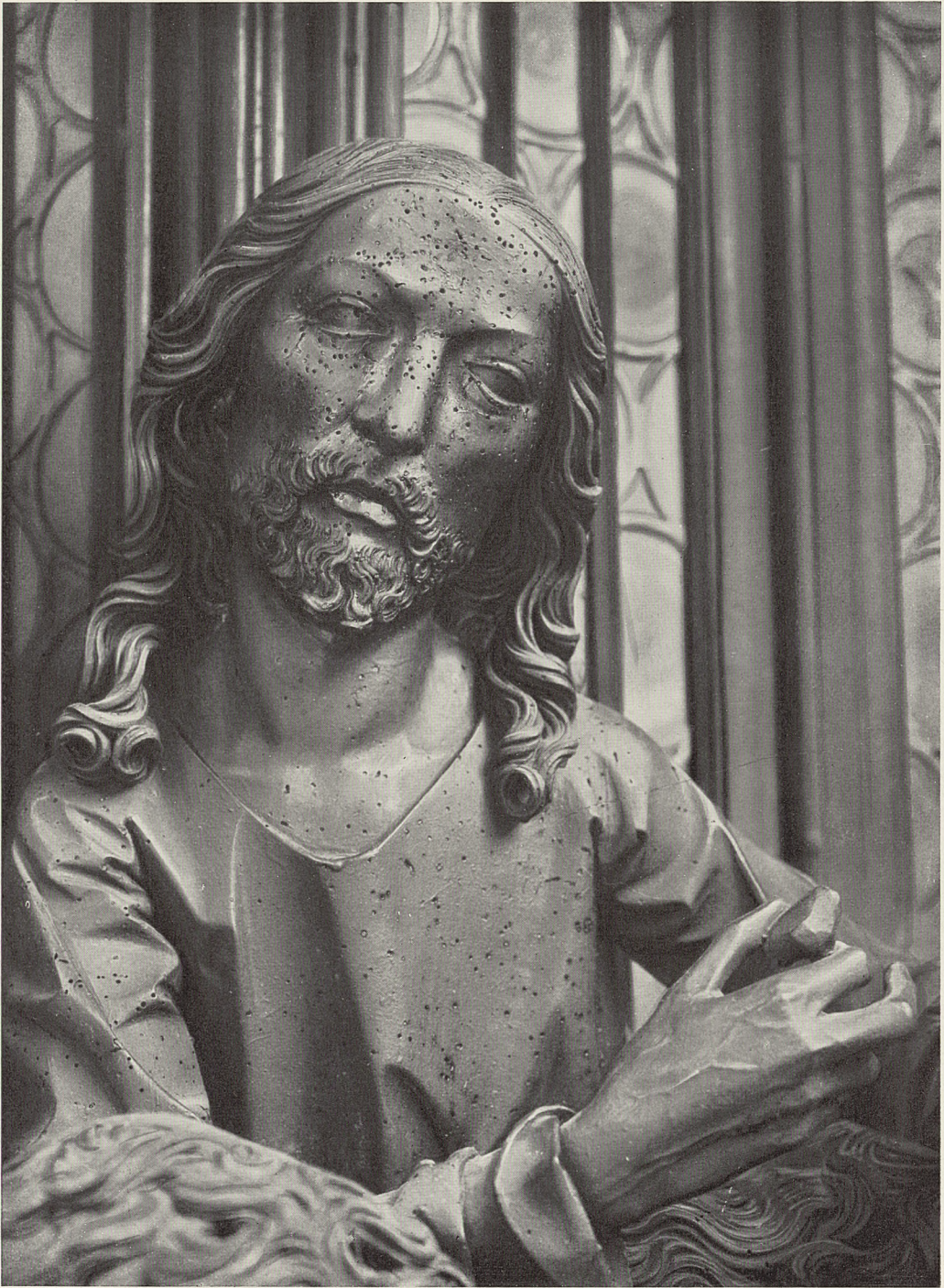
30. Jüngerpaar aus dem Rothenburger Abendmahl.



31. Disputierende Jünger aus dem Rothenburger Abendmahl.



32. Petrus aus dem Rothenburger Abendmahl.



33. Christus aus dem Rothenburger Abendmahl.



34. Jünger (Andreas?) aus dem Rothenburger Abendmahl.



35. Judas aus dem Rothenburger Abendmahl.



36. Verkündigung und Engel mit Reliquienkreuz im Auszug des Heiligblutaltars. 1502/04. Vgl. Tafel 26.





37. Engelspaar mit Marterssäule und Kreuz im Fuß des Heiligblutaltars. 1501/02. Vgl. Tafel 26.



38. Christi Einzug in Jerusalem. Linkes Flügelrelief des Heiligblutaltars. 1502/04.



39. Christus am Ölberg. Rechtes Flügelrelief des Heiligblutaltars, 1502/04.



40. Christus und die Jünger aus dem Einzugrelief des Heiligblutaltars.



41. Häfchergruppe aus dem Ölbergrelief des Heiligblutaltars.



42. Schlafender Petrus aus dem Obbergrelief des Heiligblutaltars.



43. Konrad von Schaumberg. Ausschnitt aus Tafel 44.



44. Grabdenkmal Konrads von Schaumberg † 1499. Nach 1502. Stein.  
Würzburg, Marienkapelle.





45. „Sant Mathias.“ Vorbild für eine der Steinfiguren der Marienkapelle. Um 1500. Holz. Berlin, Deutsches Museum.



