

de Musica quemadmodum instituerat scripsisset. Nullum enim genus, nullave ratio musices homini doctissimo fuit incognita" (Pleningen in Serapeum X, 106). „Constat autem Rudolfum ita excelluisse in Musicis, multas ut cantilenas composuerit: imo ab Italis fuerit iucundior, propterea quod interdum cythara luderet in conviviiis eruditorum" (Melancthonis opp. omnia vol. XI ed. C. G. Bretschneider, 442). „Tum fidibus curas doctus lenire canoris/Artificique manu pingere quae libuit" schrieb Dalberg auf das Epitaph, das er Agricola errichten ließ (das darauf befindliche Porträt von Agricola bei Nic. Reusner: Iconibus clarorum virorum, Basel 1591). „Rodolphum musices fuisse callentissimum testantur numeri et cantica quae eius nomine etiamnum circumferentur" schreibt Alardus in der Ausgabe seiner „Rod. Agricolae Phrisii de inventione Dialectica libri omnes . . .", Colonia 1539, tom. II, 163.

Die wichtigsten autobiographischen Zeugnisse zu seiner Musikübung bzw. Anmerkungen zu musikalischen Fragen findet man in der Ausgabe von Alardus (1539), so z. B. in „De invent. dialectica" lib. III cap. xvi (451 ff.) die Bemerkungen über den Vorgang beim prima vista-Spiel, in dem Brief an Hegius von 1480 Sept. 20. (ib. II 189) eine Definition der Begriffe „mimus, histrionis et persona", in dem Brief von 1484 Mai 2. (ib. II 200) nach seiner Ankunft in Heidelberg das Urteil über die kurpfälz. Hofkapelle und Johannes von Soest, in der Festrede von 1476 in Ferrara, in der er sich selbst als Musiker bezeichnet (ib. II 154; 163), und in einem Brief aus Groningen klagt er einmal „neque vel cano vel psallo aut ullam partem illius studii attingo, ut videar aliquando mihi me ipsum perdidisse."

Seine oft erwähnte Tätigkeit als Orgelbauer, so die Erbauung der St. Martinsorgel in Groningen (1479), deren Bau Dufourcq (Esquisse d'une hist. de l'orgue en France 217, 220) ins Jahr 1442 verlegt und einem Martin Agricola zuschreibt, konnte bis jetzt nicht erwiesen werden. Weder aus seinen Schriften und Briefen noch aus sonstigen Quellen. Auch Dr. M. A. Vente in Utrecht (lt. frdl. briefl. Mitteilung) hält sie für unwahrscheinlich, dagegen eine beratende Tätigkeit als durchaus möglich.

Die beste Abhandlung über Rudolf Agricola, vor allem hinsichtlich der Charakterisierung seiner Persönlichkeit, ist immer noch die von Fr. von Bezold, Rudolf Agricola, in: Sitzungsber. d. kgl. Ak. d. Wiss. zu München 1884. Biographische Details darüber hinaus bei H. E. J. M. van der Velden, Rodolphus Agricola (Roelof Huusman), een Nederlandsch humanist, Leiden 1911, und zu den Datierungen der Briefe P. S. Allen, The letters of R. A., in: The Engl. Hist. Review XXI, 302 ff.

Trotz dieser Arbeiten wäre eine Studie über Rudolf Agricola von musikwissenschaftlicher Seite aus sehr wünschenswert und auch seine Bedeutung für das geistige und künstlerische Leben am fränkischen Oberrhein ist noch nicht in dem notwendigen Maße erforscht.

²³ Der Reisebericht von Antoine de Lalaing (Gachard a. a. O., von mir mitgeteilt und besprochen in „Pfälz. Heimatblätter" III, Aug. 1953) erwähnt zwar nur, daß die Messe von der kurpfälz. Kantorei gesungen wurde und daß die hervorragende Orgel nur noch mit der in Innsbruck verglichen werden könne, während sonst auf der Reise fast immer auch der Mitwirkung der Kantorei Philipps gedacht wird, aber es erscheint trotzdem nicht ausgeschlossen, daß die niederländisch-burgundische Kantorei auf dem Heidelberger Schlosse gesungen hat. Auf alle Fälle ist die persönliche Begegnung von Meistern wie Agricola und Pierre de la Rue mit Schlick und den übrigen Heidelberger Kantoreimitgliedern sehr beachtenswert.

²⁴ Vgl. dazu die Einleitung von M. S. Kastner zur Ausgabe von A. Schlicks Orgelkompositionen unter dem Titel „Homage à l'empereur Charles-Quint, dix versets pour orgue, transcrits par M. S. Kastner et M. Querol-Cavaldà, Barcelona 1954."

DIE JUGENDWERKE DES BILDHAUERS KONRAD MEIT VON WORMS

von Wolfgang Medding

Konrad Meit von Worms war einer der Großen der abendländischen Kunstgeschichte und einer der größten Bildhauer der deutschen Renaissance. Mit seinem Zeitgenossen Hans Holbein dem Jüngeren teilt er das Schicksal, lange Zeit seines Lebens außerhalb Deutschlands an fremdem Fürstenhof verbringen zu müssen. Und so befinden sich fast alle erhaltenen, ortsgebundenen Werke seiner Hand, die bis jetzt bekannt waren, außerhalb der deutschen Landesgrenzen. Nur einige wenige Kleinplastiken von ihm haben den Weg in deutsche Sammlungen und Museen gefunden¹.

Konrad Meit war der Hofbildhauer der Margarethe von Österreich, der Tochter Kaiser Maximilians und Witwe des frühverstorbenen Herzogs Philibert des Schönen von Savoyen, die nach dem Tode ihres Gemahls (10. September 1504) als Statthalterin der Niederlande und zugleich als Erzieherin ihres Neffen, des späteren deutschen Kaisers Karl V., ihre Residenz und Hofhaltung in Mecheln hatte und von hier die Geschicke der habsburgischen Niederlande leitete. Hier in Mecheln ist Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise in den Jahren 1520/21 Konrad Meit begegnet und hat in seinem Tagebuch die Worte bleibenden und unvergänglichen Ruhmes von dem „guten Bildschnitzer mit Namen Meister Conrad, desgleichen ich kein(en anderen) gesehen hab", eingetragen. Ihm sandte er die besten seiner Kupferstiche und als er im folgenden Jahre, am 26. August 1521, in Mecheln übernachtete, vermerkte er in seinem Tagebuch: „Do lud ich Meister Conrad und ein Maler mit ihm zu Nachtessen. Und dieser Meister Conrad ist der gut Schnitzer, den Frau Margareth hat"².

Was über das Leben und Schaffen dieses Meisters Conrad bekannt und von seinen Werken auf uns gekommen ist, ist nicht allzuviel. Aber das Wenige, was wir bisher von ihm kannten, zeugte von einem Können und einer Meisterschaft, welche das Lob, das sein großer Zeitgenosse Albrecht Dürer ihm zollte, wohl verständlich erscheinen läßt.

Die früheste Nachricht, die wir von ihm besitzen, stammt von dem Wittenberger Humanisten Christoph Scheurl in seinem 1511 in Landshut gedruckten Buch „*Libellus de Sacerdotum ac rerum ecclesiasticarum pretantia etc.*“³. Hiernach habe „*Conradus Metus Vangionis*“ in der Werkstatt des Lukas Cranach für den Kurfürsten Friedrich ein bedeutendes Werk geschaffen, eine teilweise vergoldete Doppelmadonna, die auf einer Marmorsäule inmitten der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellt worden sei. Die Madonna habe auf der einen Seite dem Kinde eine Traube gereicht, auf der anderen Seite sei sie mit Kind und Szepter dargestellt gewesen. Sie sei von etwa 40 Engeln umgeben, von denen zwei über ihrem Haupte die Krone hielten und 14 Leuchter in Händen trugen. Die übrigen seien singend und musizierend dargestellt. Es kann hiermit nur Conrad Meit aus dem Gebiet der Vangioner, dem alten Stammesnamen der Wormser, also „*Conrad Meit von Worms*“, wie dieser sich selbst auf einer heute im Bayrischen Nationalmuseum in München befindlichen Alabasterstatuette der „*Judith*“ signierte, gemeint sein. Das von Christoph Scheurl beschriebene Werk ist nicht erhalten, zumindest verschollen und wahrscheinlich schon in der Reformationszeit aus der Wittenberger Schloßkirche entfernt worden.

Einige Jahre später, 1514, begegnet uns Meit am Hofe der Herzogin Margarethe von Österreich in Mecheln. Er erhält hier als „*tailleur d'ymages*“, d. h. als Bildschnitzer für geleistete Dienste, d. h. also wohl für eine bildhauerische Arbeit, eine größere Summe ausbezahlt und vermählt sich daselbst im Mai des gleichen Jahres. Hieraus zu folgern, daß Meit bereits zu dieser Zeit „*Rang und Titel eines Hofbildhauers innehatte*“, wie Georg Troescher meint, dürfte zumindest verfrüht sein⁴. Denn erst im Januar 1518 lassen sich weitere Zahlungen an Meit für bestimmte ausdrücklich genannte Arbeiten nachweisen, ebenso für August des Jahres 1519, und erst seit September 1519 bezieht Meit in Mecheln als „*maistre tailleur de pierre de ma dicte dame*“ ein festes Einkommen, wobei aber auch später noch seine Arbeiten für die Herzogin besonders honoriert werden.

Man darf aus all dem schließen, daß Konrad Meit, als er den Auftrag für ein so umfangreiches und bedeutendes Werk für die Schloßkirche in Wittenberg von dem kunstliebenden Kurfürsten Friedrich von Sachsen erhielt, kein unbekannter Bildhauer und zwanzigjähriger Anfänger mehr gewesen ist, und daß ihm auch in den Niederlanden ein bedeutender Ruf vorausging. Und als Dürer ihn 1521 in Mecheln aufsuchte, ist Meit bereits ein weithin bekannter und berühmter Bildhauer gewesen, dessen Ruf wohl auch bis Nürnberg gedrungen war.

Konrad Meit hat in diesen Jahren in Mecheln im Auftrag der Herzogin Margarethe Porträtbüsten von dieser selbst und posthume Porträts ihres 1504 verstorbenen Gemahls in Buchsbaum oder Marmor (Alabaster?), Statuetten von Adam und Eva in Holz oder Bronze, Statuetten von Christus und Maria in Holz und Bronze geschaffen, wofür sich die Zahlungsanweisungen noch nachweisen lassen. Einiges hiervon ist auch noch erhalten, so vor allem die schon genannte und signierte Alabasterstatuette der Judith mit dem Haupte des Holofernes im Bayrischen Nationalmuseum in München. Sie stammt aus Schloß Ambras in Tirol, also wohl aus habsburgischem Besitz⁵.

