



GROEP VAN TYL RIEMENSCHNEIDER  
IN HET VICTORIA EN ALBERT-MUSEUM TE LONDEN

# TYL RIEMENSCHNEIDER, DOOR J. R. VAN STUWE HZN.

(Slot).

Het merkwaardigste van alle beelden in de Riemenschneiderkapel te München is de levensgrootte Maria Magdalena, die er tegen een met sterren bezaaid zwart achterdoek, omgeven door zes engelen, hoog boven den grond, aan een zijwand is bevestigd. Zij houdt de handen gevouwen en is geheel naakt, doch — zeer curieus — met een dikke vacht korte haren bekleed, — kroeskrullig haar over het geheele lijf met uitzondering van hoofd en handen, borsten, knieën en voeten: Maria Magdalena ten hemel varend... (fig. XIV).

Ja, zij is het wel, tenminste zij is als Magdalena bedoeld. Wij kennen de geschiedenis van het beeld volkomen. Het stond tot het begin der vorige eeuw in het Magdalena-altaar der parochie-kerk te Münnerstadt. Toen echter kwamen de vroege vaders op de vrome gedachte het naakte (hoewel zeer kuisch bekleede) beeld en andere deelen van het altaar waarop zij zonder kleederen was afgebeeld, te doen verwijderen. Dit gebeurde en na lange omzwerving heeft de Magdalena in de Riemenschneiderkapel ten slotte rust gevonden. Van de



FIG. XIV. MARIA MAGDALENA IN HET MUSEUM TE MÜNCHEN.

zeven engelen, die haar omgaven, waren eerst slechts twee teruggevonden, onlangs nog vier meer.

Niet alleen om haar zeer bijzondere schoonheid (ondanks de ontsierende haarbekleding), maar ook om de geschiedenis van het altaar, is dit beeld een nadere beschouwing waard. Het altaar is het eerste gedocumenteerde, aan Riemenschneider toegewezen werkstuk. Het voorschrift, dat de opdracht-oorkonde van 1490 begeleidt, en waarin Riemenschneider als Meinster Dill is aangeduid, vangt aldus aan:

„Briff wie man das taffel „verdingt und meinster Dilln „daran geben hadt. Wass „die Taffel am hohen Altar „der Pfarrkirch zu Muner- „stadt zu schneiden und zu „Mahlen, beedes zusammen „gebunden.

„Zu anfangs sol die tafel „drei gross geschnitten bilder „haben in dem innerlichen „corp und sol in der mitte „sten Maria Magdalen wy „sie die VII engel in der „wusteneiung auff erheben „in einem rawen gewandt „wy man sant Johannes den „tevfere malet”....

Hoe wonderlijk zijn hier nu toch weer de verschillende legenden van

boetvaardige zondaressen, de Maria's en Magdalena's en andere, door elkaar gehaald. De vier reliefs op de zijvleugels van het altaar, (waarvan er thans een in het Kaiser Friedrich-museum en een, ook te Berlijn, in particulier bezit — B. Oppenheim — en de andere twee, thans aan de buitenzijde van het koor in de kerk te M $\ddot{u}$ nnerstadt zijn aangebracht), geven ons een beeld van wat er in de hoofden van Riemenschneider's lastgevers is omgegaan. Deze geven n.l. vier episod $\ddot{u}$ n uit het leven van Magdalena weer, de voetwassing in het huis van Simeon, de verschijning van den Heiland voor Magdalena na de opstanding, de laatste communie — zij knielt daar naakt, maar door de harenvacht bekleed voor den bisschop, die haar de hostie biedt — en de graflegging, waar zij door engelen en in tegenwoordigheid van den bisschop wordt bijgezet. Deze vier reliefs zijn met groote gevoeligheid en met technisch meesterschap uitgevoerd door Tyl Riemenschneider, die toen

tusschen de 25 en de 30 moet zijn geweest. Nu weten we dat het volstrekt niet is uitgemaakt, of met de Magdalena, die in het huis van Simeon Jesus de voeten wachte

met heur tranen, droogde met de haren en zalfde met kostelijke zalf, wel Maria Magdalena, de zuster van Lazarus is bedoeld. Verder is zij zeker niet de boetvaardige

Magdalena, die volgens de legende bij Beaume in de Provence in een hol leefde en te Aix van den hl. Maximinus de hostie ontving, waarna zij stierf. Evenmin is zij de Maria van Bethani $\ddot{e}$ , waarvan de Legend $\grave{a}$  Aurea verhaalt, dat zij zevenenveertig jaar lang boete deed in de woestijn aan gene zijde der Jordaan, waar daarna de monnik Zosimus haar zag: zwart gebrand over haar geheele lichaam door de zon.

De legenden van de Magdalena van Beaume en de Maria Aegyptica komen in allerlei bijzonderheden overeen. De Magdalena wordt bovendien nog gezien door Maximinus, zooals zij door engelen van de aarde wordt opgeheven en na cenigen tijd weer neergezet. \*)

Het beste antwoord (hoewel onvolledig) op de vraag hoe in Riemenschneider's tijd de Maria Magdalena-

legende werd verhaald, krijgen we in Hart-



FIG. XV. DE HL. ELISABETH IN HET GERMAANSCH MUSEUM TE NEURENBERG.

\*) Zie verder over Magdalena in de evangeli $\ddot{e}$ n: Lucas VII 36—50, VIII, 1, 2 en Marcus XVI, 1.

mann Schedel's *Liber Cronicarum* (kroniek van Neurenberg) van het jaar 1493 met houtsneden naar teekeningen van Michael Wohlgemuth en Wilhelm Pleydenwurff, waarvan drie jaar later te Augsburg een Duitsche vertaling verscheen in kleiner formaat en met een geheel nieuw stel houtsneden. In de latijnsche kroniek wordt in een houtsnede Magdalena voorgesteld, van de hals tot de enkels behaard met uitzondering van borsten, handen en knieën, terwijl zij door zes engelen van de aarde wordt opgeheven. In de Duitsche is de Magdalena, ook door engelen van den grond opgevoerd, geheel naakt, onbehaard en blank. De tekst \*) vermeldt ongelukkig

\*) Hieronder volgt de tekst in de Duitsche uitgaaf:

Maria Magdalena dyc Hochberümbt poetin Christi. Hat vo iugent (Jugend) auff (als ir hystori innen helt) alle meydelein an schoene fürtroffen. Sy ward aus willen Marthe irer schwester und Lazari irs pruders in Magdalu das castel eym mann gegeben. Und doch pald aus betriegung und wilstperkeit un aus eitler freude verfürd. Dise Magdalena ward in vergessenheit irs geslechts eyn Sünderin. Aber sy ist aus der predig un lere Jhesu zu besserung irer verschuldung bewegt worden un zu de herren in das haus Symonis dess aufmerckigen komen, un hinderwertling zu sein füßen getreten. Und hat ire Zähler (Tränen) mitgklich vergessende die füß gewaschen un mit de har irs haubts getrücknet un geküst. Un mit kostlicher salben gesalbt. Und d'herr sprach zu ir. O weyb dir werden vil sund nachgelassen, geehn im frid. Dar nach ist sy die weil sy lebt Cristo hitzigklich angehangen Un ir pruder Lazarus von irer lieb wegen vom tod erwecket

noch in de Latijnsche, noch in de Duitsche uitgaaf iets omtrent de beharing, maar uit Pleydenwurff's ruwe teekening blijkt duidelijk dat in dien tijd in Deutschland de legendarische beharing vrij algemeen werd aangenomen. Zoo is er in het museum te Lübeck een paneel, waarin ook een behaarde Magdalena (of Maria van Egypte) in dezelfde

houding als Riemenschneider's en Pleydenwurff's Magdalena door zes engelen wordt opgeheven; zoo bevat ook het Germaansch Museum te Neurenberg drie ruigbehaarde vrouwenfiguren, waarvan één zeer stellig niet Maria Magdalena voorstelt: zij heeft n.l. de drie brooden — attributen der Maria Aegyptica — in de linkerhand. De grootste, afkomstig uit Noord-Duitschland, kon een Maria Magdalena zijn; zij is van dezelfde houding als

worden. Und sy hat den besten teyl erwelt. Nach d'auffart dess herren hat sy sich in Massilia in ein scharffe einsydelschafft begeben, un an einer stat XXX iar den menschen unbekannt gewonet. Un sy



FIG. XVI. MADONNA IN HET GERMAANSCH MUSEUM TE NEURENBERG.

ward teglich zu den vij tagszeiten von den Engeln in die lufft erhebt. Und in im leiplichen Oren von de freudereichen gesang d'hymlichen kör erquickte. Un also daruon ersatigt das sy eynicherley leiplichen narug nit dorste. Zulezt ward sy durch einen Eynsidel dem bischoff Maximino geoffenbart, der harrt (fard?) ir am Sontag in der morgen röt als sy sterben volt. Do erschn sy, y, einbogen hoch von d'erden erhebt in dem mitel d'Engel mit grossen licht umgeben, mit dem heylige Sacrament bewarte. Un sendet mit zähren iren geyst auff zu got am rrytag dess monatz July Jar d'welt cccxiij.

die van Riemenschneider en waarschijnlijk uit iets later tijd.

