

Ein eigentümliches Schicksal: Diese erst ganz in sich selber ruhende Entwicklung, die ihn über Münnerstädter Altar und Blutaltar auf die Höhe des Stils des Greglinger 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 Riemen[schneider]-Hochaltar und seine Geschichte

Von Karl Diefflage

**Vorbemerkung:** Für gütliche Unterstüßung dieser Arbeit sei  $\text{\AA}$ . Herrn Stadt-Maler P. Joseph Witten O.S.A. und Herrn Inspektor Reinhold in Münnerstadt sowie den Herren der zürcherischen Archiva, besonders  $\text{\AA}$ . Herrn Domkapitular Hölzer in Würzburg, für liebenswürdige Auskünfte  $\text{\AA}$ . Herrn P. Matth. Zimmermann O.S.A. in Münnerstadt, Herrn Univ.-Prof. Stapp in Würzburg, Herrn Prof. Hölzer und Herrn Konstanzer Gering in München herzlich gedankt.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatten Rat und Bürgerschaft von Münnerstadt unter der Oberaufsicht ratshverordneter 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 1452<sup>1</sup>—57<sup>2</sup>, 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 entgegengesührt werden konnte<sup>3</sup>, 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 Fachwerkhathauses (1464—68)<sup>4</sup> und eines Kommune-Brauhauses (1469)<sup>5</sup> 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 mußte, 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 1466<sup>6</sup>—1516<sup>7</sup> nachweisbar) in Münnerstadt leitend wirkte, kam es bereits in den 70er Jahren durch Graf Otto IV. von Henneberg zu einem gütlichen Vergleich<sup>8</sup> und unter dem 13. III. 1480 zu einem ausführlichen, alle Fragen regelnden Vertrag zwischen Stadt und Kommende<sup>9</sup>.

Damit war nun wieder der Boden geschaffen für ein friedliches Zusammenwirken zwischen Rat und Deutschem Orden, auch bei größeren Unternehmungen im Pfarrkirchenbau, so vor allem bei der nun schon seit Jahrzehnten fälligen Errichtung eines filgerechten Hochaltars als Krönung des ganzen prächtigen Chorbaumerks. Wir dürfen sogar annehmen, daß die Initiative hierzu nicht einmal vom Rat, sondern von Kommentur und Pfarrer ausging, die doch die Ausführungsvorschrift für den Altar<sup>12</sup> zusammenstellten; wandte sich ja auch Riemenschneider, als er im Sommer 1491 einen Vorstoß von 10 fl benötigte, nicht an den Rat oder die Kirchenpfleger, denen doch die Zahlung oblag, sondern bat in einem sehr freundlichen Schreiben, übrigens dem einzigen Privatbrief, der von ihm und heute noch erhalten ist<sup>13</sup>, den Kommentur Molitor um Vermittlung der Summe. Dieser dürfte den Meister Riemenschneider, der ja bereits eine größere Werkstatt mit mehreren Gesellen hatte, wenn auch sein Stern erst im Aufsteigen war, entweder bei einem gelegentlichen Aufenthalt im Würzburger Deutschordenshaus kennen gelernt oder von dem Würzburger Kommentur Peter Säs, der ja auch einmal eine Zahlung an Riemenschneider von Rünnerstadt her vermittelte<sup>14</sup>, empfohlen bekommen haben.

Wie dem auch sei, am 26. VI. 1490 kam es zum Vertrag zwischen Bürgermeister und Rat zu Rünnerstadt und unserem Meister über die Aufertigung und Aufrichtung eines Hochaltars im Chor der Rünnerstädter Stadtpfarrkirche, den Riemenschneider für 145 fl — bei 30 fl Anzahlung auf Kiliani 1490 — bis Ostern 1492 zu erstellen versprach<sup>15</sup>. Zeugen des Vertrags und an seinem Zustandekommen beteiligt waren Kommentur Nicola (Molitor) von Ebern<sup>16</sup> und Pfarrer Johann (König) von Arnstein<sup>17</sup> (nachweisbar ab 1490<sup>18</sup>, † 1507 vor X. 4.<sup>19</sup>), daneben die beiden Bürgerleute Vincenz Purgan und Bastian von Schunter als Vertreter des Stadtherrn und des Weß in der Stadt. Eine genaue, von Kommentur und Pfarrer (Schrift!) mit ikonographischer Sachkenntnis ausgearbeitete<sup>20</sup> Ausführungsvorschrift<sup>21</sup> wurde dem Vertrage beigegeben, die uns heute noch eine Vorstellung von dem Aufbau des Altars vermittelt, wo doch nur mehr die zugehörigen Figuren und Reliefs — und diese noch an den verschiedensten Orten zerstreut — fast vollständig erhalten sind. Justus Bier hat in seiner vorzüglichen Riemenschneider-Monographie eine Rekonstruktion des Altars<sup>22</sup> gegeben, der in allen Punkten beizupflichten ist, nachdem Lohmeyer, von Veit Stofens Kiliangemälden ausgehend, bereits für einen Teil desselben eine solche mit weniger Erfolg versuchte<sup>23</sup>.

Die Hauptgruppe des Schreins bildete die Himmelfahrt der heiligen Maria Magdalena, Patronin der Stadtpfarrkirche, die, nur mit einem leichten Haarpelz bekleidet, von sechs Engeln emporgetragen wird. Sie befindet sich heute im bayerischen Nationalmuseum in München. Ob ein siebenter Engel, der eine Krone über Magdalenas Haupt halten sollte, von Riemenschneider wirklich geschaffen wurde, steht dahin, da bei dem weiter unten zu besprechenden barocken Umbau des Altars nur 21 „biller“ erwähnt werden<sup>24</sup>, welche Zahl sich gerade ohne diesen siebenten Engel ergibt, wenn man die sämtlichen Figuren und die 4 Reliefs zusammenzählt. Auch das Vorbild in dem Rünnerstädter Magdalenenfenster im



St. Willibrodus (Neumünster Würzburg).



Adam (Luitpoldmuseum Würzburg).

Chor der Pfarrkirche hat keinen siebenten Engel und in den Darstellungen der Zeit ist eine Krönung Magdalens äußerst selten. Ferner erwähnt eine zwar nicht vollkommen verlässige Beschreibung des Altars durch den Dechanten Krayer, Pfarrer zu Selbersheim, aus dem Jahre 1613<sup>18</sup> nur sechs Engel. Immerhin soll die Krone, deren zwei Hälften auf den Schmalseiten des jetzigen Hochaltars (die eine mit der Unterschrift „Unter König Ludwig“, die andere über einem bayrischen Wappen) angebracht sind, ehedem zu Magdalens Haupten geschwebt haben<sup>17</sup>, doch war dies wohl auch ohne Zuhilfenahme eines Engels möglich.

Diese Hauptgruppe der Erhebung Magdalens flankierte rechts in bischöflichem Ornat Sankt Kilian, der Frankenapostel, der als solcher auf einen fränkischen Hochaltar mit Recht gehörte, war ihm ja auch ein eigenes Fenster in der Pfarrkirche gewidmet, von dem heute leider nur noch Reste erhalten sind. Die linke Seite nahm die heilige Elisabeth ein, die gerade einem Armen aus einem Zinntrug Labung reicht. Ihre Wahl lag in Männerstadt deswegen nahe, weil ihr bereits seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Pfarrkirche eine eigene Kapelle mit Altar<sup>18</sup> und 1338<sup>19</sup> gestiftetem Nebensizium geweiht war und sie daher besondere Verehrung genoss, ist ja auch ihr ein eigenes Fenster im Chor der Pfarrkirche gewidmet. Die beiden Figuren haben auf dem heutigen Männerstädtler Hochaltar Platz gefunden.