46. Die Würzburger Marienkapelle mit den Riemenschneiderschen Strebepfeilerfiguren.



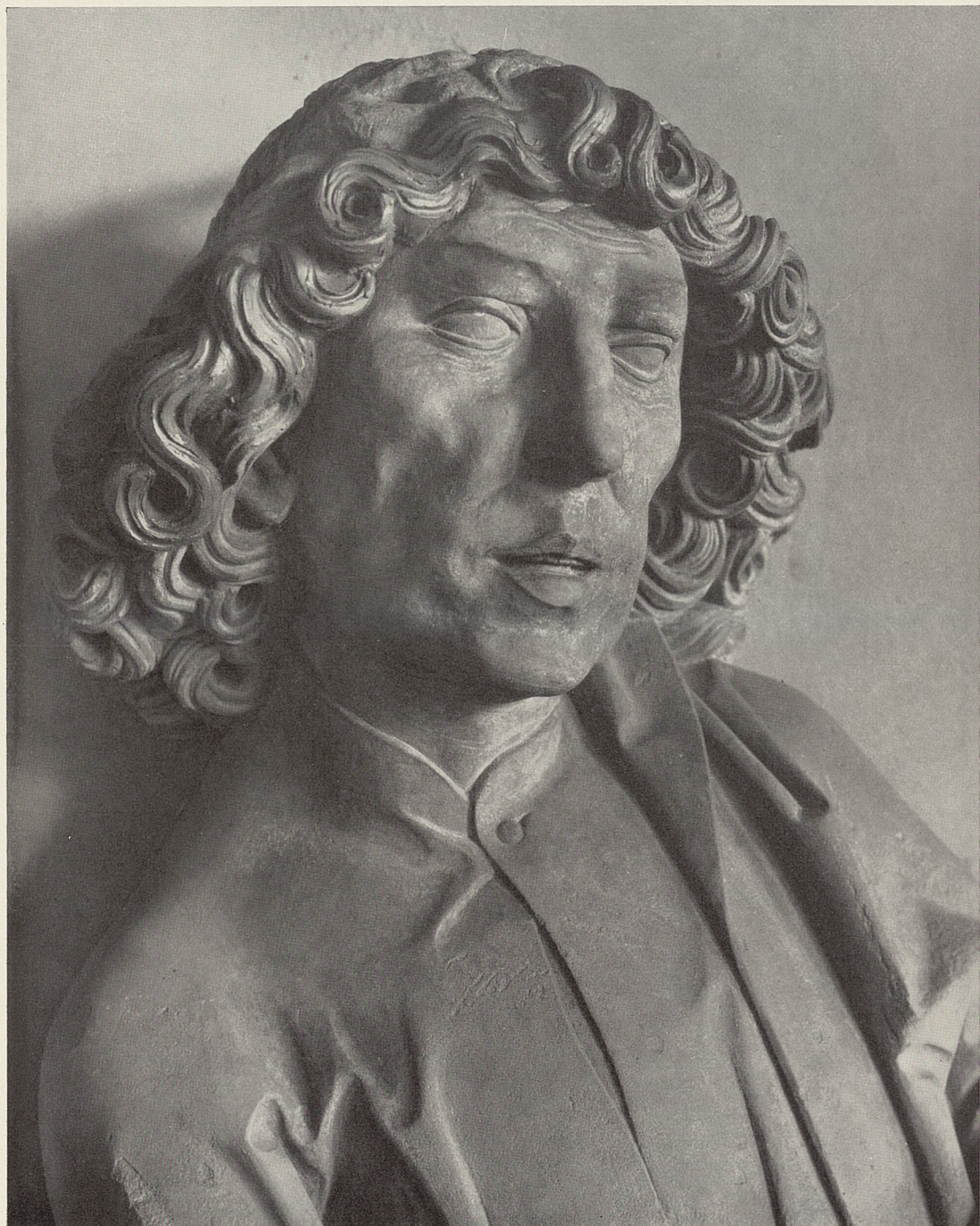
47. Apostel Bartholomäus von der Würzburger Marienkapelle. 1500/06. Stein.  
Würzburg, Luitpoldmuseum.