Wij zijn nu al eenigszins aan het denkbeeld van het harenkleed gewend; — dat het werkelijk als een kleed kan worden opgevat, blijkt uit de geciteerde opdracht, waarin overgezet in modern-Duitsch duidelijk gezegd is: „in einem rauhen Gewande, wie man Johannes den Täufer malt”. En nu ook onze nieuwsgierigheid bevredigd is, zijn er geen bijgedachten meer, die onze belangstelling van het beeld zelf afwenden: een naaktfiguur — uiterste zeldzaamheid in die dagen en wel een, die ons schoonheidsgevoel volkomen bevredigt. Deze Magdalena, en zooals we later zullen zien, de zandsteen Eva te Würzburg, zijn zonder twijfel naar model geschetst. Ze dateeren ongeveer uit denzelfden tijd, zijn anatomisch aannemelijk, hoewel ietwat geïdealiseerd op Riemenschneider's wijs, met smalle schouders en zeer jeugdige borsten. Maar het gelaat is edel en schoon, het lang-neerhangende hoofdhaar is met de nauwsluitende vacht een kuische bedekking en het geheel ademt reinheid en goddelijke genade. Dit groote beeld, dat mogelijk het eerste naar model gesneden naaktbeeld in Duitschland is, behoort tot de allermooiste uit Riemenschneider's jongen tijd.

Ik heb hierboven al even gesproken over het Germaansche Museum te Neurenberg. Op veel minder grootsche schaal aangelegd dan het Beiersche Nationaal-Museum te München, bevat het toch een verzameling van wereldbeteekenis, vooral van beelden en houtsnijwerk uit het laatst der vijftiende en begin van de zestiende eeuw. Gelegen onder den stadswal bij de Frauentor, ondergebracht in het monumentale Kartuizerklooster van 1380, waart er de atmosfeer der middeleeuwen, die aan geen modern museum is te geven. Natuurlijk brengt die behuizing in een gebouw, dat allerminst voor openbaarheid ingericht was, ook zijn bezwaren mede: zoo goed en zoo kwaad als het gaat is hier de rijke verzameling in dat dool-

hof van gangen, grootere en kleinere, goed of minder verlichte ruimten ingedeeld, \*) en de veertiende-eeuwsche gothische kerk met haar prachtig houten dak-gewelf staat overvol met middeleeuwsch beeldwerk en andere kerkelijke kunst. Het is een overstelping van lijnenspel, dramatische tafreelen, waarin we moeite hebben de beelden te scheiden en nauwkeurig en afzonderlijk te beschouwen. En toch, onder de tallooze Deutsche houten beelden, meest alle van het einde der vijftiende eeuw, kost het ons geen moeite de Neder-Frankische aan te wijzen en nog minder de enkele puur-mooie Riemenschneiders die er zijn: een Johannes, een Elisabeth, en een Aanbidding van het Christuskind. Van de Elisabeth, een der teederst gemodelleerde meisjes-heiligen, die hij schiep, geef ik hier op blz. 402 (fig. XV) een afbeelding. Op de foto is niet te zien, hoe vervallen het beeld is geweest en hoe prachtig het gerestaureerd werd. Niet altijd is dergelijk opknappen een succes. Dikwijls had men beter gedaan het beeld gebroken te laten, dan de heiligschennis te begaan, het onbeholpen te herstellen. Maar hier is het anders. Waardoor het kwam, of het jarenlang buiten gestaan heeft in regen en wind, of lag te rotten in een vochtigen kelder is niet te zeggen, maar toen het in de zeventiger jaren in het bezit kwam van den Neurenbergschen schilder Scharold, was de linkerkant geheel vermolmd; het beeld was overlans gespleten, en opgegeten van den houtworm. Toch waren in dat droevig hulsel nog de resten van vervlogen schoonheid te herkennen, maar meer dan armzalige resten waren het niet. Bekwame restaurateurs, vakmensen, weigerden eenvoudig eraan te beginnen, maar in 1883 ondernamen de Neurenbergsche beeldhouwers Stärk en Längelfelde het herstellingswerk. Het vermolmd hout werd met lijm doortrokken, alle retsen en gaatjes zorgvuldig opgestopt met een meng-

\*) Het onvergelykelyk Musée de Cluny heeft hetzelfde „défaut de ses qualités”.

sel van houtzaagsel, krijt en lijm en zoo is langzamerhand de oude vorm herwonnen. Op aanwijzing van den directeur van het Museum, dr. Essenwein, zijn naar analogie van een vijftiende-eeuwsche kopergravure haar als attributen de wijnkan en de schaal met ooft en brood gegeven, en zoo ziet men hier weer de landgravin Elisabeth van Thüringen, prinses van Hongarije, herleefd, zoo-

Als Barbara draagt zij op het hoofd een soort wrong van wol, van voren ietwat toegespitst en overtrokken met dunne stof.

Een kleine groep „De aanbidding van het Christuskind door een der heilige Koningen” toont sterk verwantschap met een paneel van hetzelfde onderwerp in het Britsch Museum, waarvan ik later een afbeelding zal geven. De Madonna ervan, toont ge-



FIG. XVII. ALTAAR VAN HET HEILIGE BLOED (MIDDENSTUK), TE ROTHENBURG AAN DEN TAUBER.

als zij uitging met liefdegaven naar armen, zieken en hulpbehoevenden, — haar dagelijksche taak.

Zij is een zeer bekoorlijke jonkvrouw, wereldscher dan de statige Barbara en de pieuze Walburga te München, teerder tevens en sierlijker. In haar gelaat overheerscht niet de weemoedstrek der martelaressen, want zij staat sterk in haar betrouwen op den Heiland.

lijkenis met de Magdalena van München en de Madonna te Volkach. Het stuk is niet meer dan een halven meter hoog en breed, eenvoudig van groepeerling en zeer smaakvol van behandeling.

Een bijna levensgroot halfbeeld (fig. XVI) in hetzelfde museum, geheel in Riemschneider's trant, geeft den stijl van zijn school in zijn eenvoudigsten en daardoor meest aantrekkelijken vorm. Het is waar-

schijnlijk een goede arbeid uit Riemenschneider's werkplaats. \*)

Zoo langzamerhand hebben we zeer vele van zijn alleenstaande beelden in hout gezien; wij moeten voor zijn groote altaren naar Rothenburg en Creglingen. Zij zijn daar nog in de kerken te vinden, waarvoor Riemenschneider zelf ze had ontworpen. Wij reizen dus naar Rothenburg, de middel-eeuwsch-gebleven stad met torens en tinnen en vestingwal, vanwaar men aan den Westerkant stijl neerziet in het Tauberdal, waardoor de Tauber zilver-slingert in de diepte. Er zijn geen toeristen nu, geen Engelschen, geen Pruisen; met het welken der blade-ren is de rust in Rothenburg weer-gekeerd, — en on-gehinderd kunnen we rondgaan door de slingerende ste-gen en klimmen op de torens en de stadsmuur, tot de middeleeuwsche sfeer geheel ons heeft bevangen en met haar de kalm-

te, die nauwelijks meer is van onzen tijd.

