

Till Riemenschneiders Lebensgeschichte

Mit freundlicher Erlaubnis abgedruckt aus Justus Dier, Tillmann Riemenschneider, Die frühen Werke, S. 1—8. Verlagsdruckerei Würzburg, 1925. Vgl. Büchertisch S. 82. Die Schriftl.

Die Lebensgeschichte Tillmann Riemenschneiders läßt sich nur in großen Zügen erzählen, sehr vieles bleibt verborgen, vieles fraglich. Würzburg hat unter seinen Geschichtsschreibern keinen Neudörfer gehabt, der aus Kunstliebe Nachrichten von den Künstlern seiner Stadt überliefert hätte, wie überhaupt Würzburg an Dichte des künstlerischen Lebens sich mit Nürnberg in diesem Zeitalter nicht messen kann. Und eigene Aufzeichnungen, wie wir sie von Dürer haben, aber sonst auch von keinem der andern Großen jener Zeit, dürfen wir von dem ganz in der handwerkmeisterlichen Stellung des Künstlers befangenen Riemenschneider schon gar nicht erwarten. Was wir wissen, wissen wir aus amtlichen und geschäftlichen Urkunden: Protokollen, Verträgen usw. Aber diese Quellen beginnen erst mit der Niederlassung Riemenschneiders in Würzburg. So liegt über der ganzen Jugend undurchdringliches Dunkel. Gerade daß wir aus einer späteren Notiz¹ seine Herkunft erfahren: „von Osterode in Sachsen“, das ist das Städtchen am Südhang des Harzes. Aber ist damit schon niedersächsische Abkunft verbürgt? Es spricht dagegen, daß auch in Würzburg am Ausgang des 15. Jahrhunderts der doch sonst so sehr seltene Name Riemenschneider vorkommt: ein Nikolaus Rymensnyder, Domvikar und Fiscal, unterzeichnet 1478 die Urkunde, die in das Haupt des Kreuzifixus eingeschlossen ist, der vom Choreingangsbogen des Würzburger Doms herabhängt; ein Johannes Rimsnyder aus Würzburg wird 1474 an der Universität Erfurt immatrikuliert². Es könnte doch auch erst Riemenschneiders Vater nach Osterode verzogen sein. Zumindest wird man gut tun, keine festen Schlüsse auf die niederdeutsche Abkunft Tillmann Riemenschneiders zu bauen³.

Der Charakter seiner Kunst gibt keine eindeutige Auskunft. Der Hinweis Lübbeckes⁴ auf eine innere Verwandtschaft der Riemenschneiderischen Werke mit den niedersächsischen Stuckreliefs des 13. Jahrhunderts erscheint doch zu gesucht. Würzburgisch ist Riemenschneiders Art schon deshalb nicht ohne weiteres zu nennen, weil sie stark von Schwaben her bestimmt ist, wo er seine Lehr- und Wanderjahre verbracht haben muß. Noch die Grabmäler Lienhart Remers für Johann von Grumbach († 1455)

¹ In der Bürgermatrikel. Weber³ S. 13 Anm. 4; vgl. auch S. 14 Anm. 4.

² Amrhein im „Hauschatz“ (Beilage zum Fränkischen Volksblatt), Würzburg 1900, Nr. 20 S. 71; Amrhein in „Kunst und Wissenschaft“ (Beilage zum Fränkischen Volksblatt), 2. Jahrg. 1906 S. 91; Weber³ S. 14.

³ Wie Binder (Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, S. 33): „ein Nordmitteldeutscher vom Harze, der nie völlig oberdeutsch zu sprechen gelernt hat“. Dagegen Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, II, S. 249.

⁴ Die Plastik des deutschen Mittelalters, München 1923, I, S. 157.

und Gottfried von Limburg († 1466)¹, wie manches andere Werk der gleichen Zeit, sprechen eine sehr viel härtere festere Sprache, als sie Riemenschneider mit nach Würzburg brachte. Doch ist auch seine Art nicht ohne Vorgänger: aus der Marienodgruppe im Dom kommt einem ein verwandter Ton entgegen.² Sehr bereitet kann der Boden für Riemenschneider nicht gewesen sein, als er nach Würzburg kam. Aber die große Künstlerpersönlichkeit, die er war, hat immer etwas Zwingendes, Verwandtendes, und da seine Wirkung in Würzburg nicht auf Gegenspieler traf, wie es in Nürnberg der Fall gewesen wäre, wo eine ganze Reihe großer Künstler sich die Waage hielten, so konnte er eine fast unumschränkte Herrschaft üben, die alle kleineren Talente in seinen Bann zwang.

