



NEU ERWORBENE SKULPTUREN.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit drei Abbildungen).

Die Kunstgeschichte nennt als die Hauptmeister der fränkischen Bildnerei am Ausgange der Gotik, somit als die vorzüglichsten Vertreter der deutschen Plastik überhaupt, Adam Kraft, Veit Stofs, Peter Vischer und Tilmann Riemenschneider. Während das Lebenswerk jener Nürnberger seit langer Zeit Gegenstand eingehendster kritischer Untersuchungen gewesen ist, stehen wir bei dem Würzburger Riemenschneider noch im Anfange der Forschung. Es ist noch nicht lange her, dafs man jedes bessere unterfränkische Bildwerk, das um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entstanden sein mochte, schlechthin mit dem Namen Riemenschneider bezeichnete. Man übersah, dafs man es mit Werken einer Zeit zu tun hatte, in der erst leise und für unser Auge kaum kenntlich der persönliche Stil auf der breiten Basis des allgemeinen Zeitstils zu keimen begann, man entnahm den wenigen authentischen Werken Stilkriterien, die man bei der damals recht geringen Kenntnis der heimischen mittelalterlichen Plastik für persönliche Eigenart hielt, während sie doch nur in der Zeit oder in der Gemeinsamkeit der Herkunft begründet waren.

Dazu trat eine übermäfsige Wertschätzung von Meisternamen. Man liebte es nun einmal, bedeutendere Werke stets mit bestimmten Meistern in Verbindung zu bringen, als ob ein Kunstwerk dann auch ästhetisch in seinem Wert gesteigert werde, wenn man seinen Verfertiger kenne; und als Vertreter jener hochbedeutenden unterfränkischen Kunst kannte man eben allein Riemenschneider, einzig von ihm waren gesicherte Werke erhalten. Aber überall in den Maingebenden fand man den aus seinen Skulpturen abgelesenen Stil, bald in höchster künstlerischer Vollendung, bald in rein handwerklicher Ausführung, und so war schnell ein ungeheuer umfangreiches persönliches Lebenswerk gefunden, um das sich dann alles übrige als Erzeugnis seiner, wie Urkunden nachwiesen, sehr bedeutenden Werkstätte anschlofs: der Name Riemenschneider war zu einem Gattungsbegriff geworden.

Wie kaum ein zweiter Künstler hat Riemenschneider des Lebensglücks Unbeständigkeit an sich erfahren müssen. Auf der Höhe des Lebens an

bürgerlichen Ehren und an künstlerischem Ruhm nur seinem Zeitgenossen Cranach vergleichbar, mußte er dennoch traurig und unrühmlich endigen. Die Enthebung von seinen Würden, die mit Recht oder Unrecht gegen ihn erhobene Anklage der Unterschlagung von Amtsgeldern scheint auch seine künstlerische Schaffenskraft gelähmt zu haben, denn aus den letzten Jahren seines sonst so arbeitsamen Lebens ist ihm kein einziges Werk mit Sicherheit zuzuschreiben.

Auch die Nachwelt hat ihm keine Kränze geflochten; infolge der veränderten Kunstanschauungen wurde er vergessen, und im 18. Jahrhundert kannte man nicht einmal mehr seinen Namen. Es kam fast einer Entdeckung gleich, als Becker im Jahre 1849 den Meister wieder in die Kunstgeschichte einführte. Auf der so gelegten Grundlage bauten dann Weber und Streit fort, leider aber in durchaus unkritischer Weise, so daß des Lebenswerk des Künstlers anscheinend zwar ungemein bereichert, tatsächlich aber in seiner Kunstart und Eigenheit keineswegs geklärt wurde.

Nach dem Vorgange Bodes, Grafs und Adelmans, die in kürzeren Abhandlungen den Meister würdigten, ist es zuerst in durchgreifender Weise Eduard Tönnies gewesen, der auf Grund des wirklichen Tatbestandes mit jenen Fantasiegebilden aufräumte. Vieles, was bisher als erwiesen angesehen war, manche vorgefaßte Meinung mußte abgetan werden, um nun auf Grund vorurteilsfreier Kritik ein klares und den tatsächlichen Verhältnissen entsprechendes Bild zu erhalten.