48. Apostel Philippus von der Würzburger Marienkapelle. 1500/06. Stein.  
Würzburg, Luitpoldmuseum.



49. Apostel Judas Thaddäus von der Würzburger Marienkapelle. 1500/06. Stein.  
Würzburg, Luitpoldmuseum.



50. Apostel Judas Thaddäus von der Würzburger Marienkapelle. Ausschnitt aus Tafel 49.



51. Apostel Philippus von der Würzburger Marienkapelle. Ausschnitt aus Tafel 48.

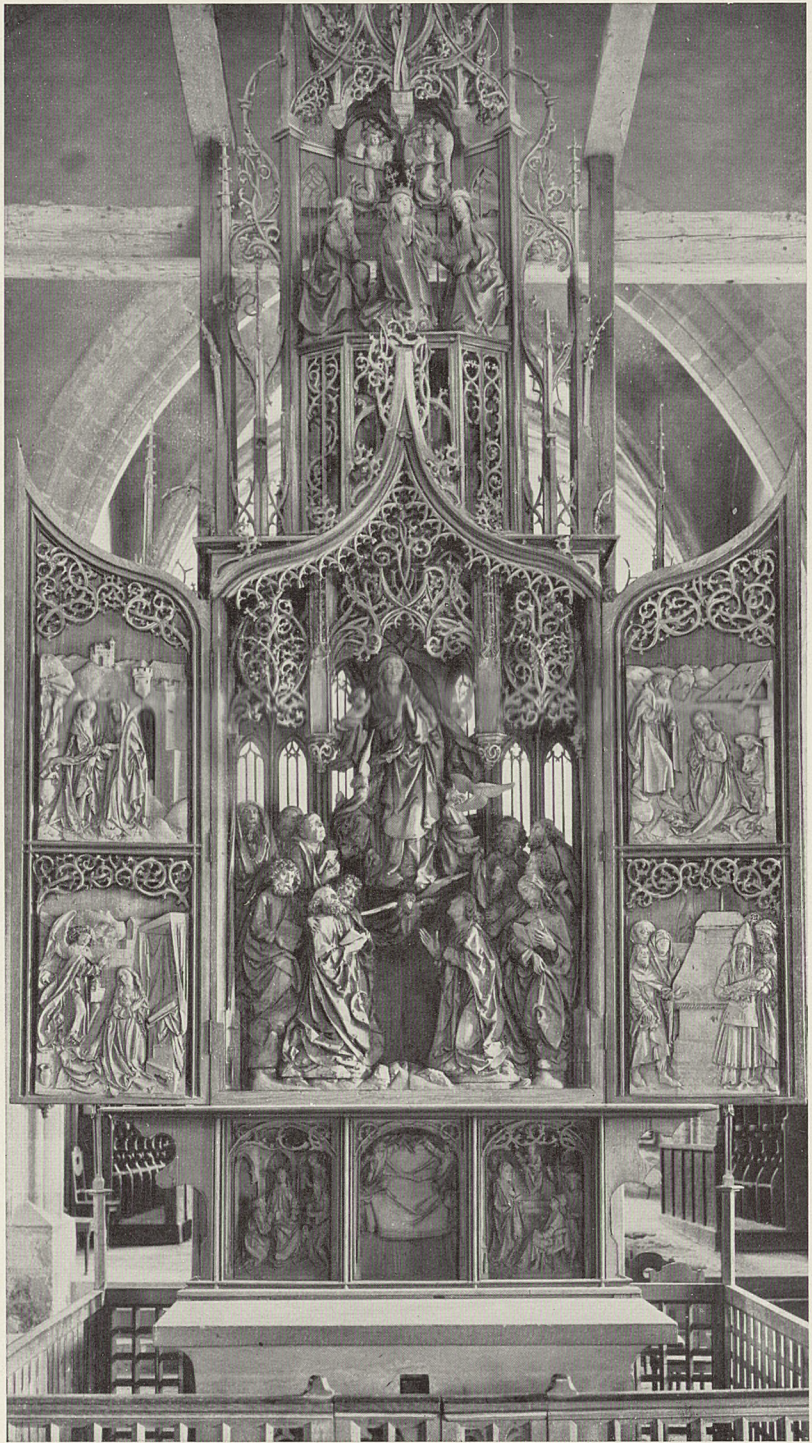


52. Sebastian. Etwa 1505/10. Holz. Bern, Sammlung Rosenthal.





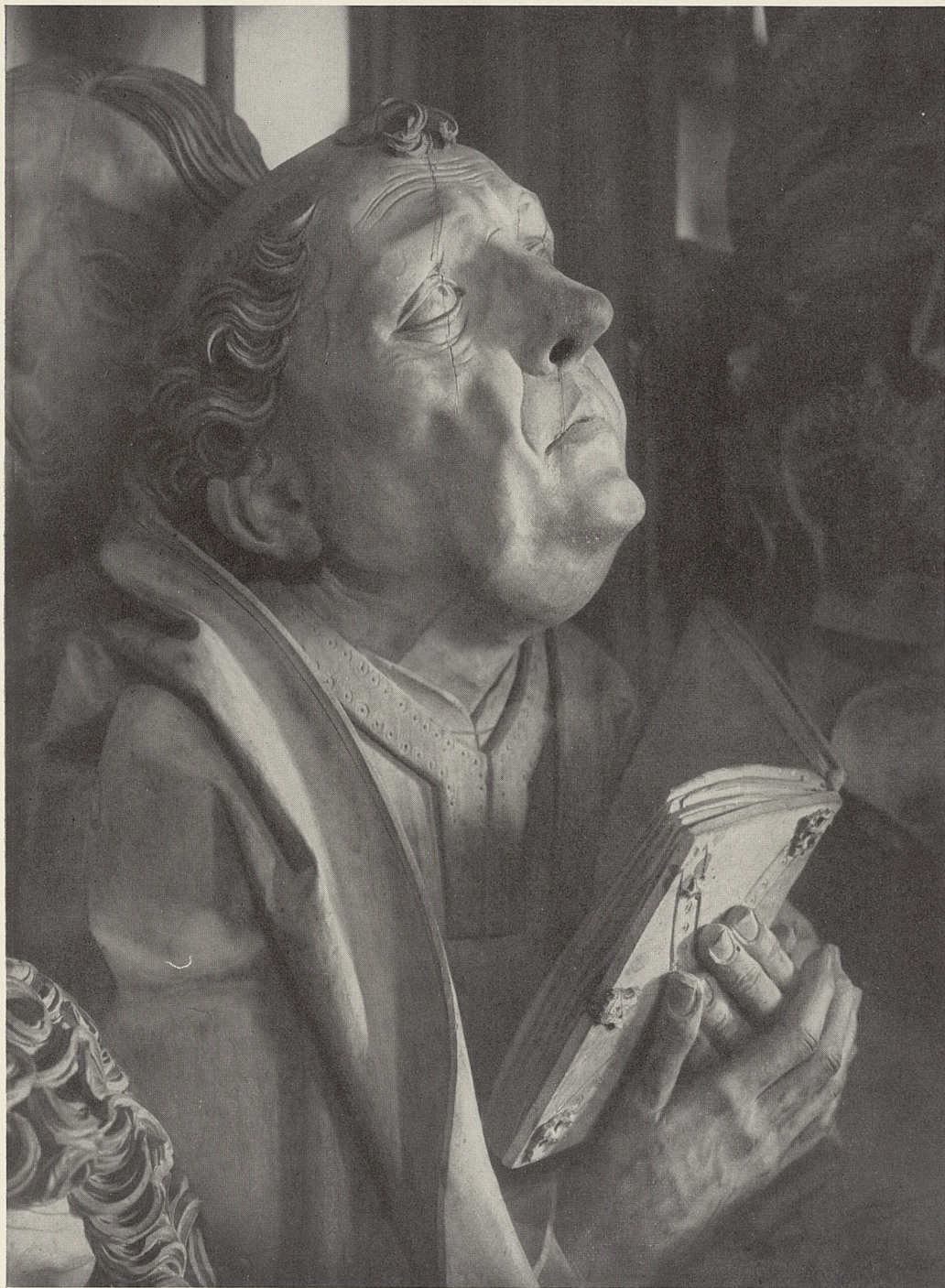
53. Heilige Mutter Anna. Rest des Rothenburger Annenaltars 1505/06? Holz.  
München Nationalmuseum.



