

Die Vischer-Grabmäler für Henneberger Grafen in der Stiftskirche zu Römheld

Mit dem Grabmal für Graf Otto I von Henneberg und der Tumba für Graf Hermann VIII. von Henneberg und dessen Gemahlin Elisabeth von Brandenburg befindet sich in der Stiftskirche zu Römheld ein bemerkenswertes Ausstattungsgut. Es sind Werke aus der Hütte der Vischer, die im Jahre 1453 von Hermann Vischer d. Ä. in Nürnberg gegründet wurde. Über mehrere Generationen an die Söhne weitergegeben, war sie bald zu einer bedeutenden Produktionsstätte für künstlerisch-anspruchsvolle und handwerklich-perfekte Messingarbeiten geworden. Mit aufwendigen Grabmalern und Epitaphien, aber auch vielfältigen Werken der plastischen Kleinkunst sowie des Kunsthandwerks lockte sie eine erlauchte Kundschaft an – darunter höchste weltliche und geistliche Würdenträger – und entfaltete ein Tätigsein, das sich durch weite Gebiete Deutschlands bis hin nach Polen verfolgen läßt.

Die beiden Römhelder Grabmäler wurden in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Werke aus der Vischer-Hütte identifiziert und damit für die offizielle Kunstgeschichtsforschung interessant. Doch bereits über ein Jahrhundert vorher hatten sie Aufmerksamkeit erweckt und waren nicht, wie so viele Relikte aus der Zeit des Mittelalters, in Vergessenheit geraten. Dem barocken Kleinstaatsmonarchen Herzog Heinrich I. von Sachsen-Römheld dürften allerdings noch keine tieferen Vorstöße in die Werkgeschichte der beiden Grabmäler vorgeschwebt sein, als er im Jahre 1700 den fürstlich sächsischen Historiograph Wilhelm Ernst Tentzel beauftragte, die in seiner Residenz und seinen Ämtern befindlichen "alten Hennebergischen Monumente" zu untersuchen. Es war wohl eher sein Stolz, Besitzer solcher "Kuriositäten" einer vergangenen Zeit zu sein, die noch dazu von jenen zeugten, die einst in seinem Lande Herrscher waren, der ihn zu solcher Maßnahme bewog. Tentzels Bericht über die

beiden Grabmäler, eine zumeist nüchterne Sachbeschreibung, die mit Exkursen in die Personengeschichte der Verstorbenen ange-reichert ist, findet sich in seiner nicht allzu umfänglichen Schrift "Römheldische Gedächtnis-Seule".¹ Nach den Ausführungen über die drei steinernen Grabmäler an der südlichen Chorwand, die dem Stifterehepaar der Römhelder Kirche und einem ihrer Söhne gewidmet sind, setzt Tentzel seine Betrachtungen mit dem Grabmal für Graf Otto IV. von Henneberg fort:

"... Weiter herunter bey der Kanzel ist zu sehn das Bildnis ihres vierten Sohnes/ Graff Ottens/ in ganzer Statur mit der Fahne und Swerde auf einem Löwen stehend/ alles von Erz gegossen/ ingleichen acht Wapen der Ahnen/ zu beyden Seiten herunter/ und die Umschrift/ von gleicher Materie/ alles in einen Stein eingesetzt... Die Inscription lautet also: Anno Domini MCCCCC und in dem LXXXXXII Jar/ ist der hochgeporn Herr/ Herr Ott/ Grave und Herr zu Henneberg verschieden, dem Got gnedig sey. Amen."

Das Grabmal, das heute mit der Tumba in einer kleinen Kapelle an der Südwand der Kirche aufgerichtet ist, stand früher demnach "bey der Kanzel", vermutlich unweit des südlichen Chorbogenpfeilers. Für die Tumba der beiden gräflichen Eheleute hat Tentzel folgende Schilderung abgegeben, wobei er sich eingangs einer kurzen Wertschätzung hingab:

"Diesen beyden hohen Eheleuten ist ein vortrefflich-schönes in Erz gegossenes Monument oder Cenotaphium in der Stadt-Kirche zu Römheld aufgerichtet/ welches itzo in der kleinen Capelle hinterm Taufstein zu stehen/ und oben auf dem Deckel beyder Bildnisse in ganzer Statur erhaben vorstellet, und auf den vier Ecken die Zeichen der Evangelisten/ als den Engel Matthäi, den Löwen Marci, den Ochsen Lucä und den Adler Johannis. Oben zu Häupten nach der rechten Hand hinunter stehet in doppelten Zeilen:

Anno Domini MCCCCC. XXXV.ten Jar auf den funfthn Tag des Monats Aprilis ist verschiden der Hochgeborn Furst und Her, Her Herman, Grave und Her zu Henneberg dem Got genedig und barmherzig sei. Unter dieser Schrift sind acht Wapen von Fürst Hermans Ahnen zwischen funf kleinen Tugend-Bildern zu sehen. Unten zun Füßen nach der anderen Seiten hinaufwärts lieset man auch in zweyen Zeilen. Anno Domini MCCCCC VII An XXV Tag Aprilis ist Ferschieden die Durchleytige Hochgeborn Furstin und Frau, Frau Elisabeth, Kurfürstlich Geborn Margrevin zu Brandenburg, Grevin und Frau zu Henneberg. Der Got Gnad. Amen. Unter dieser Schrift sind gleichfalls acht Wapen ihrer Ahnen zwischen funf kleinen Tugend-Bildern."