Das Germanische Nationalmuseum, dessen Sammlung von Originalwerken deutscher Plastik sich in den letzten Jahren recht bedeutender Zugänge erfreuen konnte, ist kürzlich wieder durch einige sehr wertvolle Holzbildwerke bereichert worden, welche die bisher ihrer Bedeutung nach keineswegs genügend vertretene unterfränkische Schule aufs glücklichste ergänzen und so eine wesentliche Lücke ausfüllen. Es sind dies 5 Figuren, die zwar zusammen erworben wurden, zwischen denen aber eine sehr bedeutende künstlerische Differenz besteht.

Zwei derselben, männliche Heilige darstellend, charakterisieren sich als durchaus mittelmäßige Arbeiten, so daß sie im folgenden übergangen werden können. Die anderen 3 Werke sind dagegen wertvollste Erzeugnisse der deutschen Holzplastik aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert und gehören, da sie alle Merkmale unterfränkischer Herkunft zeigen, jener Gruppe an, als deren einzigen Meister man früher kritiklos Riemenschneider ansprach.

Die Hauptfigur ist die Gestalt der Maria mit dem Kinde. (Lindenholz, Höhe ohne Sockel 1,25 m. Ergänzt sind kleine Partien am Scheitel, in den Flechten, an den Gewandrändern; ferner die Hörner der Mondsichel, Teile am Kinde, sowie der ganze Sockel). Maria steht auf der Mondsichel, ihr Haupt, von dem das Haar beiderseits in langen Wellen herabfließt, ist gerade nach vorne gerichtet. Auf ihrem linken Unterarm sitzt das nackte Christkind, dessen rechten Fuß sie mit ihrer Rechten erfafst. Der Kopf des Kindes ist mit kurzen krausen Locken bedeckt und schräge-seitlich gerichtet, sein linker Arm mit einem Vogel in der Hand hängt gerade herab, die

Rechte — eine spätere Ergänzung — tupft in kindlich spielender Weise auf dem hochgezogenen Knie. Sicherlich war die Figur ursprünglich polychromiert, wie zahlreiche in den Poren erhaltene Rückstände der alten Grundierung im Verein mit der technischen Ausführung beweisen. Die Farbe war aber



bereits vor dem Ankauf entfernt, leider aber auch wohl gleichzeitig die Oberfläche des Holzes geglättet, so daß die Wirkung des Materials beeinträchtigt erscheint, auch vielleicht einzelne Feinheiten verloren gegangen sein mögen.

Der Künstler hat in diesem Werke keine besondere und eigenartige Auffassung zur Geltung gebracht. Der Ausdruck des Gesichts, der gegenstands-

los in weite Ferne gerichtete Blick muten fast geistlos an, wie überhaupt das seelische Moment nur mangelhaft zum Ausdruck kommt. Vom flachen Scheitel über der hohen Stirne fließt in ruhigen Wellen das Haar lang herab und umrahmt in reizvoller Weise das Antlitz. In prächtiger, wirksamer Drapierung verhüllt das lange, weite Gewand den Körper, der, wie es ja dieser Zeit und ganz besonders der unterfränkischen Schule eigen ist, von Schwächen nicht frei ist. Die Proportionen sind unnatürliche, die untere Körperhälfte ist im Verhältnis zu dem nach allen Dimensionen verkümmerten Oberleib viel zu lang, und zu diesem wieder steht der für die ganze Figur sehr kleine, für den Oberkörper aber immer noch zu große Kopf in deutlichem Mißverhältnis.

Viel naturwahrer ist das nackte Kindlein, welches in seiner drallen Rundheit und der natürlichen Anmut der Bewegung an die reizenden Puttoschöpfungen der Renaissance gemahnt. Auch das ganze Bewegungsmotiv ist in seiner Naivität und Ungezwungenheit aufs glücklichste der Wirklichkeit abgelauscht, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß das so charakteristische rechte Händchen auf die Rechnung einer modernen Ergänzung zu setzen ist.