Über dem Altarschrein erhob sich ein hohes, durchbrochenes Tabernakel, in dessen Gedächtnisplatz für vier Figuren war (von denen drei direkt über dem Schrein, eine in der Bekrönung in besonderen Gehäusen aufstellung fanden) und dessen loderer Aufbau auch noch die Farbenpracht des dahinterliegenden mittelsten Chorfensters voll zur Geltung kommen ließ. Das mittlere Gehäus über dem Schrein nahm der jetzt noch in Männerstadt befindliche Gnadenstuhl ein, Gottoater mit dem Leichnam seines Sohnes auf dem Schoße. Zu seinen Haupten schwebte die Taube des heiligen Geistes. Rechts und links von dieser Gruppe waren in besonderen Gehäusen Maria und Johannes der Evangelist angeordnet. Trotz Biers Einwendungen<sup>20</sup> dürfte die heute noch auf dem modernen Männerstädtler Hochaltar befindliche Figur des Johannes mit dem Kelch von Riemenschneiders Altarwerk stammen. Um ihn von dem in der Bekrönung des Tabernakels in einem eigenen Gehäus über dem Gnadenstuhl stehenden Läufer Johannes, der ebenfalls noch in Männerstadt erhalten ist, recht zu unterscheiden, mag der Meister ihm das Attribut des Kelches gegeben haben, wenn es auch angesichts der Beziehung zu Maria und auf den geopferten Heiland des Gnadenstuhles nicht notwendig gewesen wäre. Stülftisch paßt er jedenfalls gut zu dem Läufer, finden wir doch die gleiche Art der Körperdrehung, der Fußstellung, des Schulterabfalls, nur im Gegenfusse, wie bei diesem und Übereinstimmung in der Formung von Augen, Nase und Mund. Auch zeigt der Evangelist noch jene flächenhafte Auffassung des Figürlichen und reichere Detaillierung der Einzelformen, wie sie für den Männerstädtler Altar und überhaupt für Riemenschneiders Frühzeit so typisch ist, so daß es natürlich nicht angeht, die Figur zeitlich erst hinter den Johannes im Würzburger Dom (von der Marienkapelle) aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu setzen, wie Bier es tut. Auch die Figuren des Talsheimer Altars, zu dessen Meister Bier Beziehungen in unserem Johannes entdecken will,

befitzen eine ganz andere Plastizität und sind vollkommen von aktiver Bewegung durchpulst, deren Schwung sich bis in die stiegenden Loden fortsetzt, während für unseren Evangelisten, wenn auch eine Gesellenarbeit, die innerliche Behaltenheit Riemenschneider'scher Menschen kennzeichnend ist. Des Lieblingsjüngers Pendant, „ein hübsch Marienbilde“, wie es die Vorschrist will, ist die einzige Figur des Altars, die heute leider verschollen ist. Sie soll um 1860 an Streit in Kissingen um 70 fl. verkauft worden sein,<sup>17</sup> doch ist sie in dessen Riemenschneiderwerk nicht enthalten, was gegen obige Angabe spricht.

Die Predella des Altars nahmen die vier Evangelisten ein. Hier hat sie in überzeugender Weise in den vier ausgezeichneten Sitzfiguren des Berliner Deutschen Museums nachgewiesen. Sie, die gerade in Augenhöhe standen, sind Riemenschneiders eigenste Arbeit ohne jegliche Mitwirkung von Gesellenhänden, die an den meisten anderen Figuren des Altars wesentlich beteiligt waren. An sie hat er seine ganze Liebe gewendet, und gerade in diesen kleineren Figuren (72—78 cm hoch) konnte er schon so früh Feineres und Vorzüglicheres schaffen als in lebensgroßen, pflegte er ja überhaupt keine Modelle mit besonderer Virtuosität auszuführen (Beweisung in der Würzburger Universitätsammlung, Darmstädter Kreuzigung). Es ist übrigens eine bekannte Tatsache, daß in der deutschen Kunst im Kleinfigürlichen vielfach besonders hohe Qualitäten früher erreicht und Entwicklungen schon vorweggenommen wurden, zu denen die Großplastik erst später kam. Hier hat bereits auf die noch sehr flächenhafte Auffassung der Evangelisten hingewiesen, die besonders für ihre Einordnung in das Männerstädtler Altarwerk spricht, und damit schon von vorn herein Schrades Versuch, sie erst in die Nähe des Creglinger Altars zu stellen<sup>21</sup>, illusorisch gemacht. Noch ein rein äußerliches Merkmal sei angeführt: Seit etwa 1500 (z. B. Creglinger- und Blutaltar, Apostel von der Marienkapelle, auch noch in Raibronn) verwendet Riemenschneider vielfach bei männlichen Figuren eine Art von stark ausgeprägten, ziemlich filiizierten spiraligen Ringelkoden; diese fehlen hingegen bei allen seinen früheren Werken, so auch bei den Berliner Evangelisten. Daß übrigens Markus das Scherenbergdenkmal (1496/99) im Würzburger Dom voraussetzen müßte, wie Schrade behauptet, ist nicht einzusehen; vielmehr bedeutet der Scherenberg den Schritt zur Großfigur von dem kleineren Markus her, in dem schon wesentliche Züge seiner Erscheinung vorgebildet sind. Daß in der Relation des Dechanten Krager aus dem Jahre 1613 von Kirchenvätern die Rede ist, fällt kaum ins Gewicht, da diese Altarbeschreibung auch in anderen Punkten unzuverlässig ist; eine Amtsvisitation des gleichen Jahres, die ebenfalls von Krager stammt<sup>22</sup>, erwähnt im Bericht über den Hochaltar außer der Gruppe der Erhebung Magdalenenus durch sechs Engel und den Hilgen, die die Legende der Heiligen zur Darstellung bringen, gar „auf'n altar etlichen geistlichen jungfrauen brustbilder“. Jedenfalls verlangte der Vertrag, nach dem sich Riemenschneider wenigstens in allem Wesentlichen, so der Wahl der Figuren, genau richtete, die Evangelisten<sup>23</sup>. Die vier Berliner Statuen trugen übrigens bei ihrem Erwerb durch das Kaiser Friedrich-Museum im Jahre 1887 (auf einer Wiener Kunstauktion) eine silberne Fassung<sup>24</sup>, die sie bei der Barockisierung des Hochaltars Mitte des 17. Jahrhunderts bekommen haben werden. Darunter sind nur noch ganz geringe Farbreste der Stof'schen Bemalung

gefunden worden, genau so wie bei den übrigen Skulpturen des Männerstädter Hochaltars, da diese alle, wie wir aus einer Rechnung<sup>26</sup> wissen, um 1650 durch den Maler Bastian Eigenbrodt vom alten Grund gesäubert wurden<sup>27</sup>, bevor sie eine neue Fassung erhielten. Auch die lediglich von Riemenschneider, der den Altar ja unbemalt lieferte, angebrachten Lavierungen der Augensterne<sup>27</sup> zeigen die Evangelisten ebenso wie die anderen Figuren des Altars. Die Anordnung der vier Figuren war sicher die vom Vertrag verlangte in der Reihenfolge des Neuen Testaments: Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Würde Lukas vor Markus zu stehen kommen, wie hier es verlangt, so entstände ein Riß in der Gruppe dieser vier doch ganz zusammengehörigen Figuren, da Lukas und Markus einander den Rücken zuehren würden<sup>28</sup>.