Laat ons dan — en ook niet eer — tot de Jakobskerk opgaan in de Klingengasse, voor Riemenschneider's altaar van het Heilige Bloed. † Reeds buiten klinken orgel-tonen tot ons door en binnengelaten in

de eenzame kerk, hooren wij den vol-len klank eener schoone vrouwen-stem; een Duitsche zangeres van naam zal — naar het toeval wil — des avonds zingen op het kerkconcert; zij doorloopt haar lie-deren nu even met den organist. Wij zien haar niet en luisteren zwijgend; zij staat hoog-boven bij het orgel, dat de smarteklanken van haar alt be-scheiden begeleidt. Findelijk is het stil en wenkt de sa-cristein ons nader. Onze zachte stap-pen klinken door den nagalm harer klaterende klanken en wij staan dan voor Riemenschneider's heerlijke A-vondmaalsgroepstil (fig. XVII).

Wij moeten ons verbeelden die groep van boven af te

zien. Vandaar dat de figuren achter de tafel zeer verhoogd zijn geplaatst en het tafelblad zelf verticaal schijnt te staan. De hoofdfiguur staande in het midden is Judas, die in zijn linkerhand onbeschaamd de geldbuidel omhoog heft. De Heiland



FIG. XVIII. GROEP UIT HET ALTAAR IN DE KERK TE DETWANG.

\*) In het Petersburgsche Museum van de „Société impériale pour l'encouragement des beaux arts" is een dergelijk half-beeld, een zeer jonge en kinderlijke-Maagd met flink opgericht hoofd, het kind minder goed geproportioneerd; toch uit denzelfden tijd en Duitsch, waarschijnlijk zelfs Frankisch. „Les Trésors d'art en Russie" van 25 Juni 1904 geeft er een afbeelding van.

legt den in smart diep neergebogen Johannes liefkozend de hand op den rug, Petrus, links van den Christus, drukt zich als teeken van trouw, de beide handen kruiselings over de borst. Dit zijn de eenige uiterlijke teekenen van het schrikkelijk drama, dat zich hier, in die gothische kapel met de hooge smalle vensters, afspeelt. De anderen zien het aan of zijn in zijgesprek afgeleid (de twee zittende figuren rechts). Dit is zeer juist gezien en in overeenstemming met het bijbelverhaal, dat slechts aan Petrus en aan den jongen Johannes eenig begrip toekent van den waren toestand. Het is een eenvoudige, maar door haar ongekunsteldheid ontroerende voorstelling; meer aangrijpend dan dramatischer tafereelen van Italiaansche meesters. Riemenschneider's aristocratisch-ingetogen kunstbegrip wilde noch luide klacht noch tragisch gebarenspel.

Het altaar is rijk versierd met laat-gothisch loofwerk (grootendeels door den schrijnwerker Erhart gesneden), heeft een bovenbouw met beelden en hooge, kantige spitsen, paneelen op de zijluiken, die tafereelen uit het leven van den Heiland geven, en in de predella twee

sierlijk gesneden engelen. Het is een der treffendste groote altaarstukken van Riemenschneider's hand. We zien het lang en vaak, en steeds worden we er meer mee vertrouwd. De figuur van den Christus, oogenschijnlijk weinig karakteristiek behandeld, wordt ons

begrijpelijker. Wij zien in zijn smartelijk gelaat, dat hij weet welk lot hem wacht. De slechtheid van Judas, de zonde, die zijn volk aan hem begaan zal, vervullen hem met weemoed. Aan zijn eigen lijden geeft hij geen gedachte, maar Johannes, zijn liefsten leerling, troost hij nog. Zijn lijden is medelijden, zijn wezen louter goddelijke goedheid.

De Jakobskerk heeft ter andere zijde van het hoofdaltaar eveneens een groot werkstuk, dat waarschijnlijk ten onrechte ook aan T. Riemenschneider zelf wordt toegeschreven. Het is een altaar met als hoofdgroep de Koning van Maria door God den Vader en den Zoon.

Zwakker van compositie en uitvoering, is het vrij stellig een werkplaats-arbeid. Maar zeer mogelijk heeft Riemenschneider de devote Maria-figuur er zelf voor gesneden.

Ik heb reeds vroeger geschreven dat onze meester veel in het Tauberdal heeft gewerkt.



FIG. XIX. GROEP UIT HET ALTAAR IN DE KERK TE DETWANG.



Dit is te verklaren. Parochiaal behoorde de Rothenburgsche Jakobskerk onder Detwang, oud keizerlijk Rijksdorp, dat een klein half uur westelijk bergaf onder Rothenburg's muren ligt. Detwang hing kerkelijk weer af van onder de hoofdkerk — de Neumünster — van het bisdom Würzburg. Zoo komt het waarschijnlijk dat niet een Neurenbergsche, maar onze Würzburgsche meester de opdrachten kreeg, ondanks de over geheel Duitschland verbreide roem der Neurenbergsche kunstenaars.

In het kerkje van Detwang is ook een klein, maar zeer mooi drieluik-altaar van Riemenschneider, dat van omstreeks 1500 moet dateren. In het schrijn een kruisigings-tafreel met onder het kruishout twee groepen, links de treurende vrouwen, rechts Joden en krijgsknechten met vijandige gezichten (fig. XVIII en XIX). De arme Moeder dreigt te bezwijmen, maar wordt door den jongen Johannes en Maria Magdalena opgehouden. Beide groephelften (zoowel als de Christus — een ideale breed-hangende figuur —) zijn zeer mooi en de gedrongenheid der staande personen is geheel aannemelijk en valt niet op in de enge onlijsting. De zijluiken geven twee paneelen, Jesus op den Olijfberg en de Opstanding, en deze tafreelen sluiten zich

harmonisch bij de voorstelling in het middenvak aan.

Wij gaan nu verder. Een moderne postmotor voert ons door het kleurenrijke, wisselend rivierdal afwaarts naar Creglingen, even over de grens van Wurtemberg. Nog een kwartier wandelens en wij zijn op den ouden landweg van Rothenburg, op het punt waar

vóór ons de bergen openbreken en de romantische Munstervallei, golvend en breed, met boomenweiden en wijngaarden, schemerig blauw tot in de verte uitdeint. Een kleine, snelle beek, de Herrgottsbach, plotseling uit den bosschen uitgeschoten, vliedt schuimend naar de Tauber, — nabij, maar ver in de diepte. De hellingen, hier en aan de overzij, zijn zwaar beboscht met bruine beuken en donkere dennen. Het is er mooi en vrij van stadsgeluiden; hier is nog steeds de wereld, zooals zij eeuwen is ge-



FIG. XX. DETAIL VAN HET MARIA-ALTAAR TE CREGLINGEN.

weest. Links aan den bergweg, hoog en breed ommuurd ligt een verwilderd kerkhof met veel oude zerken en daarbinnen een kleine, maar schoone en stijlrijke gothische kerk, goed behouden sinds haar bouw in 1389. Het is de Herrgottskirche, waar vier, vijf eeuwen geleden de pelgrims ter bedevaart gingen. Zooals die middel-eeuwsche pelgrims kwamen van over de