Es erhebt sich nun die Frage, ob wir dies Werk mit der Person Riemenschneiders selbst in Beziehung bringen dürfen. Madonnenfiguren ähnlicher Art, die authentisch von des Meisters Hand herrühren, sind, abgesehen von dem Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach, nicht nachweisbar. Dies Werk, aus der Spätzeit Riemenschneiders stammend, unterscheidet sich aber stilistisch ganz bedeutend von dem unsrigen, wie auch keine der vielen Madonnenfiguren, die man mit größerer oder geringerer Berechtigung als riemenschneiderisch bezeichnet und die auch unter sich wieder äußerste Verschiedenheiten aufweisen, mit der unsrigen eine solche Ähnlichkeit in der Auffassung und Durchführung hat, daß man mit Sicherheit auf eine Meisterhand schließen könnte. Wir müssen deshalb zum Vergleiche die übrigen authentischen Arbeiten herbeiziehen. Diese beweisen nun deutlich, wie weit Riemenschneider von dem entfernt ist, was man mit Typus bezeichnen könnte, wodurch sich dann allerdings auch die große Unsicherheit in der Zuschreibung nicht authentischer Werke erklärt. Es lassen sich zwar hie und da Einstimmigkeiten mit unserer Madonna nachweisen, allein in durchgreifender Weise ist dies doch nur der Fall bei der kürzlich aus der Sattlerschen Sammlung in Schloß Mainberg vom bayerischen National-Museum in München erworbenen Mittelfigur des Münnerstädter Hochaltars sowie bei den eng mit dieser Statue zusammenhängenden Reliefs des Creglinger Altars. Das Münchner Werk ist weit feiner, eleganter, überhaupt sympathischer, ähnelt aber doch im Einzelnen unserer Neuerwerbung sehr. Bei beiden berührt auffallend die eigenartige Kopfbehandlung, die wiederum eng mit den Reliefs des Creglinger Altars zusammenstimmt. »Das Fleisch ist weich und rundlich. Die Gesichtsförm ist oval und die Stirne breit und glatt. Die Augen zeigen eine starke Schrägung, die Brauen sind flach geschwungen«, sagt Tönnies in seiner Beschreibung der Maria Magdalena aus Münnerstadt, und diese Worte charakterisieren aufs treffendste auch unser Werk. Nicht weniger finden sich auch die allgemeinen Merkzeichen

Riemenschneiderscher Kunst vertreten. Es soll hier kein Gewicht auf die übergroße Schlankheit der Gestalt gelegt werden, auch nicht darauf, daß der Oberkörper viel zu groß im Verhältnis zum Unterkörper ist, denn derartige Abweichungen von der Natur lagen im Geschmack der Zeit und finden sich auch außerhalb der Werkstätte Riemenschneiders vielfach. Auch auf die eigenartige Stoffbehandlung des Gewandes möchte ich kein besonderes Gewicht legen, wohl aber wäre im Verein mit allen diesen Momenten der Blick auf jene Eigenart Riemenschneiders hinzulenken, daß er fast ausnahmslos den Kopf im Verhältnis zur Schulterbreite zu groß, dagegen für die ganze Höhe der Figur zu zierlich gestaltet. Auch Mund und Nasenbildung weisen auf Riemenschneider hin, vor allem aber ist charakteristisch die Behandlung des Auges: »Die Thränendrüse liegt durchweg höher als der äußere Augenwinkel. — Die Richtung des Blickes ist gewöhnlich ein wenig unter die Horizontale gesenkt, in die Ferne schweifend. Unter dem Unterlid liebt Riemenschneider mehrere parallel laufende scharfe Einschnitte zu machen. Sehr häufig wirkt die Augenhöhle etwas flach, obwohl sie an der Nasenwurzel tief ausgehöhlt ist. Diese Wirkung hängt einmal mit der Behandlung des Wulstes über dem Auge zusammen, den der Meister gern stark hervortreten läßt, wodurch der höchste Punkt des Auges mehr nach außen gezogen wird; zum zweiten mit der breiten Behandlung der Stirn, welcher die Oberfläche der Augenhöhlen folgen muß«. Auch die Halsbildung unseres Werkes ähnelt der Münnerstädter Mittelfigur sehr und weist genau die Riemenschneidersche Eigenart auf, indem er äußerst schmal gebildet ist und »eine leichte Neigung zur Kropfbildung« zeigt. Es mag des ferneren noch auf die Riemenschneider besondere Methode der Haarbildung hingewiesen werden, sowie darauf, daß die Mondsichel die für ihn charakteristische Rille zeigt.