Auf den Hügel, mit denen der Schrein verschlossen werden konnte, war links oben die letzte heilige Kommunion und unten die Stablegung der ägyptischen Magdalena, deren Legende mit der der Bäuerin Magdalena im Mittelalter gern verquidt wurde, im Relief dargestellt, rechts oben das Gastmahl bei Simon, wo Magdalena dem Herrn die Füße salbt, unten das Noli me tangere: Jesus erscheint ihr im Garten nach seiner Auferstehung. Die zwei ersten Reliefs sind noch in Männerstadt, das dritte befindet sich in der Sammlung Dr. Bollert in Berlin-Charlottenburg, das vierte im Deutschen Museum zu Berlin. Wir haben uns die Reliefs ursprünglich gerade so wie beim Treglinger und Heiligblutaltar zwischen einer Stabwerkeinfassung auf beiden Seiten und unter einer Maßwerkbefrömmung, die den einzelnen Darstellungen Platz zur Ausbreitung nach oben ließ, angeordnet zu denken, was zudem von großer Bedeutung für die Rekonstruktion der Wäse der Altarflügel ist, auf denen ja rückwärts seit dem Stoßens Kiliansgemälde Platz haben sollten (siehe unten). Obige aus dem Vergleich mit anderen Riemenschneider-Altären resultierende Annahme Wiers fand übrigens ihre Bestätigung in dem genauen Befund der beiden in Männerstadt befindlichen Reliefs bei ihrer Restauration im Jahre 1928. Es zeigte sich nämlich, daß deren untere Kante noch vollkommen intakt ist, während die beiden Seitenkanten, wo das Stabwerk anlag, leicht abgehoben sind; die obere Grenze aber bilden die Reliefdarstellungen selbst, die ehemals in den freien Raum unter der Maßwerkbefrömmung ausladen konnten, deren vorspringende Teile jedoch heute um 3—5 cm roh abgestuft sind, was vermutlich bei der Barockisierung des Altars geschah, um die Reliefs in rechteckige Rahmen pressen zu können.

Riemenschneider hat mit der Arbeit am Altar nicht gleich nach dem Vertragsabschluss vom 26. VI. 1490 begonnen, wenn er auch die erste Anzahlung von 30 fl. wie ausbedungen, an Kiliani von Bürgermeister und Rat sowie den ratsvorordneten „Baumeistern der Pfarrkirche“ erhielt, worüber er unter dem 9. VII. 1490 quittierte<sup>29</sup>. Bismeyer ging er erst im Sommer 1491 ordentlich ans Werk und brauchte nun auch bald etwas Geld, um bestellte Bretter und Holz zahlen zu können; er sei bereits richtig an der Arbeit, schrieb er, die Tucher (Tuchmacher) von Männerstadt, die die Würzburger Messe mit ihren Stoffen besucht hatten<sup>30</sup>, hätten es gesehen, aber er habe nicht viel zum Verlegen, da er in den schlechten Zeiten schon viel Geld zur Löhnung seiner Gesellen und seines Gefolges brauche. Mit diesen Gründen wandte er sich unter dem 24. VII. 1491<sup>31</sup> in einem warm gehaltenen Schreiben, aus dem sein lebendwürdiger Charakter und

gutmütiger, frommer Bürgerinn spricht, um Vermittlung von 10 fl von den Gotteshausmeistern an den Rünnerstädter Deutschordenskommentur Nikolaus Rolitor, zu dem er das meiste Vertrauen gehabt zu haben scheint, dürfte dieser ihm ja auch überhaupt den Auftrag verschafft haben. Und seine Bitte hatte Erfolg; das beweist uns die im Rünnerstädter Pfarrei-pflegschaftsarchiv erhaltene Quittung über 10 fl vom selben Tage<sup>20</sup>, die er dem Brief an Rolitor gleich beigegeben hatte und die also benützt worden ist. Auch die zweite Teilzahlung in der Höhe von 20 fl erhielt Riemenschneider durch Vermittlung des Kommenturs Rolitor, wie eine Quittung vom 23. I. 1492<sup>21</sup>, die aus Rünnerstadt in die Würzburger Universitätsammlung gekommen ist, ausweist. Ebenso ist es mit der dritten Zahlung; nur vermittelte in diesem Falle der Deutsche Orden von sich aus das Geld — es sind 12 fl, nicht 22 fl, wie irrthümlich bisher überall angegeben — bis nach Würzburg, wo dann der dortige Kommentur Peter Süss es am 7. VI. 1492<sup>21</sup> an Riemenschneider auszahlte. Gerade diese rege Vermittlung der Zahlungen an unsern Meister durch den Deutschen Orden deutet darauf hin, daß Kommentur und Pfarrer in Rünnerstadt die treibenden Kräfte bei der Erstellung des neuen Hochaltars gewesen sein dürften, denn an und für sich hätten sie ja mit der finanziellen Angelegenheit gar nichts zu tun gehabt, nachdem doch die bürgerliche Kirchenbauverwaltung für das Werk aufkommen mußte. Unter dem 12. VII. 1492<sup>22</sup> überbrachten zwei Rünnerstädter Bürger, Hans Stürmer und Michel Seußridt, weitere 10 fl namens des Rates und der Baumeister an Riemenschneider. Gegen Herbstansang 1492 mag der Altar, der ja vertragsgemäß schon zu Ostern hätte vollendet sein sollen, ganz fertig geworden und aufgestellt worden sein, denn unter dem 30. IX. des Jahres<sup>23</sup> quittierte Riemenschneider darüber, daß er von dem Rünnerstädter Bürger Hans Heitleib namens des Rates als letzte Zahlung für das bereits gelieferte Altarwerk 60 fl erhalten habe und damit der ausbedungene Preis von 145 fl völlig bezahlt sei. Die aus den uns erhaltenen Quittungen resultierende Summe beträgt zwar nur 30+10+20+12+10+60=142 fl; die restigen 3 fl mag aber unser Meister vielleicht, als er andächtig der Aufriehung des Altars in Rünnerstadt weilte, persönlich als Handgeld von den Gotteshausmeistern empfangen haben und eine Quittungsausstellung bei dem geringen Betrag unterblieben sein.

Durch lauter kleinere und größere Spenden aus allen Kreisen der Rünnerstädter Bürgerschaft wurden die Mittel zu dem Altarneubau aufgebracht; auch auf Grund lehtwilliger Verfügungen geschah es. Besonders regen Anteil nahmen die verschiedenen geistlichen Bruderschaften, so die zu Unserer lieben Frau. Eine kurze Aufzeichnung<sup>24</sup> von der Hand des Stadtschreibers Volkmar Kelnner (1490 II. 22.—1500 II. 22) über eine Reihe in Aussicht gestellter Spenden, vor allem solcher, die ein Schuldner des Spenders reichen sollte, gewährt uns einen kleinen Einblick in diese Verhältnisse. Im Jahre 1491 wurde sogar die Einnahmen- und Ausgabenrechnung über den Altar von der Hauptrechnung der Gotteshausmeister getrennt, so daß diese (Hans Mor des obern, Jörg Clingler des untern Rates) am 11. V. 1492<sup>25</sup> „der tassel halben“ gesondert abrechnen mußten. Sie hatten an dem Termin 34 fl 6 Schilling auf diesem Konto; es müssen also im Sommer 1492 noch reichliche Spenden eingelaufen sein, damit die in dieser Zeit an Riemenschneider entrichteten 95 fl aufgebracht werden