Im Jahre 1526 erhält Konrad Meit den Auftrag zu seinem größten und bedeutendsten Werk, das ihm einen unsterblichen Ruhm für alle Zeiten eingetragen hat: für die von der Herzogin Margarethe gestiftete Kloster- und Begräbniskirche St. Nicolas de Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse in der Freigrafschaft Burgund soll er die Grabdenkmäler für ihren Gemahl, den Herzog Philibert den Schönen von Savoyen, für dessen Mutter Margarethe von Bourbon und für sie selbst schaffen⁶. Und Konrad Meit schuf für den Chor dieser Kirche ein freistehendes, doppelgeschossiges Tumbengrab für den Herzog, ein Wandnischengrabmal für dessen Mutter und ein ebenfalls doppelgeschossiges, von einem spätgotischen Baldachin überwölbtes Tumbengrab für die Herzogin selbst. Bei den doppelgeschossigen Grabdenkmälern des Herzogpaares sollten

im Untergeschoß die Toten, auf der oberen Platte die Lebenden dargestellt werden. Die fünf Hauptfiguren in Alabaster und Marmor und die meisten der sie mit Wappen und Emblemen umgebenden Putten führte Konrad Meit in den Jahren 1526 bis 1532 selbst aus, während er die ornamentalen Teile und übrigen Nebenfiguren anderen, vlämischen Bildhauern überließ. Die von Meit geschaffenen Großfiguren und Putten gehören zum Besten und Großartigsten, was die deutsche Renaissance überhaupt aufzuweisen hat. Die Vollendung dieses Werkes hat die Auftraggeberin nicht mehr erlebt. Sie starb am 1. Dezember 1530.

Fast zur gleichen Zeit, als Meit an den Grabmälern in Brou arbeitete, zwischen 1526 und 1530, schuf er im Auftrag des Beichtvaters der Herzogin, Antoine de Montecut, für die Kirche St. Vincentius in Besançon eine große Pieta-Gruppe in Alabaster⁷. Auch sie ist erhalten geblieben und befindet sich heute in der Kathedrale zu Besançon.

Urkundlich nachweisbar ist noch ein großes Wandgrab, das Meit im Auftrag der Philiberte von Luxembourg, der Witwe des Fürsten Johann II. von Orange, für die Kirche in Lons-le-Saunier für ihren 1502 verstorbenen Gemahl, für ihren 1530 bei der Belagerung von Florenz gefallenen Sohn Philippe de Chalons und für sich selbst errichten ließ⁸. Meit führte dieses 1532-34 aus. Es bestand aus 25 z. T. lebensgroßen Alabasterfiguren, hatte eine Breite von 9 Metern und eine Höhe von 8 Metern und nahm die ganze innere Chorwand der Franziskanerkirche daselbst ein. Außer den Verstorbenen waren Genien, mythologische und historische Gestalten dargestellt. Nach einem Brande der Kirche im Jahre 1537 wurden die Figuren z. T. um den Hochaltar wieder aufgestellt. Doch schon 1588 gelangten sie in den Besitz des Grafen Peter Ernst von Mansfeld, der sie zum Schmuck seines Schlosses in der Nähe von Luxemburg verwendete. Sie sind seit langem verschollen und bisher nicht wieder aufgefunden worden.

Nach Vollendung dieser Arbeiten ließ sich Meit in Antwerpen nieder, wo er Mitglied der St. Lucas-Gilde wurde⁹. In dieser Spätzeit scheint er hauptsächlich Kleinplastiken gearbeitet zu haben: Figuren der Lukretia, einen Raub der Sabinerinnen, eine Fortitudo, eine Tänzerin, selbst noch einmal eine Figurengruppe von Adam und Eva, alles Statuetten von einem bewegten Manierismus. Schließlich war er zusammen mit dem Antwerpener Architekten Philippe Lammekens an der Ausführung eines Sakramentshauses für die Prämonstratenserabtei in Tongerlo¹⁰ in Form einer 50 Fuß hohen Pyramide beschäftigt, wofür er die Figuren schaffen sollte. Die Arbeiten zogen sich bis 1548 hin, doch wird sein Name schließlich nicht mehr genannt, so daß es scheint, daß er in dieser Zeit in Antwerpen verstorben ist. Die Kirche in Tongerlo wurde in der französischen Revolution zerstört, so daß auch diese Werke von Meit seitdem verschollen sind.

Somit ist Anfang und Ende von Konrad Meits Künstlerleben und Schaffen in Dunkel gehüllt. Zahlreich waren die Bemühungen, wenigstens den Anfang seines Schaffens aufzuhellen. Und es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, ihm in Worms selbst oder im näheren Umkreis von Worms Werke zuzuschreiben. Hat doch bisher kein einziges ortsgebundenes Werk in Deutschland oder gar in Worms selbst oder dessen näheren Umgebung diesem aus Worms stammenden Meister zugeschrieben werden können.

So hat man unter den Werken spätgotischer Plastik vor allem immer wieder auf das Verkündigungsrelief von 1487 im nördlichen Seitenschiff des Wormser Domes hingewiesen. Auch das Relief mit der Wurzel Jesse oder die Grablegung Christi daselbst sind schon als Frühwerke Konrad Meits genannt worden, ohne daß die Verfechter dieser Thesen zu überzeugen vermochten. Auch ist der Kreis um Nikolaus Gerhaert von Leyen als Ausgangspunkt und Quelle seines Stiles mehrfach in Anspruch genommen worden. Niemals aber hat man ein bestimmtes Werk eindeutig als Arbeit Meits nachzuweisen vermocht.

An diesen Versuchen, Jugendwerke Konrad Meits in Deutschland zu bestimmen, waren namhafte Gelehrte wie Wilhelm von Bode¹¹, Wilhelm Vöge¹², Wilhelm Pinder¹³, Friedrich Winkler¹⁴ und Georg Troesch¹⁵ beteiligt. Wilhelm Pinder hat die Ergebnisse dieser Versuche wie folgt zusammengefaßt:

„Von Bode schon sehr beachtet, von Vöge besonders feinfühlig in seinem Wesen erfaßt, neuerdings von Troesch in einer ersten Monographie dargestellt, durch seine Gothaer Figuren (Adam und Eva) schon lange in Deutschland (sozusagen unbewußt) populär, ist Meit uns heute klar als der Reifste und Stärkste dieser ganzen Richtung. Er hat mit Holbein dem Jüngeren einiges gemeinsam, vor allem die europäische Note seiner Form – und daß er Deutschland verloren ging. „Von Worms“ bezeichnet er sich auf der alabasternen Judith des Nationalmuseums. Die Wormser Skulpturen der 80er Jahre, besonders aber die Plastik des Heilbronner Altares von 1498 – hinter beiden zuletzt, aber als nur noch mittelbarer Hintergrund, Gerhaert – bezeichnen künstlerisch seinen Boden“¹⁶.

Es sind drei Merkmale, die für Stil und Wesensart Meister Konrads hauptsächlich kennzeichnend sind:

1. Die Darstellung des nackten menschlichen Körpers, vor allem in Form von Putten und kleinfigurigen Statuetten;
2. Bildnisdarstellungen in Form von Büsten oder Grabfiguren;
3. Die unvergleichliche Schönheit der Lockenfülle seiner weiblichen Gestalten, aber auch die kleinen sehr individuellen Ringellockchen seiner Putten und Jünglingsgestalten.

Aus diesen Charakteristika aber spricht ein besonderer Sinn für Realismus in der Darstellung des Natürlichen, eine ausgeprägte Beobachtungsgabe, eine genaue Kenntnis des menschlichen Körpers und seiner Anatomie, wie auch eine besondere Begabung in der Erfassung und Wiedergabe der menschlichen Physiognomie und Psyche.

Es darf hierbei nicht verkannt werden, daß Meit in einer Zeit des Umbruchs lebte und wir ihn erst an der Schwelle eines neuen Zeitalters – der Renaissance – auf der Höhe seines Lebens und Schaffens kennen lernen, daß Meit also diesen Umbruch – von der Spätgotik zur Frührenaissance – bei aller individuellen Kontinuität in seinem eigenen Leben und seiner künstlerischen Entwicklung mitgemacht haben muß! Denn gerade im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts – also zu einer Zeit, als Meit erstmalig in den Niederlanden auftauchte – vollzog sich in Deutschland diese Wandlung von der Spätgotik zur Renaissance, wenn auch nur langsam und schrittweise, während man in den Niederlanden den aus Italien kommenden neuen Formen sehr viel aufgeschlossener entgegenkam. Wir kennen festdatierte Werke Meits in den Niederlanden erst aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Die Frühwerke Meits in Deutschland aus dem Anfang des Jahrhunderts müssen daher in der Hauptsache unter den Werken der Spätgotik zu suchen sein. Auch ist keineswegs sicher, daß Meit mit seinem ersten Auftreten in den Niederlanden (mit seiner Verheiratung in Mecheln im Jahre 1514) seine Verbindungen mit Deutschland völlig gelöst habe. Zumindest für die ersten Jahre darf man annehmen, daß er gelegentlich noch in Deutschland gearbeitet haben wird.

Im folgenden soll versucht werden, von den urkundlich beglaubigten oder ihm mit Sicherheit zugeschriebenen Werken ausgehend unter den oben genannten Voraussetzungen den Spuren von Konrad Meits Schaffen in seiner Frühzeit in Deutschland, vor allem in seiner wormsischen Heimat und am Mittelrhein nachzugehen und den Umkreis jener Werke aufzuspüren, aus denen heraus der Stil seiner späteren Zeit sich entwickeln konnte.

In Worms bestand gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Bildhauerschule, aus der eine Reihe von Werken hervorgegangen ist, von denen sich eine ganze Anzahl in Worms selbst und in der näheren und weiteren Umgebung erhalten haben¹⁷. Es sind einmal die fünf großen, spätgotischen Reliefs, die aus dem abgebrochenen Domkreuzgang stammen und über eine zeitweilige Unterbringung in der St. Nikolauskapelle schließlich in das nördliche Seitenschiff des Domes gelangt sind. Dargestellt ist auf den fünf Hochreliefs die Wurzel Jesse, die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Grablegung und die Auferstehung Christi. Der Kreuzgang, für den sie geschaffen waren, war eine Stiftung des Bischofs Johann von Dalberg († 1503) und wurde seit 1483 errichtet. Von den großen Reliefs sind drei fest datierbar: Das Relief der Verkündigung wurde nach dem Vorbild des Speyerer Verkündigungsreliefs 1487 geschaffen und ist eine Stiftung des Domdekans Johann Ernoß von Lohnstein. Die Reliefs der Wurzel Jesse und der Auferstehung Christi tragen inschriftlich die Jahreszahl 1488. Von dem ersteren war der Stifter der Erbauer des Kreuzganges Bischof Johann von Dalberg selbst, von dem letzteren der

Kanonikus Johann von Winheim. Das Relief der Grablegung ist nicht datiert, gilt aber als Werk des Meisters Konrad Syfer aus Heilbronn¹⁸.

Das Relief der Geburt Christi ist am spätesten entstanden. Es trug nach einer alten, zuverlässigen Überlieferung die Jahreszahl 1515 und war eine Stiftung des aus Speyer stammenden Kanonikers Jakob Meintzer¹⁹.

Die Werke dieser Wormser Bildhauerschule der Spätgotik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts waren sehr verbreitet. Zahlreiche Taufsteine, Kanzeln und Werke der Bauplastik haben sich in Worms selbst oder in der näheren und weiteren Umgebung von Worms erhalten. Zu ihnen gehört beispielsweise der Taufstein in der St. Nikolauskapelle des Domes selbst, der aus der abgebrochenen ehemaligen Taufkirche St. Johannis stammt und die zahlreichen noch vorhandenen Schlußsteine und Konsölden des ehemaligen Domkreuzganges.

