

Der Öhringer Kanzelfuß in der Berliner Skulpturensammlung*

VON ANNETTE KEMMLER-V. CRIEGERN

Einleitung

Ende des 15. Jahrhunderts wurde in der Öhringer Stiftskirche, wie in vielen anderen Kirchen zu jener Zeit, eine steinerne Kanzel errichtet. Ungewöhnlich an der Öhringer Kanzel war ihr Fuß: Ein fast lebensgroß dargestellter, kniender Werkmeister trug den Kanzelkorb auf seiner Schulter¹ (Abb. 1).

Als man sich Ende des 18. Jahrhunderts entschloß die Kanzel durch einen modernen Kanzelaltar zu ersetzen und daher die alte Kanzel abriß, wurde lediglich der figürliche Fuß aufbewahrt. Der Werkmeister stand von da an bis 1937 in der Krypta der Öhringer Stiftskirche, wurde dann an einen Berliner Kunsthändler verkauft und gelangte schließlich in das damalige Deutsche Museum in Berlin². Theodor Demmler, der Leiter der Berliner Skulpturenabteilung, setzte sich zum ersten Mal wissenschaftlich mit der Figur auseinander und schrieb sie Anton Pilgram zu³.

In den Jahren bis ungefähr 1960 spielte die Figur bei der Diskussion um das Frühwerk von Anton Pilgram, der im Wiener Stephansdom zwei Werkmeisterdarstellungen geschaffen hat, eine Rolle. Man sah zu dieser Zeit in einer ganzen Gruppe von tragenden Werkmeisterdarstellungen in Schwaben Arbeiten von Anton Pilgram. Danach wurde der Öhringer Kanzelfuß nur noch selten erwähnt. Dies hatte mehrere Gründe. Erstens gehörte die Skulptur nach dem 2. Weltkrieg zu den Beständen der Ost-Berliner Sammlungen. Damit war sie von ihrem historischen Umfeld abgeschnitten. Zweitens war man in der Nachkriegszeit vorsichtig geworden gegenüber Künstlern und Werken, die gerade in den 30er und 40er Jahren nicht zuletzt unter ideologischen Aspekten ins Blickfeld der damaligen

* Dieser Beitrag ist die leicht gekürzte Fassung einer Magisterarbeit, die im Dezember 1994 an der Technischen Universität Berlin eingereicht wurde. Sie wurde von Prof. Dr. Robert Suckale betreut, dem ich für seine wertvollen Anregungen und Ratschläge herzlich danke.

1 Der Kanzelfuß befindet sich heute in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Inv.-Nr. 8085. Die Figur hat eine Höhe von 117 cm. Sie ist vollrund gearbeitet und besteht aus einem feinkörnigen, graugrünen Sandstein. Für zahlreiche Gespräche danke ich Prof. Dr. Hartmut Krohm, Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

2 Erbprinz Kraft zu Hohenlohe-Öhringen hatte den Kanzelfuß 1937 bei einem Berliner Kunsthändler gegen andere Kunstgegenstände eingetauscht.

3 T. Demmler: Der Kanzelträger des Deutschen Museums, ein Werk des Anton Pilgram, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 161–172.



Abb. 1 Öhringer
Kanzelfuß, Skulpturen-
sammlung, Staatliche
Museen zu Berlin

Forschung gerückt waren⁴. Ein dritter Grund für das mangelnde Interesse an der Öhringer Figur war, daß die Forschung zum Frühwerk Pilgrams in eine Art Sackgasse geraten war. Die bis dahin gemachten Zuschreibungen waren allesamt hypothetisch und ließen sich nicht durch Quellen erhärten. Es ist ohnehin rückblickend erstaunlich, daß bei den Zuschreibungen schwäbischer Werke an Anton Pilgram der Typus der Werkmeisterdarstellung als Trägerfigur immer wieder ausschlaggebendes Argument sein konnte. Dabei wurden stilistische Dissonanzen bereitwillig übergangen. Es entstand sogar der irreführende Eindruck, daß Trägerfiguren eine Art »Markenzeichen« des Anton Pilgram gewesen seien⁵.

Bereits 1966 bezweifelte Seeliger-Zeiss, daß der Öhringer Kanzelträger ein Werk Pilgrams ist⁶. Das Infragestellen der bisherigen Zuschreibung wurde jedoch kaum zur Kenntnis genommen. In einer sich gerade im Druck befindenden Dissertation über spätgotische Kanzeln beschäftigt sich der Autor Halbauer unter anderem mit der Geschichte der Zuschreibung der Öhringer Figur⁷. Mit überzeugenden Argumenten legt er dar, daß der Kanzelträger nicht von Pilgram stammen kann. Auch Halbauer betrachtete die Öhringer Figur, wie alle vor ihm, in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der »Meisterfrage«.

In der vorliegenden Untersuchung wird, in Anlehnung an Seeliger-Zeiss und Halbauer davon ausgegangen, daß der Öhringer Kanzelfuß nicht von Anton Pilgram stammt. Die Frage nach dem Künstler wird allerdings nicht im Zentrum der Argumentation stehen.

Da von der Öhringer Kanzel nur noch die Trägerfigur erhalten ist, galt die wissenschaftliche Auseinandersetzung bisher ausschließlich der Skulptur. Ihr ursprünglicher architektonischer Kontext wurde dabei völlig außer acht gelassen. Es ist daher ein zentrales Anliegen der folgenden Arbeit, die Skulptur gerade als Bestandteil der Kanzel zu betrachten. Zu diesem Zweck soll der Versuch unternommen werden, die verlorengegangenen Teile der Kanzel zu rekonstruieren. Darüber hinaus soll aber auch, als einleitendes Kapitel, das historische und architektonische Umfeld der Kanzel kurz umrissen werden.

Das Betrachten des Kanzelfußes in seinem ursprünglichen Kontext und die eingehende Analyse der Figur selbst, sind die Voraussetzung für weiterführende Überlegungen zur Bedeutung und Funktion des Öhringer Kanzelträgers. Denn schließlich war es nach mittelalterlichen Vorstellungen keinesfalls selbstverständlich, daß ausgerechnet ein Werkmeister, der in der gesellschaftlichen und kirchlichen Hie-

4 Vgl. zu diesem Thema: *H. Belting*: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe, München 1992.

5 *C. Schleif*: Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990, S. 68.

6 *A. 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. 76.

7 *K. Halbauer*: predigstül. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet bis zur Einführung der Reformation, Univ. Stuttgart 1990 (masch.-schr.), S. 284–291. Mit der freundlichen Genehmigung von K. Halbauer und Prof. Dr. H. Roettgen konnte ich die Dissertation einsehen. Die Arbeit wird in der Reihe »Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, Bd. 132« publiziert.

rarchie weit unten angesiedelt war, an einer zentralen und auffallenden Stelle im Kircheninnenraum dargestellt werden konnte. Genauso muß danach gefragt werden, weshalb ausgerechnet ein Werkmeister als Träger eines Ortes fungierte, von dem das Wort Gottes gepredigt wurde.

Erster Teil: Die Stiftskirche in Öhringen

1. Die kirchengeschichtliche Situation in Öhringen

Dieses erste Kapitel dient als eine kurze Einführung in die kirchengeschichtlichen Verhältnisse in Öhringen, in dem für uns relevanten Zeitraum, dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Es soll ein Eindruck davon gewonnen werden, von wem die Öhringer Stiftskirche geistlich genutzt wurde und wer als Bauherr des Neubaus der Kirche und damit als potentieller Auftraggeber der Kanzel in Erscheinung trat. Die Öhringer Stiftskirche besaß eine doppelte Funktion als Kirche des Öhringer Chorherrenstiftes und zugleich auch als Pfarrkirche der Öhringer Gemeinde.

Topographisch bildete die Stiftskirche das Zentrum des Stiftsbezirks; elf Kurien, also die Höfe der Chorherren waren vermutlich rings um die Kirche angesiedelt⁸. Der Stiftsbezirk war damit ein relativ abgeschlossener Bereich, der möglicherweise sogar von einer Mauer eingefaßt war⁹. Außerhalb dieses Bereichs lag die städtische Bebauung.

Den topographischen Gegebenheiten entsprach, seit der Gründung des Stiftes im Jahr 1037, die Hierarchie der Nutzung des Kirchenraumes¹⁰. Den Stiftsangehörigen war der Chorraum vorbehalten. Nur das Langhaus wurde von der Gemeinde mitgenutzt.

Die Aufgabe der Stiftsherren war »der Vollzug der Liturgie, um ihrer selbst willen, waren die Stundengebete im Chor, die sich aus vielen Anlässen wiederholenden Prozessionen durch die Kirche, war der Dienst in einem genau geregelten Zeitplan an ihren verschiedenen Altären«¹¹. Für die seelsorgerische Betreuung der Stadtgemeinde dagegen wurde ein Pfarrer eingesetzt, der kein Stiftsangehöriger war.

Das Öhringer Stift gehörte zum Bistum Regensburg. Es besaß damit politische und rechtliche Unabhängigkeit von den Lehensherren von Öhringen, den Grafen von Hohenlohe, die Mitte des 13. Jahrhunderts als Vögte, also als weltliche Schutzherren

8 E. Boger: Die Stiftskirche zu Öhringen, in: Württembergisch Franken N. F. 2 (1885), S. 45. Die Größe des Stiftes schwankte erheblich. In einer Urkunde aus dem Jahr 1344 wird von nur fünf Chorherren und dem Dekan berichtet. Im Jahr 1453, ein Jahr vor dem Neubau des Chores der Stiftskirche, werden 24 Chorherren genannt. 1510 waren es wiederum nur acht, ebd. S. 42f.

9 H. Sodeik: Das Chorherrenstift in Öhringen, in: G. Taddey u. a. (Hrsgg.): Öhringen. Stadt und Stift, Öhringen 1988, S. 83.

10 Die Gründerin des Stiftes war Adelheid, die Mutter des späteren salischen Kaisers Konrad II. Der Stiftungsbrief ist erhalten und wird im Hohenlohe Zentralarchiv in Neuenstein aufbewahrt. Der Wortlaut des Stiftungsbriefes ist lateinisch und deutsch wiedergegeben in: Boger (wie Anm. 8), S. 5–8.

11 W. Braunsfels: Die Kunst im heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Bd. 6: Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und ihre Künstler 750–1250, München 1989, S. 252.

ren des Stiftes nach Öhringen gekommen waren¹². Es ist anzunehmen, daß die Grafen von Hohenlohe in einem konkurrierenden Verhältnis zum Stift standen und daran interessiert waren, ihren Einfluß auszubauen. Gerade in dem für uns relevanten Zeitraum, Ende des 15. Jahrhunderts, lassen sich immer wieder Konflikte zwischen den beiden Parteien feststellen.

Im Jahr 1490 griff der Lehensherr Graf Kraft VI. von Hohenlohe aus Sorge um den Frieden in der Stadt das Stift massiv an. Er beschwerte sich beim Bischof von Würzburg, dem das Stift in geistlicher Hinsicht unterstellt war, über die Lebensweise der Öhringer Chorherren. Es würden Vikarien nicht versehen, weil die Besitzer der Pfründe sich nicht in Öhringen aufhielten. Dies würde zu Lasten des Gottesdienstes gehen. Außerdem forderte Kraft VI., daß sie (die Chorherren, Anm. d. Verf.) *nicht sollten Concubinarii seyn, auch keine verdächtige Frauenpersonen in ihren Häusern haben dann es dem gemeinen Volk zu einem bösen Ärgernis und verkehrten Exempel komme*¹³.

In der Urkunde heißt es weiter, daß auch der Lebenswandel des Gemeindepfarrers zu wünschen übrig lasse. Schon lange hätten die Pfarrer *am weltlichen Wesen, als Spielen, boesen Frauen, und andern verächtlichen Dingen wieder die Gebothe der Kirche gehalten, dadurch der gemeine Mann Aergernis empfangen und in Verachtung göttlicher Gebothe gekommen*¹⁴. Ursache dessen war, so der Vorwurf, daß das Stift die Pfarrstelle mit unqualifizierten Männern besetzt hätte. Dekan und Kapitel *bestelleten ihren vermeintlichen Pfarrer, einen der ein taglohner sey, einen mietherrn nach ihrem Willen, der die Pfarr regieren müsse, wie die auch versehen werde. Denselben gaben sie das minder Theil der Pfarrnutzung, das übrige wendeten sie zu ihrem Nutzen, also, daß kein verständiger oder gelehrter Mann bey ihnen bleiben, auch kein auskommen von ihnen erlangen möge*¹⁵.

Es wurde dem Stift also vorgeworfen, daß es sich, anstatt sich um gut ausgebildete Pfarrer zu kümmern, an den Einkünften, die mit dieser Stelle verbunden waren, bereicherte.

Es läßt sich bei den an das Stift gerichteten Vorwürfen nicht genau beurteilen, ob die Chorherren ihre Verpflichtungen vor 1490 gewissenhafter nachgekommen sind, ob also von einem »moralischen Verfall« des Stiftes gesprochen werden kann. Das nachlässige Verhalten der Geistlichkeit, wie es in Öhringen zu beobachten ist, war jedenfalls ein entscheidender Grund für die Kritik an der Kirche als Institution, die Ende des 15. Jahrhunderts allerorten immer lauter wurde¹⁶. Charakteristisch ist daran auch in Öhringen, daß die Kirche der-

12 In einem »Öhringer Weistum« genannten Vertrag erhielt Gottfried von Hohenlohe 1253 das Vogtamt als Reichslehen. Vgl. G. Taddey: Stiftungsbrief und Öhringer Weistum, in: G. Taddey u. a. (Hrsgg.): Öhringen. Stadt und Stift, Öhringen 1988, S. 60.

13 J. C. Wibel: Hohenlohische Kyrchen- und Reformations-Historie, Tl. 1, Onolzbach 1752, S. 265.

14 Wibel, Tl. 1, S. 263.

15 Ebd.

16 Ungeachtet dessen ist es sicherlich richtig vor einer Überbewertung der »Schreckenszustände« im Klerus, die in den Quellen dieser Jahre oft geschildert werden, zu warnen. Das Verhältnis dieser Normverletzungen zu dem normalen Zustand, der nicht geschildert wird, läßt sich schwer einschätzen.

lei Vorwürfe nicht ernst nahm und ihre inneren Strukturen nicht zu reorganisieren begann.

Öhringen hatte zu dieser Zeit nicht nur mit den Geistlichen in der Stadt selbst Schwierigkeiten, sondern auch mit zureisenden Wanderpredigern. Diese müssen eine derartige Unruhe verbreitet haben, daß 1497 Kraft VI. befahl, daß die Torwärter keine *frembde persone geistlichs ständs hinfüro zu Oringen einlassen wollen, dieselb persone gelobe dann, das sie brieflichen noch müntlichen nicht handeln wolle, unnserr Herrschafft oder dem Stifft zuschaden*¹⁷. Bei den in der Quelle genannten Geistlichen handelte es sich vermutlich um umherziehende Prediger, die mit demagogischen Predigten das Volk aufwiegelten¹⁸. Interessant ist, daß Kraft VI. sich an dieser Stelle mit dem Stift verbündete und ausdrücklich betonte, daß fremde Prediger eine Gefahr sowohl für das Stift, als auch für ihn als Stadtherren darstellten.

Wie berechtigt die Vorwürfe der herrschenden Mißstände in Kirche und Stift nun waren, ist, wie gesagt, schwer einzuschätzen. Festzuhalten bleibt aber, daß in Öhringen, wie an vielen anderen Orten in dieser Zeit, eine unruhige und gespannte religiöse Situation bestand.

Die erste Reformmaßnahme, die das Stift gemeinsam mit dem Grafen von Hohenlohe traf, war die Stiftung einer Predigerstelle im Jahr 1506. Der Prediger, der eine solche Prädikatur innehatte, mußte eine akademische theologische Ausbildung haben¹⁹. Er hielt üblicherweise von den Messen getrennte Predigtgottesdienste ab. Es handelte sich in erster Linie um Moral- und Bußpredigten, die an die Gläubigen appellierten ein gottgefälliges Leben zu führen. Die Predigten wurden von den Kanzel herab gehalten, während der Pfarrer für seinen Meßgottesdienst die Kanzel in der Regel nicht benutzte.

Häufig ging die Gründung einer Prädikatur mit dem Bau einer Kanzel einher. In Öhringen wurde die Kanzel jedoch rund 15 Jahre zuvor gebaut, wie sich aus der Baugeschichte der Stiftskirche im folgenden Kapitel ergeben wird.

Auftraggeber der Kanzel dürfte, das läßt sich jetzt schon sagen, auf keinen Fall das Stift gewesen sein. Interesse an einer Kanzel hatte in erster Linie die Gemeinde, aber auch die Grafen von Hohenlohe, die, wie wir gehört haben, um des Stadtfrieden willen an einer ausreichenden religiösen Betreuung der Gemeinde interessiert waren.

Vgl. dazu H. Boockmann: Kirchlichkeit und Frömmigkeit im spätmittelalterlichen Ulm, in: Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausst.-Kat. Württ. Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1993, S. 56.

17 J. C. Wibel: Hohenlohische Kirchen- und Reformations-Historie, Tl. 3, Onolzbach 1754, S. 215.

18 J. Rauscher: Die Prädikaturen in Württemberg vor der Reformation. Ein Beitrag zur Predigt- und Pfründengeschichte am Ausgang des Mittelalters, in: Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde, Heft 2, 1908, S. 153ff.

19 Predigerstellen, die durch eine Stiftung finanziert wurden und die oft eine eigene Pfründe besaßen, kamen im 15. Jahrhundert auf und waren in den Jahren um 1500 eine häufig ergriffene Maßnahme. Vgl. Rauscher, S. 153ff.

2. Baugeschichte und Baubeschreibung der Stiftskirche

2.1 Der Neubau der Stiftskirche im 15. Jahrhundert

Zunächst plante man Mitte des 15. Jahrhunderts in Öhringen lediglich den Chor, also den den Chorherren vorbehaltenen Teil der alten romanischen Kirche aus dem 11. Jahrhundert zu erneuern. Grundsteinlegung war der 31. März 1454, wie an der Außenseite des Chores auf einer Inschrift festgehalten wurde. Die Erbauer des Chores waren, was Lage und Ausmaße betraf an das romanische dreischiffige Langhaus gebunden. Die neu errichtete Krypta des Chores konnte ab 1457 genutzt werden, denn in diesem Jahr wurden drei Altäre geweiht und der Bau war *in ebener guter Höhe über den Grund gebracht* worden²⁰. Im selben Jahr stürzte einer der beiden Türme der Westfassade ein und beschädigte das Langhaus so stark, daß man sich entschloß, auch diesen von der Pfarrgemeinde genutzten Bereich der Kirche zu erneuern.

Der Chorraum dürfte spätestens 1467 vollendet gewesen sein, denn in diesem Jahr wurde der obere Choraltar geweiht²¹. Erst im Anschluß daran wurde wohl das Langhaus errichtet.

Die Öhringer Stiftskirche steht also am selben Ort wie ihr romanischer Vorgängerbau. Beide westlichen Vierungspfeiler der heutigen Kirche stammen noch aus dem älteren Bau, ebenso Teile der südlichen Wand des südlichen Querhauses.

Der sukzessive entstandene Neubau des 15. Jahrhunderts wurde zu einem großen Teil mit Ablässen und Wallfahrten der Gläubigen finanziert²². Bereits im Jahr 1451 wurde denjenigen ein Ablass gewährt, die für den Bau der Kirche spendeten²³. Aus dem Jahr 1501 stammt der letzte Ablass, den man für einen Beitrag zum Bau der Stiftskirche erließ.

Es haben sich seit 1453 Baurechnungen erhalten, also seit einem Jahr vor der Grundsteinlegung des Baues²⁴. Die letzte erhaltene Rechnung ist aus dem Jahr 1499, also aus der Zeit, in der das Langhaus ungefähr fertiggestellt gewesen sein wird. Allerdings sind auf diesen Baurechnungen immer nur die Gesamtsummen über den Zeitraum von mindestens einem Jahr ausgewiesen. Die Beträge lassen sich daher lediglich im Hinblick auf die Intensität auswerten, mit der im Laufe der Jahre gebaut wurde, nicht aber bezüglich der in den jeweiligen Jahren ausgeführten Arbeiten.

20 Zit. nach: E. Knoblauch: Die Baugeschichte der Stadt Öhringen bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. 1, Stuttgart 1970, S. 301.

21 Knoblauch geht davon aus, daß der Rohbau schon 1459 fertiggestellt war und auch die Ausstattung, die Glasfenster, der Lettner u. a., bereits 1464 weitgehend vollendet war, in: Knoblauch: Baugeschichte Mittelalter, S. 302.

22 Die Beträge, die über den Opferstock in der Krypta gesammelt wurden, sind bekannt. Es kamen auf diesem Wege große Summen zusammen, die seit 1482 gesondert aufgelistet wurden, in: J. Albrecht: Die Stiftskirche zu Öhringen. Geschichte und Beschreibung, Öhringen 1837, S. 14f.

23 E. Knoblauch: Die Baugeschichte der Stiftskirche, in: G. Taddey u. a. (Hrsgg.): Öhringen. Stadt und Stift, Öhringen 1988, S. 91.

24 Die Beträge sind zum ersten Mal aufgelistet worden, in: Albrecht (wie Anm. 22), S. 15.

2.2 Das Äußere

Der Eindruck, den die Öhringer Stiftskirche von außen vermittelt, ist der eines schlichten, einheitlichen Baues. Die Kirche besitzt einen zentralen Turm im Westen, den sog. Blasturm, der im Anschluß an das Langhaus steht. Daneben bestimmt ein zweiter, schlanker und etwas niedriger Turm das Bild, der sog. Läuturm. Er steht auf der Südseite am Übergang von Langhaus und Chor.

Auffallend ist das weit heruntergezogene Dach der Hallenkirche, durch das die Langhausmauern sehr niedrig gehalten sind²⁵. Die Strebebfeiler sind nach innen gezogen, so daß die schmucklose Außenseite allein durch die Maßwerkfenster gegliedert wird. Lediglich ein Strebebfeiler auf der Höhe des erhaltenen romanischen westlichen Vierungspfeilers betont das ehemalige Querhaus von außen. Hier befindet sich das sog. Löwentürlein, das wie das Fenster dieses östlichen Joches im 16. Jahrhundert ein- bzw. umgebaut wurde. An der südwestlichen Ecke des Baues wurde ein weiterer Strebebfeiler nach außen gezogen, der durch seine diagonale Stellung die Ecke hervorhebt.

Der Chor hat die gleiche Firsthöhe wie das Langhaus. Da der Bau kein Querhaus hat, zieht sich das Dach ohne Unterbrechung über die gesamte Länge des Gebäudes. Die Strebebfeiler des Chores befinden sich an der Außenseite und sind durch Kaffgesimse gegliedert. Durch die Fenster der Krypta erhält der Chor eine zweigeschossige Gliederung.

Im Norden schließen sich direkt an das Langhaus die Stiftsgebäude mit einem dreiflügeligen Kreuzgang an.

Der Erhaltungszustand des Öhringer Ensembles ist gut. Es gibt kaum nachträgliche Baumaßnahmen, so daß der Eindruck von außen dem ursprünglichen Zustand vermutlich nahekommt. Die Architekten der Kirche arbeiteten mit ausgesprochen wenig dekorativen Elementen. Sie verwendeten kaum Zierformen, mit denen die Bedeutung des Gebäudes oder einzelner Bauteile wie des Chores hervorgehoben würden. Die einzige figürliche Ausstattung ist eine Ölbergszene an der Nordseite des Chores. Sowohl die Schmucklosigkeit, als auch der »Ölberg« als einziges bildhauerisches Element der Außenseite entsprechen der Bautradition in Schwaben im 15. Jahrhundert. Im Inneren der Stiftskirche ist zwar deutlich abzulesen, daß der Neubau nicht nach einem einheitlichen Entwurf gebaut wurde. Den Architekten des Langhauses gelang es jedoch, mit sparsamen Mitteln von außen ein geschlossenes Bild mit einer prägnanten Wirkung zu erzeugen.

2.3 Der Chorraum

In Öhringen hatte die Krypta des Altbaues große Bedeutung erlangt, und zwar als Grablege der Stiftsgründerin Adelheid und als Ort, an dem die Muttergottes Wunder vollbracht hatte. Obwohl für einen Bau aus der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Krypta ein eher untypischer Bauteil ist, war eine Erneuerung, nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen, naheliegend.

²⁵ Das Langhaus ist 34 m lang und insgesamt 23,3–24 m breit. Das Mittelschiff hat eine Breite von 9 m. Der Chor hat eine Länge von 19 m und ist 9,6 m breit.

Durch die Krypta befindet sich das Niveau des Chores 2,45 m über dem des Langhauses. Die Meßgottesdienste und Predigten für die Gemeinde im Langhaus und die Chordienste in dem dem Stift vorbehaltenen Chorraum waren durch dessen Erhöhung also räumlich deutlich voneinander getrennt. Wie der Bereich zwischen Chor und Langhaus aussah, läßt sich nur noch ungefähr anhand einer Urkunde aus dem Jahr 1581 ermitteln²⁶. Vermutlich führte eine Treppe in der Mitte dieses Bereiches zum Chor hinauf.