konnten. Aber das „Tafelgeld“ wurde übrigens jetzt in dem wegen der endgültigen Fertigstellung des Altars so wichtigen Rechnungsjahr 1492 gar eine eigene Ratsdeputation gesetzt, bestehend aus den Herren Hans Kemelhem des oberen, der Schup und Glas Stubentrauch des unteren Rats<sup>25</sup>. Die Stiftungen waren aber schließlich in solchem Maße eingegangen, daß noch ein Überschuß blieb, sodaß im Jahre 1493 53 fl 1 Ort 1 Heller „von der kirchen und tafel gelt“ den Siedenhausmeistern zu Ausbesserungen am Sonderfiechenhaus (Leprosenhaus), das vor der Stadt beim unteren Tor lag, geliehen werden konnten, wie die Abrechnung vom 17. III. 1494 ausweist<sup>26</sup>. Es war ja eigentlich auch noch Geld nötig, denn Riemen- schneider hatte den Altar nur unbemalt geliefert (wie z. B. den Creglinger und den Blutaltar), war er ja auch vertraglich nur zum Schnitzen verbunden gewesen; lediglich die Augen der Figuren waren von ihm zur besseren Hervorhebung schwarz laviert und mit weiß aufgestellt worden<sup>27</sup>. Aber Rünnerstädt wollte, sobald wieder genügend Geld beisammen war, um die teure Bemalung zahlen zu können, den Altar und seine Figuren natürlich auch bemalt, die außen (bei zugeklapptem Schrein) noch ganz schmucklosen Flügel mit Silbern bedeckt und alles aufs schönste illuminiert haben. Wahrscheinlich nur um die Kosten auf längere Zeit zu verteilen, wartete man ein wenig. Vielleicht fand sich auch nicht gleich der richtige Meister, denn der Rat scheint einen solchen gesucht zu haben. So empfahlen der Rünnerstädter Stadtverwaltung unter dem 7. X. 1497<sup>28</sup> Bürgermeister und Rat zu Haffurt ihren Ratsgenossen Johann Roler, der ihnen zu erkennen gegeben habe, daß die Rünnerstädter „ein taffeln“ in ihrem Gotteshaus „zu malen, zu vergulden und aufzufassen“ hätten, zur Ausführung dieser Arbeit, „dan er seines handtwercks redlich und fertig ist“. Aber dieser, der wohl nichts als ein besserer Lüncher gewesen sein mag, bekam den Auftrag nicht, sondern ein größerer, der berühmte Nürnberger Bildschnitzer, nebenbei auch Kupferstecher und Maler Veit Stoß. Seine Tochter Margaretha hatte nämlich wohl um 1500 (Stoß war ja erst 1497 von Krakau nach Nürnberg verzogen) den Rünnerstädter Bürger Jörg Trummer, Sohn des Herbers Hans Trummer, geheiratet, und dieser wird dem Meister beim Rat den Auftrag verschafft haben, wahrscheinlich im Jahr 1503, wollte er sich doch seinen reichen Schwiegervater besonders geneigt machen. Leider sind die Dingzettel und damit genauere Angaben über Stoßens Aufgabe verloren. Wesentlich beteiligt bei der Übertragung der Arbeit waren wieder der Deutschordenskommentar Nikolaus Rolitor und der Pfarrer Johann König, welche die Sorge für den unter ihrer Mitwirkung geschaffenen Altar und seine schöne Ausgestaltung nie aus dem Auge verloren.

Die Ausführung dieses Auftrags fiel in des Meisters schwerste und sorgentreichste Lebensstage<sup>29</sup>. Er hatte nämlich nach seiner Übersiedlung von Krakau bei dem Nürnberger Kaufmann Jakob Waner 1000 fl angelegt und dieser ihm 265 fl hinzuverdient, aber im Jahre 1500 ihn in betrügerischer Absicht veranlaßt, das Geld dem Stoß unbekanntem Bankrotteur Starpedel zur Spekulation zu geben, der Waner 600 fl schuldet und diese nun mit Stoßens Geld zurückzahlen konnte. Als Starpedel bald darauf unter Zurücklassung großer Schulden aus Nürnberg floh, war unser Meister um sein Geld betrogen und suchte sich nun an Waner, der ja die Schuld an seinem Unglück trug, dadurch schadlos zu halten, daß er in dessen Schrift-

zügen eine Schuldbeschreibung über die an Starjebel verlorenen 1265 fl nachahmte und auf Grund deren sein Geld von ihm zurückverlangte. Aber die Fälschung wurde tuchbar und Stofz plötzlich auf offener Straße, als er gerade mit seinem Schwiegersohn Trummer ausging, verhaftet und ins Nürnberger Lochgefängnis gelegt. Daraufhin wandte sich nun Jörg Trummer, der wie sein Vater rege Beziehungen zum fränkischen Adel besaß und überhaupt lieber Ritterhändler als ein geruhames bürgerliches Handwerk betrieb, um Fürsprache an den Ritter Bey von Komrodt auf Holtzheim und die heftigen Erbmarshälle Herman und Theodor Kriebeserl sowie vor allem an seinen gnädigen Herrn, den kunstsinigen Fürstbischof Lorenz von Bibra in Würzburg. Und es gelang tatsächlich, den Nürnberger Rat zur Schonung Stofzens, der eigentlich eine schwere Leibesstrafe, wenn nicht gar den Tod verwirkt gehabt hätte, zu veranlassen. Immerhin wurde der Meister am 4. XII. 1503 von Henkershand durch beide Baden gebrannt und damit der bürgerlichen Ehren für verlustig erklärt; auch mußte er sich verpflichten, die Stadt Nürnberg nicht zu verlassen. Nun war aber die Arbeit am Männerstädter Altar noch nicht geschehen, die ja nur am Orte selbst ausgeführt werden konnte, und Stofz hatte doch bereits im Januar 1504 „die Herren von Männerstadt“ gebeten, seinem Schwiegersohne 30 fl, die dieser während des Meisters Gefangenschaft in dessen Interesse ausgegeben hatte, zu reichen, und sich erbaten, ihnen diese Summe an ihrer Arbeit abzuschlagen. Da lag es für den tief an seiner Ehre gekränkten Mann, der ehemals in Krakau höchstes Ansehen genossen hatte und nun in Nürnberg so schmähdlich behandelt worden war, nahe, den Boden der Reichsstadt zu entweichen, wo die Arbeit auf ihn wartete und er sich zudem von seinem Schwiegersohn Schutz und noch weitere vielleicht erfolgreiche Unterstützung seiner Sache erhoffen mochte. So übertrat Stofz das Gebot des Rates und entfloh im Februar 1504 (zwischen 29. I. und 6. III.) heimlich aus Nürnberg, um sich nach Männerstadt zu begeben.

Laut einem Quittungskonzept<sup>44</sup> über die Bezahlung der Arbeit, die er dort auszuführen hatte, bestand diese darin, „ehn taffeln in der pfarrkirchen auf dem hoen altar zu lassen, zu malen, vergulden und awghubereyten“, d. h. Niemenschneiders unbemalt gelieferten Hochaltar in seinen Figuren, Reliefs und allen anderen Teilen mit Farben und Vergoldung zu schmücken und dabei sicher auch auf den noch ganz leeren Außenseiten der Altarflügel eine Folge von Tafelgemälden anzubringen. Von der Stofz'schen Fassung der Figuren ist leider so gut wie nichts mehr erhalten, da man ausläßlich der Barockisierung des Hochaltars (1649—53)<sup>45</sup> extra 12 fl dem (Männerstädter) Maler Bastian Eigenbrodt bezahlte, „die alten biltter des hohen altars, deren 21 stück seinnt, von allem grundt zu säubern“<sup>46</sup>. Bei der Restaurierung der in Männerstadt befindlichen zwei Reliefs im Jahre 1928 ergab sich übrigens, daß auch von der um die Mitte des 17. Jahrhunderts angebrachten neuen Bemalung nur noch der Gaseingrund und an manchen Stellen Farbreste unter der heutigen Bemalung mit Öl Farben, die wohl zur Zeit der Errichtung des jetzigen Hochaltars 1831—34 angebracht wurde, vorhanden sind. Noch spätere plumpe Übermalungen (z. T. mit Goldbronze) wurden zum Vorteil der Reliefs, die nun wieder eine feine Farbigeit aufweisen, entfernt.