Wie die Abkunft Riemenschneiders im Dunkel bleibt, so noch mehr das Jahr seiner Geburt. Gelegentlich eines Schiedsverfahrens, dem er als Zeuge beiwohnte, im Jahre 1528, gibt er zu Protokoll: er „sei XL Jar zu wurzburg geseffen“ und „sei LX Jare alt“³. Diese Angaben sind ungefähre, denn nachweislich kam er schon 1483, also vor 45 Jahren, nach Würzburg, und so wird „er sei 60 Jahre alt“ als „er stehe in den Sechzigern“ zu verstehen sein, wie auch 11 von den übrigen 22 Zeugen nur ungefähre Daten angeben. Mit 15 Jahren hatte er nicht Lehrzeit und Wanderjahre hinter sich: er wird kaum viel nach 1460 geboren sein⁴.

Daß Schwaben und der Oberrhein Riemenschneiders Stil formen halfen, geht eindeutig aus seinen Werken hervor. Man hat früher geglaubt, er müsse durch die Werkstatt Wolgemuts gegangen sein, auf Grund von Arbeiten (den Münnerstader Figuren der Elisabeth und des Kilian, sowie der Neumünstermadonna), die wirklich einen Nürnbergschen Einschlag zeigen, aber sich bei schärferer Betrachtung nicht als eigenhändig, sondern als von Gesellenhand ausgeführt erweisen; diese Frage löst sich also von selbst auf. Dagegen verlangt es eine genauere Untersuchung, was denn an schwäbischer Kunst auf Riemenschneider gewirkt haben möchte. Davon soll später gesprochen werden. Einstweilen mag der Hinweis auf Jörg Syrlin d. Ä. und dessen Büsten auf den Wangen des Ulmer Chorgestühls genügen. Voege hat die Vermutung ausgesprochen, daß Riemenschneider mit dem Meister des Blaubeurer Hochaltars gemeinsame Jahre in einer schwäbischen Werkstatt verbracht habe, etwa der des Ravensburger Meisters, dessen schöne Schutzmantelmaria ins Berliner Museum gelangt ist⁵; ganz zu überzeugen vermag diese Vermutung nicht.

Als Riemenschneider 1483 nach Würzburg kam, trat er zunächst als Geselle in eine fremde Werkstatt ein. Am 7. Dezember gelobt er als „malexknecht“⁶ den Bürgermeistern „der hanntwercksleutte pflicht mit treuen“⁷. Fünfviertel Jahr später macht er sich durch die Heirat mit der Witwe eines Goldschmieds selbständig, wird Meister und, am 28. Februar 1485, Bürger. Seine Frau hatte ihm drei Söhne mit in die Ehe gebracht und einen Hof „zum Wolfmannsziechlein“, auf dem er Zeit seines Lebens

¹) Abbildungen im Scherenbergkapitel.

²) Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I², S. 440) setzt diese 1470—80. Sie scheint aber älter, etwa aus den vierziger Jahren. Schon Lübke hat auf das bedeutende Werk hingewiesen (Gesch. d. Plastik, 1863, S. 581).

³) Würzburg, Staatsarchiv: Wzbg. Stadt f. XII Nr. 803“.

⁴) Fönnies S. 12. Weber² S. 12. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst II, S. 250.

⁵) W. Voege „Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen“, Monatshefte für Kunstwissenschaft II (1909) S. 19. Siehe auch Th. Demmler, Riemenschneider, Berlin, 1923 S. 3. Demmlers kleine Schrift würdigt nur die Werke im Berliner Museum.

⁶) Maler, wie Schnitzer- und Bildhauergesellen, werden so bezeichnet.

⁷) Weber², S. 14, Num. 4.

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 eine Tochter seines Bluts. Im Februar 1495 hat 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 Dienstmaiden hauszuhalten“, wie er in einem damals zustande gekommenen Erbteilungsvertrag ausführte. Um Ostern 1497 war er denn auch wirklich von neuem verheiratet und aus dieser Ehe entsprossen ihm drei Söhne und zwei Töchter. Auch diese Frau starb ihm, denn 1507 heiratet er zum drittenmal, die Witwe eines Schmieds. Und nach dem Tod auch dieser Gattin versucht der fast Sechzigjährige noch einmal sein Glück, 1520 (oder 21) ehelicht er eine vierte Frau, die ihn überlebte¹.

