

# **Die Burgkirche Guttenberg und deren mittelalterliche Ausstattung. Beispiel einer heute evangelischen Pfarrkirche mit ihren vorreformatorischen Bildwerken – vor allem der Tonapostel aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts**

VON REGINE WAGENBLAST

## **Einleitung**

Die Burg Guttenberg, über dem Neckar gelegen, gehört zu den wenigen mittelalterlichen Burgen, die niemals zerstört wurden. Dank der diplomatischen Vorgehensweise der Herren von Gemmingen-Guttenberg am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde sie auch während des Bauernkrieges nicht gestürmt<sup>1</sup>. Die Anfänge der Burg liegen im Dunkeln. Es ist aber anzunehmen, daß sie im Zuge des Ausbaus der Wimpfener Pfalz unter den Staufern entstanden ist. Sie bildete den Sitz der Reichsministerialen von Weinsberg, die die Aufgabe hatten, die Region um die königliche Pfalz zu schützen. Somit kommt das späte 12. Jahrhundert als Erbauungszeit in Frage. Die Burg Guttenberg besitzt ein Kleinod aus spätgotischer Zeit: Eine Kirche aus dem Jahr 1471, die sich außerhalb der Burgmauern befindet, heute Pfarrkirche für die evangelische Gemeinde Neckarmühlbach ist und zur badischen Landeskirche gehört. Der Vorgängerbau ging aus einer Stiftung des einflußreichen Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Konrad von Weinsberg, hervor, der diese Kapelle zu Ehren des Heiligen Eucharius im Jahr 1393 stiftete. Ein weiteres wichtiges historisches und religionsgeschichtliches Datum für diese Pfarrkirche ist das Jahr 1522. Bereits zu dieser Zeit fanden die reformatorischen Ideen von Martin Luther hier Widerhall und somit gehörte die Pfarrkirche St. Eucharius zu den ersten Kirchen, in der die neuen Lehren verbreitet wurden. Trotz dieser frühen Entscheidung für die evangelische Glaubenslehre ist ein beträchtlicher Teil der „katholischen“ Ausstattung erhalten geblieben. Nach fast fünfhundert Jahren mußte sie vor wenigen Jahren aus Sicherheitsgründen ins Burgmuseum gebracht werden.

<sup>1</sup> *Rudolf Endres*: Franken, in: *Horst Buzello, Peter Blickle, Rudolf Endres* (Hrsg.): *Der deutsche Bauernkrieg*, Paderborn, München, Zürich <sup>2</sup>1991, S. 134–153: Der Neckartal-Odenwälder-Haufen zog, aus Franken kommend, über Neckarsulm und Heilbronn, stürmte Gundelsheim, das nicht ganz zwei Kilometer auf der anderen Neckarseite von der Guttenberg entfernt ist, und zog weiter nach Buchen, ohne die Guttenberg zu zerstören. Dagegen wurden im Hochstift Bamberg innerhalb von nur 10 Tagen, Mitte Mai 1525, etwa 200 Burgen mehr oder weniger zerstört.

Der Titel der Arbeit „Die Burgkirche Guttenberg und deren mittelalterliche Ausstattung – Beispiel einer heute evangelischen Pfarrkirche mit ihren vorreformatorischen Bildwerken“ ist mit Bedacht so allgemein gewählt. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der politische und religionsgeschichtliche Kontext der Pfarrkirche St. Eucharius, um im weiteren auf die kunsthistorischen und kunsthandswerklichen Aspekte der Ausstattung einzugehen. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet die noch vollständig erhaltenen Apostelreihe aus Ton vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Danach werden die beiden spätmittelalterlichen Flügelaltäre eingehend untersucht, die zu dem ursprünglichen Inventar der heute noch erhaltenen Kirche von 1471 gehören.

Grundlage dieses Aufsatzes ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung meiner Magisterarbeit, die ich am Kunsthistorischen Seminar Heidelberg vorlegte<sup>2</sup>. Die Anregung zu dieser Arbeit, die dankenswerterweise von Herrn Prof. Dr. Johann Michael Fritz betreut wurde, erhielt ich durch den Aufsatz „Nikolaus und Eucharius“ von Kurt Andermann<sup>3</sup>, der mir zufällig in die Hände fiel.

## I. Zur Geschichte der Burgkapelle St. Eucharius

### I.1. „*Capella nova prope castrum nominatum Gutenber*“<sup>4</sup>

An der Stelle, wo sich heute unterhalb der Burg Guttenberg, außerhalb der Burgmauern, die kleine spätgotische evangelische Pfarrkirche befindet, stand bereits eine Burgkapelle, der Vorgängerbau der heutigen Kirche. Am Ende des 14. Jahrhunderts stiftete Konrad II. von Weinsberg (gest. 19. 10. 1396), Kurfürst und Erzbischof von Mainz (1390–1396), eine Kaplaneipfründe zu Ehren des Heiligen Eucharius<sup>5</sup>, wie aus der Stiftungsurkunde vom 1. Mai 1393 hervorgeht. Er ließ

2 Der Vollständigkeit wegen wurde im Anhang der Magisterarbeit die gesamte Ausstattung der Pfarrkirche inventarisiert, wobei ich mein Augenmerk vor allem auf die Grabinschriften gerichtet habe, da diese durch die fortschreitende Verwitterung immer schwerer zu entziffern sind. Herr Prof. Dr. Reinhard Düchting vom Mittellateinischen Seminar in Heidelberg war so freundlich, bei den von mir übersetzten Grabinschriften korrigierend einzugreifen. An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Dr. Kurt Andermann vom Generallandesarchiv in Karlsruhe herzlich bedanken, der meine Fragen, die die historische Situation dieser Region betrafen, umfassend beantwortete und mir manche Hilfestellungen gab. Mein besonderer Dank gilt vor allem der Familie von Gemmingen-Guttenberg, die es mir jederzeit ermöglichte, die mittelalterlichen Kirchenschätze (Tonapostel und die zwei Flügelaltäre) eingehend zu studieren und mir freien Zugang zur Kirche gewährte. Ferner gilt mein Dank dem Landesdenkmalamt in Karlsruhe, das mir bereitwillig die Einsicht in die Restaurierungsakten bewilligte. Nicht zuletzt möchte ich all denen danken, die mich beim Verfassen dieser Arbeit mit wertvollen Hinweisen unterstützt haben. Sie werden namentlich an Ort und Stelle im Text genannt.

3 Kurt Andermann: Nikolaus und Eucharius. Zur Geschichte der Burgkapelle von Guttenberg und Pfarrkirche von Neckarmühlbach, in: Freiburger Diözesan Archiv 105 (1985), S. 47–66.

4 Kurt Andermann: Die Urkunden des freiherrlich von Gemmingen'schen Archivs auf Burg Guttenberg über dem Neckar (Regesten) 1353–1802, Sinsheim 1990, Nr. 2\*\*.

5 Andermann: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 65: laut Stiftungsbrief von 1393 ist die Kapelle neben dem Dreieingen Gott und Maria allein dem Heiligen Eucharius geweiht.

diese Kapelle im Einverständnis mit Dekan und Kapitel des Stiftes St. Peter in Wimpfen, das die Patronatsherrschaft innehatte, neu gründen und bauen<sup>6</sup>. Die Stiftung beinhaltete ein Gelände zum Bau eines Hauses, eines Speichers und die Anlage eines Gartens für den zuständigen Kaplan. Dieser hatte Residenzpflicht auf der Burg Guttenberg, wo ihm eine Kapitalkammer zur Verfügung stand<sup>7</sup>. Außerdem erhielt der Kaplan einen Freitisch bei den Bediensteten der Burg. Als erster urkundlich bezeugter Kaplan war Konrad Babstadt aus dem benachbarten Hüffenhardt von 1396 bis 1447 im Amt<sup>8</sup>.

Doch erst am 2. Dezember 1413, fast zwanzig Jahre nach der Stiftung Konrads von Weinsberg, berichten die Quellen von einer Weihe der Kapelle durch den Speyerer Weihbischof und Generalvikar Ludwig, dem die Vollmacht vom Wormser Bischof Johann erteilt wurde. Wahrscheinlich handelte es sich bei dieser Weihe um die Schlußweihe der Kapelle, deren Fertigstellung durch den Tod Konrads II. von Weinsberg im Jahr 1396 verzögert wurde. Sicher war sie drei Jahre nach ihrer Stiftung soweit fertiggestellt, daß Messen darin gelesen werden konnten, da die Stelle des Kaplans seit 1396 belegt ist. Die Kapelle, die der Mutterkirche in Heinsheim unterstand und zur Diözese Worms gehörte, wurde dann 1413 nicht ausschließlich zu Ehren des heiligen Bekenner Eucharis geweiht, wie es die Stiftungsurkunde festschrieb, sondern erhielt zusätzlich die Patrozinien der Heiligen Jodocus<sup>9</sup> und Nikolaus sowie der heiligen Jungfrauen Maria Magdalena und Agnes<sup>10</sup>. Auch wenn die Kapelle nicht innerhalb der Burgmauern lag, galt sie als Hauskapelle der Burg Guttenberg.

Die Burg Guttenberg, auf der die Familie von Weinsberg zeitweise residierte, gehörte zum Besitz der Weinsberger. Man weiß nichts über die Motive des Mainzer Kurfürsten und Erzbischofs Konrad II. von Weinsberg, die ihn veranlaßten, eine Kapelle zu Ehren von Eucharis unterhalb der Burg Guttenberg zu stiften. Vor seiner Wahl zum Erzbischof war Konrad unter anderem auch Propst im Stift St. Peter in Wimpfen, wo er 1374 erwähnt wird<sup>11</sup>. Konrad wurde am 27. Februar 1390 vom Mainzer Domkapitel, dem er angehörte, zum Erzbischof gewählt. Als Mainzer Erzbischof hatte er eine bedeutende kirchliche und politische Funktion: er war

6 Am ersten Mai wird das Fest der Heiligen Apostel Philippus und Jakobus gefeiert, da an diesem Tag die Apostelkirche in Rom von Papst Johannes III. (561–574) geweiht wurde, wo die Gebeine der beiden Heiligen ruhen.

7 *Andermann*: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4), Nr. 237.

8 Ebd., Nr. 3 und *Andermann*: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 56.

9 *Ludwig Litzenburger*: Ausstrahlungen der spätmittelalterlichen Verehrung in der Neckarmühlbacher Schloßkapelle bei Wimpfen, in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 17 (1965), S. 278–288. Litzenburger verwechselt hier Jodocus mit Isidor (S. 282). Er gibt den Wortlaut der Weiheurkunde in der Übersetzung wieder. Dort gewährt er allen Gläubigen, die an den Festtagen der Heiligen und deren Oktaven sowie am Weihetag die Kapelle besuchen, einen Ablass von 40 Tagen. Litzenburger vermeint, in dieser Weiheurkunde einen Beweis für eine Wallfahrt zu dieser Kapelle gefunden zu haben.

10 *Andermann*: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 1: Erst bei der Konsekration der Kapelle 1413, also 20 Jahre später, treten neben das Eucharis-Patrozinium noch andere hinzu.

11 *J. L. Mone*: Das Neckarthal von Heidelberg bis Wimpfen, vom 13. bis 17. Jahrhundert, in: ZGO 11 (1860), S. 39–82 u. 138–177, hier: S. 175.

Landesherr, Reichsfürst und Kirchenfürst in einer Person. Auch auf die Reichspolitik hatte er entscheidenden Einfluß: er war Wahlmann des Königs, der Vornehmste unter den geistlichen Herren und der Erste unter den Kurfürsten<sup>12</sup>. Die Situation in Mainz war in der Zeit um 1400 zwischen den weltlichen und geistlichen Kräften äußerst angespannt: Erst vier Jahre, nachdem Konrad zum Erzbischof gewählt wurde, konnte er in Mainz seiner Residenzpflicht nachkommen, als er den Bürgern die Zoll- und Steuerfreiheit gewährte<sup>13</sup>. Von diesem instabilen politischen Zustand liefert uns heute noch das Grabmal Konrads im Mainzer Dom ein bildliches Zeugnis: Als einziges erzbischöfliches Grabmal<sup>14</sup> wurde es nicht von einer mittelrheinischen, sondern von einer fränkischen Werkstatt in Würzburg geschaffen<sup>15</sup>. Ein weiteres Rätsel der Kapellenstiftung ist die Wahl des Patroziniums. Das ungewöhnliche Patrozinium des Heiligen Eucharius, der so selten in Erscheinung tritt und lediglich in Trier zu größerer Popularität gelangte, wirft die Frage auf, warum gerade die Weinsberger diesen Heiligen in der Zeit des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts bevorzugten. Nur eine Verbindung ist diesbezüglich zwischen Mainz und Trier im 14. Jahrhundert zu rekonstruieren: Der Trierer Erzbischofsthul und das Domkapitel wurden meist von Vertretern mittelrheinischer Familien besetzt<sup>16</sup>. Heinrich Büttner vermutet einen Zusammenhang zwischen Hilarius, dem Bischof von Arles, und Eucharius. Die Mutterkirche der Guttenberger Burgkapelle war die Pfarrkirche in Heinsheim, die dem Heiligen Hilarius geweiht ist. Das Hilarius-Patrozinium wurde mit Maximin von Trier „vergesellschaftlicht“. Auf diesem Umweg – Hilarius, der Patronatsheilige der Mutterkirche, der im Zusammenhang mit Maximin in Trier steht – schließt Büttner auf Eucharius, den ersten Bischof in Trier<sup>17</sup>. Doch Büttner verwechselt hier die Bischöfe Eucharius von Trier mit Eucherius (um 380–449/450), dem Bischof von Lyon. Hilarius, ein Zeitgenosse von Eucherius, stand mit diesem in Verbindung, wie wir aus dem *Sermon de vita s. Honorati* 22, den Hilarius verfaßte, wissen<sup>18</sup>.

12 Herbert Beck, Wolfgang Beck, Horst Bredekamp: Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt/Main 1975, S. 36.

13 Wilhelm Pinder: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, Würzburg 1911, S. 43.

14 Beck u.a. (wie Anm. 12), Abb. 26.

15 Pinder (wie Anm. 13), S. 125: er vermutet den gleichen Künstler wie bei dem Grabmal von Gerhard von Schwarzenburg im Dom von Würzburg; zit. nach: Beck u.a. (wie Anm. 12), S. 43. S. auch Gisela Kniffler: Die Grabmäler der Mainzer Erzbischöfe vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte der Plastik und zur Ornamentik (Dissertationen zur Kunstgeschichte 7), Köln/Wien 1978, S. 38–42, bes. Anm. 20, S. 296.

16 Beck u.a. (wie Anm. 12), S. 40.

17 Heinrich Büttner: Das Bistum Worms und der Neckarraum des Früh- und Hochmittelalters, in: Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte 10 (1958), S. 9–38, hier S. 16.

18 M. Heinzlmann: Eucherius, in: *Robert Henri Bautier* u.a. (Hrsg.): Lexikon des Mittelalters, München 1980 ff., hier Bd. 4, Sp. 69–70; ders.: Hilarius, in: ebd., Bd. 5, Sp. 8. Hilarius stand neben Eucherius von Lyon auch in Verbindung mit Vincentius, Salvianus, Maximus und Faustus von Riez. Vgl. unter II.1.

1.2. „*Capella sancti Nicolai sub castro Gudenberg iuxta Mullenbach*“<sup>19</sup>

In der älteren Literatur über die Burgkapelle St. Eucharius werden meist zwei Patrozinien genannt: das Nikolauspatrozinium und ein zweites späteres, das Euchariuspatrozinium. Erst im Jahr 1985 wies Kurt Andermann in seinem grundlegenden Aufsatz zu dieser Kapelle überzeugend nach, daß es sich bei der 1296 erwähnten Kapelle St. Nikolaus nicht um dieselbe Kapelle St. Eucharius handelt<sup>20</sup>. Vielmehr existierte eine Dorfkapelle St. Nikolaus am Rande des Weilers *molnbach* (Neckarmühlbach), neben der herrschaftlichen Kapelle St. Eucharius. Die Kapelle St. Nikolaus muß oberhalb der heutigen Mühle gestanden haben<sup>21</sup>, wovon der heute noch gebräuchliche Name „Kirchrain“ als Bezeichnung für den Platz zwischen dem Dorfbrunnen am ehemaligen Rathaus und dem Wacholderweg zeugt<sup>22</sup>. Diese Kapelle wurde anlässlich einer Kaplaneistiftung von Konrad dem Jüngeren von Weinsberg am 2. Februar 1296 erstmals urkundlich erwähnt. Wie aus der Quelle hervorgeht, beabsichtigte Konrad, diese Kapelle zu vergrößern, damit die Bewohner des Guttenbergs, die Familie von Weinsberg, dort auch die Messe feiern konnte<sup>23</sup>. Die zuständige Pfarrei war die Mutterkirche in Heinsheim, die zu dem Stift St. Peter in Wimpfen im Tal gehörte. Der Kaplan mußte an den hohen kirchlichen Feiertagen mit seiner Gemeinde nach Heinsheim ziehen, und selbst die Sakramente wurden dort gespendet. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die Kapelle mit der Erbauung der Burg um 1200 zeitlich zusammenhängt, worauf auch das Patrozinium des Heiligen Nikolaus, der bei den Staufern sehr beliebt war, hinweisen würde<sup>24</sup>.

Wimpfen war bereits unter fränkischer Herrschaft ein „Satellit“ des Wormser Kirchensprengels<sup>25</sup>. Das mittlere Neckartal sowie der Odenwald lagen in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem Mainzer Bistum, das sich ebenso wie das Wormser im 7. Jahrhundert in weiten Teilen zu bilden begann. Mit der Gründung des Würzburger Bistums unter Bonifatius im Jahr 742 wurde die Ausdehnung der Wormser an den Neckar als Grenze zurückgedrängt, und die Kirchen von Heilbronn und Laufingen wurden in das Würzburger Bistum einverleibt. Der Weiler *molnbach* gehörte spätestens im 10. Jahrhundert zum Waldbann von Wimpfen, der auf die Bitte des

19 F. O. A. von Weech: Das Wormser Synodale von 1496, in: ZGO 27 (1875), S. 227 ff., hier: S. 427.

20 Andermann: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 47–66; ebenso: Lützenburger (wie Anm. 9), S. 278–288; er erwähnt zwei Kapellen in Neckarmühlbach.

21 Einen Hinweis, aus dem die Lage der Kapelle ersichtlich wird, gibt eine Urkunde aus dem Jahre 1357: dort wird anlässlich einer Pfündverleihung von der Kapelle berichtet, die bei der Mühle gelegen war. Vgl. Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 2.

22 Andermann: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 53.

23 Original in Darmstadt, veröff. von L. J. Mone: Kraichgauer Urkunden (Forts.), in: ZGO 15 (1863), S. 306–309: *Conradus [...] intenderet cultum divinum in capella s. Nicolai sub castro Gudenberg iuxta Mullenbach augmentare [...], qui etiam in castro, si domicilium ibi dominas de Winsperg habere eontingeret, divina celebraret, [...]*.

24 Andermann: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 51.

25 Ebd., S. 13.

Bischofs Hildibald von Worms von Otto III. verliehen wurde, um die Rechte der Wormser im Neckartal zu sichern<sup>26</sup>. Auch unter Ottos Nachfolger Heinrich II. (gest. 1024), der die Diözese Worms mit großzügigen Schenkungen im Neckargebiet bedachte, wurde der Einflußbereich der Diözese enorm vergrößert. Damit gewann Wimpfen als kirchliches Zentrum in diesem Gebiet an Bedeutung<sup>27</sup>. Aber erst unter den Staufern, deren Kernland Schwaben war, nahm Wimpfen neben der hervorgehobenen kirchlichen Position auch auf politischer und wirtschaftlicher Ebene eine Schlüsselstellung für das Neckargebiet ein, da die königliche Pfalz Wimpfen am Schnittpunkt der beiden Territorien Schwaben und Pfalz lag. Begünstigt durch die Lage am Neckar, im unmittelbaren Mündungsgebiet von Jagst und Kocher, kreuzten in Wimpfen wichtige Fernhandelsstraßen des Mittelalters<sup>28</sup>. Der Ausbau Wimpfens als königliche Pfalz fällt in staufische Zeit – somit auch der Bau von Burgen, die mit Reichsministerialen besetzt wurden, um das umliegende Gebiet zu schützen.

Die erste urkundliche Erwähnung, die man mit der Burg in Verbindung bringt, stammt aus dem Jahr 1296. Dennoch kann man davon ausgehen, daß bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Burg Guttenberg erbaut wurde<sup>29</sup>.

### 1.3. Die Reichsministerialen der Burg Guttenberg

Die Burg Guttenberg war zunächst im Besitz der Herren von Weinsberg. Diese gehörten ursprünglich zu den staufischen Reichsvögten, die auf der Burg Weinsberg residierten und spätestens im 14. Jahrhundert zu den „edelfreien“ Familien aufstiegen<sup>30</sup>. Das Geschlecht der Weinsberger besaß großen Einfluß in dieser Region. Es erwarb 1254 unter anderem die Burg im benachbarten Wimpfen. Bischof Richard von Worms verpfändete den Zehnten des staufischen Wimpfen<sup>31</sup> gegen die

26 Böttner (wie Anm. 17), S. 22.

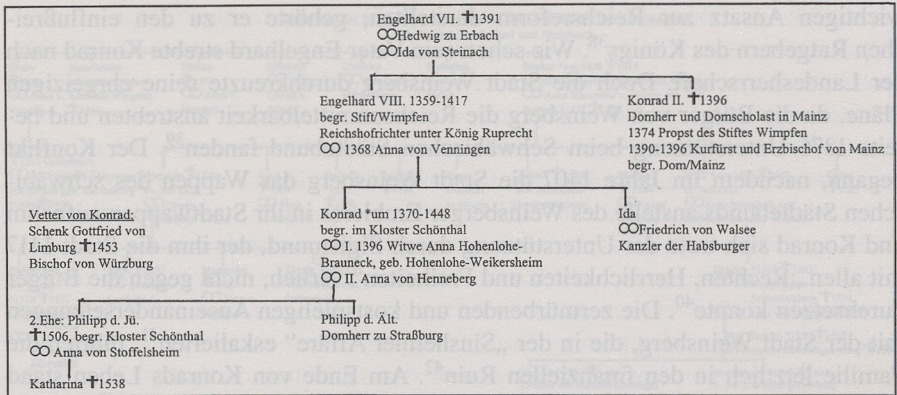
27 Ebd., S. 24–25.

28 Fritz Arens: Die Königpfalz in Wimpfen, Berlin 1967, S. 37: hier trafen sich die Straßen aus Worms über Heidelberg kommend, weiter nach Würzburg, die Hohe Straße nach Nürnberg gehend, und eine weitere Straße führte in Richtung Donau; Andreas Hafer: Wimpfen. Stadt-Raum-Beziehung im späten Mittelalter (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B 130), Stuttgart 1993, S. 40–46. Wimpfen ist als Verkehrsknotenpunkt besonders bis zur Zerstörung der Wimpfener Brücke durch Eis um das Jahr 1300 wichtig.

29 Der Hinweis aus: Heilbronn und das mittlere Neckarland zwischen Marbach und Gundelsheim. bearb. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart 1991, S. 138, wo die Burg mit einem Zobel von Guttenberg, Sohn von Bischof Hermann von Würzburg, in Verbindung gebracht wird, ist falsch. Zobel von Giebelstadt gehörte zu einer fränkischen Adelsfamilie Zobel, der sich nach Guttenberg südöstlich von Würzburg nannte. Diesen Hinweis verdanke ich Kurt Andermann, der mich freundlicherweise auf diesen Fehler hinwies.

30 Franz Irsigler: Konrad von Weinsberg (etwa 1370–1448). Adliger – Diplomat – Kaufmann, in: WFr 66 (1982), S. 59.

31 Böttner (wie Anm. 17), S. 37; trotzdem hatte das Bistum Worms noch die Oberlehnsherrschaft, ebenso wie kirchliche Rechte, wie zum Beispiel das Patronats- und Zehntrecht an der Pfarrkirche St. Marien in Wimpfen.



Grafik 1 Auszug aus der Genealogie der Familie v. Weinsberg (nach W. Möller: *Stammtafeln westdeutscher Adelsgeschlechter im Mittelalter*, Bd. 1, Darmstadt 1922, S. 46–49, Taf. 19).

Verpflichtung, die Burg, die Stadt Wimpfen und anderes Eigentum seiner Kirche zu schützen, an die Weinsberger<sup>32</sup>. Seit 1294 waren die Weinsberger die Schirmherren über das Ritterstift St. Peter in Wimpfen im Tal. Des weiteren bekamen sie 1298 durch König Adolf von Nassau neben anderen Rechten die der Eintreibung der Reichseinkünfte in Wimpfen, Heidelberg, Hall, Mosbach, Sinsheim und anderen Orten verliehen<sup>33</sup>. Engelhard von Weinsberg schenkte den Dominikanern, die in der Mitte des 13. Jahrhunderts nach Wimpfen kamen, das Gelände zum Bau für ihre Kirche, die 1273 begonnen wurde<sup>34</sup>. Ab 1336 zogen sich die Weinsberger aus Wimpfen zurück, wie die erhaltenen Verkaufsurkunden bezeugen<sup>35</sup>.

Engelhard, der Bruder des Erzbischofs Konrad II. von Mainz, der die Euchariuskapelle in Neckarmühlbach stiftete, war Reichshofrichter unter König Ruprecht, der im Jahr 1400 als Pfalzgraf Ruprecht III. von den rheinischen Kurfürsten zum König gewählt wurde<sup>36</sup>. Engelhards Sohn Konrad, der durch seine Frau Anna von Hohenlohe-Weikersheim und seinen Großvater Erich von Leiningen mit dem Haus Luxemburg verschwägert war, kam 1414 an den Hof von Sigismund<sup>37</sup>. Als Reichserbkämmerer des Heiligen Römischen Reichs und als entscheidender Agitator bei der Reorganisation der Judensteuer und dem Aufbau der Reichsmünze, die einen

32 Arens: Königspfalz Wimpfen (wie Anm. 28), S. 22.

33 Ebd., S. 23.

34 Fritz Arens, Reinhold Bührlein: *Geschichte und Kunstdenkmäler*, Bad Wimpfen am Neckar 1980, S. 56; gegen diese frühe Bauzeit sprechen nach Ansicht der Autoren die Stilelemente des Chores, der heute noch fast unverändert erhalten ist. Der Stil deutet mehr auf den Anfang des 14. Jahrhunderts hin.

35 Arens: Königspfalz Wimpfen (wie Anm. 28), S. 24.

36 Ernst Schubert: Konrad von Weinsberg, in: *LdM* (wie Anm. 18), Bd. 5, Sp. 1366.

37 Sigismund wurde am 21. Juli 1411 einstimmig zum römischen König gewählt.

wichtigen Ansatz zur Reichsreform darstellten, gehörte er zu den einflußreichen Ratgebern des Königs<sup>38</sup>. Wie schon sein Vater Engelhard strebte Konrad nach der Landesherrschaft. Doch die Stadt Weinsberg durchkreuzte seine ehrgeizigen Pläne, da die Bürger von Weinsberg die Reichsunmittelbarkeit anstrebten und bereits 1376 Unterstützung beim Schwäbischen Städtebund fanden<sup>39</sup>. Der Konflikt begann, nachdem im Jahre 1407 die Stadt Weinsberg das Wappen des schwäbischen Städtebunds anstelle des Weinsberger Emblems in ihr Stadtwappen aufnahm und Konrad sich trotz der Unterstützung durch Sigismund, der ihm die Stadt 1417 mit allen „Rechten, Herrlichkeiten und Freiheiten“ verlieh, nicht gegen die Bürger durchsetzen konnte<sup>40</sup>. Die zermürbenden und kostspieligen Auseinandersetzungen mit der Stadt Weinsberg, die in der „Sinsheimer Affäre“ eskalierten<sup>41</sup>, führten die Familie letztlich in den finanziellen Ruin<sup>42</sup>. Am Ende von Konrads Leben stand der Verkauf der meisten seiner Güter, darunter auch der Burg Guttenberg<sup>43</sup>. Die finanzielle Misere von Konrad zeigt sich auch in den Nachrichten darüber, daß die Burg Guttenberg mehrere Male verpfändet wurde<sup>44</sup>. Bereits 1441 verhandelte Konrad über den Verkauf der Burg mit Hans von Gemmingen<sup>45</sup>. Als Konrad 1442 starb und zwei unmündige Söhne hinterließ, brachte deren Vormund Schenk Gottfried von Limpurg, Bischof von Würzburg und Vetter von Konrad, das Geschäft am Dienstag nach Andreastag 1449 (2. Dezember) mit Hans von Gemmingen zum Abschluß. Die Summe der Verpfändung betrug 6.000 rheinische Gulden (fl)<sup>46</sup>. Seit dieser Zeit ist die Burg Guttenberg – ununterbrochen bis auf den heutigen Tag – im Besitz der Familie von Gemmingen. Drei Jahre nach der Verpfändung im Jahre 1452 wurde Hans mit der Burg Guttenberg samt den dazugehörigen Dörfern und Weilern belehnt. Er besaß neben den üblichen Herrschaftsrechten auch das *ius*

38 Schubert (wie Anm. 36).

39 Diese Auseinandersetzung der aufstrebenden Bürgerstadt Weinsberg, die die Stellung einer freien Reichsstadt anstrebte, ist ausführlich geschildert bei: Karl Schumm: Weinsberg. Auseinandersetzungen zwischen Herrschaft und Stadt, in: Historischer Verein Heilbronn. Veröffentlichung 21 (1954), S. 205–225.

40 Wolfram Angerbauer, in: Heilbronn und das mittlere Neckarland, Stuttgart 1991, S. 242.

41 Irsigler (wie Anm. 30), S. 74. Konrad hielt die Kaufleute von Weinsberg mit Gewalt in Sinsheim fest.

42 Ebd.

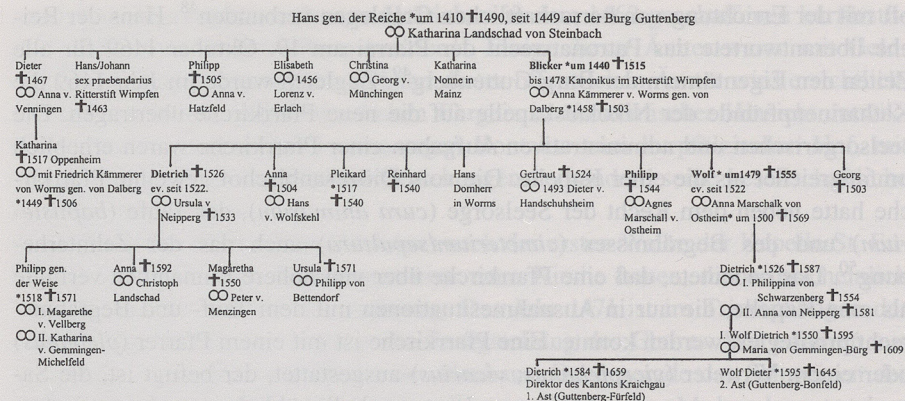
43 Ebd., S. 60: Burgen in Konrads Besitz vor seiner Heirat mit der Witwe Anna von Hohenlohe-Weikersheim: Weinsberg, Neuenstadt am Kocher, Stein, Gochsen, Guttenberg.

44 C. W. F. L. Stocker: Chronik der Familie der Gemmingen und ihren Besitzungen, Bd. 1, Heidelberg 1865, S. 12; in der Zeit von 1400 bis 1429 wurde die Burg Guttenberg viermal verpfändet und wieder eingelöst; Verpfändungen an Weiprecht von Helmstatt (1400), an Volmar Lämmlein aus Heilbronn von einem Viertel der Burg im Jahr 1411, an Pfalzgraf Otto von Mosbach im Jahr 1423. 1429 verpfändete Konrad die Burg an seine Tochter Elisabeth, die Gemahlin des Herzogs von Sachsen-Lauenberg für 7000 Gulden.

45 Ebd., S. 12; Stocker nennt seine Quellen nicht. Es ist aber zu vermuten, daß es sich nicht um den Verkauf handelte, sondern wie schon in den bereits erwähnten Fällen um eine Verpfändung.

46 Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 26.





Grafik 2 Auszug aus dem Stammbaum der Familie von Gemmingen-Guttenberg, Stamm A II, Linie des Hans gen. der Reiche (nach: W. v. Hueck (Hauptbearb.): *Genealogisches Handbuch des Adels, Freiherrliche Häuser A, Bd. 6, Limburg/Lahn* 1966, S. 124–172 u. Bd. 14, S. 151–186; E. v. d. Becke-Klüchtzner (Bearb.): *Stammtafeln des Adels des Großherzogtums Baden, Baden-Baden* 1886, S. 149–151; *Die Freiherren von Gemmingen, So.-Dr. aus: Genealogisches Handbuch des in Bayern immatrikulierten Adels, Bd. 6, Neustadt* 1955).

*episcopale* und das *ius patronatus* über die „Pfarrkirche“<sup>47</sup>. Bei dieser von Stocker bezeichneten „Pfarrkirche“ muß es sich aber um die Kapelle im Dorf *mulnbach* gehandelt haben. St. Eucharius dagegen war zu dieser Zeit sicher nur Hauskapelle der Familie und hatte sonst keine gemeindlichen Funktionen. Eine selbständige Pfarrkirche existierte in der Mitte des 15. Jahrhunderts noch nicht, vielmehr handelte es sich bei beiden Kapellen um Filialen der Mutterkirche in Heinsheim.

#### 1.4. Erhebung zur Pfarrkirche und Neubau unter Hans von Gemmingen

Zwanzig Jahre nachdem Hans von Gemmingen, genannt der Reiche, die Burg Guttenberg erworben hatte, veranlaßte er im Jahr 1469 die Erhebung der Euchariuskapelle zur selbständigen Pfarrkirche mit einem eigenen Pfarrer. Der erste Pfarrer war Konrad Siffridi. Die Erhebung von Burgkapellen zu Pfarrkirchen ist

47 Stocker (wie Anm. 44), S. 13. Das *ius episcopale* bezeichnet die Befugnisse des Landesherren über die Kirche, während das *ius patronatus*, das durch die Stiftung der Kirche erworben wurde, vor allem das Präsentationsrecht bei der Wahl des Pfarrers (existiert bei der Pfarrkirche in Neckarmühlbach bis auf den heutigen Tag), aber auch das Aufsichtsrecht (*cura beneficii provincialis*), die Alimentation aus dem Kirchenvermögen bei unverschuldeter Verarmung und natürlich Ehrenrechte (*honor processionis*), beinhaltet. S. Emil Friedberg: *Lehrbuch des katholischen und evangelischen Kirchenrechts*, Leipzig 1906, S. 94 u. 378–380.

oft mit der Errichtung von herrschaftlichen Grablegen verbunden<sup>48</sup>. Hans der Reiche überantwortete das Patronatsrecht der Pfarrei am 19. Oktober 1469 für alle Zeiten den Eigentümern der Burg Guttenberg<sup>49</sup>. Zugleich wurde im Jahr 1469 die Katharinenpfründe der Nikolauskapelle auf die neue Pfarrkirche übertragen. Die seelsorgerischen und administrativen Aufgaben einer Pfarrkirche waren erheblich umfangreicher als die einer Kapelle. Die vom Diözesanbischof geweihte Pfarrkirche hatte neben dem Recht der Seelsorge (*cura animarum*), der Taufe (*baptisterium*) und des Begräbnisses (*cimiterium/sepultura*) auch das der Zehnterhebung<sup>50</sup>. Das bedeutete, daß eine Pfarrkirche über viel höhere Einnahmen verfügte als eine Kapelle, die nur in Ausnahmesituationen mit dem Tauf- und Begräbnisrecht privilegiert werden konnte. Eine Pfarrkirche ist mit einem Pfarrer (*plebanus*) oder einem Vertreter (*viceplebanus, vicarius*) ausgestattet, der befugt ist, die Sakramente zu spenden, die Messe zu lesen und die üblichen seelsorgerischen Pflichten in seiner Gemeinde zu erfüllen.

Ein möglicher Aspekt für die „reaedificatio“ einer Kirche ist kirchenrechtlicher Natur; denn der Wiederaufbau eines Gotteshauses entspricht einer Neugründung. Der Bauherr (*verus fundator*) konnte damit auch das Patronatsrecht beanspruchen<sup>51</sup>. Die Herren von Gemmingen hatten sicher auch ein herrschaftliches Interesse am Patronatsrecht der Burgkirche, das ihren Autonomiebestrebungen entsprach. Da die Herren von Gemmingen-Guttenberg das Patronat aber bereits 1469, bei der Erhebung zur Pfarrkirche, innehatten, kann man den Neubau aus patronatsrechtlichen Gründen ausschließen.

Wenn man versucht, die historische Persönlichkeit des Landesherrn Hans von Gemmingen, eines Abkömmlings des Kraichgauer Niederadels, in seinem sozialen Umfeld zu betrachten, ergibt sich ein Bild, das sich keineswegs mit den landläufigen Vorstellungen deckt. Im 15. Jahrhundert gehörten die ehemaligen Ministerialen zu einer vom Untergang betroffenen gesellschaftlichen Schicht, die ihre politische und gesellschaftliche Funktion verloren hatte. Hans der Reiche dagegen besaß nicht nur die Herrschaft über seine Ländereien, wo er die hohen und niedrigen Obrigkeiten ausübte<sup>52</sup>, sondern war auch mit politischen Ämtern ausgestattet: Er wurde 1437 als Rat des Markgrafen von Baden erwähnt. Daneben war er Amtmann beziehungsweise Vogt zu Bretten, Löwenstein, Möckmühl und Weinsberg; 1446/47 bekleidete er das einflußreiche Amt eines Marschalls beim pfälzi-

48 Franz Machilek: Frömmigkeitsformen des spätmittelalterlichen Adels am Beispiel Frankens, in: Klaus Schreiner, Elisabeth Müller-Luckner (Hrsgg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politische-soziale Zusammenhänge (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 20), München 1992, S. 157–190, hier S. 173.

49 Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 37.

50 Klaus Jan Philipp: Pfarrkirchen. Funktion, Motivation, Architektur. Eine Studie am Beispiel der Pfarrkirchen der schwäbischen Reichsstädte im Spätmittelalter (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte), Marburg 1987, S. 17.

51 Ebd. S. 23.

52 Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4), Vorwort zu den Regesten, S. 8: zu den Obrigkeiten gehörten Vogtei, Gericht, Zwing, Bann, Jagd, Fischerei, etc.

schen Kurfürsten und wurde zum Hofrichter in dem 1462 geschaffenen kurfürstlichen Hofgericht zu Heidelberg berufen<sup>53</sup>. Einige dieser Ämter waren mit Geld- und Naturaleinkünften dotiert. Anhand dieser öffentlichen Ämter wird ersichtlich, daß Hans nicht nur außerordentlichen Ehrgeiz in ökonomischer Hinsicht entwickelte, sondern ebenso durch seine regen Kontakte zum kurpfälzischen Hof, mit dem ihn keine lehensrechtlichen Beziehungen verbanden, seine gesellschaftliche Stellung manifestierte.

Etwa ein halbes Jahrhundert (54 Jahre) nach der ersten Weihe der Kapelle St. Eucharis ließ Hans von Gemmingen eine neue Kirche bauen, die wahrscheinlich Teile der älteren Kapelle mit einbezog. Das Jahr 1471 ist im Triumphbogen der Kirche eingemeißelt und bezeugt die Fertigstellung des Chores. Wir erfahren aus den Akten nichts über eine Weihe des Neubaus. Doch gerade das Schweigen der Quellen<sup>54</sup> läßt vermuten, daß die Kapelle von 1393 nicht abgebrochen, sondern nur vergrößert wurde. Es existieren keine fundierten Bauuntersuchungen zu dieser Kirche, so daß nicht mit letzter Sicherheit behauptet werden kann, ob ein Vorgängerbau an dieser Stelle stand und wenn, inwieweit Teile eines Vorgängerbaus in dem Neubau enthalten sind. Es ist durchaus möglich und üblich, daß Teile der alten Kapelle in die neue Pfarrkirche miteinbezogen wurden. Ein Hinweis für diese These könnte die unmotiviert tiefe Nische im Triumphbogen der Kirche mit der sehr schlecht erhaltenen Wandmalerei der Deesis liefern. Eventuell stammt diese Wand mit der Malerei, die sich an beiden Seiten mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts fortgesetzt haben soll, aus der ersten Bauphase der Kapelle, die von Erzbischof Konrad von Weinsberg gestiftet wurde<sup>55</sup>. Möglicherweise blieb durch die Lösung mit der Nische ein Teil der Malerei erhalten. Wenn man im Chor steht und in die westliche Richtung schaut, sieht man auch oberhalb des Triumphbogens eine Verstärkung der Mauer, das heißt, über dem Bogen wurde die Mauerstärke etwa verdoppelt. Durch den Einzug des Chorgewölbes beim Umbau im Jahre 1471 könnte diese Verstärkung aus statischen Gründen notwendig gewesen sein.

Litzenburger vermeinte, in der Erweiterung der Kirche einen Hinweis auf eine rege Wallfahrt zu sehen, die durch die Gewährung des Ablasses durch den Speye-

53 Paul Fütterer: Neckarmühlbach und die Burg Guttenberg, Mosbach 1960, S. 25. Fütterer schreibt, daß Hans Doktor beider Rechte und ab 1462 auch pfälzischer Hofrichter am Hofgericht Friedrichs I. in Heidelberg gewesen sei, doch gibt er seine Quellen dazu nicht preis. In Stockers Familienchronik von 1865 ist nur seine Tätigkeit als Rat bei Pfalzgraf Ludwig im Jahr 1446 mit dem Vermerk erwähnt, daß ein Hans 1462 Doktor am Hofgericht Friedrichs von der Pfalz gewesen sei, von dem er annimmt, daß es sich um Hans von Gemmingen handelt, *Stocker* (wie Anm. 44), S. 18; die jüngste und fundierteste Veröffentlichung über den Wirkungsbereich von Hans dem Reichen von: *Kurt Andermann: Zu den Einkommensverhältnissen des Kraichgauer Adels an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, in: *Stefan Rhein* (Hrsg.): *Die Kraichgauer Ritterschaft in der frühen Neuzeit* (Melanchthon-Schriften der Stadt Bretten 3), Sigmaringen 1993, S. 65–122, hier: bes. S. 72–73 mit Angaben der Quellen in den Anm. 37–43.