Die Werke dieser sich über mehrere Jahrzehnte hinziehenden Bildhauerwerkstatt sind keineswegs stilistisch einheitlich, sondern zeigen mannigfaltige individuelle Unterschiede. Sie sind jedoch zweifellos von der oberrheinischen, insbesondere der straßburgischen Plastik abhängig und von der Werkstatt des Nikolaus Gerhaert von Leyen beeinflusst worden²⁰.

Es ist nun kein Zufall, daß man im Hinblick auf Konrad Meits Herkunft aus Worms auf diese Wormser Bildhauerschule als Ausgangspunkt seines Schaffens hingewiesen hat. Aber merkwürdigerweise hat man hierbei meist an das am frühesten entstandene Relief der *Mariae Verkündigung* gedacht. L. Réau hat in Michels *Histoire de l'Art* noch alle fünf Reliefs dem Konrad Meit zugeschrieben²¹. Auch Ph. M. Halm hat sich – nach Troescher – in einem Vortrag in München für Konrad Meit als Schöpfer des Verkündigungsreliefs ausgesprochen²². Ebenso wurde bei Lübke-Semrau Konrad Meit dafür verantwortlich gemacht. Friedrich Winkler drückt sich jedoch vorsichtiger aus, wenn er im Hinblick auf dieses Verkündigungsrelief von einer Arbeit „Meitischen Gepräges“ spricht, sich aber nicht entschließen will, „mit der Ausführung durch Meit zu rechnen“²³. Georg Troescher hat dann den Anteil Meits auf das richtige Maß zurückgeschraubt, wenn er schreibt: „Wenn man diese Wormser Verkündigung auch nicht so ganz gering einschätzen soll, wie es geschehen ist (nämlich bei Otto Schmitt u. a., d. Verf.), ist doch andererseits an den Renaissancekünstler Meit als Meister nicht zu denken. Man kann vielmehr sagen, daß dieses Relief mitsamt den übrigen vier zu den Kunstwerken gehört, die uns in mancher Hinsicht wenigstens eine Vorstellung geben von dem künstlerischen Boden, in dem der spätere Meister wurzelt und den sein Werk nicht verleugnet. Die breiten unteretzten Figuren und die vollen Formen der Maria und des Engels wird er sich als junger Mensch wohl eindringlich betrachtet haben, der mit offenen Augen als künstlerisch Interessierter in die Welt sah“²⁴. Solchen Ausführungen Georg Troeschers kann man seine Zustimmung nicht versagen und auch seiner weiteren Schlußfolgerung, daß besonders die beiden Wormser Reliefs der „Wurzel Jesse“ und der „Grablegung Christi“ „von sehr begabten Schülern der Straßburger Werkstätte des Nikolaus Gerhaert von Leyen“ herrühren und diese sich aufs engste mit der elsässischen Plastik der Nachfolger Gerhaerts verknüpfen lassen. Hieraus folgert Troescher, daß Konrad Meit, nachdem er seine ersten Lehrjahre noch am Mittelrhein verbracht hat, schließlich den Weg nach Straßburg gefunden habe.

Diesen Straßburger Einfluß kann Konrad Meit jedoch auch in der von Straßburg abhängigen Wormser Bildhauerschule empfangen haben. Merkwürdig jedenfalls ist, daß dasjenige Relief, das schon am stärksten die neuen Renaissanceformen erkennen läßt und auch in vielen Einzelheiten dem Schaffen Konrad Meits am nächsten kommt, bisher noch niemals im Zusammenhang mit Meit genannt wurde, das Relief der Geburt Christi (1)²⁵.

Hier kniet Maria links von dem am Boden liegenden nackten Kinde, das von zwei ebenfalls niederknieenden Engeln verehrt wird. Rechts steht Joseph mit einer geschulterten Axt. Hinter ihm sieht man den Esel, hinter Maria liegt am Boden der Ochse. Als Abschluß des Vordergrundes dient die Mauer einer Hausruine. Über dieser Mauer schaut links ein Hirtenpaar auf die Szene herab. Im Hintergrund ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt. Am Erdboden befinden sich vereinzelt Steine, Grasbüschel und Pflanzen, Blumen, Eidechsen und Schnecken in naturgetreuer Nachbildung.



(1)

Gesamtansicht



(2)

Zwei Hirten



(3)

Maria



(4)

Joseph

(1-4) Relief der Anbetung (Geburt Christi) im Wormser Dom

Links im Hintergrund sieht man eine verfallene Strohütte, durch deren offenes Balkenwerk man auf eine Stadt mit Mauer, Rundturm und Hausdächern blickt. Rechts über der Hirtenszene liegt auf einem Berge eine Burg. Das nach oben im Rundbogen abschließende Relief wird links und rechts von je zwei figurentragenden Säulchen eingefasst. Zur Rechten erblicken wir auf Konsölden und unter Baldachinen die Statuetten der hl. Katharina und eines Abtes. Links sind in der gleichen Weise die Figürchen von Jakobus dem Älteren und einem Heiligen dargestellt. Beide Köpfe der linken Seite sind moderne Ergänzungen. Auch sonst befinden sich an dem Relief zahlreiche Erneuerungen: beide Köpfe der knieenden Engeln sind ergänzt. Fast alle Hände, mit Ausnahme derjenigen Josephs fehlen. Das Christuskind, bei dem wir die rechte Hand und den linken Fuß vermissen, war zeitweilig abgebrochen und wurde durch eine Gipsschicht wieder befestigt. Es hat vermutlich ursprünglich auf dem Mantelende der Madonna gelegen. Die Sockelplatte ist größtenteils erneuert. Am Sockel befand sich ehemals eine ausführliche Inschrift, deren Wortlaut in einem Manuskript von Bernhard Herzog aus dem Jahre 1596, das sich in der Frankfurter Stadtbibliothek befindet, überliefert ist. Sie konnte zum größten Teil auch noch im Jahre 1818 von Georg Wilhelm Issel abgeschrieben und in seinem Bericht über die erhaltungswürdigen Denkmäler des Wormser Domkreuzganges vom 6. September 1818 festgehalten werden.

Zu seitens des Reliefs befinden sich auf zwei Konsolen zwei Freifiguren mit vor ihnen knieenden Stiftern; links Petrus mit dem Kanoniker Jakob Meintzer aus Speyer, unter ihm an der Konsole von einem geflügelten Putto gehalten sein Wappen, ein halbes Rad; rechts der hl. Cyriakus mit einer vor ihm knieenden Frauengestalt.

Über das Stilistische ist bisher folgendes gesagt worden:

Nach G. Tiemann lehne sich die Komposition des Reliefs an den Meister E. S. (L. 23) und an Schongauer (L. 4) an²⁶. Diese habe auch Hans Baldung Grien in einem 1514 datierten Holzschnitt verwendet. An Baldung erinnere auch der Puttenfries, der sich als oberer Abschluß um das Relief legt. Dieser Puttenfries sei jedoch nicht vom Hauptmeister, sondern von einem jüngeren und moderner gesinnten Mitarbeiter ausgeführt worden. Von diesem stamme auch das Jesuskind. Nach Otto Schmitt ist der führende Meister „ein Künstler oberrheinischer Herkunft oder doch durch oberrheinische Schule gegangen“²⁷. Wilhelm Vöge hat das Relief mit dem Berliner Ölbergrelief aus Holz des Monogrammistens H. (Demmler Nr. 1843) in Verbindung gebracht. Hierin kann Otto Schmitt, der das Relief für elsässisch hält, nicht folgen. Den St. Cyriakus mit der in Grisaille gemalten Diakonfigur Grünewalds in Verbindung zu bringen, scheint mir die Grenzen, die der plastischen Darstellung und der Malerei gezogen sind, zu überschreiten und zu verwischen. Der Meister der Petrusstatue zeige nach Otto Schmitt jedoch verwandte Züge mit dem oberrheinischen Freiburger Bildhauer Sixt von Staufen. Es sei derselbe, der auch den Puttenfries gemacht habe, von dem ja auch der Putto an der Konsole der Petrusfigur geschaffen worden ist. Grete Tiemann hat schließlich den Cyriakus mit den Skulpturen des Straßburger Laurentiusportals in Verbindung gebracht, „doch verdichten sich die Ähnlichkeiten nicht zu greifbaren Beziehungen“. Diese Beziehungen dürften jedoch sehr viel enger sein, als Grete Tiemann vermutete.

Das Relief der Geburt Christi in Worms ist nach unserer Überzeugung trotz aller Einheitlichkeit der Komposition zweifellos von zwei verschiedenen Meistern ausgeführt worden. Es verdient – trotz aller Zwiespältigkeit – mit dem der Wurzel Jesse und der Grablegung zu den besten Arbeiten der Wormser Schule gezählt zu werden. In vielen Einzelheiten, wie der großartigen Josephfigur (4) und auch dem landschaftlichen Hintergrund verrät sich ein noch ganz dem spätgotischen Naturalismus verhafteter älterer Meister von straßburgischer Schulung. Geradezu großartig sind in dieser Hinsicht die durchfurchten und beseelt ausdrucksvollen Züge des bärtigen Alten, die lebendigen spätgotisch bewegten Kopf- und Barthaare und die naturalistisch gestalteten Hände mit ihren hervortretenden Adern und der in allen Einzelheiten an Knöcheln und Gelenken wie an der ganzen Oberfläche charakterisierten „alten“ Hand. Dem entsprechen völlig die reichen, geradezu virtuos gegebenen Falten des Gewandes. Dies alles verrät den alten, in reicher Erfahrung geübten Meister. So etwas könnte noch ein Künstler der Generation des Nikolaus von Hagenau geschaffen



(5) Worms



(6) Brou



(7) Worms



(8) Brou



(9) Worms



(10) Brou

(5, 7, 9) Maria aus der Anbetung im Dom zu Worms
(6, 8, 10) Herzogin Anna Margarethe von Österreich in Brou

haben²⁸. Das ist straßburgische Schulung, wie auch der ganze steil aufsteigende landschaftliche Hintergrund mit seiner Stadtansicht, den Dächern, Mauern und Türmen, der verfallenen Hütte mit ihrer Fachwerkkonstruktion und dem fein charakterisierten Strohdach nur von einem Meister der älteren Straßburgischen Schule entworfen sein kann. Selbst das Motiv der beiden über die Mauer schauenden, als Halbfiguren dargestellten Hirten (2), die als Zuschauer auf die Szene der Anbetung des Kindes herabblicken, ist in Straßburg in der Schule von Nikolaus Gerhaert und Nikolaus von Hagenau ausgebildet worden. Aber die Ausführung der linken Seite und der oberen Reliefhälfte zeigt einen einfacheren, schlichteren idealisierten Stilcharakter, zeigt ganz einfach die Hand eines jüngeren Meisters. Das gilt vor allem für die anbetende knieende Maria (3) und das Jesuskind wie auch für den Ochsen hinter ihr und die schlichte naive Art, wie der ganze obere Teil einschließlich der beiden zuschauenden Hirten und des landschaftlichen Hintergrundes ausgeführt worden ist. Das ganze Relief scheint also von dem älteren in Straßburg geschulten Meister entworfen worden zu sein. Aber nur der untere rechte Teil mit der Gestalt des Joseph ist von ihm selber ausgeführt worden. Die Umgrenzung seines eigenen Anteils wird genau mit der Fuge des Steinblocks des aus 4 Stücken gearbeiteten Reliefs umrissen.