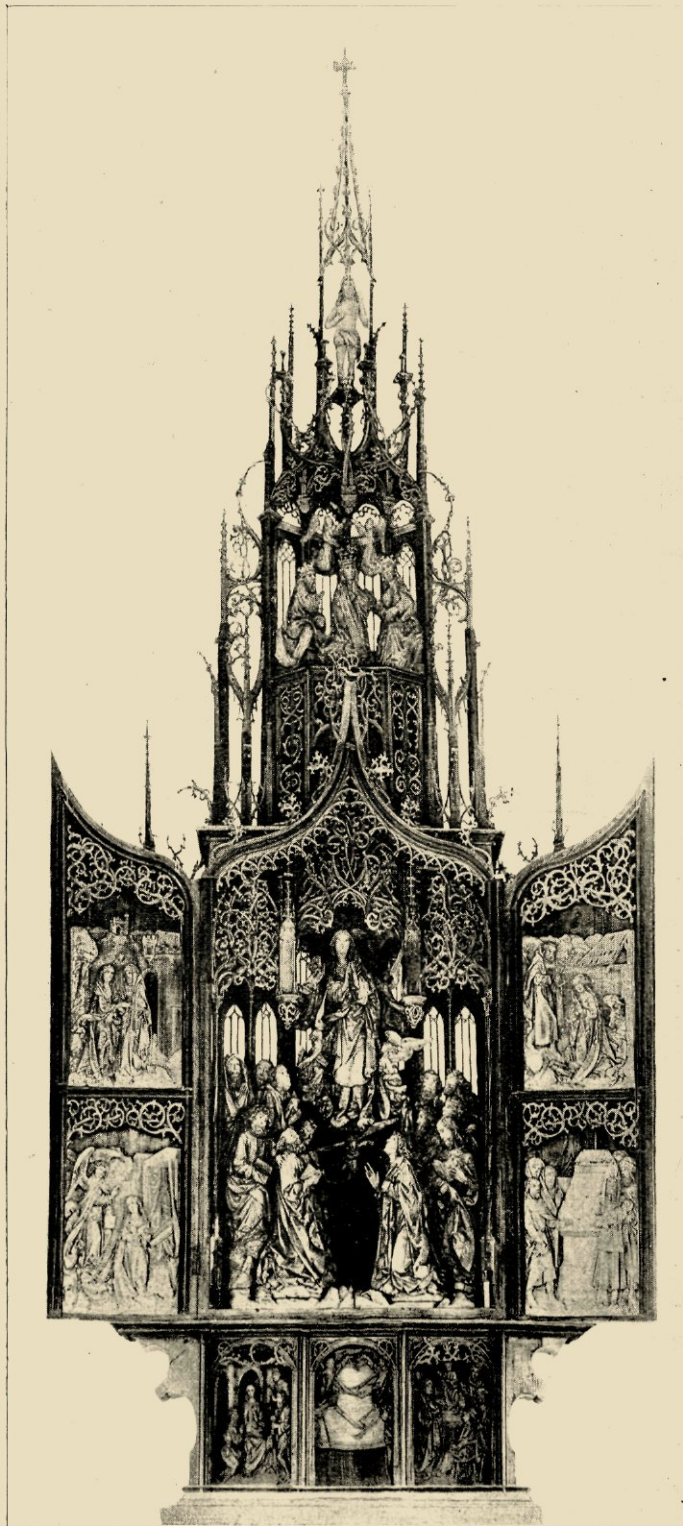


FIG. XXI. HET MARIA-ALTAAR VAN RIEMSCHEIDER TE CREGLINGEN.

groenende heuvelen, vol vroomheid en vertrouwen, zoo moeten ook wij naar binnen gaan, deemoedig en vroom, en ook wij zullen er kracht en bevrediging vinden. Want middenin, door een eenvoudig houten hek omgeven, staat Riemenschneider's schoonste altaar, glorieus stralend in de kleurspeling van het licht, dat door gekleurde glazen valt. Het is als een wonder, — buiten in de zon het godgevallig landschap, binnen in de koele hooge ruimte dit gebenedijde beeld: de Lieve Vrouwe, die, voor het aangezicht der starende apostelen, door engelen gedragen, naar den hemel zweeft. Zij houdt de slanke handen in gebed geheven; de bevende vingers raken elkander nauwelijks. Haar teeder wezen is van dit leven niet meer, haar klare oogen zien de dageraden der gelukzaligheid. Haar gelaat is jeugdig weer en van hemelsche glans overtoegen (zie fig. XX).

Het geheele altaar (fig. XXI) is zeven meter hoog en de bovenbouw is verloren in de duisternis der kruisbalken. Het rankenloofwerk boven en om de Madonna vormt den overgang tot de laat-gothisch-ijle hoogopstrevende bekroning. De zij-luiken verbeelden tafreelen uit het leven van Maria en in de predella zijn twee paneelen, links

de Aanbidding der Koningen, rechts Jesus in den tempel. Op het laatste (fig. XXII) zien we als een der schriftgeleerden rechts een vrij jongen man. Deze, en de oude zittende persoon voor hem, zijn in vijftiende-eeuwsche kleederdracht; beiden zijn blijkbaar portretten naar het leven. Geen beeldsnijder zou een zoo karakteristiek groot, vlak (en leelijk) gezicht als dat van den zittenden

man hebben kunnen fantaseeren. De jongere man is zonder eenigen twijfel Riemenschneider zelf; de gelijkenis met zijn portret op den grafsteen te Würzburg wijst het uit.

Dit altaar — het schoonste en grootste in de Deutsche kunst van elken tijd — heeft eeuwenlang in vergetelheidgerust. Sinds de hervorming in het tweede kwart der zestiende eeuw ook hier het oude geloof had verdreven, hielden de bedevaarten op en bleef de kerk gewoonlijk



FIG. XXII. JESUS IN DEN TEMPEL, RELIEF IN DE PREDELLA VAN HET ALTAAR TE CREGLINGEN.

leeg. Interessant is wat Weber van een ouden Creglinger te weten kwam: „In meiner Jugendzeit“, zeide deze, „war das Altarwerk mit Brettern fest zugeschlagen; um 1850 wagten einige Männer den Vorschlag, sie zu entfernen, um die Abgöttin der Katholischen auch einmal zu sehen“. Vandaar wellicht, dat het zoo goed behouden bleef. Volgens de oude overlevering was het altaar door een schaap-

herder in zijn ledigen tijd gesneden. Als zoo vele overleveringen mist ook deze allen grond van waarschijnlijkheid. Rudolf Bergau, die, in zijn boek over Veit Stoss het altaar aan zijn Neurenbergschen meester toeschreef, is even ver van de wijs. Bode \*) bouwde om het altaar een gansche hypothese op. Volgens hem was het gesneden door een onbekenden Nederfrankischen meester, grooter dan Riemenschneider, zijn voorganger en naar hij aangaf, mogelijk zijn meester. Om die veronderstelling kracht van waarschijnlijkheid te geven, neemt hij Riemenschneider al zijn beste werken af en schrijft ze toe aan den onbekenden „Meister des Creglinger Altars”. Hij overlaadt hem met roem en dringt T. Riemenschneider naar een lageren rang. Die vernuftige vinding is evenwel door geen waren Riemenschneider-kenner aangenomen en tegenwoordig geloofd buiten Bode geen sterveling ter wereld er meer aan. †)

\*) Zie de bibliografie.

†) Een altaar, in structuur wel overeenkomend met die te Rothenburg en te Creglingen, het beroemde Wolfgangsaltaar te Kefermarkt, wordt door Hermann Ubell (in Kunst und Kunsthandwerk, 1313, I) aan onzen meester toegeschreven. Volstrekt onjuist. Stylistisch gesproken, staan de beelden ervan zelfs niet in dezelve school.

Het wordt nu tijd naar Rothenburg terug te keeren; de postkoets, die eenmaal daags maar gaat, is weg en wij kiezen den ouden landweg, die ons door het belommerde dal in de richting van Rothenburg voert. De weg slingert stadig omhoog tot we na uren

boven zijn op het plateau, waarover rechtaan de weg peilt naar het Oosten. Tegen zes uur bereiken we den rand der diepe vallei, die ons van Rothenburg scheidt. Vóór, ons, hoog en onneembaar, ligt de middeleeuwsche stad, sterk op zijn heuveltop. Twee witte, zeer steile paden leiden uit het groene dal naar hare poorten; torens zonder tal, grillig oprijnend tegen de lucht, blinken in de late zonnestralen, wijl de vallei reeds in den schaduw ligt. Het dal, met zijn geelbleeke stoppelvelden, zwarte akkers, boschplekken en hooge populieren langs de rivier, gaat stil ter ruste; langzaam stappend keeren de werkers