Ist somit an den Figuren Veit Stofens Arbeit nicht mehr zu erkennen, so sind uns doch in den vier Tafelbildern mit der Legende des heiligen Kilian, die die Außenseiten der Niemenschneider'schen Altarflügel zierten, die einzigen hochwichtigen Zeugen seiner Malkunst erhalten, besteht sein übriges auf uns gekommenes Werk neben 10 sehr seltenen Kupferstichen ja ausschließlich aus Bildhauerarbeiten in Stein und Holz, wenn auch immerhin berücksichtigt werden muß, daß er seine Altäre bemalt lieferte und somit in der Kunst des Pinsels nicht unbewandert war.

Hätten die vier Niemenschneider'schen Reliefs bereits alles Wesentliche aus der Legende der heiligen Maria Magdalena zur Darstellung gebracht, so mußte notwendig für die Außenseiten der Flügel ein anderer Stoff gesucht werden. Was lag da näher als die Vita des Frankenapostels, des heiligen Kilian, dessen Figur ja an bevorzugter Stelle im Schrein des Hochaltars stand und Magdalenas Erhebung zusammen mit der heiligen Elisabeth flankierte, deren Legende deswegen nicht für die Bilder in Frage kam, da ihr schon ein ganzer eigener Altar<sup>39</sup> in der Pfarrkirche gewidmet war, Sanct Kilian hingegen nur ein Fenster, von dem noch Teile im Südschiff der Kirche erhalten sind. Daß übrigens die Kiliansgemälde, die jetzt an der Südwand des Chores hängen, irgend einem der heute nicht mehr erhaltenen Nebenaltäre angehört haben könnten, ist schon deswegen recht unwahrscheinlich, weil diese, wie wir genau wissen, alle bestimmten anderen Heiligen gewidmet waren und so für den Frankenapostel kaum Platz hatten, wird aber vor allem dadurch als völlig unmöglich erwiesen, daß in der Zeit nach dem Friedensschluß zwischen Stadt und Deutschem Orden von 1480 bis etwa 1510, in welche stilistisch die vier Tafelbilder doch sicher zu setzen sind, nachweislich kein anderes größeres Werk außer dem Hochaltar in der Männerstädter Stadtpfarrkirche aufgerichtet worden ist, da dessen sonst in den jährl. Abrechnungen der Heiligenmeister<sup>40</sup>, (oder u. U. in Stiftungsurkunden für den Deutschen Orden) hätte Erwähnung geschehen müssen. Auch hat schon der Hochaltarbau die Spendestundigkeit der Männerstädter in diesem Zeitraum so sehr in Anspruch genommen, daß trotz der auch nach der Erstellung des Altars durch Niemenschneider noch anhaltenden Stiftungen, z. B. einer solchen von 2 fl im Testament der Witwe Katharina Kircherin vom 18. V. 1501<sup>41</sup>, die Kirchenpfleger im Jahre 1506, wo sie an Veit Stof 220 fl zu zahlen hatten, laut ihrer Abrechnung vom 11. VII.<sup>42</sup> 38 fl 1  $\frac{1}{2}$  11  $\frac{1}{2}$  aufnehmen mußten, um die hohe Jahresausgabe von 310 fl 4  $\frac{1}{2}$  3  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  (gegen sonst etwa 90 fl) decken zu können.

Kann demnach wohl kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die vier Kiliansgemälde nur am Niemenschneider-Hochaltar ihren Platz gehabt haben können, so kann ihr Meister auch kein anderer gewesen sein wie der Maler des Altars, Veit Stof. Dazu kommt noch, daß die ursprünglichen Maße der Reliefflügel, deren Bestimmung durch Vier ja die Kantenbefunde (siehe oben) bestätigten, zu denen der Tafelbilder, die ehemals ihre Außenseiten schmückten, ausgezeichnet passen, wenn man in Betracht zieht, daß auch bei den Gemälden vom ersten (St. Kilian macht den Frankenherzog Gogbert auf die Unrechtmäßigkeit seiner Ehe mit Gailana, der Witwe seines verstorbenen Bruders, aufmerksam) rechts, vom zweiten (Gailana besticht ihren Kastellan und Koch, Kilian und seine Gefährten

zu ermorden) links, vom dritten (Ermordung der Heiligen) und vierten (Göttliches Strafgericht über die Übeltäter: der Kastellan ersicht sich, der Koch beißt sich die Finger ab, Gailana wird vom Teufel durch die Lüfte entführt) wieder rechts je ein Stück von etwa 20 cm Breite, wie sich aus dem krönenden Rankenwerk errechnen läßt, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert abgeschnitten worden ist. Die Richtigkeit dieser Annahme fand übrigens auch im Holzbefund bei der Restaurierung der Tafeln im Jahre 1928 ihre Bestätigung; denn es ergab sich, daß bei jedem Bild drei Ranken noch völlig alt und intakt sind, während die vierte beschnitten und später (wohl 1834) noch abgehobelt worden ist. Darüber hinaus ist es eine unverkennbare Tatsache, daß die Gemälde auch stilistisch so ausgezeichnet in Stofens Werk passen, daß sie ihm selbst ohne die archivalische Sicherung zugeschrieben werden müßten, nur vermöge ihrer außerordentlich engen Beziehungen zu den signierten Kupferstichen des Meisters<sup>42</sup>. Dieselben langen, knöchigen Finger, dieselben edigen, verstreuten Bewegungen, die gleiche Raumfassung, die nämlichen Gesichtstypen, mit einem Wort, die ganze in der Zeit ziemlich alleinstehende Stofische Art finden wir hier wie dort. Und auch in des Meisters plastischen Arbeiten fehlt es nicht an Anknüpfungspunkten für die Münnerstädter Tafeln; so lehrt der Kopftyp des Malchus vom Rürnberger Steinrelief der Gefangennahme Christi (1499) in dem des Kochs auf unseren Bildern wieder, ebenso erscheint das Rankenwerk vom Grabmal des Erzbischofs Bigniew Oleschniki (†1493) im Dom zu Gnesen. Summiert man alle diese Beweispunkte, die Zeit Stofens Urheberchaft an den Münnerstädter Liliansgemälden eindeutig klar stellen, so erübrigt es sich zu der unglücklichen Hypothese Braunes<sup>43</sup>, der in den Tafeln Frühwerke Matthias Grünewalds sehen wollte, überhaupt weiter Stellung zu nehmen. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß die an den Konturen hängende Ausführung des Ganzen, die an den Relieffplastiker gemahnende Erzeugung von Schatten durch Austragung bräunlicher Farbtöne und die vollkommen flächenhafte Komposition so ungrünewaldisch sind wie nur etwas.

Zeit Stof dürfte die Arbeit am Münnerstädter Altar im wesentlichen schon bis zum Herbst 1504 durchgeführt haben, denn in zwei Schreiben von Ende September und Ende Oktober des Jahres wandte er sich bereits wieder an den Rürnberger Rat mit der Bitte, ihm sein Entweichen zu verzeihen und freies Geleit in die Heimatstadt geben zu wollen, worauf er aber unter dem 4. XI. abschlägige Antwort bekam. Jedenfalls geschah die Bezahlung des Meisters erst im Frühjahr 1505. Zwar ist das uns im Original erhaltene Quittungskonzept<sup>44</sup> von der Hand des Münnerstädter Stadtschreibers Johann Schall (1504 II. 22. — 1520 II. 22.) — nicht, wie man bisher annahm, des Zeit Stof — undatiert, aber in dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden Repertorium des Münnerstädter Stadtarchivs ist bei der Erwähnung der damals noch erhaltenen Originalausfertigung der Quittung das Jahr 1505 genannt<sup>45</sup>. Der Meister hatte sich, als ihm durch Bürgermeister und Rat unter wesentlicher Beteiligung von Kommentur und Pfarrer die Arbeit übertragen wurde, mündlich dazu verbunden, sich in der Preisfestsetzung der Schöpfung vereidigter Sachverständiger zu fügen, wenn auch in den Dingzetteln bereits eine Summe ausgemacht war. Nach Fertigstellung der Altarbemalung wurden nun auf Ersuchen des Münnerstädter Rates zwei Meister des Maler-