54 Freiherrlich v. Gemmingen'sches Archiv, Burg Guttenberg (FGGA), vgl. Anm. 4.

55 Auf diese Möglichkeit machte mich Professor Dr. Johann Michael Fritz aufmerksam.

rer Bischof ins Leben gerufen wurde<sup>56</sup>. Es haben sich keinerlei Zeugnisse darüber erhalten, ob die Burgkapelle Guttenberg zu dieser frühen Zeit überhaupt ein Ziel von Wallfahrten gewesen ist, und es muß daher offen bleiben, inwieweit Eucharius-Wallfahrten und Abbläßgewährung bei dieser Kirche eine Rolle gespielt haben.

### I.5. Baubeschreibung

Die Kirche St. Eucharius besitzt ein einschiffiges Langhaus, an das sich eine gewölbte Chorapsis anschließt, die mit einem Kreuzgratgewölbe mit 5/8 Abschluß und einem Chorjoch ausgestattet ist. Die beiden Schlußsteine von Chorgewölbe und Chorjoch sind mit den Wappen der Familie von Gemmingen-Guttenberg und der Familie Landschad von Steinach geschmückt. Hans der Reiche war mit Katharina Landschad von Steinach verheiratet, auf deren Familienwappen eine Harfe dargestellt ist, zurückgehend auf den Liedersänger, von dem im Codex Manesse, der Großen Heidelberger Liederhandschrift, eine Miniatur erhalten geblieben ist.

Der Chor hat die Ausmaße von 5,25 Meter Breite und 7 Meter Länge. Der Triumphbogen besitzt eine lichte Weite von zwei Metern<sup>57</sup>. Das Langhaus schließt sich in westlicher Richtung an den Triumphbogen an und wurde im Jahr 1501 unter Blicher, dem Sohn von Hans von Gemmingen, um 3,5 Meter verlängert, wie die eingemeißelte Jahreszahl über dem Westeingang der Kirche bezeugt. Das ursprünglich flachgedeckte Langhaus hat eine Breite von 5,65 Metern, ist 13,60 Meter lang und heute mit einer Bohlendecke aus dem Jahr 1900 ausgestattet.

Eine weitere Baumaßnahme aus der Zeit um 1500 war die Errichtung der beiden Ciborienaltäre zu beiden Seiten des Triumphbogens. Rechts und links vom Triumphbogen befindet sich je ein Altar mit steinernem Ciborium, deren Altarmensen bis vor wenigen Jahren zwei Flügelretabel aus der Zeit um 1500 schmückten. Die Altarmensen sind aus Stein und haben zwei unterschiedlich gestaltete, steinerne Baldachine mit einem vierteiligen Kreuzgratgewölbe. Im Zentrum der Gewölbe befinden sich anstelle eines Schlußsteins links das Wappen derer von Gemmingen und rechts das Dalberg'sche Wappen. Oechelhäuser schloß aus dem „Allianzwappen“, daß diese Altäre unter Dietrich von Gemmingen (gest. 1526), einem Sohn von Blicher von Gemmingen<sup>58</sup>, in den Jahren 1518 und 1526 errichtet wurden<sup>59</sup>. Meiner Meinung nach gehören die beiden Ciborienaltäre einer früheren Bauphase an und stammen spätestens aus der Zeit um 1500<sup>60</sup>.

Auf der rechten Seite des Kirchenschiffs, gegenüber der Kanzel, steht ein schlichtes hölzernes Adelsgestühl aus diesem Jahrhundert. Im Westen wurde im

56 *Litzenburger* (wie Anm. 9), S. 288.

57 Maßangaben der Autorin, da kein Grundriß vorhanden ist.

58 Blicher (\*um 1440–1515), Sohn von Hans dem Reichen von Gemmingen, s. auch Grafik 2.

59 *Adolf Oechelhaeuser*: Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Mosbach und Eberbach (Die Kunstdenkmäler Badens, 4/4), Tübingen 1906, S. 99.

60 Zur Datierung s. unten V.3.3.

18. Jahrhundert eine Orgelempore eingezogen<sup>61</sup>. Die Emporenbrüstung, die bei der Restaurierung im Jahr 1900 wieder entfernt wurde, war mit Apostelbildern bemalt. Heute besitzt die Empore eine schlichte Holzbrüstung<sup>62</sup>.

Im Jahr 1733 ließ Philipp von Gemmingen unter dem Chor eine Gruft bauen, die, nachdem elf Mitglieder der Familie Gemmingen dort beigesetzt wurden, 1765 wieder verschlossen wurde und heute nicht mehr zugänglich ist<sup>63</sup>. Eine zweite Gruft ist unter dem Fünfelder Herrschaftsstuhl angelegt (1783). Diese ist heute auch nicht mehr zugänglich.

Die letzte umfassende Restaurierung wurde 1958 vorgenommen. Die Außenwände des Chores wurden trockengelegt, da durch die Lage der Kirche an einem Berghang mitten im Wald die hohe Luftfeuchtigkeit in dem Gotteshaus die Ausstattung und das Mauerwerk zerstörten. Der Fußboden des Chores wurde mit neuen Sandsteinplatten ausgelegt, doch verzichtete man auf Anraten des Denkmalamtes auf eine Erhöhung des Chores, der ursprünglich 20 Zentimeter höher gelegen war. An der Ostwand des Chores wurde ein Gesims gemauert, um den Tonaposteln einen sicheren Platz einzuräumen, worauf die Kopien der Originale gestellt und mit diesem fest verbunden wurden.

## II. Kirchengeschichtliche Bedeutung

### II.1. Das Patrozinium St. Eucharius

Der Heilige Eucharius war der erste Bischof von Trier. Er stammte aus Lyon und lebte in der Mitte des 3. Jahrhunderts. Einer späteren, legendären Vita zufolge soll Eucharius ein Petruschüler gewesen sein, der von diesem mit seinen Begleitern Valerius und Maternus zur Missionierung nach Gallien gesandt wurde: Eucharius als Bischof, Valerius als Diakon und Maternus als Subdiakon. Maternus starb unterwegs an den Folgen eines Fiebers im Kastell Elegia, das um 980 bereits von dem Schreiber der Trierer Bischofslisten<sup>64</sup>, Heriger von Lobbes, als die Stadt Ehl im Elsaß identifiziert wurde. Eucharius eilte nach Rom zu Petrus zurück und berichtete ihm von dem tragischen Vorfall. Petrus vertraute Eucharius seinen Bischofsstab an, um mit diesem Maternus wieder zum Leben zu erwecken<sup>65</sup>. Hintergrund der Konstruktion eines Petruschülers Eucharius ist ein kirchenpolitischer

61 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 99.

62 Ebd. und Landesdenkmalamt Karlsruhe (LDA KA) Akte I, 247: Neckarmühlbach, Kirche.

63 *Fütterer* (wie Anm. 53), S. 79.

64 Die Trierer Bischofslisten werden durch Eucharius, Valerius und Maternus eröffnet. *Wilhelm Levison*: Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit. Ausgewählte Aufsätze, Düsseldorf 1948, S. 7–27, hier S. 20.

65 Das ist eine unter vielen Legenden, die erklären, warum der Apostel Petrus keinen Bischofsstab mehr besitzt.

Schachzug, der das Primat des Bistums Trier gegenüber anderen Bistümern als ein aus apostolischer Zeit stammendes Zentrum christlichen Glaubens hervorhebt<sup>66</sup>.

Eucharius wurde in Trier begraben. Sein Kult ist dort bereits aus spätrömischer Zeit überliefert: Eine Inschrift besagt, daß Bischof Cyrill den Heiligen Eucharius und Valerius, den ersten Bischöfen in Trier, an ihrer Grabstätte ein Oratorium geweiht hat<sup>67</sup>. Aus dieser Kapelle des 6. Jahrhunderts entstand die Abtei St. Eucharius, die in der Folgezeit St. Matthias genannt wurde. Heute ist diese Kapelle durch die Basilika St. Matthias ersetzt, da man dort 1127 die Gebeine des Apostels Matthias aufgefunden hatte. Dennoch behielt die Kirche das Euchariuspatriozium<sup>68</sup>. Im Bistum Trier waren Eucharius und seine Begleiter die wichtigsten Heiligen, da sie zu den ersten Boten des christlichen Glaubens gehörten<sup>69</sup>. Auf dem Stadtsiegel von Trier, das im 13. Jahrhundert entstand und erst während der Spätgotik durch ein anderes ersetzt wurde, sieht man Christus, der einen Schlüssel hält, inmitten einer angedeuteten Stadtarchitektur. Zu beiden Seiten von Christus befinden sich Petrus, Eucharius, Maternus und Valerius<sup>70</sup>, die ihre Hände emporheben, um den Schlüssel zu berühren. Die Umschrift lautet: *Trevericam plebem Dominus benedicat et urbem*<sup>71</sup>.

Es ist nicht überliefert, warum die Weinsberger Hauskapelle der Burg Guttenberg das Eucharius-Patriozium besitzt. Doch die ausgesprochene Beliebtheit des Heiligen Eucharius bei den Weinsbergern geht auch aus weiteren Stiftungen hervor: Reichserbkämmerer Konrad von Weinsberg und seine erste Ehefrau Anna von Hohenlohe stifteten am 1. November 1424 eine Meßpfründe zu Ehren Christi, Mariens und der Heiligen Eucharius, Valerius, Maternus, Elogyus und Allerheiligen am Euchariusaltar in der Maria-Magdalenen-Kapelle der Burg Weikersheim im

66 Ebd. S. 17. Maternus findet sich in den Trierer Kalendarien erst seit dem 14. Jahrhundert. Trotzdem muß er bereits vorher dort bekannt und verehrt worden sein, da es in der Nähe der Kirche St. Eucharius eine Basilika gab, die 978 dem Heiligen Maternus geweiht wurde.

67 Peter Miesges: Der Trierer Festkalender. Seine Entwicklung und seine Verwendung zu Urkundendatierungen. Ein Beitrag zur Heortologie und Chronologie des Mittelalters, in: Trierisches Archiv. Ergänzungsheft 15 (1915), hier S. 1.

68 A. Thomas: Eucharius, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon für christliche Ikonographie, 8 Bde., Rom/Freiburg u.a. 1968–1976, hier Bd. 6, Sp.172f.

69 Der Festtag (16. Juli) für die Verehrung des ersten Bischofs von Trier läßt sich aber erst am Anfang des 14. Jahrhunderts im Breviarium Balduini, einer Prachthandschrift Erzbischofs Balduins, das diesem von 1308–1354 als Gebetsbuch diente, nachweisen. StA Koblenz, cod. M.A. lat. Cdd. mss. Litt. a. 1. p.1; Miesges (wie Anm. 67), S. 70.

70 Stephan Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter, ND der Ausg. 1890–1892, Darmstadt 1991, hier Bd. 2, S. 69: Beissel beschreibt die Personen auf dem Stadtsiegel als Petrus, Eucharius und zwei Einwohner der Stadt Trier. Bei den letzteren genannten muß es sich aber um die beiden Begleiter Valerius und Maternus handeln.

71 Ebd., Bd. 2, S. 69; bei Beissel werden die Heiligen Eucharius und Eucherius, Bischof von Orléans, als eine Person betrachtet; Eucherius ist im Kloster St. Trond in der Diözese Lüttich begraben, wo er auch 738 starb. Seine Reliquien wurden 1169 erhoben, ein goldener Reliquienschrein angefertigt und hinter dem Altar so aufgestellt, daß der Schrein vom Baldachin des Altars überdacht wurde. Ebd., Bd. 1, S. 121 und Bd. 2, S. 34.

Landkreis Mergentheim<sup>72</sup>. Mit dieser Meßstiftung war die Stelle eines Kaplans verbunden. Dieser wurde mit dem Kaplan des Maria-Magdalenen-Altars gleichgestellt, obwohl der Eucharius-Altar nur ein Seitenaltar in dieser Kapelle war. Am 25. September 1439 stifteten Konrad und seine zweite Ehefrau Anna von Henneberg eine ewige Messe in der dem Heiligen Eucharius geweihten Kapelle ihres Schlosses (*sloss*) Guttenberg, der nämlichen Kapelle St. Eucharius der Burg Guttenberg. Auch hier handelt es sich um eine Kaplaneistiftung, deren Pfründe aus dem nahegelegenen Wagenbacher Hof geschöpft wurde. Der Kaplan wurde von den Burgherren versorgt<sup>73</sup>.

Das häufige Vorkommen des Euchariuspatroziniums in Franken vom Ende des 13. bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist für diesen Heiligen, der nur in Trier zu größerer Popularität gelangte, äußerst auffallend<sup>74</sup>. Andermann geht in seinem Aufsatz von 1985 sogar so weit, in der Guttenberger St. Euchariuskirche ein Zentrum der Eucharius-Verehrung im 15. Jahrhundert zu sehen, das in der Folgezeit eine Verbreitung des Kultes im fränkischen und oberrheinischen Gebiet bewirkte<sup>75</sup>. Mit dem Aussterben der Weinsberger ging auch das des Euchariuskultes einher, wie am Beispiel des Euchariusaltars in der Stiftskirche in Wimpfen im Tal zu sehen ist. Dieser war in den Jahren um 1500 nur noch mit einer jährlichen Pfründe von 10,5 fl. jährlich dotiert, während andere Altarpfründe zwischen 30 und 50 fl. jährlich einbrachten<sup>76</sup>. Der Euchariusaltar ist sehr wahrscheinlich aus einer Stiftung der Weinsberger Familie, die bereits im 13. Jahrhundert in Wimpfen eine Rolle spielte, hervorgegangen. Konrad von Weinsberg übernahm im Jahre 1308 Schutz und Schirm über das Ritterstift, nachdem der Wormser Bischof in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts alle politischen Rechte in Wimpfen verloren hatte<sup>77</sup>. Spätestens 1374 existierte ein Euchariusaltar im Wimpfener Stift, da in diesem Jahr eine Altaristenstelle durch die Meßpfründstiftung des Propstes Peter von Mauer überliefert ist<sup>78</sup>.

72 *Wilhelm Engel*: Urkundenregesten zur Geschichte der kirchlichen Verwaltung der Grafschaft Hohenlohe im hohen und späten Mittelalter (Manuskriptdruck 1963/64), Würzburg 1965, Nr. 194 und 195. 73 Ebd., Nr. 237 und 238.

74 *Andermann*: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 60 ff; dort werden alle Eucharius-Patrozinien vom 14. – 16. Jahrhundert in Südwestdeutschland zusammengestellt; vier Kirchenpatrozinien: Neckarmühlbach 1393; Balg/Baden 1446; Hemmersbach und Sommerach im Bistum Würzburg; ein Kirchenkonpatrozinium in Güntersleben von 1318, Bistum Würzburg; zwei Kapellenpatrozinien in Mattenstadt 1397, und Ellrichshausen 1513, beide Bistum Würzburg; ein Kapellenkonpatrozinium in Spielbach von 1504; ein Altarpatrozinium in Weikersheim von 1424; 4 Altarkonpatrozinien in Wimpfen aus dem 13. Jh., in Würzburg von 1302, in Speyer von 1373, in Ochsenhausen, Oberschwaben von 1495.

75 *Andermann*: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 66.

76 *Albrecht Endriss*: Die religiös-kirchlichen Verhältnisse in der Reichsstadt Wimpfen vor der Reformation (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden Württemberg, Reihe B 39), Stuttgart 1967, hier S. 150.

77 Ebd. S. 61–62.

78 Ebd. S. 36. Der Altar ist heute nicht mehr vorhanden (Anm. der Autorin).

Einer Handschrift des 15. Jahrhunderts kann man entnehmen, daß Reliquien von Eucharius bei der Weihe von St. Peter in Bamberg im Jahre 1012 von dem Trierer Erzbischof Megingaua mitgebracht wurden. Mit diesen und anderen Reliquien wurde der rechte Seitenaltar in St. Peter geweiht, in den sie der Erzbischof Heribert von Köln legte<sup>79</sup>. Ein bildliches Zeugnis der Verehrung des ersten Bischofs von Trier findet man in der noch erhaltenen Holzskulptur, die um 1500 entstanden ist und die sich in der 1446 dem Heiligen Eucharius geweihten Kirche in Balg bei Baden-Baden befindet<sup>80</sup>.

Eucharius wird im bischöflichen Ornat mit dem Pluviale dargestellt. Im Spätmittelalter wurde anstelle der Kasel gelegentlich auch das Pluviale getragen, das eigentlich nur für Prozessionen oder kirchliche Festtage wie feierliche Segnungen, Konsekrationen von Kirchen und Altären, feierlichen Vespern und Laudes oder ähnlichem bestimmt war<sup>81</sup>. Die Attribute von Eucharius, die ihn als ersten Bischof von Trier auszeichnen, sind neben dem Bischofsstab auch ein Stadtmodell, wie auf dem Relief des ehemaligen Neutores in Trier zu sehen ist, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstand<sup>82</sup>. Seit dem ausgehenden Mittelalter findet man Eucharius auch als den Überwinder des Heidentums in der christlichen Kunst. Als Sieger steht er über einem Teufel oder Drachen, der zu seinen Füßen darniederliegt<sup>83</sup>.

## II.2. Das Wormser Synodale von 1496

Das Wormser Synodale von 1496 war eine umfassende Bestandsaufnahme des Kircheninventars in der Diözese Worms, kurz bevor die Reformation tiefgreifende Änderungen innerhalb der Kirche herbeiführte<sup>84</sup>. Diese Pfarrkirchenvisitation der Diözese Worms, die von Bischof Johann III. von Dalberg (1482–1503) durchgeführt wurde, ging der Frage des Kirchenvermögens nach, vermerkte die Rechtsverhältnisse in den Pfarreien – was das Patronat und die Baupflicht betraf – und registrierte sehr summarisch den Zustand der Gottesdiensträume und den Bestand an Kirchenschätzen<sup>85</sup>. Dieser Bericht stellt trotz einigen Ungenauigkeiten und manchen Fehlern eine wertvolle Quelle dar.

79 *Franz Joseph Heyen*: Das Erzbistum Trier. 1. Das Stift St. Paulin vor Trier (Germania Sacra NF 6, Die Bistümer der Kirchenprovinz Trier), Berlin/New York 1972, S. 272; MGH SS 17, S. 635.

80 Abb. in: *Emil Lacroix* u.a. (Bearb.): Baden-Baden (Kunstdenkmäler Badens 11/1) Karlsruhe 1942, S. 390. Der Auftrag für diese Holzskulptur könnte in Zusammenhang mit der Stiftung eines Beneficiums im Jahr 1467 zu Ehren des Heiligen Eucharius von Karl I. stehen.

81 *Joseph Braun*: Handbuch der Paramentik, Freiburg/Breisgau 1912, S. 140

82 *Hans Eichler*: Deutsche Lande. Deutsche Kunst, Trier 1952, Abb. 35.

83 Vgl. Heiliger Eucharius, Balg bei Baden-Baden. Weitere Bildbeispiele für Eucharius bei: *Joseph Braun*: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 236: Bohlsbach bei Offenburg auf dem Flügel eines Retabels, frühes 16. Jh.; Flügelretabel aus der Schloßkapelle Rappoldswil, heute Mus. Colmar, frühes 16. Jh.

84 *Weech*: Wormser Synodale (wie Anm. 19), S. 227 ff.

85 *Philipp* (wie Anm. 50), S. 227: das Original der Diözesanvisitation ist verloren gegangen; der Inhalt ist durch zwei Abschriften überliefert, die sich erhalten haben.



Gemäß dem Synodalbericht war die *filia synodalis Mulnbach* bereits Pfarrkirche mit dem Patrozinium des Heiligen Eucharius und seiner Begleiter Maternus und Valerius. In der Stiftungsurkunde ist jedoch nur von dem Eucharius-Patrozinium die Rede. Im Synodale werden die beiden Seitenaltäre rechts und links des Triumphbogens wie folgt erwähnt: *Ibidem a dextris altare st. Valentini consecratum tantum. Ibidem a sinistris altare beatae Mariae Virginis consecratum tantum*<sup>86</sup>. Der linke Altar ist der Jungfrau Maria und der rechte dem Heiligen Valentinus geweiht. Man muß davon ausgehen, daß spätestens zu diesem Zeitpunkt Seitenaltäre vorhanden, aber möglicherweise noch nicht mit Baldachinen bekrönt waren. Am 27. November 1497 stiftet Blicker von Gemmingen eine ewige Pfründe am Marienaltar. Der Kaplan soll mindestens zwei Messen in der Woche zu Guttenberg uff dem schloß lesen, an bestimmten Feiertagen gemeinsam mit dem Pfarrer die Messe zelebrieren, der Vorfahren und Nachkommen des Stifters gedenken und die Pfründe in eigener Person innehaben<sup>87</sup>. Diese Stiftung könnte der Anlaß für die Aufstellung des heute noch erhaltenen Marienaltars mit der Schutzmantelmadonna gewesen sein. Aus der Erwähnung eines Marienaltars im Synodalbericht von 1496 und der Stiftung der ewigen Pfründe von 1497 an diesem Altar ergibt sich der Terminus ante quem für die Datierung des Marienretabels.

Des weiteren wird auch eine Kapelle St. Nikolaus erwähnt, eine ältere Filialkirche von St. Eucharius, die am Rand des Dorfweilers lag: *Ibidem extra villam capella st. Nicolai annexa plebaniae. Ibidem altare st. Catharinae consecratum tantum*<sup>88</sup>. Das bedeutet, daß am Ende des 15. Jahrhunderts die Kirche St. Nikolaus noch bestanden und einen geweihten Katharinenaltar besessen hat. Die letzte Nachricht über St. Nikolaus liefert ein Guttenberger Lagerbuch von 1502<sup>89</sup>. Danach scheint sie wohl immer mehr an Bedeutung verloren zu haben, bis sie letztlich dem Verfall preisgegeben wurde.

### II.3. Die Einführung der Reformation

Neben den Familien Landschad von Neckarsteinach<sup>90</sup> und von Berlichingen (Neckarzimmern) gehörten die von Gemmingen zu den ersten Familien im Südwesten Deutschlands, die auf der Seite der Reformatoren standen und in ihren Kirchen nach der neuen Lehre predigen ließen. Hans Landschad von Neckarstei-

86 Weech: Wormser Synodale (wie Anm. 19), S. 427.

87 Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 56.

88 Weech: Wormser Synodale (wie Anm. 19), S. 427.

89 FGGA Guttenberger Lagerbuch 1502, zit. nach Andermann: Burgkapelle Guttenberg (wie Anm. 3), S. 53.

90 Hans Landschad von Steinach war ein eifriger Leser von Luthers Schriften, wie man auch aus seinem Briefwechsel unter anderem mit dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen ersehen kann. G. Berbig: Ein Brief an Hans Landschad zu Steinach an Kurfürst Friedrich den Weisen 1520, in: Archiv für Reformationsgeschichte 2 (1904/05), S. 391–395.

nach<sup>91</sup>, ein Verwandter derer von Gemmingen, entschied sich im Jahr 1522, am Ende seines Lebens, für die lutherischen Lehren. Hans Landschad schaffte die Messe ab und veranlaßte den Verkauf der Kirchenornate, wobei der Erlös den Bedürftigen zukam<sup>92</sup>. Unter dem wachsenden Druck des katholischen Erzherzogs Ferdinand wandte sich Hans Landschad am 4. Juni 1526 hilfesuchend an seinen Vetter Dietrich von Gemmingen, den Sohn Blickers<sup>93</sup>. Dietrich überließ die Beantwortung des Briefes Johannes Brenz, der in engem Kontakt zu ihm stand<sup>94</sup>. Der erste indirekte Beweis für die Bekanntschaft Dietrichs von Gemmingen mit Johannes Brenz ist eine Widmung in Brenz' Schrift *Von milterung der fursten gegen den auffrürischen Bawren*<sup>95</sup>. In dieser im Bauernkrieg entstandenen Abhandlung – Ende Mai/Anfang Juni 1525 wurde der Aufstand vom Schwäbischen Bund niedergeschlagen – forderte Brenz die Fürsten auf, die aufständischen Bauern nachsichtig zu behandeln. Brenz sprach in seinem Schreiben den Kraichgauer Adel an, auf den er durch persönliche Kontakte Einfluß hatte. Die Widmung an Dietrich stammt von Bartholomäus Westheimer, Pfarrer in Rastatt, der die Schrift zur Drucklegung gab.

Die fortschrittliche Haltung der Reichsministerialen für die Ideen der Reformation ist hinsichtlich der Zurückhaltung der umliegenden Reichsstädte und der massiven Opposition des benachbarten Herzogtums Württemberg bemerkenswert<sup>96</sup>. Im Jahre 1519 wurde Herzog Ulrich von Württemberg vertrieben und der konservative

91 Hans Landschad gehört nicht im engeren Sinne zum Kraichgau, er war aber in dieser Region begütert und zudem mit den Gemmingen verschwägert; s. Grafik 2. Seine Bedeutung für die Reformation ist heute noch an der Inschrift auf seinem Grabmal in der Neckarsteinacher Kirche abzulesen; vgl. *W. Einsingbach*: Kunstdenkmäler des Landes Hessen, Kreis Bergstraße, Bd. 2, München 1969, Abb. 687.

92 *K. Fr. Vierordt*: Geschichte der evangelischen Kirche in dem Großherzogtum Baden, Bd. 1, Karlsruhe 1847, S. 143. Bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts wurden evangelische Gottesdienste in Daudenzell und Breitenbronn, die zu den Besitzungen der Familie Landschad gehörten, abgehalten. Im Jahr 1525 bietet Hans Landschad dem evangelischen Geistlichen Jacob Other Zuflucht, der von der österreichischen Regierung aus Kenzingen vertrieben wurde.

93 *Johannes Brenz*: Frühschriften, Teil 1, hrsg. von *Martin Brecht* u.a., Tübingen 1970, S. 111.

94 Ebd., S. 111–112: Johannes Brenz, der 1499 in Weil der Stadt geboren wurde, war seit 1514 an der Universität Heidelberg und Griechischlehrer von Martin Bucer (1491–1551) und verfaßte die Schrift *Wie man sich in mitelmessigen stücken der Cermonien halten sol*; *R. Stupperich*: Martin Bucer, in: *Kurt Galling* (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart (GGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen 1957 ff; hier: Bd. 1, Sp. 1453–1457: Bucer war zunächst Dominikaner in Schlettstadt im Elsaß und danach am Heidelberger Konvent. Er erwarb den Magistergrad an der Universität Heidelberg und wurde nach der päpstlichen Dispens vom Ordensgelübde Weltpriester. Er war einer der ersten Priester, der heiratete. Er vermählte sich 1522 mit Elisabeth Silbereisen, die 12 Jahre Nonne im Kloster Lobenfeld war. *J. Rott*: Correspondance de Martin Bucer, Bd. 1, Leiden 1979 (Studies in Medieval and Reformation Thought 25), S. 59–72: Brief Martin Bucers an Beatus Rhenanus. Martin Bucer war 1518 bei der Disputation Luthers im Heidelberger Augustiner-Konvent anwesend und schrieb diese mit, um seinen Mitbrüdern davon zu berichten.

95 *Brenz*: Frühschriften (wie Anm. 93), S. 181. Brenz war seit 1522 Prediger an St. Michael in Schwäbisch Hall.

96 *Meinrad Schaab*: Kirche und Schule, in: *Der Neckar-Odenwald-Kreis* (Kreisbeschreibungen des Landes Baden-Württemberg), Bd. 1, Sigmaringen 1992, S. 127.

und strikte Gegner der Reformation, Erzherzog Ferdinand von Österreich<sup>97</sup>, ein Bruder Karls V., herrschte bis 1534 in Württemberg. 1521 wurde über Luther und seine Anhänger von Karl V. die Reichsacht ausgesprochen<sup>98</sup>. Das Wormser Edikt hatte auch zur Folge, daß alle lutherischen Schriften verbrannt wurden. Nur durch den Schutz Friedrichs des Weisen von Sachsen war Luther die Flucht als „Junker Jörg“ auf die Wartburg möglich. Dietrich von Gemmingen selbst war als Hauptmann des Kraichgauer Ritterkantons beim Wormser Reichstag anwesend und erlebte dort das Auftreten Luthers<sup>99</sup>.

Generell standen die Reichsritter hinter der Lehre Luthers, besonders angeregt durch dessen Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung*<sup>100</sup> von 1520, die neben der Erneuerung der Kirche auch eine tiefgreifende gesellschaftliche Reform zum Thema hat. Durch die wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im 16. Jahrhundert waren die Ritterschaften an den Rand des gesellschaftlichen Systems gedrängt<sup>101</sup>. Zu dem politischen Defizit kam die zunehmende wirtschaftliche Verarmung. Mit Hilfe der Reformation hofften sie, ihre desolate Lage zu verbessern. Der Aufstand der Reichsritter 1523 unter der Führung von Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten hatte unter anderem zum Ziel, den Reichsrittern wieder politische Funktionen zu übertragen und sie durch die Überschreibung der kirchlichen Besitztümer aus ihrer finanziellen Notlage zu befreien. Die Kraichgauer Ritterschaft kam durch die Universität Heidelberg als ihr intellektuelles Zentrum früh mit den reformatorischen Ideen in Berührung, was die vielen Namen des Kraichgauer Adels in den Matrikellisten der Heidelberg Universität am Anfang des 16. Jahrhunderts belegen<sup>102</sup>.

97 1531 zum Röm. König Ferdinand I. gewählt.

98 *Martin Brecht*: Die Bedeutung der Herren von Gemmingen für die Reformation im pfälzisch-fränkischen Bereich, in: *WFr* 58 (1974), S. 109–119. Dietrich war auf dem Reichstag zu Worms anwesend. Meist wird dieses Datum 1521 als Beginn der lutherischen Predigten auf dem Guttenberg angenommen.

99 *A. von Lorent*: Wimpfen am Neckar. Geschichtlich und topographisch nach historischen Urkunden und archäologischen Studien, Stuttgart 1870, S. 151.

100 *D. Martin Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883 ff. 58 Bde. Predigten und Schriften, 6 Bde. Tischreden, 11 Bde. Briefe, 11 Bde. Anmerkungen zur Bibelübersetzung; hier Bd. 6, S. 404–469; erschien im August 1520 in Wittenberg und wurde von Melchior Lotther gedruckt; noch im gleichen Jahr erschien eine 2. Auflage, die von Luther selbst durchgesehen wurde; mehrmalige Auflagen in Leipzig, Basel und Straßburg; das Werk *An den christlichen Adel...* ist eine von 3 Schriften, die Luther als Absage an Rom richtete: *Von der Babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (gegen die Siebenzahl der Sakramente) und *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (Rechtfertigung des Menschen: nicht durch Willensanstrengung oder gute Werke gelangt man zum Heil, sondern allein durch die Gnade Gottes).

101 Besonders durch das Aufkommen der Schußwaffen und der Landsknechtheere waren sie ihrer militärischen Aufgaben enthoben und besaßen somit keine direkte politische Macht mehr.

102 *Hermann Ehmer*: Die Kraichgauer Ritterschaft und die Reformation, in: *Rhein* (wie Anm. 53), S. 173–195, hier: S. 175, Anm. 11. Zum Kraichgauer Adel und der Reformation s. neuerdings auch *Klaus Gafner*: So ist das creutz das recht panier. Die Anfänge der Reformation im Kraichgau, Ubstadt-Weiher 1994 und *Gerhard Kiesow*: Von Rittern und Predigern. Die Herren von Gemmingen und die Reformation im Kraichgau, Ubstadt-Weiher 1997.

Bereits im Jahr 1522 gewährte Dietrich von Gemmingen dem Prediger Erhard Schnepf (1495–1558), der seit 1520 evangelischer Geistlicher in Weinsberg war, Zuflucht auf dem Guttenberg<sup>103</sup>. Schnepf wurde 1495 in Heilbronn geboren und studierte in Erfurt und Heidelberg. Er war Nachfolger von Johannes Oecolampad<sup>104</sup> in Weinsberg, der die Weinsberger Prädikatur innehatte. Schnepf gehörte mit zum Kreis um Martin Bucer und Johannes Brenz, die bei Luthers Disputation 1518 im Heidelberger Augustinerkloster entweder anwesend waren oder genaustens davon unterrichtet wurden<sup>105</sup>. Von 1522 an, nachdem er von Weinsberg vertrieben worden war, scheint Schnepf unter dem Schutz von Dietrich von Gemmingen in Neckarmühlbach das Predigeramt ausgeübt zu haben. Danach lebte er in Wimpfen und war später unter anderem Professor in Marburg, Tübingen und Jena<sup>106</sup>. Hier, in dieser kleinen Pfarrkirche in Neckarmühlbach, begannen die reformatorischen Predigten im späteren Baden<sup>107</sup>.

Erhard Schnepf spielte neben Johann Brenz und Ambrosius Blarer eine bedeutende Rolle bei der Einführung der Reformation im Herzogtum Württemberg, nachdem Herzog Ulrich 1534 sein Land dank französischer und hessischer Hilfe zurückgewinnen konnte. Schnepf gehörte zu den Unterzeichnern des *Syngamma Suevicum* von 1525, einer antithetischen Veröffentlichung zu Oecolampads Abendmahlschrift an die schwäbischen Prediger. Fast alle Unterzeichner hatten in Heidelberg studiert und gehörten entweder Adelspfarreien im fränkisch-schwäbischen Raum an oder kamen aus den Städten Hall oder Heilbronn<sup>108</sup>. Johannes Brenz hatte sicher entscheidenden Anteil an diesem lateinisch verfaßten Text, den Luther sehr befürwortete. Luther selbst schrieb das Vorwort zu der von Johannes Agricola übersetzten Veröffentlichung des Werkes. In diesem Vorwort äußerte sich Luther zum ersten Mal direkt zur Abendmahlsfrage, die letztlich die Reformatoren spaltete<sup>109</sup>. Das *Syngamma Suevicum* bedeutet den Sieg der lutherischen Abendmahlsauffassung im nördlichen Schwaben und Franken<sup>110</sup>. Martin Bucer, der Straßbur-

103 *Brecht*: Bedeutung der Herren von Gemmingen (wie Anm. 98), S. 110; *Ehmer*: Kraichgauer Ritterschaft (wie Anm. 102), S. 179. Andere reformatorisch Gesinnte auf dem Guttenberg waren: Kaspar Gräter aus Gundelsheim, der mit Brenz in Heidelberg studierte, wurde als Hauslehrer für Dietrichs Sohn Philipp angestellt und versorgte eventuell mit Schnepf die Neckarmühlbacher Pfarrei; der Nachfolger von Schnepf war Johannes Walz aus Brackenheim, der möglicherweise ein Schüler von Gräter war.

104 1482 in Weinsberg geboren, seit 1523 Leutpriester an St. Martin und Professor an der Universität in Basel.

105 *Ehmer*: Kraichgauer Ritterschaft (wie Anm. 102), S. 175.

106 *R. Dollinger*: Erhard Schnepf, in: RGG (wie Anm. 94), Bd. 5, Tübingen 1961, Sp. 1467.

107 *Brecht*: Bedeutung der Herren von Gemmingen (wie Anm. 98), S. 110.

108 *Brenz*: Frühschriften (wie Anm. 93), S. 227; von vierzehn namentlich genannten und einigen ungenannten Predigern (*ecclesiastae*) verfaßt, wahrscheinlich unter der Regie von Johannes Brenz.

109 Ebd., S. 231: s. auch *Luther*: WA (wie Anm. 100), Bd. 19, 447–461; 1526 förderte Luther noch eine 2. Ausgabe des *Syngamma* in verkürzter Form.

110 *Karl Heussi*: Kompendium der Kirchengeschichte, ND der 12. Aufl. von 1960, Tübingen<sup>18</sup>1991, S. 296–297, † 78h–k: Der Abendmahlsstreit (1525–1528) spielte sich zwischen Lutheranern und den Schweizern ab, ausgelöst durch die fünf Traktate von Karlstadt von 1524, der die Realpräsenz bei der

ger Reformator, stand bei der Abendmahlsfrage auf der Seite von Zwingli und Oecolampad. Er negierte die reale Gegenwart von Leib und Blut bei der Eucharistie und vertrat dagegen die Auffassung, daß das heilige Abendmahl symbolischen Charakter habe. Bucer wollte bei dem Abendmahlstreit die Herren von Gemmingen für sich gewinnen, doch die Gemmingen'schen Prediger vertraten die Auslegung von Brenz, der auch ihr Sprecher war<sup>111</sup>. An Weihnachten 1525 plante man auf dem Guttenberg ein einigendes Gespräch zwischen den Straßburger Theologen und der lutherischen Liga. Dieser Guttenbergtag fand aber ohne die Straßburger Theologen statt, die sich durch den Humanisten Simon Grynaeus (1493–1541) vertreten ließen<sup>112</sup>. Eine Zusammenkunft der beiden reformatorischen Lager kam erst im Oktober 1529 in Marburg zustande. Doch die Erwartung, den dogmatischen Gegensatz zu überwinden und zu einem Konsens zu gelangen, scheiterte auch bei dem sogenannten Marburger Religionsgespräch.

Auch Dietrichs Brüder Wolf und Philipp unterstützten reformatorische Prediger wie Bernhard Griebler aus der Ortschaft Gemmingen oder Martin Germanus aus Fürfeld, der 1521 in Wittenberg studiert hatte<sup>113</sup>. Alle diese schriftlichen Nachrichten zeigen, daß die Familie von Gemmingen detailliert über die aktuellen Geschehnisse informiert war und das seitens der aktiven Reformatoren ein großes Interesse daran bestand, diese Familie für ihrer Sache zu gewinnen. Man darf nicht vergessen, daß die Universität Heidelberg in unmittelbarer Nähe war und viele reformatorische Prediger dort Theologie studierten. Luther selbst war 1518 bei den Augustiner-Eremiten in Heidelberg und verbreitete in seiner *Disputatio Heidelbergae habita* seine Thesen über die *theologia crucis*<sup>114</sup>. Durch sein Auftreten in Heidelberg gewann Luther in Süddeutschland viele Anhänger, wie den Dominikaner Martin Bucer, den Theologiestudenten Johannes Brenz sowie dessen Kommilitonen Erhard Schnepf, die Luther in Heidelberg hörten. Auch erlangte Luther die Anerkennung des kurpfälzischen Hofes<sup>115</sup>. Die *Disputatio* wurde nicht veröffentlicht und fand somit über Heidelberg hinaus keine Resonanz. Neben der intensiven Auseinandersetzung der Familie von Gemmingen mit den reformatorisch gesinn-

Feier des heiligen Abendmahls verleugneten. Zwingli schloß sich der literarischen Erörterung der Abendmahlsfrage mit seinen *Commentarius de vera ac falsa religione* an. Für ihn war das Abendmahl ein „Bekennnisakt der Gemeinde“. Zwingli war geprägt von den humanistischen Lehren im Geiste des Erasmus von Rotterdam.

111 *Brecht*: Bedeutung der Herren von Gemmingen (wie Anm. 98), S. 111 u. 115; es existiert auch eine briefliche Auseinandersetzung zwischen Brenz und den Straßburger Theologen, die auf der Seite von Zwingli standen.

112 *Ehmer*: Kraichgauer Ritterschaft (wie Anm. 102), S. 187–188, bes. Anm. 65 (mit Literaturangaben): Ehmer legt anhand von Quellen dar, daß das Gespräch auf der Guttenberg stattgefunden hat. Dagegen steht *Brecht*: Bedeutung der Herren von Gemmingen (wie Anm. 98), S. 115: Er nimmt an, daß die Straßburger diese Zusammenkunft boykottierten.

113 Ebd. S. 112.

114 *Luther*: WA (wie Anm. 100), Bd. 1, S. 353–374.

115 *Martin Luther*: *Disputatio Heidelbergae habita*, in: *ders.*: Studienausgabe, hrsg. von Hans-Ulrich Delius, Bd. 1, Berlin<sup>3</sup>1987, S. 187.

ten Köpfen in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts gab es auch Kontakte zu der pfälzisch-hessischen Ritterschaft. Dies belegt ein Briefwechsel zwischen einem Prediger derer von Gemmingen und Hartmut von Kronberg, der neben von Hutten einer der wichtigsten Anhänger der Reformation unter den Rittern war<sup>116</sup>.

Dieser religionsgeschichtliche Exkurs, der nur schlaglichtartig die kirchengeschichtlichen Ereignisse am Anfang des 16. Jahrhunderts in dieser Region beleuchtet, war von besonderer Bedeutung für die Erhaltung der mittelalterlich-christlichen Kunstwerke. Nur durch die frühe Einführung der lutherischen Lehre, die von der Reichsritterschaft massiv unterstützt und wohl auch von der Bevölkerung mitgetragen wurde, ist in vielen ehemaligen herrschaftlichen Kirchen die Ausstattung aus vorreformatorischer Zeit erhalten geblieben<sup>117</sup>.

Dies gilt vor allem auch für den noch zu besprechenden Marienaltar. Das Altartafel mit der Schutzmantelmadonna<sup>118</sup>, das zum Kult der Verehrung der Mutter Gottes gehört<sup>119</sup>, zeigt ganz deutlich, daß der Bilderkult auch bei marianischen Themen nicht prinzipiell gegen die lutherische Auffassung der christlichen Lehre spricht. Luther selbst äußert: *Bilder, Glocken, Meßgewand, Kirchenschmuck, Altarlichter und dergleichen halte ich für frei. Wer da will, der kanns lassen, obwohl ich Bilder aus der Schrift und von guten Historien für sehr nützlich halte, aber doch frei und in eines jeden Ermessen. Denn mit den Bilderstürmern halte ich es nicht*<sup>120</sup>. Bilder gehören nach Luther zu den Adiaphora; nur der Kult in Form von Gewährung von Sündenablaß durch das Betrachten und Anbeten der Bilder oder der Stiftung von frommen Bildern zur Sicherstellung des Seelenheils ist verwerflich und nicht im Sinne christlicher Glaubenslehre. Trotz Luthers grundsätzlich bilderfreundlicher Gesinnung kann man in seinem Werk eine deutliche Aussage gegen das Bild der Schutzmantelmadonna finden. *Im Bapstumb haben die mahler die Jungfrau Maria gemahlet, das sie dem herrn Christo ihre bruste so ehr gesogen hat, weise, und das sie unter ihrem mantel keiser, könige, fursten und herrn versamble, sie auch schutze und gegen ihren lieben Sohn vorbitthe, das ehr seinen Zorn und straffen gegen ihnen fallen lasse. Drumb hatt sie jederman angeruffen und sie hoher geehret dan Christim. Ist also die Jungfrau Maria zum greul oder*

116 Brecht: Bedeutung der Herren von Gemmingen (wie Anm. 98), S. 111; H. Seitz: Hartmut von Kronberg, in: RGG (wie Anm. 94), Bd. 4, Tübingen 1960, Sp. 81/82; Hartmut von Kronberg (1488–1549) aus dem Wetterauer Rittergeschlecht war sehr früh schon ein Anhänger Luthers und setzte sich für ihn auf dem Reichstag in Worms beim Kaiser ein; er verfasste u.a. mehrere Traktate und Flugschriften.