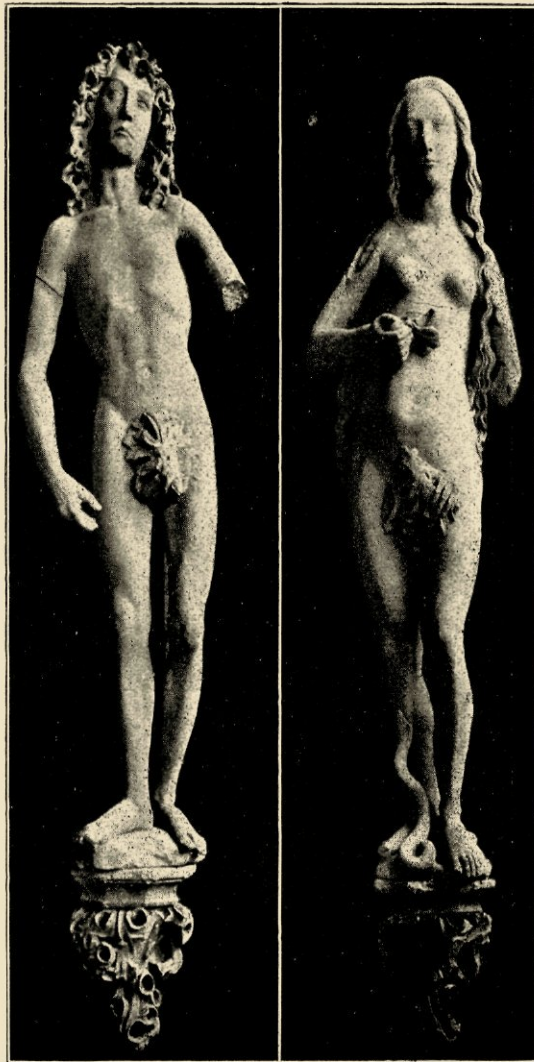


FIG. XXIII EN XXIV. ADAM EN EVA IN HET FRANKISCHE LUITPOLD-MUSEUM TE WÜRZBURG.

van het land naar huis.

Dan vangen eensklaps — 't is zes uur — de klokken van Rothenburg te luiden aan. Klanken galmen door het dal, worden overgenomen en beantwoord in anderen toon; nieuwe rhythmten doortrillen de lucht; het klankvolume groeit en sterft weer weg,

enkele brokkelende klanken blijven nog na.... Dan zwijgen ook zij en over stad en dal heerscht weer de stilte. Wie Riemschneider's werk ten volle wil waardeeren, moet het genieten in zijn land en in het kader van zijn tijd.

Het is ook daarom, dat we nu naar Würzburg zullen gaan, waar onze meester zijn leven sleet en waar zijn nagedachtenis, na eeuwen van vergetelheid, thans wordt geëerd als die van een harer liefste zonen. Op de Residenzplatz is hij in brons uitgebeeld\*), beitelend aan een Maria; in vele kerken vindt men nog zijn beelden en in het nieuwe Frankische Luitpold-Museum is de grootste zaal ingericht tot schouwplaats van zijn werk. Voor het meerendeel stukken, die herinneren aan betere in de voortreffelijke verzameling te München, zijn er toch ook enkele, die tot zijn beste werk behoren; een kleine, uitmuntend-behouden „Doppel-Madonna”, twee mooie, even groote Madonna's ruggelings tegen elkander geplaatst; (of liever: uit één stuk

hout gesneden, later vaneengezaagd en thans weer in den oorspronkelijken vorm opgesteld), een mooie meer dan levensgroote

„Treurende Moeder” uit een kruisigingsgroep, een Sebastiaan, een Barbara, een (zittende) Stephanus, en twee curieuzen „Mutter Anna Selbdritt”-groepen\*): Anna, met op de eene knie haar dochter Maria en op de andere haar kleinzoon Jesus.

Aan den Westelijken wand, van rechts belicht, staan voor een donkerfluweelen achtergrond de twee groote naaktbeelden Adam en Eva, die eertijds den hoofdingang der Mariakapel ter weerszijden sierden (fig. XXIII en XXIV). Zeer gerestaureerd, vooral (en zeer leelijk) aan de voeten, die blijkbaar het meest aan het weer waren blootgesteld, is toch genoeg van hen over, om ons weder een nieuwen kijk te geven op zijn zeer bijzondere kunst.

De geheele geschiedenis der beelden is in de Würzburgsche raadsboeken opgetee-



FIG XXV. GRAFSTEEN VAN DE RIDDER VON SCHAUMBURG IN DE MARIA-KAPEL TE WÜRZBURG.

\*) Op de Frankoniabrunnen met Matthias Grunewald (den Duitschen „Correggio”) en Walther van de Vogelweide.

\*) In oud-Duitsch staat Selbdritt voor „zu dreien”, vandaar professor Vogelsang's juiste vertaling in: „Moeder Anna te drieën”. Sinds den Vlaamschen instroom, zou oek „Moeder Anna gedrieën” ons niet vreemd in de ooren klinken.

kend, — de Mariakapel behoorde destijds aan de stad. 5 Mei 1491 kreeg Tyl, na langdurige besprekingen vormelijk de opdracht en in het najaar van 1493 waren de beelden klaar en kreeg de jonge meester zijn loon: 120 gulden, een voor dien tijd beduidend bedrag. De toeslag van tien gulden, die bij buitengewoon goede uitvoering der opdracht zou worden gegeven is inbegrepen in de som. Al te gul was evenwel de betaling niet, daar de jonge Tylman de witte steen uit Königshofen voor eigen rekening moest laten komen en bovendien nog zelf voor de opstelling der beelden had te zorgen.

De „eerste menschen” zijn hier jeugdig voorgesteld \*), onschuldig, schuchter, als verlegen met hun naaktheid. Innig gevoelig is het jonge slanke lijf der Eva gevormd, haast dichterlijk is de lijn van het ovale hoofd omlaag, langs borst en heup tot aan de voeten. Rhythmisch is de beweging van haar veerkrachtig, lenig lichaam, en rein haar oogopslag. De Adam is, door de gebrekkige herstelling van zijn rechterarm, veel minder sier-

lijk, maar in zijn gelaat zijn wroeging en weemoed ten volle weergegeven. Het is niet te veel gezegd: deze beide beelden zijn de

best-geslaagde steenen naaktfiguren uit zijn tijd in Midden- en Noordelijk Europa. Ze zijn ook niet Duitsch van type; lang en slank, smal van heup en ovaal van gelaat, doen ze ons eer aan het Angelsaksische ras denken, als de meeste zijner vrouwen en vrijwel al zijn mannenfiguren.

De gothische Mariakapel, die vroeger aan de buitenzijde behalve Adam en Eva ook nog een goede rij apostelen uit zijn werkplaats droeg (die, zwaar beschadigd, deels in dit museum, deels in den Dom zijn ondergebracht) is evenwel nog niet geheel van Riemenschneider's werk ontdaan. Verscholen achter de naar binnen open geslagen hoofddeur staat, in den muur gemetseld, een grafsteen van den ridder Konrad von Schaumberg, die naar het bovenschrift vermeldt, op zijn terugkeer van Palestina in 1499 op zee gestorven was (fig. XXV). Het is goed stijlvol, aantrekkelijk werk. In volle wapenrusting, maar zonder helmkap, het vrome ge-



FIG. XXVIII. GRAFMONUMENT VAN PRINS  
BISSCHOP RUDOLPH VON SCHEERENBERG,  
IN DEN DOM TE WÜRZBURG.

\*) Het kostte den burgervaderen veel hoofdbreken of zij Riemenschneider zouden toestaan den Adam jong en baardeloos te maken, maar ten slotte won de beeldhouwer het pleit.

laat met lange, krullende haarstrengels omgeven, staat hij in licht naar links gebogen houding, met de voeten rustend op een —

wat al te wollige — heraldische leeuw. Wapenschilden in de hoeken zijn voorts de eenige versiering.

Verder zijn er onder de talrijke houten beelden, die hoog aan de zuilen bevestigd zijn, de twee boven de kommuniebank van hem, — Dorothea en Margaretha, — voortreffelijk werk uit zijn besten tijd (fig. XXVI en XXVII). Bei-

den, naar de toenmalige mode gekleed, zijn van bijzondere aantrekkelijkheid en gratie. Het gelaat der Dorothea is blijmoedigen vriendelijk, flatteus met opgebonden vlechtten bekranst. In de wonderfijn gesneden handen houdt zij sierlijk den bloemenkorf. Pendant van de ernstiger Margaretha, die een groteske draak als attribuut toont, is zij wereldscher van houding en kleedij. De Margaretha houdt in de linker een boek. Zij blikt beziel naar boven. Eigenaardig

is het, in deze beelden eens te letten op de wijze waarmee men in drapeering een gedachte kan uitdrukken. Beschouwt men de lijnen van beider kleedij, dan ziet men in die der vrome Margaretha duidelijk een opwaartsche streving, in die der wereldsche Dorothea weelderige horizontale plooiën!