Der einschiffige Chorraum ist etwas breiter als das spätere Mittelschiff des Langhauses. Er ist mit einem in drei Joche unterteilten netzförmigen Gewölbe überdeckt. Das Gewölbe wird von kelchförmigen Laubwerkkapitellen getragen. Zwischen den Fenstern verlaufen Dienste zum Boden. Die Fenster waren teilweise farbig verglast. Alle fünf Stifter lassen sich noch bestimmen: Das Achsenfenster wurde von den Grafen von Hohenlohe gestiftet²⁷. Es war als einziges möglicherweise vollständig farbig verglast. Das Fenster nördlich davon wurde vom Markgrafen Karl I. von Baden finanziert und das Fenster südlich der Mitte von Ulrich V. von Württemberg²⁸. Die beiden seitlichen Fenster waren private Stiftungen von zwei Chorherren. Sie wiesen vermutlich den geringsten Anteil an farbiger Verglasung auf. Das christlich-ikonographische Programm des badischen Fensters läßt sich nicht mehr bestimmen. Das hohenlohische Fenster zeigte einen Marienzyklus, das württembergische Passionsszenen. Im Chor, als dem dem Stift vorbehaltenen Teil der Kirche, war das ikonographische Programm »von den Interessen und Beziehungen des Hauses Hohenlohe geprägt«²⁹. Bemerkenswert ist, daß das Stift selbst dagegen in den Hintergrund trat.

Auch die Darstellungen auf den vier Schlußsteinen im Gewölbe des Chores betonen die Rolle der Hohenlohe. Am hierarchisch höchsten Ort der Öhringer Stiftskirche im Osten des Chores findet man das hohenlohische Wappen. Das Wappen der Grafen gerade an dieser Stelle und auch der insgesamt politische Charakter der Chorfenster könnten darauf hindeuten, daß die Grafen bereits vor 1467 zur Zeit der Vollendung des Chores mächtigere Auftraggeber als das Stift waren. Sie hatten offenbar ein deutliches Interesse daran, als Stifter auffällig repräsentiert zu sein. Beim Um- und Neubau der Stiftskirche scheinen sie die treibende Kraft gewesen zu sein.

26 Der Stiftssyndikus erhielt den Befehl, er solle *die Mauer im Chor uff beeden Seiten gegen die Staffeln herab hinweg thue . . . und dargegen gantze Staffeln so breit der Chor ist legen lassen*, zit. nach: Albrecht (wie Anm. 22), S. 16. Ob diese Mauern jedoch aus der Entstehungszeit der Kirche stammten, oder erst zu der Zeit eingebaute wurden, als die Chorherren noch dem alten Glauben angehörten, die Pfarrgemeinde aber bereits reformiert war, ist schwer zu beurteilen.

27 Zur Anordnung der Fenster vgl.: R. Beckmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350–1530. Ohne Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi I,2), Berlin 1986, S. 142f.

28 Von dem hohenlohischen Fenster ist das Wappen erhalten, von dem des Markgrafen von Baden sind noch vier Stifterfiguren vorhanden. Es sind Karl I. von Baden und seine Brüder. Die württembergische Stiftung kann nicht mehr nachgewiesen werden. Beckmann nimmt eine solche an, weil vermutlich die Stiftung der Markgrafen auf ein Treffen in Öhringen im Jahr 1464 zurückgeht, an dem auch Ulrich V. der Vielgeliebte beteiligt war, in: Beckmann, S. 142.

29 Beckmann (wie Anm. 27), S. 144.

2.4 Das Langhaus

Über den Bauablauf des Langhauses ist wenig urkundliches Material erhalten. Die vorhandenen Daten sollen aber zusammengetragen werden, weil sie zur Datierung der Kanzel beitragen werden.

Erst ab 1490 gibt es gesicherte Nachrichten darüber, daß der Bau im Gang war³⁰. In diesem Jahr lieh sich das Stift nämlich einhundert Gulden für den Bau des Langhauses beim Rat der Stadt Heilbronn.

1491 werden die beiden Werkmeister Hans von Aurach und Bernhard Sporer für ihre Arbeit bezahlt³¹. Von den beiden Werkmeistern wird noch im folgenden Kapitel die Rede sein. Zwischen 1491 und 1494 werden neben den Geldern, die im Opferstock der Gemeinde zusammenkamen, weitere eintausend Gulden geborgt³². Anfang der neunziger Jahre dürfte vermutlich die intensivste Bauphase am Langhaus gewesen sein, denn 1494 bereits war der Bau im wesentlichen fertiggestellt. Im Mai diesen Jahres wurde nämlich vom Bischof von Nicopol, stellvertretend für den Bischof von Würzburg, die Kirche an sich und zehn Altäre im Langhaus geweiht³³. Dies bedeutet, daß das Langhaus von diesem Zeitpunkt an liturgisch genutzt wurde. Das Gewölbe war wohl noch nicht eingezogen, denn der Schlußstein, der das württembergische Wappen zeigt, nennt das Jahr 1497.

Immer wieder wird in der Literatur 1501 als das Datum genannt, an dem der Bau ganz vollendet gewesen sei³⁴. Dafür gibt es zwar keinen Beleg, aber es ist durchaus möglich, daß nach 1497 noch an der Ausstattung gearbeitet wurde. Im Jahr 1498 jedenfalls war der Werkmeister Bernhard Sporer noch am Bau tätig³⁵.

Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren hinweg an dem Langhaus gearbeitet worden ist. Für Krypta und Chor benötigte man 12 Jahre, so daß das Langhaus eigentlich in 15 bis 20 Jahren hätte fertiggestellt sein müssen. Knoblauch vermutet deshalb, daß erst 1486 mit dem Bau begonnen wurde, denn in diesem Jahr hat sich Kraft VI. dreihundert Gulden vom Rat der Stadt Heilbronn geliehen³⁶. Allerdings ist nicht genau bekannt ist, für welchen Zweck Kraft VI. das Geld verwendete, so daß auch mit dieser Quelle der Baubeginn des Langhauses nicht präzise bestimmt werden kann.

30 *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 377. Er führt zwei weitere Quellen an, für die aber kein Nachweis erbracht wird. 1487 soll ein gewisser Utz Prün Arbeiten quittiert haben, die er angefertigt hat. 1490 sei Meister Jakob von Landshut bestellt worden. Knoblauch bezieht sich auf K. Schumm, der dies ohne Quellenangabe in einem Führer der Stiftskirche behauptete. *K. Schumm*: Die Stiftskirche Öhringen, Öhringen o. J., S. 6.

31 Die Urkunde ist abgedruckt in: *Albrecht* (wie Anm. 22), S. 10f.

32 *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter, S. 377.

33 Am ausführlichsten in: *Albrecht*, S. 11f.

34 Z. B. in: *Albrecht*, S. 15. Aus diesem Jahr stammt der letzte Ablassbrief.

35 *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 378.

36 Zur Unterstützung der These verweist er darauf, daß Kraft VI. seit dem Jahr 1486 die Herrschaft über Öhringen allein ausübte, während er sie davor mit seinem Bruder Albrecht II. teilte, in: *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter, S. 376.

Das Öhringer Langhaus ist eine dreischiffige Staffelhalle mit Einsatzkapellen, die, wie gesagt, durch die nach innen gezogenen Strebepfeiler entstehen³⁷. Die Pfeiler haben einen achteckigen Grundriss und sind in Ost-West-Richtung orientiert. Das Gewölbe des Mittelschiffes setzt in 5,5 m Höhe über figürlichen Konsolen an. Das engmaschige Netzgewölbe wird nicht durch Gurtbögen unterbrochen. Im Querschnitt betrachtet ist das Gewölbe eine gestelzte Tonne und parabelförmig³⁸.

Das Schiff besteht aus sechs Jochen. Das östliche Mittelschiffjoch behält durch die beiden westlichen Pfeiler aus dem Vorgängerbau, die mächtiger sind als die übrigen Pfeiler des Langhauses und einen eckigen Grundriß haben, das Aussehen einer Vierung, was in der alten Kirche auch seine Funktion war. Es ist mit 10 m annähernd doppelt so lang wie die übrigen Joche. Die drei östlichen Joche, die das ehemalige Querhaus der romanischen Kirche bildeten, haben einen trapezförmigen Grundriß und die Gewölbe erhielten dadurch unsymmetrische, netzartig angeordnete Rippen. Die Trapezform kam dadurch zustande, daß dieses Joch noch an das alte Langhaus angebaut wurde, das etwas schmaler war als der Neubau des Chores. Als man sich dann doch noch zum Abriß des alten Langhauses entschloß, gab dieses Vierungsjoch die Breite des Mittelschiffes vor.

Der Entwurf des Langhauses als Hallenkirche löst sich letztendlich nicht vollständig von seinem Vorgängerbau, der einen kreuzförmigen Grundriß hatte. Anhand des architektonischen Befundes wird ablesbar, daß es sich bei der Stiftskirche um einen stückweise errichteten Umbau handelt, dem eine einheitliche Grundkonzeption fehlte.

Die figürliche Ausstattung des Langhauses beschränkt sich auf die Pfeilerkonsolen und Schlußsteine im Gewölbe des Mittelschiffes. Das Programm der Konsolen im Mittelschiff ist sowohl inhaltlich als auch in der Ausführung konventionell. Auf der Nordseite sind vier Büsten mit Spruchbändern zu sehen, auf denen Textstellen aus dem Alten Testament zu lesen sind. Das Thema ist die Eucharistie.

Die Südseite des Langhauses hat ein mariologisches Programm. Auf drei Konsolen sind, wie auf der Nordseite, alttestamentarische Personen dargestellt, die typologisch auf Maria verweisen. An der vierten, im Osten gelegenen Konsole der Südseite ist Maria mit dem Kind auf ihrem linken Arm zu sehen. Das Kind hat sein angewinkeltes linkes Bein spielerisch in die Höhe gehalten und trägt in Kinnhöhe mit der rechten Hand einen Reichsapfel. Maria ist als einzige neutestamentarische Darstellung der theologische Höhe- und Endpunkt der Konsolfiguren.

An diesem Pfeiler, direkt unterhalb der Mariendarstellung, stand die Öhringer Kanzel mit ihrem figürlichen Fuß. Auf der Rückseite des Pfeilers ist im südlichen Seitenschiff die Büste eines Mannes angebracht. Die Gesichtszüge des Mannes sind weniger typisiert als die der anderen Konsolfiguren im südlichen Seitenschiff. Der kleine Ausschnitt, der von der Kleidung zu sehen ist, scheint zeitgenössisch,

37 Das Mittelschiff ist mit 13,25 m um mehr als drei Meter höher als die Seitenschiffe. Die Einsatzkapellen sind wiederum mit 9 m etwas niedriger als diese.

38 Die Schubkräfte des Mittelschiffgewölbes, die bei einer Hallenkirche nicht von Strebepfeilern abgefangen werden können, drücken bei einem steilen Gewölbe weniger nach außen und können besser über die Säulen in den Boden abgeleitet werden.

vielleicht sogar höfisch zu sein. Ob mit der Figur eine konkrete historische Person gemeint ist, ist schwer zu beurteilen.

Der Pfeiler der Kanzel ist durch die Marienkonsole besonders ausgezeichnet. Die Kanzel wurde also bereits während der Errichtung des Langhauses an diesem Pfeiler geplant. Weshalb die Kanzel an dieser Stelle stehen sollte, ist kaum zu beantworten. Kanzeln besaßen keinen festen Ort im Mittelschiff einer Kirche. Sie sind sowohl auf der Nord- als auch auf der Südseite des Mittelschiffes anzutreffen. Denkbar wäre, daß der Standort von Kanzeln mit den Eingängen in eine Kirche zusammenhing. In Öhringen betraten die Stiftsangehörigen die Kirche von Norden. Der Kanzelträger, so wird gezeigt werden, schaute ihnen, von dort aus betrachtet, entgegen. Auf der Nordseite des Mittelschiffes wäre ein Prediger auf der Kanzel für die die Kirche betretenden Stiftsangehörigen nicht zu sehen gewesen. Dies mag ein Grund für die Entscheidung sein, die Kanzel an der südlichen Arkadenreihe anzubringen.

Die Schlußsteine im Mittelschiff zeigen vor allem die Wappen der Bauherren. Auf der Höhe der ehemaligen Kanzel befindet sich das hohenlohische Wappen, wie es nach 1495 von Kraft VI. geführt wurde. Es folgte ursprünglich das Wappen des Bistums Würzburg, dem das Stift in geistlicher Hinsicht unterstand³⁹. Weiter im Westen kam ein groß gestaltetes württembergisches Wappen mit der Jahreszahl 1497. Kraft VI. war mit Helene von Württemberg verheiratet, was die Präsenz dieses Wappens erklärt. Wieder, wie bereits im Chor, wird die Kirche als öffentliches Gebäude von den Hohenlohe zur Repräsentation genutzt.

Als nächster Schlußstein folgt ein von zwei Engeln getragener Schild, auf dem das Wappen des Öhringer Stiftes, zwei gekreuzte Schlüssel, zu sehen ist. Der letzte Schlußstein im Westen des Langhauses, der heute durch den Einbau der Orgel vom Boden der Kirche aus nicht mehr zu sehen ist, zeigt ein Wappen mit einem Steinmetzzeichen⁴⁰. Dieses – es ist das einzige im gesamten Mittelschiff – ist das Zeichen des in den Dokumenten 1491 und 1498 unter dem Namen Meister Bernhard in Öhringen erwähnten Bernhard Sporer⁴¹.

Die bauplastische Ausstattung im Mittelschiff bestand, soweit rekonstruierbar, aus den Konsolfiguren, aus den Schlußsteinen und aus der Kanzel mit ihrem figürlichen Fuß an der südlichen Arkadenreihe. Zur »mobilen« Ausstattung des Mittelschiffes muß außerdem ein Altar für die Messen der Gemeinde gehört

39 Dies ist bei *Hanselmann* zu finden, der seine »Beschreibung der Stiftskirche in Öhringen« im Jahr 1732, und damit also vor der barocken Ausgestaltung der Kirche schrieb. Zit. nach *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter, S. 388.

40 Nach *Friedrich* wurden Steinmetzzeichen in einem Schild seit dem Ende des 14. Jahrhunderts geführt. Das Meisterzeichen war nicht mehr nur eine Kennzeichnung der bearbeiteten Steine, wie dies seit dem Ende des 12. Jahrhunderts üblich gewesen war, sondern diente nun als eine Art Signatur, in: *K. Friedrich*: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932, S. 18.

41 Das Steinmetzzeichen taucht in der Stadtpfarrkirche in Wimpfen am Berg in gleicher Form wieder auf. Auf einer Quittung von 1518 befindet sich das Siegel Sporer's, das mit dem Steinmetzzeichen im Langhaus übereinstimmt, in: *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 444.

haben. Die Seitenschiffe dienten der Prozession und boten Zutritt zu den beschriebenen Einsatzkapellen, die wiederum alle einen eigenen Altar besaßen.

Die figürlich gestalteten Bereiche, die Pfeilerkonsolen und die Schlußsteine, spielen im architektonischen Gefüge allerdings keine entscheidende Rolle. Man kann sogar behaupten, daß ihrer Ausführung nicht allzugroßes Gewicht beigemessen wurde. Die Plastizität und die Physiognomie der Büsten ist durchweg nicht sehr überzeugend, so daß man annehmen kann, daß die Figuren nicht von spezialisierten Bildhauern ausgeführt wurden. Vermutlich wurden sie von den Mitgliedern der Bauhütte geschaffen. Auch an anderen Bauten dieser Zeit ist zu beobachten, daß es nur noch wenig Bauplastik gibt und diese in ihrer Qualität im Vergleich zur Architektur abfällt⁴². Die ausgesprochen auffallende Darstellung eines Werkmeisters, der annähernd lebensgroß die Kanzel der Öhringer Stiftskirche trug, ist daher als eine sehr ungewöhnliche Inszenierung einer Skulptur im architektonischen Kontext zu werten.

2.5 Der Werkmeister Bernhard Sporer

Von den Mitgliedern der Bauhütte, die das Langhaus der Öhringer Stiftskirche errichteten, sind heute zwei Werkmeister namentlich bekannt. 1491 wird in einer von Kraft VI. ausgestellten Urkunde festgelegt, daß ein Betrag von einhundert Gulden an eben diese beiden Werkmeister gezahlt werden soll. In dieser Urkunde heißt es, daß *dieselben hundert guldin Nyemands anders sollen zugewandt oder gegeben werden, dann Meister Hansen von Aurach und Meister Bernnharten seynen mitgesellen beyde steynmetzer die den gemelten baue zu machen bestanden han*⁴³.

Über Bernhard Sporer, der sein Steinmetzwappen im Gewölbe des Mittelschiffs anbrachte, gibt es eine Reihe von gesicherten Informationen: Bernhard Sporer stammte aus Leonberg⁴⁴. Er gehörte zur Stuttgarter Bauhütte und hatte, so wird angenommen, mit dem Meister der Hütte, Aberlin Jörg zusammengearbeitet⁴⁵. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Kraft VI. von Hohenlohe mit Helene von Württemberg verheiratet war. Sie war die Tochter von Ulrich V. dem Vielgeliebten, der in Stuttgart residierte. Dadurch erscheint es naheliegend, daß ein Mitglied der Stuttgarter Bauhütte Werkmeister in Öhringen wurde.

Im Anschluß an den Bau des Langhauses in Öhringen war Sporer von 1498 bis ungefähr 1503 in Heilbronn ansässig, denn von dort aus forderte er das ihm

42 *Helmberger* beobachtete dies an der St. Georgskirche in Dinkelsbühl, die zur selben Zeit wie die Öhringer Stiftskirche errichtet wurde. *W. Helmberger: Architektur und Baugeschichte der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl (1448–1499) (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 2), Bamberg 1984, S. 85*

43 Die Urkunde ist vollständig abgedruckt in: *Albrecht* (wie Anm. 22), S. 10f. Hans von Aurach ist urkundlich nicht eindeutig ein zweites Mal faßbar, so daß über sein Werk nur Hypothesen aufgestellt werden können, wie Knoblauch dies tat, in: *Knoblauch: Baugeschichte Mittelalter* (wie Anm. 20), S. 465.

44 *H. Vollmer* (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. v. U. Thieme u. F. Becker, Bd. 31, Leipzig 1937, S. 400.

45 Sporer soll bis 1488, bevor er nach Öhringen kam, am Bau der Kirche in Korntal-Münchingen, unter der Leitung von Aberlin Jörg, beteiligt gewesen sein, in: *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 110.

zustehende Geld für den Öhringer Bau ein⁴⁶. Bis zum Jahr 1503 zahlte er in Heilbronn nur unregelmäßig seine Steuern, die ihm dort jedoch teilweise für die Anfertigung von Bildwerken erlassen wurde⁴⁷. Von diesen Bildwerken ist keines erhalten geblieben. Durch diesen Sachverhalt wissen wir jedoch, daß Sporer auch als Bildhauer tätig war.

Das nächste bekannte Bauprojekt, das Sporer nach der Vollendung der Öhringer Stiftskirche ausführte, war die Stadtpfarrkirche in Wimpfen am Berg. Die Gesamtkonzeption stammte auch in diesem Fall nicht von ihm, sondern er führte wie in Öhringen lediglich einen bereits begonnenen Bau zu Ende. Aus den Jahren 1510 und 1512 sind zwei Verträge erhalten und aus den Jahren 1513, 1518 und 1520 gibt es Quittungen über Lohnzahlungen der Stadt Wimpfen an Sporer⁴⁸. Aus diesen Quellen ist bekannt, daß Sporer neben den Langhauspfeilern und dem Gewölbe der Hallenkirche in Wimpfen auch die Kanzel schuf, die dort erhalten ist (Abb. 2). Ein Charakteristikum der Wimpfener Kirche ist, daß sie im Innenraum keine Bauplastik besitzt. Auch die Kanzel Sporers besitzt lediglich bemalte Brüstungsfelder.

Ab 1514 ist Sporer an seinem ersten bekannten eigenständigen Bau, der Stadtkirche in Schwaigern tätig⁴⁹. In Schwaigern ist die Kanzel ebenfalls erhalten geblieben und weist wie in Wimpfen keinerlei plastischen figürlichen Schmuck auf. Auffallend am Innenraum in Schwaigern sind jedoch die großen figürlichen Konsolen. Die Baldachine der annähernd vollplastisch gearbeiteten Figuren dienen als Kämpfer des Gewölbes. Die Brustbilder stehen auf einem dreiseitigen, der Wand vorgelagerten Sockel, der nach unten konisch spitz zuläuft. Damit die Figuren nicht zu stark aus der Wandfläche heraustreten, wurden sie in halbrunde Nischen zurückgesetzt. Die Figuren gehen in ihrem bildhauerischen und formalen Anspruch weit über das in einer Stadtpfarrkirche wie Schwaigern zu erwartende Maß einer bauplastischen Gestaltung des Konsolbereiches hinaus (Abb. 3). Der ungewöhnliche Umgang Sporers mit Bauplastik läßt sich auch an seinem letzten bekannten Gebäude, der Annakapelle in Öhringen, beobachten.

Im Jahr 1525 kehrte Sporer wieder nach Öhringen zurück und erbaute dort außerhalb der Stadtmauern die Annakapelle für den neuen Friedhof⁵⁰. Auch im Innenraum dieser Kapelle sind die figürlichen »Konsolen« der auffallendste Teil der Ausstattung. Unterhalb der eigentlichen Gewölbekonsolen, die als eine Art Bekrönung der Figuren dienen, befinden sich die Büsten, die keinen Sockel haben. Sie stehen auch nicht in einer Nische und sind eigenartig flach als Relief gearbeitet.

46 Die Quellen dazu sind im Heilbronner Urkundenbuch II abgedruckt. Vgl. *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 378.

47 *Ebd.*, S. 474.

48 *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 443.

49 An einer Inschrift in Schwaigern taucht er als Werkmeister auf: »Bernhardus Sporer Opifex«, in: *Boger* (wie Anm. 8), S. 60. Knoblauch schreibt Sporer allein aufgrund stilkritischer Vergleiche die Kirchen in Gemmingen und Ilsfeld zu, die er im Anschluß an Schwaigern errichtet haben soll. *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 477.

50 Daß die Annakapelle von Sporer errichtet worden ist, wurde erst vor einigen Jahren von Gerhard Taddey entdeckt, der den Bauvertrag im Staatsarchiv Ludwigsburg fand.



Abb. 2 Wimpfen a. B., Pfarrkirche, Kanzel, Bernhard Sporer



Abb. 3 Schwaigern,
Pfarrkirche, Nord-
wand, Konsolfigur,
Apostel Matthias

Das Ergebnis für den Betrachter ist, daß die Figuren ohne Halt auf der Wandfläche zu »schwimmen« scheinen.

1526 berichtete die Stadt Öhringen nach Heilbronn, daß Sporer in Öhringen gestorben ist⁵¹. Über einen Zeitraum von 35 Jahren gibt es also Zeugnisse von Sporer's Schaffen. Als er in Öhringen das Langhaus der Stiftskirche miterrichtete, muß er noch ein junger Mann gewesen sein.

Aufgrund der Tatsache, daß Sporer 1491 in der zitierten Öhringer Urkunde als Mitgeselle Hans von Aurachs in Öhringen bezeichnet wurde, geht man davon aus, daß Hans der ältere Meister der beiden am Bau war und daß von ihm vermutlich der Entwurf des Langhauses der Stiftskirche stammt. Aus der erwähnten Urkunde von 1498 geht hervor, daß Aurach Öhringen verlassen und Sporer den Bau zu Ende geführt hatte⁵².

Leider ist nicht zu ermitteln, seit wann Sporer die Bauleitung für das Öhringer Langhaus allein innehatte. Er baute das Gewölbe des Mittelschiffes, was aus dem Schlußstein mit seinem Steinmetzzeichen hervorgeht. Eigentlich zeichneten die Werkmeister sich mit einem Meisterschild im Gewölbe als Urheber des ganzen Gebäudes aus⁵³. Im Falle des Öhringer Langhauses wissen wir aber, daß Sporer nicht der einzige Werkmeister war. Es läßt sich heute nicht mehr bestimmen, welche Architekturteile unter seiner Leitung entstanden sind.

Die Arbeiten Sporer's wurden kurz besprochen, weil es durchaus möglich ist, daß Sporer die Öhringer Kanzel und damit auch den figürlichen Fuß schuf. Im folgenden Kapitel werden nun Informationen über die ursprüngliche Gestalt der Kanzel zusammengetragen.

Zweiter Teil: Die Kanzel und der Kanzelfuß

1. Die Rekonstruktion der Kanzel

1.1 Spuren am Pfeiler im Langhaus der Stiftskirche

Die Kanzel der Öhringer Stiftskirche stand bis zum Ende des 18. Jahrhunderts am vierten Pfeiler der südlichen Arkadenreihe im Mittelschiff (Abb. 4).

Betrachtet man den Pfeiler von Osten, so fällt auf, daß die drei Seiten des Pfeilers bis zu einem in ungefähr 3,50 m bis 4 m Höhe verlaufenden Spruchband abgerundete Kanten haben. Erst über dem plastisch gearbeiteten Spruchband, auf dem sich keine Schrift mehr erkennen läßt, wird der Pfeiler – wie die anderen Stützen des Langhauses – oktogonal.

Der Pfeiler hat auf der Südseite, also im Seitenschiff, keinen Sockel. Auf der Nordseite ist der Sockel dafür höher als bei den anderen Pfeilern des Langhauses.

51 *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 478.

52 *Ebd.*, S. 378.

53 *Friedrich* (wie Anm. 40), S. 18.