Was Tentzel als "Tugend-Bilder" bezeichnet, sind Statuetten von Heiligen, die um die Tumbawandung gesetzt sind. Bei seiner weiteren Visitation hat er dann auch das Innere des Grabmals inspiziert:

"Schiebet man nun den Deckel ab/ so zeigt sich zwar in der Mitte ein Unterschied/ ohne Zweifel mit der Absicht/ daß beyde fürstlichen Körper darinnen nebeneinander liegen sollten: Es präsentieren sich aber an ihrer statt vier weiße höltzerne Kästlein: auf dem ersten ist folgendes geschrieben: Uff heut dato Michaelis Anno Domini 1542. ist uff Befehl des hochgebohrnen Fürsten Und Herrn/ Herrn Bertholds/ Grafen und Herrn zu Henneberg/ das Gebein Graf Otten zu Henneberg hochlöbl. Gedächtnis. seel. in diese Laden gesetzt und verschlossen worden (Tentzel weiter) Dieser ist ohne allen Zweifel derjenige Graf Otto/ dessen Monument wir droben beschauet haben. Im anderen Kästlein liegen die Gebeine Graff Friedrichs seel. der des Grafen Hermanns seel. Vater gewesen/ laut der Obschrift: welcher auch kein anderer ist/ als Graf Friedrich II. Erbauer des Römheldischen Schlosses. Im dritten liegen die Gebeine Frauen Elisabeth/ welche Graffen Hermanns seel. Gemahlin gewesen und auch auf dem Cenotaphio selbstem gemeyselt ist. Im vierdten und kleinsten liegen die Gebeine Grafen Friedrichs/ so Graf Hermanns seel. Sohn gewesen/ und ein Kind gestorben: nach Spangenberg ein sehr schönes/ zartes Herr-

lein/ aber von Natur schwaches Kind/ so zeitlich in der Jugend anno 1501 gestorben."

Obwohl Tentzel die Aufnahme der beiden vollständigen Leichname des gräflichen Paares Hermann und Elisabeth in Erwägung zog, ist diese Funktion für die Tumba nicht anzunehmen. Dawider spricht vor allem ihre Konstruktion, die keinesfalls die dafür nötige Verschießbarkeit gewährleistet. Bei der Tumba, deren Bezeichnung im Sinne von tumulus (Bodenschwellung, Hügel) aus dem Griechischen entlehnt ist, handelt es sich zumeist um ein repräsentativ gestaltetes Grabmal über der eigentlichen Erdgrablege oder örtlich unabhängig davon.

In Tentzels ergänzender Abhandlung von 1701 "Andere Hennebergische Zehenden"² erfahren wir dann auch, daß "... Graf Hermann/ der An. 1534 gestorben/ und noch mit papistischen Ceremonien, bey seiner Gemahlin/ die 28. Jahre vor ihm gestorben/ begraben worden/ in der Kirche zu Römheld/ unter der schönen Messing Druhen und Monument, welches vormals unter der Porkirche in der Ecke zwischen Graff Friedrichs II. und seiner Gemahlin Elisabeth Epitaphien gestanden/ ietzo aber in der Capelle zusehn ist."

Der ursprüngliche Standort der Tumba dürfte im nördlichen Seitenschiff der Kirche zu suchen sein. Möglicherweise meint Tentzel mit der "Porkirche" den kapellenartigen Raum über dem nord-westlichen Eckbereich des Seitenschiffes. Es könnte sich aber auch um einen barocken Kirchenstand für die Angehörigen des Hofes handeln, der im vorigen Jahrhundert bei der Restaurierung der Kirche entfernt wurde. Die Umsetzung der Tumba in den südlichen Kapellenanbau hat Herzog Heinrich I. bei der Barockisierung der Kirche vermutlich im Jahre 1700 veranlaßt.⁴ Die Tatsache, daß die sterblichen Überreste von Graf Hermann VIII. nicht dem Grabmal übergeben wurden, könnte mit dem Untergang seiner gräflichen Linie zusammenhängen, denn bereits 14 Jahre nach seinem Ableben starben 1549 seine Söhne Berthold XVI. und Albrecht, die beiden letzten Vertreter von Henneberg-Römheld.

Noch mehrmals fanden die beiden Grabmäler in Verbindung mit genealogischen

Erörterungen zum Grafengeschlecht der Henneberger im 18. Jahrhundert Erwähnung.⁵ Tentzels Darstellungsweise und der Gehalt seiner Informationen wurden dabei aber kaum übertroffen. Im 5. Buch seines handschriftlichen Manuskripts gebliebenen "Ehre der gefürsteten Grafschaft Henneberg"⁶ bezeichnete Christian Juncker die Tumba als "...ein kostbares und extraordinair curieuses Monument oder Grabmahl, dergleichen wohl schwerlich, was die facon betrifft,... sich an einigen anderen Orten finden dürfte..."

Mit diesen Worten wird nochmals deutlich, wie einzigartig, zumindest die Tumba, schon damals erschienen ist. Junckers Abhandlung ist auch mit zeichnerischen Darstellungen der Grabmäler ausgestattet, die aber in ihrer dilettantischen Erscheinung allzu ungenau deren Aussehen übermitteln.

Die eigentliche kunsthistorische Entdeckung der beiden Römhilder Grabmäler fällt in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das damalige Streben nach nationaler Einigung hatte auch die Besinnung und den Stolz auf die eigenen kulturellen und künstlerischen Werte aus der Zeit des Mittelalters geweckt. Mit Enthusiasmus und völlig neuen Fragestellungen wurde gehoben und erforscht, was vormals in Vernachlässigung und Anonymität geraten war. Neben werkmonographischen Betrachtungen nahm auch die Herausstellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten unter Berücksichtigung kunsthistorischer Aspekte ihren Anfang.

