

Tilman Riemenschneider – Wesen und Werden Eine Einleitung

von Jörg Rosenfeld

Aus: Iris Kalden-Rosenfeld: *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt (...)*. 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Die Blauen Bücher / Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Königstein im Taunus 2006, S.5-8.

"Wie kommt es aber, daß der Ruhm Riemenschneiders stillerer Kunst nicht verblaßt ist, daß er zu den wenigen gehört, die man in Deutschland und in der Ferne kennt und nennt, wenn von unserer alten Bildnerkunst die Rede ist? Wie kommt es, daß Riemenschneiders Kunst nicht nur bewundert, sondern geliebt wird?" (Theodor Demmler [Die Meisterwerke Tilman Riemenschneiders, 2 Aufl. Berlin] 1939)

Am 7. Juli 1531 stirbt in Würzburg mit Tilman Riemenschneider jener Holzbildschnitzer und Steinbildhauer, dessen Bekanntheit und Wertschätzung schon zu Lebzeiten weit über die Stadtgrenzen hinaus reichten. Die Inschrift auf dem Grabstein, in den der Sohn Jörg die Relieffigur des Vaters schlägt, ehrt ihn als ehrsamem und kunstreichen Bildhauer und Bürger der Stadt [...].

Zwischen 1490 und 1525 tritt Tilman Riemenschneider nicht nur als – nach spätmittelalterlichen Verständnis und Sprachgebrauch – Meister seines Handwerks in Erscheinung, auch als Inhaber wichtiger technischer und hoher politischer Stadtämter wird er in Würzburg greifbar. Mehrfach in den bischöflichen Oberrat der Stadt berufen, wählt man ihn 1520 sogar zum älteren Bürgermeister.

Künstlerisches Schaffen und stadtpolitische Amtstätigkeit fallen in eine Zeit, die besonders im süddeutschen Raum von grundsätzlichen, nachhaltigen Auf- und Umbrüchen gekennzeichnet ist. Auf künstlerischem Gebiet streift zum einen der befähigte Kunst-Handwerker seine mittelalterliche Anonymität ab, gewinnt im Einzelfall an Selbstbewußtsein und Profil, um schließlich als Künstlerindividuum aufzutreten, zum anderen geraten die mutmaßlich verwerflichen und verführerischen Heiligenbilder, so auch die immer kostbarer und lebensechter gestalteten Heiligenskulpturen zunehmend in die Kritik. Gleichzeitig zeigt sich das

gesellschaftliche Leben von handgreiflichen sozialen und religiösen Auseinandersetzungen erschüttert, die lange Jahre zuvor nur geschwelt hatten. Als 1525 der Bauernkrieg Würzburg erreicht, bezieht der ehrsame Bürger Tilman Riemenschneider als Ratsmitglied Position gegen den fürstbischöflichen Landesherren. Die Niederlage der Stadt bedeutet für ihn Gefangennahme und peinliche Befragung; leidvolle Erfahrungen, die sich auf die letzten Lebensjahre und das ausklingende Schaffen Riemenschneiders wie ein Schatten gelegt zu haben scheinen.

Obwohl der 1531 verstorbene Meister in seiner Werkstatt zahllose Bildwerke ausführt beziehungsweise ausführen läßt, die an prominenten Plätzen vornehmlich in den Kirchen Würzburgs und des umliegenden Mainfrankens Aufstellung finden, gerät sein Name alsbald in Vergessenheit. Bis zum 18. Jahrhundert ist die Erinnerung an Tilman Riemenschneider so weit verblaßt, daß er, "Dalo Alpino Schneider", nur mehr als kunstfertiger Bildhauer der beiden Grabdenkmäler für die Würzburger Fürstbischöfe Rudolf II. von Scherenberg (gestorben 1495) und Lorenz von Bibra (gestorben 1519) Erwähnung findet.