In den Dom met zijn overladen binnensier

van pleister staat van Riemenschneider tegen een der vierkante zuilen de monumentale gedenksteen voor prins-bisschop Rudolf von Scheerenberg, levensgroot en in vol ornaat. Ik geef van dit, in 1496 of '97 ontstane groote werk op blz. 413 (fig. XXVIII) een afbeelding, die evenwel slechts zwak den indruk kan weergeven van dit meesterlijke werk.

De beschrijving is in den loop der eeuwen geheel verdwenen, wat aan dit beeld van roodbruin marmmer zeer ten goede komt. De steen is vlak en glad behandeld; alle lijnen en plooiën zijn vloeiend en zacht. Maar het gelaat van dezen ouden, ouden man is alles! In den middag valt vol het zonlicht op hem en geeft het een spokig leven, waardig, hoog en onverzettelijk tot in den dood. Het staat veel hooger als portretstudie dan het meer idealistisch opgevat gelaat van den ridder von Schaum-



FIG. XXVI EN XXVII. ST. DOROTHEA EN ST. MARGARETHA  
IN DE MARIA-KAPEL TE WÜRZBURG.

berg in de Mariakapel. Wij zien hier de nieuwe phase in Riemenschneider's kunst, die wij alleen nog kenden uit zijn klein zelfportret, tot hoogste uiting gebracht. De omlijsting is zuiver gothisch en zeer mooi. Ruim twintig jaar later, in 1519, werd wederom aan Riemenschneider opgedragen een grafsteen uit te voeren voor den prins-

bisschop Lorenz von Bibra. Het staat aan de volgende zuil en is even rijk en monumentaal opgevat. Toch is het verschil ontzaglijk. Het eerste werk is innig, het tweede gevoelloos, de karakterbeelding ervan is veel minder treffend, de renaissance-versiering met banale pilasters, guirlandes en zottelijke engeltjes, arm aan gedachte en zwak. Wij weten dat de gevierde kunstenaar het in die jaren van maatschappelijk succes uiterst druk had en al zijn bijwerk overliet aan de leerlingen in zijn werkplaats; de grafsteen geeft er ampel blijk van. Het groote kruisbeeld, eveneens in den Dom, dat door Adelman aan Riemenschneider wordt toegeschreven, is stellig niet van hem. Onze rondwandeling door de Würzburgsche kerken geeft ons nu jong, dan oud werk van den meester te zien, de Adam en Eva van 1493 eerst, de zerk van Lorenz von Bibra van 1519 nu. In de Neumünster, die in het begin van de achttiende eeuw in klaterende barok werd omgebouwd, vinden wij in een sobere kapel links van den ingang, weer een zeer oud beeld, mogelijk wel de eerste Ma-

donna, door Riemenschneider in steen gehouwen (fig. XXIX). Zij is uit denzelfden tijd als de naaktfiguren, levensgroot en van ongewone losheid en sierlijkheid van beweging.

De Moeder en het Kind, hier zeer natuurlijk verbeeld, bekoren door hun onschuldige, vrome menscheijkheid. Zoo eenige, dan zijn deze figuren aan die der zwerige Neurenbergers verwant. Met zijn vroolijke bloemenkleuren en gracie is het voor velen Riemenschneider's sympathiekste beeld.

Minder belangrijke stukken in de Franciskanerkerk, het Bürgerhospital en de huiskapel van het Ehehaltenhaus, behoef ik hier niet te bespreken, evenmin het werk in talloze kapellen en kerken der omliggende dorpen, — vele ervan zijn niet van hem, doch uit zijn school.

In Bamberg, in den beeldenrijken dertiende-eeuwschen Dom, staat Riemenschneider's meest beroemde grafmonument, dat voor keizer Heinrich II, die in 1024 overleed en zijne gemalin Kunegonda. Beiden zijn heilig verklaard na hun dood. De keizer was de stichter van de kathedraal, zijn vrouw deed vele wonderen. Op de dekplaat (fig. XXX) rusten de meer dan levensgrooten gestalten naast elkaar.

Zij dragen elk een scepter, de keizer bovendien rijksappel en kroon. De handen der keizerin zijn los over elkander gelegd, haar houding is in gothische S-vorm. Beider gelaatsuitdrukking is koninklijk; hun gewaden zijn van zware



FIG. XXIX. MADONNA IN DE NEUMUNSTER TE WÜRZBURG.



stof en vorstelijk geplooid. Naïef genoeg heeft onze meester de keizerin, die ruim vier eeuwen voor zijn tijd stierf, gekleed in vijftiende-eeuwsche dracht. Maar hoe zuiver heeft ook hier weer Riemenschneider uit stugge steen de smijdige welvingen der stof weten te polijsten!

Aan de zijden zijn reliefplaten aangebracht met episodien uit hun beider leven. Op een ervan ziet men de legendarische vuurproef der keizerin. Door een hoveling, wiens min zij afwees, van ontrouw beticht, onderwierp zij zich aan een godsoordeel ten bewijze van haar onschuld: zij liep, in 's keizers tegenwoordigheid, blootsvoets over gloeiende ploegscharen, zonder letsel te bekomen.

Dit groote monument was in 1499 door prins-bisschop Heinrich Gross von Trockau aan Riemenschneider opgedragen ter vervanging van het in 1147 gebeeldhouwde marmereen praalgraf. Hij ontving als loon driehonderd gulden, in twee termijnen betaald, — ongerekend den godspenning die zeven gulden bedroeg.

Het laatste werk van Riemenschneider,

waarvan de datum met zekerheid is aan te wijzen staat in de kleine parochiekerk van Maid-brunn; het is een zandsteenen plaat van twee meter hoogte en anderhalven meter breedte, een „Beweening van het lijk van

Christus na de afneming van het kruis. \*) (fig. XXXI). In de betrekkelijk enge ruimte zijn niet minder dan tien personen uitgebeeld. Het doode lichaam door Joseph van Arimathea van het kruis genomen en nog door hem gesteund, ligt op den voorgrond. Het ligt er, jammerlijk overwonnen, doch nu in rust. Het gelaat onder de doornenkroon is lijdend, ontroerend smartelijk van uitdrukking. De oude Moeder staart naar hem met blinde oogen en steunt hem aan den machteloos linkerarm. Johannes staat achter haar. Hij kan geen woord uitbrengen; weet niet, hoe de arme



FIG. XXX. GRAFMONUMENT VAN KEIZER HEINRICH EN KEIZERIN KUNIGONDA IN DEN DOM TE BAMBERG.

vrouw zijn deernis te betoonen. Hij uit haar in een stil-gevoelig handgebaar. In het midden onder het kruis staat naast Johannes een oude, baardeloze man, het

\*) Johannes XIX, 38—40.

aangezicht verwrongen van pijn: de Nicodemus die de specerijen brengt. Herkennen wij deze figuur in middeleeuwsche kleeding? Het is Riemenschneider zelf, maar nu — wij zijn na 1525 \*) — als oude en gebroken man.

Men kan het niet zonder ontroering aanzien. Er is geen spoor meer in van hoogheid en levensmoed, geen sprank van vroegeren staat en van den drang tot opstand tegen het gezag; gebukt en deemoedig, geslagen,



FIG. XXXI. DE BEWEENING IN DE PAROCHIEKERK TE MAIDBRUNN.

Dit is wel het meest tragische portret, dat ooit een man van zichzelf heeft gemaakt.

\*) Het werk werd hem in 1525 opgedragen door de nonnen van het Cisterciensers klooster. Over de verschrikkelijke gebeurtenissen van dat jaar heb ik in het eerste stuk van dit opstel in de vorige aflevering gesproken.

staat hij daar als Nicodemus, de bekeerde Farizeër, die eerst tot Jezus kwam in den nacht \*) en na zijn dood zonder vrees voor openbaarheid, beladen met aloë en mirre, mede zijn lijk hielp begraven.