August Wilhelm Döbner, herzoglich-sächsischer Landbaumeister im damaligen Herzogtum Sachsen-Meiningen, kommt das Verdienst zu, einer der Initiatoren der Vischer-Forschung zu sein. Im Vorfeld der unter seiner Führung stehenden Restaurierungskampagne der Stiftskirche zu Römhild, die am Palmsonntag 1867 mit einer feierlichen Kirchenzweitweihe ihren Abschluß fand, hat er sich auch der dortigen Vischer-Werke angenommen. Als Mitglied des Hennebergischen altertumsforschenden Vereins zu Meiningen stellte er wiederholt seine Erkenntnisse in den Vereinsversammlungen zur Diskussion. Im Protokoll über die 5. Versammlung am 14. Dezember 1832 ist nachzulesen, daß Döbner eine Zeichnung von

der Hauptseite des Grabmals zu Römhild (Tumba) mit den Zeichnungen des Magdeburger Grabmals (Tumba für Erzbischof Ernst zu Sachsen) und der des Sebaldustrabes zu Nürnberg vorlegte und "daß er aus der ganz ähnlichen Konstruktion der beiden Kunstwerke zu Römhild und Magdeburg behaupten zu können glaubte, beide seien von einem Meister, Peter Vischer, verfertigt und ersteres wesentlich älter sei als das Sebaldustrab, weil in letzterem gotischer, florentinischer und neutralantischer Stil sich mischte, ersteres in rein gotischem Stil gefertigt ist etc."⁷

In der 13. Versammlung am 7. Februar 1833 referierte Döbner über die "eherne Bildsäule des Grafen Otto IV. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild" und verlaß einen Brief aus Römhild, der seine Vermutung bestätigte, daß "die 3 ersten X an der Schrift des Todesjahres aus einem Guß zu sein scheinen, da sie ganz glatt aus dem Grund herausgearbeitet, die anderen Zahlen hingegen rau und ungleich gehalten sind."⁸

Aufgrund dieser Beobachtung vertrat Döbner künftig die Meinung, das Grabmal sei bereits zu Lebzeiten des Grafen in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. Seine Werkmonographie über beide Grabmäler gab 1840 oben genannter Geschichtsverein unter dem Titel "Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römhild" heraus. Döbners Ansichten sind in Fachkreisen aber nicht kritiklos geblieben, wobei besonders seine Zuschreibung der beiden Römhilder Grabmäler an Peter Vischer d. Ä. und damit die Frage nach Gußtechnik und Modellschnitzer Kontroverse auslöste. So behauptete schon 1843 Karl Alexander von Heidehoff, er habe an den Grabmälern aus der Vischerhütte in Magdeburg und in Römhild "den Geist und Styl von Veit Stoß" erkannt und leitete davon ab, daß Vischer nur Gießer gewesen war, die hölzernen Gußmodelle aber, so auch für die Statue Ottos IV. von Henneberg, auf Veit Stoß zurückgingen.⁹ Der damit provozierte Streitfall stand in der Folgezeit mehrmals im Fachjournal "Deutsches Kunstblatt" zur Debatte.

Während Döbner, auf seinem Standpunkt beharrend, gegen die Vischer-Stoß-Variante

Heideloffs opponierte,¹⁰ fand jener durch Georg Kaspar Nagler, der die Visierung für das Sebaldsgrab an V. Stoß gab, zumindest in der Grundtendenz Verstärkung.¹¹ Gegen Heideloff bezog dann auch Franz Kugler Position, der die Mitwirkung von V. Stoß an der Römhilder Tumba ablehnte, da sie "zu wenig überzeugende Anklänge an die stilistischen Eigenthümlichkeiten" dieses Meisters zeige.¹² Gleichzeitig negierte er aber auch Döbners Beweisführung betreffs der Urheberschaft von Peter Vischer d. Ä., weil die von ihm vorgenommene Auflösung der am unteren Rand des Tumbadeckels eingravierten Buchstaben und Zahlen **MFWS 15 C** in "Meister Fischer und V Söhne, 15 Centner" (für W nahm Döbner 2 V an) allzu gewagt sei.¹³ Obwohl Kugler die künstlerischen Fähigkeiten von Peter Vischer d. Ä. keinesfalls ausschloß, gab er zu verstehen, daß dieser auch auf Zeichnungen und Modelle von zuliefernden Künstlern zurückgegriffen hat. Die Römhilder Tumba bewertete er als künstlerisch heterogen, wobei er ihren qualitativsten Teil, die Figuren des gräflichen Paares auf dem Deckel, einem "auswärtigen Bildner" mit "vorzüglich gediegener Bildnerhand" zuerkannte. Für Vischer hingegen, zog er das gesamte architektonische und dekorative Arrangement sowie die vier Kinderfiguren in den Eckfüllungen und die Statuetten an der Wandung der Tumba in Betracht.¹⁴ Auf diese These reagierend, legte Döbner in einem Aufsatz über die Römhilder Tumba nochmals seine Argumente für Vischer dar und endete mit der resümierenden Bemerkung: "Peter Vischer, der notorische Giesser des Denkmals zu Römchild, ist unfehlbar auch dessen Erfinder und der Schöpfer seiner Hauptbildnisgestalten!"¹⁵

Der damals entfachte Meinungsstreit beschäftigte die Vischer-Forschung auch weiterhin. Eine Klärung zeichnet sich heute insofern ab, daß Peter Vischer d. Ä. zwar nach wie vor als tüchtiger Unternehmer und Gießer gilt, der aber ohne die Mitwirkung von entwerfenden Künstlern und versierten Modellschnitzern nicht ausgekommen wäre; während die einen die zeichnerischen Vorlagen lieferten, fertigten andere, davon ausgehend, die für die Gußformherstellung nötigen Holzmodelle. So gewichtig die Visierungen

auch waren, über die künstlerische Qualität einer Metallplastik entschieden zumeist die Bildschnitzer, da sie die Umsetzung in die Dreidimensionalität leisteten. Die hölzernen Gußmodelle, entweder direkt in der Hütte entstanden oder aus selbständigen Altarwerkstätten hervorgegangen, sind heute nur noch selten vorhanden. Für die Gießer waren sie Zwischenerzeugnisse, die nach gelungener Arbeit am Ofen zumeist funktionslos wurden. Zuweilen sind Modelle mit geringfügigen Abwandlungen aber auch mehrmals zum Einsatz gekommen, wie die ganz ähnlich ausgefallenen Evangelistensymbole auf den Tumbagrabmalern in Magdeburg und Römchild beweisen. Ähnlich der Statue für Graf Otto IV. wurden lebensgroße Vollplastiken in der Regel abschnittsweise gegossen und über einem Bewährungsgestüt zusammengefügt. Für Erzeugnisse mit einseitigen flachen Reliefs, so auch beim Deckel und der Wandung der Römhilder Tumba, kam der sogenannte Herdguß in Anwendung. So wie die Vischer haben auch andere Kunstgießer vorwiegend Messing verwendet, eine Legierung von Kupfer und Zink.¹⁶