54. Marienaltar. Etwa 1505/10. Holz. Ereglingen, Herrgottskirche.



55. Mariä Himmelfahrt. Schreingruppe des Ereglinger Marienaltars.



56. Philippus aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.



57. Apostelgruppe aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.



58. Betender Apostel aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.

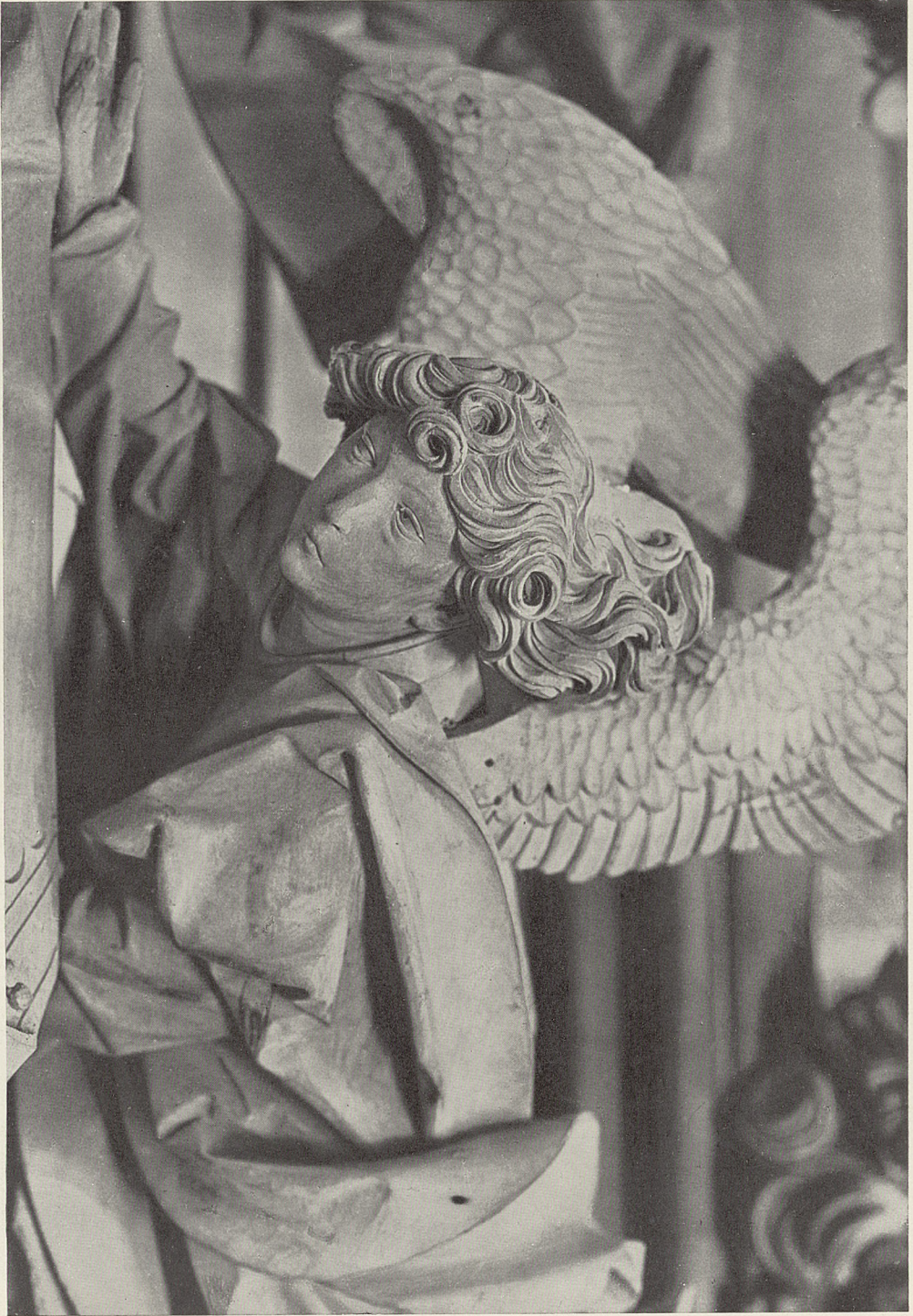


59. Johannes aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.