117 J. M. Fritz (Hrsg.), Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen, Regensburg 1997.

118 Der Bildtyp des Schutzmantels verliert in nachreformatorischer Zeit an Beutung und taucht seltener auf.

119 Das marianische Thema der Fürsprache Mariens beim Jüngsten Gericht hat in der katholischen Kirche bis heute seinen Platz, während in der evangelischen Glaubenslehre eine ganz andere Auffassung vertreten wird.

120 Zit. nach: Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1983, S. 9.

zum abgottischem bilde und Ergernis (jedoch ohne ihre schuld) gemacht. Dieses hat der Bapst bestediget. Drumb so ist ehr ein Stiffter und Vater aller Ergerniss, die wider Christum gehen<sup>121</sup>. Luther wandte sich hier gegen diese Bilderfindung der Zisterzienser. Doch gleichzeitig fügte er in einem Nachsatz hinzu, daß es eben nicht um die Verehrung Mariens an sich geht – Martin Luther selbst soll ein gemaltes Marienbild in seiner Stube gehabt haben<sup>122</sup> – sondern um die vom Papstum protegierte Marienfrömmigkeit, die die Mutter Gottes höher stellte als den Gottessohn.

Luther äußerte sich gegen das Wüten der Bilderstürmer, insbesondere gegen die Polemik von Karlstadt vor allem in seiner Predigt vom Mittwoch nach Invocavit am 12. März 1522 in Wittenberg<sup>123</sup>. Diese vierte von insgesamt acht Predigten fand die größte Verbreitung durch zahlreiche Einzeldrucke<sup>124</sup>. Nach Auffassung Luthers sind es nicht die Bilder, die zu verurteilen sind, sondern die Menschen, die sich durch das Anbeten von Bildern das Heil erhofften. Dieses falsche Heilsvertrauen entspricht einer abergläubischen Verehrung, während Luther einen unkultischen Umgang mit den Bildern befürwortete<sup>125</sup>.

Die frühesten reformatorischen Predigten auf heutigem badischen Gebiet wurden in der Burgkirche der Reichsritter von Gemmingen gehalten. Der geistige Austausch mit dem lutherisch gesinnten Johannes Brenz hatte auch dazu beigetragen, daß deren Kirchenschätze erhalten geblieben sind. Dieser Aspekt verdeutlicht sich auch im Lebenswerk von Brenz, der „Großen Kirchenordnung“ von 1559<sup>126</sup>, die einer zweiten Reformation in Württemberg gleichkommt. Hier weist Brenz in einem Kapitel auf die Notwendigkeit der Erhaltung von Kirchengut hin. Wie die historischen Nachrichten belegen, existierte zwischen Dietrich von Gemmingen und dem streng lutherischen Johannes Brenz eine enge Freundschaft, die sich auch da-

121 Luther: WA (wie Anm. 100), Bd. 47, 257, 9–15.

122 Ebd., Bd. 18, 70, 33–36; *Wider die himmlischen Propheten, von Bildern und Sakramenten*.

123 Ebd., Bd. 10, 3, S. 30–40; S. 35, 7–9: *Darumb muß ichs zugeben: die bielder seindt weder sonst noch so, sie seindt weder guot noch boeße, man mag sie han oder nit han*. Die Predigten entstanden, als Luther wegen den bilderstürmerischen Unruhen am 6. März 1522 von der Wartburg nach Wittenberg reiste, um Karlstadt indirekt Einhalt zu gebieten.

124 Luther und die Folgen (wie Anm. 120), S. 128: weniger zurückhaltend und ganz direkt bezeichnet Luther Karlstadt 1525 als einen Irrlehrer in seiner Schrift *Wider den himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakramenten*.

125 S. auch Dürer in seiner Widmung an Willibald Pirckheimer, für Unterweisung der Messung, 1525: *Unangesehen, daß itzt bei uns und in unseren Zeiten die Künst der Malerei durch etliche sehr veracht und gesagt will werden, die diene zur Abgöttere, dann ein jedlich Christenmensch wirdet durch Gemäl oder Bildnis zu einem Afterglauben gezogen als ein frummer Mann zu einem Mord, darum daß er ein Waffen an seiner Seiten trägt; müßt wahrlich ein unverständig Mensch sein, der Gemäl, Holz oder Stein anbeten wöllt*. Zit. nach Albrecht Dürer: *Schriften und Briefe*, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig<sup>6</sup> 1993, S. 210.

126 H. Fausel: Johannes Brenz, in: RGG (wie Anm. 94), Bd. 1, Tübingen 1957, Sp. 1400–1401.

rin zeigte, daß Brenz im Dezember 1526 die Leichenpredigt für Dietrich hielt<sup>127</sup>. Der rege gedankliche Austausch der beiden reformatorisch gesinnten Männer hat entscheidend dazu beigetragen, mittelalterliches Kirchengut über fünfhundert Jahre an seinem von Anfang an bestimmten Platz zu erhalten.

### III. Ton als künstlerischer Werkstoff im deutschsprachigen Südwesten

#### III.1. Der Werkstoff Ton

Da eine Folge von zwölf Aposteln mit Christus – die ältesten Ausstattungsstücke der Burgkirche in Neckarmühlbach – zu den plastischen Werken aus Ton gehören, möchte ich näher auf diesen Werkstoff eingehen. Die Ausführlichkeit dieser Kapitel begründet sich auch auf die heute selten erhaltenen plastischen Werke aus Terrakotta und deren Bedeutung im Neckar-Jagst-Gebiet, denn im Umkreis von nur zwanzig Kilometern haben sich bis heute noch drei derartige Apostelserien erhalten.

Ton war neben Alabaster und Steinguß ein beliebter Werkstoff in der Zeit um 1400. Die Gründe für das häufige Vorkommen von Kunstwerken aus diesen Materialien liegen nach Anton Legner in einer „gesteigerten Materialästhetik“ und in der Möglichkeit der „Vervielfältigung“ von Kunstwerken<sup>128</sup>. Die Verwendung von Ton als sehr „weichem“ Werkstoff forderte ein plastisches Modellieren von voll- und weichschwingenden Gewändern geradezu heraus und entsprach dem Geschmack der Zeit – der Zeit des „Weichen Stils“. Vor allem kleinplastische Werke – mitunter von höchstem künstlerischen Rang – wurden aus Ton geformt. Für größere Werke eignete sich Ton wegen seiner Schwere einerseits und seiner Instabilität im ungebrannten Zustand andererseits weniger. Als Werkzeuge dienten neben den Händen, die den weichen Ton formten, auch Modellierhölzer und Messer für die scharfkantigeren Partien.

Durch die Verwendung des vergleichsweise preiswerten Materials Ton waren Bildwerke auch für weniger wohlhabende Adlige und Bürger erschwinglich. Die geringen Kosten für das Material stehen aber in keinem direkten oder zwingendem Zusammenhang zu dem künstlerischen Niveau der Werke. Man kann sich vorstellen, welche Blüte die Terrakottakunst um 1400 erlebte, da die Werkstätten Tonbildwerke im Vergleich zu anderen Kunstgegenständen sehr schnell und kostengünstig herstellen konnten. Außerdem war eine große Abnehmerschaft in der Lage, diese

127 Brenz schrieb eine Auslegung des Buches Hiob, die er 1526 Dietrich von Gemmingen widmete: *Johannes Brenz: Hiob cum piis et eruditissimis Iohannis Brentii commentariis, ad Hebraicam ueritatem ita translatus, ut nulla porro obscuritas Lectorem possit offendere*, Hagenau 1527, vgl. W. Koehler: *Bibliographia Brentiana* (Beiträge zur Reformationgeschichte), Berlin 1904, S. 7, Nr. 21.

128 Anton Legner: *Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion*, in: *Städel Jahrbuch NF 6* (1977) S. 158–176; besonders S. 170. Man darf über die ästhetische Wirkung des Materials aber nicht die leichte Verfügbarkeit von Ton in dieser Region im Mittelalter vergessen: Es gab fast überall, etwa im Abstand von zwanzig Kilometern, Tongruben und Werkstätten.



zu erwerben<sup>129</sup>. Tonkunstwerke, die sich auf Grund ihrer Größe leicht transportieren ließen – sie sind meist zwischen 15 und 45 Zentimeter hoch – waren in ganz Europa verbreitet und galten als Handelsware auf dem internationalen Markt<sup>130</sup>.

### III.1.1. Die Herstellung von Tonbildwerken<sup>131</sup>

Die Herstellung von Kunstwerken in Ton erlaubte das Arbeiten mit Modeln und somit ihre Reproduktion. Bereits um 1370 kennt man das Reproduktionsverfahren mit Hilfe von Modeln<sup>132</sup>. Bei der Restaurierung der Lorcher Kreuztragung<sup>133</sup> konnte man feststellen, daß für die Köpfe und Teile der Rüstungen Modeln benutzt wurden, die in einem eigenen Prozeß gearbeitet und an die noch feuchte Figur angefügt wurden. Diese Teile sind meist massiv. Die Modeln wurden vornehmlich von Stempelschneidern oder Goldschmieden geschnitten<sup>134</sup>.

Wie muß man sich die Herstellung einer solchen individuell gearbeiteten Plastik vorstellen? Der Figurenblock wurde auf einer Holzplatte, die als Unterlage diente, geformt. In der Mitte der Platte war ein Eisen- oder Holzdorn angebracht, um die Figur zu stützen, den man nach dem Trocknen der Tonplastik wieder entfernen konnte, ohne die Figur zu beschädigen<sup>135</sup>. Wie wir am Beispiel der Lorcher Kreuztragung erfahren haben, gab es in Tonwerkstätten einen größeren Bestand von Modeln, mit denen man häufig vorkommende Grundformen schnell und einfach anfertigen konnte. Diese konnten, da sie nur getrocknet und noch nicht gebrannt waren, noch bearbeitet werden. Die Kleidung wurde den unfertigen Tonstatuetten regelrecht „angezogen“, indem man ganz dünn ausgerollte Tonplatten benutzte, ihnen umlegte und die Faltenwürfe mit Fingern und Werkzeugen modellierte. Die Hände für die Statuetten wurden mit Dübeln in den Vertiefungen der Arme befestigt.

Mit Hilfe von kammartigen Werkzeugen wurden Haare strukturiert, nachdem dünne Tonplatten auf den Kopf gelegt wurden. Für einen lockigen Haarschopf wurden einzelne, schneckenförmige Haarlocken nebeneinander angebracht, wie man deutlich bei dem Apostel Johannes der Neckarmühlbacher Folge erkennen kann. Ähnlich ging man bei der Gestaltung von Bärten vor. In dem noch lederharten Ton konnten individuelle Details – ganz nach Können und Geschmack des

129 Eine vergleichbare Entwicklung in einem ganz anderen Medium kann man bei den um 1400 aufkommenden Einblattholzschnitten feststellen.

130 *Hans Huth*: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, Anm. 117: Huth nimmt jedoch an, daß die Kunstwerke aus Ton besonders aus Böhmen kamen.

131 Das immer noch maßgebliche Werk für gotische Tonplastik ist *Hubert Wilm*: Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929 (!); und dort, speziell was den Herstellungsprozeß betrifft: S. 15–26.

132 *Beck* u.a. (wie Anm. 12), S. 82.

133 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Gebrannter Ton, Höhe der Figuren max. 62 cm, Mittelrhein um 1425, Frag (im 2. WK beschädigt und z. T. zerstört), Inv. Nr. 8499.

134 *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 15.

135 Ebd. S. 19. Eine andere Möglichkeit war das Modellieren um einen Hohlkern, wie man es bei den Guttenberger Aposteln feststellen kann.

Meisters – ausgearbeitet werden. Mit einem spitzen und harten Werkzeug war es möglich, Gesichtsfalten einzuritzen oder mit einem feinen flachen Gegenstand Sehnen und Adern, die unter der Haut hervortreten sollten, heraus zu modellieren. Danach wurden sie getrocknet<sup>136</sup> und unglasiert gebrannt.

Innen mußten die Figuren hohl bleiben, damit diese gleichmäßig gebrannt werden konnten und nicht sprangen<sup>137</sup>. Oft findet man bei Tonplastiken auch die gesamte Rückseite ausgehöhlt. Bei diesen Werken kann davon ausgegangen werden, daß es sich um Abdrücke von einer Negativform handelt<sup>138</sup>. Nach dem Brand wurden sie geglättet und, wie auch die Holzskulpturen dieser Zeit, farbig gefaßt<sup>139</sup>, indem die polychrome Fassung auf einem dünnen Kreidegrund oder einer stark ölhaltigen Grundierung aufgetragen wurde. Die Grundierung schaffte die Verbindung zwischen dem Ton und der Farbe. Der Kreidegrund hatte den Vorteil, daß man ganz feine Zeichnungen von Haaren und Falten, die plastisch nicht formbar waren, noch nach dem Brand einritzen konnte<sup>140</sup>.

Wie hat man sich aber den Werkstattverband vorzustellen? Arbeiteten Zeichner, Künstler und Handwerker Hand in Hand, oder war es eine einzige Person, die den gesamten künstlerischen und handwerklichen Fertigungsprozeß durchführte? Fertigten Tonplastiker ihre Statuetten nach Vorlagen von Holzschnitzern an, oder waren es dieselben Künstler, die mit beiden Materialien arbeiteten? Vergleicht man die Madonna im Strahlenkranz aus Holz von St. Sebald in Nürnberg mit den Nürnbergern Aposteln, kann man Kahsnitz zustimmen, daß zu dieser Zeit die Holzschnitzer auch als Tonplastiker tätig waren<sup>141</sup>, während eine Generation früher auch die Steinbildhauer mit Ton arbeiteten<sup>142</sup>. Als Vorlage für die „Bildbäcker“

136 *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 19–26: Nur vollständig getrocknete Tonwerke waren zum Brennen geeignet, ohne daß Risse entstanden. Der „Trockenprozeß“ dauerte manchmal bis zu 3 und 5 Wochen.

137 *Dominik Bartmann*: Die Lorcher Kreuztragung, Blatt 863 Skulpturengalerie, hrsg. von dem Pädagogischen Dienst Staatl. Mus. Preuß. Kulturbesitz, Berlin 1984; Artikel Ton, in: *Beck* u.a. (wie Anm. 12), S. 82; s. auch die Billigheimer Figuren: Sie sind auf der Rückseite nicht ausgearbeitet, sondern ausgehöhlt.

138 Billigheimer/Allfelder Apostelfolge.

139 *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 31: Es gab kalte und warme Bemalung, von denen die kalte Bemalung zur vornehmeren Technik gehört. Kacheln, Fliesen und andere Gebrauchsgegenstände wurden warm bemalt, das heißt die Bemalung wurde mitgebrannt.

140 Diesen Hinweis verdanke ich meiner Kommilitonin Judith Liebig, Restauratorin.

141 *Rainer Kahsnitz*: Skulptur in Stein, Ton und Holz, in: Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und der Renaissance. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1986, S. 68; vgl. auch zwei sitzende Prophetenfiguren aus den Niederlanden, um 1400, Liebieghaus in Frankfurt: Die Frankfurter Propheten, die aus dem Brüsseler Rathaus stammen sind aus Holz geschnitzt mit einer polychromen Fassung. Sie sind bedeutend kleiner (ca. 15 cm hoch) als die von mir behandelten Apostel; vgl. *Michael Maek-Gérard* (Bearb.): Liebieghaus-Museum alter Plastik. Nachantike großplastische Bildwerke. Bd. 2: Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/40, Melsungen 1981, Kat. Nr. 8 und 9.

142 Der Ritter, Tonfigur als Hauszeichen, Nürnberg um 1380, Berlin, Bode Museum, ist vom gleichen Künstler wie die Figuren des Schönen Brunnens bei *Kahsnitz* (wie Anm. 141), S. 66, Abb. 75.

dienten in erster Linie Musterbücher, die zu der Grundausrüstung jeder Werkstatt gehörten, möglicherweise auch Einblattholzschnitte, die weit verbreitet waren.

### III.1.2. Apostelserien und Altarretabel aus Ton um 1400

Neben den wenigen erhaltenen Apostelreihen aus Holz sind noch eine Reihe von sitzenden Figuren aus Stein erhalten, oft eingebunden in die Portalplastik, wie beispielsweise die Archivoltenapostel des Kreuzwinkelmeisters in der Westvorhalle des Ulmer Münsters<sup>143</sup>. Dieser Vergleich scheint zunächst etwas ungewöhnlich, da es sich bei der Portalplastik um die Münsterbauhütte in Ulm handelt, während die Tonplastik in Werkstätten angefertigt wurde. Doch Ringhausen stellt fest, daß die Ulmer Archivoltenapostel der gleichen Stilstufe angehören wie die Nürnberger Tonapostel<sup>144</sup>. Bei beiden Künstlern bemerkt man das Streben nach mehr „Realismus“ beim Gestalten der Köpfe. Das Bemühen um Individualität ist besonders an dem Versuch zu erkennen, unterschiedliche Altersstufen der Apostel wiederzugeben. Die Zeichen des Alterns, erschlaffte Hautpartien, eingekerbte Falten und das Hervortreten von Adern auf der Haut werden sichtbar gemacht. Das heißt nicht, daß sie realistisch im heutigen Sinne erscheinen, sie sind immer noch ganz dem „Schönen Stil“ um 1400 verpflichtet, doch es wird die Richtung erkennbar, in die sich die Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelt.

Wenn man die christlichen Kunstwerke aus Ton, die noch vollständig erhalten sind, zusammenzählt, ist deren Anzahl, gemessen an der Fülle, die einst vorhanden gewesen sein muß, erstaunlich gering. Eine Erklärung für diesen Sachverhalt könnte in der Zerbrechlichkeit des Materials liegen. Einzelfiguren sind durchaus in größerer Anzahl bis ins 20. Jahrhundert erhalten geblieben, während man ganze Altarwerke eher selten findet<sup>145</sup>. Wo liegen die Gründe für diesen Umstand? Ton als Werkstoff stand offensichtlich nur in der Zeit des „Weichen Stils“ gleichberechtigt neben den sonst üblichen Materialien wie Stein, Holz, Marmor und Bronze. Die Beliebtheit dieses Werkstoffes muß mit der künstlerischen Gestaltung direkt zusammenhängen, da Ton vorrangig für Gebrauchsgegenstände und im künstlerischen Bereich nur für Bozetti, Models und dergleichen verwendet wurde und weniger als Material für Kunstwerke. Doch die geschmeidigen Falten Schwünge der Gewänder, die keine harten Umbrüche dulden, lassen sich beim Modellieren mit einem nachgiebigen Werkstoff in einer Weise realisieren, die beim Skulptieren schwerlich erreicht werden können. Ton konnte in dieser kurzen

143 *Gerhard Ringhausen*: Die Archivoltenfiguren des Ulmer Westportals, in: 600 Jahre Ulmer Münster (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 19), Stuttgart <sup>2</sup>1984, S. 209–241; hier S. 240: Ringhausen datiert die Figuren zwischen 1413 und 1415 und vergleicht sie mit dem Sarkophag von Saarwerden (um 1414) in Köln, der etwa gleichzeitig entstanden sein muß; bei den Figuren in Ulm bemerkt er die Ausstrahlung der Parler-Plastik, die auch bei der Architektur von Ulrich von Ensingen in Ulm und Straßburg zu verifizieren ist.

144 Ebd., S. 240

145 Beispiele s. unten.

Zeitspanne, am Anfang des 15. Jahrhunderts, seine ganze Blüte entfalten, da er die idealen Materialeigenschaften für die Verwirklichung des „Weichen Stils“ bot.

Ein beliebtes Motiv für Tonplastik war das Vesperbild, das noch in zahlreichen Varianten erhalten geblieben ist<sup>146</sup>. Dieses wurde, ähnlich wie es für die Dominikanerkirche in Wimpfen am Berg überliefert ist, auf einen Seitenaltar oder in einer eigens dafür geschaffenen Nische als Andachtsbild verehrt und diente der privaten Frömmigkeit<sup>147</sup>. Neben den Vesperbildern haben sich noch einige zum Teil vollständige Apostelserien aus Ton erhalten. Zu den prominentesten und künstlerisch herausragendsten gehören die Nürnberger Tonapostel, die um das Jahr 1400 entstanden sind. Auch die Kalchreuther Apostelfolge und die Apostel auf der Veste Coburg<sup>148</sup> stehen im weitesten Sinne mit dem Zentrum Nürnberg in Zusammenhang. Die Billigheimer, Neudenauer und Neckarmühlbacher Apostel wurden durch ihre räumliche Nähe zu einem Werkkreis zusammengeschlossen, der neben den nürnbergischen auch mittelrheinische Stilmerkmale aufweist<sup>149</sup>.

Sehr wenige Beispiele von Retabel, die vollständig aus Ton hergestellt wurden oder deren Tonfiguren noch in ihrem ursprünglichen Kontext anzutreffen sind, haben die Zeit überdauert. Die mittelrheinischen Beispiele für Tonaltäre, das heißt Retabel, bei denen nicht nur die Figuren, sondern auch das Gehäuse aus Ton gemacht wurde, beschränken sich – soweit überliefert – auf sechs Stück, die größtenteils fragmentarisch erhalten sind. Das sind der Terrakottaaltar in Carden an der Mosel<sup>150</sup>, der Bingener Altar<sup>151</sup> (Fragment), die Lorcher Kreuztragung<sup>152</sup>, die Dernbacher Beweinung<sup>153</sup>, der Marientod in Kronberg<sup>154</sup> und die Verkündigung<sup>155</sup>

146 *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 54–57: Dort listet *Wilm* alle Tonbildwerke Schwabens auf. Z. B.: Vesperbild aus Steinberg, um 1420, Ulm; die zwei Pietäs in Bad Wimpfen/Neckar (s. Abb. 63, 64).

147 *Endriss* (wie Anm. 76), S. 117: Der Klosterchronik des Predigerordens zufolge hat der Bischof Georg von Padua jedem Gläubigen, der vor diesem Bild ein Vaterunser und drei Ave Maria gebetet hat, einen Ablaß von vierzig Tagen gewährt. Dieses Andachtsbild ist allein zu dem Zweck aufgestellt worden, möglichst viele Gläubige in die Klosterkirche zu ziehen, die sich dann der Kirche durch großzügige Spenden erkenntlich erwiesen: *ad splendorem nostrae ecclesiae et ut eorum manifeste libentius beneficias ad incrementum eiusdem praebant*.

148 Christus und 11 Apostel, um 1400; auffallend bei dieser Folge ist, daß alle Hände der Tonfiguren fehlen. *Wilm* nimmt an, daß die Hände aus einem anderen Material gemacht wurden. *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 50, Abb. 49–52.

149 Ebd., S. 58.

150 Mit erhaltenem Tonschrein.

151 Mittelrhein um 1415, Rekonstruktionsversuch durch Ehresmann, s. *Beck* u.a. (wie Anm. 12), S. 85.

152 *Bartmann* (wie Anm. 137), Blatt 863. Mittelrhein, um 1425, Berlin Dahlem, Skulpturengalerie, Inv. Nr. 8499, Frag.

153 Dieselbe Werkstatt wie für die Lorcher Kreuztragung, die wahrscheinlich im Rhein-Main-Gebiet anzusiedeln ist. Limburg/Lahn, Diözesanmuseum. Vgl. auch Tondörffer Epitaph aus St. Lorenz in Nürnberg.

154 Pfarrkirche Kronberg. Abb. 83/86 bei *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 52/53.

155 Diözesanmuseum Köln.

in Köln<sup>156</sup>. Die Beweinung Christi, die sich heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe befindet, wird nach jüngerer Zuschreibung nicht mehr dem mittelhheinischen, sondern dem niederbayerischen Kunstkreis, insbesondere Straubing, zugeordnet<sup>157</sup>.

### III.1.3. Tonwerkstätten im Neckar-Jagst-Gebiet?

Nach Meinung aller Autoren, die sich zu Kunstwerken aus Ton zu Anfang des 15. Jahrhunderts geäußert haben, besteht Einigkeit darüber, daß vor allem im mittelhheinischen<sup>158</sup> und fränkischen Raum<sup>159</sup>, in Schwaben<sup>160</sup> und in Bayern<sup>161</sup> hochrangige künstlerische Werkstätten vorhanden gewesen sein müssen, die sich auf Ton spezialisiert hatten<sup>162</sup>. Töpfereien, die Gebrauchskeramik herstellten, gab es fast überall<sup>163</sup>. Diese Werkstätten stellten neben Gebrauchskeramik wie Gefäßen und Kacheln mit Hilfe von Modeln auch kleine Heiligenfiguren und Spielsachen her<sup>164</sup>. Diese Figürchen waren sehr günstig zu erwerben und für einen großen

156 Der Maria-Schlaf-Altar im Frankfurter Dom ist entgegen der oft wiederholten Aussage nicht aus Ton, sondern aus roter Stuckmasse, graugelbem Sandstein und Ergänzungen aus Gips. Datiert ist dieses Werk auf spätestens 1440, das Stiftungsdatum ist 1434. *Wilm*: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 14/15.

157 Abb. 97 in: *Eva Zimmermann* (Bearb.): Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1985, S. 153–157.

158 Frühes Beispiel rheinischer Tonplastik, evt. eine mittelhheinische Nachahmung aus Köln, ist die Thronende Maria, drittes Viertel 14. Jh. im Bad. Landesmuseum Karlsruhe, rot gebrannter Ton, Höhe 52,8 cm, im oberen Teil vollrund gearbeitet; s. *Zimmermann* (wie Anm. 157), S. 159–160, Abb. 100.

159 Mit den Zentren Nürnberg und Frankfurt.

160 Mit dem Zentrum Ulm (?) oder Umgebung von Ulm: z. B. Vesperbild aus Steinberg, um 1420–30, Liebieghaus Frankfurt/Main, Inv.Nr. 1450, Abb. in: *Kat. Liebieghaus Museum alter Plastik*. Bd. 3, Melsungen 1985, Abb. 1. Bei diesem Vesperbild handelt es sich um eine Reproduktion nach einem Modell. Es ist hinten ausgehöhlt. Auch konnte man eine Gruppe von Repliken dieser Figur finden, wie die Pietà aus dem Oettinger Schloß.

161 Mit dem Zentren Straubing und Landshut; zu Straubing: im Badischen Landesmuseum Karlsruhe befindet sich die Beweinung Christi, die zu den Hauptwerken der Straubinger Tonplastik zählt. Sie stammt aus der Zeit um 1440/50; s. *Zimmermann* (wie Anm. 157), S. 153–157, Abb. 97.

162 *Hubert Wilm*: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, München 1922, S. 44–54; *Heinz Stafski*: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis 1450 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1), Nürnberg 1965; *Legner* (wie Anm. 128); *Kahnsnitz* (wie Anm. 141), S. 61–74.

163 Im Rhein-Neckar-Gebiet und im Odenwald wurde im Abstand von 20 bis 30 Kilometern Ton abgebaut, der nicht sehr hochwertig war, aber für die Herstellung von Gebrauchskeramik ausreichte (Information von Dr. Uwe Gross, Heidelberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte). Die neueste Publikation zum Thema Keramik in Schwaben ist: *Werner Endres, Wolfgang Czysz, Gabriele Sorge* (Hrsg.): *Forschungen zur Geschichte der Keramik in Schwaben* (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 58), München 1993.

164 Durch archäologische Ausgrabungen sind wir von einer sehr großen Produktionsstätte für hochwertige Töpferware beispielsweise in Siegburg bei Köln unterrichtet. Erst vor kurzem konnte durch archäologische Funde eine mit Tonmodellen arbeitende Werkstatt in der Nähe der Burg Stammheim bei Calw, die dem Kloster Hirsau unterstand, nachgewiesen werden. Vgl. *Babette Ludovici*: Ein Tonmodell des 14. Jahrhunderts aus Calw-Stammheim, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 21 (1992), S. 61–63. Inwieweit diese Werkstatt tatsächlich mit dem Hirsauer Kloster in Verbindung stand, bedarf einer genaueren Untersuchung.

Käuferkreis bestimmt. Die Herstellung war denkbar einfach und nahm wenig Zeit in Anspruch. Mit Hilfe von Negativformen, sogenannten Klappmodellen, wie sie seit dem 14. Jahrhundert bekannt waren, konnte eine große Anzahl gleicher Figürchen hergestellt werden. Die eingefetteten Negativmatrizen<sup>165</sup> wurden meist mit einem feinen, fast weißen Ton gefüllt und dann gegeneinander gepreßt<sup>166</sup>. Nach dem Trocknen ließ sich die Form abnehmen. Durch die zweiteiligen Model entstand bei der Fertigung ein umlaufender Grat, der nach dem Abnehmen der Hohlform verstrichen wurde. Das Versäubern der Naht durch Verstreichen des noch nicht gebrannten Tons kann man bei wenig sorgfältiger Ausführung sehen. Die Figuren wurden nicht glasiert, sondern bei sehr niedrigen Temperaturen im Brennofen „gebacken“. An den vorhandenen Farbresten ist manchmal noch zu erkennen, daß die Figuren kalt bemalt wurden. Werkstätten für solche kleinplastischen Werke aus Ton – die Figuren sind nur etwa 10 Zentimeter hoch – sind archäologisch in Köln, Worms, Utrecht und seit jüngster Zeit auch in Trier nachgewiesen. Doch neben der Serienanfertigung von Gebrauchsgegenständen existierten auch Werkstätten, in denen sogenannte Bildbäcker große durchmodellerte Tonplastiken und flache Reliefmodel für Tonabdrücke anfertigten. Bereits am Ende des 14. Jahrhunderts wurden großformatige Tonfiguren mit Modellen hergestellt<sup>167</sup>. Nachdem das Model abgenommen wurde, konnte man die so angefertigte Reproduktion eines Negativmodells im Detail verändern und danach brennen. Durch genaue Untersuchungen kann man diese Methode bei der Madonna aus Hallgarten und der Muttergottes aus dem Zisterzienserkloster Eberbach feststellen, die ihrerseits noch eine reiche Nachfolge hatten<sup>168</sup>. Ähnlich gelagerte Fälle sind die Heilige Anna Selbdritt aus dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe und die Maria eines Vespurbildes im Spital von Bärenweiler<sup>169</sup>.

Diese „Vervielfältigungsmethoden“ des Mittelalters kann man nicht aus der rationalen Sicht eines modernen Menschen des 20. Jahrhunderts beurteilen. Denn hier ging es nicht darum, eine kostengünstige und schnell anzufertigende „Kopie“ herzustellen, sondern darum, durch das Abbilden eines bestehenden christlichen

165 Die Formschneider schnitten eine Matrize (nicht Patrizze) direkt in den Ton, meist ein Relief, um Kästchen und ähnliches zu verzieren. W. v. Bode, W. F. Vollbach: Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 39 (1918), S. 89–134.

166 Peter Seewald: Tonstatuetten aus Spätmittelalter und Neuzeit. Katalog der Sammlung im Rheinischen Landesmuseum Trier, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete 53 (1990), S. 293–310; hier: S. 293; den weißen Ton nennt man heute auch Pfeifenton, da er im 17. Jahrhundert für die Anfertigung von Raucherpfeifen verwendet wurde.

167 Beck u.a. (wie Anm. 12), S. 82–85.

168 Ebd. S. 84–86.

169 Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1350 bis 1450. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1970, S. 145; Abb. 91, Inv.Nr. V 7523; Hl. Anna Selbdritt, rötlicher Ton, wird um 1430/40 datiert und stammt aus dem schwäbischen Kunstkreis; Rückseite ist flach geschlossen, Höhe: 32 cm.

Kunstwerkes gleichzeitig die Glaubensinhalte des Urbildes zu übernehmen. Man findet in der gesamten europäischen Kunstgeschichte immer wieder die Legitimation eines christlichen Kultbildes oder Kultbaus, indem es prominente, bereits bestehende Werke imitiert. Ein Beispiel dafür ist die oben erwähnte Muttergottes aus Hallgarten. Ihr Urbild vermutet man in einem gotischen Gnadenbild, das mit dem Zisterzienserkloster Fontenay zusammenhängt<sup>170</sup>. Man muß wohl beide Aspekte berücksichtigen, um den Werken wirklich gerecht zu werden.

Während Josef Sauer 1940<sup>171</sup> noch annahm, daß die Apostelreihen aus Ton kein alltägliches Motiv waren und daraus dann einen Zusammenhang zwischen dem Nürnberger Zentrum für Tonproduktion zu dem im Neckar-Jagst-Gebiet herstellte, spricht Legner von einer regelrechten „Massenproduktion“ von Apostelfolgen oder auch anderer beliebter Heiligenfiguren. Diese „Massenware“ wurde dann vor allem aus flandrischen Städten<sup>172</sup> bis nach Skandinavien und auf die Kanarischen Inseln exportiert<sup>173</sup>. Viele kleinplastische Kunstwerke – meist handelte es sich um Marienfiguren oder Apostelserien<sup>174</sup> – findet man in bürgerlichen Häusern oder Klöstern. Entgegen der Auffassung, daß erst die Spätgotik Kunstwerke massenhaft produzierte, gab es Vergleichbares bereits bei der Kölner Holzskulptur im 14. Jahrhundert, wo unzählige Ursulabüsten und die bekannten Kölner Sitzmadonnen in Werkstätten gefertigt wurden<sup>175</sup>. Ton als Werkstoff war am Ende des 14. Jahrhunderts besonders in Nürnberg von großer Bedeutung. Für Nürnberg nimmt bereits Stafski an, daß die Tonplastik nicht in die Anfänge des Zunftwesens gehört, sondern „als Ausläufer der Hüttenskulptur“ zu betrachten sei<sup>176</sup>. Sicherlich hat das Zentrum Nürnberg auf die nahegelegenen Gebiete gewirkt. Das Hauptwerk der Nürnberger Tonplastik ist die Apostelserie, aus der sechs Plastiken heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt werden; die dazugehörigen drei Apostel befinden sich in der Jakobskirche<sup>177</sup>. Von den Letzteren wurden die Fassungen 1938/39 im Germanischen Nationalmuseum freigelegt. Der Untersuchung zufolge

170 Beck u.a. (wie Anm. 12), S. 152, Beitrag 72.

171 Josef Sauer: Die Gangolfskapelle in Neudenu, Sonderdruck des Freiburger Diözesan Archiv NF 40 (1940), S. 147.

172 Besonders in Lüttich und Utrecht konnten durch archäologische Funde Reproduktionsverfahren nachgewiesen werden. Man fand Hohlformen, die benutzt wurden, um kleine Pfeifentonplastiken herzustellen. Jaap Leeuwenberg: Die Ausstrahlung der Utrechter Tonplastik, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 151–166.

173 Legner (wie Anm. 128), S. 172; Beck u.a. (wie Anm. 12), S. 82.

174 Ein Beispiel für noch eine erhaltenen Apostelserie aus Flandern ist in Münster im Bischöflichen Diözesanmuseum erhalten. Die Figuren sind etwa 33 Zentimeter hoch und stammen aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

175 Eine andere beliebte Exportware aus den Niederlanden waren aus Holz geschnitzte Altarretabeln, die seit dem Anfang des 15. und bis ins 16. Jahrhundert hinein „beinahe fabrikmäßig“ hergestellt wurden. Walter Paatz: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500), Heidelberg 1963, S. 17.

176 Stafski (wie Anm. 162), S. 121.

177 Es liegt eine Magisterarbeit von Gisela Kohrmann aus Nürnberg vor, die die Nürnberger Tonapostel zum Thema hat.

waren die grau-weißen Mäntel der Apostel mit goldenen, vegetabilen Mustern geschmückt und mit roter Zeichnung versehen<sup>178</sup>.

Eine Werkstatt für Tonfiguren konnte bislang im Neckar-Jagst-Gebiet nicht nachgewiesen werden<sup>179</sup>. Es ist dennoch zu vermuten – und der stilistische Vergleich der erhaltenen Werke bestätigt dies – daß es eine bedeutende Werkstatt im fränkischen Raum gegeben haben muß, die möglicherweise Einfluß auf die Gestaltung der Apostel aus der Burgkirche Neckarmühlbach nahm<sup>180</sup>. Im Mittelalter gab es im Südwesten von Deutschland sehr viele Hafnereien, die aus dem meist minderwertigen Ton Gebrauchsgegenstände herstellten. Die hochwertigeren Tonvorkommen gab es in dem nördlicher gelegenen Dieburg bei Darmstadt. Es ist kein Fall bekannt, daß in denselben Töpfereien neben Gebrauchskeramik auch plastische Kunstwerke gefertigt wurden. Man muß vielmehr davon ausgehen, daß dies zwei völlig verschiedene Berufszweige waren. Wahrscheinlicher ist eine Werkstattgemeinschaft, die plastische Werke und künstlerisch wertvolle Ofenkacheln herstellte. Man kann durch die Funde der plastischen Tonfragmente<sup>181</sup> auf dem Heidelberger Heiligenberg vermuten, daß es dort eine Werkstatt gegeben haben könnte. Doch handelt es sich bei den Fragmenten um Stücke, die aus einem sehr feinen, gelblichen Ton gemacht wurden, während für die Apostelreihen von Neckarmühlbach, Billigheim und Neudenau ein Ton verwendet wurde, der durch den höheren Eisengehalt eine rötliche Färbung aufweist<sup>182</sup>. Das Fragment einer sehr zierlichen, fein ausgearbeiteten Hand mit einem Buch, das im Bereich des Westwerkes des Michaelskloster bei Heidelberg gefunden wurde, könnte möglicherweise von einem Apostel stammen. Dazu gehört wohl auch das Gewandfragment, das sich ebenfalls im Heidelberger Museum befindet. Nach der Größe der Hand zu urteilen, wäre die dazugehörige Plastik sicher nicht größer als 20 bis 30 Zentimeter, abhängig davon, ob es eine stehende oder sitzende Figur war. Ein weiteres Gewandfragment des Kurpfälzischen Museum, proportional größer als die eben beschriebenen, würde von der Färbung des Tons zu den Neckarmühlbachern passen.

178 *Stafski* (wie Anm. 162), S. 120; Abb. 106–111.

179 Nach freundlicher Auskunft von Dr. Uwe Groß, Heidelberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte. Der gesamte folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung der Antworten, die mir Uwe Groß auf meine Fragen bezüglich des Vorkommens von Ton im Südwesten von Deutschland gab.

180 Eine Kreiseinteilung im heutigen Sinne gab es im 15. Jahrhundert noch nicht. Doch nach der Kreiseinteilung des deutschen Reiches im 16. Jahrhundert bildete sich der fränkische Kreis um die Städte Würzburg, Bayreuth, Bamberg, Nürnberg, Ansbach und Eichstätt. Der fränkische Kreis grenzte im Süden an den schwäbischen, im Westen an den kurrheinischen, im Nordwesten an den oberrheinischen und im Norden an den obersächsischen Kreis. *J. Engel, U. Noack* u.a. (Begr.) *Großer Historischer Weltatlas*, Tl. 3: Neuzeit, ND der Ausg. <sup>4</sup>1981, München 1991, S. 2b.

181 Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Archäologische Abteilung. Frau Dr. Ludwig vom Kurpfälzischen Museum war so freundlich, die Fragmente herauszusuchen, damit ich sie betrachten konnte.

182 Doch auch unterschiedlich gefärbter Ton ist nicht unbedingt ein Kriterium für die Herkunft, da ganz unterschiedliche Tonarten im gleichen Gebiet vorkommen können.



Die Häufung von erhaltenen Apostelserien in diesem Gebiet ist kein zwingender Grund, eine regionale Werkstatt anzunehmen. Der Standort der Apostelserien in drei kleinen, abgelegenen, herrschaftlichen Kirchen kann die Erhaltung begünstigt haben. Wenn man sich nochmals ins Gedächtnis ruft, daß diese künstlerischen Werke Exportware im weitesten Sinne waren, muß eine Werkstatt im Neckar-Jagst Gebiet nicht unbedingt vorausgesetzt werden.

#### III.1.4. Künstlerisch wichtige Zentren im mittleren Neckargebiet

Für die Gebiete, die weitab von den Kunstzentren lagen, ist es sehr schwierig und oft ein nicht zu klärendes Problem, von welchem Künstler oder aus welcher mittelalterlichen Werkstatt die Kunstwerke stammen. Es handelt sich bei diesen häufig um handwerkliche Arbeiten, die sich an erstklassigen Schöpfungen der Zeit orientierten, aber nicht deren Rang besaßen. Für die mittelalterliche Ausstattung in der Burgkapelle in Neckarmühlbach können wir für kein Werk eine Werkstatt oder gar einen Künstler mit ausschließlicher Sicherheit benennen. Wimpfen hat sicher eine wichtige Rolle während des frühen und hohen Mittelalters für dieses Gebiet gespielt. Neckarmühlbach gehörte zum Wimpfener Sprengel und die Stiftskirche in Wimpfen besaß das Patronatsrecht über die Kirchen St. Nikolaus und St. Eucharis bei der Burg Guttenberg<sup>183</sup>. Noch in der Wormser Synodale von 1496, in einer Zeit, als Wimpfen auf politischer und kirchlicher Ebene bereits ohne Bedeutung war, wurden noch über elf Pfarreien aufgeführt, über die das Kapitulum das Patronatsrecht besaß<sup>184</sup>. Durch die neuesten Untersuchungen von Andreas Hafer wissen wir, daß es keine herausragende künstlerische Werkstatt in der Reichsstadt Wimpfen im Spätmittelalter gab<sup>185</sup>. Nur am Ende des 13. Jahrhunderts muß es eine bedeutende Bauhütte in Wimpfen im Tal gegeben haben, da beim Neubau von St. Peter im Tal zum ersten Mal östlich des Rheins französisches Formengut der Frühgotik im deutschen Reichsgebiet verwendet wurde<sup>186</sup>.

Durch die kirchenpolitische Zugehörigkeit zur Wormser Diözese kann man analog eine künstlerische eruieren. Es ist durchaus möglich, daß sich Worms stark an der oberrheinischen Kunst mit dem bedeutenden Zentrum Straßburg orientierte. Nach Otto Schmitt gewann am Ende des 15. Jahrhunderts die mittelrheinische Stadt Mainz für Worms größere Bedeutung gegenüber Straßburg<sup>187</sup>. Aus den uns erhaltenen Werken des Spätmittelalters in Wimpfen werden die Verbindungen zu den

183 Seit Mitte des 12. Jh. war Wimpfen Archidiakonatsgebiet der Diözese Worms, dem 89 Pfarreien unterstanden; im 14. Jahrhundert wurde der Wimpfener Sprengel in 3 Landesdekanate aufgelöst; besonders im 15. Jh. erfolgte ein weiterer Bedeutungsverlust Wimpfens, der sich im Abbau der zentralen Funktionen der Pröpste und des Offizials bemerkbar machte; *Hafer* (wie Anm. 28), S. 418.