Der gleiche Gegensatz zeigt sich auch in der Umrahmung. Auf beiden Seiten sind die das Relief bild einfassenden Pfeiler in spätgotischer Art aufgegliedert in reichgestaltete Sockel und Konsöhlen, aufsteigende Dienste und in Nischen eingestellte Säulchen, die wiederum auf kleinen Konsöhlen Statuetten tragen, über denen sich Baldachine mit Eselsrückenbögen bilden, die ihrerseits in Fialen enden. Dann setzt darüber völlig unvermittelt ein das ganze Relief umfassender profilierter Renaissancebogen ein, über dem ein in mehrfachen Zügen reich gewelltes Wolkenband gestaltet ist, aus dem zahlreiche geflügelte nackte Engelputzen heraus schauen. Diese Engelputzen haben Musikinstrumente in ihren Händen (11) oder halten, wie die ganz oben in der Mitte zu einer Gruppe von drei Putten zusammengefaßten singend ein Notenblatt (12). Das ist in der plastischen Kunst ein völlig neues Motiv, das seinen Ursprung in der oberrheinischen zeitgenössischen Malerei gehabt zu haben scheint. Hier zeigt sich ein neuer, der Renaissance verbundener Geist, der mit dem spätgotischen Ranken-, Ast- und Knorpelwerk nichts mehr gemein hat.

Betrachtet man die Figuren im einzelnen, so stellt man eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit und Verwandtschaft mit den Werken Konrad Meits fest. Schon das liebliche, völlig idealisierte Gesicht der anbetenden Maria mit den niedergeschlagenen Augenlidern stellt eine Vorstufe zum Gesicht der im Todesschlaf ruhenden Herzogin Margarethe in Brou dar (5-10). Mehr noch: die Behandlung der reich gelockten Haare ist hier wie dort die gleiche.

Zwar verwendet gerade die oberrheinische Plastik dieses Motiv der lang herabhängenden gelockten Haare vielfach, aber gerade der Vergleich mit solchen oberrheinischen Werken – etwa der Dängolsheimer Madonna des Berliner Museums²⁹ oder der Madonna im Altar zu Lautenbach³⁰ und vieler anderer Beispiele – macht die Sonderart der Haarbehandlung bei Konrad Meit evident: dort korkzieherartig gedrehte Lockensträhnen, deren einzelne Linien sich in ihrem vollen Verlauf verfolgen lassen, hier auch reich gelockte Haare, deren Strähnen jedoch immer wieder unter anderen, von unten hochgeführten Haarsträhnen verschwinden und von ihnen überschritten werden. Das ist eine Sonderart und ein besonderes Kennzeichen, das sich ebenso bei der Wormser Maria wie bei der toten Margarethe in Brou und bei vielen anderen Figuren Konrad Meits wiederfindet, selbst bei den kurzen Haaren am Kopf des toten Philibert an dessen Grabmal in Brou, sogar bei kleinen Statuetten wie der Judith in München oder den Evafigürchen. Auch die auslaufenden Enden der herabhängenden Haarsträhnen sind bei der Maria in Worms wie bei der toten Herzogin in Brou in gleicher eigenartiger Weise gegeben und selbst noch bei der Christusfigur der späten Pieta-Gruppe in Besançon kehren die herabhängenden Haarenden genau so wieder. Hier zeigt sich eine Sonderart von Meit, die so nur ihm eigen war, und durch die er sich von allen anderen Bildhauern seiner Zeit unterscheidet. Eng verwandt mit dieser Marienfigur sind auch die Heiligenfigürchen auf den Konsolen der seitlichen Einfassung des Reliefs, besonders anmutig die hl. Katharina (18) auf der rechten Seite, die auch wieder denselben Typus wie auch die gleiche Haarbehandlung aufweist.



(11) Worms
Musizierende Putten von der Anbetung im Dom



(12) Worms
Singende Putten von der Anbetung im Dom



(13) Oberwesel
Elisabeth von Schwarzenburg (vgl. 32)



(14) Worms
Puttokonsole von der Anbetung im Dom

Auch die beiden seitlichen auf Konsolen stehenden Figurengruppen mit den beiden Heiligen Petrus und Cyriakus sowie den knieenden Stifterfiguren zeigen die Hand des jüngeren Bildhauers. Zwar könnte man sich durch die sehr naturalistische Gestaltung der Gesichter der beiden Heiligen sowohl wie auch der männlichen Stifterfigur täuschen lassen. Doch die Formgebung ist einfacher und dem jüngeren Meister mehr gemäß. Und gerade hier zeigen sich wieder überraschende Übereinstimmungen mit Stil und Formgestaltung Konrad Meits im einzelnen, so daß auch hier Meit als ausführender Künstler angenommen werden muß. So ist die geriffelte Stoffbehandlung des Mantels bei dem Stifter die gleiche wie beim Umhang des Herzogs Philibert und seiner Mutter, der Herzogin Margarethe von Bourbon in Brou. Auch der ringartige Halskragen beim Herzog (22) ist genauso gearbeitet wie bei der knieenden Stifterfigur in Worms (21). Überraschend sind auch die Übereinstimmungen zwischen den Gesichtszügen des hl. Cyriakus in Worms (23) und der Meitschen Adamstatue in Wien (24). Wir haben hier die gleiche Formgestaltung der Augen mit den sehr detailliert ausgeführten Lidrändern, eine große Übereinstimmung in der Form der Ohren und dieselbe Form des leicht geöffneten Mundes. Besonders auffällig aber ist die Art der Haarlockenbehandlung, die bei beiden Figuren in kleinen schneckenförmigen Ringelchen enden. Das wird besonders deutlich, wenn man die Ringellocken an der Rückseite der Adamfigur in Wien (Troescher Taf. XII) mit denen des Cyriakus vergleicht.

Und nun findet man in den reizenden musizierenden oder singenden Engelputzen im Wolkenkranz über dem Relief eine Formgebung und einen Geist, der mit dem der Meitschen Putten in Brou völlig übereinstimmt. Diese Gleichartigkeit geht bis in Einzelheiten der formalen Gestaltung. Das bezieht sich nicht nur auf die Engelputzen im Wolkenkranz, sondern auch auf die kleinen, wappenhaltenden Putten unter den Konsolen der Stifterfiguren.

Für einen solchen Vergleich müssen die von Georg Troescher in seinem Buche über Konrad Meit von Worms gemachten Zuschreibungen, die schon mehrfach auf Widerspruch gestoßen sind, sich einige Richtigstellungen gefallen lassen:

Die vier langweiligen und steifen Putten vom Grabmal der Margarethe von Bourbon in Brou³¹ sind zweifellos nicht von Meits eigener Hand, sondern von einem seiner Mitarbeiter geschaffen worden, auch nicht die beiden wappenhaltenden Putten vom Grabmal der Margarethe von Österreich, die auch Troescher nur als Werkstattarbeiten gelten läßt. Dagegen sind die prächtigen und so lebendig gestalteten Putten vom Grabmal des Herzogs Philibert (15, 16)³² ebenso wie die beiden die Tafel haltenden Putten am Fußende der Margarethe von Österreich (17)³³ zweifellos eigenhändige Arbeiten von Konrad Meit selbst. Und gerade mit diesen 8 Putten in Brou gehen die Wormser Engelputzen stilistisch aufs engste zusammen. Sie zeigen die gleichen lebendigen und freien Bewegungsmotive, die gleichen kindlichen Fettpolster und Körperfalten, dieselben Kopfformen und Gesichtstypen mit dem kindlichen und doch so lebendigen Ausdruck und schließlich die gleiche Art der Haarbehandlung mit den zum Teil geringelten Lökchen, zum anderen Teil nur leicht gewellten Haaren. Auch die Form der Flügel bei den Engelputzen ist übereinstimmend. Sie zeigen hier wie dort die gleiche Art der Fiederung und dasselbe Umbiegen der oberen Flügelkanten. Solche Übereinstimmungen zwischen dem Wormser Relief und den Figuren in Brou sind in ihrer Eindeutigkeit und Vielfalt so überzeugend, daß sie sich nur erklären lassen, wenn man die gleiche Bildhauerhand für beide Figurenzyklen annimmt.

Die Zuschreibung des Wormser Reliefs und seiner Figuren, besonders der Maria und des Puttenfrieses an Konrad Meit gewinnt aber noch mehr an Überzeugungs- und Beweiskraft, wenn es gelingt, im wormser bzw. mittelhheinischen Raum auch noch andere Werke von seiner Hand nachzuweisen und Arbeiten zu finden, die sowohl mit dem Wormser Relief der Geburt Christi wie den späteren beglaubigten Arbeiten Konrad Meits in stilistischem Zusammenhang stehen.



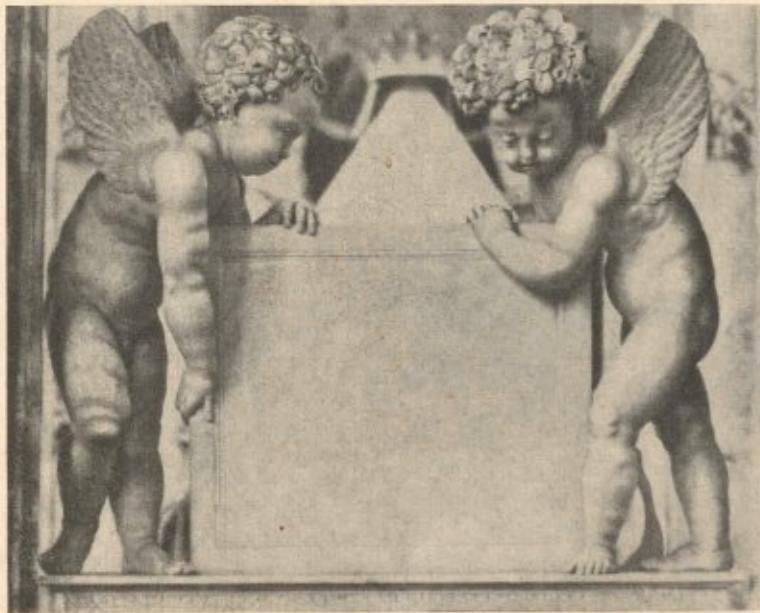
(15)



(16)



(15, 16) Putten vom Grabmal Philiberts des Schönen in Brou



(17)

Putten vom Grabmal der Margarethe von Österreich

Im katholischen Pfarrhaus zu Wimpfen am Neckar befindet sich eine in Holz geschnitzte Muttergottesstatue in farbiger Fassung (19). Sie befand sich früher einmal in der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal und ist abgebildet und beschrieben in Georg Schäfers Band der Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Wimpfen³⁴, sowie in dem Buche von Paul Kautzsch über „Hans Backoffen und seine Schule“³⁵. Diese Muttergottesstatue gleicht in Typus und stilistischer Behandlung so völlig der knieenden Muttergottes aus dem Wormser Relief der Geburt Christi, daß sie nur von dem gleichen Meister gearbeitet sein kann. Die Gesichter mit ihren lieblichen Zügen und vollen runden Backen sind vollkommen dieselben. Beide haben in gleicher Art die Augenlider niedergeschlagen, sie haben die gleiche Form der Stirn mit den sie umrahmenden, in der Mitte gescheitelten Haaren, denselben spitzen Mund mit den herzförmigen Lippen und die gleiche, oben charakterisierte Haarbehandlung. Nur sind die Haarlocken ein wenig stärker bewegt, was aber auf das leichter zu behandelnde Material, nämlich Holz, zurückzuführen ist. Auch das Christkind ist vom gleichen Typus wie die musizierenden Putten am Wormser Relief. Mit Konrad Meit aber verbindet diese Holzfigur noch ein weiteres auffälliges Motiv: nicht nur die zusammengekniffenen typisch mittelrheinischen Knitterfalten haben sie mit seinen Werken gemein, sondern vor allem auch die wellenförmig bewegte Gewandkante, welche an dieser Holzfigur dreimal, einmal an der Vorderseite senkrecht herablaufend, ein zweites Mal am Mantelumschlag unter dem rechten, das Kind haltenden Arm links und ein drittes Mal am linken Bein herablaufend ganz unten rechts vorkommt. Es ist genau die gleiche Art, wie sie bei Konrad Meit an der Kante des umgeschlagenen Gewandes an der rechten Seite der toten Herzogin Margarethe von Österreich in Brou (6) und auch anderwärts wiederkehrt.