Die etwa 175 cm hohe Ritterfigur ist aus mehreren hohlen Einzelteilen zusammengefügt. Am Kopf, der oben und unten offen ist, wurde mit 3 Schrauben der Helm, eine spätgotische Schallern, befestigt. Bei richtigem Sitz ist er soweit ins Gesicht gezogen, daß Nasen- und Mundpartie nur teilweise sichtbar sind. Ein hoher, an der Harnischbrust sitzender Halskragen, der sogenannte Bart, ergänzt den Kopfschutz. Während Augen, Nase, Mund und Wangen mit einiger Lebendigkeit modelliert sind, zeigen Ohren und Haaranatz nur eine grobe Ausführung. Die beiden Arme, jeweils in einem Stück gegossen, sind in Achselhöhe an den Rumpf angesetzt. Eine deutlich sichtbare Nahtlinie an der engsten Stelle der Taille läßt mutmaßen, daß auch Ober- und Unterkörper jeweils Einzelanfertigungen sind. Die Verstärkungsteile der Panzerung, wie Schulerschützer, Armkacheln und Beintaschen wurden nachträglich montiert. Der auf der rechten Brustwand befindliche Rüsthaken, eine Stützhilfe für den Lanzenschaft, ist klappbar. Der Lanzenschaft selbst besteht aus 5 Teilen. Zweiteilig ist das Banner, wobei der abwehende Zipfel wie eine

spätere Zutat anmutet. Das Schwert, ein Bidhänder, setzt sich aus 2 Teilen zusammen, der Klinge mit Parierstange und dem Griff. Die Figur ist mittels zweier Bolzen an den Fußsohlen auf den Rücken des hohlen und hinten offenen Löwen aufgesetzt. Wie bei mittelalterlichen Wandgrabmälern üblich, steht der Ritter vor einem Rahmenwerk, das aus Bändern mit der Grabinschrift und den Wappen der Ahnen gebildet wird (rechts – väterlicherseits: Henneberg-Römhild, Henneberg-Schleusingen, Schwarzburg, Baden / links – mütterlicherseits: Nassau, Hohenlohe, Nassau-Saarbrücken, Österreich). Diese ebenfalls abschnittsweise gegossenen Teile sind an einem an der Wand aufgerichteten Sandstein angebracht. Die Standortwahl und Aufstellung des Grabmals in der Südkapelle gehen auf Döbner zurück und dürften während der Restaurierung der Römhilder Kirche erfolgt sein.

Im Grundaufbau folgt die Memorialanlage für Graf Otto IV. einem konventionellen Typ des mittelalterlichen Rittergrabmals. Die an der Wand stehende Steinplatte mit Schriftleiste und Wappen gibt Auskunft über den Verstorbenen und bildet die rahmende Fassung sowie Rücklage für sein plastisches Abbild. Traditions- und standesgemäß erhebt sich der Graf vollständig gerüstet auf einem Löwen, dem Symboltier für herrschaftliche Macht und männliche Stärke. Mit seiner Linken hat er das lange Schwert ergriffen, während seine Rechte die bannergeschmückte Lanze hält. Diese Pose, bislang an die Wand gebunden, erfährt in Römhild durch ihre Verlegung in den Raum eine zukunftsweisende Weiterentwicklung. Den Körper leicht gedreht und das rechte Bein etwas vorgesetzt, löst sich die Statue für den Henneberger gänzlich vom Stein und wird zum frei stehenden Standbild. Dennoch bleibt sie ein Geschöpf von spätgotischer Natur. Obwohl dieser Ritter seine Waffen präsentiert, weckt er nicht die Vorstellung von trutzigem Kämpfertum. Die Körperpanzerung schnürt ihn ein und läßt ihn beinahe zerbrechlich wirken, scheint aber dennoch seiner extremen Schmalgliedrigkeit keine Last zu sein. Von den balletartig gekrümmten Schuhspitzen, über die mit unsymmetrischer Akkuratess geführte Konturlinie bis in das wie im Winde stehende

Lanzenfähnchen baut sich eine zuweilen geschmeidig dahinströmende Spannkraft auf. Sie ist auch auf der metallenen Figuroberfläche, wo ein Netzwerk aus Stegen und Riefen das Licht nuancenreich bricht, zu verfolgen. Eine durchweg ungehemmte Entfaltung bleibt ihr aber verwahrt. Harte Kanten und jähe Abknickungen geben der Gestalt eine eigenwillige Zackigkeit, die durch das Motiv der sonderbar gewinkelten Arme noch verstärkt wird. Der Gedanke an einen marionettenhaften Mechanismus, der nur einen unsicheren Halt auf der glatten Wölbung des Löwenrückens zu finden scheint, steht nicht fern. Ganz offensichtlich haftet der Gestalt des Hennebergers etwas von der gestelzten Geziertheit jener fragil anmutenden Ritter an, die auf den Kupferstichen des Meisters E.S. oder Israhel von Meckenems geckenhaft stolzieren. Zwei Grabmäler von der Hand Tilman Riemenschneiders stehen dem Römhilder Werk zeitlich nahe und bieten sich zum Vergleich an: Das Grabbildnis für den Ritter Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar, vermutlich kurz vor 1487 entstanden, wirkt in seiner säulenartigen Frontalität und Wandgebundenheit noch wie ein Vorgänger der Statue für den Henneberger Grafen. Doch nur wenige Jahre später, kurz nach 1500, errichtet Riemenschneider in der Marienkapelle zu Würzburg für den Ritter Konrad von Schaumberg ein Grabmal, das in der Erfassung der inneren Befindlichkeit des Verstorbenen deutlich über Römhild hinausweist: Einer zarten Kurvatur folgend, ist die schmale Rittergestalt aus dem Stein geschlagen. Die eigenwillige Knickung der Arme und das unsichere Balancieren auf dem Löwenrücken begegneten schon beim Henneberger. Doch während er unter der undurchdringlich anmutenden Panzerung beinahe völlig verloren bleibt, scheint das von Willenlosigkeit und Wehmut ergriffene Wesen des Schaumbergers selbst in seinen Harnisch zu diffundieren.