184 Ebd. S. 420; sogar in Neudenuau, das zum Bistum Würzburg gehörte, besaß die Ritterstiftskirche Patronatsrechte.

185 Ebd. S. 434–437.

186 Ebd. S. 435.

187 *Otto Schmitt*: Mainz, Worms und die Pfalz, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 2 (1953), S. 371–372.

Kunstzentren in Süddeutschland klar. Da sind vor allem Mainz, der Mittelrhein, Frankfurt, Ulm und das Schwabenland zu nennen. Kunstwerke von fränkischer Hand aus den Zentren Nürnberg, Würzburg und Rothenburg sind auffallend wenig erhalten<sup>188</sup>. Offensichtlich existierten wenig Verbindungen zwischen der fränkischen Kunst und derjenigen des mittleren Neckargebietes. Bedingt durch die sehr frühe Zugehörigkeit zur Wormser Diözese scheint die Orientierung nicht nur im kirchlichen, sondern auch im künstlerischen Bereich mehr in westlicher Richtung verlaufen zu sein<sup>189</sup>.

#### IV. Das Apostelkollegium aus Ton im 15. Jahrhundert

##### IV.1. Zur Darstellung von Aposteln in der christlichen Kunst

##### IV.1.1. Darstellungsvarianten des Zwölferkollegiums mit Christus

In dem nun folgenden Kapitel über die zwölf Apostel in der christlichen Kunst des Mittelalters geht es mir vor allem darum, Darstellungsvarianten aufzuzeigen, in denen die Apostel mit dem *Salvator Mundi* im Zusammenhang stehen. Es werden alle Fährten, denen ich im Laufe meiner Beschäftigung mit der Guttenberger Apostelfolge nachgegangen bin, dargelegt. Das primäre Interesse bestand darin, einen möglichen Standort zu rekonstruieren, der auch Aufschlüsse über die Funktion solcher Apostelreihen geben könnte.

In der Bildtradition erscheint das Zwölferkollegium bei der Aussendung der Apostel durch Christus, beim letzten Abendmahl, bei Christi Himmelfahrt, an Pfingsten, bei Mariens Himmelfahrt, die ikonographisch mit Christi Himmelfahrt korrespondiert, und beim Jüngsten Gericht. Als stehende Gruppe erscheint sie bei den Himmelfahrtsszenen und bei der Aussendung. Wenn die Apostel sitzend versammelt sind, handelt es sich entweder um das letzte Abendmahl, oft in den Predellen der Altartabellen dargestellt, oder um das Jüngste Gericht. Beim Marientod dagegen stehen, sitzen oder knien die zwölf Jünger um das Sterbebett Mariens.

Für die Neckarmühlbacher Apostelfolge kommt nur die Darstellung des Jüngsten Gerichts in Frage<sup>190</sup>. Seit dem 13. Jahrhundert werden in der westlichen Kunst die Apostel durch das Werkzeug ihrer Marter, das sie in Händen halten, identifizierbar<sup>191</sup>. Im 15. Jahrhundert gewann das Thema des Weltgerichtes an Bedeutung. Oft wurde das Jüngste Gericht mit seinem ganzen Schrecken, den es auf die Menschen in dieser Zeit gehabt haben muß, auf den Rückseiten der Altartabellen dargestellt.

188 Ebd. S. 436: Die Kreuzigungsgruppe bei der Stadtkirche wird Backoffen (Mainz), die Reste des Kreuzaltars in der Dominikanerkirche Michel Erhard (Ulm) zugeschrieben; Veronikatuch um 1400, mittelrheinische Herkunft; Grabsteine der Dominikanerkirche aus Würzburger Werkstätten.

189 Seit dem 10. Jh. wurde Wimpen als „kirchliches Zentrum im Osten der Diözese“ vom Wormser Bischof bezeichnet; ebd. S. 418.

190 Erklärung und Ausführung s. unten IV.2.1.

191 Die Ikonographie ist jedoch nicht immer eindeutig.

Hier war der Ort, wo im Mittelalter die Beichte abgenommen wurde<sup>192</sup>. Wie im Matthäusevangelium (Matthäus 19, 28) berichtet wird, werden beim Weltgericht die zwölf Apostel neben Christus sitzen, um als Beisitzer des obersten Weltenrichters über die Menschen zu urteilen.

Im Chor einer Kirche, wo Apostel häufig als bildlicher Schmuck anzutreffen sind, ergeben sich vielfältige Möglichkeiten der Darstellung. Man findet sie beispielsweise in Verbindung mit Kreuzigungsgruppen. Ein prominentes Beispiel ist heute noch im Halberstädter Dom zu sehen: Unterhalb der Triumphbogengruppe ist ein sogenannter Apostelbalken aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts angebracht. In kleeblattförmigen Nischen sind die Brustbilder der Apostel, die ihr Attribut in den Händen halten, abgebildet, während auf der Rückseite der herausnehmbaren Halbfiguren die Propheten erscheinen. Die Propheten des Neuen Testaments sind die Apostel. Diese Typologie trifft man noch anschaulicher am Fürstenportal des Bamberger Doms an, wo die Propheten die Apostel auf ihren Schultern tragen. Als theologisch-didaktische Bilder kann man die Apostel in großer Vielfalt innerhalb der Kirche entdecken; eingebunden in die Bauplastik, als Teil der kirchlichen Ausstattung und auf liturgischen Geräten und Gewändern. In romanischer Zeit findet man Apostel häufig als Schmuck auf Antependien oder auch an Chorschranken.

Der wichtigste Ort für das Apostelkollegium in einer Kirche ist der Altar, wo die heilige Eucharistie zum Gedächtnis an das Opfer Christi gefeiert wird. Im 12. und 13. Jahrhundert ist es im deutschsprachigen Gebiet fast ein Charakteristikum, die zwölf Boten auf Altarretabeln darzustellen<sup>193</sup>. In der Spätgotik finden sich auf den süddeutschen und sächsischen Retabeln die Apostel meist als gemalte<sup>194</sup> oder geschnitzte<sup>195</sup> Halbfiguren in der Predella wieder, die sich um den *Salvator mundi* scharen.

Ganz wenige Beispiele, bei denen die Apostel mit Christus im Schrein dargestellt werden, sind noch erhalten<sup>196</sup>. In Nürnberg in der St. Lorenzkirche steht ein Flügelretabel, in dessen Schrein, der in zwei Register mit je zwei mal drei Apostelgruppen unterteilt ist, die zwölf Apostel als geschnitzte Holzfiguren stehen. Die zwei Gruppen des oberen Registers stehen zu Seiten des thronenden Christus und die unteren zu Seiten des heiligen Abtes Deocarus. In der Predella ist der Abt als Toter in vollem Ornat in einem Sarkophag liegend dargestellt. Die Flügel sind in-

192 Sibylle Setzler: Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik, in: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausst. Kat. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, S. 346.

193 Joseph Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2, München 1924, S. 484; Beispiele: Retable Mosan, früher auch Koblenzer Retabel genannt, entstanden im Kölner Umkreis Anfang des 12. Jh., Musée de Cluny; zwei Mindener Retabeln, Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

194 Hochaltarretabel in Tiefenbronn, Hochaltarretabel Jacobskirche in Rothenburg ob der Tauber; Thalheimer Retabel.

195 Hochaltarretabel in der Klosterkirche von Blaubeuren; Isenheimer Altar, Colmar, Musée d'Unterlinden.

196 Steinretabel, Kirche des Heiligen Dymhna von Gheel (Antwerpen), 14. Jh.; Beginenkirche im belgischen Tongern.

nen und außen bemalt und stammen von einem Vorgängeraltar mit unbekanntem Aussehen. Bei geschlossenem Zustand sind Szenen aus dem Leben des Heiligen Deocarus (798–832) zu sehen, des Gründerabts des Klosters Herrieden<sup>197</sup>. Auf den Innenflügeln, die in zwei Bildfelder unterteilt sind, ist links die Verklärung Christi und darunter Petrus dargestellt, während auf dem rechten Flügel die Auferstehung und das heilige Abendmahl zu sehen sind. Die Figuren im Schrein waren eine Stiftung des Patriziers Andreas Volckamer und seiner Ehefrau Margarethe Haller. Durch das Todesdatum der Ehegatten im Jahr 1436/37 sind die Holzskulpturen datiert<sup>198</sup>. Die gesamte Anordnung dieses Retabels erscheint merkwürdig und nicht ganz stimmig. Doch es gibt keine wissenschaftlichen Untersuchungen zu diesem Werk, die eventuell Licht in die ungewöhnliche Zusammenstellung bringen könnte.

Das stehende Apostelkollegium mit Christus als *Salvator mundi* in der Predella eines Altarretabels hat sich in der katholischen Pfarrkirche von Gressenich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten. Es handelt sich um das Schnitzretabel mit bemalten Flügeln des südlichen Seitenaltares, dessen Schrein 2,32 Meter hoch und 2,42 Meter breit ist<sup>199</sup>. Die Apostelstatuetten aus Holz stehen auf kleinen Konsolen und werden durch geschnitzte Baldachine bekrönt.

Ein spätes Beispiel für sitzende Apostel sind Tilman Riemenschneiders zwölf Apostel aus Lindenholz, die heute im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt werden<sup>200</sup>. Sie sind zwischen 1505 und 1510 entstanden und bestehen aus vier vollplastischen und acht im Hochrelief gearbeiteten Sitzfiguren, die paarweise einander zugeordnet sind. Es ist nicht eindeutig zu rekonstruieren, in welchem Zusammenhang sie gestanden haben. Einige Wissenschaftler nehmen an, daß sie ursprünglich an einem oktogonalen hölzernen Gehäuse eines Taufbeckens angebracht waren<sup>201</sup>. Bereits im Neuen Testament wird die enge inhaltliche Verbindung zwischen den Aposteln und dem Sakrament der Taufe hervorgehoben: Die elf Apostel erhielten von dem Auferstandenen ihren Missionsbefehl, welcher lautete: *euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* (Matthäus 28,19). Im Markusevangelium wird der Taufauftrag in Zusammenhang mit der Predigt des Evangeliums gesetzt (Markus 16,15/16), denn

197 Als das Kloster 1316 mit Beteiligung der Nürnberger zerstört wurde, sind die Reliquien von Deocarus in die Lorenzkirche nach Nürnberg transferiert worden.

198 Günther Brütigam: Die bildende Kunst zur Zeit der Luxemburger, in: Gerhard Pfeiffer (Hrsg.): Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971, S. 112 und Gerhard Pfeiffer (Hrsg.): Geschichte Nürnbergs in Bilddokumenten, München 1970, Abb. 142.

199 Heribert Reiners (Bearb.): Landkreise Aachen und Eupen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 9/2), Düsseldorf 1912, S. 475/6, Tafel VI: Herkunft des Retabels aus dem rheinisch-belgischen Grenzgebiet.

200 Vgl. auch die 12 Apostel aus Terrakotta in St. Ulrich in Augsburg, Ende 16. Jh., Abb. in: Zf. f. Kunst, Kultur und Geschichte, Das schwäbische Museum, S. 39.

201 Theodor Müller (Bearb.): Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des 16. Jahrhunderts (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München 13/2) München 1959, S. 147–151, Abb. 135–146.

nur wer an die Botschaft des Auferstandenen glaubt, der soll in seinem Namen getauft werden.

#### IV.1.2. Funktion und Standort von Apostelreihen

Die größere Verbreitung von Altarretabeln, nämlich ein gemaltes oder geschnittes Bild auf den Altar zu stellen, begann eigentlich erst im 14. Jahrhundert und wird im 15. Jahrhundert allgemein üblich. In der Zeit davor schmückten Malereien hinter und über dem Altar den Chor einer Kirche. Im deutschsprachigen Gebiet kann man seit der Mitte des 15. Jahrhunderts das Flügelretabel als gängigen Bilderschmuck für den Altar finden. Es ist auffallend, daß genau zu diesem Zeitpunkt, nämlich in der Mitte dieses Jahrhunderts, die Produktion der Apostelserien abreißt. Möglicherweise war die Darstellung des *Salvator mundi* mit den zwölf Aposteln ein beliebtes Thema für Altarretabel, als „Rückwände“ ohne Flügel auf einer Altar- mensa stehend. Dafür würde auch das Volumen der einzelnen Tonfiguren sprechen. Sie sind ganz eindeutig auf Vorderansicht konzipiert, doch werden die seitlichen und rückwärtigen Partien ausgearbeitet, wenn auch in sehr summarischer Weise. Bei den Retabeln war die Erfordernis einer Verminderung des Volumens der Statuetten nicht so eminent wie beispielsweise bei den Flügelaltären, die weit- aus größere Dimensionen hatten. Durch die geringere Schreintiefe der Flügelreta- bel und die Notwendigkeit, das Gewicht zu vermindern, kann bereits im 14. Jahr- hundert die Reduzierung der Vollfigur konstatiert werden<sup>202</sup>.

Einzelskulpturen ohne Rahmenarchitektur, in Form eines Schreins, eines Balda- chins oder im Verbund mit Architektur, gab es im Mittelalter kaum, und erst in der Renaissance erinnerte man sich wieder an die antike Freifigur. Eines der wenigen Bildthemen, die eine begrenzende und befestigende Architektur nicht benötigen, ist in der christlichen Kunst des Mittelalters nur das Kruzifix.

Das Apostelkollegium an der Emporenbrüstung hat sich im deutschsprachigen sa- kralen Bereich nur selten erhalten. Die geringe Anzahl steht wahrscheinlich in di- rektem Zusammenhang mit den baulichen Veränderungen, denen eine Westempore unterworfen war. Von den drei Beispielen, die ich aufführen möchte, beginne ich mit dem Jüngsten. In der Pfarrkirche Zum Heiligen Mauritius in Spitz an der Do- nau (Österreich) befindet sich das Zwölferkollegium mit Christus aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an der Westemporenbrüstung unterhalb des Orgelpro- spekts<sup>203</sup>. Die stehenden Apostel sind aus Holz und halten ihr Attribut in den Hän- den. Aus späterer Zeit stammen Beischriften, die sie namentlich kennzeichnen. Die einzelnen Figuren stehen unter Dreipaßarkaden auf Sockeln rechts und links neben Christus.

202 *Peter Tångeberg*: Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittel- alterliche Plastik in Schweden, München 1989, S. 155. Der Verf. behandelt in seinem Buch zwar schwe- dische Altarretabeln, doch kann man diese Entwicklung durchaus als allgemein betrachten.

203 *Hans Tietze* (Bearb.): Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich (Öster- reichische Kunsttopographie 1), Wien 1907, S. 389; Abb. 273, 277.

Im Nordtrakt der Kapelle St. Georg in Landshut auf der Burg Trausnitz ist ein frühgotisches, figürliches Programm aus Stuck an der Empore der Ostseite der Kirche erhalten. Auf der Brüstung der Ostempore befindet sich unter dem freihängenden Triumphkreuz eine Galerie mit Christus als Weltenrichter und den Beisitzern<sup>204</sup>. Die Heiligen und die Apostel sind in der Literatur nicht benannt, obwohl in ihre Nimben Namen eingraviert sind<sup>205</sup>. Die Stuckfiguren sitzen unter kleinen, schlichten Säulenarkaden auf einer Thronbank, und ihre nackten Füße ruhen auf einer unbearbeiteten Plinthe. Christus thront in der Mitte der siebzehn Figuren und ist durch Größe und reichere Dreipaßarkade ausgezeichnet. Rechts von ihm sitzen Maria und sechs weitere Heilige, während sich zu seiner Linken Johannes der Täufer befindet, der durch ein Medaillon mit einem Lamm eindeutig zuzuordnen ist<sup>206</sup>. Neben Johannes sind noch weitere neun Heilige dargestellt. Man vermutet hinter dem Programm einen Meister aus dem Umkreis der Straßburger Hütte. Die Brüstungsgalerie mit den Aposteln wird auf die Zeit um 1250/60 datiert.

Ein ähnliches ikonographisches Programm auf der Brüstung einer Westempore, etwa hundert Jahre früher, befindet sich in Sachsen-Anhalt in der Klosterkirche Gröningen. Die Reliefs, die in italienischer Stucco-Technik gearbeitet wurden, werden seit Adolph Goldschmidt auf 1170 datiert<sup>207</sup>. Die Originale sind heute im Bode-Museum in Berlin zu sehen. Christus thront mit ausgebreiteten Armen, der byzantinischen Orantenhaltung, auf dem Regenbogen. Um seine Arme sind rechts und links Inschriftenbänder geschlungen. Neben ihm sitzen die Apostel, leicht vornüber gebeugt, mit dem aufgeschlagenen Evangelienbuch. Unterhalb von Christus, auf dem Halbrund der Westemporenwand haben sich wenige Reste von Wandmalerei erhalten. Dehio sah dort noch das Jüngste Gericht<sup>208</sup>.

Das Deesis-Thema, verbunden mit Christus und seinen zwölf Beisitzern, gehört zur Gerichtsikonographie, die ihren bevorzugten Platz an Triumphbögen hatte. Doch auch im Bereich des Kunsthandwerkes ist dieses Motiv zu finden: Im British Museum in London hat sich eine überaus kostbare Pariser Goldschmiedearbeit er-

204 Die zwölf Apostel, drei Heilige, Maria und Johannes der Täufer; aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. *Herbert Brunner* (Bearb.): Landshut, Burg Trausnitz. Amtlicher Führer, Hrsg. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1970, S. 54–55. *Achim Hubel*: Der Skulpturenzyklus in der Kapelle Burg Trausnitz zu Landshut, in: Wittelsbach und Bayern, Bd. 1/1: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig den Bayern. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180–1350, Ausst. auf Burg Trausnitz in Landshut, München 1980, S. 437–444.

205 Auf dem mir vorliegenden Fotomaterial (Marburger Index) konnte man nur vereinzelt die Schrift erkennen. Zum Teil wurden die Figuren im Jahr 1873 auch erneuert, wie beispielweise die Christusfigur.

206 Christus ist umrahmt von Maria und Johannes dem Täufer, wie man es aus den Deesis-Darstellungen kennt. Zu Seiten dieser Dreiergruppe, die eine eigene ikonographische Tradition besitzt, befinden sich die zwölf Apostel und noch weitere drei Heilige. Eventuell handelt es sich bei diesen um die Patronatsheiligen. Dann müßte einer der drei den heiligen Georg darstellen, was vor Ort überprüft werden könnte. Doch es ist Vorsicht geboten, da die Figuren zum Teil im 19. Jahrhundert ersetzt wurden.

207 *Regine Nahrwold*: Kloster Gröningen (Denkmale an der Straße der Romanik in Sachsen-Anhalt; Große Baudenkmäler 444), München/Berlin 1993, S. 10; Abb. S. 7 und 12.

208 Ebd., S. 12.

halten, die das Thema der Deesis und des Apostelkollegiums in einer wunderbaren Komposition verbindet. In dem hochrechteckigen Reliquiar mit einem halbkreisförmigen oberen Abschluß sitzt in der Mitte Christus auf der Sphaira und zu seinen Füßen Maria und Johannes. Am äußeren seitlichen Abschluß befinden sich jeweils sechs Apostel als Halbfiguren, deren mittlere Bekrönung Gott Vater darstellt<sup>209</sup>. Häufig sind auf liturgischen Geräten in komprimierter Weise dieselben ikonographischen Programme anzutreffen wie bei der Bauplastik der Kirchen.

Auch als figürlicher Schmuck von Sakramentshäusern, vornehmlich in Westfalen, waren Apostel ein beliebtes Motiv. Ein späteres Beispiel hierfür findet sich in Niederdeutschland. Es haben sich aus der Zeit um 1500 vier Sandsteinpfeiler einer Sakramentsnische mit stehenden Apostelfiguren erhalten, die heute im Liebieghaus-Museum aufbewahrt werden<sup>210</sup>. Zwei der Apostel stehen in kleinen Nischen, die von einem Baldachin mit Eselsrücken und Blendmaßwerk bekrönt werden, der in einer mächtigen Fiale mit aufgesetzten Krabben und einer Kreuzblume gipfelt. Die anderen sind, wahrscheinlich aus Platzgründen, paarweise übereinander mit schlichteren Baldachinen angeordnet. Ein noch vollständig erhaltenes, riesiges Sakramentshaus aus dem Jahre 1392 mit einer Apostelreihe als Beisitzer des Jüngsten Gerichts, leider völlig versteckt durch den barocken Hochaltar, befindet sich in der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau in Bamberg<sup>211</sup>.

#### IV.1.2.1 Exkurs über die Kalchreuther Tonapostel

Bei den Kalchreuther Tonaposteln lieferte ein Rechnungsbeleg den Hinweis darauf, daß die Figuren auf irgendeine Weise mit der Kirchenwand verbunden gewesen sein müssen. Der erste urkundliche Beleg für die Kalchreuther Apostel findet sich in einer Kirchenrechnung aus der Zeit um 1500: *Für die Eysen, da die zwölff Boten drauf stehen [...] 6 Pfund 7 Pfennig*<sup>212</sup>. Dieser Rechnungshinweis läßt ver-

209 Erwin Panofsky: A Parisian Goldsmith's Model of the Early Fifteenth Century? in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 70–84, hier S. 75, Abb. 7. Das Domreliquiar des Jean de Berry ist in Paris um 1400 entstanden.

210 Liebieghaus, Bd. 3 (wie Anm. 160), S. 261–266, Kat. -Nr. 113–116.

211 Das Sakramentshaus, eingefügt zwischen zwei Chorpfeilern, ist in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Das Interesse an der Erhaltung ist durch die vollkommene Funktionslosigkeit eher gering. Wenn man als Kirchenbesucher die barockisierte Kirche betritt, ahnt man nicht, welches einmalige Kunstwerk hinter dem Hochaltar im Chorumfang bewahrt geblieben ist. Georg Dehio (Begr.): Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I: Franken, bearb. von Tilmann Breuer u.a., Berlin/München 1979; Stilistischer Vergleich mit der Ottotumba, ehemalige Benediktinerklosterkirche St. Michael, evtl. von Johann I. Fuchs (1435–1446). Gesamtabb. in: Bruno Neundorfer: Pfarrkirche U. L. Frau, Bamberg (Schnell Kunstführer 354), München/Zürich<sup>5</sup> 1992, S. 17.

212 Zit. nach: H. M. Saueremann: Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte), Erlangen 1911, S. 31; Wilm: Tonplastik (wie Anm. 131), Abb. 122–124; Wilm datiert die Apostel von Kalchreuth um 1380 (S. 45), stilistisch vergleicht er sie mit den Aposteln der Landshuter Schule (Abb. 125–128 bei Wilm).

muten, daß die zwölf Apostel<sup>213</sup> mit einem eisernen Gegenstand an der Wand befestigt wurden<sup>214</sup>. Es ist vorstellbar, daß ähnlich den stehenden Pfeileraposteln im Kölner Domchor, die Kalchreuther Apostel ihren Platz an der Chorwand auf Konsolen mit Baldachinen hatten<sup>215</sup>.

Die Apostel symbolisieren architekturikonographisch die Pfeiler der *ecclesia*. Sie waren die Stellvertreter Christi auf Erden und besaßen übernatürliche Vollmachten, durch die sie als vermittelnde Instanz zwischen den Menschen und Gott/Christus wirkten. Die Kirche ist gebaut aus den lebendigen Steinen der Gläubigen, gestützt durch die Propheten und Apostel und verbunden durch Christus, dem Schlußstein, der die Verbindung zwischen den Wänden und dem Fundament symbolisiert. In der Weiheschrift von St. Denis im Jahr 1140 von Abt Suger ist zu lesen: *Medium quippe duodecim columnae duodenorum Apostolorum exponentes numerum, secundo vero totidem alarum columnae Prophetarum numerum significantes, altum repente suprigebant aedificantem*<sup>216</sup>. Danach folgt, eingebunden in Sugers Weihetext, das Gleichnis von Christus als dem Eckstein der *ecclesia* aus dem Epheserbrief<sup>217</sup>. Das Urbild der Kirche – Christus mit den zwölf Aposteln – spielt eine besondere Rolle bei der bischöflichen Weihe einer Kirche. Zum Kirchweihritus gehört die Weihe der inneren Kirchenwände mit zwölf Kreuzen, die seit dem hohen Mittelalter zahlensymbolisch mit den Aposteln gleichgesetzt werden<sup>218</sup>. Das hochgotische Exemplum in der europäischen Kunstgeschichte für diesen Gedanken findet man in der Ste. Chapelle in Paris, wo die monumentalen Apostelstatuen in den Händen Scheibenkreuze halten. Aus romanischer Zeit haben sich im Goslarer Dom und in der Stiftskirche in Gandersheim aus den Jahren 1060 bis 1090 einige kleine Apostelstatuetten aus Stuck erhalten, die auf einem Gesims über den Mittelschiffarkaden angebracht wurden und die die Funktion von Wei-

213 Diese Folge von 12 Aposteln hat ebenso wie die Nürnberger eingedübelte Hände; die Apostel sind als Jacobus Maior, Jacobus Minor, Johannes, Andreas, Bartholomäus, Petrus, Paulus (mit 2 Schwertern), Matthias, Matthäus, Judas Thaddäus und Simon Zelotes identifizierbar.

214 Zu Funktion und Standort s. IV.2.4 und 2.5.

215 *Walter Paatz*: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, Heidelberg 1950, v.a. S. 14; dort erläutert Paatz, daß Figuren des 15. Jahrhunderts stets Nischen- oder Tabernakelfiguren waren.

216 "Die zwölf Säulen in der Mitte, die natürlich die Anzahl der zwölf Apostel darstellen, sodann in zweiter Reihe dieselbe Zahl an Säulen des Umgangs, die die Zahl der Propheten bedeuten, heben das Gebäude plötzlich in die Höhe empor, das nach den Worten des Apostels geistig erbaut ist" (Übers. d. Autorin). Zit. nach *Erwin Panofsky*: *Abbot Suger and the Abbey Church of St. Denis*, Princeton 1979, S. 104; *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*.

217 Epheser 2,19–22: *ergo iam non estis hospites et advenae/sed estis civis sanctorum et domestici Dei/super aedificati super fundamentum/apostolorum et prophetarum/ipso summo angulari lapide Christo Iesu/in quo et vos coaedificamini in habitaculum Dei in Spiritu*.

218 *Leonie Reygers*: *Apostelkreuz*, in: *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 830–832. Andere Beispiele: In der Liebfrauenkirche in Trier halten gemalte Apostelhalbfiguren Konsekrationskreuze; Minoritenkirche in Regensburg; häufig auch im bayerischen Barock.



heaposteln gehabt haben könnten<sup>219</sup>. Aus den kleinen Konsolenfiguren entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte dann die Pfeilerapostel der Gotik.

#### IV.1.2.2. Funktion der Apostel bei Weltgerichtsspielen

Welche Rolle spielten Apostel bei geistlichen Spielen, die im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit der breiten Bevölkerung allgemein bekannt waren? Im Nachspiel der Weltgerichtsspiele lobpreisten und dank sagten die Apostel als Zwölfergruppe, nachdem der Jüngste Tag durch die alttestamentlichen Texte und der exegetischen Schriften der Kirchenlehrer angekündigt worden waren. Dem voraus ging ein zentraler Gerichtsakt<sup>220</sup>. Der am häufigsten vorkommende Typus von Gerichtsspielen begann mit dem einleitenden Prophetenreigen, der durch eine Gerichtsszene fortgesetzt und mit einem Apostelreigen beendet wurde<sup>221</sup>. Zur Gerichtsszene gehörte die Fürbitte Mariens und Johannes des Täufers, wie man sie als Deesis-Darstellung aus der bildenden Kunst seit dem 7. Jahrhundert kennt<sup>222</sup>. Die Aufgabe der Apostel war es, Gott zu loben, nachdem die Antiphon *Laudate dominum omnes gentes* erklingen war<sup>223</sup>. Im Canon Missae, dem zentralen Teil der Liturgie, der dem Sanctus folgte werden die Apostel bei den Fürbitten *Te igitur*, *Memento Dominum*, *Communicantes* und *Hanc igitur* genannt.

Das geistliche Spiel steht in keinem Zusammenhang zum antiken Drama oder zum neuzeitlichen Theater. Inhalt und äußere Form sind völlig anders. Es gibt keine dramatische Handlung im Sinne von stofflicher und inhaltlicher Konzentration. Vielmehr hat sich das geistliche Spiel aus der lateinischen Osterliturgie entwickelt. Textgrundlage sind neben den biblischen auch die liturgischen Texte. Die Spiele können als Fortsetzung der Predigt mit anderen Mitteln betrachtet werden. Sie veranschaulichen viel eindringlicher das Heilsgeschehen und lassen das „Publikum“ dieses miterleben. Das Erzeugen von Mitgefühl, wie wir es auch aus drastischen

219 1050 geweiht (Apostelstatuetten nicht mehr erhalten).

220 *Ursula Schulze* (Hrsg.): Churer Weltgerichtsspiel. Nach der Handschrift des Staatsarchivs Graubünden Chur Ms B 1521 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 35), Berlin 1993, hier S. 16.

221 *Karl Reuschel*: Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit (Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie), Leipzig 1906.

222 *Th. v. Bogyay*: Deesis, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 1, Sp. 494–499; in liturgischen Quellen finden sich schon im 6. Jahrhundert Zeugnisse für den Intercessiogedanken; das früheste erhaltene Deesis-Bild ist die Wandmalerei in S. Maria Antico in Rom aus dem 7. Jahrhundert, das von Byzanz beeinflusst ist. Im Westen wurde dieser byzantinische Bildtypus im Mittelalter übernommen und inhaltlich erweitert, indem es die gleiche Verwendung fand wie die *Maiestas Domini*, als ein Bild der Herrlichkeit Gottes. Ab der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts findet man die Verbindung von Deesis und Weltgericht, bis sie dann durch die Aufnahme in die Kathedralskulptur, zunächst in der Portalskulptur, allgemein üblich wird.

223 So zum Beispiel im Churer Weltgerichtsspiel (wie Anm. 220), fol 12v; anstelle der zwölf Apostel treten hier neben Petrus, als Vertreter des Apostelkollegiums, noch andere Märtyrer, alt- und neutestamentliche Heilige auf.

bildlichen Schilderungen in der Kunst kennen, hat einen primär didaktischen Zweck<sup>224</sup>.

#### IV.1.2.3. Das Symbolum Apostolicum

Die Verbindung der Apostel mit dem Credo, dem *Symbolum Apostolicum*, in der Weise, daß die einzelnen Glaubensartikel auf die Apostel verteilt sind, ist literarisch bereits bei Rufinus (Patrologia Latina 21, 335–86) und in zwei pseudoaugustinischen Predigten (Patrologia Latina 39, 2188–91) zu finden<sup>225</sup>. In der abendländischen Tradition haben die Apostel das Bekenntnis formuliert, das ursprünglich ein Taufbekenntnis war und seit dem 11. und 12. Jahrhundert auch in der Totenliturgie verwendet wird<sup>226</sup>. Von dieser Grundlage aus entwickelten sich besonders vom 14. bis 16. Jahrhundert verschiedene typologische Bezüge zwischen den Aposteln und den Propheten des alten Bundes. Diese spielten auch im Fronleichnamspiel des deutschen Mittelalters eine Rolle<sup>227</sup>. Der typologische Ehrgeiz der Theologen ging sogar soweit, die zwölf Monate und die Tierkreiszeichen mit den Aposteln in Beziehung zu setzen, bis dies dann mit dem Aufkommen des Humanismus als typologische Spielerei zurückgewiesen wurde.

Ein bekanntes bildliches Beispiel für die Verbindung der Apostel mit dem Credo ist der Elisabethschrein in Marburg. Über die Apostel sind die zwölf Credoartikel geschrieben<sup>228</sup>. Die zwölf Apostel gelten als die Verfasser des Credos, welches zunächst als Nicaeno-Constantinopolitanum in der Messe vorkam. Erst seit der Reformation wird es mehr und mehr als das Apostolicum in der Sonntagsliturgie vorherrschend und so zum Glaubensbekenntnis der christlichen Kirche, wie wir es heute kennen<sup>229</sup>. Aber auch im Schrein von Altaretabeln gibt es dieses ikonographische Schema. Im Mittelschrein des Retabels von Rossow stehen in zwei Registern neben einer zentralen Komposition – der Krönung Mariens und der Kreuzigung – die zwölf Apostel mit Spruchbändern in den Händen, auf denen ihre Namen und die zwölf Artikel des Credos geschrieben stehen<sup>230</sup>. Die Figuren sind aus der Zeit vor 1330.

224 Diese Informationen über das geistliche Spiel im Mittelalter habe ich aus der gleichnamigen Vorlesung von Prof. Dr. Lothar Voetz, die er im Wintersemester 1993/94 an der Universität Heidelberg gehalten hat.

225 H. W. van Os: Credo, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 1, Sp.461–464.

226 Römer 6,4: *Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem: ut quomodo Christus surrexit a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in novitate vitae ambulimus.*

227 Peter K. Liebenow (Hrsg.): Das Künzelsauer Fronleichnamspiel (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama 2), Berlin 1969.

228 E. Dinkler-v. Schubert: Der Schrein der Heiligen Elisabeth zu Marburg, Marburg 1964, S. 69–84.

229 H. W. van Os: Credo, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 1, Sp. 461. Auch im deutschen Fronleichnamspiel gab es das sogenannte Credo-Spiel mit den Propheten und Aposteln.

230 Hannelore Sachs: Der Rossower Altar und verwandte Werke, in: Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg. Protokollband des internationalen Kolloquiums vom 2. bis 4. März 1989 in den Staatlichen Museen zu Berlin Bodemuseum, Berlin 1990, S. 115–122. Bei dem Retabel, das sich heute in Rossow befindet, handelt es sich um den ehemaligen Hochaltar des Havelberger Doms.

## IV.1.2.4. Zusammenfassung

Die obigen Ausführungen von Zusammenhängen sollte die Vielfalt, in der Apostel als Gruppe auftreten, auf inhaltlicher und funktioneller Ebene verdeutlichen. Ebenso war ich bemüht, meine Vorgehensweise offenzulegen und aufzuzeigen, welchen Spuren ich bei der Suche nach einem möglichen Standort für die Guttenberger Apostelgruppe nachgegangen bin. Neben diesen Variationen bildlicher Quellen beschäftigten mich zwei Fragen: Steht das Ende der Produktion von Tonaposteln um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang mit liturgiegeschichtlichen Veränderungen? Gibt es irgendeine Verbindung zwischen der Darstellung des Apostelkollegs und dem Verbot der Aufführung von geistlichen Spielen in manchen Regionen seit der Reformation? Meinen Nachforschungen zufolge ist ein solcher Schluß nicht zulässig. Doch ist es meiner Ansicht nach legitim, die Bandbreite dessen darzulegen, was sich literatur-, liturgie- und sozialgeschichtlich in dieser Zeit vollzog. Anfangs des 16. Jahrhunderts stellten die Ideen der Reformation die traditionelle kirchliche Ordnung in Frage, in der Mitte des Jahrhunderts befaßte sich das Tridentinische Konzil mit einer kirchenpolitisch grundlegenden Reform, wobei jahrhundertalte kirchliche Strukturen neu überdacht und Mißstände beseitigt wurden. Doch in welchem Zusammenhang stehen diese Entwicklungen mit den Apostelserien aus Ton? Möglicherweise läßt sich das abrupte Einstellen der Produktion von Tonapostelserien darauf reduzieren, daß durch den Wandel des stilistischen Empfindens – vom „Weichen“ zum „Eckigen Stil“ – Ton nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprach. Unterschiedliche Materialien vermitteln eine andere „Ästhetik“. In jeder Stilepoche gibt es ganz besondere Materialvorlieben: Die Plastik vom 10. bis 12. Jahrhundert favorisierte vor allem Kunstwerke aus wertvollen Materialien wie Elfenbein und Edelmetallen, im 13. und 14. Jahrhundert dagegen herrschte die monumentale Steinplastik vor<sup>231</sup>. Um die Jahrhundertwende, zur Zeit des „Weichen Stils“, entsprachen die geschmeidigen Werkstoffe Ton und Alabaster dem Stilempfinden. Der Vorzug eines Materials gegenüber den anderen wird auch durch technische Innovation nicht unerheblich beeinflußt, wie man beispielsweise an den vielen Steinplastiken der Gotik, die im Steingußverfahren hergestellt wurden, nachvollziehen kann. Ein weiteres Kriterium ist die sprunghaft ansteigende Produktion von geschnitzten Retabeln um die Mitte des 15. Jahrhunderts besonders in Straßburg und anderen Zentren<sup>232</sup>. Sicher sind viele Faktoren bei der Auswahl von Motiven und Materialien bei der Entstehung eines Kunstwerkes von Bedeutung, und kein Argument für sich alleine genommen kann eine ausreichende Erklärung hierzu liefern.

231 Möglicherweise ergibt sich dieses Bild auch nur, weil sich die kleinplastischen Kunstwerke aus edlen Materialien erhalten haben, andere hingegen nicht.

232 Dagegen beschaffte sich beispielsweise Schwäbisch Hall noch in dieser Zeit geschnitzte Retabeln aus den Niederlanden.

## IV.2. Die Neckarmühlbacher Apostelfolge

### IV.2.1. Abendmahls- oder Gerichtsszene?

Oechelhäuser glaubte, daß es sich bei der Neckarmühlbacher Apostelfolge um eine Abendmahlsszene handelt, die ehemals die Predella des Hochaltars geschmückt haben könnte<sup>233</sup>. Gegen eine Abendmahlsdarstellung spricht vor allem die Darstellung Christi als Weltenrichter, der durch seine Gestik und das ihm beigegebene Attribut ikonographisch klar einzuordnen ist. Auch die Apostel machen deutlich, daß es sich nicht um eine Abensmahlsszene handeln kann, da sie die Attribute ihres Märtyriums bei sich haben. Christus hebt seine rechte Hand im Segensgestus und hält mit seiner linken die Weltkugel, auf der sich ein griechisches Kreuz befindet. Er ist der einzige in dieser Folge, der mit einem Nimbus ausgestattet ist. Auch ist er von der Schar der Apostel durch Größe – er ist etwa 15 Zentimeter größer – und durch Gestaltung und Ausdruck seines Gesichtes deutlich hervorgehoben. Der bärtige Christus sitzt in aufrechter, majestätischer Haltung auf seiner Thronbank, während die Apostel, die ihre Märtyriumswerkzeuge vorweisen, sich zueinander wenden oder gar Gesten des Disputierens machen<sup>234</sup>. Die Gesichtshaut von Christus ist makellos und ohne Falten. Zeichen des Alters oder seiner Passion fehlen. Sein Blick ist in weite Ferne gerichtet und er scheint nicht mehr der irdischen Sphäre anzugehören. Doch trotz der Strenge strahlen seine Gesichtszüge auch Weisheit und Würde des Richters über die Welt aus. Dieser Gesichtstypus greift ganz offensichtlich auf ältere Darstellungstypen zurück. Im Gegensatz zu den zwölf Aposteln wird Realitätsnähe nicht gesucht, sondern ganz bewußt vermieden. Christus ist der *Salvator mundi* beim Jüngsten Gericht mit seinen Beisitzern, den zwölf Aposteln, die an seiner Seite über die zwölf Stämme Israels Gericht halten, wie es im Matthäusevangelium geschrieben steht<sup>235</sup>.

Christus und die zwölf Apostel sitzen auf schlichten Thronbänken, die von vorne kaum zu sehen sind, da der Stoff der weich schwingenden Mäntel diese verhüllt. Ihre nackten Füße stehen auf einer unbearbeiteten Plinthe, die zusammen mit der Bank eine Einheit bildet. Fast alle Apostel sind mit einer langärmeligen, teils gegürteten Tunica bekleidet und tragen darüber ein Pallium meist mit Kragen oder auch Kapuze. In der einen Hand halten sie das charakteristische Attribut ihres Märtyriums, mit Hilfe dessen man sie weitgehend identifizieren kann<sup>236</sup>. In der anderen Hand dagegen halten die einen ein aufgeschlagenes oder geschlossenes Buch und die anderen gestikulieren. Sie halten ihre Köpfe, im Gegensatz zu dem

233 Oechelhaeuser (wie Anm. 59), S. 99.

234 J. Engemann: Apostel, in: LdM (Wie Anm. 18), Bd. 1, Sp. 787; disputierenden Apostelpaare ohne ihre Märtyriumswerkzeuge entwickelten sich aus der Sarkophagkunst; dort saßen meist zwei Apostel in den Interkolumnien der Säulensarkophage.

235 Matthäus 19, 28: *Iesus autem dixit illis: Amen dico vobis, quod vos qui secuti estis me, in regeneratione cum sederit Filius hominis in sedes maiestatis suae, sedebitis et vos super sedes duodecim, iudicantes duodecim tribus Israel.*

236 Zum Problem der Identifizierung: s. unten IV.2.2.

streng nach vorne blickenden Christus, leicht in verschiedene Richtungen geneigt. Haartracht und Bartwuchs der Apostel sind in ganz unterschiedlicher Weise ausgeführt. Man kann das große Bemühen um eine vielfältige Darstellung an vielen Details wie auch an den ganz unterschiedlich gestalteten Gesichtern feststellen, auf denen das Alter der einzelnen Apostel ablesbar ist. So ähnlich wie auch auf den ersten Blick wirken mögen, erkennt man bei eingehender Betrachtung doch die Breite der Darstellungsvarianten dieses Künstlers, der noch ganz dem „Weichen Stil“ verpflichtet war, auch wenn er, innerhalb der Grenzen seines Schönheitsideals, charakteristische und „individuelle“ Züge herauszuarbeiten versuchte.

#### IV.2.2. Beschreibung und Identifizierung

Christus als *Salvator mundi* ist mit 60 Zentimeter Höhe und 24 Zentimeter Breite die größte Statuette der gesamten Folge. Doch nicht nur seine Größe hebt ihn aus der Schar der Apostel hervor, sondern auch seine strenge Frontalität und die Auszeichnung mit einem Nimbus, der ursprünglich sicher mit dem Kreuz bemalt war. Er hat seine Rechte im Segensgestus erhoben, während er mit der Linken die Weltkugel hält, auf der ein Kreuz steht. Der Globus ist mit zwei Bändern umschlungen, die ein Fensterkreuz bilden. Das Fensterkreuz in der Kugel, eine Bilderfindung des 15. Jahrhunderts, hat sinnhafte Bedeutung: es ist zum einen das *Lux mundi*, zum anderen das Kreuz der Erlösung<sup>237</sup>.