\*) Joh. III, 1 en 2.

Hoe mooi en aantrekkelijk de groep ook is, hoe roerend-gevoelig de hoofdpersonen van het drama zijn gegeven, als compositie is zij niet geheel geslaagd. Critisch beschouwd, behooren de drie weenende vrouwen, die zich allen op dezelfde wijze de oogen afwisschen, niet eigenlijk tot de groep, evenmin als de gebaarde man rechts. Zij keeren zich terzij en breken daardoor de eenheid, leiden de aandacht af van dat eene groote, gruwelijk-tragische gebeuren op den voorgrond. De (over het lichaam bevederde) engeltjes in de hoogte hangen meer dan dat zij zweven en zijn onschoon van lijn; ook de te zeer opeengedrongen mathematisch rechte kruisen zijn niet mooi.

Maar met dat al zijn de hoofdfiguren van dit als hoogaltaar opgestelde steenen relief — mogelijk Riemenschneider's laatste groote arbeid — zoo diepgevoelig van expressie en sober van behandeling, dat het toch als een kunstwerk van den eersten rang moet worden beschouwd.

Overal in Duitschland, — Pruisen, Saksen, Hessen, Baden — vindt men enkele van zijn werken. Het Welfen-museum te Hannover bezit een mooie Madonna, die van ongeveer 1510 zal dateeren en een zeer mooi uiterst

zorgvuldig en fijn gesneden borstbeeld, dat als Barbara \*) of Magdalena †) wordt aangeduid. Het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn heeft een Madonna, nauw verwant aan de Maagd uit het Gerolsbofensche altaar te München; bijna een imitatie en waarschijnlijk het werk van een

zeer knappen leerling. Ook is daar een alleraardigst lindenhouten beeldje, 78 c.M. hoog, voorstellend St. George te paard in gevecht met den draak (fig. XXXII). Dit is het eenige, mij bekende, ruitersbeeld, dat met vrij groote zekerheid aan Riemenschneider kan worden toegeschreven. Het stevige, kortgebouwde kleine paard herinnert aan niets zoozeer als aan de stijgerende schimmels op de schilderijen van den vijftienden eeuwchen Florentijn Paolo Uccello, §), en is zeer aardig. Goed zijn ook de vier (zittende) evangelisten, waarvan er twee, Marcus en Lucas, met hun emblem (leeuw en os) zijn afgebeeld. Van alle vier zijn de hoofden proportio-

neel iets te groot. Mogelijk hebben ze ge-



FIG. XXXIII. DE AANBIDDING DER KONINGEN IN HET BRITSCHE MUSEUM TE LONDEN.

\*) Door Streit en Adelmann.

†) Door Weber.

§) O.a. op de „Slag bij Sant' Egidio" in de National Gallery te Londen en op het ruitergevecht in de Uffizi.

diend tot hoog-aangebrachte versiering van het koorgestoelte eener kerk.

In het K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie te Weenen is een mooie Madonna, in stijl gelijk aan die te Hannover; niet stellig, maar zeer mogelijk een eigenhandig werk van onzen meester.

Ten slotte komen we in Londen, waar weinig, maar zeer belangrijk werk van Riemenschneider is te zien. In de „Middeleeuwsche” zaal van het Britsch Museum hangt in een wandpaneel, rechts als men binnenkomt, op een weinig in het oogvallende plaats een diep in hout uitgesneden relief, de „Aanbidding der Koningen” voorstellend (fig. XXXIII). Ruim een meter hoog en half zoo breed, vullen de staande figuren de geheele ruimte. Slechts twee der drie koningen zijn erop afgebeeld; Melchior neergeknield, Balthasar staande; tegenover hen

de hoofdfiguur, Maria met een lief-kindertlijken Jesus. Zijzelve, waardig en bekoorlijk-bescheiden houdt in de rechterhand Melchior's sierlijk geschenk, den kostbaren gouden beker. Josef — de minst geslaagde figuur — is in de rechterbovenhoek te zien, leunende op een staf; het geheel is rustig en rijk gecomponeerd en uiterst fijn en zorgvuldig bearbeid. Verwant aan de

groep te Neurenberg, staat dit relief ver boven twee dergelijke paneelen (beide zonder achtergrond) te Würzburg en Berlijn, die eveneens, maar met minder reden aan Riemenschneider worden toegeschreven.

Het Victoria and Albert-Museum te Londen bevat prachtige stukken, alle op zichzelf van bijzonder belang voor de studie van

onzen meester. De tegenover bladzij 401 afgebeelde groep van twee personen, vroeger aan Jörg Syrlin toegeschreven, later door Bode aan den „Meister des CreglingerAltars”, is stellig een echte Riemenschneider uit zijn besten tijd. De vrouw in de kleederdracht van het begin der zestiende eeuw, heeft op de knieën een boek, dat zij met beide handen open houdt. Achter haar en leunend op de houten kerkbank, staat de man. Zijn zielvol, baardeloos gelaat getuigt van levenservaring, het hare is jong en ernstig. Beiden zwijgen.



FIG. XXXII. ST. GEORGE MET DEN DRAAK IN HET KAISER FRIEDRICH-MUSEUM TE BERLIN.

Eenvoudig en weinig pretentieus werk, maar hoe weergaloos knap, hoe meesterlijk van compositie en techniek. Let op de lijn van het jong-veerkrachtig lijf der zittende vrouw, het rijke en toch niet onrustige plooienspel van haar kostbaren mantel. Zie als enkel detail de geaderde hand van den man! Men noemt hen thans Anna en Joachim uit een „Sippen”-altaar, verwanten van de

Moedermaagd, en het ontbrekende stuk is, volgens Weber, in de verzameling van prins zu Öttingen-Wallenstein te Maihingen: een veel oudere man en een oude vrouw, beiden in oostersche kleedij. \*) Het is mogelijk, hoewel als practisch bezwaar tegen deze onderstelling kan worden aangevoerd dat de stukken niet aan elkander passen, zooals uit bijgaande dwars doorsnede blijkt. Uit het paneel van het altaar te Creglingen en het altaarstuk te Maidbrunn hebben wij gezien, dat Riemenschneider, zooals trouwens geen der vijftiende eeuwsche kunstenaars, er niet tegen opzag enkele personen in de kleedij van zijn tijd te plaatsen tusschen figuren in Oostersche dracht. Maar in dat geval waren het immer portretten en zoo is ook stellig dit paar naar het leven uitgebeeld. Te oordeelen naar de kleederdracht der jonge vrouw en naar den stijl van het werk (zoowel dit als de groep te Maihingen) is met vrij groote zekerheid te constateeren dat het werd gemaakt omstreeks 1505, dat is juist in den tijd toen Riemenschneider, die tegen de veertig liep, de jonge Margaretha had gehuwd. Men begrijpt waar ik heen wil: ik zie in deze prachtig-menschelijke stemmingsvolle groep, hun beider beeltenis. Riemenschneider zelf, ouder dan toen hij zijn trekken sneed in den schriftgeleerde van het altaar te Creglingen, veel jonger dan de gebogen grijsaard te Maidbrunn, Margaretha als de jonge, bekoorlijke vrome dochter van Kaspar Rappolt. De beide genoemde portretten en de beeltenis op den grafsteen te Würzburg spreken deze onderstelling niet tegen.

\*) Met „heilige Sippe of Sibbe” wordt gewoonlijk de familie van de Maagd Maria bedoeld, die zeer omvangrijk is. De moeder van Maria was driemaal gehuwd, achtereenvolgens met Joachim, Cleophas en Salomas. Zij had drie dochters, een uit elk huwelijk, Maria, Maria Cleophas en Maria Salomé genoemd. In het „Sippenaltaar” dat mogelijk opgebouwd zou kunnen worden uit de twee helften, waarover hier sprake is, zouden de jongere man en vrouw (uit het V. and A. Museum) dan mogelijk Maria Cleophas en haar man Alphaes of Maria Salomé en Zebedeus moeten voorstellen en het oude paar (uit de verzameling te Maihingen) Anna en Salomas.