Die Anfänge seiner historischen Wiederentdeckung, die 1822 in der Auffindung des Grabsteins ihren Ausgangspunkt hat und zu einer bis heute ungebrochen anhaltenden großen Wertschätzung, ja Popularität führt, fallen bezeichnenderweise in die Zeit, als das Geistesleben und Kunstschaffen in Deutschland noch romantisch gestimmt ist. In der Folgezeit ist der im Domkreuzgang aufgestellte Grabstein besonders dem Würzburger Historiograph Carl Gottfried Scharold Anlaß genug, sich dem kunstreichen Tilman Riemenschneider zu widmen und auf ihn bis 1841 in knappen Zeitschriftenmitteilungen wiederholt hinzuweisen. 1849 hat der kunstverständige Laie Carl Becker genug Material zusammengetragen, daß er "Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider, eines fast unbekanntes aber vortrefflichen Künstlers am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts" einer interessierten Leserschaft monographisch vorstellen kann. Voll der Begeisterung für die deutsche Kunst des späten Mittelalters rühmt der Autor Riemenschneiders Vermögen, seinen Figuren "reine und einfache Schönheit und das tiefste und edelste Gefühl" zu verleihen. Nirgends erscheine "eine Spur des Fratzenhaften oder Verzerrten". "Der melancholische Ausdruck seiner mitunter zum Idealen erhobenen Köpfe", seine "Hände, zierlich fein" gebildet, zeugten von großer Wahrheit und machten ergriffen – dies eine einführende Sichtweise, die letztlich noch heute das Bild des Künstlers prägt. Solchermaßen gewürdigt, wird Tilman Riemenschneider schon frühzeitig gleichberechtigt neben den hochgeschätzten Vertretern der altdeutschen Kunst, namentlich mit den Nürnberger Meistern Veit Stoß, Adam Kraft, Peter Vischer und nicht zuletzt Albrecht Dürer, genannt.

Das zu Beginn der Riemenschneider-Forschung kaum mehr als zwanzig Stein- und Holzskulpturen erfassende Schaffen des Würzburger vereinte so bekannte Werke wie die Adam- und Eva-Gruppe von der Würzburger Marienkapelle, die Rosenkranzmadonna in Volkach, das Beweinungsrelief in Maidbronn, natürlich die beiden Grabdenkmäler der Würzburger Fürstbischöfe Rudolf II. von Scherenberg und Lorenz von Bibra, indessen noch nicht die heute weithin berühmten Altarretabel in Münnerstadt, Rothenburg ob der Tauber oder Creglingen, ganz abgesehen von seinen Modellarbeiten für Goldschmiedefiguren.

Das Marienretabel in der Creglinger Herrgottskirche, das 1832 durch öffnen der seit der Reformationszeit verschlossenen Retabelflügel gleichsam wiederentdeckt wird, gilt lange Zeit als Werk eines unbekanntes, Tilman Riemenschneider freilich stilistisch nahestehenden Künstlers. Entsprechend erfährt die erstmalige Zuschreibung des Creglinger Altarretabels an Tilman Riemenschneider 1884 durch Anton Weber zunächst keine einhellige Zustimmung. Wilhelm Bode beharrt in seiner "Geschichte der Deutschen Plastik" (1897) auf den anonymen Meister des Creglinger Altares, von dessen Hand er gleichzeitig das Rothenburger Heiligblutretabel wähnt. Klarheit in dieser Frage schafft die Auffindung einer Abschrift jener Rothenburger Vertragsurkunde, die die Bildwerke des Heiligblutretabels als Arbeit Tilman Riemenschneiders und (seiner Werkstatt) dokumentiert – und damit die stilistisch begründete Zuschreibung der Creglinger Retabelskulpturen zu Recht an den Würzburger Meister bestätigt.

Im Creglinger Retabel, in der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel im linken Predellengefach, findet denn auch das sehnsüchtige Bestreben, der historisch greifbaren Person des Meisters auch in einem kongenialen Abbild habhaft zu werden, in dem Schriftgelehrten mit Barrett [...], der scheinbar unbeteiligt am rechten Rand stehend gedankenversunken in die Ferne blickt, seine Erfüllung.

Die Grundlagenforschung zu Leben und Werk Tilman Riemenschneiders gerät seit den 1920er Jahren dem 1936 in die USA emigrierten Kunsthistoriker Justus Bier zum Lebenswerk, das abgesehen von den vielen kleineren und größeren Schriften zwischen 1925 und 1930 sowie 1973 und 1978 zu einer noch heute unerlässlichen vierbändigen Monographie anwächst.