Sein bürgerliches Leben ist verflochten mit dem Schicksal Würzburgs. Das Jahr 1525 steht schwer darin. Es wird für uns deutlich seit dem Jahre 1504, in dem der zu Ansehen und allgemeiner Achtung gelangte Künstler unter sechs Personen, die der Rat vorge schlagen hatte, vom Kapitel zum Ratsmitglied erwählt wird. Er bekleidet nun wechselnd die Ämter eines Baumeisters (Vorstands des Bauwesens), Fischermeisters, Kapellenpflegers, Steuerherrn, Schoßmeisters² und Spitalpflegers. Mehrmals gehört er dem Oberen Rat an, für das Jahr 1520 auf 21 wird er zum Bürgermeister gewählt. Im Jahre 1525, als die Stürme des Bauernkriegs 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 Reisigen, die Konrad von Vibra aus dem ganzen Fürstentum nach Würzburg zusammenzog, aufnehmen noch Würzburgische Mannschaft 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 hat noch eine ganz persönliche Schuld auf sich geladen. Er hat ein Gerücht ausgesprengt, „es stünd ein groß gewaltig geschütz im Ragenwiders (einem großen bischöflichen Hof in der Stadt), 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“³. Das hat, als Würzburg sich ergeben mußte, Riemenschneider beinahe den Hals gekostet. Mit vielen anderen wird er gefangengesetzt, aber bis zuletzt einbehalten, von einem Kerker in den anderen gezerrt, fast täglich mit der Hinrichtung geschreckt und schließlich noch peinlich befragt — d. h. gefoltert. Gerettet hat ihn, daß er sich mannhaft ein Geständnis nicht hat abringen lassen, sondern dabei blieb, er hätte das Gerücht „von Hansen Bermeter erstlich gehört und volgend nachgesagt“⁴. 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

¹) Nach L o c k n e r. Zuerst veröffentlicht bei L. B r u h n s, Würzburger Bildhauer 1540 bis 1650, München 1923, S. 31 und Anm. 25.

²) „Schoß“ ist die Vermögenssteuer.

³) Nach J. B. L u d e w i g, Geschichtsschreiber von dem Bischofthum Würzburg, Frankfurt 1713, S. 876.

⁴) Lorenz F r i e s, Die Geschichte des Bauernkrieges in Ostfranken, herausgegeben von Schäffler u. Gemmer, Würzburg 1883, I, S. 68.

es ihm nichts nützen, er wurde „als ein aufrührer Donnerstags nach Chilian anno 1527 mit dem Schwerdt zum Tod verurtheilet und gerichtet“¹. Riemenschneider aber war schon am 8. August 1525 aus dem Gefängnis entlassen worden².

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 Kapitel 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 Groll gegen die immer mehr gewachsenen 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 Adeligen oder Geistlichen erworbene abgabepflichtige Liegenschaften der städtischen Steuer entzogen wurden³. Aber es war ihm auch eine persönliche Unbill widerfahren, die sein Rechtsempfinden nicht wenig in Aufruhr gebracht haben mochte. Er hatte auf den Domhochaltar, der ihm schon 1508 in Auftrag gegeben worden war und dessen Fertigstellung sich über lange Jahre hinzog, eine Restforderung von 40 Gulden an das Kapitel. Diese Forderung wurde ihm abgeschlagen auf Grund einer Quittung, die er einem inzwischen verstorbenen Domherrn übergeben hatte und die gegen die Berechtigung seiner Forderung zu sprechen schien. Zugleich wurde ihm bedeutet Ihre Gnaden, die Kapitulare, trügen kein Gefallen, „das er sie ausschrehe, das sie Ime noch XL fl schuldig sein solln“. Er aber erklärte, der Domherr „hab Ime die quitanze vorgeschriebl, hab es nicht verstanden, hab aber die XL fl nit empfangen, die stehen Ime noch aus; es sey auch abzunehmen, so er ganz bezalet were, so hatte man Ime die hauptverschreibung nicht gelassen, welche er noch bei Ime habe“⁴.

