

Der Windsheimer Zwölfbotenaltar von Tilman Riemenschneider im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg

Von Klaus Mugdan

Die Wiederentdeckung des Windsheimer Zwölfbotenaltars, eines Hauptwerkes von Tilman Riemenschneider, im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg ist das Ergebnis zweier durch Jahrzehnte von einander geschiedener Akte der kunsthistorischen und denkmalpflegerischen Bemühung. Am Anfang steht die 1921 erfolgte Veröffentlichung eines von Bergdolt gefundenen Eintrages aus dem „Gültbuch der Pfarrkirche S. Kiliani“ in Windsheim, in dem mitgeteilt wird, die Wittib Elisabeth Bachknapp habe „die Tafeln (d. h. den Figurenschrein) uff der Zwelfpottenn altar . . durch meister Tiln Riemenschneider zu Wurczpurg auff iren costen . . fertigtgenn lassen“, sie habe ihm dafür 75 Gulden gegeben, und weitere 5 für das Heranführen und Aufrichten; dies sei geschehen „in der fasten“ des Jahres 1509. Der somit als Arbeit des Würzburger Meisters sicher bezeugte Altar mußte jedoch zusammen mit zwei schon früher entstandenen Windsheimer Schnitzwerken von dessen Hand als vernichtet gelten. Die ehemals stolze freie Reichsstadt an der Aisch, von der Johann Butzbach etwa aus den Tagen der Entstehung der genannten Riemenschneiderschen Arbeiten berichtet, er habe sich „nicht genug verwundern können über ihre gewaltigen Stadtmauern, über die himmelhohen Häuser, Kirchen und Türme“, wurde am 3. Dezember 1730 von einem verheerenden Brand heimgesucht, dem auch die Kilianskirche nach der gedruckten „Gründlichen Nachricht“ mit Orgel, Kanzel und Altären zum Opfer fiel. Ein den zerstörten Kirchenraum darstellender Stich läßt am östlichen Ende des rechten Seitenschiffs noch eine nackte steinerne Mensa erkennen. Hier war der Standort des von Pastorius in seiner

Stadtbeschreibung von 1692 als „altare S. Nicolai und aller zwölf Boten oder Aposteln Theilung“ bezeichneten Altares.

Es war dieser letzte hier angeführte Name „Aposteln Theilung“, der die bisherige Vorstellung von dem angeblich vernichteten Altar bestimmte, und er war es auch, der die Vermutung einer Beziehung zwischen diesem und einem seit langem bekannten, um 1860 nach Heidelberg gelangten Apostelaltar nicht aufkommen ließ. Man glaubte an eine Darstellung des Auseinandergehens der Apostel in alle Welt, nachdem Christus sie bereits gegen Himmel fahrend verlassen hat, einer Szene, die in der Kunst um 1500 häufig abgebildet und stets mit reichen erzählerischen Details ausgeschmückt wurde. Demgegenüber schien das Schnitzwerk im Kurpfälzischen Museum einem ganz anderen bildnerischen Typus, dem der „Apostelversammlung“ um den Weltenheiland anzugehören, wie er aus der Tradition der großen Bauhüttenplastik herkommend in Altarpredellen, aber auch in den Schreinen der gotischen Flügelaltäre Aufnahme fand. Der Heidelberger Altar ließ zu seinen der in der Mitte stehenden, nicht ganz vollplastischen Salvatorgestalt (Höhe 104 cm) in kleinerem Maßstab (90–94 cm) die 12 Boten sehen, aufgeteilt in zwei Einzelfiguren (Petrus und Andreas) und zwei Doppelgruppen (Johannes und Thomas (?) bzw. Jakobus maior und minor (?)) im Mittelschrein, sowie zwei flacher gearbeitete Dreifigurenreliefs auf den Altarflügeln (Paulus, Judas Thaddäus und Philippus links, Bartholomäus, Mathias (?) und Simon rechts). Die Figuren trugen eine derbe und alle Feinheiten der Schnitzerei verdeckende Fassung aus dem 19. Jh. Trotzdem wurden sie schon immer mit dem Namen Riemenschneiders in engste Verbindung ge-

bracht und im Streit der wissenschaftlichen Meinungen dem Meister selber zunächst ebenso entschieden zu- wie später abgesprochen.