Wie alle Figuren dieser Folge besitzt diese Statuette einen äußerst geschlossenen Umriß. Christus sitzt breitbeinig auf einer schlichten Thronbank, die von den weichschwingenden Falten des Palliums verdeckt wird. Er ist bekleidet mit einer Tunica, die am Halsausschnitt eine schleifenförmige Falte<sup>238</sup> schlägt und über der Brust Christi in parallele Falten ausläuft. Die Ärmel sind stark gerafft und schlagen mehrere Parallelfalten. Über der Tunica trägt Christus nach antiker Manier das Pallium. Der weite Mantel ist über die schmalen Schultern gelegt und fällt im weichen Schwung von der rechten Schulter über das linke Knie, so daß das Innenfutter des Mantels sichtbar wird. Zwischen seinen Beinen bilden sich zwei große Schüsselfalten. Der Mantelsaum stößt auf und schwingt in s-förmigen Falten aus. Die Zehen der beiden nackten Füße von Christus schauen unter dem Mantelsaum hervor. Die knöchigen und langen Zehen sind anatomisch genau ausgearbeitet. Es

237 Anton Legner: Das Christusbild in der gotischen Kunst, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 1, Sp. 423–424.

238 Diese etwas unmotiviert Falte findet sich bereits in der karolingischen Buchmalerei, wie beispielsweise bei der *Maiestas Domini* und den Autorenbildern der Evangelisten im Godescale Evangelistar der Aachener Hofschule Karls des Großen (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 3r, 16). Auch in romanischer Zeit findet man dieses Detail auf *Maiestas*-Darstellungen immer wieder. Auf einem Altarbild von Dieric Bouts, Die Gefangennahme Christi (Alte Pinakothek in München, um 1450/60), „erklärt“ der Künstler diese Falte am Halsausschnitt von Christi Tunica auf malerische Weise: ein Häscher greift grob nach dem Gewand von Christi, als Judas ihn durch den Kuß verrät.



Abb. 1 Christus, Guttenberger Apostelfolge, Vorderansicht (Foto: R. Wagenblast).

werden Knochen, Sehnen und Adern sichtbar. Die große Zehe des rechten Fußes ist abgebrochen.

Christus besitzt ein längsovales Gesicht und hat schulterlanges Haar, das die hohe Stirn freiläßt. Auf dieser ist ein dunkler Fleck, der von einer unsachgemäßen Ausbesserung stammt. Die Haare fallen hinter den tiefangesetzten, abstehenden Ohren in Locken herab. Am Hinterkopf liegen die Haare schlangenförmig, wie naß gekämmt, dicht am Kopf. Christus trägt einen Vollbart, dessen Kinnbart zunächst in



Abb. 2 Christus, Guttenberger Apostelfolge, Detailansicht (Foto: R. Wagenblast).

trus war nur noch ein Scherbenhaufen von etwa 57 Teilen. Die Reparatur übernahm der Inhaber einer Buchbinderei und Schachtelfabrik aus Heilbronn. Er vergekämmten Strähnen verläuft, die sich dann schneckenförmig einrollen. Die schräg geschnittenen mandelförmigen Augen sind plastisch gearbeitet, so daß der Augapfel sichtbar wird. Der starke schwarze Lidstrich um die Augen verstärkt den byzantinisch wirkenden Typus. Die Bemalung der gesamten Figur, wie auch das nachträgliche Schwärzen der Augenbrauen und des Backenbartes, stammen wohl aus jüngerer Zeit. Das Gesicht Christi ist auffallend glatt und makellos, ganz im Kontrast zu seinen Aposteln, denen die Sorgenfalten ins Gesicht geschrieben stehen.



Abb. 3 Christus, Guttenberger Apostelfolge, Rückenansicht (Foto: R. Wagenblast).

Die Figur ist am Rücken ausgebessert worden. Dort verläuft ein Riß quer über den Rücken. Auch der Daumen der segnenden Hand ist, nachdem er abgebrochen war, wieder befestigt worden. Bei den Händen Christi, die auch im Detail sehr genau ausgearbeitet wurden, ist am deutlichsten zu sehen, daß diese angesetzt sind. Die übliche Vorgehensweise dabei war, die massiven Hände mit Hilfe von Dübeln an den Armen anzubringen, wie es auch bei den Nürnberger Aposteln festgestellt werden konnte.



Zunächst möchte ich die gemeinsamen Stilmerkmale aller Statuetten kurz beschreiben, um ständige Wiederholungen bei den Einzeldarstellungen zu vermeiden. Die Apostel sind etwa 15 bis 20 Zentimeter kleiner als Christus und haben keine Nimben<sup>239</sup>. Alle Apostel sitzen auf einer gleichgestalteten, schlichten Thronbank, ihre nackten Füße ruhen auf einer kleinen, unbearbeiteten Plinthe. Sie wirken in ihrem Sitzen etwas instabil und etwas zu sehr geneigt, so als fielen sie gleich vornüber. Alle tragen Tuniken mit gerafften Ärmeln und neun von ihnen darüber ein Pallium. Sie haben schmale Schultern und kleine Köpfe. Die Gewänder hüllen sie ein, und nur im Bereich der Beine, besonders der Knie, ist Körperlichkeit zu erkennen. In ihren Händen halten sie das Werkzeug ihres Martyriums und ein Buch, oder sie machen eine beredende Geste. Alle Apostelattribute sind ebenfalls aus Ton, mit einer einzigen Ausnahme: die Messerklinge von Bartholomäus ist aus Holz. Sie sind fast vollständig erhalten; es fehlt nur der Kelch des Johannes. Man kann aber das Loch für den Dübel noch sehen, mit dem der Kelch auf seiner linken Hand befestigt gewesen ist<sup>240</sup>.

Ihre kleinen, zierliche Köpfe unterschiedlicher Größe sind leicht geneigt. Der Umriss der Figuren ist äußerst geschlossen, und nur ab und zu wird dieser durch einen nackten Fuß durchbrochen, der sich über die Plinthe hervorschiebt, oder durch das Vorzeigen ihres Marterwerkzeuges. Die Vorliebe des Künstlers zeigt sich in der Faltenbildung. Diese verlaufen in weichen Parallel- und Schüsselfalten, die besonders im unteren Bereich der Figuren mannigfaltig ausgearbeitet sind. Die Knie der Sitzfiguren sind immer deutlich zu sehen, da der Stoff von Tunica oder Pallium zwischen den Beinen eine Eintiefung bildet. Die Säume der Gewänder schwingen in weichen, schlangenförmigen Bewegungen aus und stoßen in runden knittrigen Falten am Boden auf.

Die noch sichtbare Bemalung ist jüngeren Datums. Sie ist zum größten Teil bereits abgeblättert. In den Vertiefungen ist zu sehen, daß nach dem Brand den Tonfiguren ein dünner Kreidegrund aufgetragen wurde, in den ganz feine Details eingeritzt wurden. Trotz ihres sehr guten Erhaltungszustandes – es fehlen nur hie und da ein Zehennagel oder eine Fingerkuppe – haben sie zum Teil größere Risse, die mit einem zementähnlichen Gemisch „ausgebessert“ wurden.

Nach einem Bericht des Landesdenkmalamtes Karlsruhe fiel die Petrusfigur im Jahr 1931 zwei Polizeibeamten beim Fotografieren hinunter<sup>241</sup>. Der Kopf von Petrus war nur noch ein Scherbenhaufen von etwa 57 Teilen. Die Reparatur übernahm der Inhaber einer Buchbinderei und Schachtelfabrik aus Heilbronn. Er verwendete „Roggenschuppen“ vermischt mit Zement als Leim und verstrich die Lücken mit gelbem Wachs ohne Blütenstaub. Bevor er die gekitteten Stellen übermalte, modellierte er sie leicht nach. Im August desselben Jahres, sechs Monate

239 41–45 Zentimeter hoch und am Sockel 16–20 Zentimeter breit.

240 Auf Abb. 69 bei *Rudolf Schnellbach*: Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet, Heidelberg 1931, sieht man, daß es sich um einen Tonkelch gehandelt hat.

241 LDA KA, Akte II, 191, Neckarmühlbach, Kirche, Tonfiguren, 1931.



Abb. 4 Petrus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

nachdem dieses Mißgeschick passierte, stellte man einen Sprung im Körper fest. Mit dem Sprung ist wohl die Fehlstelle an Petrus' rechter Seite gemeint. Denn erst bei genauem Betrachten der Figur fällt die unsymmetrische Gestaltung auf, und man bemerkt das Fehlen der rechten Mantelseite. Eine weitere Beschädigung weist der rechte Fuß Petri auf, dessen Zehen über die Sockelzone hinausstehen: die große Zehe ist abgebrochen, und die anderen sind leicht abgesplittert.

Petrus trägt eine gegürtete Tunica und darüber ein Pallium mit Schalkragen. Auf seinem linken Knie hält er ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Seiten Linien

ingeritzt sind. Das Buch könnte auf die apokryphe Überlieferung hindeuten, daß Petrus indirekten Anteil an dem Markusevangelium hat, da Markus der Dolmetscher Petri in Rom war<sup>242</sup>. In der Rechten hält er mit abgewinkeltem Arm zwei Schlüssel mit gotischen Zierformen. Die zwei großen Schlüssel deuten auf die Macht Petri hin, zu binden und zu lösen. Die Schlüssel waren über- und unterhalb von Petri Hand abgebrochen, wie man an den feinen Nahtstellen noch sehen kann. Der kleine Kopf Petri trägt sorgenvolle Gesichtszüge. Die hohe Stirn ist von Falten zerfurcht. Aus tiefen Augenhöhlen blicken die schräggesechnittenen Augen nachdenklich nach unten. Er trägt einen kurzgeschnittenen Vollbart, der sich am Ende ein wenig nach innen einrollt. Der erste Jünger Christi trägt die für ihn seit dem 4. Jahrhundert charakteristische Frisur: kurze, kräftige, lockige Haare mit Tonsur und einer verbleibenden Locke mitten seines Hauptes. Seine Ohren sind extrem weit unten angesetzt und haben, verglichen mit seinem zierlichen Kopf, enorme Ausmaße.

Bartholomäus, deutlich durch das Messer zu identifizieren, mit dem er geschunden wurde, wird im Spätmittelalter durchgängig mit diesem dargestellt<sup>243</sup>. Ungewöhnlich für diese Apostelfolge ist, daß die Klinge des Messers aus Holz geschnitzt wurde. Bartholomäus hält mit seinem rechten, angewinkelten Arm ein kleines, aufgeschlagenes Buch. Das Buch ist für alle Apostel ein Standardattribut. Doch könnte hier das aufgeschlagene Buch auch ein Hinweis auf die Überlieferung aus der *Legenda aurea* sein, wonach Bartholomäus das Matthäusevangelium den Indern übersetzte, da er seinen Missionsauftrag in Indien erfüllte<sup>244</sup>.

Der in reifen Mannesjahren stehende Bartholomäus trägt eine gegürtete Tunica und darüber ein Pallium. Dieses verdeckt seine Beine und Füße vollkommen und bildet eine tiefe Einkerbung zwischen den Beinen, wo der Mantel wieder zusammenläuft. Die Falten sind ganz schlicht gestaltet; es handelt sich meist um Parallelfalten, die sich am Mantelsaum vielfach umschlagen und brechen. Bartholomäus blickt ähnlich sorgenvoll wie Petrus. Er neigt seinen Kopf nach rechts unten, seiner Blickrichtung entsprechend. Sein kinnlanges Haar ist in der Mitte gescheitelt und wellt sich leicht an den Seiten. Auffallend ist der breitgezogene Mittelscheitel. Sein Vollbart ist ganz ähnlich dem des Petris, mit dem einzigen Unterschied, daß Bartholomäus sehr viel mehr Bartlocken besitzt, die sich am Ende schneckenförmig einrollen.

242 Quellen: Eusebius, Papias, h.e.III, 39,15; Tertullian, adv. Marc. IV 5,3 f.; Corp. Christ. 1, S. 551, zit. nach: E. Hennecke, N. Schneemelcher: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 2, Tübingen 1964, S. 37.

243 Vgl. auch den Nürnberger Tonapostel Bartholomäus, Abb. bei Kahntz (wie Anm. 141), S. 145–146. Im Jahr 1238 kam die Hirnschale Bartholomäi nach Frankfurt am Main, wo sie seither als Reliquie hoch verehrt wird. Bartholomäus ist Stadtpatron von Frankfurt, wo sich auch der Brauch der Bartholomäuskerzen erhalten hat.

244 Die *Legenda aurea* des *Jacobus de Voragine*, übersetzt von Richard Benz, Darmstadt <sup>11</sup>1993, S. 628.



Abb. 5 Bartholomäus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

Paulus ist der Kleinste unter den Aposteln und fällt durch seine gedrungene Statur besonders auf. Entsprechend der Theklageschichte in den Paulusakten, die apokryph überliefert ist, war Paulus *klein von Gestalt, [...] in edler Haltung mit zusammengewachsenen Augenbrauen*<sup>245</sup>. Seine edle Haltung zeigt sich am eindeutigsten in der Frontalität. Er ist, entgegen den meisten Aposteln, ganz unbewegt. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. Er hat lange, glatte und dünne Haare, die strähnig bis auf die schmalen Schultern herabfallen und in der Mitte gescheitelt sind. Sein aus-

245 Hennecke/Schneemelcher (wie Anm. 242), Bd. 2, S. 243: Paulusakten 3, 3.



Abb. 6 Paulus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

gefranster Vollbart hängt in zwei Zipfeln bis zur Brust herab. Die Stirn ist in Falten gelegt als Zeichen seines Alters. Sein mißgestimmter Gesichtsausdruck und starrer Blick nach vorne lassen ihn unnahbar erscheinen. Das Gesicht ist viel flacher modelliert als das der anderen Apostel. Als Typus fällt er aus der Reihe heraus, da die anderen Apostel viel eher dem „Schönen Stil“ verpflichtet sind.

Der Kopf des Apostels der Heiden ist sehr klein, seine Hände überproportional groß und sein Unterkörper viel zu kurz. Über seiner ungegürteten Tunica trägt er ein Pallium, das in kühnem Schwung von der linken Schulter über das rechte Knie

geworfen ist. Unterhalb beider Knie bilden sich Röhrenfalten, und zwischen den Beinen entsteht eine kleine Schüsselfalte. Die Zehen des linken Fußes, die leicht beschädigt sind, werden unter dem Stoff des Mantels sichtbar. Mit der Rechten weist er das Schwert mit kurzer Klinge vor. Das Schwert steht zum einen für sein erlittenes Martyrium, die Enthauptung vor Rom an der Straße nach Ostia, und zum anderen für die Schärfe seiner theologischen Verkündigungen. Auf seinem Schoß hat er ein kleines Buch stehen, das einen imitierten lederbeschlagenen Einband besitzt. Das Buch verweist auf Paulus als Verfasser von kanonischen und erbaulichen Schriften. Beide Attribute, das Schwert und das Buch, sind aus Ton gearbeitet.



Abb. 7 Johannes, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).



Abb. 8 Johannes, Guttenberger Apostelfolge, Seitenansicht (Foto: R. Wagenblast).

Johannes, der „jungfräuliche“ Apostel, ist der Lieblingsjünger Christi. Er wurde von Jesus vor seiner Hochzeit zum Jünger berufen. Er gehört zu den drei jugendlichen Typen dieser Folge. Sein bartloses Gesicht besitzt die Glätte der Jugend, die noch keine Züge des Alterns aufweist. Er hat kurze, lockige Haare, die in s-förmigen Wellen auf dem Kopf aufgelegt wurden. Die tiefangesetzten, großen und fleischigen Ohrläppchen schauen unter seinem Haar hervor. Das kantige Gesicht weist nur noch geringe Spuren von Bemalung auf. Johannes hat seinen Mund



Abb. 9 Johannes, Guttenberger Apostelfolge, Rückenansicht (Foto: R. Wagenblast).

leicht geöffnet und dreht in einer fast unmerklichen Bewegung seinen Kopf nach links unten, der Blickrichtung folgend, als wäre er im Gespräch mit einem unter ihm Stehenden vertieft. Quer durch die linke Gesichtshälfte verläuft ein Riß. Der Kopf muß einmal abgebrochen worden sein, da in Kehlkopfhöhe noch eine schlecht zusammengefügte Nahtstelle zu sehen ist.

Mit seiner verhüllten linken Hand hielt er ursprünglich einen Kelch, der aber nicht mehr vorhanden ist. Den linken Arm, der mitsamt der Hand vom Stoff des Mantels



verdeckt wird, hält er in Schulterhöhe angewinkelt. Dadurch entstehen Röhrenfalten, die entlang des Arms verlaufen. Mit der Hand bildet er ein kleines „Tableau“ in Höhe der linken Schulter, worauf der Kelch gestanden hat. Erst im 14. Jahrhundert wurde Johannes mit dem Kelch dargestellt, der an die versuchte Vergiftung durch den Oberpriester Aristodemos nach der Zerstörung des Dianatempels in Ephesus erinnert<sup>246</sup>. Die rechte Hand hat Johannes direkt über die Falte seiner Tunica an die Brust gelegt. Seinen linken Fuß hat er hinter den rechten geschoben, wodurch zwischen dem Mantelsaum und dem rechten Fuß eine tiefe Aushöhlung entsteht. Die rechte große Zehe, die abgebrochen ist, stand ehemals auf dem Saum des Palliums über dem Sockel hervor. Über der Tunica, die am Hals eine schleifenförmige Falte bildet, trägt Johannes einen Mantel mit umgelegtem Kragen. Dieser wird vom rechten Unterarm aus über das linke Knie geschwungen. Der Faltenwurf im Bereich der Beine ist ähnlich wie bei Paulus gestaltet. Der Mantelsaum läuft in schlangenförmigen Wellen aus und läßt das Innenfutter an manchen Stellen sichtbar werden.

Auffallend bei Johannes ist der verhältnismäßig große Kopf des Apostels, der nur noch einmal in dieser Folge, auch bei einem jugendlichen Typus (Thomas?), wiederholt wird. Der Meister dieser Apostelreihe hatte mehrere Kopfformen zur Verfügung, die er variierte.

Matthäus<sup>247</sup> weist sich durch das Geldsäckchen in seiner Rechten als Zöllner aus<sup>248</sup>. Möglicherweise gibt die aufgehaltene linke Hand einen weiteren Hinweis auf seine Tätigkeit, bevor er dem Kreis der Apostel angehörte. Die Geldbörse ist ein recht ungewöhnliches Attribut für Matthäus, der meist mit dem Schwert gezeigt wird. Daß ihm kein Buch beigegeben wurde, ist auch eher unüblich, da er neben seiner Rolle als Apostel auch als Verfasser eines Evangeliums gilt. Wenn wir im Kreis der Zwölf eine Gestalt mit einer Geldbörse erblicken, denken wir zunächst an Judas Ischariot, den Verräter Christi. Da in unserem Fall aber keine Abendmahlszene dargestellt wird, kann es sich bei diesem Apostel nur um Matthäus handeln.

Er trägt als einziger über der ungegürteten Tunica eine Cappa, einen ärmellosen Überwurf mit einer Kapuze, die über seinen Kopf geworfen ist<sup>249</sup>. Der Mantel wird von der rechten Seite über das linke Knie gelegt und bildet vom Fixpunkt des rechten Knies Haarnadel- und flache Schüsselfalten. Unter den sich stauenden Mantelumbrüchen am Sockel lugt der linke Fuß von Matthäus hervor. Die Tunica verläuft in schlichten, parallel gelegten Falten.

246 M. Lechner: Johannes der Evangelist, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 7, Sp. 119.

247 Bei Schnellbach (wie Anm. 240), Abb. 64, noch als Judas bezeichnet.

248 Vgl. Ulmer Münster, Triumphbogen; dort aber zusätzlich mit dem Schwert. Abb. in R. Pfeleiderer: Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmäler, Stuttgart 1905, Abb. 38; Schnellbach (wie Anm. 240), Abb. 73; Schnellbach identifiziert diesen Apostel noch als Judas.

249 Harry Kühnel (Hrsg.): Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992, S. 44.



Abb. 10 Matthäus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

Matthäus ist als Mann im fortgeschrittenen Alter dargestellt. Sein spitz zulaufender, gelockter Bart verdeckt seinen Hals. Auf der linken Seite kann man unter der Kapuze seine halblangen, leicht gewellten Haare sehen. Sein Kopf ist nach rechts vorne geneigt und auch Matthäus blickt nach unten. Sorgfältig wurde das Gesicht modelliert, das besonders durch die gerunzelte Stirn und der über die Nasenwurzel verlaufenden Falten seine charakteristischen Züge erhält. Unter den buschigen Augenbrauen sind die Augen halb geschlossen und erwecken dadurch einen müden, aber auch demütigen Eindruck.



Abb. 11 *Jacobus minor, Guttenberger Apostelfolge* (Foto: R. Wagenblast).

Ein Mann mittleren Alters, mit breiten Schultern, in einem einfachen Leinenkleid<sup>250</sup> hält eine Walkerstange in der linken Hand. Es kann sich nur um den Sohn des Alphäus handeln, um Jacobus den Jüngeren, der einer legendarischen Version zufolge von den Zinnen des Tempels in Jerusalem geworfen und danach mit der

<sup>250</sup> Es gehört zu den eher ungewöhnlichen Bekleidungsgehnheiten, daß ein Apostel nur mit Leinenkleid und ohne Pallium dargestellt wird. Doch auch bei dem Neudenauer Apostel trägt Jacobus Minor nur das Leinenkleid (Abb. 12).



Abb. 12 *Jacobus minor, Neudenaauer Apostelfolge (Foto: D. Ederle).*

Stange eines Walkers erschlagen wurde<sup>251</sup>. Jacobus hält die Stange mit der rechten Hand an seine rechte Schulter gelehnt. Der kurze Stab mit einer kleinen Dreipaßverzierung am oberen und einem Widerhaken am unteren Ende wurde von den Walkern zur Bearbeitung von Wollstoffen benutzt. Die hier gewählte Form des Wollbogens, wie dieser auch noch genannt wird, wurde im 14. und 15. Jahrhundert überall in Deutschland verwendet und findet sich in dieser Form auch bei dem Neudenaauer Pendant<sup>252</sup>. Jacobs rechte Hand rafft überhalb des Knies den schweren Wollstoff der Tunica zurück. Dadurch ist das linke Bein bis über die Fessel entblößt. Der große nackte Fuß hat erstaunlich knochige und lange Zehen, bei denen die Fußnägel, Zehenknöchelchen und Sehnen – fast anatomisch genau – liebevoll ausgeführt sind. Um den Betrachter auf diese Detailgenauigkeit aufmerksam zu machen, schiebt sich die vordere Partie des Fußes über den Sockel hinaus und überschreitet den sonst so strengen Umriß. Die Tunica fällt in tiefen Parallelfalten vom Halsausschnitt bis in den Schoß hinab, um dort nach der Manier des Meisters

251 *Legenda aurea* (wie Anm. 244), S. 342.

252 *Braun: Tracht und Attribute* (wie Anm. 83), Sp. 349.

dieser Apostelfolge zwischen den Beinen eine Mulde zu bilden, auf deren beiden Seiten sich die Beine der Figur durch den Stoff des Kleides abzeichnen.

Die kinnlangen Haare sind bis auf die Seitenpartien glatt gekämmt, der kräftige Vollbart ist in weiche Locken gelegt. Der Oberlippenbart zieht sich weit über die Mundwinkel herab, um sich dann mit einem Schwung nach außen einzurollen. Wieder haben wir die schon beschriebenen Anzeichen des Alters in der Gestaltung des Gesichtes. Sein Kopf ist leicht nach rechts vorne geneigt und blickt nach unten. Auffallend bei dieser Figur ist der leicht geöffnete Mund, bei dem sogar zwei weit auseinanderstehende, weiße Schneidezähne hervorblitzen. Ob die Bemalung der Zähne eine Zutat des 19. Jahrhunderts oder ursprünglich so angelegt ist, läßt sich nur schwer entscheiden. Doch scheint es zum ursprünglichen Konzept zu gehören, da die Zähne ganz vage plastisch geformt sind.

In der gesamten Folge der Apostel gibt es drei bartlose Jünglinge. In der abendländischen Ikonographie wurde meist nur Johannes als junger Mann dargestellt, dagegen findet man im Byzantinischen auch Philippus und Thomas als jugendliche Gestalten<sup>253</sup>. Auch in der verwandten Apostelreihe in Neudenau haben wir drei jugendliche Typen, neben Johannes noch Matthäus<sup>254</sup> und Philippus. Der Apostel Philippus der Neckarmühlbacher Reihe hält quer vor seinen Oberkörper einen Kreuzstab in der Form der *crux commissa*, ein T-förmiges Kreuz. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts wird der Kreuzstab für Philippus geradezu obligatorisch<sup>255</sup>. Er wurde nach der Überlieferung Isidors in Phrygien gekreuzigt und gesteinigt<sup>256</sup>. Das kleine, nur handgroße, fast quadratische Büchlein, hält er geschlossen mit der linken Hand, aufgestellt auf seinem linken Knie. Philippus ist mit einer Tunica bekleidet, die am Halsausschnitt mit zwei runden Knöpfen verschlossen ist. Darüber trägt er ein Pallium mit schalartigem Kragen. Unter den Falten des Übergewandes wird die rechte Fußspitze des Apostels sichtbar, wieder mit langen, knöchigen Zehen, die leicht am mittleren Zehengelenk aufgebogen sind.

Philippus, neben Andreas der einzige Apostel, der einen griechischen Namen trägt, besitzt einen ausgesprochen kleinen Kopf, der auf einem sehr kräftig gebildeten Hals ruht. Seine halblangen Haare, ein Pagenkopf, wellen sich an den Spitzen und an den seitlichen Partien. Mitten auf der Stirn legt sich eine schneckenartig eingewickelte Locke. Die gerade Nase, sein feingeschnittenes Gesicht mit den ausgeprägten Wangenknochen, die sich auf der zarten Gesichtshaut abbilden, und der volle, leicht geöffnete Mund lassen ihn fast mädchenhaft erscheinen.

253 Kahsnitz (wie Anm. 141), S. 146.

254 Auch die Billigheimer Apostelreihe hat einen jugendlichen Matthäus, der unzweifelbar zugeordnet werden kann, da die Apostel auf den Nimbis ihre Namen eingraviert haben. Im 13. und 14. Jahrhundert wurde Matthias (!) auch als jugendlicher Mann – beispielweise in der Göttweigerhof-Kapelle – dargestellt. Aber die beiden Apostel Matthäus und Matthias wurden auch sehr oft verwechselt, wodurch sich die verschiedenartigen Darstellungen erklären lassen. M. Lechner: Matthäus, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 7, Sp. 588; ders: Matthias, ebd., Sp. 603.

255 M. Lechner: Philippus, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 7, S. 200.

256 Legenda aurea (wie Anm. 244), S. 337.



Abb. 13 *Philippus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).*

Der dritte bartlose Apostel bereitet bei der Identifizierung einige Schwierigkeiten, denn das ihm beigegebene Attribut konnte meinerseits nicht eindeutig identifiziert werden. Es handelt sich um einen kurzen Stab mit quadratischer Grundfläche. Am oberen Ende ist ein vierseitiger schmaler „Keil“ beweglich im rechten Winkel angebracht. Wenn man sich den einen Teil des Stabes verlängert vorstellt, würde dieser aussehen wie ein Dreschflegel. Doch in der gesamten Apostelikonographie gibt

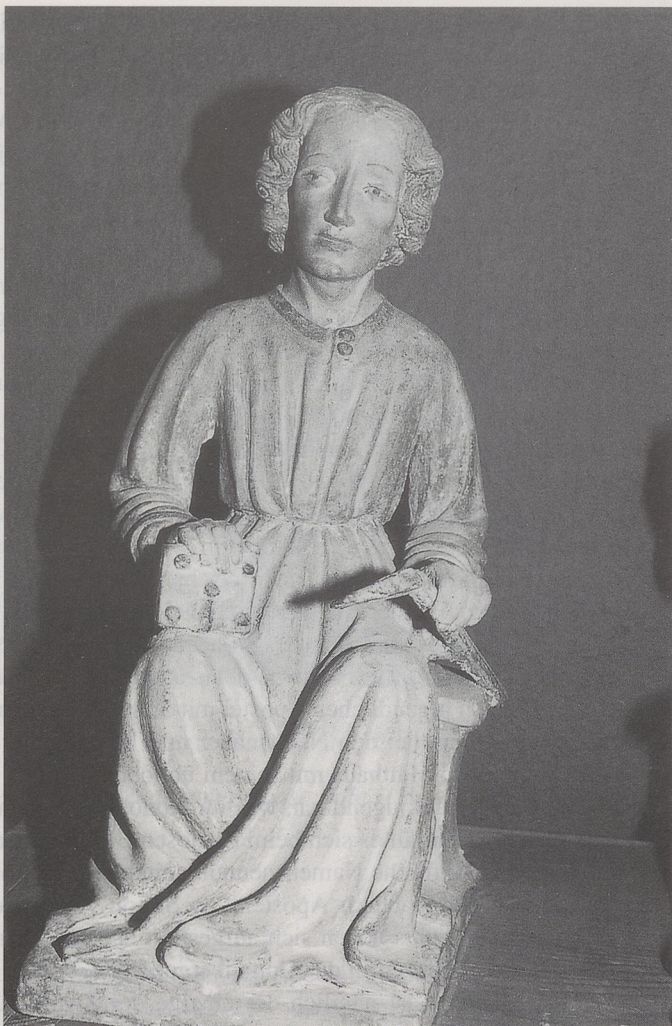


Abb. 14 Thomas, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

es keinen Hinweis auf ein solches Attribut<sup>257</sup>. Vielleicht könnte es sich um ein Winkeleisen handeln, die aber in den mir bekannten Abbildungen etwas anders

<sup>257</sup> Selbst in der *Legenda aurea* konnte ich keinen Hinweis finden, der einen Dreschflügel für einen Apostel erklären könnte. Die einzige, recht weit hergeholte Verbindung eines Apostels mit dem Dreschflügel könnte bei *Jacobus Maior* hergestellt werden. Die *Legenda aurea* berichtet von einem Brotwunder eines Pilgers, dem auf dem Weg nach Santiago das Geld ausging und der nur dank des Heiligen Jacobs jeden Morgen ein Brot fand. Da der Dreschflügel zum Dreschen für Getreide genutzt wurde und Brot aus Getreide gebacken wird, könnte das die gedankliche Brücke für den Dreschflügel sein, vgl. *Legenda aurea* (wie Anm. 244), S. 496–497.

aussehen. Doch auf Grund seines jugendlichen Aussehens und der relativ sicheren Zuordnung der anderen Apostel handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Thomas. Er ist unter anderem Patron der Zimmerleute und Architekten, da er nach der Schilderung der *Legenda aurea* in Indien, wo er missionierte, mit Albanes einen Palast für den König baute<sup>258</sup>. In seiner linken Hand hält er ein kleines Evangelienbuch mit einer Schließe und fünf aufgesetzten, runden, Metall imitierenden Beschlägen.

Der Kopftyp von Thomas ist dem des Johannes sehr ähnlich. Auch er hat einen verhältnismäßig großen Kopf mit einem breitflächigem Gesicht, bei dem die Wangenknochen deutlich herausmodelliert sind. Die eingedrehten, lockigen Haare werden durch einen Mittelscheitel geteilt und lassen die hohe Stirn frei. Der Kopf sitzt schräg auf dem sehnigen Hals. Auch er hat, wie *Jacobus Minor*, nur eine Tunica an, die am Halsausschnitt mit zwei Knöpfen geschlossen ist. Um die Taille wird das Kleid gegürtet, wie man an der Einschnürung sehen kann. Die Tunica verhüllt die Beine und Füße vollständig. Durch die Faltengebung des Kleides drücken sich jedoch die Beine durch und lassen erkennen, daß Thomas wie Johannes die Füße überkreuzt hält.

Bei den Nürnberger Aposteln hat Kahsnitz einen der bartlosen Apostel als Simon Zelotes identifiziert<sup>259</sup>. Dort hat Simon als Attribute zwei Schwerter, die eigentlich auf Paulus verweisen würden. Doch scheint es sich in Nürnberg um eine lokale Tradition der Simon-Ikonographie zu handeln, denn auch bei der Kalchreuther Apostelfolge findet man einen jugendlichen Apostel mit Schwert und Buch<sup>260</sup>.

Eine andere Variante findet man bei den Neudenauer und Billigheimer Aposteln: Bei der Neudenauer Folge wird Matthäus mit seinem üblichen Attribut, dem Beil, dargestellt. Er ist aber bartlos und jugendlich, was im ikonographischen Typenkanon nicht belegt ist. Genauso verhält es sich beim bartlosen Billigheimer Matthäus (mit Beil), der durch die inschriftliche Namensnennung eindeutig zugeordnet werden kann. Bei den Neckarmühlbachern Aposteln ist Simon Zelotes ein älterer Mann mit einem Beil, das er rechts neben sich aufgestellt hält. Es kann sich hier nicht um Matthäus handeln, da dieser in der Guttenberger Reihe bereits klar zugeordnet werden konnte. Matthäus ist nämlich der einzige der Zwölf, für den das Geldsäckchen als Attribut in Frage kommt. Somit ist für Matthäus die Zuschreibung eindeutig. Doch in der christlichen Ikonographie besitzt neben Matthäus auch Simon Zelotes bisweilen das Beilattribut. Zieht man wiederum die Billigheimer Gruppe zu Rate, findet sich dort ebenfalls ein Simon Zelotes, der wie der Matthäus der gleichen Folge mit dem Beil dargestellt wird.

258 Ebd., S.42.

259 Kahsnitz (wie Anm. 141), S. 146.

260 Abb. in: Sauermann (wie Anm. 212), Tafel 1, S. 31.





Abb. 15 Matthäus, Neudenauer Apostelfolge (Foto: D. Ederle).

Auch Simon Zelotes ist in der für Apostel traditionellen Kleidung gewandet: ein schlichtes Unterkleid, das mit zwei Knöpfen am Halsausschnitt geschlossen ist und darüber ein weites, ärmelloses Pallium mit Kragen. Das Pallium ist über beide Knie gelegt und bildet eine tiefe Einkerbung zwischen den Beinen. Beide Beine werden vollständig von dem schweren Stoff des Mantels verhüllt, der in wellenförmigen Säumen herabfällt und am Sockel in mehrmals umbrechenden Endungen ausläuft. Seine linke Hand hat er auf die Brust gelegt, während die rechte das Beil hält, das mit der Scheide auf seinem Knie ruht. Halbblange Haare, die in gedrehten Locken am Hinterkopf bis in den Nacken fallen, umrahmen sein dunkles Gesicht. Wahrscheinlich ist die Färbung des Gesichtes von Simon, der sonst keinerlei negroide oder asiatische Züge aufweist, eine Zutat des 19. Jahrhunderts. Sein gepflegter, kurzgeschnittener Vollbart ist an den Wangen ausrasiert und läßt seine volle Unterlippe frei. Auch er hat den Kopf leicht nach vorne geneigt und blickt nach unten.



Abb. 16 Simon Zelotes, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

Judas Thaddäus, der letzte der zwölf von Christus berufenen Apostel, wird in den Apostelreihen meist durch Paulus verdrängt<sup>261</sup>. In der Guttenberger Apostelfolge hat er in seiner linken Hand eine Keule, die wie ein knorriger Ast aussieht. Die Keule verschwindet in Hüfthöhe unter dem Mantel. Mit der rechten Hand faßt sich Thaddäus an die Brust. Er ist als Gegenfigur zu Simon Zelotes angelegt. Sie sind

261 M. Lechner: Judas Thaddäus, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 8, Sp. 424.



Abb. 17 Judas Thaddäus, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

sich vom Typus sehr ähnlich und auch ihre Haltung korrespondiert. Doch die Übereinstimmung könnte auch ungewollt entstanden sein, da sich Paarbildungen bei dieser Reihe nicht nachvollziehen lassen. Thaddäus ist mit einer gegürteten Tunika bekleidet, die mit einem Knopf geschlossen ist. Darüber trägt er das Pallium mit einem weit nach unten gezogenen, umgeschlagenen Kragen. Er hat ein längsovales Gesicht und gehört in dieser Folge mit Simon Zelotes, Bartholomäus und Matthias zu der Kategorie der älteren Männer mit halblangem, in der Mitte gescheiteltm Haupthaar. Die Fassung, besonders in seinem Gesicht, ist völlig abgerieben.



Abb. 18 Matthias, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).

Es ist nicht eindeutig zu klären, ob es sich bei dieser Figur um den Apostel Matthias handelt. Er hat einen unbearbeiteten, groben, faustgroßen Gegenstand in seiner linken Hand. Es könnte durchaus ein Stein sein. Bei der Apostelikonographie halten Philippus und Barnabas den Stein als Attribut. Barnabas zählt aber nur im weitesten Sinne zu dem Kreis der Apostel. Mehrere Steine können Matthias, Judas Thaddäus und Thomas als Zeichen ihres Martyriums vorweisen. Da in der Guttenberger Folge Thomas und Judas Thaddäus bereits eindeutig bestimmt sind, kann es hier nur der durch das Los gewählte Jünger Christi sein, der die Stelle von Judas

Ischariot einnahm. Auch ein ganz anderes Indiz spräche dafür, daß Matthias unbedingt in dieser Folge vertreten sein muß, da die Kapelle auf den Heiligen Eucharius geweiht wurde. Die ehemalige Eucharius-Abtei in Trier wurde, nachdem man dort das Grab des Apostels Matthias fand, umbenannt in St. Matthias, behielt aber dennoch das Eucharius-Patrozinium. Diese enge örtliche Verbindung läßt den Schluß zu, daß in einer dem Heiligen Eucharius geweihten Kapelle, in der eine Apostelfolge zur Ausstattung gehört, sicherlich auch der Apostel Matthias vertreten sein muß.



Abb. 19 Matthias, Guttenberger Apostelfolge, Seitenansicht (Foto: R. Wagenblast).



Abb. 20 Matthias (?), Neudenauer Apostelfolge, Rückansicht (Foto: D. Ederle).

Matthias trägt als einziger neben der Tunica und dem Pallium eine Gugel als Kopfbedeckung<sup>262</sup>. Dieser kurze Überwurf mit einem Kopfloch und einer Kapuze wurde nach 1400 vor allem von den Reisenden getragen und galt als bäuerliche Kopfbedeckung<sup>263</sup>. Ein Charakteristikum für die geschwänzte Gugel, die Matthias trägt, ist der lange Kapuzenzipfel, den man auch Sendelbinde nennt<sup>264</sup>. Neben den bereits bekannten Gewandformen des Apostelmeisters der Guttenberger Folge, ist bei Matthias noch etwas hinzufügen: Er hält mit seiner linken Hand den Saum der rechten Mantelseite fest und zieht diesen über sein rechtes Knie. Die Tunica bedeckt seine Beine, nur der linke Fuß schaut unter dem Kleid hervor. Und dieser ist in seiner Größe wirklich sehenswert. Weit schiebt er sich über den Sockel hinaus. Der Daumen der rechten Hand, die den Stein hält, ist am unteren Daumengelenk abgebrochen. Eine weitere Schadstelle, die ausgebessert wurde, befindet sich an der linken Schulter.

262 Vgl. Neudenauer Apostel auf Abb. 20.

263 Kühnel (wie Anm. 249), S. 92–93: aus dem mittellateinischen *cucullus*; im mittelhochdeutschen: Gugel, Kugel, Kogel.

264 Vgl. Neudenauer Apostel auf Abb. 20.



Abb. 21 *Jacobus maior oder Andreas, Guttenberger Apostelfolge (Foto: R. Wagenblast).*

Der letzte zu identifizierende Apostel trägt nur die gegürtete Tunica, die mit einem Knopf am Halsausschnitt geschlossen wird. Um seinen Kopf hat er ein Tuch geschlungen, welches seitlich auf die Schultern herabfällt. Unter der Kopfbedeckung werden die gewellten Haare des Apostels sichtbar. Das weit geschnittene Kleid ist über beide Knie gelegt und bildet, wie bereits bei allen anderen Statuetten, zwischen den breit gestellten Beinen eine Eintiefung, in der sich die Stoffalten stauen und aufwerfen. Beide Beine sind bis auf die rechte Fußspitze, die unter dem Saum

des Kleides hervorschaut, bedeckt. In der linken Hand hält er ein kleines, fast quadratisches Evangelienbuch, das dem von Thomas ganz ähnlich ist. Die rechte Hand hat der Mann mittleren Alters leicht im Redegestus erhoben. Sein Kopf mit Kinnbart ist nach links geneigt, und er schaut nach rechts oben, als wenn sich sein Gesprächspartner etwas über ihm befinden würde.

Es gibt keinen realienkundlichen Hinweis, der erhärten würde, daß es sich bei diesem Apostel um Jacobus Maior handelt, der seine letzte Ruhestatt im spanischen Santiago de Compostela fand. Er hat weder die berühmte Jacobsmuschel auf seinem Hut noch einen Pilgerstab in seiner Hand. Es könnte sein, daß seine Tunica ursprünglich mit Muscheln bemalt war, die einen weiteren Hinweis überflüssig gemacht hätten. Doch das eine ist reine Hypothese. Der einzige Apostel, der im Kreis der Zwölf noch fehlt, ist Andreas. Andreas ist aber immer mit dem Kreuz dargestellt, an dem er wie Christus sein Martyrium erlitt. Wenn man alle Aspekte abwägt, komme ich zu der Überzeugung, daß es sich bei diesem Apostel um Jacobus Maior handeln muß und nicht um Andreas.

#### IV.2.3. Zuordnung zu Werkstätten

Wie bereits erwähnt, sind noch zwei weitere vollständige Apostelfolgen in der Umgebung von etwa 20 Kilometer vom Anfang des 15. Jahrhunderts erhalten und befinden sich in kleinen Dorfkirchen<sup>265</sup>. Die Tonapostel in Billigheim stammen aus dem ehemaligen Kloster, das im Jahre 1238 auf Antrag der damaligen Benediktiner-Nonnen von Bischof Hermann von Würzburg in ein Zisterzienserkloster umgewandelt wurde. Schon 1534 wurde es vom Mainzer Erzbischof Wolfgang von Dalberg aufgelöst. Die Klosterkirche wurde katholische Pfarrkirche<sup>266</sup>. Sechs von den zwölf Aposteln standen in jüngerer Zeit predellenartig angeordnet in der Grafenloge.