Aber solcher politische und persönliche Groll mag doch wenig zu Riemenschneiders Stellungnahme beigetragen haben, gegenüber dem, was ihn sein innerstes Wesen — nach seinen Werken zu urteilen — geheißen haben muß. Diese atmen eine Glaubenseinfalt und schlichte Frömmigkeit, die dem repräsentativ prunkvollen Kirchendienst mit seinem starken Einschlag höfischen Zeremoniells mit innerer Fremdheit gegenüberstehen mußte. Der Widerspruch zwischen der auf adlige Herkunft pochenden, in adlig-ritterlichen Formen lebenden hohen Geistlichkeit, in deren Hand die Stadt war, und der Demut seiner Apostel, wie er sie in strengen und ernsten Bildern aufgerichtet hatte, war zu scharf, als daß er in dem aufgeregten Jahr des Bauernkriegs nicht auch für den Künstler selbst einen politischen Inhalt bekommen hätte.

Wie der Meister Gefangenschaft und Folter überstand, wissen wir nicht. Keines seiner Werke ist urkundlich als nach seiner Entlassung aus dem Kerker entstanden erwiesen. Auch der Maidbronner Altar, dieses ergreifende Zeugnis der Stimmung jener Jahre, scheint doch schon vor 1525 begonnen, wenn nicht vollendet worden zu sein. Riemenschneider

¹) Lubewig, a. a. O., S. 876.

²) Martin Cronthal, Die Stadt Würzburg im Bauernkrieg, herausgegeben von M. Wieland, Würzburg 1887.

³) Weber, S. 29.

⁴) Weber, S. 64, Anm. 4.

lebte noch sechs Jahre. Am Kilianstag 1531 starb er*). Anfang des 19. Jahrhunderts fand man seinen Grabstein mit seinem Bildnis, wahrscheinlich ein Werk seines Sohnes Georg¹.

Die Wirkung Riemenschneiders auf seine Umwelt ist nicht nur durch die Tatsache verbürgt, daß ihm bedeutende Aufträge selbst von weit entfernten Orten (Münnerstadt, Rothenburg, Windsheim² usw.) wurden. Auch eine literarische Erwähnung vermerkt seinen Ruhm: in Reinharbs Chronik³ heißt es von dem Denkmal Lorenz von Vibras, einem „herrlichen stein“, 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“.

Für seine Geltung spricht auch die große Zahl von Meistern, die in seiner Kunst Anlehnung suchten, zum Teil, ohne ihren persönlichen Charakter einzubüßen, aber doch — getroffen von der Überzeugungskraft der Riemenschneiderschen Art — in ihrem eigenen Wesen von ihr verfarbt, daneben offenbare Nachahmer, unter deren Händen sich die Empfindung Riemenschneiders ins Zärtliche, ja Modische verengte, seine Formbehandlung sich ins Glatte oder ins wirr Strudelnde verschliff. Gerade Werke solcher Nachahmer (der Sebastian aus Kloster Zell im Bayerischen Nationalmuseum, die vom Germanischen Museum neu erworbene Elisabeth u. a.) verfälschen heute die Vorstellung von Riemenschneiderscher Kunst. Es zeugt für sie, daß selbst eine so urkräftige Natur wie Hans Badosen von ihr zu nehmen hatte. Die Zahl der eigentlichen Schüler war groß, wenn auch nicht in dem einen Jahr 1502, sondern in den achtzehn Jahren zwischen 1502 und 1520 zwölf Lehrlinge in seiner Werkstatt ausgebildet wurden⁴. Sein Wirkungskreis reichte weit über das Fürstentum hinaus durch Mainfranken, das Taubertal, bis nach Nordschwaben und Thüringen hinein. Nur Nürnberg blieb ihm verschlossen: als eine Kiliansbüste von seiner Hand als Muster zu einer silbernen Büste zu einem Nürnberger Goldschmied gebracht wurde, schlug dieser vor, „ein ander gesicht“ zu machen: „das antligt sey zu kyndisch“⁵.

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 weicher und demütiger gestimmt als der harte Nürnberger Schlag, der fest und sicher auf der Erde stand. Aber diese offen-kindliche mainfränkische Art konnte auch ins Fanatische umschlagen, wie neben der stark politisch gefärbten Bauernkriegsbewegung vor allem die Niklashäufener Episode von 1476 beweist. Zehntausende liefen damals einem jungen Menschen zu, dem die Jungfrau Maria „dem gemeinen man zu sagen

* Nach neueren Forschungen starb er am Vorabend des Kilianstages. (D. Schr.)