Von demselben Meister findet sich in Wimpfen ein weiteres und zwar umfangreiches Werk, nämlich der geschnitzte Schrein altar (25), der als Aufsatz auf dem Hochaltar der evangelischen Stadtpfarrkirche steht. Auch dieser Altar ist in dem Buche von Paul Kautzsch abgebildet und ausführlich beschrieben und der Hand des gleichen Meisters aus der Schule Backoffens zugeschrieben worden, der auch die Wimpfener Madonna geschaffen hat³⁶. Dieser Altarschrein zeigt bereits eine reine Renaissanceornamentik und ist farbig gefaßt. Die Malerei bringt zweimal die Jahreszahl 1519.

Dargestellt ist im Mittelschrein eine Pieta und zwei weibliche Heilige, Katharina und Magdalena (20). Die Seitenflügel tragen an ihren Innenseiten flach geschnitzte Reliefs mit je zwei Figuren. Die Außenseiten der Flügel sind bemalt und zeigen Darstellungen des hl. Papstes Urban und Johannes des Täufer in der Art des Hausbuchmeisters. Die Reliefs zeigen auf dem linken Flügel den hl. Georg und Johannes den Evangelisten, auf dem rechten Flügel den hl. Christophorus und einen hl. Bischof. Die sehr flach gearbeiteten Figuren stehen auf gemeinsamen Konsolen, die ihre aufgemalten Namen tragen. Der Sockel des Schreines und der obere Abschluß der beiden Seitenflügel ist mit ornamentalem Rankenwerk, kleinen Figürchen und Putten geschmückt. Auch im Mittelschrein sind einige Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi gegeben, doch scheint der obere Abschluß hier nicht mehr seine ursprüngliche Form zu haben. Die Leere des Raumes läßt die ornamentale Füllung vermissen.

Etwas ganz Besonderes zeigt die Predella (26). Hier ist eine Darstellung des Fegefeuers gegeben. Elf kleine nackte Halbfiguren, Männer und Frauen, sind zwischen aufzüngelnden Flammen dargestellt. Das Ganze ist aus einem Stück Lindenholz geschnitzt. Die Figuren sind in bewegtem Gestus mit dem Ausdruck des Schmerzes gegeben. Die züngelnden Flammen sind z. T. plastisch geschnitzt, zum andern Teil auf Rückwand oder Körper gemalt. Die Darstellung ist von stärkster Ausdruckskraft.

Der stilistische Zusammenhang der beiden weiblichen Heiligen mit der Madonnenstatue von Wimpfen im Tal und damit auch mit der Maria des Wormser Reliefs ist offensichtlich und bedarf kaum einer eingehenden Analyse. Er ist ja auch – zumindest für die Wimpfener Arbeiten untereinander – bereits von anderer Seite festgestellt worden³⁷. Daß diese Skulpturen von Werken ihrer schwäbischen Umgebung abweichen, ist ebenfalls schon mehrfach erkannt und ausgesprochen worden. So weist M. Schütte auf die Möglichkeit rheinischen Einflusses hin³⁸. P. Kautzsch nimmt



(18) Worms
Hl. Katharina von der Anbetung im Dom



(19) Wimpfen
Muttergottesstatue



(20) Wimpfen
Hl. Magdalena (vgl. 25)

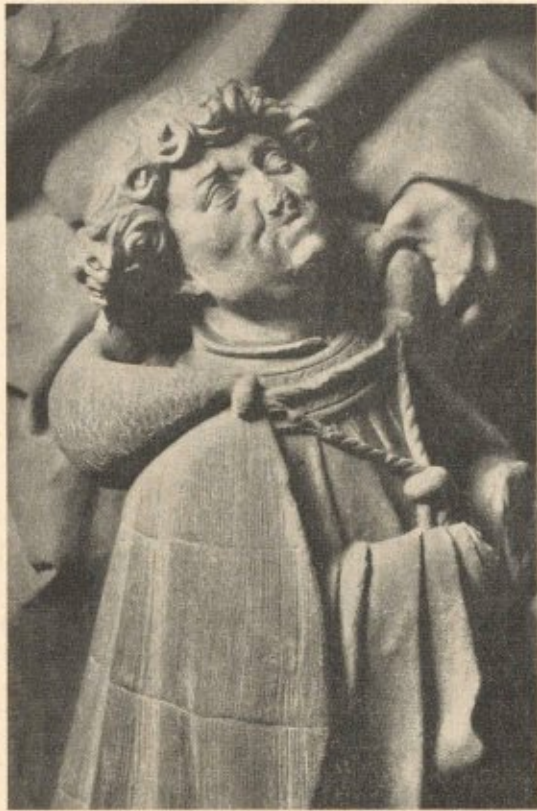
sie für die mittelrheinisch-mainzische Kunst, die zu dieser Zeit unter Einfluß Hans Backoffens steht, in Anspruch und verweist auf die „ohrmuschelähnlich umgelegten Säume“ und die „muldenförmigen Eindrücke in den Graten“, von denen hier „recht ausgiebig Gebrauch gemacht wurde“³⁹. In der Tat sind das Motive der Gewandbehandlung, die in der Hans-Backoffen-Schule ausgebildet und immer wieder angewandt worden sind. Bei der Ornamentik weist P. Kautzsch ebenfalls auf die engen Verbindungen mit Mainz, so besonders bei der Rüstung des hl. Georg oder bei den Verzierungen an den Brustsäumen der hl. Frauen hin. So heißt es bei ihm: „Allein diese Ornamente könnten uns die Herkunft aus Mainz beweisen, es sind genau dieselben Muster, wie sie an den späteren Kreuzigungsgruppen und am Gemmingendenkmal vorkommen“.

In der Tat kreuzen sich hier straßburg-wormsische und mainzische Einflüsse, so daß man einen längeren Aufenthalt und eine Schulung des Meisters in der Mainzer Hans-Backoffen-Werkstatt für die Zwischenzeit vermuten möchte.

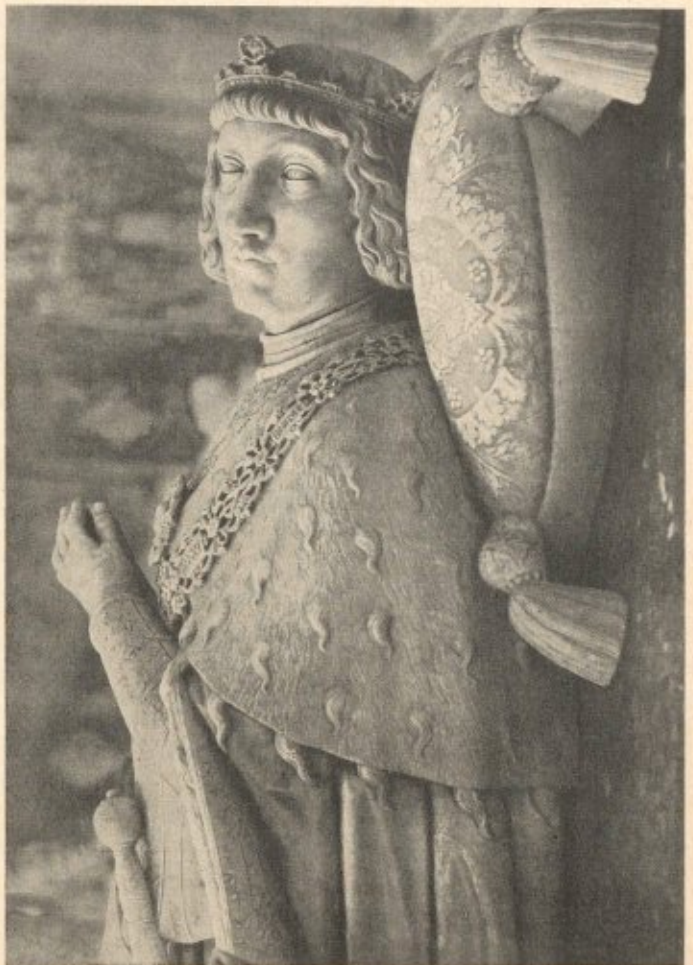
Wenn man nun andererseits sieht, wie die Figur des hl. Georg in Haltung und Stellung und mehr noch durch die Art der gedrehten Löckchen und die Lockenfülle an sich der Konrad Meitschen Adamfigur im Gothaer Museum gleicht, so wird der Hinweis auf Meit als Schöpfer dieses Altares immer überzeugender. Allerdings dürfte einiges, vor allem der rechte Altarflügel, keine eigenhändige Arbeit Meits darstellen.

Die stilistischen Querverbindungen sind aber noch vielfältiger und beweiskräftiger. Die Ornamentik des Schreines, vor allem die geschwungene Abschlußblattform ist typisch für die Backoffen-Schule und kommt vor allem am Grabmal Gemmingen in Mainz mehrfach vor⁴⁰. Die herumflatternden Putten im Wimpfener Schrein zeigen die gleichen Bewegungsmotive wie diejenigen am Gemmingengrabmal in Mainz und sind im Typus die gleichen wie die musizierenden Putten am Wormser Relief, so daß auch hier eine sehr enge Verbindung gegeben ist. Einige der Figürchen in Mainz (nicht alle) scheinen überhaupt von der Hand des Worms-Wimpfener Puttenmeisters (also von Meit) auch ausgeführt zu sein. Wenn man nun schließlich noch darauf hinweist, daß mehrere Motive und Stilelemente sogar in den späteren Werken Konrad Meits wiederkehren und sich mehrfach wiederholen, schließt sich der Kreis der Beziehungen. So ist das Motiv der um den Hals herumgelegten und vor der Brust herabhängenden Kette mit den stark plastisch ausgebildeten Gliedern, wie es der hl. Georg auf dem Flügel des Wimpfener Altares zeigt, ein bei Konrad Meit beliebtes und mehrfach vorkommendes Stilelement. Man findet es beispielsweise bei der Tonbüste Karls V. im Gruuthuse in Brügge⁴¹. Es kommt in reicherer Form bei Philibert dem Schönen auf seinem Grabdenkmal in Brou vor und wiederholt sich als Schmuckkette bei der „lebenden“ Herzogin Margarethe von Österreich in Brou⁴². In etwas abgewandelter Form findet es sich als Halsband bei der Margarethe von Bourbon in Brou⁴³. Selbst ein auffälliges Stilmerkmal der mittelrheinischen und insbesondere der Hans-Backoffen-Schule, dessen sich unser Meister auch bei seinen Wimpfener Figuren bediente, die gewellten Saumlinien und „muldenförmigen Eindrücke in den Graten“, von denen man in der Backoffen-Schule nach P. Kautzsch „recht ausgiebig Gebrauch gemacht“ habe, diese auffälligen, gekniffenen Faltenmotive kehren in Brou am Leintuch unter dem Kopf der „toten“ Margarethe von Österreich⁴⁴ oder am Fußende der „lebenden“ Herzogin⁴⁵ genau so wieder und charakterisieren diese als Meitsche Arbeiten beglaubigten Werke als Werke der mittelrheinischen Hans-Backoffen-Schule.