Es ist das Verdienst des jetzigen Heidelberger Museumsleiters Georg Poensgen, die hier gestellte und anscheinend nicht mehr aktuelle wissenschaftliche Frage von neuem aufgegriffen und durch die entscheidende von ihm veranlaßte „Abfassung“ der Figuren zu jenem überraschenden Ergebnis geführt zu haben, in dem die oben gezeichnete kunstgeschichtliche Forscherspür ihrem ganz anders vermuteten und gar nicht mehr erwarteten Gegenstand schließlich begegnet ist. Die von dem Restaurator Feuerstein 1948 begonnenen und mit großem Geschick durchgeführten Instandsetzungsarbeiten, die vor allem auch den materiellen Bestand der vom Wurmfraß schwer gefährdeten Figuren sichern sollten, brachten zunächst so vorzügliche und für Riemenschneider typische Details zutage, daß an einer weitgehenden Eigenhändigkeit des Werkes kaum

mehr gezweifelt werden konnte. Dann aber begann der Altar plötzlich selber zu sprechen; auf dem Tannenholzgrund des rechten Flügels fand sich die mit weißer Kreide aufgeschriebene Notiz:

1617

Daniel Schultz moler und Bürger zu Windsheim hot disen Altar gemolt und nur 70 R Gulden gehobt er wolt insunst noch besser gemacht haben.

Diese wenigen, vielfach mit einem Lächeln gelesenen und doch wohl sehr ernst gemeinten Worte des ersten Restaurators unseres Altares, über den in Windsheimer Urkunden zahlreiche Einträge von 1605 bis 1628 enthalten sind, mußten den Gedanken der Identifizierung des Heidelberger Werkes mit dem Zwölfbotenaltar aus der Kilianskirche bis zur Gewißheit nahe legen. Brandspuren an seinen Figuren, die vor allem an dem jüngst restaurierten linken Flügel über das Maß einer möglichen Kerzenverbrennungen hinausgehen, ließen zudem erkennen, daß der Altar in der Tat einmal mit den Flammen in Berührung gekommen sein muß. Die Figuren des Schreins mögen im letzten Moment aus der brennenden Kirche hinausgetragen, die Flügel mit den Reliefs ausgehängt und in Sicherheit gebracht worden sein. Nur diese letzteren erwiesen sich in ihrem Gesamtbestand als alt an dem viel späteren Tannenholzkasten, der den Heidelberger Figuren lange Zeit als Gehäuse diente. Über deren weitere Schicksale nach dem Brand läßt sich bisher nur



Die Windsheimer Kilianskirche nach dem Brand 1730

Kupferstich von T. A. Delsenbach

S. 115 Christus Salvator





Apostel Johannes

soviel sagen, daß sie ihren Weg nach Heidelberg über Würzburg genommen haben. Dies geht aus einer über der Schultz'schen Inschrift befindlichen Restaurierungsnotiz mit dem Datum des 6. April 1840 hervor. Aus einer Würzburger Privatsammlung wurde der Altar dann auch vermutlich um 1861 von dem Grafen Graimberg erworben und nach Heidelberg gebracht.

Nach der jetzigen Restaurierung stehen die Figuren des Windsheimer Altares (abgesehen von den gründlichen Wurmfraß-Zerstörungen und zahlreichen älteren, die Form recht gut bewahrenden Handergänzungen) wieder vor uns,

wie sie von Riemenschneider beabsichtigt waren, allein durch die im hellen Lindenholz vollendet ausgeführte Schnitzarbeit wirkend und lediglich mit den für den Meister typischen geringen Lasuren zur Hervorhebung der Pupillen, der Brauen und Lippen versehen. Eines aber konnte ihnen die Restaurierung nicht zurückgeben: die Geschlossenheit des räumlichen und ornamentaln Zusammenhangs im gotischen Altarganzen. Ein hoch aufschießendes und reiches Gesprenge über dem ursprünglichen Schrein muß angenommen werden. Auch diesen selber dürfte ebenso wie die Flügelobertheile phantasievolles Rankenwerk gefüllt haben. Der Figurenbestand war vielleicht wesentlich größer; mit Sicherheit fast möchte man sich wenigstens die Gestalt des hl. Nikolaus, dem der Altar gemeinsam mit den

12 Boten geweiht war, im ehemaligen Gesprenge stehend, vorstellen. Vieles also wäre zur Rückgewinnung eines Eindruckes von dem zerstörten Gesamtwerk zu ergänzen. Doch ist immerhin Bedeutsames auch in dieser Hinsicht gewonnen worden: die Korrektur der völlig unmöglichen früheren Anordnung der erhaltenen Figuren des Mittelschreins durch eine neue Aufstellung; die Einzelgestalten des Andreas und Petrus, die zuvor in Seitenansicht an die Schreinwände geklemmt standen, haben auf Grund verschiedener bei der Restaurierung beobachteter Indizien ihren bevorzugten und sicherlich ursprünglichen Platz