Die Apostelfolge in Neckarmühlbach gehörte zum Besitz der Familie von Weinsberg; mit dem Verkauf ihrer Besitzungen ging auch das Kirchengut in die Hände der neuen Eigentümer über. Die Apostelfolge kann man aus stilistischen Gründen in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts einordnen. Damit käme Konrad von Weinsberg, der Reichserbkämmerer, als Auftraggeber in Betracht. Konrad war als „Finanzminister“ König Sigismunds ständig im Deutschen Reich unterwegs und besaß auch Kontakte zu Künstlern in Nürnberg, wie die Dokumente für den Entwurf seines Grabmales belegen<sup>267</sup>. Die Guttenberger Apostel dagegen weisen Stilmerkmale auf, die eine mittelrheinische Provenienz nahelegen und eine Nürnber-

265 Alle Apostelserien sind in der jüngsten Publikation von *Hartmut Gräf*: *Unterrländer Altäre 1350–1540*. Eine Bestandsaufnahme (Heilbronner Museumsheft 9), Heilbronn 1983, abgebildet.

266 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 6–7. Die Michaelskirche beim Schloß war am Anfang des 20. Jahrhunderts nur noch eine Ruine.

267 *Irsigler* (wie Anm. 30), S. 60: Ein Nürnberger Messinggießer fertigte in den Jahren 1426 und 1428 für Konrad zwei Standbilder für das Grab im Kloster Schöntal an.



ger Herkunft nicht glaubwürdig machen, besonders wenn man zum Vergleich die etwa 20 Jahre älteren Nürnberger Sitzapostel heranzieht.

Auch fällt es schwer, die Guttenberger Apostel in einem schwäbische Werkstattkreis anzusiedeln. Denn stellt man die Pietà von 1420/30 aus der Ritterstiftskirche Wimpfen<sup>268</sup> den Aposteln gegenüber, erkennt man klar die Divergenzen: beispielsweise in den viel härteren Faltenumbrüchen und den fast erstarrten Formen der Pietà, der die Weichheit und das Fließende der Faltenwürfe der Guttenberger Apostel fehlt. Die Pietà der Ritterstiftskirche kann mit großer Wahrscheinlichkeit einem schwäbischen Meister zugesprochen werden<sup>269</sup>.

Mit Sicherheit waren die Neckarmühlbacher Figuren keine Vorlage für die späteren Apostelstatuetten von Billigheim/Allfeld, da sie sich in Details zu sehr unterscheiden. Bei den Billigheimer Figuren, die nicht vollplastisch und auch in ihrer Frontalansicht äußerst flach gearbeitet sind, scheint es sich um Abdrücke zu handeln und nicht um individuell gearbeitete Statuetten<sup>270</sup>. Vorlagen für Apostelfolgen waren sicher in allen Werkstätten vorhanden. Man darf weiterhin nicht vergessen, daß Apostelfolgen in dieser Zeit zur „Massenware“ gehörten. Schnellbach vertritt die Meinung, daß die Neudenauper und Neckarmühlbacher Statuetten aus einer Werkstatt stammen, während die Billigheimer von einer anderen Hand gemacht wurden und auch zwanzig Jahre später zu datieren sind. Er schlägt folgende Datierung vor: Als früheste dieser Dreiergruppe sei die Neckarmühlbacher etwa um 1416, dann die Neudenauper um 1420<sup>271</sup> und schließlich die Billigheimer um 1440 entstanden<sup>272</sup>. Beim genauen Vergleich der Neudenauper mit der Neckarmühlbacher Apostelfolge ergeben sich in den Details Diskrepanzen bei der Auffassung von Stofflichkeit und zum Teil auch bei der Verwendung von Motiven. Die Gemeinsamkeiten der verwendeten Motive, wie beispielsweise die Tunica ohne das Pallium bei drei Neudenauper sowie drei Neckarmühlbacher Figuren, die überkreuzten Beine mit den tiefen Unterschneidungen bei den Johannesfiguren oder die drei jugendlichen Apostel, die darauf schließen lassen, daß der Künstler der Neudenauper Apostel entweder die aus Neckarmühlbach kannte oder ein gemeinsames Vorbild vor Augen hatte. Sicher sind sie nicht von einem Künstler gemacht worden, sondern gehören lediglich der gleichen Stilstufe an und zeichnen sich durch gemeinsame Merkmale aus. Die Billigheimer Folge ist meines Erachtens nicht der gleichen Werkstatt wie die beiden anderen zuzurechnen. Auch bei der Neudenauper und Guttenberger Folge wage ich eine gemeinsame Werkstatt zu bezweifeln. Denn gäbe es dann einen so gravierenden Unterschied wie beispielsweise folgenden? In Neudenauper und Billigheim wird der Apostel Matthäus jugendlich – was sehr unge-

268 Schnellbach (wie Anm. 240), Abb. 77.

269 Ebd., S. 83–84.

270 Ebd., Abb. 68–70.

271 Wilm: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 58: Wilm hält die Neudenauper Apostel für die früheren und datiert diese um 1410.

272 Ebd., S. 79. Er kommt zu dieser Datierung wohl durch den Vergleich der drei Johannesfiguren. Vgl. Abb. 12a-c.



Abb. 22 Johannes, Neudenauer Apostelfolge (Foto: D. Ederle).

wöhnlich ist – und mit Beil dargestellt, während der Guttenberger als alter Mann und mit einem Geldsäckchen in der Hand erscheint. Auch werden in der Neckarmühlbacher und Neudenauer Folge drei Apostel nur mit einer Tunica bekleidet dargestellt, während bei den Billigheimer diese Auffälligkeit nicht zu konstatieren ist.

Schnellbach nimmt weiter an, daß der Gewandstil der Neckarmühlbacher Sitzfiguren die Kalchreuther Folge, die Apostel auf der Veste Coburg und besonders die der Nürnberger Tonapostel voraussetzt<sup>273</sup>. Olaf Stutzke teilt in seiner Dissertation „Großfigurliche Tonplastik in Franken während der Epoche des weichen Stils“ (Arbeitstitel) die erhaltenen Tonplastiken in zwei Werkgruppen ein: die main-fränkische und die neckar-fränkische<sup>274</sup>. Zur neckar-fränkischen Gruppe zählt er die Pietà in der Stiftskirche St. Peter in Bad Wimpfen im Tal, die Neudenauer und

273 Ebd. S. 79.

274 Olaf Stutzke: Großfigurliche Tonplastik in Franken während der Epoche des Weichen Stils, 2 Bde., Diss. Heidelberg 1990; lag z. Z. der Abfassung dieser Arbeit noch nicht gedruckt vor, doch Olaf Stutzke teilte mir freundlicherweise seine Ergebnisse zu der Tonproduktion in Franken zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit.

Neckarmühlbacher Apostelfolge. Innerhalb dieser Gruppe gehört die Pietà zu den frühesten und die Neckarmühlbacher Apostelfolge zu den spätesten Werken aus der Zeit um 1420/25. Stutzke vergleicht die Kalchreuther Apostel mit den Neckarmühlbachern und kommt, ausgehend von den jugendlichen und sehr fortschrittlichen Typen Simons und Johannes', zu einer Frühdatierung der Kalchreuther Folge ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

In der benachbarten Dominikanerkirche in Bad Wimpfen befindet sich ein Vesperbild aus Ton<sup>275</sup>, das immer wieder in Zusammenhang mit den Neckarmühlbacher Aposteln gebracht wird<sup>276</sup>. Diese Pietà ist, wie man der rückseitigen Inschrift entnehmen kann, auf das Jahr 1416 datiert<sup>277</sup>. Schnellbach vertritt die These, daß diese Pietà vom gleichen Meister wie die Neckarmühlbacher Apostel gemacht wurde, während die Neudenauer zum gleichen Werkstattkreis gehörten<sup>278</sup>. Auch dieser Zuordnung Schnellbachs kann ich mich nicht anschließen. Bereits der Vergleich der Gewandfalten macht den Unterschied deutlich: Die Falten von Mariens Mantel mit vielen Röhrenfalten, differenziert gestalteten Schüsselfalten, die kaskadenartig übereinander fallen, und dem schlangenförmig verlaufenden Mantelsaum, sind viel variationsreicher als die der Gewänder bei den Guttenberger Aposteln. Auch die Zartheit ihres Hauptes, das sich zum toten Christus neigt, der auf ihrem Schoß liegt, ist von einem anderen Können durchdrungen. In völliger Harmonie verschmilzt die Neigung des Kopfes mit der Körperhaltung Mariens in einer feingeschwungenen Linie. Dagegen wirken die Guttenberger Apostelköpfe aufgesetzt. Die Ausarbeitung des Gesichtes, mit den ganz zart geschlitzten Augen, die nur eben angedeutet werden und ihre idealisierte Schönheit, die bei den Guttenberger Aposteln in einer ganz anderen Weise aufgefaßt wurde, lassen mich zu dem Schluß kommen, daß auf keinen Fall der gleiche Meister, allenfalls dieselbe Werkstatt für diese Werke in Betracht zu ziehen ist. Die Pietà der Dominikanerkirche hat viel mehr mittelrheinische Stilmerkmale zu eigen, während diese bei der Guttenberger Apostelgruppe nur anklingen. Trotzdem steht die Pietà neben den Neudenauer Aposteln den Guttenberger Aposteln von den hier aufgeführten Werken aus Ton am nächsten.

#### IV.2.4. Funktion innerhalb der Kirche

Apostel mit Weihekreuzen als Konsolenfiguren an den Gewölbeanfängen kennen wir bereits aus romanischer Zeit<sup>279</sup>. Die Metapher der zwölf Apostel als Säulen (Gal 2,9: *columnae*) oder Grundsteine (Apokalypse d. Johannes 21,14: *fundamenta*)

275 Schnellbach (wie Anm. 240), Abb. 75. Vgl. auch Vesperbild aus Steinberg, um 1420/30, Terrakotta, Höhe: 74 cm, Abb. 9 in: Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924.

276 Schnellbach (wie Anm. 240), S. 81 f. und Wilm: Tonplastik (wie Anm. 131), S. 55.

277 Ebd.

278 Schnellbach (wie Anm. 240), S. 82.

279 Vgl. IV.1.2.

des Christentums und somit der Kirche findet man bereits in den biblischen Schriften<sup>280</sup>. Die wohl bedeutendsten und monumentalsten Abbildungen von Weiheaposteln wurden zum ersten Mal für die Oberkirche der Sainte Chapelle in Paris angefertigt. Dort stehen die Apostel auf Sockeln und unter Baldachinen vor den Pfeilern in der Kirche, die zur Verehrung der Kreuzreliquien unter Ludwig IX. gebaut wurde. Das Zentrum dieses Apostelzyklus' bildet Christus, nicht bildlich dargestellt, sondern in Form des Reliquienschreins, in dem die wahren Zeichen seiner Passion aufbewahrt wurden<sup>281</sup>. Den Aposteln kommt in diesem Fall eine im Weiheritus festgelegte Funktion zu, die durch die Scheibenkreuze, die sie in ihren Händen halten, noch hervorgehoben wird. Die Säulen der *ecclesia* sind die Apostel, die ihren Platz im Kirchweihritus als die Verkünder des neuen Bundes haben. Man kann sich vorstellen, daß in einer kleinen herrschaftlichen Kapelle der Gedanke mit bescheideneren Mitteln, nämlich als Apostelfolge mit Christus aus Ton, nachgeahmt wurde. Die Apostel der Neckarmühlbacher Burgkirche wurden durch stilkritische Vergleiche mit der Wimpfener Pietà um 1416 datiert. Die Anfertigung der Apostel aus Anlaß der bischöflichen Konsekration im Jahre 1413 könnte erklären, welche Funktion den Aposteln zukam. Am 2. Dezember 1413 wurden die Kapelle und der Hochaltar der Kirche von Ludwig konsekriert, dem *episcopus Abelenensis* und Generalvikar des Bischofs Raban von Speyer, mit der Festlegung, daß das Kirchweihfest in jedem Jahr nach dem Fronleichnamfest begangen werden solle<sup>282</sup>. Möglicherweise wurden aus Anlaß der Schlußweihe der Kapelle die Apostel als Weiheapostel in Auftrag gegeben und waren auf nicht zu klärende Weise im Innenraum der Kapelle auf Konsolen, die mit Baldachinen ausgezeichnet waren, aufgestellt. Da die Kapelle circa fünfzig Jahre später durch gravierende Baumaßnahmen verändert wurde, kann man an dem heutigen Bau keine Hinweise finden, die diese These stützen könnten.

#### IV.2.5. Rekonstruktion eines möglichen Standortes

Adolf Oechelhäuser beschreibt 1906 in seinem Kunstdenkmälerband des Amtsbezirks Mosbach als Standort für die Apostelreihe eine Nische über dem Triumphbogen. So wie die Kirche sich uns heute darstellt, ist ein solcher Standort ausgeschlossen. Es existiert zwar eine kleine flachbogig geschlossene Nische auf der nach Westen weisenden Wand des Triumphbogens, wo sich die Reste einer Wandmalerei des Jüngsten Gerichtes befinden, doch ist diese Nische viel zu klein, als

280 Apokalypse d. Johannes 21, 14: *et murus civitatis habens fundamenta duodecim et in ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum agni*; Galater 2,9: *Iacobus et Cephas et Iohannes qui videbantur columnae esse*.

281 Louis Grodecki: Sainte-Chapelle, Paris o.J., S. 68. Der Reliquienschrein ist zerstört.

282 Andermann: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 10

daß man die gesamte Folge dort hätte unterbringen können<sup>283</sup>. Es muß sich wohl um eine andere Nische gehandelt haben, die Oechelhäuser gemeint hat. Heute noch erhalten ist das Deesis-Fresko in der Nische mit Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes. Auch Stocker berichtet in seiner Familienchronik aus dem Jahre 1865 von den Aposteln, *die in einer Nische zusammengestellt [seien], wo ihr ursprünglicher Platz wohl nicht gewesen ist*<sup>284</sup>. Als Oechelhäuser die Kirche inventarisierte, befanden sich die Apostel auf dem Gesims der Ciborien über den beiden Seitenaltäre rechts und links neben dem Triumphbogen. Doch dies war mit Sicherheit nicht der ursprüngliche Standort für die Apostelfolge, es muß sich hierbei um einen Notlösung gehandelt haben.

Bei der umfassenden Restaurierung im Jahre 1958 wurde ein Gesims hinter dem Altar angebracht, auf dem heute die Abgüsse der Originale stehen. Auch in Billigheim mauerte man ein Gesims im Halbrund der Chorapsis, worauf man nach der Vergrößerung der katholischen Pfarrkirche St. Michael die Apostelfolge stellte. Nicht viel anders verfuhr man mit den Aposteln der St. Gangolfskapelle in Neudenu bei der Standortfrage. Dort wurde jüngst an der Nordwand im Chor ein Gesims für die Kopien der Neudenuer Apostel angebracht<sup>285</sup>. Inwieweit diese Lösung den ursprünglichen Standort widerspiegelt, ist meines Dafürhaltens trotz der offensichtlichen Einheitlichkeit bei diesen drei Kirchen äußerst fraglich.

Warum existieren gerade in diesen drei Kirchen Apostelfolgen aus Ton aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts? Die Kapellen St. Eucharius und St. Gangolf<sup>286</sup> waren entweder mit dem Chorherrenstift oder dem Dominikanerkloster in Wimpfen verbunden. In Wimpfen waren die Weinsberger in beiden kirchlichen Institutionen zahlreich vertreten und übten einen entscheidenden Einfluß aus. Es existierte ein Zwölfbotenaltar in der Stadtkirche in Wimpfen am Berg, der im Jahr 1497 die höchst dotierte Pfründe von 47 fl jährlich besaß, da er von den Bürgern überaus reich ausgestattet worden war<sup>287</sup>. Heute ist dieser Altar nicht mehr vorhanden, und ich konnte auch nicht herausfinden, welche Gestalt er hatte. Ob es sich möglicherweise um einen Altar mit Tonaposteln handelte? Es ist nicht auszuschließen, daß die Apostelbildnisse aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die in Temperatechnik

283 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 99. Dort schreibt Oechelhäuser, daß sich das Fresko auf der Wandfläche des Triumphbogens mit der Darstellung des Paradieses rechts von Christus und auf der anderen Seite mit der der Hölle fortsetzte.

284 *Stocker* (wie Anm. 44), Bd. 1/1, S. 28; es muß sich bei den beiden Beschreibungen von Stocker und Oechelhäuser um den gleichen Standort gehandelt haben; evtl. benutzte Oechelhäuser Stocker als Quelle für seine Aussagen.

285 Die Originale befinden sich im Josefine-Weihrauch-Museum Neudenu/Kocher; z. Zt. der Anfertigung dieser Arbeit (Herbst 1993) war erst ein Abguß (Petrus) in St. Gangolf aufgestellt.

286 St. Gangolf war ursprünglich Ortskirche von Deitingen, dessen Bevölkerung vermutlich in den Pestzeiten des 14. Jahrhunderts ausstarb. Sie war Filialkirche von Neudenu und entrichtete ihren Zehnten dem Kloster Amorbach. Im Jahr 1276 verkauft das Kloster den Zehnten an das Ritterstift in Wimpfen. *F. Simon, W. Werner*: Mitteleuropa, Baden. Gangolfsritt in Neudenu. in: *Encyclopaedia Cinematographica E 1691/1975*, Göttingen 1975, S. 3–27, hier: S. 6–7.

287 *Endriss* (wie Anm. 76), S. 154.



Abb. 23 Blick von Westen in den Chor der Burgkirche Guttenberg, Neckarmühlbach (Foto: R. Wagenblast).

überlebensgroß an den beiden Langhauswänden der Stadtkirche gemalt wurden, ein monumentales Relikt dieses Apostelaltars sind.

Doch wo war der Standort der Apostelreihe in der Burgkapelle St. Eucharius? Die These Oechelhäusers, den Standort der Apostelserie in einer Predella eines Altartabels zu suchen, ist bei eingehender Betrachtung nicht aufrecht zu halten. Zunächst spricht die Größe der Figuren im Verhältnis zu den Ausmaßen der Kirche gegen einen solchen Platz. Wenn man alle Figuren nebeneinander aufstellt, hätte allein die Predella die Maße von etwa 65 Zentimeter Höhe und 240 Zentimeter

Breite gehabt<sup>288</sup>. Wenn man in Gedanken die Retabel vervollständigt und davon ausgeht, daß es sich um kein Flügelretabel gehandelt hat, ergäben sich die Maße von etwa zweieinhalb Meter Breite und einer Höhe von mindestens drei Metern. Die heute noch erhaltene spätgotische Kirche besitzt jedoch einen Chor, der eine lichte Breite von 5,85 Meter hat. Doch ist dieser Chor aus dem Jahr 1471 ein halbes Jahrhundert jünger als die Tonapostel, und wir wissen nichts über die Gestalt des Vorgängerbaus. Man kann mit Sicherheit behaupten, daß die von Konrad von Weinsberg gestiftete Kapelle von 1393 kleiner war, da der Erweiterungsbau von St. Eucharius Gotteshaus für die Bewohner der Burg sowie für die Dorfbewohner sein sollte. Auch wenn man in Erwägung zieht, daß die Apostelserie nicht für St. Eucharius geschaffen wurde, da uns keine Quellen vorliegen, die das belegen könnten, sprechen noch zwei weitere Punkte gegen den Standort in der Predella eines Retabels: Alle Figuren sind vollrund gearbeitet, wenn auch in der Rückenansicht sehr flach. Das läßt darauf schließen, daß sie an einer Stelle innerhalb des Kirchengebäudes gestanden haben müßten, wo sie auch von zwei Seiten ansichtig gewesen sind<sup>289</sup>. Die Rekonstruktion eines Apostelbalkens oder einer Apostelbrüstung, wie es oben bereits erläutert wurde, würde diesem Aspekt gerecht. Selbst wenn die erhaltenen Beispiele von Apostelbalken und Apostelbrüstung meist aus romanischer und hochgotischer Zeit sind, kann man doch einen Zusammenhang rekonstruieren, in welchem die Tonapostel innerhalb der Kirche gestanden haben könnten. Ein weiteres Indiz für einen erhöhten Standort – und somit ein Argument gegen die Aufstellung in einer Predella – liefert die Blickrichtung der Guttenberger Apostelfolge: Bis auf zwei Ausnahmen – Paulus und Jacobus Maior – schauen die Apostel nach unten.

Wenn es nachzuweisen wäre, daß die Reste des Deesis-Freskos des Triumphbogens noch aus der ersten Bauzeit unter Erzbischof Konrad stammen, wäre es durchaus denkbar, sich unter diesem die Versammlung der Zwölf mit dem Weltenrichter Christus auf einem Balken unter Baldachinen sitzend vorzustellen. Ein weiterer Hinweis für ein derartiges Programm ist möglicherweise die Apostelbrüstung der Westempore der Neckarmühlbacher Burgkirche. Bei der Restaurierung im Jahr 1900 wurde die bemalte Holzbrüstung, auf der in zwölf Felder die Apostel mit ihren Martyriumswerkzeugen dargestellt waren, abgenommen. Diese muß aus dem 18. Jahrhundert stammen, als die Orgelempore eingebaut wurde<sup>290</sup>. Eventuell wurde die Brüstung als Pendant zu einem Programm am Triumphbogen geschaffen oder waren die gemalten neugotischen Apostelbilder als Ersatz für das goti-

288 Die Apostelfiguren sind ca. 41–45 cm hoch und 16–20 cm breit; die Christusfigur ist 60 cm hoch und 24 cm breit.

289 Sehr viel deutlicher ist dieser Aspekt bei den Nürnberger Tonaposteln, deren Thronbank mit sehr reichen Maßwerkmuster verziert ist. Kahsnitz schlägt vorsichtig eine Aufstellung der Apostel auf einer Brüstung vor: Die Nürnberger Apostel schauen nach unten, was an eine erhöhte Aufstellung denken lassen müßte. *Kahsnitz* (wie Anm. 141), S. 144.

290 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 99.

sche, plastische Werk gedacht? Leider ist die Brüstung nicht erhalten geblieben, und es gibt keine Aufzeichnungen über ihr Aussehen.

Eine andere denkbare Erklärung für den Standort der Apostelfolge könnte ein Altartabel gewesen sein, in dessen Schrein die plastischen Werke gestellt wurden. Wenn man noch einmal rekapituliert, daß Tonapostel sozusagen seriell hergestellt wurden und im weitesten Sinn „Exportware“ gewesen sind, kann man sich durchaus vorstellen, daß sich die Käufer, gemessen an ihrem Anspruch und ihrem Vermögen, ein entsprechendes Altartabel aufstellten, in dem die Apostel Teil eines gesamten Programms waren<sup>291</sup>. Dieses könnte etwa folgende Gestalt gehabt haben: Ein Schrein mit Christus in der Mitte, und um ihn herum sitzend in zwei Registern jeweils drei Apostel. Der Schrein könnte aus Holz oder aber auch aus Ton gewesen sein, mit kleinen Säulenbaldachinen, unter denen die Apostel und Christus aufgestellt wurden.

Doch wie die vorausgegangenen Kapitel aufzuzeigen versuchten, können die Zwölfboten, die mit Christus zu den Grundfesten der christlichen Kirche gehören, an fast jedem Ort innerhalb eines Kirchengebäudes in einem erklärenden Kontext stehen. Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß auf Grund fehlender Quellen<sup>292</sup> eine Festlegung auf einen einzigen Standort nicht möglich ist. Ich konnte keinen mir einleuchtenden Grund finden, der genügend erklärt hätte, warum das Vorhandensein von sitzenden Apostelserien im 16. Jahrhundert abreißt. Es gibt meines Wissens nach auch keine liturgiegeschichtlichen Veränderungen, die diesen Sachverhalt erhellen könnten. Gleichfalls kann es sich nicht um einen lokalen Ritus handeln, der sich auf die Diözese Worms beschränkte, da Apostelserien aus dieser Zeit auch in anderen Diözesen zu finden sind. Mit Sicherheit kann man den Vorschlag Oechelhäusers ausschließen. Von den aufgezeigten Varianten würde ich aus oben dargelegten Gründen die Idee eines „Apostelbalkens“ in Synthese mit dem Gerichtsfresko favorisieren. Eine andere mir als wahrscheinlich anzusehende Lösung wäre die Verbindung der Apostelfolge mit der bischöflichen Weihe der Kapelle St. Eucharius, da die Apostel ein sichtbares Zeichen der Weihe der Kirche darstellen. Die Schlußweihe der Kapelle war im Jahre 1413<sup>293</sup>. Dieses Datum würde zu der Entstehungszeit der Tonbildwerke sehr gut passen.

Nachdem die Funktion der Guttenberger Apostelfolge als Weiheapostel hypothetisch geklärt ist, bleibt immer noch die Frage des Standortes innerhalb der Kirche offen. Diese ist wohl nicht befriedigend zu lösen, da die vorhandenen Quellen zu

291 Vgl. Kreuzigungsalter aus Rimini, Südliche Niederlande/Nordfrankreich um 1430, Alabaster, Liebieghaus Frankfurt/Main, Inv.-Nr. 400–418.

292 Die Quellenlage ist erstaunlich gut, da die Burg Guttenberg ein sehr umfassendes Archiv besitzt, in dem sicher noch Informationen schlummern, die unter Umständen neue Erkenntnisse zu Tage bringen könnten. Das vorhandene Archivrepertorium spiegelt den Ordnungszustand aus dem Jahre 1866 und außer dem selektierten Urkundenbestand von 1990 von Kurt Andermann gibt es keine archivalische Aufarbeitung dieser Urkunden. Doch wurde der gesamte Urkundenbestand des Gemmingen'schen Archivs auf der Burg Guttenberg 1986 vom Generallandesarchiv Karlsruhe chronologisch geordnet und verfilmt.

293 *Andermann*: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 10.



diesem Aspekt keinen Aufschluß geben. Es bleibt nur ein Versuch, einen möglichen Gesamtzusammenhang zu erschließen, indem man nach ähnlichen Beispielen sucht. Doch gerade bei den drei vorhandenen Apostelfolgen im Neckar-Jagst-Gebiet gibt es in keinem der Fälle auch nur einen noch so undeutlichen Hinweis darauf, wo ihr Standort gewesen sein könnte und welche Funktion sie innerhalb der herrschaftlichen Kapellen besessen haben mögen<sup>294</sup>. Die Frage kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht endgültig geklärt werden<sup>295</sup>.

## V. Weitere spätgotische Werke

### V.1. Das Flügelretabel mit der Schutzmantelmadonna

#### V.1.1. Beschreibung und Ikonographie

Auf den beiden Altären, die sich rechts und links neben dem Triumphbogen befinden und mit steinernen Baldachinen überfangen sind, standen ursprünglich zwei kleine, spätgotische Flügelretabeln. Unter dem reicher geschmückten linken Altarciborium wurde die Mutter Gottes verehrt. Laut dem Wormser Synodalbericht von 1496 war dieser Altar Maria geweiht. Im Schrein des Retabels steht in voller Größe die Mutter Gottes mit dem Christuskind auf dem linken Arm. Zwei Engel schweben hinter ihr und halten ihren goldfarbenen Mantel geöffnet, unter dem die Gläubigen Zuflucht finden. Es handelt sich um den Bildtypus der Schutzmantelmadonna, der ausgehend von den Zisterziensern im 14. Jahrhundert eine weite Verbreitung erfuhr<sup>296</sup>. Die Ordensiegel der Zisterzienser mit der Mantelmadonna gehören zu den ältesten bildlichen Darstellung dieses Typus<sup>297</sup>.

294 Auch eine Nachfrage im Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein, das die meisten Archivalien der Weinsberger besitzt, konnte bezüglich der Funktion der Apostel keine Klärung geschaffen werden. In den Archivalien konnte kein Hinweis auf die Apostelfolge gefunden werden. Brief von 23. Juni 1993 von Dr. Moegle-Hofacker, Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein.

295 Auch bei den Nürnberger Tonaposteln konnte keine Lösung bei der Frage des Standortes und der Funktion gefunden werden.

296 *Gertrud Schiller*: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4/2, Gütersloh 1980, S. 196, Anm. 33: Die Schutzmantelherrschaft wird erst im 12. und 13. Jahrhundert auf Maria übertragen. Nach einer Legende, die von Caesarius von Heisterbach (um 1180–1240) überliefert wurde (*Dialogus Miraculorum* 1225, *Migne Patrologia Latina* LXXI, col. 713 f.), fand ein Zisterziensermönch im Himmel keinen seiner Ordensbrüder und wandte sich hilfeschend an Maria, die ihren Mantel öffnete, worunter alle Brüder verborgen waren.

297 *Christa Belting-Ihm*: *Sub matris tutela*. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jg. 1976), Heidelberg 1976. Hier findet man in umfassender Weise eine Darstellung der Herkunft dieses Bildthemas. *Gudrun Radler*: Die Schreinmadonna „Vierge ouvrante“. Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte 6), Frankfurt/Main 1990. Gudrun Radler zeigt die Wechselbeziehungen der Vierge ouvrante aus dem Deutschordensgebiet und der Schutzmantelmadonna auf. Da in diesen beiden Arbeiten das

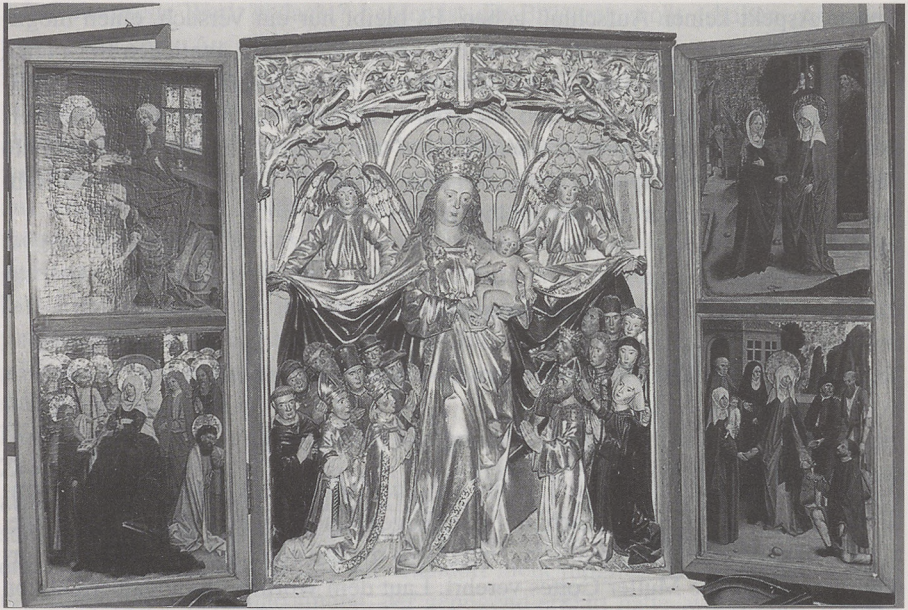


Abb. 24 Flügelretabel mit Schutzmantelmadonna, Burgkirche Guttenberg (Foto: R. Wagenblast).

Der Schrein mit den farbig gefaßten Holzskulpturen ist einen Meter breit und 1,24 Meter hoch. Die beiden hochrechteckigen Flügel aus Nadelholz haben die Maße 40,5 x 114 Zentimeter. Im Schrein steht die Mater misericordia, die unter dem von zwei Engeln aufgehaltene(n) Mantel die ihr anvertrauten Menschen birgt. Es handelt sich um einen geschnitzten Altarschrein mit der zu dieser Zeit beliebten Darstellung der Schutzmantelmadonna. Maria als Mutter Gottes und Beschützerin der Menschheit wird bei der Wahl dieses Bildthemas zu der wichtigsten Mittlerin zwischen Gott und den Menschen.

Die aufrecht stehende, gekrönte Maria hält auf dem linken Arm das nackte Jesuskind. Zwei Engel hinter Maria halten ihren goldenen Mantel ausgebreitet, unter dem auf jeder Seite je acht Personen, meist betend, knien. Nach Hans Huth werden auf der linken Seite ein Mönch, ein Rittersknecht, ein Knecht, ein Bauer, ein Bürger, ein Kardinal, ein Bischof und ein Papst dargestellt, während man auf der rechten Seite einen Bürger, einen Handwerker, eine Dame, einen Fürst, einen Ritter, eine Nonne, einen Kaiser und eine Äbtissin findet<sup>298</sup>. Im Hintergrund werden

Thema Schutzmantelmadonna so gründlich abgehandelt wird, verzichte ich an dieser Stelle auf ein näheres Eingehen.

298 Hans Huth: Die Restaurierung der Schutzmantelmadonna vom Wallfahrtsaltar in der evangelischen Pfarrkirche zu Neckarmühlbach, Odenwaldkreis, in: Denkmalpflege in Baden Württemberg 1/1974, S. 24.



Abb. 25 Flügelretabel, Burgkirche Guttenberg, Detail der Schutzmantelmadonna (Foto: R. Wagenblast).

vor der himmelblauen Rückwand durch aufgelegtes und vergoldetes Schnitzwerk hochgotische Maßwerkfenster nachgeahmt. Das Maßwerk wird von regelmäßigen Dreipässen dominiert, während die sphärischen Zwickeln mit spätgotischem Fischblasenmaßwerk geschmückt sind.

Über Mariens Kopf erhebt sich ein Sternengewölbe, das kleine Rosetten als Schlußsteine aufweist. Maria steht in überdimensionaler Größe als Himmelskönigin in der Kirche als Sinnbild der *ecclesia*. Das kleine Jesuskind, völlig nackt, sitzt auf ihrem linken Arm, während Maria mit ihrer rechten Hand die Fußsohlen des



Abb. 26 Flügelretabel, Burgkirche Gutenberg, Detail der Schutzmantelmadonna (Foto: R. Wagenblast).

Kindes hält. Es wirkt mit den schneckenförmig aufgerollten Haaren auf dem kleinen runden Kopf, der ohne Hals in den zierlich, aber ganz unkindlichen Körper übergeht, ein wenig „schwäbisch“<sup>299</sup> und einfältig. Maria neigt ihren Kopf, der im Verhältnis zu ihrem schlanken Körper zu groß ist, zum Christkind. Sie trägt ein langes, goldenes Kleid, darunter ein blaues Untergewand mit Goldborte. Über ihre

299 Im Sinne vieler ländlich wirkenden ulmischen Werke. Vgl. Meisterwerke massenhaft (wie Anm. 192).

schmalen Schultern ist ein weiter, schwerer, goldfarbener Mantel mit purpurrotem Innenfutter gelegt, der über der Brust mit einer Zwillingsschließe zusammengehalten wird.

Zwei blonde Engel mit goldenen Kleidern und Flügeln halten den Mantel geöffnet, der in tiefen Schüsselfalten nach unten fällt. Auf Mariens Haupt mit langem, offenem, blondem Haar sitzt eine goldene Krone. Das rechte Spielbein, das sich mit dem Knie leicht durch das Kleid drückt, deutet die fast unmerkliche Drehung nach rechts zum Kinde und zu dem unter ihr knienden König und Kaiser an.

Der Schrein wird in der Gewölbezone mit einem Laubwerkbogen abgeschlossen. Das Akanthusastwerk beginnt an den Seiten des Schreins etwa in Kopfhöhe Mariens und verwächst sich in vielen Verschlingungen leicht bogenförmig bis zur Mitte, wo es in einer Fruchtdolde endet. Die Mitte des spiegelsymmetrisch angeordneten Dekors bildet ein kurzer Stab mit quadratischer Grundfläche und vorgeblendetem schmalen Band. Die Blätter des Astwerks wirken sehr fleischig. Man findet sie beispielsweise bei den druckgraphischen Vorlagen von Israel van Mekkenem.

Die noch erhaltenen Außenseiten der Flügel sind bemalt und zeigen je zwei Szenen auf jeder Seite. Man muß sich die vier Szenen ohne die mittlere Zensur, das heißt ohne die Madonna vorstellen, da die Gemälde als Außenseiten konzipiert waren und die Werktagsseite des Retabels darstellten. Ausgehend von diesem ursprünglichen Zustand wird auch die Leserichtung der Szenen deutlich. Das zentrale Thema des Bildwerks ist Maria, die Mutter Jesu. Folgerichtig beginnt die bildnerische Umsetzung des theologischen Textes mit der Geburt Mariens, setzt sich in der Begegnung mit ihrer Base Elisabeth fort und endet mit ihrem Tod im Kreis der Apostel. Die Bildfläche rechts unten ist einer Szene aus dem Leben der Heiligen Elisabeth von Thüringen gewidmet.

Die Geburt Mariens ereignet sich in einer typischen Wochenbettszene des späten 15. Jahrhunderts, die mit Genrehaften Details liebevoll ausgestattet ist. Beherrscht wird die Darstellung von dem schräg in den Raum gestellten Bett mit dunkelgrünem Samthimmel, das durch diese Anordnung Raumentiefe vermittelt. Angelehnt an einen aufgetürmten Berg von weißen Kissen sitzt die bereits greise Anna aufrecht im Bett. Sie hat ein schwarzes Kleid an und trägt ein weißes Gebende um ihren Kopf. Der goldene Nimbus zeichnet sie als Heilige aus. Eine von zwei anwesenden Mägden steht seitlich neben dem Bett und reicht Anna mit einem Holzlöffel einen Brei. Die Magd trägt ein weißes, gefaltetes Unterkleid und darüber einen roten Mantel, der nur am Halsausschnitt mit einem Knopf zusammengehalten wird. Das Haar ist unter einer weißen Haube versteckt. Fast parallel zur Bettkante ist ein zweiteiliges Fenster mit Fensterkreuz in die seitliche Wand eingelassen. Der Ausblick aus dem Fenster zeigt keine Landschaft, wie es in der Malerei dieser Zeit bereits üblich war, sondern einen schlichten Goldgrund. Ganz dem mittelalterlichen Verständnis entsprechend, wird anstelle einer realistischen Landschaft Gold als Hintergrund gewählt, als ein Hinweis auf das göttliche Geschehen. Unter dem Fenster ist eine lange Fensterbank aus Holz auf geschnitzten Holzstützen ange-

bracht, auf der ein kleines bauchiges Zinnkännchen mit Deckel und ein Glas stehen. Der Boden der Stube ist mit hellgrünen Steinfliesen belegt, wobei ab und zu eine braune Fliese eingefügt wurde. Parallel zum Fußende des Bettes steht eine schmale, längliche Holzwanne, die mit klarem Wasser gefüllt ist und in der ein weißes Leinentuch liegt. Davor steht ein kleiner Tonkrug mit Henkel. Das klare Wasser weist auf die kultische Reinigung hin, die das jüdische Gesetz nach der Geburt vorschreibt. Ganz im Bildvordergrund kümmert sich die Hebamme um das Neugeborene. Vor dem Bett der Mutter steht eine Holzwiege, in die das Wickelkind gebettet ist. Mariens zartes Köpfchen mit feinen, langen, blonden Haaren ruht auf einem weißen Kissen, während sie mit einer grünen Bettdecke, die mit einem roten, schmalen Band umwickelt ist, zugedeckt ist. Die Hebamme in blauem Kleid mit hochgekrempelten Ärmeln kniet zwischen dem Bett der Mutter und der Wiege. Das Knien der Hebamme wirkt irgendwie unsicher und ist anatomisch nicht nachvollziehbar. Um den Kopf der Magd ist eine weiße Haube geschlungen, die seitlich einen geflochtenen Haarzopf sichtbar werden läßt.

Bei allen Szenen dieses Werkes bemerkt man immer wieder das Bemühen des Künstlers um Perspektive und anatomische Genauigkeit, wobei die Umsetzung ein wenig unbeholfen wirkt. Die beiden Mägde sind sich sehr ähnlich und weisen keine individuellen Züge auf. Anna dagegen, die sich völlig ermattet von der Magd einen Löffel Brei reichen läßt, ist eine wirklich alte Frau mit faltiger Haut und sorgenvollem Gesichtsausdruck.

Das Fest der Geburt Mariae (In Navitate B. M. V.) wird bis auf den heutigen Tag in der katholischen Kirche am 8. September gefeiert und ist seit dem 7. Jahrhundert in Rom bezeugt. Der liturgische Text für die Lesung des Marienfestes steht am Anfang des Matthäusevangeliums (*Liber generationis Jesu Christi*). In der Wahl dieser neutestamentlichen Textstelle wird klar, daß mit der Geburt Mariae eine neuen Heilsordnung beginnt (*sub gratia*). Die Quelle für die Geschichte von Mariae Geburt findet man im Protoevangelium des Jakob<sup>300</sup>. Dort wird in einem Vers die Geburt Mariae geschildert. Infolge dieser kurzen Passage der nicht zum Kanon gehörenden Schrift entwickelten sich die bis ins Genrehafte gesteigerten, bildlichen Darstellungen der Geburt Mariens zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Die bürgerliche Wochenstube des 15. Jahrhunderts taucht in ganz ähnlicher Weise auch bei der Darstellung der Geburt von Johannes dem Täufer auf<sup>301</sup>.

Die nächste Szene schildert die Begegnung Mariens mit ihrer Verwandten Elisabeth, wie es im Lukasevangelium (Lukas 1, 30–45) beschrieben wird. Maria

300 Henneke/Schneemelcher (wie Anm. 242), Bd. 1, S. 285, 5, 2: *Es erfüllten sich aber ihre sechs Monate, wie der [Engel] gesagt hatte: im siebten [neunten] Monat gebar Anna. Und sie sprach zu der Hebamme: „Was habe ich geboren?“ und sie sprach: „Ein Mädchen.“ Da sprach Anna: „Erhoben ist meine Seele an diesem Tag.“ Und sie legte es nieder. Als aber die Tage erfüllt waren, da reinigte sich Anna von ihrem Wochenbett und gab dem Kinde die Brust, und sie verlieh ihm den Namen Maria.*

301 Ein ganz prominentes Beispiel ist die Geburt Johannes des Täufers im Turiner Stundenbuch (Museo Civico, fol.93<sup>v</sup>) von Jan van Eyck. Sicherlich kann man van Eyck als Erfinder dieser speziellen Bildidee betrachten.



Abb. 27 Flügelretabel, Burgkirche Guttenberg, *Visitatio Mariae* (Foto: R. Wagenblast).

machte sich auf den Weg durch das Gebirge nach Juda, nachdem der Engel Gabriel ihr die Geburt des Gottessohnes verkündigt hatte, um Elisabeth, die Ehefrau des Priesters Zacharias, zu besuchen. Bereits bei der Begrüßung erkennt Elisabeth Maria als die Mutter des Herrn, gleichzeitig wird ihre eigene Mutterschaft durch das Hüpfen des Johanneskinde in ihrem Leib bestätigt<sup>302</sup>.

Bei der *Visitatio* stehen die zwei Frauen in voller Größe im Zentrum der Bildfläche. Maria, im blauen Mantel und offenem Haar, um das ein weißes Tuch locker geschlungen ist, reicht Elisabeth, die links von ihr steht, ihre rechte Hand zum Gruß. Beide Frauen haben goldene Nimben. Sie stehen auf einem felsigen Untergrund, der ganz im Bildvordergrund durch eine schmale Rasenfläche begrenzt ist. Elisabeth trägt unter dem roten Mantel ein blaues Kleid und auf dem Kopf ein Gebende mit Schultertuch, wodurch ihr Stand als verheiratete Frau deutlich wird. Eine ikonographisch nicht ganz zu klärende Geste fällt bei Maria auf: Sie faßt sich mit ihrer linken Hand an die rechte Brust. Seit Rogier van der Weyden kennt die Kunstgeschichte das ehrfürchtige Berühren des Leibes Mariens (um 1435) als Geste bei der Heimsuchung. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Geste Mariens beim Gemälde aus der Guttenberger Burgkirche um ein Mißverständnis seitens des Malers oder um einen Restaurierungsfehler.