Noch eine weitere Verbindung aber gibt es von dem Wimpfener Schreinaltar zu den bekannten Werken Konrad Meits. Das sind die kleinen nackten Figürchen aus dem Fegefeuer der Predella. Einige der weiblichen Figuren zeigen den gleichen Ausdruck des Schmerzes und darüber hinaus eine Übereinstimmung der weiblichen Körperformen und der Haarbehandlung mit Statuetten Konrad Meits, daß ein Vergleich schon hier eine Zuschreibung an diesen Künstler besonders einleuchtend erscheinen läßt. Man denke hier beispielsweise an die „Lukretia“ im Historischen Museum in Basel, die den gleichen Ausdruck des Schmerzes in den heruntergezogenen Mundwinkeln und der Augenpartie verrät wie die im Fegefeuer schmachttenden oder aufschreienden Figürchen in Wimpfen. Das gleiche gilt für die Lukretia im Metropolitan-Museum in New York (27),



(21) Worms
Stifterfigur
von der Anbetung im Dom



(22) Brou
Herzog Philibert der Schöne von Savoyen



(23) Worms
Hl. Cyriakus
von der Anbetung im Dom



(24) Adam
Statuette im Osterreichischen Museum
in Wien

ebenso wie für die Lukretia im Landesmuseum in Braunschweig⁴⁶. Alle drei sind meitische Variationen ein und desselben Themas. Auch die bärtige männliche Figur in der Mitte der unteren Reihe findet ihr Gegenstück bei Meit in dem Haupte des Holofernes bei der Judith des Bayrischen Nationalmuseums in München.

Unter den Werken der Hans-Bakoffen-Schule finden sich noch weitere Stücke, welche diesem Kreis von Arbeiten mit einer ausgesprochen individuellen Note zuzuschreiben sind und sich durch ihre besonderen Qualitäten aus der Masse der übrigen Schulwerke herausheben. Hierzu gehört vor allen Dingen die als Kronleuchter verwendete Doppelmadonna in der St. Michaelskapelle in Kiedrich im Rheingau (28, 29)⁴⁷. Es ist bezeichnend, daß auch P. Kautzsch dieses Werk innerhalb der Bakoffen-Schule mit der Madonna in Wimpfen in engeren Zusammenhang bringt. Die Figur habe durch eine Neubemalung und Neuvergoldung in den Jahren 1859/60 stark verloren, aber „unter diesem unechten Glanze“ lasse sich „immer noch ein Werk von besonderer Schönheit ahnen“⁴⁸. Das Kind zeige denselben Typus wie das der Madonna in Wimpfen. Die sie tragenden Engeln unten verrieten direkten Zusammenhang mit dem Gemmingen-Grabdenkmal in Mainz. Mit diesem verbinde sie auch die Behandlung der Gewandfalten, vor allem das fein gefältelte Schleiertuch. Die Vorliebe für die Buchstaben- und Ornamentsäume wiesen in dieselbe Richtung.

In der Tat sind die Zusammenhänge zwischen der Doppelmadonna in Kiedrich und dieser Gruppe von Werken besonders augenfällig. Der Gesichtstypus – wenn auch ein wenig voller gestaltet – gleicht dem der oben beschriebenen Marienfiguren in Worms und Wimpfen oder der weiblichen Heiligen des Wimpfener Altares. Auch hier sind volle, runde Backen und ein kleines Mündchen mit herzförmigen Lippen gegeben. Die Haare sind stärker gewellt, die Behandlung im einzelnen aber ist genau dieselbe. Das Christuskind auf beiden Seiten der Figur gleicht vollkommen dem der Wimpfener Madonna. Und den gleichen Typus zeigen auch die Engelputzen unten, die den musizierenden Putten in Worms noch näher stehen als denen des Gemmingen-Grabmals in Mainz. Die gekniffenen Falten an den Graten, die hier verstärkt in Erscheinung treten, sind gemeinsames Kennzeichen der Bakoffen-Schule, doch die Verbindung dieses Motivs mit den langgezogenen Röhrenfalten haben sie mit den Grabfiguren in Brou gemein. Die ornamentale Behandlung der Faltensäume, vor allem die Vorliebe für aufgesetzte Buchstaben als Saumeinfassungen konnte schon bei dem Altar in Wimpfen festgestellt werden. Selbst die fein durchgebildeten Hände der Maria gleichen denen der weiblichen Heiligen oder der Muttergottesstatue in Wimpfen.

Auch hier sind wieder die stilistischen Übereinstimmungen mit späteren Werken des Konrad Meit durch auffällige Verwandtschaft der beiden Christuskinder mit den Putten an den Grabmälern in Brou gegeben. Mehr noch als mit den Wimpfener oder Wormser Putten zeigen diese in Typus, Haarbehandlung, ja in der Gestaltung des nackten Kinderkörpers mit den lebendig aufgefaßten Bewegungen, Übereinstimmungen mit den Putten an den Grabdenkmälern in Brou. Diese Doppelmadonna ist reifer noch und voller in den Formen als die Figuren in Worms und Wimpfen und dürfte zu den spätesten Arbeiten der ganzen Gruppe gehören. Das volle Gesicht ähnelt daher auch den Frauengesichtern an den Grabdenkmälern in Brou, die ja mehr idealisierte Meitsche Frauenschöpfungen als individuelle Porträts darstellen.

Die Verbindung zu Konrad Meit aber wird noch besonders augenfällig durch das Motiv der Darstellung: die Doppelmadonna, getragen von einem Kranz von Engeln, in Verbindung mit einem schmiedeeisernen, siebenarmigen Leuchter, inmitten eines kirchlichen Raumes! Erinnern wir uns da nicht jener Beschreibung, welche der Wittenberger Humanist von einem solchen Werk gegeben hat, das inmitten der Wittenberger Schloßkirche gestanden hat und von Konrad Meit von Worms geschaffen worden ist? Auch dort handelte es sich um eine Doppelmadonna, die von einem Kranz von Engeln umgeben war und als Leuchter inmitten eines Kirchenraumes diente. Nur scheint die Zahl der Engeln größer, die der Leuchterarme doppelt so groß gewesen zu sein. Aber der Umfang eines solchen Werkes ist ja meist abhängig von dem Auftrag und der finanziellen Kraft seines Bestellers. Und so mag der geringere Umfang des späteren Werkes in Kiedrich nichts über eine etwa rückläufige Entwicklung aussagen. Entscheidend ist, daß wir hier



(25)

Altarschrein in der Stadtpfarrkirche zu Wimpfen



(26)

Wimpfen
Predella des Altarschreines



(27) Lucretia
Statuette im Metropolitan Museum
New York

durch die stilistischen Zusammenhänge an ein ungewöhnliches, nicht alltägliches Werk herangeführt werden, welches die nur wenig abweichende Wiederholung eines Werkes darstellt, das Konrad Meit von Worms einige Jahre früher für einen anderen Ort geschaffen hat. Somit gewinnt die stilistische Bestimmung dieser Kiedricher Doppelmadonna, wie aller mit ihr in Zusammenhang stehenden Werke – also der ganzen bisher behandelten Gruppe von Arbeiten – als Jugendwerke von Konrad Meit von Worms immer stärkere Gewißheit.

Der Umkreis seiner Jugendwerke am Mittelrhein läßt sich jedoch noch um einige Stücke erweitern. Da steht in der katholischen Pfarrkirche in Kiedrich selbst an einem Arkadenpfeiler der Nordseite des Schiffes eine Anna Selbdritt⁴⁹, die in jeder Hinsicht der Doppelmadonna in der nahegelegenen St. Michaelskapelle gleicht. Es ist dieselbe großartige Haltung der Figur, die gleiche Faltengebung des Gewandes und sehr verwandte Gesichtszüge. Das lebendig gestaltete Christuskind zeigt den gleichen Typus wie die Christuskinder der Doppelmadonna, die Putten in Worms und in Brou. Fraglos sind beide Kiedricher Werke vom gleichen Meister geschaffen worden; die Anna Selbdritt wird vor der Doppelmadonna entstanden sein⁵⁰.

Auch aus der Fülle der mittelhheinischen Grabdenkmäler dieser Zeit lassen sich einige unserem Meister zuschreiben. Sie gehören ebenfalls dem Umkreis des Hans Backoffen an und sind in dem Buche von P. Kautzsch über „Hans Backoffen und seine Schule“ beschrieben und abgebildet worden. Das früheste von ihnen ist das des Wiegand Hengsberger († 1511), früher Grabmal eines Eselweck genannt, in Kloster Eberbach (30), also in unmittelbarer Nähe von Kiedrich! Der „wunderbar geistige Ausdruck des Porträtkopfes“ wird schon von P. Kautzsch hervorgehoben und es ist zweifellos nicht zuviel gesagt, wenn diesem Werk „trotz aller Einfachheit doch eine Größe“ inneohnt, die es „über den Durchschnitt der Zeit hinaushebt“⁵¹.

Das Relief, in seiner sehr flachen Bearbeitung an die Flügel in Wimpfen erinnernd, zeigt eine gotische Umrahmung mit Kleeblattbogen und feinem, spätgotischen Laubwerk mit 2 Wappenschilden in den oberen Zwickeln. Die seitlich das Grabmal einrahmenden Pfeiler sind von schmalen Diensten und Figurennischen begleitet. Unter der Figur soll sich – nach Kautzsch – eine Inschrifttafel befunden haben, die bei der Höherlegung des Chores unter dem Fußboden verschwunden ist. Die Figur des Dargestellten ist von großartiger Feinheit. In der unbeholfenen, ja fast linkischen Zaghaftheit der Bewegungen liegt etwas Rührendes, das um so stärker spricht, als ihr eine innere Größe nicht abzuspüren ist. Der zur Seite gewandte Kopf mit den strähnigen Haaren zeigt männlich-schöne Züge und einen stark beseelten Ausdruck. In der Gewandbehandlung mit der großen Dreiecksfalte, der umgeschlagenen, leichtgewellten Mantelkante und in den zusammengekniffenen Faltenmotiven zeigt sich die stilistische Verwandtschaft mit dem Wormser Relief der Geburt Christi oder dem Schnitzaltar in Wimpfen. Am Halssaum des Gewandes tritt auch schon das für Konrad Meit so charakteristische Motiv der aus Buchstaben plastisch geformten Bordüre auf. Haarbehandlung und die gewellten Gewandfalten zeigen typisch Meitsche Formung, die sich an seinen Kleinplastiken sowohl wie an den späteren Grabdenkmälern in Brou wiederfindet. Die Gesichtszüge sind bereits den späteren Porträtbüsten und denen der Adamfiguren verwandt.