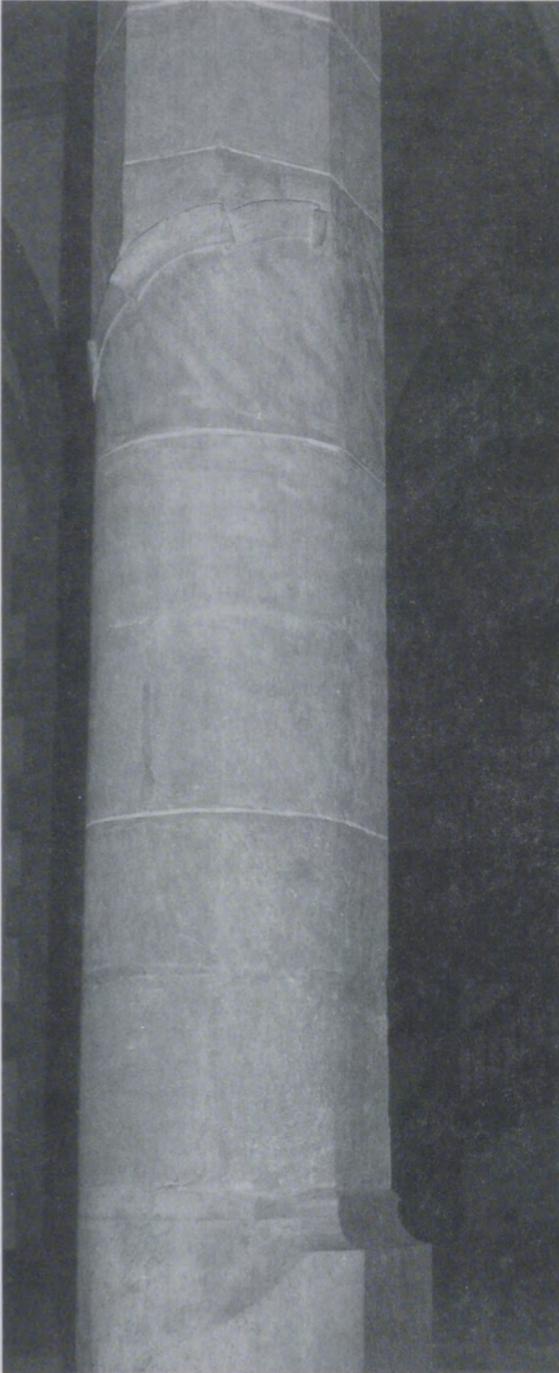


Abb. 4 Öhringen, Stiftskirche,
Pfeiler der alten Kanzel, von
Nordosten

Die Oberkante des Sockels steigt von Süden nach Osten zur Nordseite hin in einer unregelmäßig verlaufenden Linie an⁵⁴. Diese Sockelkante gibt damit den ungefähren Verlauf der ehemaligen Treppe wieder. Es handelte sich um eine Wendeltreppe, die ihren Antritt auf der südlichen Seite des Pfeilers im Seitenschiff hatte. Der Kanzelkorb befand sich genau gegenüber, also auf der Nordseite. Die Treppe beschrieb demnach einen knappen Halbkreis um den Pfeiler.

Durch die aufsteigende Kante am Pfeilersockel läßt sich schätzen, in welcher Höhe der Kanzelkorb einsetzte. Geht man davon aus, daß es sich bei der Abschrägung des Sockels um die Unterkante der Treppe handelte, muß man die Höhe einer Stufe addieren. Aufgrund der Stufenhöhe der Kanzeltreppe in Wimpfen, die, wie beschrieben, von Bernhard Sporer geschaffen wurde, soll hier für Öhringen von einer vergleichbaren Höhe von 18 cm pro Stufe ausgegangen werden. Die schräg ansteigende Linie, welche die Treppe markiert, endet auf der Nordseite in einer Höhe von 142 cm. Dies ist zugleich die Höhe des beschriebenen Sockels auf der Nordseite. Daraus ergibt sich, daß sich der Boden im Kanzelkorb in einer Höhe von ungefähr 160 cm befand⁵⁵.

Für den Bereich zwischen dem Kanzelfuß (117 cm hoch) und der Standfläche des Predigers (ca. 160 cm hoch) bleiben bei der geschätzten Höhe des Kanzelbodens ungefähr 40 cm für eine Konsolzone. Die Konsole hätte unmittelbar über dem Pfeilerstück auf der Schulter der Figur, und damit auch dicht über dem Kopf des Kanzelträgers begonnen. Aus Überlegungen zur Proportion der Kanzel ist allerdings wahrscheinlicher, daß nach dem Ende der Treppenlinie, die am Pfeiler heute noch zu sehen ist, noch eine weitere Stufe kam und die Standfläche des Öhringer Kanzelkorbes eher bei 180 cm als bei 160 cm gelegen hat.

Die Sockelhöhe ist auf der West- und der Südwestseite des Pfeilers mit 87 cm deutlich niedriger als auf der Nordseite mit 142 cm. Vergleichbares läßt sich auch bei der Kanzel von Bernhard Sporer in der Stadtpfarrkirche von Wimpfen beobachten. Auch dort ist der Sockel zwischen dem Antritt der Treppe und der Seite, an der sich der Kanzelkorb befindet, niedriger. Die Absicht, die sich hinter dieser Abstufung verbirgt, ist vermutlich folgende: der Sockel sollte nicht in optische Konkurrenz zur Kanzel treten und wurde deshalb niedriger gestaltet.

An dem Pfeiler, an dem die Öhringer Kanzel stand, lassen sich noch weitere Spuren ablesen: Das eingangs erwähnte Spruchband, das sich um den Pfeiler zieht, nimmt die ansteigende Linie der Treppe auf. Es steht reliefartig hervor und muß also bei der Errichtung des Pfeilers mitgearbeitet worden sein. Auch die Abtrepung des Sockels auf der West- und Südwestseite war sehr wahrscheinlich von Anfang an geplant.

54 Der Übergang von der Oberkante des Sockels zum Pfeilerschaft wurde nicht durch eine Kehle gebildet, sondern durch ungleichmäßiges Abschrägen. Die Oberfläche des Sockels ist auf der Ostseite nur grob gearbeitet.

55 *Knoblauch* berechnet die Höhe, indem er von der Größe des Kanzelträgers ausgeht. Zu den 117 cm der Skulptur addiert er 40 cm für den Kanzelboden und kommt damit auf 157 cm als Bodenniveau des Kanzelkorbes. Er geht, anders als in der vorliegenden Untersuchung, von einer Stufenhöhe von 16 cm aus und errechnet daraus zehn Stufen, in: *Knoblauch*: Baugeschichte Mittelalter (wie Anm. 20), S. 384.



Abb. 5 Johann Baptist Lauggas, Entwurfskizze zum Umbau der Öhringer Kanzel
(Vorlage: Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein)

Die schräg ansteigende Linie des Sockels von Süden nach Norden ist so unregelmäßig gearbeitet, daß sie erst nachträglich hinzugekommen zu sein scheint. Denkbar wäre, daß diese Seite zunächst nur grob bearbeitet wurde und dann erst beim Einbau der Treppe deren Verlauf angepaßt wurde.

Die Öhringer Kanzel war, dies ergibt sich aus dem Befund, während der Errichtung des Pfeilers zumindest bereits konkret geplant. Wahrscheinlich aber wurde sie gleichzeitig mit dem Pfeiler errichtet⁵⁶. Wenn die Kanzel im direkten Zusammenhang mit dem Kirchenbau entstanden ist, dann kann man annehmen, daß sie von den Steinmetzen der Bauhütte errichtet worden ist⁵⁷.

Es gibt im 15. Jahrhundert jedoch auch Beispiele dafür, daß die bildhauerischen und architektonischen Elemente einer Zierarchitektur nicht von der selben Hand ausgeführt wurden. Vom Straßburger Münster ist bekannt, daß Hans Hammer die meisten Statuetten an der dortigen Kanzel nicht selber ausgeführt hat⁵⁸. Es bleibt daher auch für Öhringen die Möglichkeit bestehen, daß zwar die Kanzel der Stiftskirche von den Mitgliedern der Bauhütte geschaffen wurde, die Trägerfigur jedoch bei einem Spezialisten in Auftrag gegeben worden ist. Bei der genaueren Betrachtung der Figur wird dieser Punkt wieder aufgegriffen werden.

1.2 Quellen zur Barockisierung der Kanzel im 18. Jahrhundert

Aufschlußreiche Quellen zur Öhringer Kanzel gibt es aus der Mitte des 18. Jahrhunderts⁵⁹. In den 1740er Jahren wurde begonnen, den Innenraum der Stiftskirche zu barockisieren⁶⁰. 1747 erhielt der hohenlohische Hofbildhauer Johann Baptist Lauggas, der aus Meran stammte, den Auftrag, auch die Kanzel aus dem 15. Jahrhundert zu barockisieren. Über diese Maßnahmen sind wir durch schriftliche Quellen und eine aquarellierte Zeichnung von Lauggas unterrichtet (Abb. 5).

56 Aus Wimpfen ist bekannt, daß die dortige Kanzel zwar im Zuge des gesamten Bauverlaufs geplant und errichtet wurde, daß aber die Brüstung des Kanzelkorbes und der Treppe erst zwei Jahre später eingebaut wurden, in: *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 94. Aus dem bereits erwähnten Verding von 1510, das Halbauer als erster publiziert, wissen wir, daß die Auftraggeber sich noch nicht entscheiden wollten, wie prächtig die Kanzel ausfallen sollte, so daß Sporer die Vollendung der Kanzel wohl verschob. Interessanterweise wurde die Gestaltung der Kanzel von der Aufwendigkeit der Arkadenbogen abhängig gemacht, die im ersten Baustadium der Kanzel also noch nicht in situ waren.

57 *K. Halbauer*: Meister Hanselmann und die Kanzel, in: *R. Janssen, H. Müller-Baur* (Hrsgg.), Die Stiftskirche in Herrenberg 1293–1993 (Herrenberger Historische Schriften, Bd. 5), Herrenberg 1993, S. 449.

58 Die Skulpturen, von denen man annimmt, daß sie vom Erbauer der Kanzel stammen, zeigen, daß »die Bildhauerkunst nicht unbedingt zu den Fähigkeiten Hans Hammers zählte«, in: *H. Krohm*: Eine Muttergottes aus dem Stilkreis der Straßburger Münsterkanzel, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 31 (1989), S. 91.

59 Im Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein unter der Signatur B 483 (Stift Öhringen), Bü 26. Knoblauch hat die Quellen im zweiten Teil seiner Stadtgeschichte von Öhringen verarbeitet, die 1991 als Privatdruck erschien. *E. Knoblauch*: Die Baugeschichte der Stadt Öhringen vom Ausgang des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert, 3 Bde., o. O. 1991.

60 Die ganze Kirche wurde »in Ölfarbe gesetzt«. »Der obere Altar, die steinernen Monumente im Chor, alles 3mal in Ölfarbe dauerhaft weiß angestrichen, die inscriptiones vergoldet, die eisernen Crember mit schwarzer Ölfarbe angestrichen, das Laubwerk vergoldet, die Kirchenstühle mit Wasserfarbe weiss gemalt, die Säulen marmoriert, die Fratzengesichter vergoldet, Altar und Taufstein mit Ölfarben gemalt«, in: *Boger* (wie Anm. 8), S. 67.

Zwischen 1783 und 1786 gab es eine erneute Änderung⁶¹. Nun wurde nämlich die ganze Kanzel abgetragen. Die Trägerfigur wurde in die Krypta der Stiftskirche geschafft und blieb als einziger Bestandteil der Kanzel erhalten. Als Ersatz für die abgetragene Kanzel wurde in der Vierung ein moderner Kanzelaltar geschaffen. Achtzig Jahre später, im Jahr 1859, entstand dann schließlich die heute noch existierende neugotische Kanzel. Sie steht einen Pfeiler weiter östlich als die alte Kanzel.

Anhand der erhaltenen Quellen und der Entwurfskizze für den Umbau des Kanzelkorbes lassen sich weitere Schlüsse auf das ursprüngliche Aussehen und die Beschaffenheit der Kanzel ziehen.

Um die Kanzel aus dem 15. Jahrhundert zeitgemäß zu barockisieren, wurde sie verkleidet. Der Kanzelkorb wurde mit Skulpturen der vier Kirchenväter, mit Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi, mit Putten und reichen Ornamenten ausgestattet (Abb. 5). Es wurde vereinbart, daß der Bildhauer Lauggas *nach dem vorgelegten Riß die alte steinerne Kanzel in der Stiftskirchen ringsherum und da alles sehr nahe ins Gesicht fällt, an recht sauberer architectur und kunstmäßiger Arbeit, was sowohlen die 4 Evangelisten, nebst dem noch darzu kommenden Engel, als auch die bas relief zu schneiden seiende Figuren in die 4 Füllungen und dem Canzelthürlein sambt übrigem Laubwerck, Stäben und Gesimsen betrifft, gefertigen, schönes gesundes und dürres Lindenholtz, Leim, Nägel samt all andern hierzu nöthig seienden Materialien auf seine Costen sich anschaffen sollte*⁶².

Die Trägerfigur und die Treppe blieben bei der Barockisierungsmaßnahme im Zustand des 15. Jahrhunderts bestehen. Der Kanzelträger wurde lediglich überfaßt. *An dem äußern Umlauf an der Staffel auf die Cantzel, wovon viel Stücke abgeschlagen*, also an der Treppenbrüstung, wurden Ausbesserungen gemacht.

Es stellt sich die Frage, weshalb man die alte Kanzel im ersten Schritt erhielt und verkleidete, anstatt sie abzutragen und eine neue zu errichten. Sicherlich ist eine Antwort, daß diese Lösung kostengünstiger war. Als weitere Ursache könnte man vermuten, daß der Kanzelkorb vermutlich wenig oder keinen plastischen Schmuck besaß und deshalb eine geeignete Grundlage für eine Verkleidung bot. Jedenfalls geht aus den Quellen an keiner Stelle hervor, daß die alte Kanzel beschädigt oder ihres Schmuckes beraubt werden mußte, um die Verkleidung von Lauggas anzubringen.

Der ursprüngliche Kanzelkorb war sechseckig. Lauggas erwähnt dies in einem Brief explizit. Die Skizze, die er von dem geplanten Umbau anfertigte, zeigt nur vier Ecken, worüber sich die Auftraggeber offensichtlich wunderten, denn Lauggas erklärte 1748, daß er aus Gründen der zeichnerischen Umsetzung nur habe vier Ecken darstellen können, daß die Kanzel aber sechs besäße⁶³. Eine Seite befand

61 *Knoblauch*: Baugeschichte bis ins 19. Jahrhundert (wie Anm. 59), Bd. 2, S. 758.

62 Urkunde in: Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein B 483, Bü 26. Vom 9. Juli 1748.

63 Lauggas bemühte sich *in huldigstem respect zu erinnern, dass in den Riss nicht mehr als 4 Eck haben kennen angedeutet werden, da aber derselben 6 sind, so erfordert die Natur und Arth des wercks, das an denen 2 hintern, an den Pfeiller schliessenden Ecken, 2 ausgewachsen Engel, welche mit denen Evangelisten gleiche Größe haben, gemacht werden, weillen aner der Auftritt des Herrn Geistl. bei dem Eck an dem Thürl.*

sich am Pfeiler, weshalb nur fünf Füllungsfelder auf der Skizze wiedergegeben sind⁶⁴. Auch die fünfte Seite der Brüstung, das *Thürlein* zur Kanzel, war von unten nicht zu sehen.

Auf der Zeichnung von Lauggas ist an einigen Stellen die alte steinerne Kanzel zu sehen⁶⁵(Abb. 5). Der obere Abschluß der Brüstung besitzt ein Profil, das mit seiner einfachen Folge von Kehlung und Wulst sicherlich aus dem 15. Jahrhundert stammt. Der Hundszahnfries, der den oberen Abschluß des Gesimses bildet, gehört dagegen eher zum Umbau des 18. Jahrhunderts. Auch das Gesims, das den Kanzelkorb unten abschließt, und die Konsole stammen wohl aus dem 15. Jahrhundert. Die Konsole hat glatte, sich nach unten konvex verjüngende Seiten. Unter den Putten wird ein Stück des vereinfacht dargestellten sechseckigen Pfeilerstückes sichtbar, dessen Fortsetzung der Kanzelträger auf der Schulter trägt.

Den schriftlichen Quellen zum Umbau sind noch einige andere Informationen zu entnehmen: Im Zusammenhang mit der Fassung, die der Maler Fliemann ausführte, wird geschildert, wie das Pfeilerstück auf der Schulter des Kanzelträgers lapislazulifarben gefaßt und marmoriert wurde. In dieser Weise sei auch *das Gesims der Wendeltreppe zu tractieren, auch die daran herum laufende 3 starke runde Stäbe, nicht weniger als das eiserne Crembs*⁶⁶.

1747 wird vom Abbruch des alten *vermoderten und wurmstichigen Kanzeldeckels* berichtet⁶⁷. Ob dieser alte Schalldeckel aus Holz aus der Entstehungszeit der Kanzel stammt, oder erst im Laufe des 16. oder 17. Jahrhunderts hinzukam, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Schalldeckel aus dem 15. Jahrhundert sind nur noch sehr selten erhalten, so daß wir nicht genau wissen, ob sie generell ein fester Bestandteil einer Kanzel waren. Für einen Schalldeckel an der Öhringer Kanzel spricht, daß das reliefartig aus dem Pfeiler herausgearbeitete Spruchband am Pfeiler dadurch einen Abschluß gefunden hätte⁶⁸.

In dem bereits zitierten Brief aus dem Jahr 1748 macht Lauggas Angaben über die Größe der von ihm ausgeführten Arbeiten. Er erläutert, daß *das ganze werck, im Vorsprung von dem Pfeiler mit der Ausladung 3: shue im Durchschnitt 5: shue und die*

dasselbe ohnmögl. macht, so wird derselbe unterlassen, in: Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein B 483, Bü 26.

64 Lauggas spricht in seinen Briefen von einem Riß, den er angefertigt habe. Es handelt es sich bei der erhaltenen, aquarellierten Zeichnung aber um eine nicht maßstäbliche Skizze.

65 Die Zeichnung von Lauggas ist auf Untersicht gearbeitet. Die Kanzelform, die Lauggas skizziert, ist deshalb kelchförmig. Realiter waren die einzelnen Seiten der Brüstung wohl nicht trapezförmig, sondern hatten oben und unten die gleiche Breite. Der Korb ist vermutlich zu klein wiedergegeben, das Pfeilerstück dafür zu lang, denn hinter dem durch die beiden Putti und Wolken verdeckten Bereich muß man den Pfeiler vermuten, der aber sicher nicht so hoch war.

66 Mit *Crembs* ist hier wohl der Handlauf gemeint.

67 Zit. nach *Knoblauch*: Baugeschichte bis ins 19. Jahrhundert (wie Anm. 59), Bd. 1, S. 496.

68 Ein Indiz dafür, daß die Öhringer Kanzel zumindest im 16. Jahrhundert einen Schalldeckel besessen haben könnte, liefert das Epitaph des Öhringer Predigers Johann Hartmann, der 1575 starb. Auf dem Relief, das eine schlichte Steinmetzarbeit ist, wurde er predigend dargestellt. Die Kanzel, auf der er steht, hat einen kegelförmigen Schalldeckel. Allerdings ist die Qualität der Darstellung gering und der architektonische Rahmen, der darüber hinaus zu erkennen ist, besitzt ansonsten keine Ähnlichkeit mit der Stiftskirche in Öhringen. G. Taddey u. a. (Hrsgg.): Öhringen. Stadt und Stift, Öhringen 1988, Abb. 83.

ganze Höhe 6: *shue hat, da es sich dan ergibt, das eine Figur 3: shue hoch wird, eine bas seraler (= Relief, Anm. d. Verf.) Füllung aber 2½: shue hoch und am breitesten orth 2: shue 10 Zoll hält*⁶⁹.

Die Angaben zum Umfang des Werkes und zu einzelnen Details sind für die Rekonstruktion der Kanzel kaum zu verwenden. Der Umfang bezieht sich auf die Verkleidung von Lauggas, und die Größe der Details kann nicht als Recheneinheit dienen, denn die Skizze ist perspektivisch verzerrt. Die einzige Angabe, die relativ genau auf die alte Kanzel übertragen werden kann, ist die Gesamthöhe von sechs Schuhen. Die Skizze reichte bis zum Pfeilerstück, das dem Kanzelträger auf der linken Schulter sitzt und diese Höhe gibt Lauggas wohl an. Ein Schuh betrug in Öhringen in der Mitte des 18. Jahrhunderts knapp 30 cm⁷⁰. Die Gesamthöhe der Kanzel dürfte, zusammen mit dem 117 cm hohen Fuß demnach ungefähr 3 m betragen haben. Dies bestätigt die Überlegungen, die wir nach den Beobachtungen am Pfeiler gemacht hatten.

Faßt man die bis hierher ermittelten Spuren zusammen, so ergibt sich für die Öhringer Kanzel folgendes Bild: Sie stand am vierten Pfeiler der südlichen Arkadenreihe im Mittelschiff des Langhauses. Der figürliche Kanzelfuß trug den sechsseitigen Kanzelkorb auf der Schulter. Eine gegen den Uhrzeigersinn laufende Wendeltreppe, die ihren Antritt auf der Südseite des Pfeilers hatte, führte auf die Kanzel. Ein Schalldeckel kann für die Entstehungszeit nicht nachgewiesen werden. Sicher ist jedoch, daß im 18. Jahrhundert ein *wurmstichiger* Deckel vorgefunden wurde. Ein Indiz für einen Schalldeckel aus der Entstehungszeit der Kanzel kann in dem Spruchband gesehen werden, das am Pfeiler parallel zur Treppe verläuft. Es endet an der Nordseite in einer Höhe, in der der Schalldeckel angebracht gewesen sein könnte. Die Treppe besaß vermutlich eine Maßwerkbrüstung, denn es ist in diesem Zusammenhang von *starken runden Stäben* die Rede.

Die Profile an den Gesimsen der Kanzelbrüstung, die auf der Entwurfsskizze von Lauggas zu sehen sind, lassen leider wenig Rückschlüsse auf das weitere Aussehen des Korbes zu. Die übliche Form der Gestaltung der Brüstungszone wäre gewesen, daß jede Seite eine Füllung besessen hätte, die die Kirchenväter oder eine biblische Szene als Relief oder Malerei zeigte⁷¹. Da bei der Verkleidung der Kanzel im 18. Jahrhundert nicht berichtet wird, daß die alte Kanzel einen aufwendigen Schmuck trug, der zunächst hätte beseitigt werden müssen, ist eine schlichte Lösung für die ursprüngliche Kanzel anzunehmen.

Für das Zwischenstück zwischen Kanzelfuß und Brüstung ergeben sich aufgrund der unauffälligen Konsole, die in der Lauggasschen Skizze zu sehen ist, zwei

69 Wie Anm. 62.

70 *Steinle* gibt die Länge eines Öhringer Schuh mit 29,3 cm an, in: *P. Steinle: Die Vermögensverhältnisse der Landbevölkerung in Hohenlohe im 17. und 18. Jahrhundert* (Forschungen aus Württembergisch Franken, Bd. 5), Schwäbisch Hall 1971, S. 224.

71 Bei Kanzeln im süddeutschen Raum war figürlicher Schmuck vor allem in den Füllungsfeldern angebracht. Weiter im Norden wurden häufig die Ecken mit vollplastischen Figuren ausgestattet, in: *F. Rademacher: Die Kanzel in ihrer archaischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 34 (1921), S. 173.

Möglichkeiten: Einerseits kann sie schlicht und ohne weiteren Schmuck gestaltet gewesen sein. Andererseits wäre aber auch denkbar, daß die Konsole, wie auf der Skizze zu sehen ist, nur den Kern für eine Verkleidung aus Maßwerk bildete. Die Gestaltung dieser Zone mit Kielbögen war eine im 15. Jahrhundert übliche Lösung, die in den Stiftskirchen in Tübingen, Herrenberg, Stuttgart und in der Amanduskirche in Urach zu finden ist.

Ausgehend von der Höhe des Kanzelträgers, den Spuren am Pfeiler, die den Treppenverlauf andeuten, und den Maßangaben von Lauggas, ließ sich eine Gesamthöhe der Kanzel von ungefähr drei Metern ermitteln.

Die Kanzel von Bernhard Sporer in der Stadtpfarrkirche in Wimpfen, die zwanzig Jahre nach der Öhringer entstanden ist, gleicht dieser in ihrem Aufbau und in ihren Größenverhältnissen. Sie besaß wie die Öhringer einen sechsseitigen Kanzelkorb, eine mit sechs Rundstäben profilierte Pfeilerstütze und eine halbrund um den Pfeiler verlaufende Wendeltreppe. Auch die Gesamthöhe der Wimpfener Kanzel von 3 m entspricht der Öhringer Kanzel ungefähr. Aufgrund der großen formalen Übereinstimmungen könnte auch bei der Öhringer Kanzel die Urhebererschaft Sporers vermutet werden. Für eine Zuschreibung müßten jedoch auch stilistische Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden können.

Was die Öhringer Kanzel im Gegensatz zur Wimpfener besonders auffallend gemacht hat, war ihr figürlicher Fuß, der nun im folgenden Kapitel näher betrachtet werden soll.