handwerks aus Würzburg<sup>46</sup>, die sich vor dem dortigen oberen Rat zu unparteiischer Schätzung verpflichtet hatten, nach Männerstadt geschickt. Seit Stoß und der Männerstädter obere Gotteshausmeister Jobst Helmerich<sup>47</sup> gelobten in die Hände des würzburgischen Amtmanns und Vogts zu Männerstadt Otto Voit von Salzburg und des hennebergischen Silvester von Schaumberg<sup>48</sup>, sich der Erkenntnis der Würzburger Meister zu fügen. Diese erkannten nun, „das bestimmte taffeln nach aufweyhung beyder dingzettel, daruber gemacht, auch der abrede nach, doneben beisehen, nicht also bereyt, gewast und aufgewertigt sey, als in gedachten beiden dingzetteln verleybt“, und erkannten daher auf einen anderen Preis, als er in den Dingzetteln begriffen war, nämlich auf 220 fl, was Stoß zu Dank annahm. Es kann sein, daß der Meister bei der langen Zeit, die ihm zur Ausführung der Arbeit auch noch den Winter über zur Verfügung gestanden war, mehr an dem Altar geschaffen hatte, als in den Dingzetteln enthalten war, oder mit der wahrscheinlich genau vorgeschriebenen Farbengebung und Komposition der Flügelbilder aus künstlerischen Gesichtspunkten anders verfahren war, als es der Auftrag verlangte. Jedenfalls konnte er mit der erhaltenen Summe zufrieden sein, deren Höhe — 75 fl mehr, als der ganze Altar zu schnitzen gekostet hatte — durch die reiche Verwendung teureren Goldes zu erklären ist.

Inzwischen war auch Trummers Handel mit Nürnberg in ein neues Stadium eingetreten. Er hatte nämlich am 5. II. 1505 einen offenen Fehdebrief an Jakob Baner und die Reichsstadt geschickt; doch Nürnberg erwirkte gegen ihn unter dem 14. IV. von Kaiser Maximilian die Reichsacht. Darauf rühte nun Stoß ganz von der aussichtslosen Sache seines streitlustigen Schwiegerohnes ab, schloß er sich sowieso nicht einmal mehr recht seines Lebens sicher vor der Habgier Jörgs und seiner Gefellen, die ihm nach seinem sauer erworbenen Geld, wahrscheinlich den 220 fl, trachteten. In diesem Sinne schrieb er daher noch im April 1505 an den Nürnberger Rat und bat um Gewährung von Geleit oder Entlassung aus dem Bürgerrecht. Wenn auch unter dem 29. IV. der Rat der Reichsstadt eine abschlägige Antwort gab, besann der sich doch bald anders und veranlaßte im Rai Stoßens Gattin zu einer Fürbitte für ihren Mann, auf die hin am 2. VI. dem Meister endlich das erbetene Geleit gewährt wurde und er vor Mitte Juni 1505 wieder nach Nürnberg zurückkehren konnte.

War so für Stoß das Männerstädter Abenteuer, abgesehen von einer Turmhäft, die er noch für sein unbefugtes Entweichen absipen mußte, glimpflich abgegangen, so gab Jörg Trummer deswegen noch keine Ruhe, veranlaßte vielmehr durch die Herren von Riedesel die Stadt Nürnberg zur Austragung des Streites vor dem Grafen von Hanau und dann wegen dessen Abwesenheit vor dem Landgrafen von Hessen. Bis ins Jahr 1508 zogen sich die fruchtlosen Verhandlungen hin. Trummer verlangte für sich 800 fl und für Seit Stoß 400 fl Entschädigung, erhielt aber schließlich nichts, da die Parteien ungeeint auseinandergingen. Nun lagte er in Nürnberg gegen seinen Schwiegervater auf Kostenersatz (1509/11), aber auch ohne Erfolg, und suchte sich im übrigen durch Überfälle auf Nürnberger Kaufleute schadlos zu halten (s. B. 1510). Noch 1515/17 unternahm er einen zweiten Versuch, von Seit Stoß seine Auslagen ersetzt zu bekommen, aber der Schwiegervater war in Geldangelegenheiten un-nachgiebig. Auch zu einer Austragung des Streites vor Graf Herman

von Henneberg in Römshild kam es nicht. So blieb schließlich die Hauptschuldenlast, da Jörg selbst bald starb oder sonstwie verschwand, an dessen Vater Hans Trummer hängen. Dieser mußte, wie wir aus dem Einsatzbuch des Rünnerstädter Stadtgerichts erfahren, unter dem 29. I. 1518<sup>81</sup> sein Haus zu Rünnerstadt (zwischen Clausen Abrechts und Matzen Krehen Behausungen gelegen) dem Hans Worme zu Tambach für 150 fl Schuld einsetzen unter Wahrung der Priorität für 200 fl, die er bereits dem Bischof von Würzburg und dem Grafen von Henneberg-Römshild als Stadtherrn schuldete, und für die Ansprüche anderer Rünnerstädter Bürger und Auswärtiger, die diese schon eher gerichtlich angemeldet hatten. Weiterhin mußte er sich am 9. XII. 1518<sup>82</sup> gegenüber den Antleuten zu Rünnerstadt verpflichten, an Ludwig Aman, Bürgermeister zu Menzsherg, eine Schuld von 31 fl in 6 Jahresraten zu entrichten. Schließlich wurde am 5. IV. 1519<sup>83</sup> Generalabrechnung mit Hans Trummer gehalten. Er war an der Beth noch  $5\frac{1}{2}$  fl 1  $\text{G}$  8  $\text{S}$  schuldig, an die Pfarrkirche 7 fl 1  $\text{G}$  18  $\text{S}$ , an die Spende Assumptionis Mariä 5 fl und ins Spital 6 Pfund Wachs, wofür er dem Rat eine Forderung von 25 fl an Hans Franz übergab. Der Überschuß sollte seinem ersten Gläubiger werden. Was an dessen Forderung noch fehlte, wollte er anderweitig ersehen. 17 weiteren Gläubigern, an die er im ganzen 124 $\frac{1}{2}$  fl 1  $\text{G}$  12 $\frac{1}{2}$   $\text{S}$  schuldete (darunter „30 fl Jorgen Gaden und Sebolt Hagen als burgen für sein kinder“ — hier ist also ausdrücklich bezeugt, daß die Schuld für seine Söhne aufgelaufen war), mußte er alle seine Güter und Habe samt den Früchten auf dem Feld einsetzen und sich zur Zahlung bis Michaelis 1519 verbinden. Im Jahre 1520 traf ihn (oder seinen Sohn Hans?) noch dazu das Mißgeschick, daß er von einem Widersacher (oder Gläubiger!) aus dem Adel plötzlich auf freiem Feld gefangen genommen und hinweggeführt wurde. Graf Herman von Henneberg, an den sich der Rünnerstädter Rat um Hilfe für Trummer wandte, bedauerte unter dem 18. VIII. <sup>84</sup>, nicht dazu in der Lage zu sein, und wies den Rat an Bischof Konrad von Würzburg. Wahrscheinlich mußte schließlich Trummer für seine Freilassung ein hohes Lösegeld erlegen (bzw. vielleicht eine unmäßig hohe Schadenersatzforderung eines unbefriedigten ehemaligen Kumpanen seiner Söhne begleichen), was ihn in neuerliche Schulden stürzte, so daß er am 28. IV. 1522<sup>85</sup> seine Acker, Weingärten und Hausrat für 46 fl dem Sebolt Hagen und Jörg Gad, die ihm ja schon einmal geholfen hatten, und für 132 fl Hans Keller zu Römshild einsetzen mußte. Nicht besser ging es auch den Erben Jörg Trummers, dessen Schwiegersohn Sebald Gar zu Rünnerberg und seiner Frau Ursula, die zeit lebens stark mit Schulden und Prozessen beladen waren.