Andrerseits darf aber auch nicht verhehlt werden, daß manche Gründe gegen die Authentizität Riemenschneiders sprechen. Die ganze Auffassung ist doch nicht eine so elegante, wie man es sonst gewohnt ist, vor allem aber läßt die Ausarbeitung in Manchem zu wünschen übrig, wenn man auch nicht vergessen darf, daß sie auf Bemalung angelegt war. Es ist von Tönnies darauf hingewiesen worden, daß allen eigenhändigen Arbeiten die feine und gewissenhafte Behandlung der Hände gemeinsam sei. Das läßt sich aber von unserem Werke durchaus nicht sagen, im Gegenteil, die Hände sind unkünstlerisch und roh. Nichts ist hier von jener feinen Eleganz und von jener subtilen Ausführung zu finden, die man sonst an Riemenschneider preist.

Mag das Werk nun aus der Hand des Meisters selbst hervorgegangen sein oder nicht, jedenfalls steht es ihm sehr nahe und kann mit Sicherheit in seinen Kreis gerechnet werden. Und zwar muß es seiner Frühzeit zugeschrieben werden, denn die schmalen hängenden Schultern, kurzen Arme und etwas zu klein gebildeten Hände finden sich ausschließlich bei seinen Jugendwerken und sind bezeichnend für dieselben. Auch die willkürliche Unruhe in der Faltengebung deutet auf den Schlufs des 15. Jahrhunderts. Die

oben erwähnte nahe Zusammengehörigkeit unserer Madonna mit den Werken von Münnerstadt und Creglingen bestätigt diese Einreihung und ermöglicht eine noch genauere Zeitfixierung. Der Hochaltar zu Münnerstadt wurde im Jahre 1490 in Arbeit genommen und scheint Ende des Jahres 1492 vollendet gewesen zu sein. Der Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen dürfte auf die Autorität Tönnies hin, der die früher als authentisch angenommene Zahl 1487 als irrtümlich nachgewiesen hat, in die Zeit zwischen 1495 und 1499 zu setzen sein. Daraus ergibt sich, daß auch unsere Statue kurz vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts entstanden sein wird.

Die beiden anderen Bildwerke, welche gleichzeitig mit der oben erwähnten Statue erworben wurden, sind ebenfalls unterfränkischer Herkunft, verkörpern aber eine andere künstlerische Individualität. Die beiden Hochreliefs (Höhe 0,74 m, Lindenholz) stellen die Heiligen Laurentius und Stephanus dar. Während aber die Statue der Maria, trotzdem sie zu dem bekanntesten Meister der unterfränkischen Kunst in Beziehung zu bringen war, mancherlei Mängel aufwies und der künstlerische Genuß derselben ein nur bedingter war, haben wir hier ganz vorzügliche Werke eines unbekanntes großen Meisters vor uns. War er einer der vielen, die in Riemenschneiders Werkstätte gelernt hatten, die sich später von ihrem Meister trennten und dann das Gelernte selbständig umbildeten und nach ihrem eigenen Geiste gestalteten? In den Köpfen liegt etwas, was an authentische Werke jenes Meisters gemahnt, aber dennoch ist der ganze Geist, den diese Bildwerke atmen ein davon so verschiedener, daß nähere Beeinflussungen ausgeschlossen erscheinen, daß man sich vielmehr die Frage vorlegen muß, ob jene Ähnlichkeit nicht eben nur in der Volksgemeinschaft ihren letzten Grund hat. Eine unaussprechliche Grazie kommt in diesen jugendlich schönen Gestalten zum Ausdruck. In leichter ungezwungener Haltung stehen sie da, sie haben das lockige Haupt ein wenig zur Seite geneigt und blicken träumerisch vor sich hin, die rechte Hand faßt das Attribut, während die Linke des Laurentius ein aufgeschlagenes Buch trägt, Stephanus sie ungezwungen vor die Brust hält. Ein langes, schlichtes Gewand, unter dem die Fußspitzen hervortreten, bedeckt den Körper, und über dieses ist der schwere, reich mit Borten und Fransen gezierte Chorrock geworfen.