Wie bereits erwähnt, hatte schon Döbner das Römhilder Grabmal in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert. Ob es im Jahre 1487 bestellt wurde, als Graf Otto IV. anlässlich eines Reichstags in Nürnberg weilte, muß dahingestellt bleiben. Leider liegt gerade jenes Jahrzehnt, was das Wirken von

Modellschnitzern in der Vischer-Hütte anbelangt, noch im Unerforschten, Erst um 1490, Peter Vischer d. Ä. war gerade Meister geworden und hatte die Führung der Gießerei übernommen, könnte er sich die Mitarbeit des Bildschnitzers Simon Lainberger gesichert haben, mit dem er nachweislich wegen eines Denkmalprojektes 1494 am pfalzgräflichen Hof in Heidelberg weilte.¹⁷ Lainberger werden u. a. Teile der um 1495 entstandenen Tumba für Erzbischof Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg zugeschrieben, so die Statuetten der Ortsheiligen Stephanus und Mauritius an den Stirnseiten.¹⁸ Die Mauritiusfigur trägt wie der Henneberger den engen und scharfkantig wirkenden Harnisch der Spätgotik. Doch ist ihr Stehen schon sicherer erfaßt und in seiner tänzelnden Dynamik von mehr Ausgewogenheit bestimmt. Obwohl es verlockend erscheint, beide Figuren als Stationen des sich entwickelnden künstlerischen Vermögens Lainbergers anzunehmen, fehlt dafür bislang ein unumstößlicher Beweis.

Für das andere der beiden Römhilder Grabmäler, der Tumba für Graf Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg, gab schon Döbner die Entstehungszeit zwischen 1507 und 1510 an.¹⁹ Demnach liegt zwischen beiden Grabmälern ungefähr die Zeitspanne eines Vierteljahrhunderts. Der sich vollziehende Epochenwechsel von der Gotik zur Renaissance brachte auch den Wandel der künstlerischen Ansichten im Unternehmen der Vischer mit sich. Noch ganz in spätgotischer Manier sind die Wände der Ernst-Tumba, die vor 1500 entstanden war, mit üppig wuchernden Maßwerk überzogen, das ein Netzwerk von unruhigen Licht- und Schattenzonen bildet. Die starke Zerklüftung der Oberfläche setzt sich bis in die Wandungsfiguren fort, die von einer bizarren Baldachinarchitektur und den vegetabilisch anmutenden Gewirr der Hintergründe beinahe aufgesogen werden. In Römhild dagegen hat sich durch die Abfolge von 16 rundbogigen Blendfeldern, die als Rücklage für die Ahnenwappen dienen, über die Wandung eine ruhige Rhythmik gelegt. Breit profilierte Rahmungen sind gleichmäßig über die neutralen Hintergründe geführt und werden

von den deutlich sich abhebenden Wandungsfiguren akzentuiert. Die im starken Relief gebildeten Figuren des gräflichen Paares nehmen beinahe die gesamte Deckelfläche ein. Die Lanze in der Linken des Grafen, prägnant gesetzte Mittelachse, trennt ihn von der Sphäre seiner Frau. Dennoch stehen die beiden gräflichen Ehegatten in Harmonie beisammen. Vollgerüstet gibt er sich in selbstbewußt-stolzer Männlichkeit. Aus seinem fein modellierten Antlitz unter dem aufgeschlagenen Visier spricht aber nicht nur Tatendrang, sondern auch die tiefe Zuneigung für seine Partnerin. In jeder Hinsicht ist die Grafenfigur der aktive Teil der Darstellung. Die sicher ponderierte Stehweise wirkt zwar markig und straff, doch trägt der Ritter sie mit einer gewissen Lässigkeit vor. Optisch stark verkürzte Gliedmaßen und Figureteile, die sich über Hohlräume spannen, geben der Plastik Körperlichkeit. Bei der Frau, die in demutsvoller Bescheidenheit an die Seite des Mannes gerückt ist, sind die Ausdruckswerte nach Innen verlegt. Eine ruhige und in weichen Schwingungen verlaufende Konturlinie schließt ihren Figurblock. Anstelle der üppig wallenden Helmfedern, die das erhobene Ritterhaupt energisch aktivieren, breitet sich hinter dem leicht geneigten Frauenkopf die Stille einer neutralen Hintergrundfläche. Ihre müden Augen scheu nach unten gerichtet, hat die Gräfin ihre gekreuzten Unterarme auf die sanfte Wölbung des Leibes gelegt. Mit der schmalgliedrigeren Linken hält sie den Rosenkranz, Zeichen tiefer Frömmigkeit.

Auch die Bischofsfigur in Magdeburg zeigt einen Stehenden, der würdevoll schaut und mit beiden Händen fest die Insignien seiner geistlichen Herrschaft präsentiert. Doch ist mit dieser Figur auch ein Liegender gemeint, denn der Bischofskopf mit der reich verzierten Mitra drückt sich tief in ein Prunkkissen. Diese Verknüpfung von Liegen und Stehen, von Aufbahrung und Lebendigsein entspricht der mittelalterlichen Grabmalikonographie; der Verstorbene wird in einer doppelten Existenzform gezeigt, als ein auf Erden Aktiver, der in die Ruhe des "himmlischen Jerusalems" eingegangen ist. Auch dem gräflichen Paar in Römhild dürfte dieser Inhalt zugrunde liegen. Doch ist es, wie bei