2. Die Analyse des Kanzelfußes

2.1 Die Beschreibung der Figur

Bei der Betrachtung der Figur fällt zunächst ihr blockhaft strenger Aufbau und ihre frontale Ausrichtung auf (Abb. 6). Die Haltung des knienden Mannes ist angespannt, der Kopf ist starr geradeaus gerichtet, die Gesichtszüge sind hager. Auch ohne den Kontext zu kennen, aus dem die Figur stammt, würde das profilierte Pfeilerstück auf der Schulter die Aufgabe des Mannes als Träger verraten. Die Figur bringt zum Ausdruck, daß das Gewicht, das auf ihr lastete, immens gewesen sein muß. Die weit aufgerissenen Augen, der leicht geöffnete Mund und ganz besonders die Stirn, auf der in einem stilisierten zickzackartigen Verlauf die Blutadern hervortreten, vermitteln den Eindruck, daß der Mann seine ganze Kraft aufwenden mußte, um eine Last zu tragen.

Die Figur kniet mit ihrem rechten Bein auf einer Plinthe, die gerade so groß ist, daß sie der Skulptur eine Standfläche bietet (Abb. 1). Sie ist dreieckig und ihre unregelmäßigen Konturen und die grob behauene Oberfläche sollen wohl Erdboden andeuten. Der linke Fuß steht nur leicht mit dem Fußballen auf dem Boden auf. Auf dem Oberschenkel ruht die Hand des nach hinten abgewinkelten linken Armes. Der rechte Arm stützt sich auf ein am äußersten Rand der Plinthe liegendes Werkstück. Die Haltung des Mannes ist voller Spannung, weil er,



*Abb. 6 Öhringer Kanzel-
fuß, Skulpturensammlung,
Staatliche Museen zu
Berlin*

obwohl er sich mit dem Arm auf den Boden stützt, den Oberkörper weit aufrichtet. Anatomisch gesehen ist dies eigentlich nicht möglich. Da der rechte Arm sich auf das Werkstück und nicht direkt auf den Boden stützt, wurde schon eine aufrechtere Haltung der Figur erreicht. Zusätzlich ist der Arm deutlich über die natürlichen Proportionen hinaus verlängert wiedergegeben. Es ist also anzunehmen, daß dem Bildhauer die aufrechte Haltung des Kanzelträgers wichtiger war als die anatomisch korrekte Wiedergabe der Figur.

Als erster Gesamteindruck soll festgehalten werden, daß die Haltung des Kanzelträgers ganz auf seine Aufgabe konzentriert ist. Jedes einzelne Körperglied dient dem Tragen und Ponderieren der Last der Kanzel.

Es wurde bereits gesagt, daß das Gesicht von dem Gewicht gezeichnet ist, das der Mann trägt (Abb. 6). Seine Haare sind von einem großen, leicht schief aufgesetzten Hut verdeckt. Deshalb ist auch der Haaransatz über der Stirn nicht zu sehen, nur an den Seiten kommen halblange Locken zum Vorschein. Die Wangen des Mannes sind eingefallen und seine Backenknochen treten hervor. Zwei Falten, die halbrund den Mund rahmen und in die Nasenflügel übergehen, geben dem Gesicht einen asketischen Ausdruck. Die scharfkantigen geraden Augenbrauen wirken streng und trennen geradezu die Stirn von der unteren Gesichtshälfte. Die großen, starr vor sich hinblickenden Augen hatten ursprünglich wohl weniger Dominanz als im heutigen Zustand der Figur; denn die großen dunklen Iris, die diesen Eindruck hervorrufen, gehören zu einer nachträglichen Fassung aus dem 18. Jahrhundert. Die Nase ist flach und hat einen eingedrückten Nasenrücken. Der Mund ist leicht geöffnet, die Lippen sind breit. Das ganze Gesicht ist flächig und besitzt, von der Seite betrachtet, wenig plastische Ausformung. Die kaum gewölbte, große Stirn trägt dazu wesentlich bei. Die Halspartie ist gedrungen. Schlüsselbein, Kehlkopf und die Sehnen am Hals wurden locker angedeutet.

An seinen Attributen, dem Seil, das er um seinen linken Oberarm geschlungen hat, und dem Werkstück, auf das er sich stützt, ist die Figur als eine Werkmeisterdarstellung zu erkennen.

Bei dem Kanzelträger stellt sich wie bei vielen anderen Werkmeisterdarstellungen die Frage, ob eine Selbstdarstellung intendiert war⁷². Oettinger stellte in seiner Monographie über Anton Pilgram die Behauptung auf, daß der Kanzelträger ein Selbstbildnis Pilgrams sei. Er sah Ähnlichkeiten mit den Darstellungen Pilgrams an der Kanzel und am Orgelfuß in St. Stephan in Wien. Die These wurde allerdings schon von den Rezensenten seines Buches heftig angegriffen⁷³. Die

72 »Ob und, wenn ja, in welcher Weise das Werk als Selbstzeugnis zum Sprechen gebracht werden kann, stellt hermeneutische Probleme dar, die kaum zu übersteigen sind«, in: P. C. Clausen: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: M. Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 28.

73 K. Oettinger: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, S. 25. Hentschel kommentierte Oettingers Behauptung so: »Dagegen scheint es doch etwas gewagt, auch in den schwäbischen Frühwerken des Meisters bewußte Selbstdarstellungen zu sehen«, in: W. Hentschel: Oettinger, Karl: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, in: Deutsche Literaturzeitung 73 (1952), Sp. 457. Müller schrieb, es scheine ihm nicht plausibel, »wenn Oettinger ob des gleichen Darstellungstypus in einem Dutzend dieser Bildwerke die Meisterbildnisse der Kanzel und des Orgelfußes von

linearen Elemente des Gesichtes der Öhringer Figur, gepaart mit den auffallend flächigen Zügen, scheinen nicht das Ergebnis anatomischer Studien zu sein. Sie verleihen dem Gesicht aber höchste Lebendigkeit und Ausdruckskraft.

Das Gesicht ist verzerrt und hat die Tendenz zur Häßlichkeit. Daß eine Warze auf der rechten Wange zu sehen ist, macht deutlich, daß Häßlichkeit tatsächlich intendiert war. Nach mittelalterlichen Konventionen könnte das ein Hinweis auf Sünden und Laster sein⁷⁴. Der Kanzelträger würde sich so gesehen in der Rolle des »Sündenlastträgers« befinden. Auf diese mögliche Bedeutung der Figur soll später nochmals eingegangen werden.

Festzuhalten bleibt, daß es kein primäres Anliegen des Bildhauers der Öhringer Figur war, porträthaft die Gesichtszüge einer historischen Person wiederzugeben. Bemerkenswert ist, daß der Bildhauer damit einer mittelalterlichen Bildnisvorstellung verhaftet ist, bei der Ähnlichkeit oder das Herausarbeiten eines bestimmten Charakters kein primäres Ziel der Darstellung war. Andererseits verwendet er mit den geschwollenen Adern auf der Stirn ein Motiv, das auf genaueren Überlegungen zur Physis des Menschen und seiner Reaktion beim Tragen einer Last beruht. Die Umsetzung ist dann aber wieder nicht von Erfahrung im Umgang mit anatomischen Gegebenheiten geprägt, sondern scheint eher auf ornamentalen Vorstellungen zu beruhen.

Der Öhringer Kanzelträger ist mit einem groben Wams mit weiten Ärmeln bekleidet, die allerdings zu lang sind. Deshalb verdeckt bei dem auf dem Werkstück abgestützten Arm der Ärmel die ganze Hand. Der Hut des Trägers könnte aus demselben derben Stoff oder Leder sein, aus dem auch das Wams besteht. Die engen Beinlinge sind dagegen aus einem dünnen Stoff, so daß sich Knie und Unterschenkelmuskulatur deutlich darunter abzeichnen. Dazu trägt der Mann Stiefel mit weitem Schaft. Durch die Kleidung wirkt der Oberkörper mächtig und die Beine dagegen lang und schmal. Das Wams sitzt straff am Oberkörper und wird von einem Gürtel in der Taille geschlossen. Am Hals wird das Wams durch eine Kordel zusammengehalten, die durch Ösen gezogen wurde und deren beide Enden auf einer Seite miteinander verknotet sind. Die gedrehte Kordel, der Knoten und auch die herabhängenden Enden der Kordel sind mit größter handwerklicher Sorgfalt ausgeführt, wirken aber etwas schematisch in ihrer Ausführung. Unter dem Gesichtspunkt der Komposition ist die Kordel problematisch, weil diese deutliche Horizontale den Kopf optisch vom Rumpf trennt. Auf der Brust kommt ein Hemd als Untergewand des Mannes hervor.

St. Stephan als weitere Selbstbildnisse wiederzuerkennen glaubt.« C. Müller: Karl Oettinger: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, in: *Kunstchronik* 4 (1951), S. 295.

74 Trägerfiguren besitzen häufig verzerrte, häßliche Gesichtszüge. *Claussen* führt als Beispiel eine Konsolfigur am Portal der Kathedrale von Noyons um 1230 an. Er hält einen Humilitas-Gestus für einen den mittelalterlichen Konventionen näherliegenden Inhalt als die Absicht der Selbstdarstellung, in: *Claussen*: Der mittelalterliche Künstler über sich selbst (wie Anm. 72), S. 28. Die Trägerfiguren auf der Südseite der Kathedrale von Reims und die Figur vom Ostlettner des Mainzer Domes haben ähnlich verzerrte Gesichtszüge.

In dem Ausschnitt des Wamses steckt auf der linken Seite ein zunächst überraschender Gegenstand: ein Brötchen. Die unter dem Wams verschwindende Hälfte des Brötchens zeichnet sich durch den Stoff hindurch ab. Von der Seite betrachtet wirkt die Brust des Mannes dadurch sehr mächtig (Abb. 1). Von dem Brötchen wird weiter unten noch die Rede sein.

Die Schultern der Figur sind breit und eckig herausgearbeitet, die linke ist zusammen mit dem nach hinten abgewinkelten Arm Auflagefläche des Pfeilerstückes. Dieses sitzt nicht genau in der Mitte der Schulter, sondern das Zentrum ist nach hinten versetzt. Ein möglicher Grund dafür dürfte darin liegen, daß sonst von der Seite betrachtet der ganze Kopf der Figur verdeckt gewesen wäre. Wichtiger waren jedoch wohl statisch-technische Überlegungen des Bildhauers, denn die Skulptur hatte die Kanzel zu einem Großteil ja tatsächlich zu tragen.

Die weiten Ärmel des Wamses der Öhringer Figur bilden schwere Falten. Auch der Ärmel des ausgestreckten, sich auf dem Werkstück am Boden abstützenden Armes hat Falten, die eine gewisse Zähigkeit des Materials andeuten, aus dem das Wams gemacht ist (Abb. 6). Im Bereich der Achsel sind die Falten eng zusammengedrängt und werden nach unten langsam weiter. Auf Höhe des Unterarmes geben zwei sich s-förmig nach unten ziehende Falten einen Eindruck von der Schwere des dargestellten Stoffes. Unten sitzt der zu lange Ärmel auf dem Werkstück auf und staut sich. An der Außenseite des Ärmels wird der Faltenverlauf stark vereinfacht (Abb. 7). Zwei durchgehende senkrechte Falten strukturieren diese Partie. Sie sind so angeordnet, daß sie einen Abschluß bilden und dem Betrachter einen Blick auf weiter hinten liegende Bereiche der Figur verstellen. Von dieser Seite aus sind die Finger der rechten Hand auf dem Werkstück zu sehen. Insgesamt entsteht der Eindruck, daß der Ärmel die anatomische Beschaffenheit des Armes verhüllt. Der Arm bekommt dadurch den Charakter einer Säule, was unter dem Aspekt der architektonischen Funktion der Figur als Kanzelfuß eine interessante Verbindung eines bildnerischen und eines technisch-funktionalen Elementes darstellt.

Die Falten des anderen, des linken Ärmels der Figur sind am Oberarm durch das Seil unterbrochen, das zweimal um diesen Arm geschlungen ist. Das eine Ende des Seiles endet auf der Rückseite in einem Knoten, das andere Ende ist abgebrochen, so daß über den weiteren Verlauf und die Funktion dieses Seiles nur Vermutungen angestellt werden könnten. Spitz und übertrieben deutlich tritt der Ellenbogen des linken Armes der Figur unter dem Gewand hervor. Weiter unten an der Hand ist der zu lange Ärmel mit einem breiten Aufschlag zurückgeschlagen. Die Hand, die seitlich auf dem Oberschenkel liegt, ist im Verhältnis zum Arm zu klein. Auf dem Handrücken sind Adern zu erkennen, Fingernägel und Falten an den einzelnen Fingern sind ebenfalls deutlich herausgearbeitet.

Die ganze Rückenpartie ist zwar ausgearbeitet, aber reduziert auf große Formen und auf einige deskriptive Einzelheiten (Abb. 7). Es sind eine senkrecht verlaufende Naht in der Mitte des Rückens, der Halsausschnitt und das darunter hervorragende Hemd zu sehen. Hohe, beinahe bis zum Armansatz reichende Abnäher wurden in vier parallelen Wulsten angeordnet. Die Innenseiten der



Abb. 7 Öhringer Kanzelfuß,
Skulpturensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin

Ärmel, besonders des Linken, sind nur grob ausgeführt. Diese Bereiche waren für den Betrachter vermutlich nicht zu sehen. In dem schmalen Gürtel steckt schließlich ein Hufeisen, das bis hin zu den Nagellöchern sorgfältig ausgearbeitet ist. Auf dieses Hufeisen wird gemeinsam mit dem Brötchen noch eingegangen werden.

Wendet man sich mit der Betrachtung nun den Beinen zu, so fällt dort der Unterschied zwischen den weiten, faltenreichen Stiefeln und den glatten, schmalen Oberschenkeln auf. In den Kniebeugen bilden sich kleine Falten vom dünnen Stoff der Beinlinge, genauso am Hintern, der durch das kurze Wams zu sehen ist. Knie und Unterschenkel des linken Beines sind anatomisch sorgfältig herausgearbeitet. Die Oberschenkel hingegen haben einen gleichmäßigen Umfang, wirken dadurch etwas röhrenförmig und lassen trotz des dünnen Stoffes wenig Körperlichkeit erahnen. Die Stiefel sind dagegen wiederum sehr detailliert wiedergegeben. Sie haben eine dünne Sohle mit einem flachen Absatz. Schräg über den Fuß läuft eine dekorative Naht. Die weiten Schäfte der Stiefel fallen in engen Falten in sich zusammen.

Man gewinnt bei dem Öhringer Kanzelträger nicht den Eindruck, daß der Bildhauer seine Arbeit auf einer fundierten Erfahrung bei der Gestaltung der menschlichen Anatomie basieren konnte. Die Extremitäten bilden zusammen keinen organischen Körper. Die Details wirken schematisch und vereinfacht. Die Haltung der Figur ist stark von ihrer architektonischen Funktion geprägt. Der Kanzelträger besitzt dadurch eine strenge und konzentrierte Ausstrahlung, die zugleich auch seinen Reiz ausmacht. Handwerklich wurde die Figur sehr sorgfältig ausgeführt, was im folgenden kurz beschrieben werden soll.

2.1.1 Beobachtungen zur Technik der Skulptur

Die materielle Beschaffenheit eines Objektes bedingt seine für den Betrachter wahrnehmbare Erscheinung. Beobachtungen zu Material und Technik sind daher eine notwendige Vervollständigung der Beschreibung der Öhringer Figur. Die einzelnen Informationen zum Erhaltungszustand, zu den Bearbeitungsspuren und zur Fassung werden hier katalogartig zusammengefaßt.

Erhaltungszustand

Die Skulptur ist vollrund ausgearbeitet. Die Rückseite wurde allerdings insgesamt etwas summarisch in großen einfachen Formen gehalten. Die Figur wurde aus einem Stück gearbeitet. Der graugrüne Sandstein, aus dem die Skulptur besteht, ist feinkörnig und besitzt eine gleichmäßige Struktur.

Der Erhaltungszustand der Skulptur ist insgesamt gut. Es gibt allerdings einige kleine Substanzverluste. Die wichtigsten sind an der Nase zu verzeichnen, denn sie beeinträchtigen den Gesamteindruck am meisten. Der tatsächliche Materialverlust ist aber eigentlich gering. Die Nasenwurzel besitzt ihre ursprüngliche Oberfläche, und lediglich an der Nasenspitze gibt es einige Ausbrüche.

Der gravierendste Substanzverlust am Körper ist das abgebrochene zweite Ende des Seiles am linken Arm der Figur (Abb. 7). Der weitere Verlauf des Seiles, der möglicherweise über dessen Bedeutung Aufschluß geben würde, kann nicht mehr

rekonstruiert werden. Außerdem sind von der rechten Hand des Trägers, die sich auf den Werkstein stützt, der Daumen und zwei weitere Finger zur Hälfte abgebrochen (Abb. 7).

Die Ausbruchstellen an den Wulsten des profilierten Pfeilerstückes auf der Schulter des Trägers könnten vom Abbau der Kanzel im Jahre 1784 stammen (Abb. 6). Die Verbindung des Kanzelschaftes zu dem Pfeilerstück, das die Figur auf der Schulter trägt, bestand aus einem Bleidübel. Man sieht auf der oberen Seite des Pfeilerstückes noch das Dübelloch mit Bleiresten. Der Kanal, durch den das Blei gegossen wurde, verläuft vom Rand zur Mitte⁷⁵. Auf diese Weise konnte das Blei nachträglich hinzugefügt werden. Noch vor der Montage der Figur wurde die Oberfläche des Pfeilerstückes mit einer Zahnfläche überarbeitet, um durch die gerillte Oberfläche eine bessere Haftung des Mörtels zu erreichen.

Nachträgliche Beschädigungen der Figur kamen durch Einritzungen auf der unteren Hälfte des Wamses und auf dem Rücken zustande. Außerdem ist das linke Knie des Trägers abgegriffen. Diese Abnutzung stammt aus der Zeit nach 1937, in der die Figur im Berliner Museum stand⁷⁶. Die im Vergleich zur ursprünglichen Öhringer Situation falsche Aufstellung des Kanzelträgers auf einem zusätzlichen ca. 50 cm hohen Sockel brachte das Knie in Armhöhe der Betrachter, die sich offensichtlich animiert fühlten, das Knie anzufassen.

Bearbeitungsspuren

An der Figur sind die ursprünglichen Werkzeugspuren des Bildhauers noch deutlich zu erkennen. Am rechten Arm etwa läßt sich noch beobachten, daß die Oberfläche mit dem Flacheisen geglättet worden ist⁷⁷. Ein weiteres Beispiel sind die Locken, an denen noch die Spuren des Drillbohrers ausgemacht werden können. An dem Werkstück, auf das sich der Kanzelträger mit seinem rechten Arm stützt, wurde die Oberfläche unterschiedlich gearbeitet. Drei Seiten des Quaders haben eine geglättete Oberfläche, die anderen Seiten wurden scharriert⁷⁸.

Die Rückseite der Figur ist insgesamt, wie erwähnt, etwas summarisch ausgearbeitet, die Oberflächen sind aber sorgfältig geglättet. Die Innenseiten der Ärmel und des rechten Beins hat der Bildhauer hingegen nur grob mit Flach- und Spitzseisen bossiert (Abb. 7). Der Betrachter konnte diese Partien nicht bemerken, denn der Rücken der Figur war in der Öhringer Stiftskirche wohl nur von der

75 So die Auskunft von Herrn B. Buczynski, dem Leiter der Restaurierungswerkstatt der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin in einem Gespräch am 24. 2. 1994.

76 Auf den sehr guten und groß reproduzierten Aufnahmen bei *Oettinger*, die spätestens 1950 entstanden sind, ist das Knie noch nicht abgegriffen. *Oettinger* (wie Anm. 73), Abb. 6, 13, 20.

77 Zu den bei der Steinbildhauerei verwendeten Werkzeugen vgl. *B. Buczynski, A. Kratz: Untersuchungen an Steinbildwerken Tilman Riemenschneiders*, in: *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke*, Berlin 1982, S. 336.

78 Das Scharriereisen, ein breiter Meißel, wurde erst ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verwendet. Im Unterschied zum Flacheisen ist das Scharriereisen kein Hiebwerkzeug, sondern ein Meißel. Durch das Arbeiten mit dem Hammer kann eine ganz gleichmäßige Riffelung erzielt werden, in: *Friedrich* (wie Anm. 40), S. 66f.

Seite zu sehen. Der Anblick von hinten war durch andere Architekturteile wie den Pfeiler des Mittelschiffs oder die Treppe, die auf die Kanzel führte, teilweise verstellt.

Die Plinthe weist nur noch zwischen den Beinen der Figur ursprüngliche Bearbeitungsspuren auf, die von einem Flacheisen herrühren (Abb. 1). Die Umrisse der Plinthe wurden hingegen mit dem Spitzeisen überarbeitet. Der vordere Abschluß war vielleicht eckiger und wurde nachträglich abgerundet. Auch die im Grundriß ungefähr dreieckige Form der Plinthe muß nicht ursprünglich sein. Hier wurde offenbar später stark mit dem Spitzeisen überarbeitet, so daß nicht auszuschließen ist, daß die Plinthe eigentlich viereckig gewesen ist. Vermutlich war die Plinthe, um einen besseren Stand zu haben, ein Stück weit in den Boden eingelassen. Beim Abbau der Kanzel wurde sie vielleicht beschädigt, so daß eine Überarbeitung erforderlich wurde.

Die Tragfähigkeit der Figur

Das Gewicht des Kanzelkorbes wurde zum einen Teil von der Figur getragen, zum anderen wurde es von dem Pfeiler übernommen, an dem der Kanzelkorb verankert war. Die Figur hatte damit vorwiegend die Zuglast aufzufangen.

Auf der Rückseite der Figur, und zwar unterhalb des Hufeisens am unteren Ende des Wamses, war ein kreisrundes Loch, das heute mit einer Kittmasse gefüllt ist⁷⁹ (Abb. 7). Es ist gut denkbar, daß dort ursprünglich eine Eisenstange als Zuganker befestigt war, die den Träger mit dem Pfeiler verband⁸⁰.

Die Fassung der Figur

Über die Fassung der Figur kann ohne eine von Restauratoren durchgeführte Untersuchung nicht allzuviel gesagt werden. Mit bloßem Auge lassen sich jedoch zwei Fassungen unterscheiden.

Die jüngere der beiden Fassungen, auf die zuerst eingegangen werden soll, stammt aus dem Jahr 1750. Der Accord über die damaligen Barockisierungsmaßnahmen wurde bereits erwähnt⁸¹. Darin erhält ein Maler namens Fliemann den Auftrag, die *Figur schön jedoch ganz simpel weiß anzustreichen, hier und dorten wo es schickl. anzubringen mit feinem Gold massiv zu vergulden, item alle rund Stäbe unter dem Auslauf der alten steinernen Canzel ebenfalls fein zu vergulden den flachen Grund auf Lapis Lazuli Arth blau zu marmorieren, und zu laccquiren.*

Von der erwähnten Bleiweißfassung sind heute nur noch Spuren zu sehen. An den Säumen des Wamses sind Reste einer Ölvergoldung erhalten (Abb. 1). Der Körper wurde später offensichtlich sorgfältig abgelaut.

79 Auf älteren Photographien ist das Loch noch zu sehen, z. B. in: *Oettinger* (wie Anm. 73), Abb. 11.

80 *Koepf* vermutet, daß in diesem Loch, das ähnlich auch an zwei Steinmetzenfiguren am Sakramentshaus in St. Kilian in Heilbronn zu finden ist, ein Schild mit dem Steinmetzzeichen eines Bildhauers befestigt war, in: *H. Koepf*: Die Heilbronner Kilianskirche und ihre Meister, Heilbronn 1961, S. 47. Das Anbringen eines Steinmetzzeichens in dieser Weise wäre sehr unüblich.

81 Bauüberschlag vom 18. August 1750. Im Hohenlohe Zentralarchiv Neuenstein B 483, Bü 26.

Das Pfeilerstück auf der Schulter besitzt noch heute die in dem Accord erwähnte blau marmorierte Fassung mit den ölvergoldeten Rundstäben. Der Maler Fliemann führte seine Arbeit wenig sorgfältig aus. Der grobe Pinselduktus ist auf der fetten Ölfarbe deutlich zu erkennen. Die Marmorierung auf dem »lapislazuliartigen« Blau wurde durch wenige Striche angedeutet.

Über die Karnatfassung läßt sich heute kaum noch etwas sagen. Die großen schwarzen Iris geben dem Gesicht einen starren Ausdruck, den es ursprünglich wohl nicht besessen hat. Die Haare waren grau gefaßt, der Hut ockerfarben. Der Rand der Krempe ist ölvergoldet.

Die ältere der beiden Fassungen kommt nur an einigen Ausbruchstellen der zweiten Fassung hervor. Sie besitzt eine dünne weiße Grundierung und ist so fein, daß die Körnung des Sandsteines sichtbar bleibt. An der rechten Backe ist ein kräftiges Rosa zu erkennen, an den Augen einige grauschwarze Partien. Die Haare waren Ockergelb gefaßt.

Am Körper des Kanzelträgers sind ohne optische Hilfsmittel darüber hinaus keine weiteren Reste der älteren Fassung auszumachen.