¹ Ueber diesen s. *Brühns*, a. a. O. S. 31 und Grabplastik des ehem. Bistums Würzburg 1480—1540, Leipzig 1912, S. 61. Unsere Abbildung des Grabsteins nach dem Abguss am Dom, da das Original im Sultzbachmuseum zu ungenügend für eine Aufnahme steht. Die Umschrift lautet: „Anno domini MCCCCXXXJ am abent kilianl starb der ersam vnd kunstreich Tilman Riemenschneider Bildhauer burger zu wurzburg dem got gnedig sey Amen.“ Als unter dem gleichen Stein Riemenschneiders Schwiegersohn Bernhard Hop, Hofschultheiß zu Würzburg, beigelegt wurde, schiff man einen Teil der Platte ab und setzte darauf folgende Grabchrift: „Anno Domini MDXLI den XXVIJ tag des brachmons ist verschiden der Ersam bernhard got hofschuldes hie zu wurzburg leit leit bey seinem schwerer vnder Eim steinn denn (= denen) got gnat amen“.

² Für Windsheim arbeitete Riemenschneider 1496 den Hochaltar und 1500 die Kreuzgruppe der Pfarrkirche; beim Brand von 1730 zerstört. August *Sperl* fand die betreffenden Urkunden; ihre Veröffentlichung steht noch aus.

³ Vgl. *Ludewig*, a. a. O., S. 867.

⁴ Nach *Bodners* Feststellung; vgl. *Brühns*, Würzburger Bildhauer, Num. 42.

⁵ *Beber*, S. 66, Num. 3.

und zu predigen“ befohlen hatte. Ohne politischen Einschlag ging es auch damals nicht ab, keiner sollte mehr haben als der andere, einer des andern Bruder sein, die Obrigkeit abgetan werden, so daß am Ende der Bischof eingriff und der Prediger auf dem Scheiterhaufen brennen mußte¹.

Solcher kindlich-frommen, leicht entzündbaren Gemütsart kamen Riemenschneiders Werke entgegen, gaben ihr eine Vertiefung und Würde, die noch heute eine bezwingende Macht ausübt. Das Abendmahl im Rothenburger Blutaltar, Mariä Himmelfahrt in der Creglinger Herrgottskirche, die Vereinerung Christi in Mairbronn, das sind jene großen Schöpfungen, die einer ganz innerlichen schlichten Frömmigkeit einen in seiner Gehaltenheit ergreifenden Ausdruck verliehen.

Dieser Wert als Zeugnis tiefster seelischer Kräfte des Reformationszeitalters ist aber nur das eine; auch formal haben diese Werke eine hohe Bedeutung. Sie sind letzte Vollendungen der Spätgotik von gleicher Reife und künstlerischer Strenge wie die Werke eines Adam Kraft, deren seelischer Inhalt von ihnen so sehr verschieden ist. Und wie sich in Kraft, nicht als von außen herangebracht, sondern aus inneren Entwicklungen hervorgewachsen, eine Wendung vollzieht, die aus der Spätgotik hinüberweist, so auch bei Riemenschneider. Der Weg vom Blutaltar — der Münnerstadter Altar, der als eigentliches Frühwerk den Gegensatz noch besser charakterisieren würde, ist als Ganzes nicht erhalten — zum Creglinger Altar ist von der gleichen Richtung wie Krafts Weg vom Schreyerepigraph zu den kurz vor seinem Tod entstandenen Kreuzwegreliefs: die Freude an dem kleinteiligen Geriesel, dem gleichmäßigen Ausstreuen der Formen in Schrein- oder Relieffläche stirbt ab, die Kompositionen werden straffer, einheitlicher aufgebaut, größere Klarheit waltet im Ganzen und Einzelnen. Kraft starb 1508, aber Riemenschneider, der so viel länger lebte, konnte auf die Dauer den begonnenen Weg doch nicht weitergehen ohne sich mit den Forderungen 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 dieser Epoche, die Lebenswärme weicht zurück. Das Lorenz von Vibra-Denkmal ist das Hauptzeugnis dieser Stufe. 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 Gestalt des Bischofs, eine formal hohe Leistung, enthält doch Widersprüche, in die Riemenschneider notwendig geraten mußte, wenn er ganz ein Mann des neuen Zeitalters sein wollte. Er hat aus diesen Hemmungen und Bedingungen zu sich selbst gefunden. Die späten Werke, vor allem der Mairbronner Altar, verarbeiten das Neue in einer völlig selbständigen Weise, greifen frei wählend das auf, was den eigenen Absichten dienstbar gemacht werden konnte und verzichten auf jede bloß äußerliche Angleichung an den alten Stil, vor allem auf das renaissancemäßige Gehaben der Gestalt, wie es das Denkmal des Lorenz von Vibra zeigt. Damit kehrt aber auch die alte Empfindungsstärke und Lebenswärme wieder. So entstehen Werke eines großen zusammenfassenden Sehens, gespeist aus allen Kräften, künstlerischen wie menschlichen, die Riemenschneider in einem langen Leben in sich entwickelt hat.