vielen Renaissancegrabmälern üblich, bereits gänzlich im Stehen erfaßt. In idealer Ausprägung, die Zeichen des Sterbens völlig verdrängt, werden zwei Menschen vorgeführt, die selbstbewußt und gottesfürchtig im Zenit ihres irdischen Daseins angekommen sind. Es liegt nahe, die vier sie umgebenden Evangelistensymbole als aufrichtiges Bekenntnis des gräflichen Paares zu den Schriften der Evangelisten und damit zu den wichtigsten Heilstatsachen zu deuten. So steht der Engel des Matthäus für die Menschwerdung Christi, der Stier des Lukas bedeutet seinen Opfertod, der Löwe des Markus zeigt die Auferstehung an und mit dem Adler des Johannes wird die Himmelfahrt Christi symbolisiert. Mit der Anbetung der Drei Heiligen Könige an der Tumbawandung hat das bedeutende christliche Fest Epiphania, das die Erscheinung Christi und den Beginn seiner Königsherrschaft über die Welt markiert, bildliche Umsetzung gefunden. Gerade für den Menschen des ausgehenden Mittelalters, der noch das "Jüngste Gericht" vor Augen hatte, dürfte es ein beruhigendes Gefühl gewesen sein, sich nach dem Tode in unmittelbarer Nähe und Geborgenheit des künftigen Weltherrschers zu wissen. Das übrige Ensemble von Heiligenstatuetten an den Wänden der Tumba läßt kein eindeutiges Auswahlprinzip erkennen, zumal zwei der Gestalten aufgrund fehlender Attribute nicht mehr zu bestimmen sind. Mit Katharina von Alexandrien, Barbara und Christophorus sind drei aus der Gruppe der "Vierzehn Nothelfer" gegeben, von denen Notleidende großen Beistand erhofften, wobei Barbara, als Patronin der Sterbenden, ein besonderes Anrecht auf den Platz an der Tumba zukommt. Die Kopfseite des Grabmals schmückt rechts der Apostel Jakobus d.Ä. in seiner typischen Pilgertracht, während links ein attributloser Jüngling vielleicht Johannes d. Evangelisten meint. Unter dem Löwen des Markus ist eine weitere jugendliche Gestalt ohne Attribut vorhanden, die möglicherweise für den Evangelisten Markus steht. Die 16 Ahnenwappen zwischen den Figuren sind wie folgt zu lesen (auf Hermanns Seite): Henneberg-Römhild, Württemberg, Nassau, Bayern, Henneberg-Schleusingen, Mömpelgard, Hohenlohe, Österreich (auf Elisabeths Seite): Branden-

burg, Sachsen, Bayern, Österreich, Meißen, Braunschweig, Mailand, Massovien.

Zur Urheberschaft der Römhilder Tumba haben sich in jüngerer Vergangenheit neben Simon Meller auch Heinz Stafski und Karl Oettinger zu Wort gemeldet. Auf Meller geht die These zurück, daß der Vischersohn Hermann d.J. Autor der Römhilder Tumba sei.²⁰ Er bereiste Italien und legte die dort gesammelten Erfahrungen in Architekturstudien nieder, die ein aufgeschlossenes Verhältnis zur italienischen Renaissancekunst dokumentieren. An der Seite seines Bruders, des jüngeren Peter, soll er auch die Architekturentwürfe für die Planänderung des Sebaldusgrabes gefertigt haben. Zu seiner Hinterlassenschaft an plastischen Werken werden 2 liegende Löwen (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) gezählt,²¹ die als Probegüsse für Graf Hermanns Tumba gelten, weil das Grabmal mit 2 Trägerlöwen ein gleichartiges Gegenpaar besitzt. Stilistisch Verwandtes bieten auch seine Statuette eines Pilgers (Kunsthistorisches Museum Wien),²² deren Haupt Erinnerung an den Kopf des Römhilder König Melchior weckt sowie Modellteile für ein von den Fuggern in Auftrag gegebenes Messinggitter,²³ wo Bildungen von Köpfen vorhanden sind, die nochmals an Figuren der Römhilder Tumba denken lassen. Stärkere Zweifel an den bildschnitzerischen Fähigkeiten des jüngeren Hermann sind durch Stafski aufgekomen, der dessen Ambitionen auf das Gebiet der architektonischen Gestaltung verlegte. Seine Version vom künstlerischen Urheber des Römhilder Grabmals sieht einen in Nürnberg ansässig gewesenen Bildschnitzer vor, dem er nach einer Frauenstatuette im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg den Notnamen "Meister der Nürnberger Madonna" verlieh.²⁴ Er bezeichnete den Schnitzer als "Leibplastiker Dürers", der unter dem künstlerischen Patronat des berühmten Malers in der Vischer-Hütte vor dem Aufstieg des jüngeren Peter führend gewesen sein soll. Das gräfliche Paar auf dem Tumbadeckel zeigt tatsächlich Analogien zu Werken Dürers. So mutet seine um 1510 entstandene Zeichnung eines Ritters und seiner Frau (Oxford, Christ Church Library) wie ein Entwurf für die Deckplatte an. Das klassisch ponde-

rierte Standmotiv des Henneberger Grafen begegnet aber schon auf einem früheren Dürerwerk, dem um 1498 entstandenen Paumgärtner-Altar; spiegelbildlich präsentiert es dort den Hl. Eustachius auf dem rechten Altarflügel. Ein sklavischer Epigone Dürers dürfte der Bildschnitzer aber nicht gewesen sein. Seine persönlichen künstlerischen Stärken manifestieren sich in einer fließenden Weichheit und Eleganz der Formen und in sanften bruchlosen Liniengefügen. Was die Figur der Henneberger Gräfin mit der Nürnberger Madonnastatue verbindet, sind nicht nur die in stiller Geschlossenheit verlaufenden Konturlinien oder die langegezogenen, locker auf dem Boden sich stauenden Gewandfalten, sondern auch das mit feiner Sinnlichkeit erfaßte und in leichten Wandlungen vorkommende Motiv der gekreuzten Hände. Als Höhepunkt der gestalterischen Meisterschaft dieses Künstlers werden die beiden Standbilder der Könige Theoderich und Artus angenommen, die 1512/13 für das Grabmal Kaiser Maximilians geschaffen wurden. In ihrer figürlichen Bewältigung und Ausstrahlung gibt sich reinste Renaissancekunst zu erkennen.