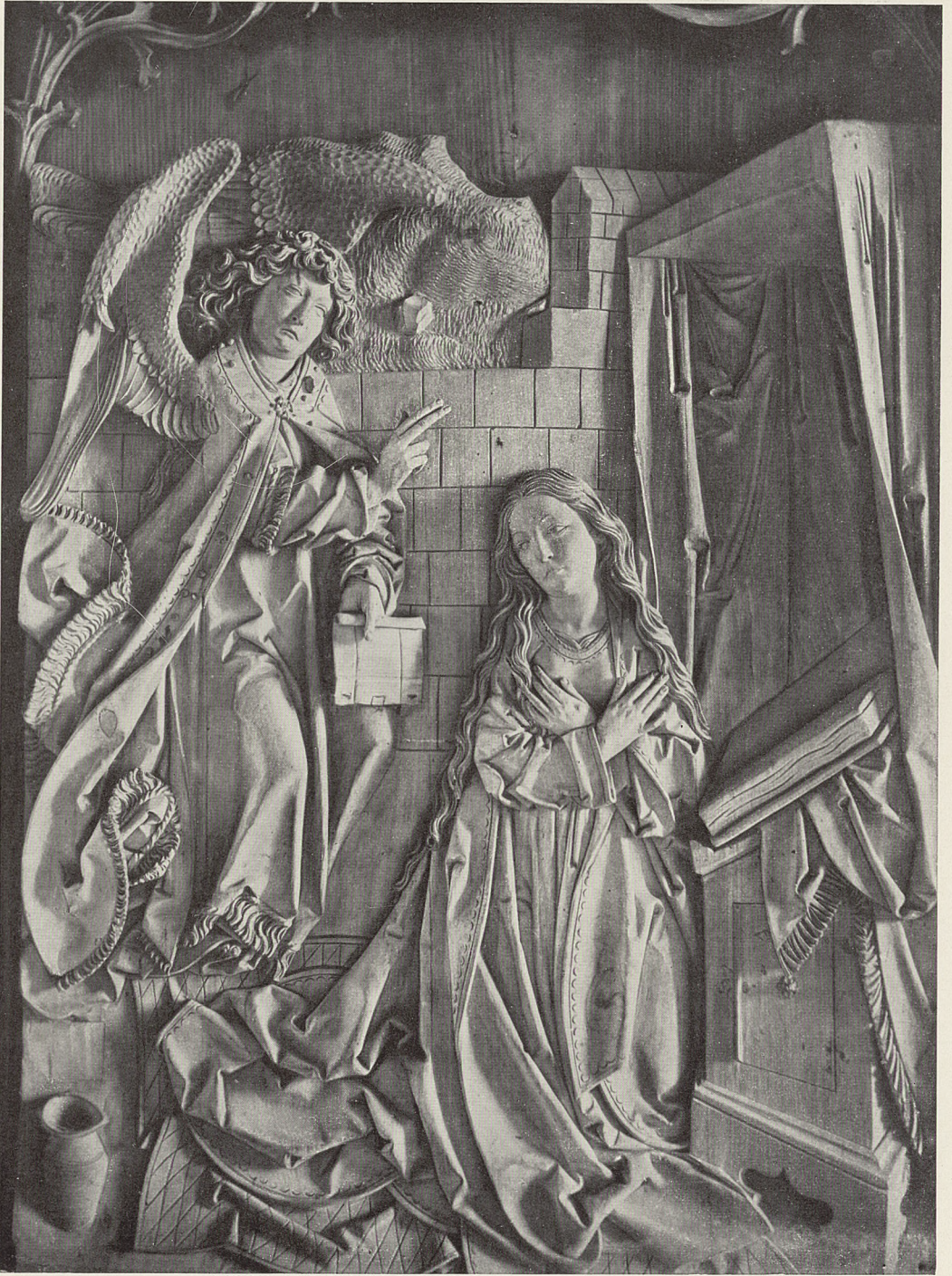


60. Jakobus d. A. aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.

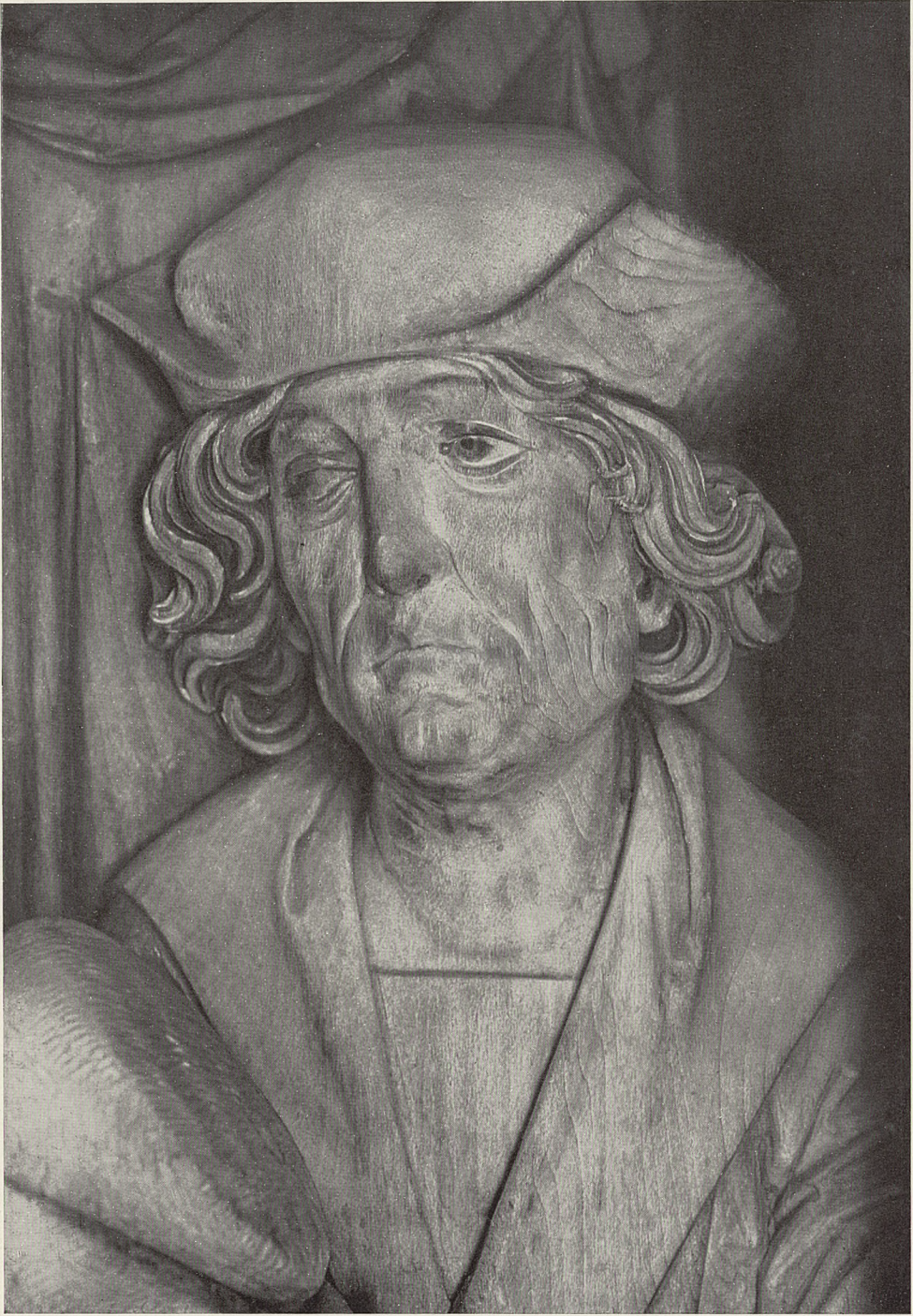




61. Engel aus der Ereglinger Himmelfahrt Mariä.



62. Verkündigung, Linkes unteres Flügelrelief vom Ereglinger Marienaltar.



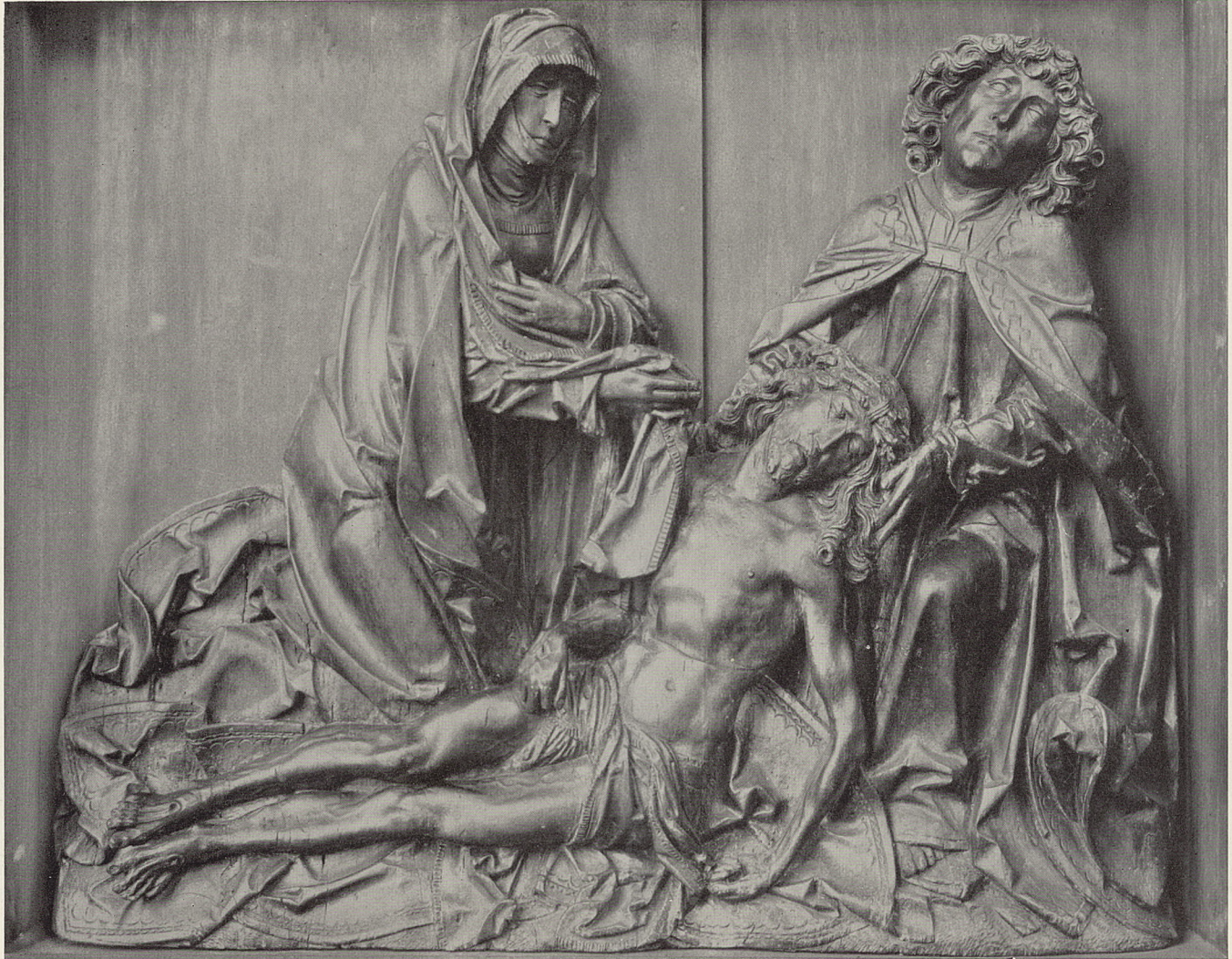
63. Schriftgelehrter (Selbstbildnis Riemenschneiders?) aus der rechten Fußnische  
des Ereglinger Marienaltars. Vgl. Tafel 64.