Diesem Grabmal Hengsberger stehen zwei andere Werke gleicher Gattung stilistisch nahe: einmal das des Walter von Reyffenberg in Kronberg im Taunus⁵², eines vor seinem Wappenschild knieenden, die Halbfigur einer Muttergottes anbetenden jungen Mannes, das von spätgotischem Stab umrahmt und mit Eselsrückenbogen bekrönt ist. Die unter dem Relief angebrachte Tafel bringt die Inschrift in schön geformter Großantiqua. Das Andere ist das wiederum in Kloster Eberbach befindliche Doppelgrabmal des Adam von Alendorf (31)⁵³ und seiner Gemahlin. Auch hier beten beide Figuren knieend eine Anna Selbdritt an, die in Halbfigur auf großer Mondsichel vor einem plastisch gegebenen Strahlennimbus erscheint. Die Umrahmung ist hier nicht mehr in gotischen, sondern bereits in Renaissanceformen gegeben. Die Kapitelle der seitlichen Pfeiler haben bereits die typischen Formen der Backoffen-Schule. Die Band- und Rankenbekrönung mit ihrer Eselsrückenform erinnert aber noch an die Zeit der späten Gotik. Die Halbfigur der Anna Selbdritt ist nicht nur im Motivischen der entsprechenden Gruppe der nahegelegenen Wallfahrtskirche zu Kiedrich



(28) Kiedrich



(29) Kiedrich

Doppelmadonna in der St. Michaelskapelle



(30) Eberbach
Grabmal des Wiegand Hengsberger



(31) Eberbach
Grabmal des Ritters von Allendorf
und seiner Gemahlin



(32) Oberwesel, Stiftskirche
Grabmal des Ludwig von Ottenstein
und der Elisabeth von Schwarzenburg

verwandt. Die Typen der Gesichter, die Faltengebung der Gewänder wie auch die formale Gestaltung der Figuren geht mit den zuvor besprochenen Denkmälern eng zusammen. Selbst die Meitschen Motive der in Wellen bewegten Gewandkante kommen hier wieder vor.

Das letzte Grabdenkmal leitet zu einem der großartigsten Renaissance-Grabmälern des Mittelrheingebietes über, das nun schon den Meitschen Stil in seiner vollen Reife zeigt: das Doppelgrabmal des Ludwig von Ottenstein und seiner Gemahlin Elisabeth von Schwarzenburg († 1520) in der Stiftskirche zu Oberwesel (32)⁵⁴. Im Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Die Rheinlande, von Dehio-Gall heißt es darüber: „sehr an Hans Backoffen erinnernd, doch nicht von ihm selbst, sondern von einem sehr begabten Schüler; der barocke Zug im Stil des Meisters tritt zurück, Streben nach Idealität mit leichtem Anklang an die italienische Hochrenaissance. Das einzigartige Werk stellt ein Menschentum von schlichter Größe hin. Ein auf neuem Lebensgefühl beruhendes Selbstbewußtsein und tiefe Verpflichtung halten sich die Waage“⁵⁵.

Und in der Tat ist mit diesen wenigen Worten Haltung und Stil dieser beiden Grabfiguren auf treffendste charakterisiert. Auch P. Kautzsch weist in seinem Buche auf den Zusammenhang dieses Grabdenkmals mit dem Doppelgrabmal von Allendorf in Eberbach hin⁵⁶. Die Figuren sind zwischen zwei korinthische Säulen gedrängt, die sie mit den Armen auf beiden Seiten überschneiden. Die Säulen tragen eine Art Attika, zwischen deren Postamente ein Rundbogen und ein Eselsrückbogen gespannt sind. Auf den seitlichen Pilastern der Attika standen einst zwei Putten, von denen Reste der Füße noch vorhanden sind. Sie haben vermutlich Wappenschilder oder eine Inschrifttafel gehalten. Haltung und Körperform entsprechen bereits den späteren Arbeiten von Konrad Meit. Es ist die gleiche Stellung und Haltung, der Wechsel von Stand- und Spielbein, wie sie bei den Meitschen Adamfiguren wiederkehren. Helm und Helmbusch ähneln in stärkster Weise den Formen des Helmes auf dem Grabmal Philiberts des Schönen in Brou. Sogar die Federn des Helmbusches sind genau so wie dort gegeben. Selbst die Art, wie der Riemen plastisch auf der Rüstung aufliegt, ist ein typisch Meitscher Zug. In der Faltengebung zeigen sich wieder die Formen der Hans-Backoffen-Schule mit ihren langgezogenen Röhrenfalten und den zusammengekniffenen Knitterfalten an den Graten und Ecken. Selbst die gewellten Formen der Stoffkanten kommen hier am unteren Mantelsaum wieder vor.

In den mit Renaissanceornamentik geschmückten Gewand- und Mantelsäumen der Frau werden bereits Formen der Grabmaler in Brou vorweggenommen. Auch dort sind diese Säume mit Ornamentformen aufs reichste geschmückt. Man findet sehr ähnliche Motive an Brustsaum und Kopfschmuck der „lebenden“ Herzogin Margarethe von Osterreich⁵⁷. Selbst die in plastischen Formen gestaltete Kette, welche der Elisabeth von Schwarzenburg in Oberwesel um Hals und Brust gelegt ist (13), findet sich – wenn auch in reicherer Form – bei Philibert dem Schönen in Brou, bei ihm als Ordenskette, wieder. Wir haben auch hier dieselbe Art plastischer Formgestaltung der einzelnen Kettenglieder. Sogar die Form des Sockels mit seiner Gliederung, Profilierung der Gesimse und den kanelurartigen Vertiefungen kommt bei einigen Putten in Brou wieder vor. Solche Übereinstimmungen können nicht zufälliger Art sein.

Die Grabdenkmäler in Brou sind 10–15 Jahre später entstanden als die hier betrachteten Werke am Mittelrhein. Zwischen ihrer Entstehung klafft also ein erheblicher Zeitabschnitt. Bei der stilistischen Beurteilung ist zu beachten, daß die Grabdenkmäler in Brou in Alabaster und Marmor ausgeführt sind, während diejenigen am Mittelrhein in Sandstein, Tuffstein oder Holz gearbeitet wurden. Außerdem sind nur die von Meit selbst ausgeführten Arbeiten in Brou zu berücksichtigen, also nur die fünf großen Grabfiguren und ein Teil der Putten. Der architektonische Aufbau und die spätgotische Architektur der Grabdenkmäler, sowie die übrigen Figuren sind von seinen vlämischen Mitarbeitern geschaffen worden. Wenn trotzdem die stilistischen Übereinstimmungen so groß und überzeugend sind, wie wir es bei den Putten oder der Gestaltung der Haarlocken der „toten“ Margarethe feststellen konnten, und diese Übereinstimmungen mit den genannten Werken am Mittelrhein auch noch auf viele andere Stilmerkmale und Einzelmotive zutreffen wie Gewandbehandlung, Ornamentik oder plastisch-körperliche Auffassung, die in der Darstellung der menschlichen Persönlichkeit zum Ausdruck kommt, so wird die Überzeugung, daß es sich

hier wie dort um den gleichen ausführenden Bildhauer handeln muß, immer zwingender. Um die Beweiskette zu schließen, stellen wir ergänzend über das bereits Beobachtete hinaus fest, daß selbst charakteristische Merkmale der bisher bekannten und beglaubigten Werke Konrad Meits sich nur durch seine Herkunft aus der Backoffen-Schule erklären lassen. So finden sich die für die Backoffen-Schule so charakteristischen Kniff-Falten bei der Gewandbehandlung der Figuren in Brou häufig wieder: an den Staufalten am Fuß der Margarethe von Bourbon⁵⁸, an den Staufalten am Fuß des „lebenden“ Herzogs Philibert des Schönen⁵⁹, bei den Staufalten der „lebenden“ und der „toten“ Herzogin Margarethe von Österreich⁶⁰, und schließlich am ausgeprägtesten am Tuch unter dem Kopf der „toten“ Herzogin von Österreich⁶¹. Auf die immer wieder vorkommende Wellenform der Gewandkante, wie sie am Laken und Leinentuch der „toten“ Margarethe gegeben ist⁶², haben wir schon mehrfach hingewiesen.

Damit schließt sich der Kreis unserer Beweisführung und es wäre letztlich noch eine chronologische Einordnung der auf Konrad Meit in Worms und im Mittelrheingebiet bestimmten Werke zu geben. Sie sind alle im 2. Jahrzehnt entstanden. Wir wissen, daß Konrad Meit das von Christoph Scheurl beschriebene umfangreiche Werk einer Doppelmadonna mit etwa 40 Engeln für die Wittenberger Schloßkirche um 1508-10 geschaffen hat. Leider ist dieses Werk nicht erhalten geblieben, so daß es zur stilistischen Beurteilung nicht herangezogen werden kann. In den Jahren 1514/15 hat Meit dann an dem Relief der Geburt Christi in Worms gearbeitet und die Maria mit dem Jesusknaben, einige Seitenfiguren und den Kranz musizierender Putten ausgeführt. In diesem Relief ist der oberrheinisch-straßburgische Einfluß am stärksten. Unmittelbar darauf muß Meit als Mitarbeiter Hans Backoffens in dessen Mainzer Werkstatt am Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen tätig gewesen sein. Hier ist er vorwiegend für architektonische und ornamentale Teile, vielleicht aber auch für einige Putten herangezogen worden. In die gleiche Zeit, um die Mitte des Jahrzehnts, etwa 1515/16, sind dann auch die beiden Grabdenkmäler in Eberbach und das in Kronberg anzusetzen. Im Zusammenhang hiermit und zugleich diesen Werken sehr nahestehend ist die Anna Selbdritt in der Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Kiedrich entstanden. Zeitlich schließen sich hier die Arbeiten in Wimpfen an, sowohl die Muttergottesstatue wie der große Schnitzaltar, dessen Datum 1519 sich auf die Vollendung der farbigen Fassung und die gemalten Tafeln bezieht. In diesen Wimpfener Werken macht sich bereits der Einfluß des Hans-Backoffen-Stiles stärkstens geltend. Als letzte und reifste Arbeiten Meits am Mittelrhein sind die Doppelmadonna in der Kiedricher St. Michaelskapelle und das Doppelgrabmal in Oberwesel anzusprechen. Sie dürften um 1518/19 entstanden sein. Diese Daten sind sehr wohl mit seinen übrigen überlieferten Lebensdaten in Übereinstimmung zu bringen. So mag er sehr wohl 1514 bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Mecheln am Hofe der kunstliebenden Herzogin Margarethe von Österreich, der stets ein starker Anziehungspunkt für Künstler war, einen Auftrag erhalten und ausgeführt haben, wofür er jene oben genannte Zahlung erhielt, und sich in dieser Zeit auch hier vermählt haben. Das aber besagt noch nichts über einen dauernden Aufenthalt in Mecheln. So wird er wohl aufgrund vorher eingegangener Verpflichtungen noch einmal in seine Heimat nach Worms und an den Mittelrhein zurückgekehrt sein. Denn zwischen 1514 und Januar 1518 ist er in Mecheln aktenmäßig nicht nachweisbar. Erst im Januar 1518 und dann wieder im August 1519 erhält er für weitere ausdrücklich genannte Arbeiten Zahlungen, und erst seit September 1519 bezieht er dort ein festes Einkommen und wird damit endgültig an den Hof der Herzogin gebunden. So wird der zunächst nur sporadisch am Hofe der Herzogin in Mecheln, in der Heimat seiner Frau, auftauchende, inzwischen berühmte und begehrte Meister endgültig für Mecheln gewonnen und dort ansässig. Hier hat ihn auch der deutsche Maler Albrecht Dürer zwei Jahre später auf seiner niederländischen Reise von Antwerpen aus aufgesucht und zum Nachtessen eingeladen, nachdem er ihm vorher die besten seiner Kupferstiche gesandt: „Und dieser Meister Conrad ist der gut Bildschnitzer, den Frau Margareth hat“.