So war schon die Entstehungsgeschichte des Rünnerstädter Nimenschneider-Stoß-Hochaltars von geradezu tragischen Geschehnissen umwoben, und die Zeiten des Bauernkriegs, an dem sich Rünnerstadt 1525 rege beteiligte, der verschiedensten Durchzüge und Bedrohungen der Stadt im Schmalkaldischen Krieg 1548 und besonders bei den Beutezügen, die Markgraf Albrecht Alibiades von Schweinsfurt aus 1552/53 unternahm und die ganze Gegend damit plagte und verwüstete, dürften auch an der Pfarrkirche und deren Hochaltar nicht spurlos vorübergegangen sein, sind doch die Bücher und Register der Pfarrei im Markgräfler Krieg zugrundegegangen<sup>86</sup>. 1585 mußte der katholische Stadtpfarrer Otto Andreas

Keller klagen, daß die Fenster der Kirche noch immer nicht repariert seien<sup>64</sup>. In der Zeit, da Rünnerstadt ganz evangelisch war (1552<sup>65</sup>—87), während der Stürme der Gegenreformation, der der Rünnerstädter Rat lange Widerstand entgegensetzte, und unter den wenig fähigen, häufig wechselnden Deutschordenspfarrern (bis 1612)<sup>66</sup> wird für den Altar wenig gesorgt worden sein. Und dann trafen die Stadt im 30jährigen Krieg wieder Truppendurchmärsche und Belästigungen aller Art, wenn auch im Jahre 1641 das Argste, eine Erstürmung Rünnerstadts durch Obrist Rosen mit seinen ungezügelten Scharen, abgewendet werden konnte, wie berichtet wird, durch die Hülfe Mariens, schwebt doch seit 1612 die Gottesmutter schützend über der Torbefestigung auf dem Wappen der wieder katholischen Stadt.

Beschädigungen, die der Hochaltar in diesen Stürmen der Zeiten erfuhr, mögen veranlaßt haben, daß man sich im Jahre 1649, als wieder Friede im Lande eingelehrt war, zur Abreißung des Riemenschneider-Hochaltars und Errichtung eines neuen barocken entschloß, der bis 1653 fertiggestellt wurde. 1608/12 war bereits die ganze Stadtpfarrkirche unter Fürsbischof Julius Echter durchgreifend restauriert (das Langhaus wurde sogar ganz abgebrochen und mit den alten Werkstücken wieder aufgebaut) und mit ausgezeichneten Malereien durch den (damals) berühmten Maler Matthes Schramm<sup>67</sup> aus Königshofen i. Gr. geschmückt worden, die wir heute nach deren Freilegung wieder bewundern können; und noch während des Krieges hatte von 1630—42 die Rosenkranzbruderschaft mit großen Mitteln einen neuen Nationalaltar erstellt<sup>68</sup>. Jetzt fehlte lediglich die barocke Erneuerung des nicht mehr recht entsprechenden Hochaltars. Durch zahlreiche kleinere und größere Spenden, deren Geber noch in der durch Pfarrer und Ruraldechant M. Valentin Contadi ausgefertigten Abrechnung<sup>69</sup> ausgezeichnet sind und die der Opferfreudigkeit der damaligen Bevölkerung (angesichts des eben erst überstandenen Schwedenkriegs) ein schönes Zeugnis ausstellen, wurden 522 fl 3 G zusammengebracht, mehr als genug für den neuen Altar, dessen Kosten sich insgesamt auf 479 fl 3 G 20 ½ S beliefen. Der alte Altar wurde durch Zimmermann, Schlosser, Schreiner und Schmied abgebrochen<sup>70</sup>, der feinerne Altartisch durch den Steinmetzen erhöht<sup>71</sup> und zwei feinerne Säulen neben dem Altar aufgerichtet<sup>72</sup>. Die Figuren und Reliefs von Riemenschneider, im ganzen 21 Stück, wurden wieder verwendet, aber neu bemalt, nachdem sie durch den Rünnerstädter Maler Bastian Eigenbrodt vom alten Grund gesäubert worden waren<sup>73</sup>, d. h. Zeit Stoßens Farben entfernt waren; doch bildeten den Hauptschmuck des neuen Altars ein von dem Reustädter Meister Caspar Hans für 66 fl gemaltes Altarblatt<sup>74</sup> und zwei 9 Schuh hohe Figuren aus Eltingshäuser Lindenholz, welche der Herr Rentmeister gestiftet hatte<sup>75</sup>. Sie und das ganze barocke Altarwerk verfertigte der Reustädter Bildhauer M. Vogt, der dafür 240 fl erhielt<sup>76</sup>. Das Altarblatt dürfte uns in einem wohl aus dieser Stilperiode stammenden riesigen Ölbild der „Begegnung im Garten“ im Chor der Pfarrkirche erhalten sein; denn dieses kann weder thematisch noch stilistisch (kein Koloss!) noch auch hinsichtlich seiner Größenverhältnisse (doppelt so groß wie die Magdalenaengruppe!) mit dem für nur 12 fl — um diesen Preis wäre ja das Riesensbild gar nicht lieferbar gewesen — von dem Rünnerstädter Maler Hans Jörg Köhler angefertigten „Bildnis Magdalenaens“ identifiziert werden, das im Jahre 1763 an die Stelle der von der Zeit als anstößig empfundenen Riemenschneider'schen

Hauptgruppe der Erhebung der Heiligen, die wohl im Auftrag des Barockaltars untergebracht war, trat<sup>77</sup>. Die zwei Figuren aus Lindenholz sind nicht mehr vorhanden.

Auch dieser barocke Hochaltar des 17. Jahrhunderts sollte die Zeiten nicht überdauern. Die Romantik des 19. Jahrhunderts wollte in dem gotischen Chor wieder einen gotischen Altar sehen. So wurde nach Abreise des alten von 1831—34 mit einem Kostenaufwand von 4089 fl durch den Rämmerstädter Schreinermeister Jakob Rüller der heute noch stehende neugotische Bau errichtet, auf dem eine Reihe neuer Figuren, die aus Bamberg bezogen wurden, und einige von dem alten Riemenschneider-Altar ihren Platz fanden. Ein Gemälde „Tod Mariens“ aus Heilsbrunn und eine Predella mit Heiligen-Brustbildern sowie eine Zeit Stoff zugeschriebene Kreuzigung, die früher den Kreuzaltar in der Ritterkapelle zierte, wurden in das Werk eingebaut. Ein Teil der Figuren und Reliefs von Riemenschneiders Hochaltar wie auch andere Kunstwerke wurden jedoch zu Schleuderpreisen abgestoßen und eine Reihe wertvoller Grabsteine, darunter der des Bischofs Berthold von Henneberg († 1312), aus Unverstand aus dem Chor entfernt und der Vernichtung preisgegeben.

Heute bleibt nur zu wünschen und zu hoffen, es möchte gelingen, an die Stelle dieses unpraktischen, raumperrenden Riesenmöbels von 1834 eine Rekonstruktion des alten, schlanken, fein gegliederten Riemenschneider-Altars treten zu lassen, dessen Figuren und Reliefs ja, wenn auch zerstreut, immer noch fast vollständig erhalten sind. Auf diese Weise könnte der Geist von Riemenschneiders frühester Schaffensperiode in dem würdigen Rahmen dieses hohen gotischen Chores mit seinen einzigartigen Glasgemälden, in dieser mit reichsten Gaben künstlerischer Schöpferkraft wunderbar ausgestatteten Stadtpfarrkirche wieder ersehen.