Diese ältere Fassung entstand vor 1750 und kann durchaus aus der Entstehungszeit der Figur stammen. Über die Polychromierung von Steinskulpturen und Zierarchitektur in Innenräumen im 15. Jahrhundert ist wenig bekannt. Von den Figuren des Adam Kraft, die das Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg tragen, wissen wir, daß sie sehr zurückhaltend polychromiert waren. Das Karnat war auf jeden Fall farbig, die Körper wohl monochrom sandsteinfarben gefaßt⁸². Auch beim Öhringer Kanzelträger ist eine zurückhaltende Fassung wie bei den Figuren des Adam Kraft gut vorstellbar.

Die technischen Beobachtungen zur Öhringer Figur haben ergeben, daß der Bildhauer des Kanzelträgers großen Wert auf die differenzierte Oberflächenstruktur der Skulptur legte. Den Werkstoff in die Gestaltung einer Skulptur miteinzubeziehen, ist ein charakteristisches Phänomen des späten 15. Jahrhunderts und wurde beispielsweise im Werk Tilman Riemenschneiders vielfach beobachtet. Die subtil differenzierte Oberfläche der Öhringer Figur spricht dafür, daß ihre Fassung eher fein und zurückhaltend war.

2.1.2 Die Ansichtigkeit der Figur

Mit Hilfe der zusammengetragenen Informationen zur Gestalt der Kanzel kann der ursprüngliche Standort des Kanzelträgers in der Öhringer Stiftskirche nun präzise beschrieben werden. Er stand auf der Nordseite des vierten Pfeilers von Westen an der südlichen Arkadenreihe. Für seine Blickrichtung bieten sich zwei Möglichkeiten an. Entweder war er in Richtung Westen gewendet und sah dem

⁸² Auskunft von E. Oellermann in einem Gespräch am 22. 6. 1994. Oellermann hat das Sakramentshaus im ersten Halbjahr 1994 untersucht. Er vermutet, daß das Sakramentshaus mit einer Kalkschlämme monochrom gefaßt war und wenige Einzelheiten farbig betont wurden. Das Sakramentshaus wäre dadurch insgesamt heller gewesen als heute. Es hätte durch eine Schlämme »wie aus einem Guß« gewirkt – ein Materialillusionismus, der an monochrom gefaßte Werke aus Holz erinnert.

von dort Eintretenden entgegen⁸³. Oder aber er stand mit dem Rücken genau zum Pfeiler und schaute nach Norden. Diese zweite Lösung ist aus mehreren Gründen die wahrscheinlichere.

Der Kanzelträger gibt durch seine Körperhaltung auch ohne den Kanzelkontext klare Hinweise auf seinen exakten Standort. Der nach hinten abgewinkelte linke Arm der Figur bietet eine spannungsreiche Seitenansicht (Abb. 1). Gleichzeitig verhindert dieser Arm kompositorisch den Blick auf die Figur von etwas weiter hinten. Ein Blick von Süden oder Südwesten auf die Figur war wegen des Kanzelpfeilers ohnehin nicht möglich.

Der rechte, auf den Boden gestützte Arm des Kanzelträgers bildet die andere Begrenzung des Kreissegmentes, von dem aus die Figur betrachtet werden konnte. Die sich über die ganze Länge des Armes ziehende Falte an der Außenseite des Ärmels bildet einen klaren Abschluß für den Betrachter (Abb. 7). Durch den nun bekannten Verlauf der Treppe wird nachvollziehbar, daß ein freier Blick auf die Figur von Nordosten oder Osten ohnehin nicht möglich war.

Die Figur hat zwei Hauptansichten. Die eine ist, wie man es erwartet, von vorne, die andere ist die diagonale Ansicht von schräg rechts vorne (Abb. 1). Während direkt von vorne die Blockhaftigkeit der Figur allzu spürbar bleibt, eröffnet sich von schräg rechts vorne ein spannungsreicherer Anblick, der dem Betrachter die Möglichkeit gibt, die Körperhaltung des Trägers vollständig zu erfassen. Die Figur ist also auch auf den Haupteingang der Kirche im Westen ausgerichtet gewesen, aber nicht indem sie dorthin gewandt war, sondern durch die Öffnung der Körperhaltung in diese Richtung.

Im Wissen um die Ausrichtung der Figur und die Dimensionen der Kanzel sollte man sich schließlich noch über die Lichtverhältnisse Gedanken machen. Die Figur bekam nur von hinten aus dem südlichen Seitenschiff Tageslicht, also von Südwesten. Genau im Rücken der Figur befand sich der Pfeiler, im Osten die Treppe der Kanzel. Über dem Träger nahm der Kanzelkorb das Licht. Der Lichteinfall durch die Fenster im nördlichen Seitenschiff war auf der Höhe der südlichen Arkadenreihe im Mittelschiff nicht mehr allzugroß. Insgesamt bekam die Figur also wenig Licht. Dies betrifft insbesondere das Gesicht, das wegen des Sockels auf der linken Schulter kaum von der südlichen Fensterreihe beleuchtet worden sein dürfte.

Durch die Haltung der Figur, das heißt durch die isolierte Stellung ihrer Extremitäten, wird der Raum auffallend miteinbezogen. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu den konventionellen, in sich geschlossenen Gewandstatuen. Die vereinzelt Stellung der Körperglieder kam den relativ dunklen Lichtverhältnissen unter dem Kanzelkorb im Mittelschiff der Stiftskirche sicherlich entgegen.

83 Die Kirche hat drei Eingänge. Den Haupteingang im Westen, einen im Norden, durch den die Stiftsangehörigen die Kirche betreten, und schließlich einen weiteren im Süden. Ob der Haupteingang ständig benutzt wurde, wissen wir nicht. Möglich ist, daß die Gläubigen die Kirche außerhalb der hohen Festtage von Süden her betreten.

2.2 Die architektonische Funktion der Figur

Durch den weitaufgerichteten Oberkörper scheint sich die Figur gegen das auf ihr lastende Gewicht zu stemmen. Der Oberkörper wirkt durch seine Breite und das straff angezogene Wams energisch und kraftvoll. Die schmalen langen Beine geben der Figur in der unteren Hälfte eine Leichtigkeit, die zu der Behauptung geführt hat, der Mann scheine im Begriff zu sein, sich zu erheben⁸⁴. Dieser Eindruck ist ungewöhnlich, weil er in krassem Gegensatz zur traditionellen Ikonographie des Kniens steht.

Die kniende Haltung ist eine bereits in der Antike verwendete Geste der Unterordnung. Das Knien war im Christentum eine Geste der Demut und wurde als solche auch weiterhin in weltlichen Bereichen genutzt. Die Spannung zwischen der traditionellen Bedeutung des Kniens und dem vermeintlichen Bemühen des Kanzelträgers sich aufzurichten, führte in der Literatur zu psychologisierenden Interpretationen, die allerdings nicht zu belegen sind. Das Stemmen gegen die Last wurde als ein Sich-Aufbäumen gegen die Verhältnisse und ein Vorausahnen der historischen Situation Anfang des folgenden Jahrhunderts gedeutet⁸⁵. In den asketischen Gesichtszügen wollte man Armut erkennen und in dem Mann den Vertreter eines niederen Standes sehen⁸⁶. Bei Demmler heißt es dementsprechend, die Figur sei »eine Selbstdarstellung der Arbeit und des Arbeiters, die an der Schwelle zur Neuzeit ganz besonders eindringlich wirkt«⁸⁷. Oettinger schließlich behauptet, es sei »ein subjektiver, individueller Trotz, eine Erbitterung über das eigene Los«, das den Mann beherrsche⁸⁸.

Um zu einer weniger weitreichenden und hypothetischen Erklärung für die Haltung der Figur zu gelangen, soll diese nochmals unter kompositorischen Aspekten untersucht werden.

Gleich zu Anfang fiel die blockhafte Strenge der Skulptur auf. Der Eindruck der kubischen Form ergibt sich, weil die einzelnen Körperglieder vorwiegend horizontal und vertikal stehen und nicht diagonal in den Raum ausgreifen (Abb. 1). Von der Seite betrachtet, befinden sich der rechte Arm, der linke Unterschenkel und das Gesicht des Kanzelträgers ungefähr auf einer Ebene, die wohl ursprünglich eine Seite des bearbeiteten Steinblockes war. Der vertikal sich aufstützende rechte Arm bildet eine Parallele zum rechten Oberschenkel. Der linke Oberschenkel befindet sich wiederum senkrecht im Verhältnis zu diesem. Die Unterschenkel stehen ungefähr rechtwinklig zu den Oberschenkeln. Die Schultern schließlich sind

84 »Überall steht bei dem Berliner neben der Schwere der Belastung die Verdeutlichung des Gegendrucks: ja es ist, als solle der Augenblick dargestellt werden, ehe der Mann, der eben die Last auf die Schulter genommen hat, sich aufrichtet, um sie weiterzutragen«, in: *Demmler* (wie Anm. 3), S. 168.

85 *Hentschel* nimmt »Trotziges, Verbissenes und Aufbegehrendes« wahr und erahnt darin »die Vorläufer der gesellschaftlichen und religiösen Erschütterungen der nächsten Jahrzehnte«, *Hentschel* (wie Anm. 73), Sp. 458.

86 *Pinder* sieht in der Figur den »Bedrückten« und »den Kummer und den Hunger der Armen«, in: *W. Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig 1940, S. 240.

87 *Demmler* (wie Anm. 3), S. 168.

88 *Oettinger* (wie Anm. 73), S. 25.

waagrecht und parallel zueinander angeordnet, obwohl sie durch den einen Arm, der sich vor dem Körper abstützt, und dem anderen, der nach hinten abgewinkelt ist, verschoben sein müßten. Der Rücken ist ganz gerade, auch wenn er anatomisch gesehen unter der Last gebeugt sein müßte. Der Kopf ist ebenfalls genau nach vorne gerichtet. Diagonalen und Krümmungen wurden generell vermieden. Man kann behaupten, daß die Körperglieder des Öhringer Kanzelträgers eher nach tektonischen Gesichtspunkten zusammengesetzt sind, als nach anatomischen. Die Stellung der einzelnen Glieder zueinander läßt sich dementsprechend auch am zutreffendsten mit geometrischen Begriffen erfassen.

Es stellt sich die Frage, ob die Anordnung der Körperglieder nach tektonischen Gesichtspunkten ein gezielt eingesetztes Motiv dieser Figur ist, oder ob der dadurch hervorgerufene Eindruck der Steifheit und Starre vielleicht eher als Schwäche des Bildhauers zu interpretieren ist. Jedenfalls hat die Figur durch ihren strengen kompositionellen Aufbau eine ungewöhnliche Ausstrahlung, die Libman beschrieb als »eine eigenartige herbe Schönheit, ganz und gar verschieden von den komplizierten Formen und Linien, welche für die Mehrzahl der Skulpturen im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts typisch waren«⁸⁹. Die »Einfachheit der Gestaltung«, so Libmann, beweise aber dennoch, daß sich der Bildhauer, angeblich ja Anton Pilgram, auf dem Gebiet der Skulptur noch nicht ganz sicher fühlte.

Auch bei Oettinger kommt ein Zwiespalt im Hinblick auf die Bewertung der Figur zum Ausdruck. In der Annahme, es handle sich bei der Figur um ein Frühwerk des Anton Pilgram, erklärt auch Oettinger die vermeintlichen Schwächen der Figur mit der Unerfahrenheit des Bildhauers. »Ein Steinmetz jüngeren Alters, anscheinend auf die Herstellung von Kleinzierwerken wie Kanzeln, Sakramentshäuschen und ähnlichem spezialisiert, der sich selbst eine Plastik zu schaffen beginnt, ohne eigens darin geschult zu sein, dazu prädestiniert durch eine staunenswerte statuarische Begabung«⁹⁰.

Durch die tektonische Anordnung der Glieder besitzt die Figur eine Gestalt, die weder anatomisch korrekt ist, noch ein überzeugendes plastisches Volumen besitzt, und die damit wenig Wirklichkeitsnähe vermittelt. Einzelne Partien sind allerdings in bezug auf das Kriterium der Realitätsnähe unterschiedlich gearbeitet. Das linke Knie beispielsweise ist genau beobachtet, die Kniescheibe und der Ansatz der Unterschenkelmuskulatur sind deutlich herausgearbeitet. Die Schulterpartie und die Brust wurden dagegen nur summarisch erfaßt und lassen keinen menschlichen Körper unter dem Gewand erahnen.

Andererseits wiederum sind Einzelheiten des Gewandes, der Gürtel, die Kordel, die Abnäher am Rückenteil, aber auch das Brötchen, das Hufeisen und das Seil mit einer gewissen peniblen Sorgfalt ausgeführt und besitzen einen betont dekorativen Charakter. Oettinger bezeichnete dieses Hervorheben und präzise Beschreiben der Tracht und der Attribute als »volkskunshaft«⁹¹. Die unterschiedlich gut

89 J. Libman: Die Deutsche Plastik 1350–1550, Leipzig 1982, S. 368.

90 Oettinger, S. 25.

91 Ebd.

erfaßten anatomischen Gegebenheiten und die handwerkliche Sorgfalt, mit der Details hervorgehoben wurden, scheinen Oettingers Annahme, daß der Bildhauer wenig Erfahrung auf dem Gebiet der figürlichen Skulptur besaß, insgesamt eher zu bestätigen.

Allerdings ist auch zu berücksichtigen, daß der tektonische Aufbau der Figur durch ihre architektonische Funktion einen Sinn bekommt. Eine Reihe von Einzelheiten bestätigen, daß »Tragen und Lasten« als Grundthema jeder Architektur auf diese Skulptur übertragen wurde. Der bereits als säulenartig beschriebene, sich auf das Werkstück stützende Arm, spielt dabei eine wichtige Rolle. Von der Schulter bis zum Boden bildet der Ärmel eine massive Hülle für diesen Arm, die sich weder nach unten verjüngt, noch in anderer Weise veranschaulicht, daß es sich bei dieser Stütze um einen menschlichen Arm handelt. Man könnte argumentieren, daß der Arm aus statischen Gründen so massiv gearbeitet werden mußte. Daß das Handgelenk und die Hand von vorne jedoch nicht zu sehen sind, sondern der Ärmel direkt auf das Werkstück herabfällt, ist jedoch vom Bildhauer inszeniert (Abb. 6). Das Werkstück, auf das der Träger das Gewicht der Kanzel stützt, liegt nur zur Hälfte auf der Plinthe auf, zur anderen Hälfte schwebt es in der Luft⁹². Die Stabilität der Konstruktion wird also am Boden wieder in Frage gestellt. Das Tragen der Last und das Wechselspiel von Stabilität und Instabilität wird damit zu einem Hauptthema der Figur⁹³.

Indem sich die Figur am Boden auf einen Quader, also auf ein architektonisches Element stützt und gleichzeitig auf der Schulter der Pfeiler mit der Kanzel lastet, wird der Kanzelträger zum Bindeglied architektonischer Elemente. Das auch dies vom Bildhauer intendiert war, wird an dem Pfeilerstück auf der Schulter des Trägers deutlich. Es sitzt unvermittelt, ohne Basis, und damit ohne eigenen architektonischen Abschluß auf. Architektur und Skulptur gehen ineinander über. Der dargestellte Werkmeister wird selbst ein Bestandteil der von ihm gebauten Architektur.

Die architektonische Funktion dieser Skulptur stellt die unmittelbarste Form der Bauplastik dar, indem sie zum unverzichtbaren Element der Architektur wird: die Skulptur tritt an die Stelle der konstruktiv erforderlichen Stütze. Dieses Atlanten-

92 Die Plinthe war, wie gesagt, wahrscheinlich zur Hälfte in den Boden eingelassen. Die sorgfältige Bearbeitung der Unterseite des Werkstückes belegt jedoch, daß dieses in der Luft schweben sollte und nicht auf dem Boden aufsaß.

93 In gewisser Weise wird damit auch der Umgang mit dem Material thematisiert. Es scheint die Intention des Bildhauers gewesen zu sein, die Standfläche, auf der das Gewicht der Kanzel letztlich ruht, so weit es das Material zuließ, zu reduzieren. Nur der Ballen beider Füße, das rechte Knie und das labil stehende Werkstück sitzen auf dem Boden auf. Die Möglichkeiten, die das Material technisch bot, ganz auszuschöpfen oder gar zu überschreiten, ist gerade bei zierarchitektonischen Werken um 1500 immer wieder zu beobachten. Am Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg versuchte Adam Kraft, die Materialbedingtheit zu überwinden, indem er die zierarchitektonischen Elemente in den oberen Bereichen des Sakramentshauses nicht aus einem Stück anfertigte, sondern einzelne kleine Teile nach einer Art »Baukastenprinzip« mit Eisendübeln aufeinandersetzte. Dadurch konnten Effekte erzielt werden, wie die gekrümmte Spitze des Sakramentshauses, die den virtuosen Umgang des Bildhauers mit seinem Material vor Augen führen sollten. Tatsächlich kam im Zusammenhang mit der gekrümmten Spitze das Gerücht auf, Adam Kraft könne den Stein biegen.

motiv ist beim Öhringer Kanzelträger durch den kompositorischen Aufbau der Figur unmittelbar anschaulich geworden.

Wie konsequent der Aufbau der Öhringer Figur im Hinblick auf diese Funktion des Tragens ist, wird deutlich, wenn man zum Vergleich die Figuren heranzieht, die das Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg tragen⁹⁴. Dieses Sakramentshaus wurde wie erwähnt von Adam Kraft gebaut. Durch den erhaltenen Vertrag zwischen Kraft und seinem Auftraggeber Hans Imhof und durch die zugehörigen Rechnungen ist bekannt, daß das Sakramentshaus 1493 bis 1496 entstanden ist, also ungefähr gleichzeitig mit der Öhringer Kanzel⁹⁵. Es ist rund zwanzig Meter hoch und an einen Pfeiler angebaut. Auf einem niedrigen Sockel steht ein balkonartiger Umgang, der über zwei Treppen rechts und links des Pfeilers betreten werden kann. Dieser Umgang wird von Eckstützen getragen. Jeweils an einer der drei Seiten – die vierte ist ja durch den Pfeiler verstellt – kniet auf dem Sockel eine Werkmeisterfigur und trägt den Umgang auf den Schultern. Um den Figuren eine Standfläche zu geben, hat der Sockel bogenförmige Ausbuchtungen. Die mittlere, nach Westen gewandte Figur wurde in den »Nachrichten über Nürnberger Künstler und Werkleute« von Johann Neudörfer aus dem Jahr 1547 als ein Bildnis Adam Krafts beschrieben: *darunter er zuvorderst, als wäre er am Leben, sich selbst conterfeit hat*⁹⁶ (Abb. 8). Diese Figur besitzt im Gegensatz zu den anderen beiden porträthafte Züge. Da der Umgang hinter dem Kopf auf der Schulter lastet, ist der Kopf vorgereckt und von allen Seiten gut zu sehen. Die Werkmeisterfigur hat den Kopf leicht in den Nacken gelegt und blickt den Betrachter an.

Bei der Öhringer Figur war dagegen der Kopf durch die ihn umgebende Architektur von den Seiten her kaum zu sehen. Durch den Kanzelkorb über ihm und die Treppe im Osten muß, wie die Rekonstruktion der Kanzel ergeben hat, der Kopf außerdem stark verschattet gewesen sein.

Die Figuren des Adam Kraft stützen sich nicht mit dem einen Arm auf dem Boden ab. Im Gegensatz zu der Spannung, von der der Öhringer Träger bestimmt wird, knien sie in einer lockeren, hockenden Stellung unter dem Umgang. Sie tragen das Sakramentshaus nur symbolisch. Die Körperhaltung ist nicht auf das Stützen einer Last angelegt, ihre Gesichtszüge sind entspannt und spiegeln keine physische Anstrengung wider. Durch die Eckpfeiler, die den Umgang stützten, auf dem wiederum das Sakramentshaus aufgebaut ist, wird dem Betrachter sofort deutlich, daß das Tragen der Architektur keine notwendige Aufgabe der Figuren ist. Durch ihre natürliche Körperhaltung wirken die Werkmeisterdarstellungen ausgesprochen wirklichkeitsnah, was der Beschreibung Neudorfers zufolge auch Mitte des 16. Jahrhunderts so empfunden worden war.

94 Bereits *Schleif* vergleicht die Nürnberger Figuren mit den schwäbischen Werkmeisterdarstellungen, in: *Schleif* (wie Anm. 5), S. 68f.

95 Der Vertrag ist abgedruckt in: *H. Bauer, G. Stolz: Engelsgruß und Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg, Königsstein/T. 1974, S. 11f.*

96 Zit. nach.: *W. Schwemmer: Adam Kraft, Nürnberg 1958, S. 7.*



Abb. 8 Nürnberg, St. Lorenz, Sakramentshaus, Adam Kraft, Mittlere Trägerfigur
(Foto: Mit freundlicher Genehmigung des Evang.-Luth. Pfarramtes St. Lorenz)

Die mit einem trompe-l'oeil Effekt vergleichbare Wirkung erinnert an Figuren wie den Mann, der mit den Armen auf der Brüstung der Sängerempore im südlichen Querhaus des Straßburger Münsters lehnt und zum Engelspfeiler blickt⁹⁷. Um die Zuschreibung und die Funktion dieser Büste wurde viel gerätselt⁹⁸. Es handelt sich wahrscheinlich auch um eine Baumeisterdarstellung⁹⁹. Die Augentäuschung entsteht, weil die Figur an einer zufälligen Stelle in einer alltäglichen Haltung die Aufgabe der Balustrade aufnimmt und auf ein konkretes Objekt blickt¹⁰⁰. Diese Art der Darstellung, zu der neben der alltäglichen Situation auch ein Moment des scheinbar zufälligen und sich in Bewegung befindlichen gehört, ist charakteristisch für die oberrheinische Skulptur seit Nicolas Gerhaert von Leyden.

Im Gegensatz zu diesen anderen Figuren spielt beim Öhringer Kanzelträger die architektonische Funktion eine größere Rolle als eine wirklichkeitsnahe Haltung der Figur. Dennoch war für den Bildhauer in Öhringen »Realitätsnähe« eine Kategorie, mit der er sich auseinandersetzte. So stand die Figur auf einer flachen Plinthe, die einen natürlichen Boden wiedergeben sollte, und nicht auf einem Sockel, der sie erhöht und so Distanz zum Betrachter hergestellt hätte. Außerdem trug der Öhringer ein Gewicht, das von seinen Dimensionen her im Vergleich zu den Nürnberger Figuren auch als wirklich tragbar erschien. Während der individuelle Ausdruck des Gesichtes eine wesentlich geringere Rolle spielt als bei der Figur des Adam Kraft, war es dem Öhringer Bildhauer wichtig, die physische Leistung des Tragens mit Hilfe der Mimik zu veranschaulichen.

Fassen wir noch einmal zusammen: Der Öhringer Kanzelträger wurde mit großer handwerklicher Sorgfalt, stellenweise sogar mit akribischer Detailgenauigkeit ausgearbeitet. Die Haltung der Figur ist ganz auf das Tragen des Kanzelkorbes ausgerichtet. Alle Körperteile sind für diese Aufgabe eingesetzt, auch das Gesicht bringt die physische Belastung zum Ausdruck. Gebärden oder Gesten wurde hingegen kein Platz eingeräumt. Durch die Konzentration der Figur auf diese eine Funktion erzielt sie eine intensive, ja beinahe suggestive Wirkung. Allerdings besitzen die einzelnen Körperteile wenig plastisches Volumen und die Körperhaltung ist nicht natürlich. Dies wurde besonders am Vergleich mit den Figuren des Adam Kraft am Sakramentshaus in St. Lorenz deutlich.

Das große Interesse des Öhringer Bildhauers an architektonischen Fragen und das offensichtlich weniger ausgeprägte Gespür für die Körperlichkeit seiner Skulptur

97 Die Figur entstand wohl in den späten 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, in: *R. Recht: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987, S. 235.

98 Vöge hielt die Büste für eine Selbstdarstellung Nicolaus Hagenauers, in: *W. Vöge: Niclas Hagener. Der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg i. Br. 1931, S. 63f. Gerstenberg ist der Ansicht, es handle sich um ein Bildnis, das von Hans Hammer geschaffen worden ist, der bis 1491 Münsterbaumeister war, in: *K. Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, S. 192.

99 Die Figur hielt in der einen Hand einen Gegenstand, der nicht mehr erhalten ist. Recht zitiert eine alte Chronik, in der es heißt, der Mann habe einen Maßstab in der Hand gehalten. Er verläßt sich aber selbst nicht auf die Quelle, in: *Recht (wie Anm. 97)*, S. 235.

100 Zur Darstellungstradition der »buste accoudée«, in: *Recht*, S. 134f.

führen zu der Schlußfolgerung, daß die Figur nicht von einem spezialisierten Bildhauer, wie es Adam Kraft war, gearbeitet worden ist.

Die Öhringer Kanzel wurde ja gemeinsam mit dem Langhaus der Stiftskirche errichtet. Üblicherweise wurde in einem solchen Fall die Kanzel auch von den Mitgliedern der Bauhütte gebaut. Und so ist es auch in Öhringen: Nach allem, was wir an der Figur beobachtet haben, ist es wahrscheinlich, daß der Kanzelträger von der Bauhütte der Stiftskirche ausgeführt wurde. Es ist anzunehmen, daß einer der beiden Werkmeister, Hans von Aurach oder Bernhard Sporer, die Figur geschaffen hat.