64. Anbetung der Könige und Christus unter den Schriftgelehrten in den seitlichen Friesen des Ereglinger Marienaltars. Vgl. Tafel 54.



65. Aufschwebende Engel mit Teppich aus der mittleren Fußnische des Ereglinger Marienaltars. Vgl. Tafel 54.



66. Beweinung Christi. Um 1510. Holz. Würzburg, Universitäts-Sammlung.

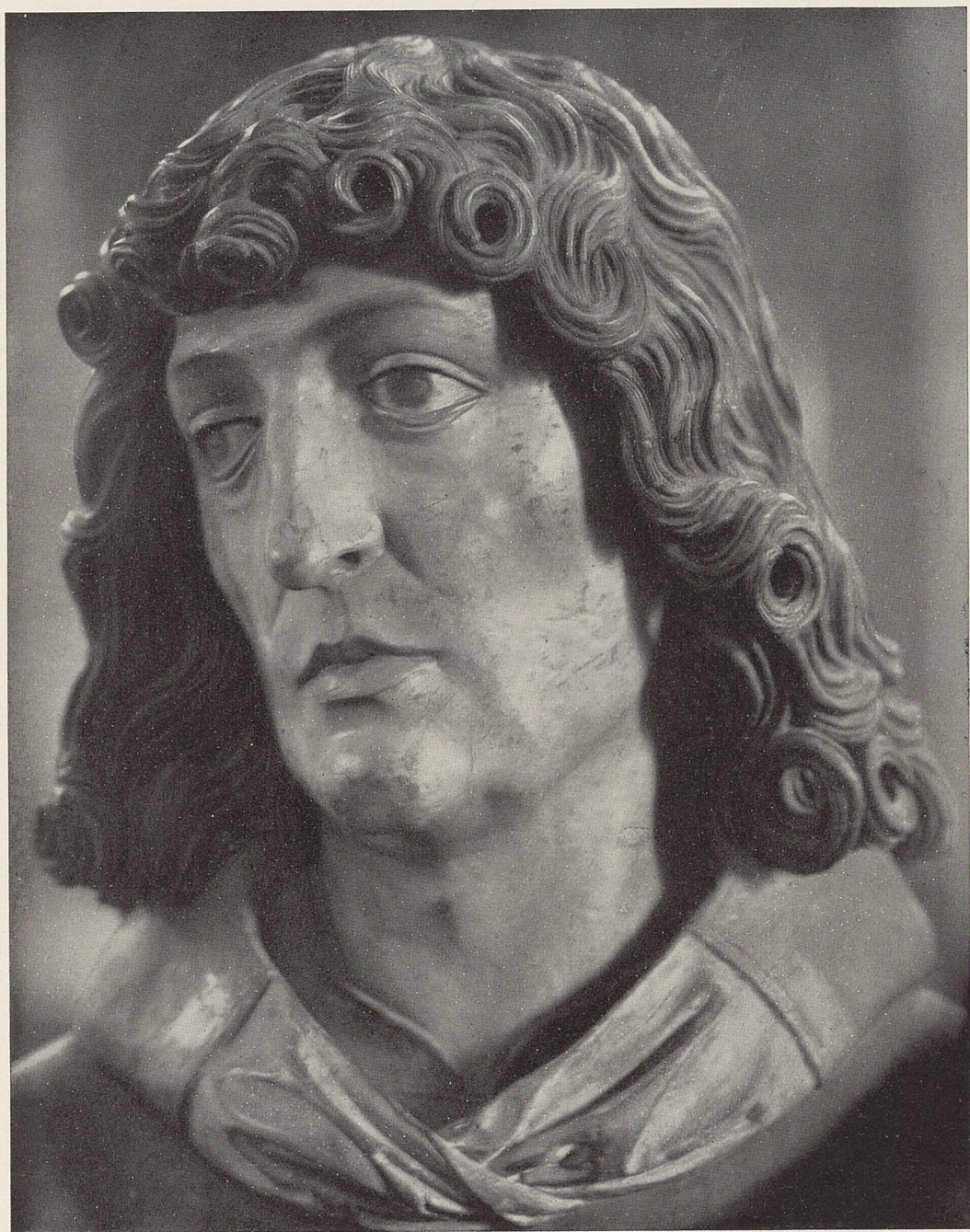


67. Die drei Frankenapostel. Büsten aus dem Fuß des Würzburger Domhochaltars. 1508/10. Holz, Würzburg, Neumünster.



68. Kilian vom Würzburger Domhochaltar. Würzburg, Neumünster.





69. Frankenapostel vom Würzburger Domhochaltar. Würzburg, Neumünster.



70. Aufschwebender Salvator aus dem Würzburger Domhochaltar. 1508/10. Holz.  
Siebelried, Pfarrkirche.