<sup>77</sup> 1453 VI. 18. Stadtarchiv Würzburg 82/113.

<sup>78</sup> 1457 VI. 15. Stadtarchiv Würzburg I 18.

<sup>79</sup> 1454 III. 27. Stadtarchiv Würzburg „Ger. Wämmerstalt 86/VIII.“ f. 1.

<sup>80</sup> Stadtarchiv Würzburg II S. 21 u. passim.

<sup>81</sup> Ebenda S. 21, 27, 28, 41.

<sup>82</sup> 1462 V. 18. Stadtarchiv Würzburg II S. 34.

<sup>83</sup> 1516 I. 7. Stadtarchiv Würzburg 82/121.

<sup>84</sup> Stadtarchiv Würzburg „Ger. Wämmerstalt 86/VIII.“ f. 21.

<sup>85</sup> Stadtarchiv Würzburg 82/279 und 82/241 (Zustift).

<sup>86</sup> Pfarrbibliothekstadtarchiv Würzburg Nr. 1. Hochzeits-Geschrift des Ehepaars Heinrich Reiner.

„Zu merken, das durch burgermeister mit anderen des rath und bürgermeister der pfarrkirchen zu Würzburg in demselben der würdigen und erbern herren Niclas von Ebern, cometh, Johann von Wulffen, plebanus, Wenzel, organ und Bassian von Schünler, heibe burgmann zu Rämmerstalt, meyster Hein Riemenschneider von Würzburg! ein werc einer teilten, uff den hoch altare der obermellen pfarrkirchen in der geberig, nach anseher einer wöhr löblich zu fertigen zu Oberrn zuehntig über ein jar, in solchem mittel außzurichten, her kunst und kunstbarere siggungten verdingen, her man in demt ansehnlich uff stellen beuffig galten guber herausgeben sol. Und ist hundertlich abgemert, nach sich von wemhergff an solcher teilten zu verlassen geburt, das teilich vom gotshang sunberlich besalt, und ist auch die teilten vom gotshang herausgeriff, auch her meyster, weil er die teilten uffricht, mit soll verlegt werde; doch so sol der gemelt meyster die teilten in demt auch mit aller bemegung verlegen, alles an gerabe. Des alles hieher juel jenen gleichs laut abgemert gemeten und jaldem teil einer übergeben. Welchen jampstags nach Johannis baptiste anno Domini etc. 1453.“

Der Abdruck dieser und aller weiteren Quellenbelege dieses Wittels geschieht von den Originalen nach den „Grundbüchern für die höhere Lehranstalt bei der Benediktiner von Quellen aus neueren Geschichte“, wie sie der Verfassersammlung zu Halle am 28. IV. 1920 festsetzt. Die in den Würmungen 10, 13, 28, 29 u. 30 enthaltenen Urkunden sind bereits in den Riemenschneider-Werken von Eber, Stiel und Ebnert und nach deren Ergänz von Eber außerordentlich scharfhaft veröffentlicht worden. Gegenüber den unrichtigen Angaben Ebers (Wb. I S. 98, II S. 128) hinsichtlich des Verordnungsdatums bei in Würmungen befindlichen Urkunden über die Erstellung des Hochaltars in der Würmungen durch den Riemenschneider sei festgestellt, daß sich diese alle ursprünglich im Würmungen befinden, von wo sie im 18. Jahrhundert ins Pfarrarchiv der Augustinerherren kamen. 1914 wurden sie zur Unterstützung auf dem Reichsnationalmuseum in München gebracht und werden seit her im gleichen Jahre erfolglos nachgelesen in der Rede der verstorbenen Pfarrarchivbesitzer im Rathaus zu Würmungen (Pfarrbibliothekstadtarchiv) aufbewahrt. Bekanntes war aber nur dem ehemaligen Kirchenpfleger W. Göttsche bekannt, auf dessen gültige Mitteilung hin der Verfasser die lange Zeit verlorene erglückten Urkunden 1926 wieder auffinden konnte.









# Das Gesicht der Kaiserin Kunigunda

Von Peter Schreiber

Wenn die Kunstforscher betonen, daß Til Riemenschneider, der so vielbeschäftigte, zu seinen Lebzeiten weithin rühmlich Bekannte, jahrhundertlang verschollen und vergessen war und erst durch die Romantik — genauer durch den Würzburger Forscher R. G. Scharold — wieder entdeckt und gebührend eingeschätzt wurde, so ist damit natürlich nicht gesagt, daß auch seine Werke in der langen Zwischenzeit völlig unbekannt waren. An sichtbaren, z. B. vielbesuchten Orten aufgestellt mußten sie in die Augen fallen, fanden aber freilich deshalb geringere Beachtung, weil eben kein berühmter Meistername in jenen Jahrhunderten für sie sprach. Jedenfalls gibt es ein Werk Riemenschneiders, auf das seit seiner Aufstellung die Augen unzähliger immer und immer wieder gefallen sind, mit dem sich in dieser Hinsicht ganz gewiß kein anderes, wenn auch künstlerisch noch so hochstehendes Werk des Meisters messen kann — das Kaisergrab im Dom zu Bamberg. Freising hatte seinen Korbinian, Nürnberg seinen Sebald, Eichstätt seinen Willibald, Würzburg seinen Kilian — aber mit dem Glanz und der Innigkeit des Gedenkens der Bamberger an ihren Heinrich läßt sich keine dieser örtlichen Heiligenverehrungen vergleichen. Der große Wohltäter der Stadt und des Hochstifts war eben kein Bischof, sondern Kaiser gewesen — sehr bedeutsam fürs Volk! — und neben ihm stand eine Pater der Frauen, heilig wie ihr Gemahl, die fromme Kunigunda, die einst in den trübsten Augenblicken ihres Lebens, über glühende Pflugscharen schritt um ihre Ehre zu erweisen. Mit der Gewalt solcher Erinnerungen läßt sich wenig vergleichen. Darum ununterbrochen durch neunhundert Jahre die Wallfahrten zu ihren Gräbern, die feierliche Weisung der Heiltümer, deren sie sich einst bedient; darum — seit 1513 — das unablässige fromme Bestaunen des von Til Riemenschneider gefertigten Kaisergrabes. Bedenkt man dies, so wird man, ohne seinen anderen Werken zu nahe zu treten, doch behaupten dürfen, daß der Auftrag, das Kaisergrab in Marmor zu hauen, der größte seines Lebens gewesen ist.

Die Art, wie sich Riemenschneider seiner Aufgabe entledigte, entsprach seinem Wesen; sie ist natürlich von jener Kunstübung des Bamberger Doms, die den Reiter und die Sibylle schuf, nicht allein durch zeitlichen Abstand entfernt. Sie zeigt „nicht nur die großartige Technik des berühmten Meisters, sondern auch sein tiefes künstlerisches Empfinden. Wenn er hier“ (in den Reliefs des Grabmals) „das Kaiserpaar der erhabenen Herrschermajestät entkleidet und sie uns menschlich näherbringt, wird er in seiner Weise dem fränkischen Volkempfinden gerecht, dem Heinrich und Kunigunda nicht so sehr das Kaiserpaar, als vielmehr hochverehrte Muster deutscher und christlicher Tugend waren und sind. Die ausklingende spätgotische Kunst hat nichts geschaffen, was annütiger wäre und unmittelbarer zum Herzen redete. Den Reiz der aus gelbem Solnhofener Marmor gemeißelten Figuren erhöht noch die Vergoldung der Kronen, Gewandmuster und des Haars der Frauen, und zum Idyll wird das Ganze durch die Schlangen, Eidechsen und Schnecken, die sich an der Basis des Sarkophags bewegen.“ So schrieb ich im Jahre 1912