Mit Oettingers Publikation "Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal" fand die Zuschreibungsvariante Stafskis Zustimmung.²⁵ Der Autor unterstrich die klassische Idealität der Statuen für Artus und Theoderich und ordnete ihnen ein Werkensemble zu, das zumeist den Arbeiten entspricht, die Stafski um die Nürnberger Madonna gruppiert hatte. Auch die Römhilder Tumba fand dabei wieder Erwähnung. Dem Bildschnitzer dieser Werke gab Oettinger ableitend von der Artusfigur den Notnamen "Meister des Artus", der demnach kein anderer ist als Stafskis "Meister der Nürnberger Madonna". Wegen seines qualitätvollen Oeuvres hat ihn Oettinger in den Rang eines selbständigen Meisters gehoben, der seine Werkstatt zwar wirtschaftlich autonom, aber in einem engen Arbeitskontakt zu Dürer und der Vischer-Hütte geführt haben soll.

Das gräfliche Paar vom Römhilder Tumbadeckel kehrt unverkennbar in den Hauptfiguren der Tumba für den Ritter Eitel von Hohenzollern und seiner Gemahlin in der

Kirche zu Hechingen wieder.²⁶ Wiederum scheint Dürers Paumgärtner-Altar vorbildwirkend gewesen zu sein, denn bis in Details gleicht diesmal der Ritter Eitel dem Hl. Georg auf dem linken Altarflügel.

Dr. Winfried Wiegand, Dorfstraße 83,
O-6051 Marisfeld

Anmerkungen:

1. Wilhelm Ernst Tentzel, Römheldische Gedächtnis-Säule, 1700 (Exemplar im Th StA Mgn)
2. Wilhelm Ernst Tentzel, Andere Hennebergische Zehenden, 1701 (Exemplar im Th StA Mgn)
3. Die Kapelle wurde 1588 unter Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg an das südliche Seitenschiff angebaut.
4. Christian Juncker, Ehre der gefürtesten Grafschaft Henneberg, 5. Buch / Das Leben aller und jeder Grafen und Fürsten, auch der regierenden Erbnachfolger bis auf unsere Zeiten, 1705 handschriftliches Manuskript, (Exemplar im Th StA Mgn)
5. Johann Caspar Wetzel, Kurzgefaßte Kirch- und Schul- wie auch Brand-Historie der Stadt Römheld, Römheld 1735, S. 136 f.
Johann Adolph Schultes, Historisch-statistische Beschreibung der Grafschaft Henneberg, Erster Theil, Hildburghausen 1794, S. 609
6. Christian Juncker, Ehre der gefürtesten Grafschaft Henneberg, 5. Buch, 1705
7. Versammlungsprotokolle für das Vereinsjahr 1832/33, Th StA Mgn, HfG
8. Ebenda
9. Karl Alexander von Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters, Nürnberg 1843
10. August Wilhelm Döbner, Über das ehrene Denkmal des Grafen Herrmann in der Stiftskirche zu Römheld, In: Deutsches Kunstblatt, Bd. 3 (1852), S. 155-156
11. Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 17, München 1847, S. 423-430
12. Franz Kugler, Über die Bronzen von Römheld und ihre Beziehung zu Peter Vischer, In: Deutsches Kunstblatt, Bd. 2 (1851), S. 330
13. Ebenda, S. 329
14. Ebenda, S. 330-331

15. August Wilhelm Döbner, Über das eiserne Denkmal des Grafen Hermann in der Stiftskirche zu Römheld, 1852, S. 155–156
16. Bei einer Reparatur an der Statue für Graf Otto IV. veranlaßte Döbner die Entnahme eines Metallstückchens aus dem Ritterkopf, um es vom Apotheker Schmeisser in Meiningen analysieren zu lassen: auf 100 Teilen wurden 74 Gewichtsteile Kupfer, 24 Gewichtsteile Zink und je 1 Gewichtsteil Blei und Zinn ermittelt, was für ein typisches Messingerzeugnis spricht.
Genauer analysierte Prof. Reichardt in Jena: auf 100 Teilen: Kupfer 80, Blei 1,1, Cadmium 0,3, Zink 16,6, Nickel 0,3, Mangan 0,1, Eisen 0,9
Über das Gußmaterial der Vischerschen Denkmäler, In: August Wilhelm Döbner, Peter Vischer-Studien, Sonderabdruck aus dem neunten Heft der "Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg", Nürnberg 1892
17. Heinz Stafski, Die Vischer-Werkstatt und ihre Probleme, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 21, Jahrgang 1958, Heft 1, S. 8 f.
18. Ebenda, S. 8 f.
19. August Wilhelm Döbner, Die eiserne Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römheld, München 1840, S. 9
20. Simon Meller, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Leipzig 1925
21. abgebildet in: Nürnberg 1300–1550, Kunst der Gotik und Renaissance, München 1986, S. 384
22. abgebildet in: Ebenda, S. 385
23. abgebildet in: Ebenda, S. 402–403
24. Heinz Stafski, Die Vischer-Werkstatt und ihre Probleme, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 21, Jahrgang 58, Heft 1, S. 16 f.
25. Karl Oettinger, Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal, Nürnberg 1966, S. 18 f.
26. abgebildet in: Fritz Kämpfer, Peter Vischer, Dresden 1960, Abb. 53