Parallel zu den kunsthistorischen Bemühungen, das Wissen über das Leben und Werk eines der herausragenden Künstler der deutschen Spätgotik zu vermehren, erfährt der Würzburger Meister seit den 1920er Jahren eine weitreichende Popularisierung. Bücher, die, wie Georg Lills Werk Über die "Deutsche Plastik" (1925), in hoher Auflage Verbreitung finden, leisten hier einen

kaum abschätzbaren Beitrag: "Ein traumhaft süßes Frauenlächeln mit einem leisen Unterton schwärmerischer Melancholie, nervös bewegte Hände mit ausdrucksvoller Gestensprache, ein knittriges Rascheln von unzähligen Falten und Fältchen, ein weiches lyrisches Verweilen und sanftes Biegen, eine volkstümliche Empfindsamkeit, das schwebt uns vor, wenn wir das Wort Riemenschneider hören. Nicht umsonst gilt er seit den Tagen der Romantik als der deutscheste der mittelalterlichen Bildhauer (...)"

In der Folgezeit scheint dann auch der "zarte Tyrann (...) aus der Sandsteinstadt" Würzburg (Wilhelm Pinder [Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft 2. Wildpark-Potsdam] 1929) durchaus geeignet, ähnlich den Nürnbergern Veit Stoß und Albrecht Dürer, als Vorbild für nationalistische Attitüden zu dienen: "Ein stiller, in sich gekehrter Mann (...). Aber doch ein Meister und ein Führer in seinem Bereich, der sich nicht dem allgemeinen Geschmack anbequehmte, sondern seine Zeitgenossen zwang, ihm auf seinem selbstgefundenen Weg zu folgen" (Theodor Demmler 1939). Selbst wenn dieser Weg tragisch endet, Tilman Riemenschneider später in die Kämpfe des Bauernkrieges hineingerissen wird und alles verliert, er "steht harmonisch und gewinnbringend als schlichte Künstlerpersönlichkeit in diesen Verworrenheiten" (Tilman Riemenschneider [60 Bilder. Hrsg. von Carl von Lorck], Feldpostausgabe [Königsberg] 1940).

Dieses durch und durch romantisch verzerrte Künstlerbild greift unabhängig aller negativen Vereinnahmung Ende Mai 1945 Thomas Mann positiv gewendet auf, um in seiner amerikanischen Rede "Deutschland und die Deutschen" Tilman Riemenschneider als Beispiel für "das andere Deutschland" zu präsentieren: "Damals lebte in Deutschland ein Mann, dem meine ganze Sympathie gehört, Tilman Riemenschneider, ein frommer Kunstmeister (...). Nie hatte er gedacht, sich in die hohe Politik, die Welthändel zu mischen - es lag das seiner natürlichen Bescheidenheit, seiner Liebe zum freien und friedfertigen Schaffen ursprünglich ganz fern. Er hatte nichts vom Demagogen. Aber sein Herz, das für die Armen und Unterdrückten schlug, zwang ihn, für die Sache der Bauern, die er für die gerechte und gottgefällige erkannte, Partei zu nehmen gegen die Herren, die Bischöfe und Fürsten (...). Er hatte furchtbar dafür zu büßen. Denn nach der Niederwerfung des Bauernaufstands nahmen die siegreichen historischen Mächte, gegen die er sich gestellt, grausamste Rache an ihm; Gefängnis und Folter taten sie ihm an, und als gebrochener Mann, unfähig hinfort, aus Holz und Stein das Schöne zu erwecken, ging er daraus hervor". Begnadete und gebrochene Hände – diese Vorstellung behält ihre Gültigkeit über 1945 hinaus bis in die 1950er und 1960er Jahre [...].

Die kunsthistorischen Bemühungen um das Schaffen Tilman Riemenschneiders erfährt erst 1981 mit der großen Ausstellung in Würzburg zu den frühen Werken eine wirkliche Neuorientierung. War bisher versucht worden, die mit Riemenschneider in Verbindung stehenden Bildwerke mittels des geübten Stilvergleichs zu- oder abzuschreiben und schließlich zu datieren, treten nunmehr kunsttechnologische, ja naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden hinzu, deren beweiskräftige Ergebnisse eine genauere Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen der Bildwerke Riemenschneiders und seiner Werkstatt zu liefern vermögen.

Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei jenen Holzbildwerken, die vom Bildschnitzer unter Verzicht auf die früher sonst übliche farbige Bemalung und Vergoldung, d.h. die traditionelle abdeckende Fassung, fertiggestellt worden waren. In manchen Fällen – so wie beim Münnerstädter Hochaltarretabel – gelingt es, die unmittelbar auf der Holzoberfläche liegenden transparenten, mehr oder minder leicht getönten Überzüge als ursprünglich zu bestimmen und damit eine weitgehend gesicherte Vorstellung vom ursprünglichen Erscheinungsbild solcher nicht mehr farbig gefaßter Holzskulpturen zu bekommen. Für das Creglinger Retabel, dessen Bildwerke aufgrund ihres auffallend hellen Lindenholzes immer wieder einfühlbar als beispielhaft wahres, reines, nur vom Bildschnitzer beseeltes Meisterwerk beschrieben worden sind, kommen diese feinen Untersuchungsmethoden zu spät. Die an sich sicherlich richtige Vorstellung, daß das Retabel ursprünglich ohne die weit bis in das 15. Jahrhundert hinein übliche Fassung fertig- und aufgestellt worden war, hatte in der Vergangenheit wiederholt zu tiefgreifenden Reinigungen geführt, die wohl alle Spuren einer originalen, wie auch immer gearteten transparenten Ausgestaltung beseitigten.

Eine unstrittige Erklärung für das Aufkommen der nicht mehr farbig gefaßten Heiligenfiguren neben den weiterhin traditionell ausgestalteten Holzbildwerken gut eine Generation vor den Creglinger Retabelskulpturen gibt es bis heute nicht. Grundsätzlich jedoch bedeutete die neuartige Bildform, die in dem ehemaligen, bereits 1531 zerstörten Ulmer Hochaltarretabel – 1474 mit dem Vertrag über die Ausführung der Retabelarchitektur dem älteren Jörg Syrlin verdingt und 1481 im Münster aufgestellt – ihr frühestes nachgewiesenes und sogleich höchst prominentes Beispiel hat, einen unübersehbaren Bruch mit den uneingeschränkt geltenden Zunftbestimmungen über die Unabdingbarkeit einer ordentlichen Fassung. Mit Blick auf die zunächst nur virulente, im frühen 16. Jahrhundert indessen aufkeimende Kritik an den prächtigen, verführerisch gestalteten Heiligenfiguren könnte dieser Vorgang durchaus als (letztlich erfolgloser) Versuch angesehen werden, die fragwürdig zu werden drohenden

Heiligenfiguren durch eine Reform der Form, nicht einer des Inhalts, dem Blickfeld der Kritik zu entziehen.

Zu welcher großen schnitztechnischen Meisterschaft der junge Tilman Riemenschneider unter diesen Umständen fähig ist, belegen eindringlich seine frühen eigenhändigen Skulpturen, besonders die für das Münnerstädter Hochaltarretabel. Während der letzten Hochkonjunktur der Heiligenbilder, die bis zum Beginn der 1530er Jahre anhält, um dann, unter maßgeblichen Einfluß der heftigen Bildkritik zusammenzubrechen, vermag der gefragte Meister in Würzburg eine produktive arbeitsteilige Werkstatt mit einer Vielzahl wechselnder Gesellen zu etablieren. Im Zuge einer verstärkt strukturorientierten Betrachtungsweise verlagert sich entsprechend das Hauptinteresse der Riemenschneider-Forschung in den beiden zurückliegenden Jahrzehnten eher weg von der Meisterpersönlichkeit und hin zu Umfeld und Rahmenbedingungen.

Die letzten großen Ausstellungen – 1999-2000 in Washington und New York sowie 2004 in Würzburg, die wiederum Tilman Riemenschneider in den Mittelpunkt gerückt und dem Besucher als Meister des späten Mittelalters präsentiert haben, waren neuerlich Zeugnis und zugleich Bestätigung der ungebrochenen Faszination, die von dem Würzburger Bildhauer und -schnitzer sowohl auf den kunsthistorischen Forscher als auch auf den kunstsinnigen Betrachter ausgeht.