Konrad Meit war also weithin bekannt und berühmt, lange bevor er die heute von ihm bekannten Werke in Brou und den Niederlanden geschaffen hat. Er muß also schon vorher bedeutende und

hervorragende Bildwerke geschaffen haben. Diese konnten nur dort entstanden sein, wo er beheimatet war und wo sein Stil sich entwickelt hatte, nämlich am Mittelrhein. Seine schon unter niederländischem Renaissance-Einfluß stehenden Arbeiten wie die Kleinstatuetten der Judith, der Lukretia, der Venus, der Fortitudo oder von Adam und Eva, die alle schon ganz im Sinne des niederländischen Manierismus geschaffen sind, können daher kaum schon in seiner deutschen Frühzeit, im Zeitalter der späten Gotik in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts entstanden sein. Sie sind die Früchte seiner reifen niederländischen Epoche seit Beginn der 20er Jahre. Darauf weist schon die Herkunftsbezeichnung hinter seinem Namen am Sockel der Judithstatuette „Conrat Meit von Worms“ hin. Und hier, in den Niederlanden müssen auch die Porträtbüsten der Margarethe von Österreich, ihres schon 1504 verstorbenen Gemahls und Kaiser Karls V. von Meit geschaffen worden sein⁶³.

Die hier nachgewiesenen Werke der Frühzeit Konrad Meits in Deutschland geben eine klare und eindeutige Entwicklungsreihe, die zu den späteren, bekannten Arbeiten des Meisters hinführt. Es sind durchweg Werke, welche die logische Voraussetzung seiner Weiterentwicklung bilden. Arbeiten, die durch ihre Qualität und Bedeutung des großen Rufes, den er schon zu Lebzeiten genoß und seiner späteren Werke würdig sind. Wir selbst aber gewinnen damit die Kenntnis der deutschen Frühentwicklung eines der größten deutschen Renaissance-Bildhauer von europäischem Format zurück, eines gebürtigen Wormsers, der aus der Wormser Bildhauerschule hervorgegangen, im mittelrheinischen Raum gewachsen und zu jener Größe emporgestiegen ist, die sich dann im Ausland, in den Niederlanden und in Frankreich, entfalten und reiche Früchte tragen konnte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Georg Troescher, *Conrat Meit von Worms, ein rheinischer Bildhauer der Renaissance*, Freiburg i. Br. 1927.
- ² Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß, herausg. von Ernst Heidrich, mit Geleitwort von Heinr. Wölfflin, Berlin 1920, 44 ff.
- ³ Christophori Scheurli J. U. Doctoris, *Libellus de Sacerdotum ac rerum ecclesiasticarum prestantia etc.*, Landshut 1511. – Vgl. auch Troescher a. a. O., 9 ff. u. 58 Anm. 20.
- ⁴ Troescher, a. a. O., 16.
- ⁵ Troescher, a. a. O., 17 u. Taf. V u. VI.
- ⁶ Troescher, a. a. O., 25 ff. – W. Medding, *Conrat Meits Grabmal der Anna Margarethe von Österreich in Brou*, in: *Deutsche Kunst* V, 6, Bremen/Berlin 1939.
- ⁷ Troescher, a. a. O., 39 ff. u. Taf. XLIII.
- ⁸ Troescher, a. a. O., 42 ff. u. 67 Anm. 85.
- ⁹ Troescher, a. a. O., 46 u. 72 Anm. 98.
- ¹⁰ Troescher, a. a. O., 51 f. u. 72 Anm. 108.
- ¹¹ Wilhelm von Bode, *eine Kinderbüste in Windsor Castle und Meister Konrad Meit*, in: *Jahrb. d. preußischen Kunstsammlungen*, Berlin 1902.
- ¹² Wilhelm Vöge, *Konrad Meits vermeintliche Jugendwerke und ihre Meister*, in: *Jahrb. f. Kunstwissenschaft*, herausg. E. Gall 1927, 24 ff., vgl. auch W. Vöge in: *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, 38 ff. Wilhelm Vöge gibt als einziger im Hinblick auf die Beschreibung der Wittenberger Madonna mit ihren 40 Engeln einen Hinweis auf den „mit Putten überfüllten Wolkensaum“, „der den Bogen der großen Nische mit Anbetung des Kindes im Wormser Dome wie krauses Spitzenwerk einsäumt“. Doch hat Vöge hierbei wohl kaum an den gleichen Meister, d. h. an Konrad Meit gedacht.
- ¹³ Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark/Potsdam, 1929, 487 ff.
- ¹⁴ Friedrich Winkler, *Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland*, in: *Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, Bd. 45, 1924, 43 ff.
- ¹⁵ Troescher, a. a. O., 5 ff.
- ¹⁶ W. Pinder, a. a. O., 487.
- ¹⁷ Otto Schmitt, *Die Kreuzgangskulpturen*, in: Rudolf Kautzsch, *Der Wormser Dom*, Berlin 1938, 275 ff. – Franz Falk, *Die Bildwerke des Wormser Domes*, Mainz 1871. – Ernst Wörner, *Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Rheinhessen, Kreis Worms*, Darmstadt 1887, 194 ff.
- ¹⁸ Hans Reinhardt, *Der Bildhauer Konrad Sifer*, in: *Münchener Jahrb. f. bild. Kunst*, NF 11, 1934, 233 ff.
- ¹⁹ Siehe Otto Schmitt, *Die Kreuzgangskulpturen*, a. a. O., 289 und Bernhard Hertzog, *Beschreibung usw. 1596*, abgedruckt bei P. Kautzsch, 303.
- ²⁰ Vgl. hierüber O. Schmitt bei P. Kautzsch, a. a. O., 275 ff. – Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929. – L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944.
- ²¹ L. Réau, in: *Michel, Histoire de l'Art*, Bd. V 1, 104.
- ²² Siehe Troescher, a. a. O., 57 Anm. 2.
- ²³ Fr. Winkler, a. a. O., 43.

- 24 Troescher, a. a. O., 6.
- 25 P. Kautzsch, a. a. O., Taf. 117-119. - Text von O. Schmitt ebenda 288 ff.
- 26 Grete Tiemann, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500, in: Veröffentlichungen der pfälz. Gesellsch. z. Förd. d. Wiss., Bd. 10, Speyer 1930.
- 27 Otto Schmitt, in P. Kautzsch, a. a. O., 289.
- 28 Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br. 1924, 30 ff.
- 29 Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik usw., 27 ff. u. Taf. 39-41. - Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3, Berlin-Leipzig 1930, 143 ff. Nr. 7055.
- 30 Otto Schmitt, Oberrhein. Plastik usw., 28 u. Taf. 49.
- 31 Troescher, a. a. O., Taf. XXI u. XXII.
- 32 Troescher, a. a. O., Taf. XXIX-XXXI.
- 33 Troescher, a. a. O., Taf. XLI.
- 34 Georg Schaefer, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Starkenburg, ehem. Kreis Wimpfen, Darmstadt 1898, 268.
- 35 P. Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule, Leipzig 1911, 83 u. Taf. XX Nr. 75.
- 36 P. Kautzsch, a. a. O., 80 ff. u. Taf. XIX Nr. 66-69.
- 37 P. Kautzsch, a. a. O., 83.
- 38 Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 91, Straßburg 1907, 129.
- 39 P. Kautzsch, a. a. O., 80 f.
- 40 P. Kautzsch, a. a. O., 33 ff. u. Taf. VIII Nr. 26 u. 27.
- 41 Troescher, a. a. O., Taf. VII.
- 42 Troescher, a. a. O., Taf. XXXV.
- 43 Troescher, a. a. O., Taf. XIX.
- 44 Troescher, a. a. O., Taf. XXXVI.
- 45 Troescher, a. a. O., Taf. XXXIII.
- 46 Troescher, a. a. O., 46 ff., 48 Abb. 6 u. Taf. XLVII-LI.
- 47 P. Kautzsch, a. a. O., 83 ff. u. Taf. XX Nr. 72. - Ferdinand Luthmer, „Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaus“, Frankfurt a. M., 1902, 203. - Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Südl. Hessen, München-Berlin 1950, 164.
- 48 P. Kautzsch, a. a. O., 83.
- 49 F. Luthmer, a. a. O., 200.
- 50 Einen völlig anderen Typus stellt die Muttergottesstatue in der katholischen Pfarrkirche zu Eltville dar. Sie ist das Werk einer Mainzer Werkstatt, die neben der Hans Backoffen-Schule bestanden hat und deren Hauptwerk der Muttergottesaltar des Mainzer Domes ist. Im Gegensatz zu der typisch-mittelrheinischen spätgotischen Formgebung hat diese Werkstatt stärker unter dem Einfluß der oberrheinisch-elsässischen Kunst, vor allem des Nikolaus von Hagenau, gestanden. Die Tätigkeit dieser Werkstatt dürfte zeitlich etwas früher anzusetzen sein als die des Hans Backoffen. Vergleiche hierüber Grete Tiemann, Beiträge usw., a. a. O., 66 ff.
- 51 P. Kautzsch, a. a. O., 42 ff. u. Taf. X Nr. 33. - Dehio-Gall, Südl. Hessen, a. a. O., 168.
- 52 P. Kautzsch, a. a. O., 44 ff. u. Taf. X Nr. 31. - Dehio-Gall, Südl. Hessen, a. a. O., 63.
- 53 P. Kautzsch, a. a. O., 46 ff. u. Taf. X Nr. 32. - Dehio-Gall, Südl. Hessen, a. a. O., 168.
- 54 P. Kautzsch, a. a. O., 54 ff. u. Taf. IX Nr. 29.
- 55 Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 2. Bd. Die Rheinlande, München-Berlin 1949, 373 f.
- 56 P. Kautzsch, a. a. O., 54.
- 57 Troescher, Taf. XXXV.
- 58 Troescher, Taf. XX.
- 59 Troescher, Taf. XXIV.
- 60 Troescher, Taf. XXXIII.
- 61 Troescher, Taf. XXXVI.
- 62 Troescher, Taf. XXXIII u. XXXVI.
- 63 Es wäre auch noch zu prüfen, ob und inwieweit Konrad Meit an der Ausführung des von Blondeel entworfenen und von Guyot de Beaugrant und zahlreichen Mitarbeitern ausgeführten großen und figurenreichen Kamin im Franc zu Brügge beteiligt gewesen ist. Auftraggeberin war die Herzogin Margarethe von Österreich, in deren Diensten Konrad Meit stand. Viele Motive wie ornamentale Formen und Putten erinnern aufs stärkste an die Kunst Konrad Meits, selbst die große Statue Kaiser Maximilians. Die Arbeiten fallen in das erste Jahrzehnt von Meits Tätigkeit im Dienste der Herzogin in Mecheln. Vgl. hierüber: Paul Clemen, Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge, in: Belgische Kunstdenkmäler, herausg. von Paul Clemen, Bd. II, München 1923, 1 f.

Die eingeklammerten Ziffern im Text beziehen sich auf die Nummern der Abbildungen.