H. Schneider

Georg II. – regierender Herzog und genialer Künstler

Georg II. von Sachsen-Meiningen ist als "Theaterherzog" in die Geschichte eingegangen. Die im wirklichen Sinne des Wortes aufsehenerregenden Gastspielreisen des Meininger Hoftheaters von 1874–1890 haben seinen Namen und den der Residenzstadt Meiningen weltberühmt gemacht. In 81 Gastspielen gaben die Meininger fast 2600 Vorstellungen. Das Hoftheater reiste unter Nutzung der neuesten technischen Errungenschaften, insbesondere der Eisenbahn, quer durch Europa: Berlin, Wien, Dresden, Warschau, Prag, Budapest, Petersburg, Moskau, Odessa, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm, London sind nur einige der Gastspielorte. Man muß sich vorstellen, daß dabei nicht nur die Schauspieler unterwegs waren – da reiste ein ganzes Theater mit Dekorationen, die wegen ihrer Wirklichkeitsnähe kaum noch größer sein

konnten, mit möglichst originalgetreuen Requisiten und Kostümen – einschließlich der technischen Geräte für besondere Beleuchtungseffekte. Enorme Entfernungen wurden mit diesem riesigen Apparat innerhalb kürzester Frist bewältigt. Beispielsweise lief abends am 11. Juni die letzte Vorstellung in Amsterdam und am 15. Juni war das Theater schon wieder spielbereit in Düsseldorf. Glanzstück war die Bewegung des Theaters in zwei Tagen von Breslau nach Dresden. Zwischendurch, noch während der Gastspiele wurden – auf die aktuellen Kritiken reagierend – die Inszenierungen ständig verbessert. Die Meininger machten mit der Neuentdeckung und Wiederherstellung des geistigen Gehalts der klassischen Welt dramatik (Shakespeare, Schiller, Kleist, Moliere u. a.) Furore. Dies um so mehr, da das geeinte

deutsche Reich damals noch kein Nationaltheater hatte. Georg II. nutzte bewußt die Möglichkeiten des Schauspieltheaters, um dem deutschen und dem europäischen Publikum das Antlitz Deutschlands als Kulturnation zu zeigen. Das machte den tieferen Sinn des Sendungsbewußtseins aus, mit dem das Hoftheater und die Hofkapelle von Georg II. auf Reisen geschickt wurden.

Auch die Konzertreisen der Meininger Hofkapelle durch Deutschland und viele Länder Europas sind aus der europäischen Musikgeschichte nicht mehr wegzudenken. Ihre glänzenden Erfolge und ihr Umfang sind bemerkenswert. Es fanden etwa 700 Gastspielreisen der Hofkapelle statt. Eine beachtliche Anzahl musikalischer Meisterwerke wurde in Meiningen oder für Meiningen Musiker geschrieben. Johannes Brahms, Richard Strauss, Hans v. Bülow, Richard Wagner, Max Reger sind nur einige der wichtigen Namen, die in diesem Zusammenhang genannt sein müssen.

Die lange Liste der Künstler und Intellektuellen, zu denen Georg II. und seine dritte Gemahlin, die Freifrau v. Heldburg, intensive Kontakte pflegten, zeigt, daß der Meiningener Herzog ein Knotenpunkt im geistig-kulturellen Leben seiner Zeit gewesen ist. Er war allgemein als "Künstler auf dem Thron", als Autorität in allen künstlerischen Fragen, anerkannt und hat weit über seine großen Leistungen auf dem Gebiet des Theaters hinaus dem Kunstleben seiner Epoche bemerkenswerte Impulse verliehen.

Die zweifach exponierte Stellung Georgs II. als regierender Herzog und genialer Künstler bewirkte, daß die Kulturpolitik das ihm wesenseigene Betätigungsfeld wurde. Die kulturpolitische Absicht Georgs II., die Humanisierung der Gesellschaft durch Bildung und Kunst zu erreichen, zieht sich in vielfältiger Weise auch durch seine politischen Entscheidungen als regierender Herzog von Sachsen-Meiningen. Künstler und Politiker standen in der Persönlichkeit Georgs II. in einem ständigen Wechselverhältnis, der Künstler beeinflusste die Entscheidungen des Politikers und umgekehrt.

Obwohl schon sehr viel über Georg II. und die berühmten Gastspielreisen des Meiningener Hoftheaters geschrieben worden ist, gibt es

nach wie vor keine Biographie des "Theaterherzogs". Dieser Umstand mag auch dazu beigetragen haben, daß seine Leistungen zuweilen auch recht einseitig betrachtet werden. Der Beiname "Theaterherzog" ist zwar ein Markenzeichen von ganz besonderer Qualität, es schmälert aber seine Gesamtleistung. Ganz besonders mangelt es an Beschreibungen des Politikers Georg II., der beinahe 90 Jahre alt wurde, davon fast 50 Jahre die Geschicke seines Landes ganz maßgeblich beeinflusste und in der Region seines Wirkens allgemein noch in sehr guter Erinnerung ist. Deshalb wird an dieser Stelle die Wirksamkeit des regierenden Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen als Politiker die Hauptrolle spielen.

Georg wurde am 2. April 1826 als erstes Kind des Herzogs Bernhard Erich Freund und seiner Frau Marie in Meiningen geboren. Seine Erziehung erfolgte nach bürgerlich-humanistischen und der Aufklärung entlehnten Grundsätzen. Dabei stand der Gedanke der sittlichen Veredelung des Menschen im Mittelpunkt. Die gesamte Bildung und Erziehung des Erbprinzen wurde als Staatsangelegenheit betrachtet, auf das Sorgfältigste geplant, geleitet und beobachtet. Geistige Väter dieser Erziehungsrichtung, die unter Georg I. und seiner Frau Luise Eleonore im Meiningener Herzogtum schon Tradition hatten, waren so bekannte Pädagogen wie Pestalozzi, Fröbel, Salzmann und Nonne.

Zu J. H. Pestalozzi hatte das Meiningener Herzogshaus direkte Kontakte: Herzog Bernhard besuchte 1810 gemeinsam mit seiner Mutter und 1820 gleich für mehrere Tage die Erziehungsanstalt in Yverdon. Von F. Fröbel, der 1829 einen Vertrag über die Einrichtung einer Erziehungseinrichtung in Helba bei Meiningen schon fast in der Tasche hatte, erbat Bernhard II. brieflich Ratschläge zur Erziehung seines Sohnes. Ebenso wurde im Meiningener Herzogshaus ernsthaft die Eingliederung des Prinzen Georg in die Ch. G. Salzmannsche Erziehungsanstalt Schnepfenthal erwogen. Die Realisierung dieser Idee wurde nur durch organisatorische Probleme verhindert. K. F. Nonne, der "Pestalozzi Thüringens", wurde von Bernhard II. gleich nach der Altenburgischen Erbeileilung in den Meiningener Staatsdienst übernommen.