71. Salvator vom Würzburger Domhochaltar.



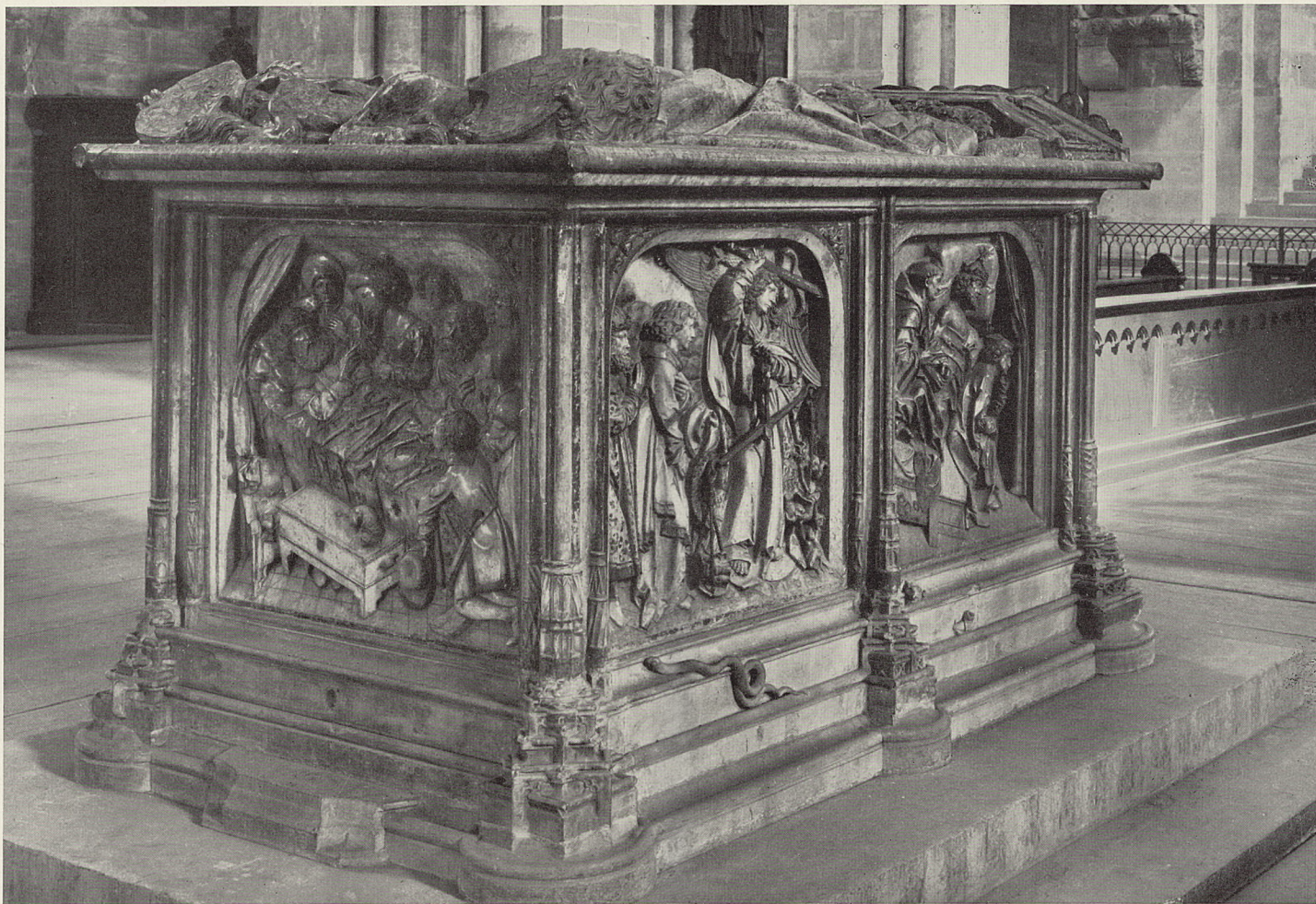
72. Klagende Frauen von einer Grablegung Christi. Um 1510. Holz. Stuttgart, Schloßmuseum.



73. Schlafender Jakobus. 1510. Stein. Aus dem Ölberg an der Pfarrkirche zu Heidingfeld.



74. Deckplatte des Sarkophags Kaiser Heinrichs II. und Kunigundens. 1499–1513.  
Stein. Bamberg, Dom.



75. Sarkophag Kaiser Heinrichs II. und Kunigunden. 1499–1513. Stein. Bamberg, Dom.



76. Das Steinheilungswunder. Relief am Bamberger Kaisergrab. Um 1510.





77. Heiliger Benedictus. Aus dem Steinheilungswunder am Bamberger Kaisergrab.



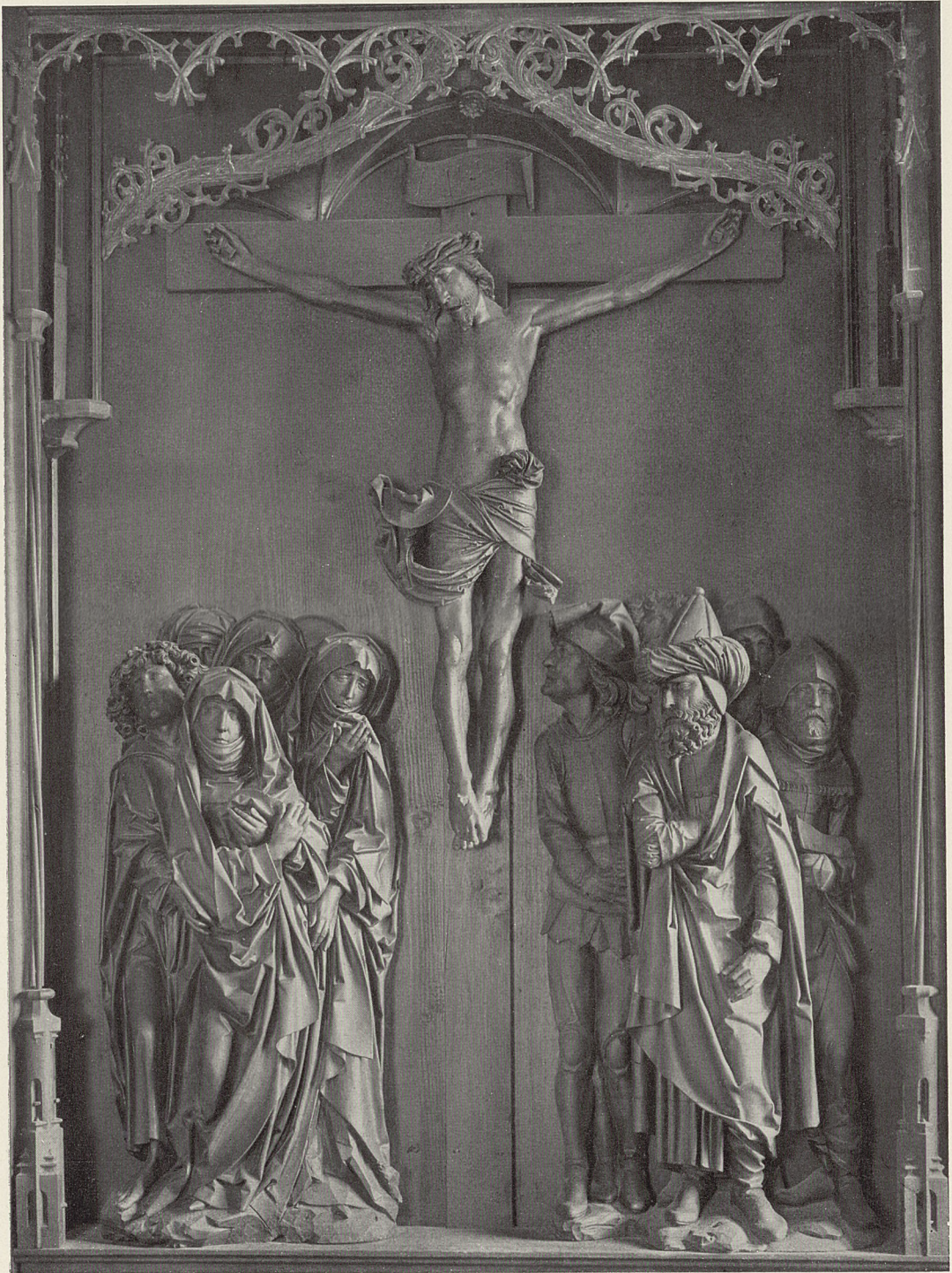
78. Das Wunder mit der kristallinen Schüssel. Relief am Bamberger Kaisergrab. Um 1510.