302 Lukas 1,41: *exsultavit in utero eius*.

Der Hintergrund ist zweigeteilt. Hinter Elisabeth wird ganz rudimentär ein Haus angedeutet, zu dessen Tür zwei Stufen führen. Die Tür ist geöffnet, und im Türrahmen erscheint ein bärtiger Mann mittleren Alters, bekleidet mit einem schwarzen, pelzverbrämten Mantel und ebensolchem Barett<sup>303</sup>. Es handelt sich hier um Zacharias, den Gatten Elisabeths. Links neben der Tür befindet sich ein zweiteiliges Fenster, aus dem drei junge Gestalten dem Geschehen der Begegnung zuschauen und es kommentieren<sup>304</sup>. Im rechten Bildhintergrund hinter Maria wird der Goldgrund des Himmels durch ein angedeutetes Felsmassiv und eine Baumgruppe unterbrochen. Maria kommt über die Berge zu ihrer Verwandten Elisabeth, um ihr die freudige Mitteilung zu machen. Die Felsen und der Berg können auch mit den alttestamentlichen Stellen in Beziehung gesetzt werden, die auf Maria deuten<sup>305</sup>. Ein geflochtenes Weidengatter umzäunt den Bereich des Hauses, durch dessen geöffnete Pforte ein weißhaariger Landmann, eventuell Joseph, mit geschulterter Sense schreitet. Am linken Bildrand ist noch ein Teil eines rechteckigen Wasserbeckens zu sehen, in dem sich klares Wasser kräuselt: ein Symbol der Reinheit Mariens und somit ein Hinweis auf die unbefleckte Empfängnis<sup>306</sup>.

Die Bildkomposition erinnert ganz entfernt an die Leipziger Heimsuchung von Rogier van der Weyden<sup>307</sup>. Es werden einzelne Bildelemente aufgegriffen und in sehr braver Art und Weise wiedergegeben. Dazu gehört die Stellung der beiden Frauen zueinander, die sich in einer ähnlichen Landschaft begegnen. Die Motivübernahme eines rechteckigen Wasserbeckens, in dem sich bei Rogier verschiedene Wasservögel tummeln, oder die Zweiteilung der Bildhintergründe mit dem Landschaftsausblick auf der linken Bildhälfte und der Architektur auf der rechten, erinnern an die großartigen Bilderfindungen der Niederländer am Anfang des 15. Jahrhunderts. Sicher waren in den gebräuchlichen Musterbüchern der Werkstätten diese Kompositionsschemata von den großen Vorbildern der Malerei vorhanden und wurden je nach Können des Meisters nachgeahmt.

Mit dem Marienod findet der Marienzyklus seinen vorläufigen Abschluß. Der linke Flügel zeigt im unteren Register eine Totenbettszene. Das Bett ist frontal zum Betrachter ausgerichtet. Rechts und links davon gruppieren sich die zwölf Apostel, die den apokryphen Berichten zufolge durch einen göttlichen Befehl aus ihren Missionsgebieten an das Sterbebett von Maria gerufen wurden. Die verkürzte Wiedergabe des Bettes ist proportional nicht ganz richtig. Maria liegt in einem schmalen Holzbett und hält eine brennende Kerze in der rechten Hand. Sie

303 Kopfbedeckung des Zacharias: Barett tritt im deutschen Raum als typische Kopfbedeckung um 1480 auf; *Elisabeth Vavra*: Barett, in: *Kühnel* (wie Anm. 249), S. 23.

304 Die literarische Grundlage für diese drei Mägde (?) ist eventuell in der Vision von der Heimsuchung der Heiligen Brigitta zu finden. In der *Vita Rhythmica* wird von 3 Mägden gesprochen, die Elisabeth begleiteten. *F. Tschochner*: Heimsuchung, in: *K. Algermissen* u.a. (Hrsg.): *Lexikon für Marienkunde*, Regensburg 1957 ff, hier Bd. 3, S. 121.

305 Daniel 2, 34 und Hohes Lied Salomos 2, 8–14: Diese Textstelle im Hohen Lied wird auch heute bei der Lectio der Festliturgie des 2. Juli, des Festags von Mariä Heimsuchung, gelesen.

306 Das Wasser als Symbol von Mariens Reinheit.

307 Abb. in *M. Davies*: Rogier van der Weyden, München 1972, S. 81, Abb. 70.



hat die Augen geschlossen und auch ihre Gesichtsfarbe ist bereits leichenblau. Doch trotz ihres offensichtlichen Todes hält sie die brennenden Kerze noch fest in ihrer Hand.

Hinter ihrem goldnimbierten Haupt, das auf weißen Kissen ruht, sind zwei „Fenster“ zu sehen. Das linke, schmale, gotische Fenster mit Butzenscheiben korrespondiert mit dem rechten, das aber kein reales Fenster ist. Es ist die göttliche Erscheinung, auf die Größe des Fensterrahmens reduziert: Vor einem Goldgrund erscheint Christus in Halbfigur, der die Seele Mariens auf seinen Armen hält. Petrus, auf der rechten Bettseite in der weißen Albe mit schwarzer Stola stehend, die ihn als Priester kennzeichnet, hält in seiner Hand einen Weihwasserkessel. Neben dem Kupferkessel mit einem Henkel, wie man ihn bei Prozessionen und sakralen Handlungen außerhalb der Kirche benutzte, hat er in der anderen Hand ein Aspergill oder Weihwedel, einen kurzen Stab mit knospenförmigen Ende, das wie ein Sieb durchlöchert ist. Vor Petrus steht aufgestützt auf einem Stock ein Jünger, der aus dem geöffneten Buch die Totenliturgie liest. Auf der anderen Bettseite steht – mit rosa Tunika und kräftig rotem Pallium bekleidet – der jugendliche Johannes. Weitere Apostel sind nicht zu identifizieren. Ganz an den vorderen rechten Bildrand gerückt, kniet von Maria abgewendet ein älterer Apostel, der seinen Kopf im Trauergestus in seine linke Hand gelegt hat. Er lehnt an einer hölzernen Kniebank, auf dessen schmaler Ablage er seinen linken Ellenbogen gestützt hat. Seine Augen sind geschlossen, er scheint ganz ins Gebet vertieft zu sein. Hinter ihm ist ein grauhaariger, bärtiger Apostel zu erkennen, der seine Hände zum Gebet gefaltet hat. Die Anwesenheit der Zwölf ist deutlich gemacht durch die zwölf Nimben, die sich rechts und links von Maria hintereinander staffeln. Acht von ihnen sind als Personen wahrzunehmen, fünf links und drei rechts, während nur die zwei Apostel im Bildvordergrund ohne Überschneidungen auskommen.

Der Marientod wird nicht in den kanonischen Büchern, sondern nur in der *Legenda aurea* erwähnt<sup>308</sup>. Dort wird berichtet, daß Johannes als erster bei Maria eintrifft, um nach dem Eintreffen der übrigen elf Apostel gemeinsam das Totenoffizium zu lesen, wobei die Apostel brennende Kerzen in Händen halten. Jesus erschien und nahm die Seele Mariens mit sich, die in „die Arme ihres Sohnes flog“<sup>309</sup>. Eine frühe Interpretation dieses Themas, das im Mittelalter nicht so häufig dargestellt wurde, findet man bei Robert Campin (Meister von Flémalle), dessen Bildkomposition aber nur in einer Kopie überliefert ist<sup>310</sup>. Dort überbringt Johannes Maria eine brennende Kerze, und Petrus im Chorgewand erteilt ihr die letzte Absolution. Im Spätmittelalter wandelte sich der Tod Mariens von einer nur legendarischen Erzählung aus dem Leben der Mutter Gottes in ein moralisierendes Exempel des guten Todes<sup>311</sup>.

308 *Legenda aurea* (wie Anm. 244), S. 583–586.

309 Ebd. S. 586.

310 London, National Gallery.

311 *J. Myslivec: Tod Mariens*, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 4, Sp. 333–338, hier: 336: Michael Pacher, Wolfgangsalter, Pfarrkirche St. Wolfgang.

Beim Lichtenthaler Altar von 1489, der einem schwäbischen Meister zugeschrieben wird, ist auf der Innenseite des einen Retabelflügels der Tod Mariens dargestellt<sup>312</sup>. Auch hier steht, entgegen älteren Darstellungen dieses Themas, das Bett, in dem Maria stirbt, senkrecht in der Bildmitte. Zu beiden Seiten des Totenbettes scharen sich die Apostel. Diese Bildkomposition zeigt deutlich niederländische Einflüsse, die auch bei dem Neckarmühlbacher Retabel im weitesten Sinne spürbar werden<sup>313</sup>.

Die untere Bildfläche auf dem rechten Flügel ist der Heiligen Elisabeth von Thüringen gewidmet. Elisabeth steht im Zentrum des Bildes und verteilt Wasser und Brot. Zu ihrer Linken kniet ein Edelmann, der als solcher durch seine Kleidung erkennbar ist und einen kurzen, dunkelbraunen Überwurf trägt. Darunter hat er eine weiße, enganliegende Hose und ein blaugraues, geschlitztes Hemd an. Er hält Elisabeth eine hölzerne Schale hin, in die sie mit einem kleinen, irdenen, bauchigen Gefäß mit Deckel Wasser gießt. Seinen Hut hat er vom Kopf genommen und hält ihn in der linken Hand. Zu ihrer Rechten dagegen steht eine verheiratete Frau mit weißem Gebende. Diese hat ein kleines, rothaariges Kind auf dem Arm. Elisabeth reicht ihr einen Laib Brot. Hinter der Frau mit Kind und vor einem Haus, von dem ein offener Türbogen und zwei Fenster zu sehen sind, stehen zwei weitere Personen: ein älterer Mann und eine Nonne. Der Mann mit schütterem Haar fällt von allen Personen am meisten auf. Bei ihm versuchte der Künstler, individuelle Züge herauszuarbeiten. Er besitzt einen kräftigen runden Schädel, der von dünnem, grauem Haar bekränzt wird. Seine Wangen, die einst prall von reichlichem Essen waren, sind in Folge des Alters sichtlich erschlafft. Er hält seine geöffnete linke Hand der Heiligen Elisabeth entgegen, als wenn er eine Gabe von ihr erwarten würde. Die Nonne in schwarzer Ordenstracht – möglicherweise Katharina von Gemmingen, eine Schwester Blickers (\* um 1440), die in Mainz Nonne war<sup>314</sup> – hält einen Rosenkranz in ihrer linken Hand. Im rechten Bildmittelgrund kommen zwei Bettler des Weges. Sie sind barfuß in zerrissenen Kleidern. Der Vordere trägt seinen rechten Arm in einer Schlinge, während der Hintere auf seinen Vordermann gestützt, an einer Krücke geht. Der Goldgrund des Himmels wird durch ein stilisiertes Buschwerk und einen steil hervorspringenden Felsen unterbrochen.

Die Heilige Elisabeth von Thüringen verteilt Brot und Wasser an Edelleute, während die zwei Bettler im Bildmittelgrund wie notwendige Staffagen wirken, die mit dem Geschehen um Elisabeth in keiner Beziehung stehen. Kennt man Bildprogramme aus dem Leben der Heiligen, erscheint diese Komposition ikonographisch

312 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Jan Lauts, Schwäbischer Meister 1489. Geburt und Tod Mariä. Zwei Altarflügel aus Kloster Lichtenthal, Karlsruhe 1966. Man beachte das riesige Format dieser Tafeln mit 225 mal 142 Zentimeter.

313 Vgl. Hans Memling, Sieben Freuden Mariä, 1480, München Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 668. Es gibt auffallende Parallelen zwischen dem monumentalen Marientod des Lichtenthaler Altars und der kleinen Szene am rechten oberen Bildrand in Memlings Bild.

314 Vgl. Stammbaum der Familie von Gemmingen-Guttenberg.



Abb. 28 Flügelretabel, Burgkirche Guttenberg, Hl. Elisabeth von Thüringen (Foto: R. Wagenblast).

äußerst ungewöhnlich, da Elisabeth sich vornehmlich um die Belange der Armen und Bedürftigen kümmerte und sich vom höfischen Leben distanzierte. Warum wählte man als Bildthema die Heilige Elisabeth und nicht einen der Konpatrone der Kirche St. Eucharius, die Heilige Agnes oder Maria Magdalena?

Elisabeth, die Tochter des ungarischen Königs Andreas II., wurde bereits in jungen Jahren mit dem Sohn des Landgrafen Hermann von Thüringen vermählt. Nach dem Tod ihres Gatten im Jahr 1227 ging sie nach Marburg und bekannte sich zum dritten Orden des heiligen Franziskus als Terziarin. Dort gründete sie ein Hospital

und widmete sich den Kranken und Armen. Sie starb am 17. November 1231 und wurde bereits vier Jahre später durch Papst Gregor IX. heilig gesprochen. Ihr Kult wurde neben den Franziskanern besonders durch den Deutschen Ritterorden gepflegt<sup>315</sup>.

Ein Hinweis für die Wahl der Heiligen Elisabeth für das Marienretabel könnte sein, daß diese bereits kurz nach ihrem Tod mit Maria, der Mutter Gottes, gleichgesetzt wurde: Papst Gregor IX. nämlich schrieb, daß Elisabeth ein neues Werk sei, das von Gott geschaffen wurde<sup>316</sup>. Die Verehrung für die Heilige Elisabeth war von solchem Ausmaß, daß Parallelen im Leben der Heiligen mit dem von Maria konstruiert wurden<sup>317</sup>.

Diese Szene des Retabels läßt einen deutlichen Schluß auf den Auftraggeber zu, da das übliche ikonographische Schemata des Almosenspendens gesprengt wird. Neben dem schon erwähnten älteren Herrn mit individuellen Gesichtszügen weicht auch der kniende Ritter, der das Wasser empfängt, von den sonst gleichbleibenden idealisierenden Gesichtstypen ab. Elisabeth nimmt die Position der Vermittlerin ein. Sie wendet sich zum Ritter – möglicherweise der Auftraggeber –, der im Gegensatz zur himmlischen Sphäre die Realität repräsentiert. Das Retabel hat die Schutzmantelherrschaft der Gottesgebärerin zum Sujet, unter deren Schutz die Gläubigen getrost das Jüngste Gericht erwarten können. Bei geschlossenen Flügeln ist das Thema Mutterschaft von Bedeutung: Es beginnt mit der Geburt Mariens und wird mit der Mutterschaft Mariens und Elisabeths fortgesetzt. Konsequenterweise wird der ikonographische Zyklus des Marienretabels mit dem Tod Mariens zunächst abgeschlossen, um dann das Thema Mutterschaft durch die Heilige Elisabeth nochmals aufzugreifen. Elisabeth war selbst Mutter und reicht der eben niedergekommenen Mutter einen Laib Brot. Aufgenommen wird diese Thematik nochmals in der Predella, die verloren gegangen, aber durch die Beschreibung von Lacroix überliefert ist. Die Inschrift des Spruchbandes (*et peperit fillium*) berichtet von der Geburt eines Sohnes. Lacroix ging irrtümlicherweise davon aus, daß es sich um den Verkündigungstext an Maria handelt. Doch der Vulgata-text nach Lukas (1,31) lautet: *ecce concipies in utero et paries fillium*. *Paries* (du wirst gebären) ist Futur I, da der Erzengel Gabriel Maria etwas Zukünftiges voraus-sagt. Bei *peperit* dagegen handelt es sich um eine Vergangenheitsform, das Perfekt. Dieser Wortlaut wird bei der Schilderung der Geburt von Johannes dem Täufer verwendet: *Elisabeth autem impletum est tempus pariendi et peperit fillium* (Lukas 1, 57). Das Spruchband auf der Predella verweist somit nicht auf die Geburt Christi, sondern berichtet von dem Wunder der Geburt der bereits im greisen

315 K. Hahn, F. Werner: Elisabeth von Thüringen, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 6, Sp. 133.

316 Ortrud Reber: Die Gestaltung des Kultes weiblicher Heiliger im Spätmittelalter. Die Verehrung der Heiligen Elisabeth, Klara, Hedwig und Brigitta (Diss.), Hersbruck 1963, S. 247.

317 Ebd.: Elisabeths Gang zur Kirche nach der Geburt ihres Kindes, barfüßig und im wollenen Kleid, mit einem Opferlamm (Libellus 24); Elisabeths Schutzapostel, den sie durch dreimaliges Losen gewonnen hat, ist Johannes (Joh. 19, 26–27); Vergleich Elisabeths mit dem apokalyptischen Weib, vgl. C. Blume: *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 29, Leipzig, S. 143.

Alter stehenden Elisabeth. Leider wissen wir nicht, wer auf den zwei Brustbildern, die sich neben dem Spruchband in der Predella befanden, dargestellt wurde. Doch scheint mir die Vermutung, daß es sich hier um eine Stiftung eines Retabels anlässlich der Geburt eines Sohnes im Hause Gemmingen am Ende des 15. Jahrhunderts handelt, nicht ganz unwahrscheinlich<sup>318</sup>.

### V.1.2. Stilistische Einordnung und Datierung

In der vorhandenen Literatur über das Marienretabel gibt es unterschiedliche Meinungen zur Herkunft und Datierung. Allen gemeinsam ist die Datierung ins späte 15. Jahrhundert. Lotz schreibt in seinem Haus- und Reisehandbuch von 1863 über das Marienretabel: „mit vier trefflichen Gemälden (Leben Maria und Heilige Elisabeth aus Thüringen) wahrscheinlich vom Meister Michel Wohlgemuth. Wohlerhalten“<sup>319</sup>. Lotz impliziert damit eine Nürnberger Herkunft des Retabels. Oechelhäuser dagegen sieht 1906 bei den Skulpturen den Einfluß von fränkischem Formgut, den er mit der Werkstatt Riemenschneiders in Verbindung bringt, während er bei den Malereien mehr an die Ulmer Malertraditionen denkt<sup>320</sup>. Schnellbach wiederum hält es 1931 für eine „mittelrheinisch beeinflusste handwerkliche Arbeit um 1510“<sup>321</sup>. Er begründet seine These mit den Maßwerkformen und Fischblasenmustern an der Rückwand des Altarschreins, die ganz typisch für den ober-rheinischen Raum seien und selten im schwäbischen Bereich verwendet wurden<sup>322</sup>. Die Malereien dagegen hält er für „mittelrheinisch von geringer Qualität“<sup>323</sup>. Man muß bei Schnellbachs Urteil über die Gemälde beachten, daß er die Übermalungen des 19. Jahrhunderts vor sich sah und nicht die im Jahr 1972 wiederhergestellten Malereien aus der Zeit um 1480<sup>324</sup>.

Die Datierung des Retabels ins Ende des 15. Jahrhunderts ist zweifelsfrei richtig, was man auch an der Faltenbildung der Skulptur festmachen kann: Die Knitterfalten bei Mariens Kleid und den Mänteln von Kaiser und Papst sind typisch für die Zeit um 1460/70. Die „Vorhangengel“, die in dieser Weise in der Karg-Nische von Hans Multscher 1433 im Ulmer Münster zum ersten Mal auftreten, werden hier – natürlich nicht in direkter Abhängigkeit – rezipiert. Hans Syfer, der Bildschnitzer des Altarretabels in der Heilbronner Kilianskirche, mag sicher eine Rolle für das Kunstschaffen in der Region gespielt haben. Man findet in diesem kleinen, handwerklichen Flügelretabel der Guttenberger Burgkirche die Disposition von schwä-

318 Weitere Ausführungen unter V.1.4.

319 *Wilhelm Lotz*: Kunst-Topographie Deutschlands: ein Haus- und Reisehandbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst. 2 Bde, Kassel 1862–1863, hier: Bd. 2, S. 154.

320 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 99.

321 *Schnellbach* (wie Anm. 240), S. 159.

322 Vgl. Lautenbacher Altar vom Meister des Nördlinger Hochaltars nach *Zimmermann* (wie Anm. 157), S. 109.

323 Ebd. S. 98.

324 So die gängige Datierung heute.

bischen, unterfränkischen und mittelrheinischen Anklängen. Im Schwäbischen ragen vor allem die Werkstatt des Ulmers Jörg Syrlin den Älteren und Michel Erhard heraus, der seinerseits eine berühmte Schutzmantelmadonna<sup>325</sup> schuf, in Unterfranken Tilman Riemenschneider und im Oberrheinischen Nicolaus Gerhaert. Diese herausragenden Künstler waren richtungsweisend für die Kunst der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Südwesten des deutschsprachigen Raums. An deren Kunst orientierten sich viele mittelmäßige und handwerkliche Bildschnitzer, ohne jedoch deren Rang zu erreichen. Bei dem Neckarmühlbacher Schutzmantelmadonnen-Retabel findet man viele Anklänge an hochgeschätzte Werke dieser Zeit. In vielen Details wirkt das Retabel altmodisch und greift auf ältere Bildtypen zurück, wie beispielsweise in der partiellen Verwendung von Goldgrund und der Nimbierung von heiligen Personen. Doch trotz dieser Punkte ist es ein bemerkenswertes Retabel, das zwar nicht zu den künstlerisch erstklassigen Werken zählt, aber eine ganz anmutig und liebevoll ausgeführte Arbeit ist.

Die Schutzmantelmadonna war ein beliebtes Bildmotiv für Stiftungsbilder. Bei diesen ist die Madonna meist sehr viel größer als die anbetenden Stifter. Erst in der Renaissance wurde den Stiftern eine andere Bedeutung zugemessen und somit auch die gleiche „reale“ Größe wie der Himmelskönigin. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ von Hans Holbein dem Jüngeren<sup>326</sup>.

Im näheren Umkreis haben sich Schutzmantelmadonnenbilder an folgenden Orten erhalten: Beispielsweise im schwäbischen Gröbblingen<sup>327</sup>, die gemalte Schutzmantelmadonna auf den Außenflügeln des Kronberger Retabels in Hessen<sup>328</sup> oder die gemalte Schutzmantelmadonna der Pfarrkirche in Tiefenbronn. Diese Kirche ist seit dem Jahr 1461 im Besitz der Familie von Gemmingen, eines verwandten Zweiges der Guttenberger Linie<sup>329</sup>. Zu den erhaltenen Werken nach 1500 möchte ich noch den Locherer Altar von Sixt von Staufen<sup>330</sup>, die Schutzmantelmadonnen

325 Heute: Staatliche Museen Berlin, Skulpturenabteilung. Ehemals Ravensburg (?). Um 1480. (Kat. Abb. 71 ff), Höhe: 135 cm; Maria ohne Kind, ungekrönt, hält ihren Mantel selbst auf, keine weltlichen und geistlichen Würdenträger, weltliche betende Bürger, evt. Stiftung von Patriziern für einen Seitenaltar; Lit.: *Gertrud Otto*: Gregor Erhard, Berlin 1943.

326 Zwischen 1525 und 1530. Darmstadt, Schloß.

327 Göbblingen/Schwaben, Pfarrkirche, 2. Viertel 15. Jh.; *Beck* u.a. (wie Anm. 12), Abb. 15.

328 Holzschrein mit Marientod, Figuren aus gebranntem Ton, Mittelrhein, um 1440, Kronberg/Taunus, Ev. Johanniskirche, gestiftet von Frank XII. von Cronberg und Ehefrau Katharina von Isenburg.

329 *Emil Lacroix* u.a (Bearbb.): Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Pforzheim Land (Kunstdenkmäler Badens, Kreis Karlsruhe 8/7) Karlsruhe 1938, S. 209–211. S. auch Schutzmantelmadonna von Markdorf, Bodensee, Nähe Ravensburg, um 1500, Maria mit Kind, Beter unter ihrem Mantel ähnlich gestaffelt wie bei der Neckarmühlbacher Madonna. Adam Kraft, Pergenstorfferepitaph, um 1498, Nürnberg, Stein, 240 mal 180 cm. Lit.: *Alexander Frhr. von Reitzenstein*: Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik, Königsstein/Taunus o.J., Abb. S. 24, 71.

330 1522–1524, Freiburger Münster, Lit.: *Rupert Schreiber* (Hrsg.): Das geschnitzte und gemalte Bild auf den altaren ist nützlich und christlich. Aufsätze zur süddeutschen Skulptur und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Meßkirch 1988, S. 94.

von Gregor Erhart in Sattenbeuren und Frauenstein<sup>331</sup> und die Kaisheimer Madonna<sup>332</sup> erwähnen<sup>333</sup>.

Selbst im frühen Kirchenlied ist das Thema der Schutzmantelmadonna präsent. Durch einen Innsbrucker Druck aus dem Jahre 1640 ist das Lied *Maria, breit dein Mantel aus* mit neunundzwanzig Strophen überliefert<sup>334</sup>. Der Mantel Mariens ist unter anderem die Metapher für den Schutz der gesamten Christenheit gegen jeweilige Gefahren.

### V.1.3. Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands

Das Bild der Vollständigkeit des Marienaltars trägt. Sein ursprüngliches Aussehen war sehr verschieden von dem, wie sich das Retabel uns heute darstellt. Es handelt sich um ein Wandelretabel: Ursprünglich waren die heute noch zu sehenden, bemalten Innenflügel die Außenflügel des Retabels. Auf den Innenseiten, die nicht

#### 1. Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes des Marienretabels:

geschlossener Zustand:

Geburt Mariens	Visitatio: Maria und Elisabeth
Marientod	Elisabeth von Thüringen verteilt Wasser und Brot

2 „Brustbilder“ mit Spruchband  
„et peperit filium“

geöffneter Zustand:

Relief (?)	Geschnitzter Altarschrein Schutzmantelmadonna	Relief (?)																
	Unter Mariens Mantel 16 Personen, nach H. Huhn																	
Verkündigung an Maria	<table border="0"> <tr> <td>Papst</td> <td>Kaiser</td> </tr> <tr> <td>Bischof</td> <td>Fürst</td> </tr> <tr> <td>Kardinal</td> <td>Ritter</td> </tr> <tr> <td>Mönch</td> <td>Dame</td> </tr> <tr> <td>Bürger</td> <td>Abtsain</td> </tr> <tr> <td>Ritterknecht</td> <td>Nonne</td> </tr> <tr> <td>Bauer</td> <td>Bürger</td> </tr> <tr> <td>Knecht</td> <td>Handwerker</td> </tr> </table>	Papst	Kaiser	Bischof	Fürst	Kardinal	Ritter	Mönch	Dame	Bürger	Abtsain	Ritterknecht	Nonne	Bauer	Bürger	Knecht	Handwerker	Geburt Christi
Papst	Kaiser																	
Bischof	Fürst																	
Kardinal	Ritter																	
Mönch	Dame																	
Bürger	Abtsain																	
Ritterknecht	Nonne																	
Bauer	Bürger																	
Knecht	Handwerker																	

2 „Brustbilder“ mit Spruchband  
„et peperit filium“

#### 2. Heutiger Zustand:

Geburt Mariens	Geschnitzter Altarschrein Schutzmantelmadonna	Visitatio: Maria und Elisabeth														
Marientod	Unter Mariens Mantel 16 Personen, nach H. Huhn	Elisabeth von Thüringen verteilt Wasser und Brot														
	<table border="0"> <tr> <td>Papst</td> <td>Kaiser</td> </tr> <tr> <td>Bischof</td> <td>Fürst</td> </tr> <tr> <td>Kardinal</td> <td>Ritter</td> </tr> <tr> <td>Mönch</td> <td>Dame</td> </tr> <tr> <td>Bürger</td> <td>Abtsain</td> </tr> <tr> <td>Ritterknecht</td> <td>Nonne</td> </tr> <tr> <td>Bauer</td> <td>Bürger</td> </tr> <tr> <td>Knecht</td> <td>Handwerker</td> </tr> </table>		Papst	Kaiser	Bischof	Fürst	Kardinal	Ritter	Mönch	Dame	Bürger	Abtsain	Ritterknecht	Nonne	Bauer	Bürger
Papst	Kaiser															
Bischof	Fürst															
Kardinal	Ritter															
Mönch	Dame															
Bürger	Abtsain															
Ritterknecht	Nonne															
Bauer	Bürger															
Knecht	Handwerker															

Grafik 3 Ursprünglicher und heutiger Zustand des Marienretabels.

331 Wallfahrtskirche (Österreich), um 1515, Auftragswerk von Kaiser Maximilian, überlebensgroß, thronende Maria mit Kind, Rosenkranzmotiv, Lit.: *Otto* (wie Anm. 325), Abb. 59 ff.

332 Kaisheim (bei Donauwörth), um 1502/3, früher: Berlin, Deutsches Museum, zerstört, Abb. XVIII, Kat. Staatl. Museen Berlin.

333 Vgl. auch Schutzmantelmadonna der Annakirche in Annenberg. *Edith Fründt*: Sakrale Plastik. Mittelalterliche Bildwerke. Hanau 1966, Abb. 114, 115. 140 cm groß, um 1500, evt. Nürnberg, stammt aus der Franziskanerklosterkirche.

334 *Ph. M. Körner* (Hrsg.): Marianischer Liederkrans. Eine Sammlung von Kirchenliedern, Gesängen und Gedichten vom Jahre 1500 bis in unsere Zeit, Augsburg 1841, S. 333 ff.

mehr erhalten sind, befanden sich reliefierte Darstellungen der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi<sup>335</sup>. Bei geschlossenem Zustand des einfach wandelbaren Retabels sah man die vier Gemälde: Die Geburt und den Tod Mariens auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Heimsuchung und eine Szene aus dem Leben der heiligen Elisabeth von Thüringen. Heute sind diese bei geöffnetem Zustand zu sehen. Nach Lotz waren die Innenseiten reliefiert, dagegen spricht Hans Huth in seinem Restaurierungsbericht von bemalten Innenflügeln<sup>336</sup>. Hans Huth rekonstruiert die Anordnung der bemalten Außenseiten von links oben nach rechts unten gelesen wie folgt: Heimsuchung, Geburt Mariens, Heilige Elisabeth und schließlich Mariens Tod<sup>337</sup>. Es stellt sich die Frage, warum die Heimsuchung und Elisabeth von Thüringen auf der linken Tafel dargestellt sind, wo die chronologische Folge eigentlich links oben mit der Geburt Mariens beginnen müßte. Huths Rekonstruktion basiert wohl auf Lacroix<sup>338</sup>. Dieser bemerkte weiter, daß bei geöffnetem Schrein links die Geburt Christi und rechts die Verkündigung dargestellt wurde, folglich chronologisch vertauscht. Auch wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich um ein Marienretabel handelt, irritiert diese Anordnung der Reliefs sowie der Gemälde. Diese ungewöhnliche Abfolge, die weder in einer chronologischen noch in einer inhaltlichen Reihe steht, scheint durch das Fehlen der reliefierten Innenflügel entstanden zu sein.

Bei der Restaurierung im Jahr 1865 waren die Innenseiten der Flügel möglicherweise in einem so schlechten Zustand, daß man sich entschloß, die Außenseiten zu Innenseiten zu machen, um ein scheinbar vollständiges Bild zu erhalten. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde der rechte Flügel mit dem linken ausgetauscht, wodurch die ehemaligen Außenseiten zu Innenseiten wurden. Dadurch war es möglich, die vorhandenen Scharniere beizubehalten. Dagegen achtete man bei der letzten Restaurierung, die 1974 abgeschlossen wurde, darauf, die gemalten Bilder wieder in einen richtigen Sinnzusammenhang zu stellen. Somit zeigt sich uns heute die richtige Abfolge mit der einzigen Einschränkung, daß die Gemälde ehemals die Außenseiten, und nicht wie heute, die Innenseiten des Retabels zierten. An den Schmalseiten beider Flügel sind heute noch Spuren zu sehen, die von den alten Scharnieren stammen könnten.

Die gemalte Predella des Retabels ging wohl in der Mitte des letzten Jahrhunderts verloren. Es gibt keine Hinweise darauf, ob das Retabel ein Gesprenge besessen hat. Es ist denkbar, daß dort eine Marienkrönung oder Maria auf dem Thron Gottes zur Seite ihres Sohnes, eingerahmt von Schnitzwerk, dargestellt war. Wahr-

335 Lotz (wie Anm. 319), Bd. 2, S. 154: im 19. Jh. sah man auf den Außenseiten noch die reliefierten Darstellungen.

336 Ebd., S. 154 dagegen: „Maria mit dem Christuskinde, Engel und Anbetende, charaktervoll und lebendig individuell; auf den Flügeln in Relief die Verkündigung und Geburt Christi.“; Huth: Restaurierung der Schutzmantelmadonna (wie Anm. 298), S. 22.

337 Ebd., S. 22.

338 Emil Lacroix, Heinrich Niester: Der Marienaltar zu Neckarmühlbach, in: Maltechnik 61 (1955), S. 87–92, hier: S. 87.



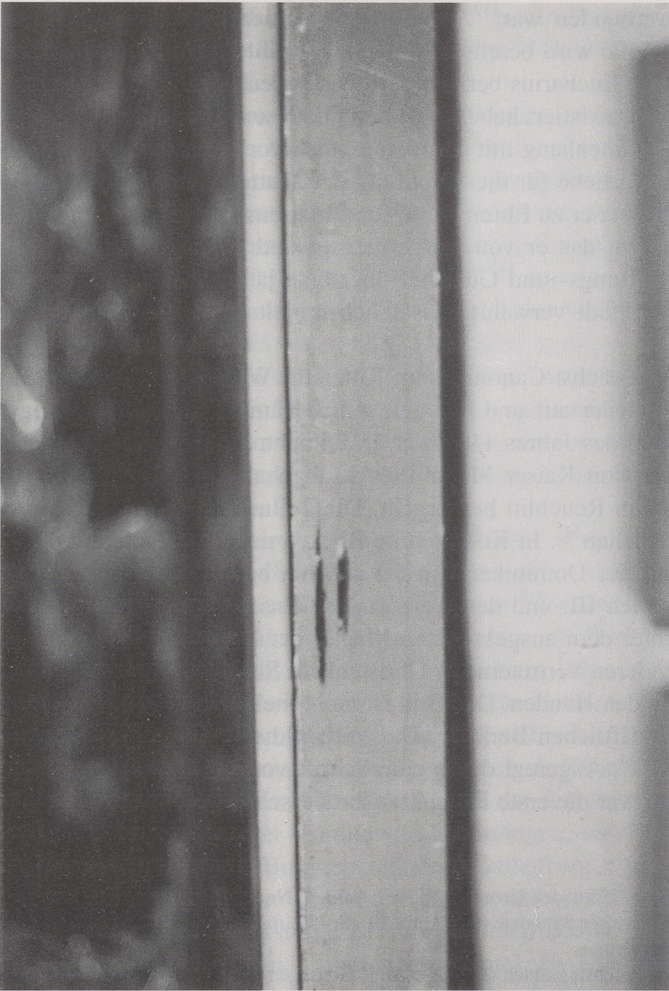


Abb. 29 Flügelretabel, Burgkirche Guttenberg, Spuren von Scharnieren (Foto: R. Wagenblast).

scheinlicher scheint mir die Vorstellung eines schlichten geschnittenen Abschlusses des Mittelschreins.

#### V.1.4. Funktion des Flügelretabels

Wie bereits erwähnt, stiftete Blicker von Gemmingen am 27. November des Jahres 1497 eine Kaplaneipfründe, die mit dem Marienaltar der Pfarrkirche in Neckar-

mühlbach verbunden war<sup>339</sup>. In dem oben zitierten Synodalbericht der Diözese Worms von 1496 wird bereits von einem geweihten Marienaltar zur Linken in der Burgkirche St. Eucharius berichtet<sup>340</sup>. Das bedeutet, daß spätestens zu dieser Zeit ein Marienaltar existiert haben muß. Eventuell steht eben diese neue Stiftung Blickers im Zusammenhang mit dem heute noch vorhandenen Marienretabel. Blicker scheint eine Vorliebe für die Verehrung der Mutter Gottes gehabt zu haben. Denn auch 1491 stiftete er zu Ehren Gottes und Mariens ein ewiges Almosen für das Spital in Wimpfen, das er von Bürgermeister und Rat der Stadt Wimpfen gekauft hatte. Der Stiftungs- und Gültbrief über eine jährliche Gült von 28 fl wurde bei dem Rat der Stadt verwahrt. Zusätzlich erhielt der Dominikanerorden eine Abschrift.

Blicker war zunächst Canonicus im Ritterstift Wimpfen, gab aber den geistlichen Stand 1478 wieder auf und heiratete Anna Kämmerer von Worms, genannt Dalberg. Im April des Jahres 1486 war er Teilnehmer auf dem Reichstag in Aachen. Dieser wurde von Kaiser Maximilian I. abgehalten, wie aus einem Reisebericht von Dr. Johann Reuchlin hervorgeht. Die Teilnehmer reisten von Frankfurt über Köln nach Aachen<sup>341</sup>. In Köln konnte Blicker sicher das Motivbild<sup>342</sup> auf dem Rosenkranzaltar der Dominikanerkirche in Köln bewundern, das zur Erinnerung an Kaiser Friedrich III. und dem Frieden zwischen ihm und Karl dem Kühnen entstand<sup>343</sup>. Unter dem ausgebreiteten Mantel der Mutter Gottes knieten Kaiser und Papst mit anderen Vertretern der Christenheit. Sie verehrten Maria und hielten Rosenkränze in den Händen. Das Bild ist nicht mehr erhalten, und wir kennen es nur durch die schriftlichen Berichte. Das Motivbild wurde im Jahr 1500 durch ein anderes ersetzt<sup>344</sup>. Angeregt durch eine Schrift von Sprenger<sup>345</sup>, dem Prior am Kölner Konvent, war die erste Rosenkranzbruderschaft in Köln am 8. September 1475

339 *Andermann*: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 57.

340 *Weech*: Wormser Synodale (wie Anm. 19), S. 427; *Ibidem a sinistris altare beatae Mariae Virginis consecratum tantum*.

341 Deutsche Reichstagsakten (DRTA), Bd. 1, Göttingen 1989, S. 818, Maximilian I., 9. April 1486: Blicker reiste mit den Reichstagsteilnehmern von Frankfurt über Köln nach Aachen und nahm dort am Königsmahl Maximilians I. in Aachen teil.

342 Motivbild zur Erinnerung an den Frieden zwischen Herzog Karl dem Kühnen von Burgund und Kaiser Friedrich III.: Unter dem ausgebreiteten Mantel der Mutter Gottes knien Kaiser und Papst und andere Vertreter der Christenheit, Ersetzung dieses Bildes im Jahr 1500 durch ein anderes, evt. Rosenkranzbild, St. Andreas in Köln vom Meister von St. Severin, um 1510 – vgl. *Stephan Beissel*: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, ND der Ausg. 1909, Darmstadt 1972, S. 544; s. auch Verbindung der Rosenkranzbruderschaften mit dem älteren Salve Regina und zu Ehren der heiligen Anna.

343 Kaiser Friedrich III. trug sich zusammen mit seiner Frau Eleonore und seinem Sohn Maximilian nach der Prozession am Fest Mariae Geburt in das Buch der Rosenkranzbruderschaft ein.

344 *Beissel* (wie Anm. 342), S. 544.

345 Jakob Sprenger, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, Freiburg <sup>2</sup>1986, Sp. 47. Jakob Sprenger, seit 1452 Dominikaner, war der Vorsteher der deutschen Ordensprovinz des Predigerordens. Daneben war er auch Inquisitor für Köln, Mainz und Trier. Er verfaßte 1487 den Hexenhammer gemeinsam mit H. Institoris.

gegründet worden<sup>346</sup>. Diese Bruderschaft erfreute sich großer Beliebtheit und hatte bereits im Jahr ihrer Gründung fünftausend Mitglieder<sup>347</sup>. Bald entstanden auch außerhalb von Köln viele Rosenkranzbruderschaften.

Auch in Wimpfen nahm der Marienkult einen großen Raum im geistlichen Leben der Stadt ein. Der Mittelpunkt der Verehrung war der Marienaltar in der Dominikanerklosterkirche mit der Pietà von 1416<sup>348</sup>. Das Kloster gehörte in der Zeit um 1500 zu den größten und reichsten Dominikanerklöstern auf deutschsprachigem Gebiet. Allein vier Provinzialkapitel wurden nach 1460 in Wimpfen abgehalten<sup>349</sup>. Bedingt durch das einflußreiche Dominikanerkloster<sup>350</sup> und die daraus resultierende intensive Marienfrömmigkeit, gab es bereits 1463 eine Heiligenbruderschaft zu Ehren *der hochgelopten Junckhfrauen Maria und aller hayligen Engel*. Hierbei handelte es sich um eine äußerst exklusive Gesellschaft, deren Mitgliederanzahl auf 28 beschränkt war<sup>351</sup>. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts existierte die Rosenkranzbruderschaft *unser lieben frawe bruderschaft zum Rosencranzs*. Die Familie von Gemmingen war durch mehrere Stiftungen seit dem 14. Jahrhundert mit diesem Kloster verbunden<sup>352</sup>.

Die beiden Hinweise auf den Rosenkranz im Marienretabel in der Pfarrkirche von Neckarmühlbach findet man bei den Schutzsuchenden unter Mariens Mantel im Schrein und auf der vierten Bildtafel, die der Heiligen Elisabeth von Thüringen gewidmet ist, wo im Hintergrund eine Ordensschwester mit Rosenkranz in den Händen zu sehen ist. Die von Huth als Äbtissin bezeichnete Frau, links von Maria mit schwarzem Mantel und weißem Wimpel als der für Nonnen üblichen Kopftracht, hält ebenso eine Rosenkranzperlschnur in den Händen. Doch bei dieser Gestalt handelt es sich um eine Nonne, da ihr der Abtstab als Kennzeichen fehlt. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde das Retabel mit der Schutzmantelmadonna, ein ganz persönliches Motivbild der Familie von Gemmingen, von Blicker in Auftrag gegeben, der zu dieser Zeit Burgherr auf dem Guttenberg war. Ein weiteres Indiz für das persönliche Anliegen des Motivbildes könnte der Mann geben, der sich im Hintergrund zwischen Papst und Bischof befindet. Dieser trägt eine ungewöhnlich hohe Kopfbedeckung und einen roten Mantel. Es könnte sich um die Amtskleidung eines Richters handeln. Die Schaub, der Amtsmantel, war bis ins

346 Ebd.; *Beissel* (wie Anm. 342), S. 544

347 Nach Michael Francisci in: *Beissel* (wie Anm. 342), S. 546

348 *Hafer* (wie Anm. 28), S. 38 und S. 31 und Anm. 122. Diese Pietà steht im Zusammenhang mit den TonaPOSTeln. S. oben Kapitel IV. 2.3.