2.3 Das alltägliche Moment der Figur

Die Kleidung des Kanzelträgers

Die dienende Rolle des Tragens und die kniende Haltung auf dem Kirchenboden, die zur Folge hatte, daß der Betrachter auf die Öhringer Figur hinabschaute, machten deutlich, daß der Dargestellte keine Person von hohem Stand sein konnte.

Die Kleidung des Kanzelträgers – ein Wams mit weiten Ärmeln, eng anliegende Beinlinge, weite Stiefel und ein weicher, großer Hut – erlaubt nur eine grobe soziale Einordnung der Figur. Die verschiedenen Stände grenzten sich weniger durch unterschiedliche Kleidungsstücke, als vielmehr durch die Wahl der verwendeten Stoffe und des Zubehörs ab. Die Stoffe der Tracht des Kanzelträgers sind nicht kostbar, sondern einfach und praktisch. Die Stiefel, die weitaus seltener getragen wurden als flache Schuhe, deuten möglicherweise auf einen gewissen Wohlstand hin¹⁰¹. Von der Kleidung her zu schließen, gehörte der Mann, der die Kanzel trägt, dem einfachen Bürgertum an, zu dem auch die Handwerker zu zählen waren.

Chronologisch läßt sich die Kleidung des Kanzelträgers genauer einordnen. Bei der Entwicklung der Männerkleidung erregte im 15. Jahrhundert die zunehmende Betonung des Körpers immer wieder Anstoß. In den Kleiderordnungen der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wird deshalb immer wieder die Mindestlänge für ein Wams vorgeschrieben¹⁰².

Tatsächlich fällt auch beim Kanzelträger eine starke Körperbetonung durch die Kleidung auf. Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß das Wams auf der Rückseite ursprünglich wohl etwas länger war¹⁰³. Eine genauere zeitliche Einord-

101 *Boockmann* beschreibt die Figur als das »realistische Abbild eines gut verdienenden, also sorgfältig und kostspielig gekleideten Handwerkers«, in: *H. Boockmann: Die Stadt im späten Mittelalter*, München 1986, S. 120.

102 In einer Kleiderordnung aus Nürnberg, die vor 1480 entstanden war, heißt es, daß Röcke und Mäntel *zwen zwerch finger über den latz und scham raychen und treffen sollen . . . damit es nyt unzüchtig erfunden werde*. Eine Straßburger Kleiderordnung aus dem Jahr 1493 beschäftigt sich ausschließlich mit der kurzen Männertracht, in: *L. C. Eisenhart: Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962, S. 95.

103 Nachträgliche Bearbeitungsspuren am unteren Abschluß des Wamses am Rücken machen wahrscheinlich, daß das Wams ursprünglich unten etwas vom Körper abstand. Es wurde vielleicht beschädigt und dann im Rahmen einer »Restaurierungsmaßnahme« gleichmäßig abgearbeitet.

nung wird durch die weiten Ärmel des Wamses und den großen Ausschnitt möglich. Dieser Schnitt des Obergewandes ist auf süddeutschen Holzschnitten ab Anfang der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu beobachten. Auf einer Illustration aus dem »Spiegel menschlicher Behaltunss« (Speyer, Peter Drach), der ungefähr 1481 entstand, trägt ein als Diener bezeichneter Mann ein Wams, das dem des Kanzelträgers in allen Einzelheiten entspricht. Der Ausschnitt reicht bis zur Taille, wo es mit einem Gürtel geschnürt ist. Damit das Wams nicht von den Schultern rutscht, ist es oben mit einer Kordel zusammengehalten. Die Ärmel sind trichterförmig weit. Das Wams reicht gerade über das Gesäß und ist an den Seiten bogenförmig ausgeschnitten.

Vergleichbar sind Gewand und Hut des Öhringer Kanzelträgers auch mit der Darstellung eines Maurers aus dem Buch »Schatzbehälter« von Anton Koberger, das 1491 in Nürnberg entstanden ist. Der sitzende Handwerker ist von hinten dargestellt, und man kann eine Naht sehen, die senkrecht in der Mitte des Wamses verläuft, und die auch der Kanzelträger aufweist. Ebenso sind auch die Abnäher in der Taille vergleichbar.

Der Öhringer Kanzelträger trägt also eine zeitgenössische Tracht, wie sie in verschiedenen Variationen vom Oberrhein bis nach Nürnberg und wahrscheinlich darüber hinaus in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts verbreitet war¹⁰⁴. Die Bekleidung der Öhringer Figur wurde zu dieser Zeit von einer breiten Bevölkerungsschicht getragen.

Die Attribute des Kanzelträgers

Der Kanzelträger hat vier Attribute bei sich: das Werkstück, auf das er sich stützt, das Seil, das um seinen linken Oberarm geschlungen ist, das Brötchen, das vorne im Ausschnitt seines Wamses steckt, und schließlich das Hufeisen, das am Rücken in den Gürtel gehängt ist.

Üblicherweise tragen Bauhandwerker Arbeitsgegenstände, also einen Zirkel und eine Pergamentrolle oder einen Schlegel und ein Eisen mit sich. Mit Hilfe der Attribute konnte der Beruf des Dargestellten veranschaulicht werden. Auch das Werkstück und das Seil des Öhringer Kanzelträgers können im weiteren Sinne zu diesen Arbeitsgeräten gezählt werden.

Das Werkstück, auf das sich der Kanzelträger mit dem rechten Arm stützt, charakterisiert ihn als Steinmetz.

Auch das Seil, das der Träger um seinen linken Oberarm geschlungen hat, steht wahrscheinlich mit seiner Arbeit in Zusammenhang. Welchen genauen Zweck das Seil hatte, läßt sich wegen seines abgebrochenen Endes jedoch nicht eindeutig klären. Das Seil wurde am Bau zum Bewegen großer Lasten eingesetzt. Die einfachste Art, Steine auf der Baustelle zu bewegen, war es, einen Korb mit kleineren Steinen oder einen ganzen Steinblock an einem Seil zu befestigen und ihn

¹⁰⁴ Nur in diesem Gebiet wurde nach Vergleichsbeispielen gesucht, so daß darüber hinaus keine Aussagen gemacht werden können.

emporzuziehen¹⁰⁵. Ende des 12. Jahrhunderts tauchen erste Beschreibungen von Lastkränen auf, die auch im 15. Jahrhundert noch so verwendet wurden¹⁰⁶. Denkbar ist, daß das Seil auf das Bewegen großer Lasten hinweist.

Eine ganz andere Möglichkeit wäre, daß das Seil vom Körper der Figur weg, an der Kanzelarchitektur befestigt war. In diesem Fall hätte es also eine unmittelbar mit dem Tragen der Kanzel in Zusammenhang stehende Rolle gespielt. Eine derartig aufwendige und virtuose Verwendung findet ein Seil aber eigentlich erst zwanzig Jahre später bei der zwischen 1515 und 1520 entstandenen Tulpenkanzeln im sog. Dom in Freiberg in Sachsen.

Gedrehte Seile sind Ende des 15. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv der Steinmetzarbeit. An der Kanzel in der Stiftskirche in Tübingen finden sich zum Beispiel an der Konsole des Kanzelfußes zwischen Maß- und Astwerk kleine Seilstücke, die keine andere als eine ästhetische Funktion haben. Seile wurden im Zusammenhang mit Architektur vermutlich ähnlich dem ebenfalls häufig als Motiv der Zierarchitektur auftretenden Astwerk eingesetzt. Mit Ästen und Seilen ließ sich eine Art trompe-l'oeil-Effekt erreichen. Zwischen dem harten, massiven Material Stein, den konstruktiven Formen der Architektur und den instabilen, geschmeidigen und organischen Formen von Ästen und Seilen entstand eine materialästhetische Spannung, die man offensichtlich als reizvoll empfand¹⁰⁷.

Das Motiv des Seiles wird bei dem Öhringer Kanzelfuß noch ein zweites Mal eingesetzt. Das Wams der Figur wird ebenfalls von einem Seil zusammengehalten. Der Knoten und die herabhängenden beiden Enden der in sich gedrehten Kordel sind dabei sehr sorgfältig herausgearbeitet.

Nun zu den beiden anderen Attributen des Kanzelträgers, nämlich dem Brötchen, das vorne im Wams steckt, und dem Hufeisen, das er am Gürtel trägt. Diese Einzelheiten sind bei keiner anderen bekannten Darstellung von Bauhandwerkern zu finden. Die beiden Attribute charakterisieren die dargestellte Figur nicht genauer, sie stellen vielmehr alltägliche Gegenstände dar¹⁰⁸. Nach dem Sinn dieser genrehaft wirkenden Gegenstände muß gefragt werden.

105 Wie auf einer Illustration aus dem Huntingfield Psalter, um 1200, New York, Pierpont Morgan Library, M.43, zu sehen ist, in: *G. Binding*: Baumeister und Handwerker im Baubetrieb, in: *Ornamenta Ecclesiae*. Kunst und Künstler in der Romanik, Bd. 1, Köln 1985, S. 173.

106 *Binding*, S. 180. Ein Beispiel von 1385, die Weltchronik des Rudolf von Ems, Kassel, Landesbibl., Ms. theol. 4, fol. 28r zeigt, wie ein Quader, von einem Seil gehalten, emporgezogen wurde. Das Seil war mit einem Haken an der Seilwinde befestigt, in: *G. Binding*, *N. Nußbaum*: Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen, Darmstadt 1978, S. 169. Seit Anfang des 14. Jahrhunderts findet man Lastkräne mit Zangen, die Werksteine greifen konnten, wie z. B. in dem *liber chronicarum* von Hartman Schedel, fol. 17 v., das bei Anton Kolberger in Nürnberg verlegt wurde, in: ebd., S. 193.

107 Häufig wird das Astwerk als konstruktives Element eingesetzt, wie bei der Sockelzone des Sakramentshauses in Esslingen. »Es verleiht dem Unterbau etwas schwebendes, labiles; auf geheimnisvolle Weise scheinen die Gesetze der Statik aufgehoben, da sich die »gewachsenen« Äste diesen Regeln entziehen«, in: *Seeltiger-Zeiss* (wie Anm. 6), S. 35.

108 Attribute wurden im Mittelalter zur Klärung der Identität der dargestellten Person eingesetzt. Sie dienten dazu, bekannte Figuren, beispielsweise Heilige, wiedererkennen zu können oder den Beruf einer Person zu beschreiben. *H. Wentzel*: »Attribut«, in: *Otto Schmitt* (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1212.

Das Brötchen ist an so auffallender Stelle in das Wams des Kanzelträgers gesteckt und so pointiert herausgearbeitet, daß ihm eine wichtige Rolle zuzukommen scheint. Es sitzt genau über dem Herzen, das im Mittelalter als Sitz der Seele galt¹⁰⁹. Sowohl in der christlichen Symbolik, als auch in alltäglichen Bräuchen und im Aberglauben besaß das Brot eine zentrale Stellung. Darin schwingt gleichzeitig immer die hohe Wertschätzung in der christlichen Lehre mit, die vom Gebrauch des Brotes im Rahmen der Eucharistie herrührt¹¹⁰.

Zunächst wäre denkbar, daß das Brötchen des Kanzelträgers mit dem Programm der figürlichen Konsolen an der nördlichen Arkadenreihe des Mittelschiffes der Öhringer Stiftskirche in Zusammenhang stehen könnte. Die Konsolfiguren haben als gemeinsames Thema die Eucharistie. Auf allen Spruchbändern taucht das Wort »panis« auf. Der Kanzelträger wäre in dieses christlich-ikonographische Programm eingebunden, wenn ein Zusammenhang zu den Konsolfiguren bestünde. Es gibt jedoch keine Darstellungstradition, in der mit einem Brötchen auf die Eucharistie hingewiesen würde. Obwohl die Figur durch das Tragen der Kanzel in einen ganz unmittelbaren religiösen Funktionsrahmen eingebettet war, ist eine ikonographische Verbindung mit den Konsolfiguren, die ein theologisches Programm haben, unwahrscheinlich. Der Modus der Darstellung ist ein grundsätzlich unterschiedlicher. Da der Kanzelträger eine zeitgenössische, weder dem Klerus noch dem Adel angehörende Person darstellt und eine untergeordnete Aufgabe ausübt, ist ein direkter Bezug zu der übrigen figürlichen Ausstattung der Kirche nicht anzunehmen.

Im Volksglauben galt das Brot gemeinhin als Symbol der Kraft und der Stärke¹¹¹. Es besaß zudem, so war der weit verbreitete Glaube, apotropäische Kräfte. In diesem Zusammenhang ist auch der noch heute verbreitete Brauch zu sehen, beim Einzug in ein neues Haus Brot und Salz zu schenken. Eine zweite Möglichkeit für die Bedeutung des Brötchens beim Kanzelträger ist darin zu vermuten, daß es als abergläubisches Symbol für Kraft gedacht war. Dies erscheint im Zusammenhang mit dem Tragen der schweren Last durchaus plausibel.

Eine letzte Möglichkeit wäre es, das Brötchen als Alltagsgegenstand zu verstehen. Es könnte einen Teil des Lohnes darstellen, den der Baumeister in Naturalien ausgezahlt bekommen haben könnte¹¹². Wenn dies der Fall wäre, käme die Art und Weise wie das Brot in den Ausschnitt des Wamses gesteckt ist, der Schilderung einer alltäglichen Situation gleich. Die ausschließlich genrehafte Verwendung des Attributes wäre für das Ende des 15. Jahrhunderts ungewöhnlich, auch wenn diese Bedeutung des Brotes in den Gesamtkontext der Figur am besten passen würde,

109 H. Lauer: »Herz«, in: Robert-Henri Bautier u. a. (Hrsgg.): Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 2187.

110 U. Dirlmeier: »Brot«, in: R.-H. Bautier u. a. (Hrsgg.): Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, München/Zürich 1983, Sp. 719.

111 F. Eckstein: »Brot«, in: E. Hoffmann-Krayer, H. Bächthold-Stäubli (Hrsgg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1927, Sp. 1590.

112 Auch Demmler beschreibt das Brötchen als »kärghchen Naturallohn«, der bei Handwerkern und Arbeitern, so nimmt er an, oft genug zu sehen gewesen sein dürfte, in: Demmler (wie Anm. 3), S. 167.

wie am Ende dieses Kapitels noch weiter ausgeführt werden soll. Die genrehafte Bedeutung schließt eine symbolisch-abergläubische Funktion aber nicht aus. In jedem Fall scheint die Bedeutung des Brötchens zwischen Alltagsgegenstand und Volksglaube angesiedelt zu sein und keinen theologischen Hintergrund zu haben.

Das Hufeisen besitzt im christlichen Kontext kaum eine Bedeutung. Lediglich bei einer Legende aus dem Leben des Hl. Eligius spielt es eine Rolle¹¹³. Eine christliche Bedeutung des Hufeisens kommt deshalb auch nicht in Betracht.

In der germanischen Volkskultur wurden dem Hufeisen glücksbringende und Unglück abwehrende Eigenschaften zugeschrieben. Entsprechend dient bis es heute als eine Art Talisman¹¹⁴. In dieser abergläubischen Tradition muß wahrscheinlich auch das Hufeisen des Kanzelträgers gesehen werden. Der Mann trägt das Hufeisen als Glücksbringer bei sich.

Festzuhalten ist, daß das Brötchen und das Hufeisen des Öhringer Kanzelträgers wahrscheinlich auf Eigenschaften – Kraft und Glück – hinweisen, die die dargestellte Person besitzen sollte. Beide Attribute gehören mit ihrer symbolischen Bedeutung zu einer abergläubisch heidnischen Tradition der Volkskultur. Sowohl das Hufeisen als auch das Brötchen könnte der dargestellte Baumeister auch realiter mit sich geführt haben. Das Hufeisen und das Brötchen sind gleichzeitig auch genrehaft zu verstehen.

Zunächst überrascht es, daß der Öhringer Bildhauer sich an einer Kanzel einer Symbolsprache bedient, die zur Volkskultur gehörte. Damit bleibt er aber, wie oben angedeutet, bei einer dem Dargestellten angemessenen Bedeutungsebene.

Die kniende, untergeordnete Haltung, und die den Erdboden darstellende Plinthe zeigen, daß auch das Verhältnis der Öhringer Figur zum Betrachter ein ganz anderes war als bei Skulpturen, die wir sonst im religiösen Kontext vorfinden. Indem der Sockel der Figur einen natürlichen Untergrund imitiert, wird auf eine weitere Möglichkeit zur Überhöhung der Figur und ihrer Distanzierung vom Betrachter verzichtet. Da die Figur auf dem Boden stand, blickte man auf sie herab und konnte nah an sie herantreten. Haltung, Aufgabe und Standort des Kanzelträgers vermittelten dem Betrachter, daß es keine hieratische Trennung zwischen ihm selbst und der dargestellten Person gab. Die Kleidung war zeitgenössisch und durchschnittlich, die Attribute alltägliche Gegenstände, die auch ohne die christliche Lehre verständlich waren. Kurzum: es muß sich im Vergleich zu den anderen in einem Kircheninnenraum dargestellten Personen eine vom Bildhauer beabsichtigte Vertrautheit der Betrachter mit der Figur eingestellt haben.

Die damit verbundene Skulpturenauffassung ist der Konzeption eines mittelalterlichen Kultbildes diametral entgegengesetzt. Figuren mit profaner Bedeutung, die eine Bildsprache verwenden, die in ihrer Bedeutungsebene zur Volkskultur gehört,

113 G. Carnat: Das Hufeisen in seiner Bedeutung für Kultur und Zivilisation, Zürich 1953, S. 23.

114 Ebd., S. 26.



*Abb. 9 Wien, Stephansdom, Kanzel, Anton Pilgram, Selbstbildnis
(Foto: K. Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin
1966, S. 208; Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft)*

fanden sich im Mittelalter an sakralen Gebäuden häufig¹¹⁵. Daß eine solche Darstellung aber einen zentralen Standort im Mittelschiff einer Kirche einnahm und zu einem Höhepunkt skulpturaler Ausstattung werden konnte, war neu.

Die beschriebene Alltäglichkeit der Öhringer Figur ist ein in der religiösen Kunst des 15. Jahrhunderts verbreitetes Phänomen. Niederländische Maler zeigten religiöse Themen bekanntermaßen in minutiös geschilderten alltäglichen Innenräumen, die dargestellten Heiligenfiguren trugen zeitgenössische Kleidung¹¹⁶. Die Absicht der Darstellungen war die Vergegenwärtigung des religiösen Geschehens. Das Interesse der Malerei galt in hohem Maße der Vermittlung der dargestellten Inhalte. Auch andere Darstellungsformen wie die Erzählung als neuer Typus in der nordalpinen Malerei Anfang des 15. Jahrhunderts hatte ihren Zweck darin, »das Interesse und die Anteilnahme der Betrachter zu wecken beziehungsweise zu verstärken«¹¹⁷. Eine Schilderung alltäglicher und realistischer Details könnte auch beim Öhringer Kanzelträger dazu gedient haben, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen¹¹⁸. Welche Aufgabe der Öhringer Kanzelträger im religiösen Kontext hatte, soll im dritten Teil der Arbeit weiterverfolgt werden.

Zunächst folgt allerdings ein Abschnitt zur Geschichte der Zuschreibung der Öhringer Figur an Anton Pilgram. In diesem Zusammenhang werden dem Kanzelträger vergleichbare Darstellungen herangezogen und es wird zugleich die regionale Bedeutung des Typus deutlich.

3. Die Geschichte der Zuschreibung und die Datierung der Kanzel

3.1 Die Geschichte der Zuschreibung des Kanzelfußes

Anhand der Baugeschichte der Öhringer Stiftskirche und der Analyse des Kanzelfußes hat sich bereits ergeben, daß mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Mitglied der Bauhütte der Stiftskirche die Figur geschaffen hat. Die Zuschreibung an Pilgram ist damit sehr fragwürdig geworden. Wie diese Zuschreibung zustandekam, soll anhand eines kurzen Überblicks über die Forschungsgeschichte des Öhringer Kanzelträgers wiedergegeben werden.

Es gibt von Anton Pilgram nur wenige gesicherte Werke¹¹⁹. Die in unserem Zusammenhang relevanten Arbeiten sind der Orgelfuß im Wiener Stephansdom,

¹¹⁵ Viele solche Darstellungen wurden unter dem Titel »Künstlerlaunen« zusammengefaßt, in: *R. Hamann-McLear*: Künstlerlaunen im Mittelalter, in: *F. Möbius, E. Schubert* (Hrsgg.): Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, Weimar 1987, S. 385–452.

¹¹⁶ *E. Panofsky*: Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, Bd. 1, Cambridge/Ma. 1953, S. 141. Das Phänomen wurde von Auerbach auch in der Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts analysiert, in: *E. Auerbach*: Mimesis, Bern ³1988, S. 236.

¹¹⁷ *R. Suckale*: Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: *W. Harms* (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart 1990, S. 29.

¹¹⁸ *Auerbach* verwies darauf, daß die Schilderung des alltäglichen gegenwärtigen Lebens dann auch »außerhalb der im engeren Sinne christlichen Sphäre« auftauche, in: *Auerbach* (wie Anm. 116), S. 237.

¹¹⁹ Sie stammen alle aus den Jahren zwischen 1502 und dem Jahr seines Todes 1515. Von 1502 bis 1511 war Pilgram in Brünn in Mähren tätig. Er baute dort das Rathausportal, das Judentor und Teile der Jakobskirche. Im Jahr 1511 bewarb Pilgram sich um die Errichtung des Orgelfußes in St. Stephan in

der 1513 datiert ist, und die dortige Kanzel¹²⁰. An beiden Zierarchitekturen hat sich Pilgram als Werkmeister dargestellt.

Am Orgelfuß an der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes ist er als Konsolbüste mit Winkelmaß und Zirkel zu sehen.

Das andere Werkmeisterbildnis an der Wiener Kanzel zeigt eine Halbfigur, die sich aus einem Fenster herauslehnt (Abb. 9). Die Figur stützt sich mit dem rechten Arm auf den Fenstersims. Mit der linken Hand hält der Mann das Fenster nach innen geöffnet.

Allein die Tatsache, daß Pilgram diese beiden Werkmeisterdarstellungen geschaffen hat, spielt eine entscheidende Rolle bei dem Versuch, den Öhringer Kanzelträger und eine ganze Gruppe weiterer tragender Werkmeisterfiguren dem Wiener Bildhauer zuzuschreiben.

Da es über die Zeit Pilgrams vor 1502 keine urkundlichen Belege gibt, waren Attributionen nur anhand stilistischer Beobachtungen möglich. In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Pilgram auf diesem Wege eine Reihe von Werken zugeschrieben, die Oettinger 1951 in seiner Pilgram-Monographie zu einem lückenlosen »Frühwerk« zusammenfaßte.

1927 machte Vöge den Auftakt und schrieb Pilgram zwei Statuetten aus Holz zu, von denen zumindest die eine vor 1502 entstanden ist¹²¹. Auch wenn sich diese Zuschreibungen heute nicht mehr aufrecht erhalten lassen, ist Vöge methodisch dabei nichts vorzuwerfen; er arbeitete mit detaillierten Vergleichen und stilkritischen Argumenten.

Drei Jahre später erfolgte die Zuschreibung des Sakramentshauses im Sanktuarium von St. Kilian in Heilbronn an Pilgram¹²² (Abb. 10). Schnellbach führte in seiner Argumentation neben dem Vergleich der architektonischen Elemente auch den Typus des Werkmeisterbildnisses als Indiz an. Bei diesen Heilbronner Werkmeisterdarstellungen handelt es sich um drei ganzfigurige Statuetten – von Schnellbach als Lehrling, Geselle und Meister bezeichnet –, die die Spindeln der beiden miniaturhaften Wendeltreppen des Sakramentshauses tragen¹²³. Mit den Wiener Bildnissen haben sie nicht mehr gemeinsam als den Typus. Seeliger-Zeiss bemerkte 1966 außerdem zurecht, daß die von Schnellbach verglichenen architektonischen

Wien und erhielt diesen Auftrag. Noch im selben Jahr löste er Georg Öchsel als Dombaumeister ab und avancierte damit zum wichtigsten Baumeister in Wien.

120 Die Datierung der Kanzel ist nicht gesichert. Man war immer davon ausgegangen, daß die Kanzel in den Jahren zwischen 1511 und 1515 entstanden ist. *Capra* schlug eine frühere Datierung zwischen 1498 und 1502 vor, die sich jedoch nicht durchgesetzt hat, in: *M. Capra: Zur Datierung der Kanzel Anton Pilgrams in St. Stephan*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 4 (1951), S. 21–23.

121 *W. Vöge: Konrad Meits vermeintliche Jugendwerke und ihr Meister*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1927, S. 24–38. Bei den beiden Statuetten handelt es sich um den sog. Falkner, der sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet und um die sog. Münchner Grablegung, die 1496 datiert ist und im Bayrischen Nationalmuseum in München aufbewahrt wird.

122 *R. Schnellbach: Ein unbekanntes Frühwerk des Anton Pilgram*, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch N. F. Bd. 1* (1930), S. 202–221.

123 Die Figuren sind ungefähr 40 cm groß.



Abb. 10 Heilbronn, St. Kilian, Hauptchor, Sakramentshaus
 (Foto: C. Schleif: *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990, Abb. 64; Deutscher Kunstverlag)



*Abb. 11 Trägerfigur,
Kunstsammlung Lorenz-
kapelle, Rottweil*

Elemente in Wien und Heilbronn weitverbreitete Stilmerkmale waren¹²⁴. Sie sind zu unspezifisch, um daraus auf einen gemeinsamen Erbauer zu schliessen.