De twee knielende, kaarsendragende engelen (fig. XXXIV), die het Museum bezit, incompleet daar de vleugels ontbreken, en daardoor ietwat schraal van lijn, zijn afkomstig uit het dorp Wolferstetter bij Kilsheim in Baden, waar zij werden aangekocht. De betaalde prijs, ruim duizend pond, geeft een denkbeeld van de kolossale sommen, die tegenwoordig voor oude beelden van betekenis worden betaald. Ze zijn prachtig gebalanceerd en van een stemmige, rustige gratie. Er zijn twee dergelijke kaarsenhouders te Würzburg en aan de engelen in de predella van het Avondmaals-altaar te Rothenburg, maar deze zijn mooier dan elk dier beide paren. In de kapel te Wolferstetter prijken zij met een rijke moderne vergulding en waren daarenboven voorzien van nieuwe leelijk-gesneden vleugels. Zorgvuldig afgeloofd kwamen eerst sporen te voorschijn van een oudere beschildering van zilver op vermiljoen en eerst daaronder de oorspronkelijke houtkleur met in de oogen de zwarte iris, die Riemenschneider bijna immer placht aan te stippen.

En nu — ik heb ze voor het laatst bewaard — de kleine, fijnbewerkte perenhouten kopjes, die men als Adam en Eva pleegt aan te duiden (Fig. XXXV en XXXVI). Ze zijn in hetzelfde museum en werden eertijds aan Dürer toegeschreven. \*) Bode komt de eer toe ze als van den „Meister des Creglinger Altars” te hebben herkend, wat tegenwoordig overeenkomt met een toewijzing aan Riemenschneider. De kopjes zijn niet grooter dan een flinke appel

\*) Moritz Thausing zegt hierover in zijn boek over Dürer:

Dürer wird freilich auch so im Allgemeinen zuweilen als Meister in der Skulptur gepriesen, schon von Zeitgenossen wie Christoph Scheurl. Es verhält sich aber damit so, wie mit Dürer's Ruf als Architekt. Wenn er auch hier und da und wohl nur an kleineren Stücken sein unzweifelhaftes Geschick in der Behandlung plastischer Technik bewährt hat, so sind doch solche Werke bisher nicht nachgewiesen, wenigstens können die ihm bisher, wenn auch noch so allgemein zugeschriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürer's angesehen werden.

en zoo fijn en gevoelig, als waren ze het werk van een begaafden stempelsnijder. Het meisje, met haar naïef-onschuldig kinderlijk gezichtje, de jonge man met zijn gevoeligen mond en weelderigen haarbos, ze behooren tot het meest precieuse kleine werk, dat technisch in hout is te bereiken. Van onweerstaanbare charme, zijn ze aan geen

helft der vijftiende en het eerste kwart der zestiende eeuw. Riemenschneider, de laatste der Duitsche laat-gothiekers, bereikte een hoogtepunt en staat daar nog alleen. Zijn kunst was primitief en beperkt, maar in diepte van gevoel heeft hij zijns gelijken niet. Met den dertigjarigen oorlog — als alle oorlogen de grootste vijand der kunst —



FIG. XXXIV. TWEE KAARSENDRAGENDE ENGELEN IN HET VICTORIA EN ALBERT-MUSEUM TE LONDEN.

tijdsbeperking gebonden en helpen mede om Riemenschneider — den Dürer in de beeldhouwkunst — een plaats te geven onder de groote kunstenaars van alle tijden.

Na hem, door oorlog en hervorming, is de bloeiende beeldhouwkunst in Duitschland haast plotseling tot verval geraakt. Nimmer meer heeft zij het aanzien en de waarde herwonnen van de werken uit de laatste

brak voor Duitschland een tijd aan van materialisme en grofheid waarin voor de Musen geen plaats was. Zooals Schiller ze zeggen laat:

Wo die Waffen klirren

Mit eisernem Klang,

Wo der Hass und der Wahn die Herzen  
verwirren,

Da wenden wir flüchtig den eilenden Tritt.

Zoo was het toen en zal het nog wel zijn.



FIG. XXXV. ADAM IN HET VICTORIA EN ALBERT-MUSEUM TE LONDEN.

Maar al is deze tijd een slechte voor kunst, wij hebben althans het erfdeel onzer vaderen en ik hoop in het voorgaande bij enkelen de lust te hebben opgewekt de door hun Italiaansche tijdgenooten geheel overschaduwde Deutsche beeldhouwers wat meer te bestudeeren, en waardeering te hebben gevonden voor Tylman Riemenschneider, den grootsten en fijngevoeligsten van hen allen. Londen, Februari 1915.

## BIBLIOGRAFIE.

- G. A. Weber. *Leben und Werke d. Bildhauers Dill Riemenschneider*, I Aufl. 1884; II Aufl. 1888; III Aufl. (Til R., sein Leben und Werken) 1911.
- Ed. Tönnies. *Leben und Werke d. Würzburger Bildschnitzers Tilmann R.*, 1900.
- Carl Adelmann. *Til R. (Walhalla, Kulturbilder aus der deutschen Vergangenheit und Gegenwart, Band VI)* 1910.
- Carl Streit. *Tylmann R.*, 1888.
- C. Becker. *Tilmann R.*, 1849.
- H. M(erz). *Dilmann R.*, (Christl. Kunstbl. N<sup>o</sup>. 11), 1891;
- Aug. Essenwein. *Die hl. Elisabeth, Holzsculptur v. T. R.* (Mitt. a. d. Germ. Nat.Mus. I) 1884-6.
- Ernst Borkowsky. *Aus der Zeit des Humanismus (Gestalten aus der deutschen Vergangenheit, Erste Reihe)*, 1905.
- Fritz Knapp. *Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer.* (Neujahrsblätter, herausgeg. von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, VI), 1911.
- W. Pinder. *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, 1911.
- W. Lübke. *Geschichte der Plastik*, II Aufl. 1870/1.
- F. Burger. *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 1912
- Dr. F. Burger, *Deutsche Malerei.*
- Graf Vitzthum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters.*
- Wilh. Pinder, *Die deutsche Plastik.*
- W. (von) Bode. *Geschichte der deutschen Plastik*, 1885-7.
- O. Doering. *Deutschlands Mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle* (Hiersemanns Handbücher, VII), 1910.

Ed. Paulus. Bilder aus Kunst und Alterthum in Deutschland, 1883.

Max Sauerlandt. Deutsche Plastik des Mittelalters (Blaue Bücher), 1910.

H. Otte. Handbuch der Kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters (bearb. v. E. Wernicke), 1884.

F. X. Kraus. Geschichte der christlichen Kunst, 1895—1908.

H. Stegman. Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes, 1905.

W. Josephi. Die Werke plastischer Kunst (Kat. Germ. Mus. Nürnberg), 1910.

W. Vöge. Die deutschen Bildwerke (Kön. Mus. zu Berlin), 1910.

H. Graf. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildneri (Bayer. National museum zu München), 1896.

J. Leischung. Figurale Holzplastik, 1908-12.

Alf. Maskell. Wood Sculpture, 1911.

Adam Bartsch. Le Peintre-Graveur, deel VI & VII, 1808.

Salomon Reinach, Répertoire de Peintures du Moyen-âge et de la Renaissance, I—III, 1905—'10.

G. Woolliscroft Rhead. The treatment of drapery in art, 1904.

A. L. Baldry. The treatment of drapery in sculpture (The Art Journal), 1909.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1889.

Die christliche Kunst, VI u. IX Jahrg.

W. Caxton. The golden Legend (Legenda Aurea, 1270), 1483, ed. by F. S. Ellis, 1907.

J. E. Wessely. Iconographie Gottes und der Heiligen, 1874.

X. Barbier de Montault. Traité d'iconographie chrétienne, 1890.

F. Cabrol et H. Duclercq. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, 1907.



FIG. XXXVI. EVA IN HET VICTORIA EN ALBERT-MUSEUM TE LONDEN.

B. Eckl. Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei, 1883.

Rohault de Fleury. La Sainte Vierge, 1878. The Catholic Encyclopedia, 1907.

The new Schaff-Herzog Encyclopedia of religious knowledge, ed. by Macaulay Jackson, 1910.