Die Faltengebung in der Gewandung unterscheidet sich weit von derjenigen Riemenschneiders, der doch stets an der knittigen Manier der Zeit, in der er seine Ausbildung genossen hatte, festhält. Die Nachklänge jener Art zeigen sich zwar auch hier noch, aber doch gemildert und zur Schönheit verklärt. Das schwere prunkvolle Obergewand ist in den oberen Partien fast faltenlos, eine zarte Schwellung genügt, um Eintönigkeit zu vermeiden. Aber unten bekommt die Masse reicheres Leben. Wie zufällig ist ein Zipfel des Gewandes über den Rost des Laurentius gefallen, und da bauscht und knüllt sich die schwere Masse. Der Stephanus aber hat eine Ecke seines Chorrockes gefaßt und emporgehoben, so daß die andere nach vorne gezogen wird, wodurch die Masse zu malerischen Überschneidungen und Bauschungen gezwungen wird. Aber auch dies Motiv ist nicht gesucht,



es ist von selbst geworden, es ist natürlich. Der ruhige Linienfluß von oben setzt sich in dem leichteren, von jenen Hemmnissen nicht berührten Untergewand fort, dessen tiefe Falten in gerader und geschwungener Linie zum Boden herabreichen, wo sich der Stoff auflagert.

Nicht minder edel ist die Behandlung des Körpers. Gesicht und Hals sind von einem Reichtum an Details, wie man im Verein mit bedeutender künstlerischer Wirkung nur selten an Werken dieser Zeit findet. Die leisesten Schwellungen und Senkungen, die feinsten Übergänge und Abstufungen sind beobachtet und wiedergegeben. Man lobt an Riemenschneider die vornehme Auffassung und subtile Ausführung der Hände. Unser Meister steht jenem darin zum mindesten gleich. Man beobachte nur die Linke des Laurentius, wie sie in graziöser, ungesuchter Haltung das Buch hält, gleichzeitig aber ein Finger sich in dasselbe hineinschiebt, um eine vorher gelesene Stelle nicht zu verschlagen, man beachte ferner die Anmut, mit der Stephanus den Gewandzipfel faßt und sein Attribut trägt.

Die große Feinheit der Ausführung, die im Vergleich mit der vorher besprochenen Figur nur um so deutlicher in Erscheinung tritt, ist vielleicht zu einem Teile auch daraus zu erklären, daß die beiden Werke ursprünglich nicht polychromiert waren. Als sie jedoch in unseren Besitz gelangten, waren sie mit einer dicken Ölfarbschicht bedeckt, die etwa dem 17. Jahrhundert entstammte und entfernt werden mußte, um den Bildwerken zur vollen ursprünglichen Wirkung zu verhelfen. Der Prozeß ist geglückt, und da man dabei, abgesehen von den zur Konservierung nötigen Vornahmen, von jeder weiteren Behandlung des Holzes abgestanden ist, so trägt auch das stumpfe Lindenholz zu der ruhigen und vornehmen Erscheinung dieser edlen Bildwerke nicht wenig bei.