79. Kaiserin Kunigunde und ihre Damen. Aus dem Schlüsselwunder am Bamberger Kaisergrab.



80. Gottesgericht: Kunigunde geht über glühende Pflugscharen. Relief am Bamberger Kaisergrab. Um 1500.



81. Kreuzigung. Schrein des Altars der Rothenburger Michaelskapelle. 1512/13. Holz.  
Dettwang, Dorfkirche.



82. Mariengruppe aus der Dettwanger Kreuzigung.



83. Weinende Frau aus der Dettwanger Kreuzigung.



84. Trauernde Maria aus der Dettwanger Kreuzigung.

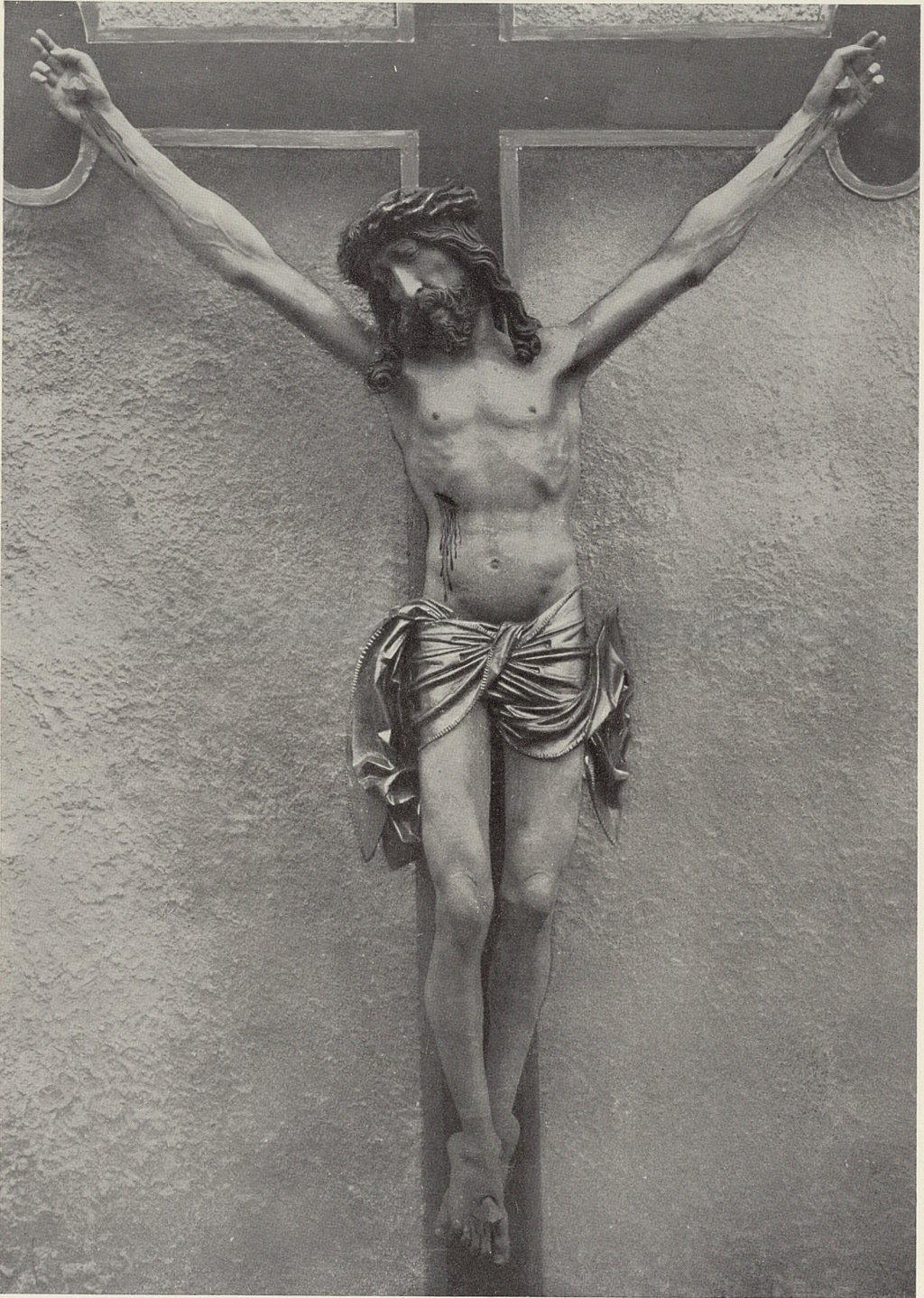




85. Aufblickender Krieger aus der Dettwanger Kreuzigung.



86. Christus aus der Dettwanger Kreuzigung.



87. Kruzifixus. 1516. Holz. Steinach a. d. S., Pfarrkirche.



88. Mutter Gottes im Rosenkranz, 1520/21. Holz. Kirchberg bei Volkach, Wallfahrtskirche.



89. Grabdenkmal Lorenz' von Bibra † 1519. 1518/22. Stein. Würzburg, Dom.



90. Grabdenkmal Lorenz' von Vibra † 1519. 1518/22. Marmorplatte.  
Würzburg, Dom.



91. Lorenz von Vibra.



92. Putto mit Wappen am Lorenz-von-Vibra-Denkmal.





93. Beweinung Christi. 1519/23. Stein. Maidbronn, Pfarrkirche.



94. Josef von Arimathia (Selbstbildnis Riemenschneiders?) aus der Maidbronner Beweinung.



95. Johannes aus der Maidbronner Beweinung.



96. Nikodemus und Maria mit dem Leichnam Christi. Ausschnitt aus der Maidbronner Beweinung.



Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 1 - 503



ID: 1700000066

503