¹) D u b e s t o i g , a. a. D., S. 852.

Ein eigentümliches Schicksal: Diese erst ganz in sich selber ruhende Entwicklung, die ihn über Münnerstädter Altar und Blutaltar auf die Höhe des Stils des Creglinger Altars emporführt, um ihn dann aus der Bahn zu stoßen und zur Auseinandersetzung mit einer ihm fremden künstlerischen Welt zu zwingen, der er schließlich doch abzurufen weiß, was seinem Wesen und seiner Kunst frommt und ihm eine späte letzte Höhe zu erklimmen vergönnt.

Der Münnerstädter Riemenstecher-Hochaltar und seine Geschichte

Von Karl Dinlage

Vorbemerkung: Für gütigste Unterstützung dieser Arbeit sei H. Herrn Stadtpfarrer P. Joseph Eßlein O.S.A. und Herrn Inspektor Reinholz in Münnerstadt sowie den Herren der zitierten Archive, besonders H. Herrn Domkapitular Fischer in Würzburg, für lebenswürdige Auskünfte H. Herrn P. Matth. Zimmermann O.S.A. in Münnerstadt, Herrn Univ.-Prof. Knapp in Würzburg, Herrn Prof. Bischa und Herrn Konservator Sessig in München herzlichst gedankt.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatten Rat und Bürgerschaft von Münnerstadt unter der Oberaufsicht ratsverordneter Kirchenbaumeister, welche die noch im 14. Jahrhundert von dem mit der Pfarrei betrauten Deutschen Orden ausgeübte Kirchenbauverwaltung (fabrica ecclesie) an sich gezogen hatten, an die Stelle der alten romanischen Apsis der Stadtpfarrkirche einen hochräumigen gotischen Chor gesetzt und dessen sieben Fenster mit kostbaren Glasmalereien schmücken lassen. Aber zu der jedenfalls geplanten Ersetzung des alten, wohl noch aus dem 13. Jahrhundert vorhandenen Hochaltars durch einen dem Stil und den Raumverhältnissen entsprechenden neuen kam es nicht mehr, da sich unter dem Kommentur Jakob von Friedberg (nachweisbar von 1452¹—57², doch wahrscheinlich bis Mitte der 60er Jahre im Amt) Streitigkeiten zwischen Bürgerschaft und Deutschem Orden ergaben, die wohl besonders in dem Widerstand der Deutschen Herren gegen das Streben des um den Kirchenbau hochverdienten Rates nach Erweiterung seiner Kompetenzen in der Kirchenverwaltung begründet waren. Dieser Zwist, der durch den Stadtherrn Grafen Georg I. von Henneberg 1454 noch keiner endgültigen Regelung entgegengeführt werden konnte³, mag den Rat veranlaßt haben, vorläufig seine Bautätigkeit weniger auf die dem Einfluß des Deutschen Ordens zu sehr unterstehende Pfarrkirche zu richten, sondern Unternehmungen profaner Art wie dem Bau des noch heute den Marktplatz beherrschenden mächtigen Fachwerkrathauses (1464—68)⁴ und eines Kommune-Brauhauses (1469)⁵ zuzuwenden. Erst nachdem als neuer Kommentur Bruder Nikolaus Müller (Molitor) von Ebern an die Spitze der Kommende Münnerstadt getreten war, der sich allem nach mit den Bürgern besser zu stellen wußte, auch, soviel wir sehen können, ein guter Seelsorger von lauterem Charakter war und allgemein beliebt und geachtet über 50 Jahre lang (als Kommentur ist er von 1465⁶—1516⁷ nachweisbar) in Münnerstadt leitend wirkte, kam es bereits in den 70er Jahren durch Graf Otto IV. von Henneberg zu einem gütlichen Vergleich⁸ und unter dem 13. III. 1480 zu einem ausführlichen, alle Fragen regelnden Vertrag zwischen Stadt und Kommende⁹.