Demmler schrieb 1938 den Öhringer Kanzelträger Pilgram zu, weil nach seiner Ansicht das »Formgefühl« der Figur mit den Statuetten des Sakramentshauses übereinstimme. Er verließ sich dabei allzusehr auf Schnellbachs Zuschreibung der Heilbronner Figuren und verzichtete auf einen Vergleich des Öhringer Kanzelträgers mit den gesicherten Wiener Werken Pilgrams. Bei der angeblichen gemeinsamen Urheberschaft Pilgrams spielte wiederum der Typus des Werkmeisterbildnisses eine entscheidende Rolle.

Demmler hielt gleich eine weitere Trägerfigur, das sog. Weckenmännle aus Rottweil für ein Werk Anton Pilgrams (Abb. 11). Diese Figur stammt vermutlich aus der Kapellenkirche in Rottweil. Ob überhaupt und in welcher Weise sie Bestandteil einer Zierarchitektur war, ist ungewiß¹²⁵. Ein Steinstück lastet ihr auf der rechten Schulter, das aber so stark überarbeitet wurde, daß seine ursprüngliche Gestalt und seine Funktion nicht mehr zu erkennen ist. Die Haltung, die Kleidung und die Mühe des Tragens, die im Gesicht der Rottweiler Figur zum Ausdruck kommt, sind dem Öhringer Kanzelträger sehr ähnlich. Da sich aber der Rottweiler Träger nicht auf dem Boden abstützt, fehlt die Spannung zwischen dem Versuch sich gerade aufzurichten und gleichzeitig nach unten abzustützen. Die Haltung der Rottweiler Figur ist spiegelverkehrt zu der des Öhringer Kanzelträgers. Entsprechend steckt auch das Brötchen, nach dem die Figur ihre volkstümliche Bezeichnung »Weckenmännle« hat, nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite im Wams. Auch der Rottweiler hat ein Hufeisen am Rücken im Gürtel stecken. Die Attribute, die den Öhringer Träger als Bauhandwerker charakterisieren, nämlich das Werkstück und das Seil, besitzt die Rottweiler Figur nicht.

Da nun bereits drei Werke in Schwaben Pilgram zugeschrieben wurden, die alle nicht urkundlich zu belegen waren, versuchte Demmler die Reihenfolge ihrer Entstehung mit Hilfe einer persönlichen Stilentwicklung Pilgrams zu erklären, die von der Vorstellung eines künstlerischen Reifeprozesses ausging. Laut Demmler entstand zuerst der Rottweiler Träger, dann die Heilbronner Statuetten und zuletzt der Öhringer¹²⁶. Wie wenig stichhaltig die Argumente dieser ohnehin problematischen Methode der Zuschreibung hier sind, wird spätestens dann deutlich, wenn Oettinger 1951 mit analogen Argumenten zu einer ganz anderen Entstehungsreihenfolge gelangt¹²⁷.

1950 kam ein weiterer Kanzelträger zum vermeintlichen Pilgramschen Oeuvre hinzu. Die Figur stammt aus St. Simon und Judas in Heutingsheim bei Ludwigs-

124 *Seeliger-Zeiss* (wie Anm. 6), S. 74.

125 Die Rottweiler Figur ist stark beschädigt. Sie ist 82 cm groß und damit 35 cm kleiner als der Öhringer Träger.

126 *Demmler* (wie Anm. 3), S. 167.

127 Nach *Oettinger* schuf Pilgram zuerst die Heilbronner Statuetten, dann den Kanzelträger in Heutingsheim, anschließend den Öhringer und zuletzt die Figur in Rottweil, in: *Oettinger* (wie Anm. 73), S. 25.



Abb. 12 Heutingsheim, Pfarrkirche, Kanzelfuß

burg¹²⁸ (Abb. 12). Sie trägt heute eine moderne Kanzel. Die Haltung des Heutingsheimer Trägers ist die gleiche wie die des Öhringer. Die einzelnen Glieder der Figur sind jedoch unförmig gedrunken und nicht detailliert ausgearbeitet. Wenn man nicht daran festhält, daß die Trägerfiguren von ein und demselben Künstler stammen müssen, so erscheint es viel plausibler, daß der Heutingsheimer eine Nachahmung des Öhringers ist. Die Übernahme von Einzelheiten wie dem Werkstück, auf das sich die Figur stützt, aus dem hier aber ein unförmiger Klumpen geworden ist, oder dem Hufeisen auf der Rückseite sprechen dafür. Das um den Arm geschlungene Tau und das Brötchen wurden beim Heutingsheimer Kanzelträger weggelassen.

1951 erschien die Monographie von Karl Oettinger über Anton Pilgram, die in Umrissen bereits 1943 ausgearbeitet war¹²⁹. Oettinger übernimmt alle bis dahin gemachten Zuschreibungen von Vöge, Schnellbach und Demmler. Seine Analyse der einzelnen vermeintlichen Werke Pilgrams ist von der Idee getragen, ein vollständiges Oeuvre präsentieren zu wollen. Folglich beschreibt er die »Schwäbischen Frühwerke« Pilgrams im Verhältnis zueinander und unter der Prämisse eines stetig »reifenden« Steinmetzen, der seine bildhauerischen Fähigkeiten mit jedem Werk verbessert hat. Auf diese Weise findet Oettinger eine Erklärung für die unterschiedliche Qualität der einzelnen Werke.

In der Reihe der Zuschreibungen folgte schließlich noch der Versuch Troeschers, Pilgram als Urheber der Figur am Stützpfeiler der Kanzel in der Tübinger Stiftskirche nachzuweisen. Er stützt sich weitgehend auf die unbelegten älteren Zuschreibungen und argumentiert wenig überzeugend¹³⁰. Der Erbauer der Tübinger Kanzel wandelte den Typus der tragenden Werkmeisterdarstellung ab, indem die Figur sich an den die Treppe stützenden Pfeiler lehnt¹³¹.

Zusammenfassend soll festgehalten werden, daß zwischen 1927 und den 50er Jahren in der Forschung durch Zuschreibungen ein »Frühwerk« Pilgrams in Schwaben aufgebaut wurde. Für keine dieser Zuschreibungen gibt es aber urkundliche Belege. Problematisch erscheint, daß die Argumentation sich zumeist auf die Zuschreibung des Sakramentshauses in St. Kilian in Heilbronn stützt und die danach hinzugekommenen Werke nicht mit gesicherten Arbeiten Pilgrams verglichen wurden. Bei den Zuschreibungen spielt vor allem der Typus des Werkmeisterbildnisses eine Rolle. Dabei wird übergangen, daß Pilgram im Rahmen seiner gesicherten Werke nie eine ganzfigurige Werkmeisterdarstellung geschaffen hat, sondern daß dieser Typus offensichtlich ein regional auf Schwaben begrenztes Phänomen blieb. Stilistische und qualitative Unterschiede bei den schwäbischen

128 *H. Koepf*: Der Heutingsheimer Kanzelträger, in: HgW Jg. 1, Nr. 10 v. 17. 6. 1950, S. 75f.

129 *Oettinger* (wie Anm. 73), S. 119.

130 *Troescher* vergleicht die Tübinger Figur nicht mit den Wiener Bildnissen Pilgrams, sondern lediglich mit den Zuschreibungen in Schwaben. Die Ähnlichkeit der architektonischen Elemente der Tübinger Kanzel mit der im Wiener Stephansdom beruht auf einer allgemeinen und weit verbreiteten Formensprache, in: *G. Troescher*: Der Kanzelfuß der Tübinger Stiftskirche und das Frühwerk des Anton Pilgram, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 4 (1950), S. 145ff.

131 Der Bauhistoriker *H. Koepf* versuchte Pilgram auch als Architekten in Schwaben nachzuweisen. Da sich alle Zuschreibungen als unhaltbar erwiesen haben, wurde hier auf eine Darstellung verzichtet.

Figuren wurden in wenig überzeugender Weise mit der persönlichen Stilentwicklung Pilgrams erklärt. Von Oettinger wird schließlich das Bild eines sich unablässig steigenden und fortentwickelnden Bildhauers vermittelt, der überall ein Dokument seiner Person hinterläßt. Der Künstler Pilgram wird als unbeugsamer und trotziger Einzelgänger präsentiert und jedes seiner Werkmeisterbildnisse psychologisierend als eine Vorahnung auf einen durch Urkunden bekannten, in Wien ausbrechenden Streit gewertet. Methodisch ist dies der von der Romantik geprägten Vorstellung vom Künstler als Genie und den Entwicklungs- und Reifetheorien des 19. Jahrhunderts verpflichtet.

Die stilistischen und motivischen Bezüge der Werke Pilgrams zur oberrheinischen Kunst, die einen Aufenthalt Pilgrams in Südwestdeutschland immer wieder zu bestätigen schienen, sind nicht von der Hand zu weisen¹³². Der Aufbau der Kanzel im Wiener Stephansdom hat große Ähnlichkeit mit der von Hans Hammer 1485 errichteten Kanzel im Straßburger Münster. Auch die künstlerische Absicht, durch das alltägliche Moment der Darstellung einen *trompe-l'oeil*-artigen Effekt zu erreichen, findet man seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in der oberrheinischen Skulptur im Umkreis des Nicolaus Gerhaert von Leyden. Der oberrheinische Stil hatte sich um 1500 allerdings bereits so weit verbreitet, daß auch daraus keine konkreten Schlüsse über Pilgrams Zeit vor 1502 gezogen werden können.

Mit den Heilbronner Figürchen, dem Öhringer, dem Rottweiler und dem Heutingsheimer Träger hat sich eine Gruppe von Trägerfiguren herausgebildet, die »zusammen mit dem Tübinger Kanzelträger eine für Schwabens Zierarchitektur typische Gruppe (bilden), die jedoch mit Pilgram nichts zu tun hat, sondern eine lokale Tradition bezeugt«¹³³. Die Ähnlichkeit der schwäbischen Trägerfiguren untereinander beruht auf vergleichbaren formalen und motivischen Elementen. Der »Figurenstil« ist aber bei jeder Skulptur ein anderer¹³⁴. Die Trägerfiguren sind also von unterschiedlichen Bildhauern geschaffen worden.

Die Vermutung Halbauers, daß Bernhard Sporer der Bildhauer des Kanzelträgers sei, müßte anhand stilistischer Vergleiche mit gesicherten plastischen Arbeiten Sporers vertieft werden. Die älteste erhaltene und mit Sicherheit von Sporer stammende Bauplastik findet sich in Schwaigern und entstand ungefähr 25 Jahre nach der Öhringer Kanzel. Zwischen den Konsolfiguren in Schwaigern und dem Öhringer Kanzelträger gibt es Ähnlichkeiten (Abb. 3). Die Behandlung der Faltenpartien, die Ausarbeitung der Hände und ihre Art Gegenstände anzufassen sowie die im Profil geraden und von vorne eckigen Gesichtsformen lassen einen detaillierten Vergleich lohnend erscheinen. In unserem Kontext war es jedoch ausreichend zu klären, daß die Öhringer Figur von einem Mann geschaffen wurde, der ein Mitglied der Bauhütte war. Für die Frage nach der Bedeutung des Kanzelträgers bringt das Bemühen um den Namen dessen, der die Figur schuf, nicht unbedingt weiterführende Erkenntnisse.

132 Pinder (wie Anm. 86), S. 238f.

133 Seeliger-Zeiss (wie Anm. 6), S. 76.

134 Halbauer (wie Anm. 7), S. 296.

Im Zusammenhang mit dem Auftauchen des Typus der ganzfigurigen Trägerfiguren, die Zierarchitektur tragen, stellt sich abschließend die Frage, in welchem Verhältnis die Skulpturen des Sakramentshauses des Adam Kraft in St. Lorenz in Nürnberg zu den Trägern in Schwaben stehen (Abb. 8). Die Nürnberger Figuren blieben Einzelwerke in ihrer Region. Lediglich eine Statuette aus Bronze, der sog. Astbrecher, der 1490 datiert ist, könnte noch zu dieser Gruppe gezählt werden¹³⁵. Diese Figur stammt ebenfalls aus Nürnberg und mag daher die Figuren am Sakramentshaus beeinflusst haben, die drei bis sechs Jahre später entstanden sind. Ein Loch an der Schulter des »Astbrechers« deutet darauf hin, daß er ebenfalls eine Trägerfigur war. Ein zusätzliches Indiz ist sein verzerrter Gesichtsausdruck, der plausibler mit dem Tragen etwa eines Gefäßes, als mit dem Brechen des Astes erklärt werden könnte, auf den er sich stützt. Ähnlich wie bei Anton Pilgram sind auch bei Adam Kraft keine frühen Werke bekannt. Genauso führte auch bei Kraft der oberrheinische Einfluß in seinem Werk, der bereits angesprochen wurde, zu Mutmaßungen über einen Aufenthalt in Straßburg¹³⁶. Die Ähnlichkeit des Aufbaues des Ulmer Sakramentshauses mit dem in St. Lorenz gab Anlaß zu der Vermutung, Kraft könnte sich vor 1490 auch in Schwaben aufgehalten haben. Gäbe es bei den Trägerfiguren in St. Lorenz einen Zusammenhang mit den schwäbischen Figuren, so wären die schwäbischen wohl die älteren. Hier besteht allerdings weiterer Forschungsbedarf zum Werk von Adam Kraft. Einstweilen kann nur auf die große formale Ähnlichkeit zwischen dem Öhringer und den Nürnberger Figuren hingewiesen werden.

3.2 Zur Datierung

Die Diskussion um die Datierung der Werkmeisterfiguren aus Öhringen, Rottweil, Heilbronn und Heutingsheim soll hier nur kurz angesprochen werden. Da die Zuschreibung an Anton Pilgram nicht aufrechtzuerhalten ist, erübrigt sich eine relative Chronologie der Werke in bezug auf ihren vermeintlichen Bildhauer. Eine genaue zeitliche Einordnung der schwäbischen Figuren, die hier nicht geleistet werden soll, könnte nur mit Hilfe der Baugeschichte ihres architektonischen Umfeldes geschehen. Aufgrund der spärlich vorhandenen Daten ist eine Datierung aller besprochenen Trägerfiguren in die späten 80er oder frühen 90er des 15. Jahrhunderts anzunehmen. Das Weihedatum der Kirche St. Judas und Simon in Heutingsheim 1487 scheint zunächst darauf hinzudeuten, daß der Heutingsheimer Kanzelträger zu diesem Zeitpunkt bereits existierte. Die formale Ähnlichkeit mit dem Öhringer einerseits und ihre qualitativen Schwächen andererseits, lassen, wie

135 Die Figur ist 36,8 cm hoch. Bereits 1589 ist sie in einem Inventar der Herzoglichen Kunstkammer in München verzeichnet. Heute befindet sie sich im Bayerischen Nationalmuseum in München. Sie wird Peter Vischer d. Ä. zugeschrieben. Wegen der Ähnlichkeit mit der Figur an der Nordseite des Sakramentshauses in St. Lorenz, die sich ebenfalls auf einen Ast stützt, wurde auch Adam Kraft als Bildhauer vermutet. Die Figur ist wohl auch italienisch beeinflusst. List verweist auf die Darstellung eines Holzfallers von Antonio Riccio, in: C. List: Kleinbronzen Europas. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1983, S. 126.

136 K. Röthel: Adam Kraft. Das Sakramentshaus, Berlin 1946, S. 17.

oben ausgeführt, jedoch eher darauf schließen, daß sie in Abhängigkeit von der Öhringer Figur entstanden ist.

Auch das Datum der Fertigstellung des Chores von St. Kilian in Heilbronn, ebenfalls 1487, gibt keinen gesicherten Anhaltspunkt für die Entstehung des dortigen Sakramentshauses¹³⁷. Eigentlich wäre es naheliegend, daß das Sakramentshaus während der Errichtung des Sanktuariums entstanden ist. Seeliger-Zeiss behauptet jedoch, die Anordnung der Werksteine deute auf eine nachträgliche Einfügung hin¹³⁸.

Halbauer versucht die Reihenfolge der Entstehung der vier Figuren anhand sich wiederholender Motive festzulegen¹³⁹. Aufgrund seiner Beobachtungen zur Haltung und zu den verwendeten Attributen kommt er zu dem Ergebnis, daß die Heilbronner Statuetten als erste entstanden sein müßten. Da auch die Rottweiler Figur sich – wie die Heilbronner – nicht mit dem Arm auf dem Boden abstützt, nimmt er an, daß der Rottweiler als zweite Figur entstanden ist. Der Bildhauer des Öhringer Kanzelträgers habe anschließend vom Rottweiler die Attribute übernommen und noch weitere hinzugefügt. Die Heutingsheimer Figur sei dann zuletzt entstanden. Der Versuch, eine lineare Entwicklung und Abhängigkeit der Figuren anhand motivischer Argumente aufzuzeigen, ist, so weiß auch Halbauer, problematisch.

Eine vorsichtiger Einteilung der Figuren in zwei Gruppen läßt sich aus formalen Beobachtungen gewinnen: Auf der einen Seite sind die Heilbronner Statuetten in Zusammenhang mit Werkmeisterdarstellungen an der Grafenempore in der Hospitalkirche in Stuttgart zu sehen¹⁴⁰ (Abb. 13). Diese Konsolfiguren sind 1479 entstanden und stammen von Aberlin Jörg, dem Meister der Stuttgarter Bauhütte¹⁴¹. Auffallend ist, daß nicht ein Werkmeister dargestellt ist, sondern daß vier Handwerker mit ihren Werkzeugen zu sehen sind. Auch in Heilbronn sind drei Figuren dargestellt. Die Stuttgarter Figuren besitzen eine auffällige Lebendigkeit. Jede der vier Figuren scheint in Bewegung zu sein. Und auch in Heilbronn spielt die bewegte Haltung der Statuetten eine große Rolle. Die Heilbronner Figuren stehen wie die Darstellungen an der Grafenempore in der Stuttgarter Hospitalkirche in einem traditionellen Verhältnis zu ihrem architektonischen Kontext.

Als zweite Gruppe können der Öhringer, der Heutingsheimer und vermutlich auch der Rottweiler Träger betrachtet werden, die als großplastische einzelne Figuren nicht nur Teil der Ausstattung, sondern konstruktiver Bestandteil der Zierarchitektur waren. Zumindest bei dem Heutingsheimer und dem Öhringer Träger

137 Die Jahreszahl ist an den Chorfenstern zu finden. Beim Einbau der Fenster muß der Chor weitgehend fertiggestellt gewesen sein.

138 *Seeliger-Zeiss* (wie Anm. 6), S. 77.

139 *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 299f.

140 Die Grafenempore wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

141 Aberlin Jörg gilt auch als der Erbauer zumindest des Gewölbes des Chores von St. Kilian in Heilbronn. Das Wappen des Baumeisters Jörg taucht an der ev. Pfarrkirche in Korntal-Münchingen, die wohl 1488 vollendet wurde, gemeinsam mit dem Steinmetzzeichen des Bernhard Sporer auf, in: *Halbauer* (wie Anm. 7), S. 300.



Abb. 13 Stuttgart, Hospitalkirche, Grafenempore (zerstört), zwei der insgesamt vier Konsolfiguren (Foto: K. Gerstenberg: *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, S. 70; Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft)

spielte die Skulptur im Verhältnis zur Zierarchitektur eine wesentlich dominantere Rolle als in Stuttgart und Heilbronn.

Der Öhringer Kanzelträger wurde in der älteren Literatur aufgrund stilistischer Beobachtungen und der Einordnung in das vermeintliche Frühwerk von Pilgram zwischen 1485 und 1495 datiert¹⁴². Dieser Zeitraum läßt sich durch baugeschichtliche Daten auch belegen.

Das Langhaus wurde im Jahr 1494 geweiht, es muß also zu diesem Zeitpunkt weitgehend fertiggestellt gewesen sein. Mit der Weihe konnte die Kirche wieder liturgisch genutzt werden. Zur Ausübung des Gottesdienstes war die Kanzel ein notwendiges Ausstattungsstück. erinnert man sich dazu an die Situation der

142 Stellvertretend sei Oettingers Datierung 1485–90 genannt, in: *Oettinger* (wie Anm. 73), S. 24.

Geistlichkeit in Öhringen in den neunziger Jahren – 1490 beschwerte sich Kraft VI. beim Bischof über die Pfarrer – so dürfte die Errichtung der Kanzel vor der Weihe der Kirche im Interesse der Pfarrgemeinde und der Stadtherren gewesen sein. Es ergibt sich für den Öhringer Kanzelträger ein terminus ante quem von 1494. Über den Beginn der Bautätigkeit am Langhaus sind wir nicht unterrichtet. Vermutlich wird er um 1485 gelegen haben. Anhand der Kleidung des Kanzelträgers ließ sich ergänzend aufzeigen, daß eine Entstehung der Figur vor den achtziger Jahren auszuschließen ist. Die Öhringer Kanzel wird also in den Jahren zwischen 1485 und 1494 angefertigt worden sein.

Dritter Teil: Die bauplastische und zierarchitektonische Darstellungstradition der Öhringer Kanzel

1. Werkmeisterdarstellungen und ihre Bedeutung am Ende des 15. Jahrhunderts¹⁴³

Im Zusammenhang mit dem Öhringer Kanzelträger interessiert uns vor allem die Motivation eines Werkmeisters, sich an einem sakralen Gebäude darzustellen. Wollte sich der Werkmeister seinen Nachruhm sichern? Ging es ihm darum, sich gegenüber der Konkurrenz anderer Werkmeister und Architekten zu behaupten? Oder wollte er seine Demut vor Gott zeigen? Nahm er die Gelegenheit wahr, sich durch die Präsenz im Gotteshaus um sein eigenes Seelenheil zu bemühen? Inwieweit war die Darstellung des Werkmeisters überhaupt seine eigene Entscheidung? Die auffällige Inszenierung des Öhringer Kanzelträgers mußte mit den Auftraggebern abgesprochen gewesen sein. Welches Interesse könnten die Bauherren an der Darstellung eines Werkmeisters gehabt haben?

Aus theologischer Sicht war die Inszenierung des Künstlers um seiner selbst willen ausdrücklich untersagt, denn Kunstwerke sollten ausschließlich zur Ehre Gottes geschaffen werden¹⁴⁴. Zahlreiche Darstellungen von Künstlern dokumentieren, daß man sich im Mittelalter nicht an dieses Verbot hielt¹⁴⁵. Der Künstler konnte es

143 Der Typus wird in der Literatur meistens als Baumeisterdarstellung oder als Baumeisterbildnis bezeichnet. Der Baumeister war jedoch nach mittelalterlichem Sprachgebrauch der Bauverwalter oder Bauleiter, in: *Gerstenberg* (wie Anm. 98), S. 8. Der Baumeister verwaltete, auch beim Neubau der Stiftskirche in Öhringen, die Baukasse. Außerdem koordinierte er den Bauablauf und nahm die Handwerker unter Vertrag. Der leitende Steinmetz am Bau war der Werkmeister. Dieser wurde zumeist, wie auch in Öhringen, dargestellt. Die korrektere Bezeichnung für den Typus ist also Werkmeisterdarstellung. Eines der wenigen Beispiele auf denen der Baumeister und der Werkmeister gemeinsam dargestellt sind, ist ein Relief im Münster in Basel, Abb. in: *Gerstenberg* (wie Anm. 98), S. 11. Es entstand vermutlich Ende des 12. Jahrhunderts und lehnt sich an antike Darstellungsmodi an, in: *A. Reinle*: Das stellvertretende Bildnis. Plastik und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich/München 1984, S. 119.

144 In der Bibel wird im Galaterbrief 6,14 (*Mihi absit gloriari nisi in cruce domini nostri Jesu Christi*) ausdrücklich darauf hingewiesen, in: *H. Klotz*: Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: *Gesta* 15 (1976), S. 304.

145 *J. Jahn*: Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, in: Festgabe für Friedrich Bülow zum 70. Geburtstag, Berlin 1960, S. 153.

umgehen, indem er seine Demut vor Gott zum Ziel der Selbstdarstellung machte¹⁴⁶.

Bei Werkmeistern scheint diese demütige Haltung vor Gott häufig der primäre Zweck der Darstellung gewesen zu sein. Darauf deutet hin, daß die Skulpturen oft an Stellen eines Bauwerkes angebracht waren, die für den Betrachter kaum zu sehen waren¹⁴⁷. Weltlicher Ruhm konnte also wohl nicht die Motivation solcher Darstellungen sein. Die Anwesenheit in einem sakralen Gebäude durch ein stellvertretendes Bildnis bedeutete vielmehr eine größere Nähe zu Gott, denn die Kirche wurde als Abbild des Himmels verstanden¹⁴⁸. An die Präsenz am sakralen Ort war deshalb auch eine ganz konkrete Erwartung geknüpft – die Hoffnung auf Erlösung¹⁴⁹.

Zu dieser auf Gott gerichteten Darstellungsabsicht scheint zu passen, daß Werkmeisterfiguren gar nicht immer als solche zu erkennen sind. Zur Charakterisierung ihrer Tätigkeit am Bau wurden ihnen Werkzeuge beigegeben¹⁵⁰. In anderen Fällen fehlen diese, so daß es schwierig wird zu beurteilen, ob mit der Darstellung überhaupt eine konkrete Person gemeint war¹⁵¹.