349 1467, 1506, 1528 und 1553, *Endriss* (wie Anm. 76), S. 80.

350 Dominikus gilt als traditioneller Stifter des Rosenkranzkultes; der Legende zufolge bekam Dominikus den Rosenkranz von Maria verliehen.

351 *Endriss* (wie Anm. 76), S. 169.

352 Ebd. S. 76, 91: Die Schwestern Adelheid und Elisabeth von Gemmingen stifteten eine jährliche Gült im Jahr 1365 für den Dominikaner Dudo und Schwicker von Gemmingen, StA Darmstadt, Hs. 35 fol. 242 f.; der Ritter Diether von Gemmingen stiftete ein Familienanniversar im Jahre 1387 *ainer gesungen virgilen und ainer gesungenen seëllmess*, StA Darmstadt, Hs 34 fol. 235<sup>v</sup>-237.

15. Jahrhundert meist rot<sup>353</sup>. Neben dem roten Kardinalsmantel und dem roten Kleid des jungen Mädchens, deren Haar ein Schapel schmückt, trägt keiner der Betenden unter Mariens Mantel die Farbe rot. Diese besondere Hervorhebung des roten Mantels könnte ein Hinweis auf die Stellung eines Amtmanns sein. Angesichts des Tatbestands, daß Blicher seit 1497 das königliche Privileg der Hoch- und Blutgerichtsbarkeit besaß, die König Maximilian ihm am 13. April dieses Jahres in Innsbruck verliehen hatte<sup>354</sup>, könnte das durchaus ein Anhaltspunkt für die Darstellung eines Richters sein. Die Hoch- und Blutgerichtsbarkeit war ein eher seltenes Privileg beim Niederadel und ein wichtiger Ausdruck der Herrschaftsbefugnis<sup>355</sup>.

Die Stiftung der ewigen Pfründe am Marienaltar durch Blicher von Gemmingen im Jahr 1497 ist ein weiteres Indiz, das für die Aufstellung des Retabels spricht<sup>356</sup>. Somit kann man das Retabel mit der Schutzmantelmadonna mit großer Wahrscheinlichkeit ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datieren, genauer um das Jahr 1497.

#### V.1.5. „Wundertätige Mutter Gottes“

Im Ortsreiseprotokoll des Bezirksamtes Mosbach von 1893 ist zu lesen, daß die Madonna der Burgkirche als wundertätig gelte und viele Katholiken in die seit 1522 evangelische Pfarrkirche von Neckarmühlbach pilgerten, um die Mutter Gottes zu verehren<sup>357</sup>. Der evangelische Pfarrer Hagmeier schreibt 1935 in seinem Visitationsbericht, daß selbst die katholischen Christen den Gottesdienst in der Neckarmühlbacher Pfarrkirche besuchen, da dieses evangelisches Gotteshaus auch eine Bedeutung als katholische Wallfahrtskirche besitzt<sup>358</sup>. Im Jahr 1936 hatte eine Bürgerin aus dem Nachbarort Tiefenbach eine Vision, die die Wallfahrten an jedem Donnerstag und zu den Marienfesten zur „Verlassenen Madonna“ wieder belebten<sup>359</sup>.

Als nach der Restaurierung im Jahr 1975 das Flügelretabel der Schutzmantelmadonna trotz Alarmanlage aus der Kirche gestohlen wurde und man nur dank glücklicher Umstände die Diebe mit der Beute stellen konnte, beschloß man, das Altarbild an einem sicheren Ort aufzustellen. Seit dieser Zeit wird es im Burgmuseum der Burg Guttenberg aufbewahrt. Damit waren auch die Wallfahrten zu Ende und

353 *Gerhard Jaritz*: Amtskleidung, in: *Kühnel* (wie Anm. 249), S. 7/8.

354 *Andermann*: Urkunden Gemmingen (wie Anm. 4) Nr. 55\*.

355 Die Freiherren von Gemmingen waren befugt, einen Galgen im Ort aufzustellen. Aus späteren Gerichtsdokumenten geht hervor, welch wichtiges Privileg das war. Für diese Information danke ich Dr. Kurt Andermann vom GLAK.

356 S. auch unter II, 2.

357 *Fütterer* (wie Anm. 53), S. 82.

358 *Litzenburger* (wie Anm. 9), S. 280.

359 Pilgerbericht im St. Conrad Blatt Freiburg 1946, S. 82 f.

die Guttenberger Burgkirche verlor die Bedeutung, die sie auch für die Gemeinschaft der Katholiken für lange Zeit besessen hatte.

Angesichts dieses Sachverhaltes muß man sich fragen, inwieweit eine Sicherung von Kunstgegenständen zur Erhaltung für nachfolgende Generationen zu vertreten ist, wenn damit das kultische Bild aus seinem gesamten inneren Zusammenhang herausgelöst wird und man dadurch den Verlust seiner religiös-christlichen Bedeutung hinnimmt. Wäre denn nicht gerade hier ein Kristallisationspunkt für die beiden christlichen Kirchen? Über Jahrhunderte wallfahrteten Katholiken in eine seit 1522 evangelische Kirche zum Altar der Mutter Gottes, obwohl gerade die Marienverehrung ein bedeutendes Hindernis auf dem Weg zur Wiedervereinigung im Glauben ist. Seit dieser Zeit respektierten die lutherischen Gläubigen und Prediger, daß das Marienbild an seinem Platze blieb. Denn auch in der evangelischen Lehre nach Luther gilt Maria als die Mutter Gottes, wobei sich Luther auf den neutestamentlichen Text bei Lukas (Lukas 1, 28–38) stützte<sup>360</sup>. Doch nicht nur als Mutter Gottes verehrt sie die lutherische Lehre, sondern Maria war auch Fürbitte-rin: *Für ain fürbitterin wölln wir sy haben wie die anderen hailigen*<sup>361</sup>. Luther wandte sich nur gegen die Anbetung Mariens und war damit der gleichen Auffassung wie die traditionelle katholische Lehre, für die der grundlegende Satz gilt: *Anbetung gebührt allein dem dreifaltigen Gott*<sup>362</sup>. An anderer Stelle äußerte sich Luther ganz konkret zu dem Bild des Schutzmantels bei Maria. Für ihn ist es Abgötterei, wenn Maria von der Trinität gekrönt und damit über Gott Vater und Sohn gestellt wird. Er sagte dazu: *Abgötterei, daß man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae, wie die Predigermönche getan haben! Ist's aber nicht eine große und greuliche Ketzerei gewesen, daß wir alle unser Vertrauen auf unsers lieben Frauenmantel gesetzt haben, da sie doch ihr Blut für uns nicht vergossen hat*<sup>363</sup>?

Heute ist diese besondere Konstellation von gelebter Frömmigkeit beider Konfessionen in einer reformatorischen Kirche nicht mehr gegeben. Das Altarretabel der Schutzmantelmadonna wurde zu einem musealen, sinnentleerten Gegenstand. Vielleicht liegt hier eine Chance, diese Situation neu zu überdenken, um eine Lösung zu finden, die dem christlichen Kunstwerk wieder gerecht wird<sup>364</sup>.

360 *Luther*: Von den Konziliis und Kirchen 1539, in: *ders.*: WA (wie Anm. 100), Bd. 50, 591. Auch der große reformierte Theologe Karl Barth nennt Maria ausdrücklich die Mutter Gottes und bekennt sich zu der Lehre „geboren aus Maria der Jungfrau“. *S. Karl Barth*: Die kirchliche Dogmatik Bd. 1/2, Zürich 1932, S. 151 f. und 201.

361 *Luther*: Sermon von der Geburt Mariä, 1522.

362 Heinz Schütte: Um die Wiedervereinigung im Glauben, Essen <sup>2</sup>1959, S. 134.

363 *Luther*: WA (wie Anm. 100), Bd. 47, 5, 276.

364 Nach Abschluß der Arbeit habe ich festgestellt, daß seit kurzem zwei sehr gute phototechnische Reproduktionen der beiden Retabeln auf ihrem ursprünglichen Platz auf den Seitenaltären stehen. Es ist ein Kompromiß, der sicher zu vertreten ist, und auf den ersten Blick könnte man glauben, die Retabeln seien wieder in die Kirche zurückgekehrt.

## V.2. Kreuzaltarretabel

### V.2.1. Beschreibung

Inwieweit der heutige Zustand des spätgotischen Kreuzretabels ursprünglich ist, muß dahingestellt bleiben. Heute sehen wir ein Flügelretabel vor uns, dessen Schrein 74 Zentimeter breit und 117 Zentimeter hoch ist. Im Schrein befindet sich vor einem nachtblauen, gemalten Sternenhimmel ein geschnitztes Kruzifix von fünfundfünfzig Zentimeter Größe. Der Gekreuzigte hängt an einem schlichten Kreuzesstamm, der jüngeren Datums ist. Über seinem Kopf ist die Inschrift mit den Worten *Jesus Nazarenum/Rex Judeorum* zu lesen. Jesus, nur bedeckt mit dem goldfarbenen Lententuch, dessen flatterndes Ende auf der rechten Seite abgebrochen ist, besitzt eine ganz zarte, fast zerbrechliche Gestalt. Auf der Haut seines ausgemergelten Körpers zeichnen sich alle Knochen und Gelenke sehr deutlich ab. Besondere Sorgfalt verwandte der Künstler bei der Modellierung des Oberkörpers. Die einzelnen Rippen drücken sich fühlbar unter der Haut durch, während sich durch das Hängen am Kreuz eine tiefe Einbuchtung in Bauchhöhe ausbildet. Sein Haupt, bekrönt von dem Dornenkranz, ist zu seiner rechten Schulter geneigt, auf die sein langes, braunes und lockiges Haar fällt. Auf der anderen Seite ist die Haarlocke abgebrochen. Die Augen Christi sind leicht geöffnet. Auf den geöffneten



Abb. 30 Kreuzretabel, Burgkirche Gutenberg (Foto: R. Wagenblast).

ten, bemalten Seitenflügeln<sup>365</sup> ist je ein Bischof zu sehen, der jeweils die gesamte Bildfläche einnimmt.

Das Flügelretabel ist unwesentlich kleiner als das mit der Schutzmantelmadonna und stand bis 1974 auf der Mensa des rechten Seitenaltars, überfangen von dem schlichten, steinernen Ciborium in der Burgkirche Neckarmühlbach. Der ältesten Beschreibung zufolge waren auf den Gemälden das Martyrium des Heiligen Sebastian und zwei andere Heilige zu sehen<sup>366</sup>. Lotz fand auch eine Inschrift mit der Jahreszahl 1492. Er bemerkte zu den Malereien, daß diese „wertvoller sind als die Skulptur“<sup>367</sup>. Man kann aus der kurzen, stichwortartigen Beschreibung bei Lotz schließen, daß auf den Rückseiten der Flügel das Martyrium des Heiligen Sebastians zu sehen war.

Doch warum wurde hier der Heilige Sebastian dargestellt? Die Kirche wurde neben Eucharius auch auf die Heiligen Jodocus und Nikolaus geweiht. Der Altar dagegen, so ist es dem Wormser Synodalbericht zu entnehmen, wurde zu Ehren des Heiligen Valentinus konsekriert<sup>368</sup>. Doch weder Eucharius, Jodocus noch Valentinus haben irgend etwas mit Sebastian gemein, mit denen Lotz sie hätte verwechseln können. Der einzige Heilige, der in diesem Zusammenhang auch das Pfeilattribut besitzt, ist der heilige Nikolaus von Tolentino<sup>369</sup>. Bei Nikolaus handelt es sich aber um Pestpfeile. Es ist nicht auszuschließen, daß das Kreuzretabel zu einem ganz bestimmten Anlaß gestiftet wurde; denkbar wäre das Ende der Pestepidemien, die am Ende des 15. Jahrhunderts wüteten<sup>370</sup>. Sebastian, der seit dem 14. Jahrhundert zu den Vierzehn Nothelfern gehört, galt als wichtigster Pestheiliger. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Altarretabel auch um eine Stiftung der Familie von Dalberg, deren Wappen dieses Ciborium im Schlußstein des Gewölbes trägt. Es ist nicht auszuschließen, daß die Schwiegereltern von Blicher etwas mit dem Programm des Retabels verbanden<sup>371</sup>.

Auf den beiden Innenflügeln ist je ein Bischof in vollem Ornat dargestellt. Auf ihren Häuptern tragen sie die Bischofsmütze, die Mitra, die mit Perlen und Edelsteinen verziert ist. Der links dargestellte Bischof trägt über der weißen Albe eine rote Dalmatica mit streifenförmigen Besätzen am Halsausschnitt und am Saum, dar-

365 114 cm hoch und 40,5 cm breit.

366 Lotz (wie Anm. 319), Bd. 2, S. 154.

367 Ebd.

368 Bei der Wahl eines Heiligen für Nebenaltäre stehen die Patrozinien der Kirche nicht unbedingt in einem engeren Zusammenhang.

369 G. Hartwanger: Nikolaus von Tolentino, in: LCI (wie Anm. 68), Bd. 8, Sp. 59–62. Nikolaus war Augustinereremit und lebte am Anfang des 13. Jahrhunderts. Er wurde im Jahr 1449 kanonisiert und tritt in der Funktion als Fürbitter für die Menschen ein, um beispielsweise die Pestpfeile abzuwenden, die als Gottesurteil vom Himmel herabkommen.

370 Denn die Pestepidemien suchten am Ende des Jahrhunderts das Land fast im Abstand von 10 Jahren – 1473, 1483 und 1494 – heim.

371 Diese Eventualität soll hier nur als Gedanke angeführt werden, ohne daß ich näher darauf eingehen kann.



Abb. 31 Kreuzretabel, Burgkirche Guttenberg, linke Tafel (Foto: R. Wagenblast).

über ein dunkles Pluviale, das mit Perlen und Edelsteinen, auch Aurifrisien genannt, besetzt ist und am unteren Saum einen feinen Fransenbesatz besitzt. In seiner linken Hand, über die er die Pontifikalhandschuhe gestreift hat, hält er den Bischofsstab an einem weißen Panisellus. Die rechte Hand, über dessen Handschuh der Pontificalring am Mittelfinger steckt, ist im Segensgestus erhoben. Sein Blick ist nach unten zu dem knienden Stifter gerichtet, dem der Segen gilt. Der Stifter ist sehr klein am unteren rechten Bildrand zu sehen und reicht in seiner Bitthaltung dem Bischof nicht einmal bis zu den Knien. Er trägt einen kurzen, braunen Überwurf mit Pelzkragen über einem schwarzen Rock. Der Hintergrund ist in ein dek-



kendes Himmelblau getaucht, während der Boden, auf dem der Bischof steht, ein flächiges Steingrau ist, auf dem zwei Kieselsteine liegen. Den Übergang von der Bodenfläche zum Hintergrundhimmel markiert ein hellgrüner Streifen. Die gesamte Anlage der Hintergrundgestaltung scheint bei der Restaurierung Fehlstellen aufgewiesen zu haben, die man zu beheben versuchte.

Der Bischof auf dem rechten Flügel hält in der rechten Hand seinen Bischofsstab und in der linken ein Kirchenmodell. Es ist eine dreischiffige, romanische Basilika mit einem aufgesetzten Turm. Die Pontifikalkleidung dieses Bischofs unterscheidet sich von dem eben beschriebenen dadurch, daß dieser nicht den Chormantel, sondern die Kasel über der Dalmatica trägt. Sie ist aus schwerem, gemusterten Brokatstoff, der innen grün abgesetzt ist. Das Kaselkreuz, ein breites, gesticktes Ornamentband, ist mit Perlen und Edelsteinen besetzt.

Der Rahmen des Flügelretabels ist bei der Restaurierung im Jahr 1957 völlig erneuert worden. Es ist ein schlichter, rötlich gebeizter Holzrahmen mit ganz wenigen, dunklen, stilisierten Blumenmustern. Der Schrein wurde aus Sicherheitsgründen mit einer Glasscheibe geschützt, ebenso wie die Gemälde des Retabels der Schutzmantelmadonna.

Im Restaurierungsbericht von 1900 des Landesdenkmalamtes Karlsruhe wird berichtet, daß die Bilder und Schnitzerei restauriert wurden. Aus der Formulierung könnte man entnehmen, daß mit Schnitzerei nicht nur der Corpus Christi gemeint ist, sondern auch noch dekoratives Rahmenwerk. Die relativ großen, leeren Räume unter dem Kreuz lassen vermuten, daß an dieser Stelle Holzskulpturen von Maria und Johannes dem Evangelisten gestanden haben könnten.

### V.2.2. Stilistische Einordnung

Nach Oechelhäuser gehört die Malerei der Flügel einer Ulmer Schule an, während der Kruzifixus dem Kreis der Riemenschneider-Schule zuzuordnen ist<sup>372</sup>. Schnellbach dagegen kommt der Herkunft des Werkes weit näher, wenn er den in Heilbronn tätigen Künstler Hans Syfer als Urheber des Kruzifixus in Betracht zieht<sup>373</sup>. Vergleicht man den Leib Christi der Grablegung des Wormser Grabes mit dem Kruzifixus, fallen die stilistischen Übereinstimmungen der beiden Werke ins Auge. Die Behandlung des Brustkorbs, der weit heraussteht und einen starken Kontrast zu der eingefallenen Bauchpartie bildet, ebenso wie die knöcherne Steifheit der Glieder, die viel zu langen Finger und Zehen, könnten auf einen Künstler hinweisen, der diese beiden Werke schuf. Formale Parallelen finden sich in der Gestaltung der Dornenkrone, der Behandlung der Locken und der Schlingung des Lententuches.

372 *Oechelhaeuser* (wie Anm. 59), S. 100.

373 *Schnellbach* (wie Anm. 240), S. 159; um 1500, vgl auch mit Heilbronner Hochaltar, Wormser Grablege und Pietà, Schmerzensmann der Heilbronner Altartafel.

Ein weiteres Werk, das sich zum Vergleich heranziehen läßt, ist der lebensgroße Kruzifixus der Pfarrkirche St. Nikolaus im benachbarten Gundelsheim. Obwohl dieses Werk viel größer ist, findet man auch hier die oben genannten gemeinsamen Gestaltungsmerkmale, die auf einen Meister schließen lassen, der mit Hans Syfer in Verbindung gebracht werden kann. Schnellbach spricht von einem oberrheinisch geschulten Meister, der mit Hans Syfer verwandt ist<sup>374</sup>.

Die Malereien dagegen lassen sich nicht eindeutig zu einem Kunstkreis oder Künstler zuordnen. Es läßt sich nur soviel sagen: sie stammen aus der gleichen Zeit wie der Kruzifixus und gehören zu diesem Retabel. Wahrscheinlich sind sie die Werkstattarbeit eines Gesellen. Sie haben im Laufe der Jahrhunderte sehr gelitten und weisen bei genauer Betrachtung einige Fehlstellen auf. Es ist sehr schwer zu beurteilen, wieviel von dem, was man heute noch sieht, wirklich als Original gelten kann und was Übermalungen, beziehungsweise „Ausbesserungen“ vergangener Jahre sind.

### V.2.3. Die zwei Bischöfe auf den Flügeln

Die beiden Bischöfe auf den Innenseiten des Flügelretabels sind nicht ganz zweifelsfrei zuzuordnen. Wenn man konstatiert, daß das Retabel nicht von verschiedenen Altären zusammengetragen wurde, kann es sich nur um folgende Zuordnung handeln: der Bischof mit dem Kirchenmodell ist der Heilige Eucharius, der erste Bischof von Trier, zu dessen Ehren die Kapelle gebaut wurde und zum anderen der Heilige Valentin, auf dessen Namen der Altar geweiht wurde. Einschränkend ist festzustellen, daß bei der Eucharius-Ikonographie eine Kirche als Attribut nicht verbindlich ist: Es gibt eine überlieferte Darstellung aus dem 12. Jahrhundert, das Relief am Trierer Neutor, auf dem Eucharius mit einem Architekturmodell in Erscheinung tritt – dort aber mit einem Stadtmodell und nicht mit einer Kirche<sup>375</sup>. Auf Grund der Valentin-Zuschreibung findet man in der Sekundärliteratur den Stifter als Krüppel oder Epileptiker bezeichnet, da dieser zur Ikonographie des Wanderbischofs Valentin gehört. Neben dem Kranken wird Valentin aber auch noch mit einem Kind dargestellt. Möglicherweise handelt es sich bei dem von mir bezeichneten Stifter nicht um einen solchen, der gemäß seiner Bedeutung wesentlich kleiner ist als der Bischof, sondern tatsächlich um ein Kind. Der Kult des Heiligen Valentin breitete sich erst ab dem späten 15. Jahrhundert aus und würde zeitlich gesehen durchaus an diese Stelle passen<sup>376</sup>.

374 Schnellbach (wie Anm. 240), S. 143.

375 Mit dem Modell von Trier, als der erste christliche Bischof. Landesmuseum Trier.

376 Braun: Tracht und Attribute (wie Anm. 83), Sp. 711–712. Die Gebeine Valentins wurden von Tassilo II. im Jahr 761 nach Passau transferiert.

### V.3. Altarciborien

#### V.3.1. Beschreibung

In dem ursprünglich flachgedeckten Langhaus der Burgkirche Neckarmühlbach befinden sich neben dem Triumphbogen, der die sichtbare Grenze zwischen dem Chor und dem Schiff der Kirche darstellt, zwei spätgotische Altarciborien. Sie gehören nach Joseph Braun zur ersten Kategorie von insgesamt acht verschiedenen Typen, die er unterscheidet, und die vorwiegend auf deutschsprachigem Gebiet anzutreffen sind. Die Ciborien sind nicht freistehend, sondern wurden in die Ecke zwischen Langhauswand und Triumphbogenwand gesetzt, während die beiden Bögen an der vorderen Ecke von einer Säule aufgefangen werden. Über den Bögen erheben sich glatte Mauerflächen, die mit vegetabilen Wandmalereien geschmückt sind und einen geraden Abschluß besitzen. Das umlaufende Gesims ist mehrfach profiliert. Die Baldachine überfangen zwei steinerne Altäre, auf denen bis vor wenigen Jahren kleine spätgotische Flügelretabeln gestanden haben. Die beiden steinernen Altäre, zu denen zwei gemauerte Stufen führen, gehören zur ursprünglichen Ausstattung. Auf deren Mensen sind noch eingeritzte Weihekreuze zu finden. Seitlich beider Altarblöcke – es handelt sich um Kastenaltäre – sind kleine, hölzerne Türchen angebracht. In diesen Hohlräumen der Altäre werden auch heute noch Altardecken, Kerzen und ähnliches aufbewahrt.

Die Ciborien haben ein vierteiliges Kreuzrippengewölbe, das an der Stelle des Schlußsteines mit den Familienwappen versehen sind. Die Stichkappen der Gewölbe wurden bei der letzten Restaurierung mit spätgotischer Flammenmalerei bemalt, wie man es auch im Gewölbe des Chores findet. Die Frage, inwieweit diese Lösung den originalen Zustand widerspiegelt, soll dahingestellt bleiben. Beide Ciborien, wenn auch unterschiedlich ausgeführt, sind von ganz schlichter Anmut.

Das linke Altarciborium mit dem Gemmingen'schen Wappen ist bedeutend reicher gestaltet als sein Pendant. Die Unterschiede beginnen bereits in der Sockelzone mit der Basis der Säule. Der hohe, quadratische Sockel wird durch eine sechsseitig über Eck gestellte Basis mit dem gedrehten Säulenschaft verbunden. Die Säule geht ohne Kapitell in die kielförmigen Bögen über, die auch Eselsrücken genannt werden. Die Bögen sind dreifach, durch die Abstufungen von Kehle und Wulst, profiliert. Auf der äußersten Profilleiste sind auf jedem Kielbogen zehn fleischig wirkende Krabben aufgesetzt, von denen eine bereits abgebrochen ist. Die kielförmigen Bogen werden in ihrem Scheitelpunkt mit einer Kreuzblume geschmückt. Die Säule findet ihre Fortsetzung in zwei Fialen, die ebenso eine Kreuzblume besitzen und kurz unter dem oberen geraden Abschluß enden. Ehemals waren die über Eck gestellten Helme der Fialen auch mit kleinen Krabben besetzt, die aber alle abgebrochen sind. Nur ansatzweise lassen sich die Reste der aufgesetzten Krabben erkennen. Die Bogenansätze sowie die unteren Abschlüsse der Fialen sind sehr fein mit schlichten Profilierungen und Ornamenten verziert. Zwischen den Bögen wurden – wohl zur Stabilisierung – Eisenstangen eingespannt.



Abb. 32 Nördliches Altarciborium der Burgkirche Guttenberg (Foto: R. Wagenblast).

Das rechte Ciborium ist, was die Größe und Grundstruktur betrifft, ein genaues Gegenstück zu dem eben beschriebenen. Doch wurden hier Schmuckformen sehr zurückhaltend eingesetzt. Die Säule ist eine schlichte Rundsäule, der gedrückte Spitzbogen einfach profiliert, und auch auf Fialen, Krabben und Kreuzblumen wurde gänzlich verzichtet. Das Dalberg'sche Familienwappen mit goldenen Lilien auf blauem Grund ziert als Schlußstein das Kreuzgratgewölbe.



Abb. 33 Südliches Altarciborium der Burgkirche Guttenberg (Foto: R. Wagenblast).

Unter dem linken Baldachin stand auf der Altarmensa das Kreuzretabel, das oben beschrieben wurde und das sich heute im Burgmuseum der Burg Guttenberg befindet. Die Schutzmantelmadonna befand sich unter dem weitaus reicher geschmückten Ciborium, das das Gemmingen'sche Wappen trägt.

Die Altäre werden durch länglich eingeschnittene Fenster der Langhauswand beleuchtet. Die schmalen, zweiteiligen Fenster, ganz in gotischem Stil, müssen im

Zuge der Langhausvergrößerung unter Blicher gemeinsam mit den Altarciborien eingefügt worden sein. Sie sind heute mit durchsichtigen Butzenscheiben verglast.

### V.3.2. Restaurierungsbericht

Im Jahre 1958 wurden im Zuge einer umfassenden Restaurierung des Innenraumes, bei der vor allem die sehr feuchten Außenwände trockengelegt wurden, auch die übertünchten Flammenbemalungen der Kreuzgewölbe der beiden Ciborien freigelegt. Im Restaurierungsbericht des Landesdenkmalamtes liest man von der Freilegung der *original* spätgotischen Bemalung<sup>377</sup>. In der Praxis kommt die sogenannte Freilegung von Wandmalereien fast immer einer vollständigen Zerstörung gleich, da die darüber angebrachte Farbe mit der darunterliegenden meist eine feste chemische Verbindung eingeht und sich nicht mehr lösen läßt<sup>378</sup>. Was wirklich freigelegt werden kann, sind meist nur die Unterzeichnungen, während der originale Farbeindruck und dessen Wirkung nicht rekonstruierbar sind. Man muß demnach den jetzigen Zustand der Gewölbemalereien als eine Nachahmung der spätgotischen betrachten. Die Bemalung der äußeren Wandflächen ist aus der Zeit um 1900, die ebenfalls die wohl ursprüngliche spätgotische Fassung nachahmt. Bei der Restaurierung hat man darunter wenige originale Reste auffinden können, so daß man davon ausgehen kann, daß sie in spätgotischer Zeit bereits bemalt gewesen sind.

### V.3.3. Datierung

Im Kunstdenkmälerband von 1906 datiert Oechelhäuser die beiden Ciborienaltäre in die Jahre zwischen 1518 und 1526. Er kommt zu dieser Datierung auf Grund eines „Allianzwappens“, das von der Übernahme der Guttenberg durch Dietrich von Gemmingen im Jahr 1518 Zeugnis geben soll. Der Bestand ist jedoch folgender: Das Gewölbe des links vom Triumphbogen stehenden Ciboriums besitzt das Gemmingen'sche Wappen, das gegenüberliegende das mit Lilien geschmückte Wappen derer von Dalberg. Blicher, der Sohn von Hans dem Reichen, hat, nachdem er seinen geistlichen Stand im Jahr 1478 aufgab, Anna Kämmerer von Worms, genannt von Dalberg, geheiratet. Somit muß man annehmen, daß die Ehe zwischen Anna und Blicher am Ende der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts geschlossen wurde. Hansens Gattin war Katharina Landschad von Steinach. Der Chor wurde zu Zeiten von Hans und Katharina fertiggestellt. Erst unter Blicher wurden die beiden Ciborien eingefügt, als dieser das Langhaus im Jahre 1501 verlängern ließ. Auch beim

377 LDA KA, Neckarmühlbach Kirche, Akte I, 247.

378 Nach Aussage von Frau Prof. Dr. Jägers (Promovierte Chemikerin und ausgebildete Restauratorin), Köln: „Eine Freilegung ist fast immer der größte Schaden“, anlässlich eines Vortrages über Restaurierungsmaßnahmen bei mittelalterlichen Kunstwerken im Rahmen des Kolloquiums von Prof. Dr. Fritz, Heidelberg, 4. 2. 1994, WS 1993/94.

stilistischen Vergleich der Schmuckformen des Sakramentshäuschens im Chor von 1471 – die Krabben, Wimperge und Fialen – mit denen des linken Ciboriums, erkennt man, daß die Altarciborien in größerer zeitlichen Nähe zum Sakramentshäuschen entstanden sein müssen als bisher angenommen. Ein weiteres Indiz für die frühe Datierung findet sich im Wormser Synodalbericht von 1496: Dort wird ein Valentins- und ein Marienaltar erwähnt: *Ibidem a dextris altare st. Valentini consecratum tantum. Ibidem sinistris altare beatae Mariae virginis consecratum tantum*<sup>379</sup>. Das heißt, es existierten bereits zwei Seitenaltäre, als der Visitationsbericht abgefaßt wurde. Dieser Hinweis für sich alleine könnte auch bedeuten, daß bereits Seitenaltäre vorhanden, waren aber noch ohne Baldachine. Der Einbau von solch großen Ciborien ist ein Bauvorhaben von umfangreicheren Ausmaßen. Es ist nicht anzunehmen, daß Blicher das Langhaus im Jahr 1501 um dreieinhalb Meter verlängern ließ und dann keine zwanzig Jahre später nochmals die Kirche zu einer Baustelle machte, um die Ciborien einzubauen. Alle vorliegenden Fakten machen vielmehr deutlich, daß die beiden Altarciborien aus der Zeit vor 1500 sind, da 1501 – die Jahresangabe über dem westlichen Eingang der Kirche – die Erweiterung des Langhauses beendet war.

Somit erscheint es folgerichtig, daß hier das Wappen der Ehefrau Blickers als Schlußstein verwendet wurde. Denn auch im Chor der Kirche, der vornehmsten Stelle, findet man als Schlußstein des Chorgewölbes wiederum das Wappen der Familie von Gemmingen, während das Wappen der Familie Landschad von Steinhilber als Schlußstein des Gewölbes im Chorjoch zu sehen ist.

#### V.3.4. Spätgotische Altarciborien im württembergischen Neckarkreis

Im deutschsprachigen Gebiet ist eine verhältnismäßig große Zahl von Altarciborien, vor allem aus gotischer Zeit bis über 1500 hinaus, erhalten geblieben, meist mit geraden Abschlüssen mit Zinnenkranz oder Maßwerkbalustraden<sup>380</sup>. Die Ciborien im württembergischen Neckarkreis waren vor allem über Nebenaltäre angebracht und dienten nicht wie in Italien als Hochaltarciborien<sup>381</sup>.

In Gemmingheim<sup>382</sup>, Erdmannhausen<sup>383</sup> und Mühlhausen<sup>384</sup> ist räumlich die gleiche Situation wie in der Burgkirche Neckarmühlbach anzutreffen: zu beiden Seiten des Triumphbogens befinden sich im flachgedeckten Langhaus gewölbte Cibo-

379 Weech: Wormser Synodale (wie Anm. 19), S. 427

380 Erfurt, Dom, Antoniusaltar, 1483; Dinkelsbühl, Pfarrkirche, um 1467/70, für ein Gnadenbild; Esslingen, Frauenkirche, 1479; Adolf Reinle: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung, Darmstadt 1988, S. 22.

381 Altarciborium, in: RDK (wie Anm. 218), Bd. 1.

382 Ev. Pfarrkirche (St. Johannes d. T.), Kreis Ludwigsburg.

383 Ev. Pfarrkirche (St. Januarius), Kreis Ludwigsburg.

384 Ev. Veitskirche, Stadt Stuttgart, Altarciborien um 1410, vermutlich unter Parlerischem Einfluß entstanden, da der Stifter der Kirche, Reinhard von Mühlhausen in der Finanzverwaltung in Prag am Hof von Karl IV. tätig war.

rien. Auch in den Pfarrkirchen von Gärtringen<sup>385</sup> und Böblingen<sup>386</sup> belegen die niedrigen Fenster und Gewölbeansätze Altarciborien, die aber für den Einbau einer Kanzel in nachreformatorischer Zeit abgebrochen wurden<sup>387</sup>. Im württembergischen Neckarkreis sind Altarciborien ungewöhnlich häufig zu finden und in den heute meist evangelischen Kirchen erhalten geblieben. Sie stammen alle aus der Zeit um 1500. In welcher Weise die Zierarchitektur von steinernen Altarciborien voneinander abhängig ist und wo man die direkten Vorläufer zu suchen hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Von dem Altarciborium der Esslinger Frauenkirche, das das Meisterschild von Hans Böblinger dem Älteren trägt und 1479 von ihm geschaffen wurde, verweist Anneliese Seeliger-Zeiss auf Vorstufen, die im Wiener Umkreis, besonders in Maria am Gestade, zu suchen sind<sup>388</sup>.

### V.3.5. Altarciborien und ihre Bedeutung

Eines der frühesten literarischen Zeugnisse über die Bekrönung eines Altars als Hoheitssymbol findet man in einem Edikt Karls des Großen aus dem Jahre 789: *ut super altaria reguria fiant vel laquearia*<sup>389</sup>. Karl der Große greift hier, wie bei seinem gesamten Reformprogramm, auf den römischen Ritus zurück. Der Altar soll entweder mit einem Dach (*teguria*) oder mit einer getäfelten Holzdecke (*laquearium*: getäfelte Zimmerdecke) überfangen werden. Die Synoden von Münster 1279, Köln 1281, Lüttich 1287 und Cambrai 1300 wiederholen diese Anordnung in ähnlicher Weise. Dort wird empfohlen, ein weißes Leinentuch über den gesamten Altar zu spannen, um diesen vor dem herunterfallenden Schmutz und Staub zu schützen. In den Synodalberichten der nachfolgenden zwei Jahrhunderte gab keine Verordnungen bezüglich eines Ciboriums. Doch eine Tradition einer Altarbedachung war bereits vorhanden, und man trifft diese in den christlichen Kirchen auch weiterhin an. Erst im 16. Jahrhundert finden sich vermehrt kirchliche Erlasse über das Vorhandensein eines Ciboriums, was dann in der Barockzeit zur Ausbildung einer großen Formenvielfalt führte.

385 Ev. Pfarrkirche (St. Veit), Kreis Böblingen; ungewöhnlich reiche Ausstattung der Kirche mit gewölbten Schiff, Wandmalereien, u.a. im Chor: Christus und die 12 Apostel; Kirche der Freiherren Hiller von Gärtringen.

386 Ehem. Schloßkirche (St. Dionysius), heute ev. Stadtkirche.

387 *Hans Koepf*: Schwäbische Kunstgeschichte, Bd. 2: Baukunst der Gotik, Stuttgart 1961, S. 96.

388 *Anneliese Seeliger-Zeiss*: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben, Heidelberg 1967, S. 95, 97, Abb. 39. Das Altarciborium der Wiener Kirche Maria am Gestade ist nach den Plänen von Michael Knabs (1403–1414) gemacht.

389 In diesem Abschnitt beziehe ich mich weitgehend auf das Werk von *Braun*: Der christliche Altar (wie Anm. 193), S. 194–275, hier: S. 185.



Der Begriff „Ciborium“ wird in der Vita des Papstes Symmachus (498–514) verwendet, der in der Andreasrotunde und in der von ihm gebauten Martinsbasilika ein *tiburium* errichten ließ<sup>390</sup>. Im kirchlichen Bereich wird der Begriff Ciborium für einen festen Altarüberbau verwendet, egal aus welchem Material. Im Mittelalter kommt es dann zu einer Begriffserweiterung, und man benennt auch den Überbau von Reliquienschreinen oder Altarschreinen, die Reliquien bergen, Ciborium. Auch Baldachine über Heiligenstatuetten, Gewölbe von Kirchen oder die vorkragende Plattform des Lettner, von wo aus der Diakon den Evangelientext verliest, werden so bezeichnet. Besonders im späten Mittelalter wird es immer häufiger üblich, das Tabernakel, in dem die konsekrierten Hostie aufbewahrt wird, als Ciborium zu bezeichnen. Auch heute wird Ciborium noch in dieser Bedeutung verwendet.

### Epilog

Trotz intensiver Beschäftigung mit dieser kleinen spätgotischen Pfarr- und Burgkirche bleiben am Ende viele Fragen offen. Mein besonderes Augenmerk galt den Tonaposteln aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Gerne hätte ich eine Antwort auf die Frage nach deren Funktion und Standort gegeben. Einige Pfade, ich auf der Suche nach einer Lösung dieses Problems nachgegangen bin, habe ich in meiner Arbeit dokumentiert. Möglicherweise können diese als Anregungen für Spezialisten in anderen Fachbereichen dienen.

Dieses Kleinod, ein vergleichsweise bescheidenes Kunstwerk am Rande so vieler großartigen Werke der christlichen Kunst des ausgehenden Mittelalters, verdient dennoch Aufmerksamkeit. Nicht die Dokumentation eines herausragenden Werkes von besonderer künstlerischer Qualität stand im Vordergrund meiner Arbeit, sondern vielmehr die Geschichte eines nahezu vollständig und intakt gebliebenen Gotteshauses, worüber das Inventar und die Bauhistorie Zeugnis ablegen.

Es handelt sich um eine Geschichte kirchlicher und politischer Ereignisse, die durch den frühen Zusammenschluß von herrschaftlichem Gotteshaus und Dorfkirche geprägt ist, beginnend mit der Stiftung der Kapelle St. Eucharius durch den Wormser Erzbischofs aus dem Hause Weinsberg – aus dessen Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach die Tonapostel stammen, die somit die einzigen Relikte aus dieser frühen Zeit sind –, fortgesetzt durch die von langer Kontinuität geprägte Geschichte der Burg Guttenberg, verbunden mit der Familie von Gemmingen-Guttenberg, die seit über 500 Jahren hier residiert. Die Ideen der Reformation sind hier auf fruchtbaren Boden gefallen, an diesem Ort wurde versucht, zwischen den uneinigen reformatorischen Parteien zu vermitteln. Ungeachtet einer fast fünfhundertjährigen evangelischen Glaubenszugehörigkeit wurden die vorreformatorischen Bildwerke weiterhin verehrt und an ihrem Standort belassen.

390 Liber Pontificalis n. 79; zit. nach *Braun*: Der christliche Altar (wie Anm. 193), S. 190.

Alle diese Gründe bewogen mich zu einer so ausführlichen Beschäftigung mit diesem Gotteshaus. Die Eigenart und die Faszination eines solchen Ensembles wirken bis in unsere Tage. Lernt man die bildhaften Zeichen dieser uns so fernen Sprache wieder zu verstehen, wird Geschichte lebendig und ein Teil von uns.

5.3.1 Altarbild

Die intensive Beschäftigung mit dieser kleinen spanischen Pfarr- und Bürgerkirche in Ende viele Fragen offen. Mein besonderes Augenmerk galt den Tonpostern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Gerne habe ich eine Antwort auf die Frage nach deren Funktion und Standort gesucht. Einige Jahre vor der Suche nach einer Lösung dieser Probleme nachgegangen bin, habe ich in meiner Arbeit dokumentiert. Möglicherweise können diese als Anregung für Spezialisten in anderen Fachbereichen dienen. Dieser Artikel, ein vergleichsweise bescheidenes Kunstwerk im Rahmen so vieler großartiger Werke der christlichen Kunst des ausstehenden Mittelalters, verdient dennoch Aufmerksamkeit. Nicht die Dokumentation eines herausragenden Werkes von besonderer künstlerischer Qualität stand im Vordergrund meiner Arbeit, sondern vielmehr die Geschichte eines nahezu vollständig und nicht geschriebenen Dokumentes, welches das Inventar und die pastorale Tätigkeit des Altarbildes bezieht. Es handelt sich um eine Geschichte mittelalterl. und postmoderne Ereignisse, die durch den frühen Zusammenhang von betriebswirtschaftlichem Gotteshaus und Dorfkirche geprägt ist. Beginnend mit der Stiftung der Kapelle St. Barbara durch den Wormser Bischof aus dem Hause Weinsberg – aus dessen Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach die Tonpostern stammen, die somit die einzigen Rücklässe aus dieser frühen Zeit sind – Tonpostern durch die von langer Kontinuität geprägte Geschichte der Burg Gmünd, verbunden mit der Familie von Gemmingen-Guttenberg, die seit über 500 Jahren hier residiert. Die Ideen der Reformation sind hier auf freistehenden Bildern, gebildet in diesem Ort wurde zunächst zwischen den einzelnen reformatorischen Familien zu vermittelten. Umachtet einer für fünfzigjährigen evangelischen Glaubensgeschichte wurden die vorreformatorischen Bildwerke weiterhin verschont und in ihrem Standort gelassen. Auf die Bedeutung der Kunst und die Bedeutung der Kunstwerke im Mittelalter wird durch den frühen Zusammenhang von betriebswirtschaftlichem Gotteshaus und Dorfkirche geprägt ist. Beginnend mit der Stiftung der Kapelle St. Barbara durch den Wormser Bischof aus dem Hause Weinsberg – aus dessen Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach die Tonpostern stammen, die somit die einzigen Rücklässe aus dieser frühen Zeit sind – Tonpostern durch die von langer Kontinuität geprägte Geschichte der Burg Gmünd, verbunden mit der Familie von Gemmingen-Guttenberg, die seit über 500 Jahren hier residiert. Die Ideen der Reformation sind hier auf freistehenden Bildern, gebildet in diesem Ort wurde zunächst zwischen den einzelnen reformatorischen Familien zu vermittelten. Umachtet einer für fünfzigjährigen evangelischen Glaubensgeschichte wurden die vorreformatorischen Bildwerke weiterhin verschont und in ihrem Standort gelassen.