an der Seite des Heilands wieder erhalten. Die jetzige Gruppierung erweist ihr Recht durch den vollendeten Rhythmus, der sich nun in dem Sichtbarwerden von jeweils zwei Dreiergruppen mit erhöhter mittlerer Figur zu seiten Christi und durch das Gipfeln der durch ihre Köpfe gezeichneten Wellenlinie in seinem Haupte ergibt, insbesondere auch in der bewegungs- und beziehungsreichen Führung der Hände bis hin zur segnend erhobenen Rechten des Heilands. Dennoch kann auch diese Aufstellung nicht ganz dem ursprünglichen Zustand entsprechen. Das Maß für die Breite des Riemenschneider'schen Schreins, das sich an den erhaltenen alten Flügeln mit Sicherheit ablesen läßt, ist durch die jetzige Anordnung der Figuren um etwa 20 cm überschritten. Der alte Schrein muß schmaler und wohl auch tiefer gewesen sein, als der jetzt neu und nur dem musealen Zweck entsprechend gefertigte; vielleicht war er in der von Riemenschneider bevorzugten Form des polygonal gebrochenen Kapellenschreins gebildet, in dem die Möglichkeit zu stärkerer räumlicher Staffelung und zugleich einer erhöhten plastischen Wirksamkeit der Figuren gegeben war.

Der Forschung ist mit der Lösung dieser und vieler anderer Fragen noch manche Aufgabe gestellt. So kann die Tatsache, daß der Altar als eine bei Riemenschneider bestellte, datierte und reichlich honorierte Arbeit erwiesen ist, noch nicht als volle Bestätigung der Eigenhändigkeit des Werkes gelten. Ja man muß schon auf Grund allgemeiner Erwägungen annehmen, daß der Meister so wie bei anderen Aufträgen auch bei der Fertigung des Zwölfbotenaltars seine Gesellen zu weitgehend selbständiger Arbeit mit heranzog. Die Apostelköpfe des linken Flügels etwa mit ihren größer geschnittenen Augen und den wenig variierten, fast verdrießlichen Mündern wirken bei zweifellos hoher Qualität seltsam befremdlich im Vergleich zu denen des Schreins. Die Gewänder zeigen nicht überall

die gleiche schnitzerische Sicherheit, Phantasie und stoffliche Lebendigkeit wie etwa bei der Johannesgestalt. Dennoch muß das Ganze der vollendet abgewogenen Komposition und somit die Anlage der Figuren in ihrem Aus-



*Rechte Apostelgruppe des Schreins:
Andreas, Jacobus minor (?), Jacobus major*

druck, Bewegungs- und Gewandmotiv als Werk des Meisters selber erkannt werden. Auch daran ist nicht zu zweifeln, daß die besonderen Stileigentümlichkeiten des Altares auf ihn zurückzuführen und als wesentliche Merkmale einer bestimmten Entwicklungsstufe seiner Kunst zu deuten sind. In dem vor allem nahe liegenden Vergleich zu der Serie der zwischen 1500 und 1506 für die Würzburger Marienkapelle geschaffenen Steinapostel mit dem Salvator erweisen die Heidelberger Figuren bei großenteils gleichen Motiven ihre ganz andere schlankere Proportionierung sowie eine Schärfung und Klärung der Einzelteile. Sie ordnen sich als Form-



*Apostelgruppe des linken Altarflügels:
Paulus, Judas Thaddäus, Philippus*



*Apostelgruppe des rechten Altarflügels:
Bartholomäus, Mathias (?), Simon*

erfindungen von durchaus eigener Prägung dem künstlerischen Wege Riemenschneiders ein, der vom Münnerstädter Magdalenenaltar (1490–92) über den Rothenburger Heiligblut- und den Creglinger Marienaltar (1499–1504 bzw. nach 1506) zum Dettwanger Altar (nach 1509) führt und der eine Entwicklung von eigenwilligerer, aus sich selbst lebendiger, auch expressiverer Formbewegung zu wachsender Verhaltenheit und zur länger gezogenen, letztlich dem organischen Verständnis der menschlichen Gestalt zugute kommenden Linie umgreift. Die Entstehung des Windsheimer Altares sollte unmittelbar vor dem Ablieferungsjahr 1509, eher nach dem Creglinger Werk als zeitlich neben ihm angenommen werden.

Die Apostel stehen in Heidelberg zu Gruppen vereint und keineswegs mit dem Anspruch zeitlos-symbolischer Repräsentation zu

seiten des Herrn. Ihre leidvolle Bewegtheit, das innige Inbeziehungtreten zueinander durch leise Gesten, das entschieden Szenische und einmalig Gegenwärtige der Komposition legt den Gedanken nahe, es möge dem Künstler ein bestimmter Moment der biblischen Historie für sein Bildwerk vorgeschwebt haben, vielleicht die Aussendung der auf dem Berge in Galiläa um den Auferstandenen versammelten Jüngerschar (Matth. 28, 16 ff.). Dem widerspricht die Gegenwart des Apostels Paulus in der Versammlung, auch die Tatsache, daß die Attribute der zwölf Boten (meist die Marterwerkzeuge, mit denen sie zu Tod gebracht wurden) ins Bildwerk aufgenommen sind. So muß es durchaus fraglich bleiben, ob der Begriff „Apostelteilung“, wie ihn die oben angeführte Stelle bei Pastorius für den Altar verwendet, überhaupt auf die geschnitzten Figuren und nicht auf eine eventuelle malerische

Darstellung der Flügelaußenseiten oder der Predella zu beziehen ist, wie sie sich z. B. an dem zweifellos von dem Heidelberger Werk abhängigen Bibraer Apostelaltar erhalten hat.

Man wird sich mit der Feststellung begnügen müssen, daß Riemenschneider im Windsheimer Altar das traditionelle Thema der

repräsentativen Apostelversammlung um den Salvator mit der ihm eigenen Kraft menschlicher Vergegenwärtigung durchdrungen und ein Gebild von jener geistig und seelisch tiefen Einmaligkeit geschaffen hat, die auch seine anderen großen Altarschöpfungen auszeichnet.

Ein oberrheinisches Minnekästchen des 15. Jahrhunderts

Von Hermann Gombert

Die zumeist aus kirchlichem und klösterlichem Besitz stammenden hölzernen Kästchen, die heute zu den seltenen Sehenswürdigkeiten eines Museums gehören, sind Reste einer längst vergangenen höfischen Kultur. Ihre oft mit köstlichen Schnitzereien verzierten Seitenteile und Deckel zeugen von hohem handwerklichem Können der Schnitzer, von feinem Formgefühl in der Aufteilung von Ornament und Bild. Sie offenbaren in den dargestellten Figuren und Bildern eine Haltung mittelalterlicher Menschen, die sich in der Heiterkeit der Aussage teils in versteckter, teils in offener Form kundtut. Handelt es sich bei diesen Kästchen doch oft um Geschenke, die der Herr seiner Dame, der Liebende seiner Geliebten verehrte, um sie auf diese Weise seine Meinung d. h. seine Minne erfahren zu lassen. Die Darstellung sollte alles sagen, was dem einzelnen vielleicht zu schwer war auszusprechen. Doch dienten nicht alle diese Kästchen diesem Zweck. Aber wegen der Häufigkeit der Darstellungen minnelicher Art auf diesen kleinen Behältern hat die Romantik ihnen die hübsche Bezeichnung „Minnekästchen“ gegeben. Sie dienten zur Aufbewahrung des Schmuckes und der Toilettengegenstände, gelegentlich auch um Schriftstücke aufzuheben. Das eine oder andere Kästchen war auch kirchlichem Gebrauch gewidmet, und wenn es von Anfang an hierfür bestimmt war, z. B. kostbare Reliquien aufzubewahren, dann zeigen

die geschnitzten Darstellungen religiösen Inhalt (Anm. 1).

Die eigenartige Tatsache, daß es vorwiegend Kirchen und Klöster sind, von denen wir heute die Kästchen übernommen haben, ruht darin, daß deren Schatzkammern zu Beginn der Neuzeit sich die Aufgabe gestellt haben, die heute die Museen erfüllen. Gelegentlich wurden auch diese Schmuckkästchen trotz ihrer unverhohlenen weltlichen Darstellung im kultischen Dienst verwandt, z. B. als Reliquiar, wohl aus Achtung und Wertschätzung wegen des Alters dieser Behältnisse oder aus Freude an der Schönheit des Schmuckes. Schon im frühen Mittelalter hat sich die Kirche niemals gescheut, weltliche Kostbarkeiten, seien es geschnittene antike Steine oder germanischen Schmuck zur Verzierung kultischer Geräte anzuwenden, ohne Anstoß an den unheiligen und weltlichen Darstellungen zu nehmen.

Die ältesten Kästchen stammen aus der Mitte des 13. Jh. Dieses Datum ist nicht von ungefähr, denn es kennzeichnet den Wandel der Weltanschauung, den die damalige abendländische Menschheit erfuhr. Die in frühmittelalterlicher Zeit ganz auf das Jenseits gerichtete Haltung des abendländischen Christen wandelte sich in der Weite des Weltbildes, das durch die Kreuzzüge gewonnen und durch das Eindringen aristotelischer Philosophie in das frühmittelalterliche theologische und philosophische Lehrgebäude unterbaut wurde und