Es gibt allerdings auch Fälle, bei denen durch beigefügte Namen die Figur als historische Person gekennzeichnet wurde. Der ganzfigurige Konsolträger an der südlichen Arkadenreihe im Mittelschiff des Magdeburger Domes aus der Mitte des 13. Jahrhunderts beispielsweise wird unter der Darstellung mit dem Namen »Bonensac« bezeichnet. Auch wenn dieser Name letztendlich keine verwertbaren

146 *Klotz* verwendet als Beispiel eine Darstellung eines Kreuzes aus dem Evangeliar des Valerianus, um 600. Der Künstler bildete sich im Kreuz, also sozusagen wörtlich »in cruce domini« ab, in: *Klotz* (wie Anm. 144), S. 303f. Bei Signaturen, die vor allem in Italien im 12. und 13. Jahrhundert an Bauwerken zu finden waren und die häufig an der Fassade einer Kirche angebracht und damit eindeutig auf öffentliche Wirkung ausgerichtet waren, war weltlicher Ruhm ein wesentlicher Zweck der Inschrift. Diese Inschriften, die oft eine übersteigerte Form des Selbstlobes beinhalten, werden interpretiert als das Drängen auf einen sich ändernden Status der Architekten. Nur so ist es zu verstehen, daß derartige Lobeshymnen von den Auftraggebern toleriert wurden, in: *Claussen*, Der mittelalterliche Künstler über sich selbst (wie Anm. 72), S. 38.

147 Als Beispiel sei der Kopf auf der unteren Turmgalerie »im Winkel neben dem Treppenausgang« des Martinsturmes des Basler Münsters genannt. Der Turm wurde zwischen 1488 und 1500 von Hans von Nußdorf ausgebaut, der sich hier vermutlich dargestellt hat, in: *Gerstenberg* (wie Anm. 98), S. 116. Nur selten hat wohl jemand, bevor das Besteigen eines Turmes eine Touristenattraktion wurde, den Kopf gesehen.

148 *H. Sedlmayr*: Die Entstehung der Kathedrale, Freiburg 1993, S. 96.

149 *Legner* reagiert mit seiner Argumentation auf den Beitrag von *Klotz* (wie Anm. 144). *Legner* beschäftigt sich nicht mit Werkmeisterdarstellungen, sondern mit Buchmalerei. Dennoch erscheint mir seine Argumentation auch für die skulpturalen Darstellungen an Bauwerken überzeugend. *A. Legner*: *Illustre manus*, in: *Ornamenta Ecclesiae*. Kunst und Künstler in der Romanik, Bd. 1, Ausst.-Kat. Schnütgen Museum, Köln 1985, S. 206.

150 Aufgrund der Attribute zwischen Steinmetzen, Architekten und Bildhauern zu unterscheiden, wie *Gerstenberg* dies vorschlägt, ist problematisch, weil die Trennung der Berufe so nicht bestand, in: *K. Gerstenberg*: »Bildhauerbildnis«, in: *O. Schmitt* (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 618. Gerade Bernhard Sporer, aber auch Hans Hammer in Straßburg waren in erster Linie Steinmetz-Architekten, die auch als Steinbildhauer tätig waren. Andere wie Tilman Riemenschneider oder Adam Kraft waren dagegen hochspezialisierte Bildhauer. Schnittpunkt beider Berufsgruppen war die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so häufig auftretende Zierarchitektur. Es ist interessant zu beobachten, daß sich z. B. Aberlin Jörg in der Hospitalkirche in Stuttgart mit einem Plan in Händen dargestellt hat. Adam Kraft dagegen ist bezeichnenderweise mit Schlegel und Meißel eindeutig als Bildhauer charakterisiert.

151 *Claussen*, Der mittelalterliche Künstler über sich selbst (wie Anm. 72), S. 28.

Informationen beinhaltet, weil der Referenzrahmen fehlt, so schuf der Werkmeister dadurch doch die Möglichkeit, daß sein Name im Zusammenhang mit dem Magdeburger Dom verbreitet wurde. Dies war wohl schon angesichts des auffällig gewählten Standortes der Figur die Absicht dieses Werkmeisters.

Persönlicher Ruhm und Stolz auf sein Werk scheint zunächst auch bei der um 1375 entstandenen Büste des Peter Parler auf der Nordseite des Triforiums im Veitsdom in Prag im Vordergrund der Darstellung zu stehen. Parler ist als Dombaumeister zusammen mit den Darstellungen von Karl IV., dessen Familie, drei Erzbischöfen, vier Baurektoren und der Büste seines Vorgängers Matthias von Arras dargestellt¹⁵². Dem Betrachter wird hier sogar auf zwei Wegen mitgeteilt, wer dargestellt ist: zum einen durch das Steinmetzzeichen der Parler und darüber hinaus durch eine Inschrift unterhalb der Büste, die heute allerdings kaum noch zu sehen ist. Außerdem ist die Figur durch porträthafte Gesichtszüge als historische Person gekennzeichnet. Wegen der ungewöhnlichen Darstellung der Werkmeister in einem Büstenzyklus gemeinsam mit höchsten gesellschaftlichen Repräsentanten wird im Zusammenhang mit der Parlerbüste üblicherweise auf ein gesteigertes Selbstbewußtsein des Baumeisters und auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg als Hofkünstler hingewiesen. Damit wird aber die freie Entscheidung des Werkmeisters sich selbst darzustellen, überschätzt. Die Büsten Peter Parlers und seines Vorgängers Matthias von Arras gehen nicht auf die Initiative des Architekten zurück. Grund der Darstellungen war vermutlich eher das Anliegen Karls IV., den geschichtlichen Bauverlauf des Prager Veitsdomes darzustellen¹⁵³. Neben den weltlichen und geistlichen Bauherren wurden deshalb auch die für die Bauausführung verantwortlichen Werkmeister abgebildet.

Überträgt man die oben gemachten Beobachtungen auf den Öhringer Kanzelträger, so läßt sich folgendes festhalten: Ob der Bildhauer des Öhringer Kanzelträgers an den architektonischen Teilen der Kanzel zusätzlich auf seine Person hingewiesen hat, wissen wir nicht. Allein der Standort der Öhringer Figur deutet jedoch darauf hin, daß – wie beim Magdeburger Konsolträger – ein gewisser Stolz des Werkmeisters auf seinen Bau eine Rolle spielte.

Betrachtet man Werkmeisterdarstellungen unter formalen Gesichtspunkten, so fällt auf, daß sie meistens in unmittelbarem Kontext mit dem vom jeweiligen Werkmeister errichteten Bauwerk anzutreffen sind. Häufig waren sie als figürliche Konsolträger angebracht.

Um der Bedeutung der tragenden Werkmeisterdarstellung näherzukommen, wurde in der Literatur immer wieder auf antike Atlanten Bezug genommen. Das mythologische »Urbild« der antiken Atlanten ist die Figur des Atlas selbst. Seine Aufgabe, den Himmel zu tragen, wurde in der Antike gelegentlich als Strafe

152 V. Schwarz: Peter Parler im Veitsdom. Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus, in: M. Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 55.

153 Schwarz, S. 57. Es spielte außerdem, laut Schwarz, dynastische Repräsentation eine Rolle. Darüber hinaus war wohl der Veitsdom auch als Sepulkralraum Anlaß für den Zyklus, der dadurch einen memorialen Aspekt erhielt.

verstanden. Herbert v. Einem sieht die Buße, die mit dem Tragen abgegolten werde, bei antiken Darstellungen wie dem Atlas Farnese ausgedrückt¹⁵⁴. Bei Atlanten an mittelalterlichen Kirchen, so v. Einem, sei dieser Aspekt im Sinne der christlichen Lehre, also der Demut vor Gott, übernommen worden.

Zum Gestus des Tragens gehörten häufig verzerrte Gesichtszüge, die auch beim Öhringer Kanzelträger die Mühsal veranschaulichen. Dieses Motiv des mühevollen Tragens wird bei dem Grundsteinlegungsrelief aus dem Ulmer Münster, das in den 1380er Jahren entstanden ist, ebenso deutlich wiedergegeben¹⁵⁵. Das Relief ist in zwei Bildzonen unterteilt. In der oberen Hälfte ist eine Kreuzigungsszene zu sehen. Im unteren Feld trägt der Werkmeister auf seinem gebeugten Rücken die ganze Kirche. Gerstenberg vermutet, daß es sich um Heinrich II. Parler handeln könnte¹⁵⁶. Der Werkmeister wird von dem Stifterehepaar eingerahmt, das mit leichter Hand das Tragen unterstützt.

Offensichtlich wurde mit dem unterschiedlichen Modus des Tragens die gesellschaftliche Rolle der jeweiligen Personen zur Anschauung gebracht: Der Stifter als derjenige, der die Entstehung des Werkes finanziell ermöglicht hat, setzt sich – die Inschrift zwischen den beiden Bildzonen verdeutlicht dies – mit dem Relief ein Denkmal. Der Werkmeister wird als derjenige gezeigt, der den Bau realisiert und der Verantwortung für das Gebäude übernimmt. Gleichzeitig kommt sein Stolz auf das unter seiner Leitung geschaffene Bauwerk zum Ausdruck, denn das ganze Gebäude ruht auch auf ihm.

Das Ulmer Münster war ein Bauprojekt der aufstrebenden Bürgerschaft in Ulm, die eine Pfarrkirche errichten wollte¹⁵⁷. Die riesige Kirche repräsentiert eindrucksvoll den Anspruch, den die Ulmer Bürgerschaft im 14. Jahrhundert besaß. Mit dem Grundsteinlegungsrelief wird auch zum Ausdruck gebracht, daß Bürger diesen Bau realisiert haben, daß er von Menschenhand geschaffen wurde. Die geistesgeschichtliche Haltung, die Hintergrund einer solchen Darstellung war, ist damit in gewisser Weise der der Parlerbüsten im Prager Veitsdom vergleichbar. Wenn auch die Darstellungsweise der Büsten eine aufwendige höfische Form ist und der einfachen, traditionellen Form des Grundsteinlegungsreliefs diametral entgegengesetzt ist, so scheint die Aussage bei den Beispielen von Ulm und Prag insofern ähnlich, als die beiden Gebäude dezidiert als von Menschen geschaffene verstanden wurden¹⁵⁸. In beiden Fällen inszenierte sich der Bauherr als Stifter des

154 H. v. Einem: Das Stützengeschoß der Pisaner Kanzel. Gedanken zum Alterswerk von Giovanni Pisano, Köln 1962, S. 39.

155 J. Gaus: Dedicatio Ecclesiae. Zum Grundsteinlegungsrelief im Münster zu Ulm, in: 600 Jahre Ulmer Münster, Ulm 1977, S. 60.

156 Gerstenberg (wie Anm. 98), S. 50f. Gaus unterstützt die Vermutung, in: Gaus: Dedicatio (wie Anm. 155), S. 62.

157 Boockmann (wie Anm. 16), S. 56.

158 C. Claussen: Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1993/1994), S. 151. Claussens hat beobachtet, daß in der Zeit von 1130–1250 bei den großen Kathedralen, die im französischen Kronland errichtet wurden, keine Namen von Werkmeistern überliefert sind. Entscheidender Grund dafür sei, daß die Kathedrale als Wunder aufgefaßt worden sei, das aussehen sollte, als sei es nicht von Menschenhand geschaffen worden.

Gebäudes; der Werkmeister wurde als derjenige mitdargestellt, der den Bau ausgeführt hat.

Das Tragen als Geste der Verantwortung, die der Werkmeister für das Gebäude übernimmt, spielt noch bei einer weiteren, dritten Deutung der Haltung eine Rolle. Diese Deutung knüpft ebenfalls an den antiken Atlas an. Gaus weist darauf hin, daß Atlas seit frühester Zeit eine kosmologische Bedeutung besaß. »So meinte noch das Mittelalter in einem allegorischen Sinne, Atlas kenne den Himmel; man hielt ihn für einen großen Astronomen, der die ›scientia caeli‹ besitze«¹⁵⁹. Durch das Atlantenmotiv sei auch formal veranschaulicht worden, daß dem Baumeister Einsicht in die göttliche Harmonie und die Zahlengesetze gegeben waren, »die der Architekt in seinem Kirchenbau als einem simile des göttlichen Weltenbaues zu verwirklichen suchte«¹⁶⁰.

Eine andere Verbindung zwischen Gott als Weltenschöpfer und dem Architekten als Schöpfer des Abbildes der Wertschöpfung, nämlich der Kirche, ist die gelegentliche Darstellung eines Werkmeisters mit einer Uhr, die den Kosmos symbolisiert. Bekanntestes Beispiel dafür ist die Darstellung an der Fassade des Südquerhauses des Straßburger Münsters aus dem Jahr 1493. Über einer Sonnenuhr lehnt sich ein bärtiger Mann als Halbfigur aus einem aus Astwerk gebildeten fensterartigen Giebel heraus.

Ein anderes Beispiel ist eine Darstellung an einem Chorpfeiler der Georgskirche in Dinkelsbühl. Über der Uhr ist die Büste des Werkmeisters Nikolaus Eseler zu sehen, die wiederum als Konsole einer ganzfigurigen Darstellung des Hl. Bartholomäus dient. Die Dinkelsbühler Figur nimmt beide möglichen Bedeutungen einer Werkmeisterdarstellung auf. Auf der einen Seite ist der Architekt durch seine auf rationalen Einsichten beruhenden Erkenntnisse befähigt, ein schöpferisches Werk zur Ehre Gottes zu schaffen. Hinweis darauf ist die Darstellung im Kontext mit der Sonnenuhr. Durch sein Tragen dokumentiert er aber auch gleichzeitig Demut und Verantwortung gegenüber dem Gebäude. Beide Bedeutungsstränge können bei dem Typus der tragenden Werkmeisterdarstellungen eine Rolle spielen.

Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist zu beobachten, daß Werkmeisterdarstellungen nicht mehr nur als Trägerfiguren zu finden sind. Die Darstellungen wurden größer und rückten stärker in das Blickfeld des Betrachters. Es gab Werkmeisterdarstellungen, die einen ungewöhnlichen, überraschenden Standort an einem Bauwerk einnahmen, wie etwa die Darstellung des Mannes auf der Brüstung des Turmoktogons am Straßburger Münster¹⁶¹. Zu nennen wäre in

159 J. Gaus: Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seiner Wirkungsgeschichte, in: *G. Binding* (Hrsg.): Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter, Köln 1974, S. 71.

160 Gaus: Weltbaumeister (wie Anm. 159), S. 72. Der Architekt wird von Gaus also beschrieben als jemand, der als Instrument Gottes das Abbild des Himmels als Kirche schafft. Der Kosmos wurde seinerseits als ein geplantes Kunstwerk angesehen, als ein – nach Augustinus – auf Maßen, Zahlen und Gewichten beruhendes System. Weil die Schöpfung auf rationalen Einsichten beruhte, konnte dies auf eine Kirche als Abbild der Schöpfung übertragen werden.

161 Dargestellt ist wohl Ulrich von Ensingen, der 1399 den Auftrag erhielt, den Westturm des Straßburger Münsters zu bauen, in: *Gerstenberg* (wie Anm. 98), S. 157.

diesem Zusammenhang auch der Mann, der über die Brüstung der Sängerempore im südlichen Querhaus des Straßburger Münsters auf den Engelspfeiler schaut. Bei dieser Darstellung ist in künstlerischer Hinsicht das Anliegen der ober-rheinischen Bildhauer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachten, die Darstellungen in einen »realistischen« Kontext einzubinden¹⁶².

Auch im Hinblick auf die Öhringer Werkmeisterdarstellung wurde bereits herausgearbeitet, daß mit dem Tragen der Last das Schaffen einer nach menschlicher Erfahrung möglichen Situation die Darstellungsabsicht des Bildhauers war. Nach den bisher ermittelten Bedeutungen der Werkmeisterdarstellungen scheint die Öhringer Figur einerseits durch ihre Größe und ihren Standort das Selbstbewußtsein und den Stolz des Werkmeisters auf seine Fähigkeiten zum Ausdruck zu bringen. Andererseits spielt das Tragen bei der Öhringer Figur eine so bestimmende Rolle, daß darin zugleich ein Humilitas-Gestus gesehen werden kann.

Der auffallende Standort des Öhringer Kanzelträgers mußte, wie oben erwähnt, von den Auftraggebern der Kanzel sanktioniert worden sein. Welches Interesse ein Auftraggeber an einer solchen Werkmeisterdarstellung gehabt haben könnte, soll zunächst am Beispiel der Figuren des Adam Kraft am Sakramentshaus in St. Lorenz nachgegangen werden, die einen dem Öhringer vergleichbaren Standort besitzen.

Bei dem Sakramentshaus des Adam Kraft sind wir über den Auftraggeber unterrichtet. Das Werk war eine private Stiftung des Nürnberger Patriziers Hans Imhof d. Älteren. In dem erhaltenen Vertrag zwischen ihm und Adam Kraft wurden die drei großen Darstellungen der Werkmeister nicht erwähnt. Festgehalten wurde lediglich das christliche Figurenprogramm, zu dem die Werkmeisterdarstellungen nicht zählten. Dennoch muß Imhof mit den Darstellungen einverstanden gewesen sein. Möglicherweise betrachtete der Auftraggeber die Figuren als Steigerung des künstlerischen Wertes des Werkes. Dies machte die Stiftung vor Gott, aber natürlich auch in den Augen der Gläubigen wertvoller.

Die Figuren, die eine trompe-l'oeil-Effekt erzielten, lenkten außerdem die Aufmerksamkeit auf das Werk. Insofern kann ihnen eine Vermittlerfunktion zwischen Betrachter und Werk zugeschrieben werden. Auch die Attraktivität der Stiftung lag wohl im Interesse des Hans Imhof. Beide Darstellungsabsichten, die künstlerische Steigerung des Werkes und eine zusätzliche Attraktivität für den Betrachter, können auch beim Öhringer Kanzelträger unterstellt werden. Bei der Öhringer Figur waren die Interessen aber wahrscheinlich nicht die eines privaten Stifters, sondern die der Pfarrgemeinde oder der Stadtherren.

Die Vermittlerrolle der Nürnberger und der Öhringer Figuren zum Betrachter ist ein Thema, das bereits in der Skulptur des 14. Jahrhunderts ähnlich auftaucht. An

162 Eine weitere Erklärung für die zunehmend auffallenden Darstellungen einzelner Werkmeister im 14. und 15. Jahrhunderts ist, daß sie Bestandteil einer Teilarchitektur sind, die in ein bereits bestehendes Bauwerk integriert wurde. Der Baumeister trat damit beinahe zwangsläufig in Konkurrenz zu seinen Vorgängern. Vielleicht entstand auch aus diesem Grund das Bedürfnis, die eigene Person auffällig zu inszenieren. Im Falle des Öhringer Kanzelträgers könnte man an das wahrscheinlich konkurrierende Verhältnis von Bernhard Sporer und Hans von Aurach denken.

der Südfassade des Querhauses von St. Marien in Mühlhausen in Thüringen sind, wie in Prag, Karl IV. und seine Gemahlin auf einem Altan stehend dargestellt, wie sie auf den Herantretenden hinunterblicken. Auch hier hat die Darstellung einen »direkten Realitätsbezug zur Seinssphäre des Betrachters«, und auch hier sind die Skulpturen realistisch in den architektonischen Kontext integriert¹⁶³. Der entscheidende Unterschied zu den einhundert Jahre später entstandenen Figuren in Öhringen und Nürnberg ist, daß mit der Darstellung des Kaiserpaares ihre hieratische Stellung zwischen gemeinem Volk und Gott« veranschaulicht werden sollte. Die Öhringer und die Nürnberger Figuren dagegen zeichnen sich gerade dadurch aus, daß die Distanz zum Betrachter weitgehend abgebaut worden war. Dies hing eng mit der Funktion der Zierarchitektur zusammen, die ganz auf die Volksfrömmigkeit in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgerichtet war. Mit der Kanzel als Zierarchitektur wollen wir uns im folgenden Kapitel beschäftigen. Der Kreis soll damit geschlossen und die Öhringer Figur wiederum in ihrem architektonischen Kontext betrachtet werden.

2. Kanzeln als neue kirchliche Ausstattungsstücke im 15. Jahrhundert

In den beiden Teilen dieses Kapitels soll versucht werden, die Kanzel als Ausstattungsstück im Hinblick auf den Öhringer Kanzelfuß zu betrachten¹⁶⁴. Der erste Teil gilt der Bedeutung der Kanzel als schwebende Sphäre. Im zweiten Teil wird die Funktion einer Kanzel innerhalb der kirchlichen Ausstattung beschrieben.

Erst seit dem 15. Jahrhundert gibt es Kanzeln als fest eingebautes Ausstattungsstück in Kirchen. Besonders in dem für uns relevanten Zeitraum, dem Ende des 15. Jahrhunderts, wurden außerordentlich viele Kanzeln gebaut. Sie wurden gleichermaßen in bedeutenden Bischofskirchen wie auch in kleinen Pfarrkirchen errichtet. Damit wurde zum ersten Mal ein fester Ort für die Predigt geschaffen¹⁶⁵.

2.1 Die Kanzel als schwebende Sphäre

Vor dem 15. Jahrhundert nutzte man zum Predigen mobile Holzpodeste. In der frühchristlichen Kirche wurde von Ambonen gepredigt, und seit Anfang des 13. Jahrhunderts verwendete man auch den Lettner zu diesem Zweck. Ambonen wurden seit dem 4. Jahrhundert in der oströmischen Kirche und seit dem 6. Jahr-

163 Die Darstellung des Kaiserpaares entstand um 1370/ 80, in: S. Czymbek: Wirklichkeit und Illusion, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 240.

164 Es gibt über Kanzeln erstaunlich wenig kunsthistorische Literatur. Die jüngeren Arbeiten zu Kanzeln beschäftigen sich mit Spezialthemen wie Kanzelaltären oder Außenkanzeln, oder mit bestimmten Regionen. Der Schwerpunkt dieser Arbeiten liegt auf dem systematischen Erfassen der Kanzeln, weniger auf der Funktion und Bedeutung eines Predigtortes.

165 Die Kanzel wird begrifflich über ihre Funktion definiert. Nur der Ort, der primär zur Predigt genutzt wird, heißt Kanzel, in: P. Poscharsky: Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock, Gütersloh 1963, S. 11. Der Begriff Kanzel wird daher erst für den Predigtort, wie er seit dem 15. Jahrhundert auftaucht, verwendet. Claussen spricht auch von Kanzeln an Ambonen und beschreibt damit die oft polygonalen korbähnlichen Vorsprünge an Ambonen, in: P. C. Claussen, Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Stuttgart 1987, S. 62.

hundert in Italien errichtet¹⁶⁶. Nördlich der Alpen gab es nur wenige Ambonen. Berühmt ist der unter Heinrich II. Anfang des 11. Jahrhunderts in der Pfalzkapelle in Aachen errichtete Ambo, der interessanterweise Anfang des 15. Jahrhunderts zu einer Kanzel umgebaut wurde¹⁶⁷.

Ambonen besaßen häufig zwei Treppen und eine Standfläche, die mehreren Personen Platz bot. Das Herauf- und Herabsteigen, das durch die zwei Treppen Prozessionscharakter bekam, war wohl Bestandteil der kultischen Handlung. Als erhöhter und dadurch besonders ausgezeichnete Ort stand der Ambo im Zentrum verschiedener kultischer Gebräuche¹⁶⁸. Er war in erster Linie der Ort, von dem aus die Evangelien und Epistel vorgetragen wurden¹⁶⁹.

Möglicherweise sollte der Ambo an den Berg erinnern, von dem Christus predigte¹⁷⁰. Honorius Augustodensis sah im 12. Jahrhundert in der Höhe und der Bestimmung des Ambo das Leben der Vollkommenen vorgebildet, zu dem man nur durch das Evangelium gelangen konnte¹⁷¹.

Es wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Kanzeln, die dann ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in größerer Zahl auftauchen, entwicklungsgeschichtlich nicht mit Ambonen zusammenhängen. Befürworter genealogischer Überlegungen sehen den Vorläufer der Kanzeln des 15. Jahrhunderts eher in den einfachen Holzkonstruktionen, die herumziehende Prediger benutzten¹⁷².

Am Beispiel einer der ältesten erhaltenen Steinkanzeln nördlich der Alpen soll deutlich gemacht werden, daß mit einer Kanzel tatsächlich ganz andere Darstellungsabsichten verfolgt wurden als bei einem Ambo. Diese Kanzel steht in St. Martin in Landshut und stammt aus dem Jahr 1422. Es ist interessant, daß die Treppe der Kanzel innerhalb des Pfeilers, an dem sie steht, verläuft. Der Prediger tritt demzufolge aus dem Inneren des Pfeilers heraus, er erscheint plötzlich. Anstelle des prozessionsartigen Herauf- und Herabsteigens über zwei verschiedene Treppen, das beim Ambo von den Gläubigen mitvollzogen werden sollte, scheint bei dieser Kanzel das überraschende Auftauchen des Predigers intendiert gewesen

166 L. Reygers: »Ambo«, in: O. Schmitt (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 628.

167 Abb. bei A. Reinle: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung, Darmstadt 1988, S. 41.

168 G. Adriani: Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung, Tübingen 1966, S. 79.

169 Es gab Kirchen, die zwei Ambonen besaßen. In einem solchen Fall wurden die Evangelien auf der Nordseite des Mittelschiffes, die Epistel auf der Südseite gelesen. Es gibt verschiedene Ansichten darüber, von welcher Seite aus gepredigt wurde. Laut Rademacher wurde von dem Ambo, von dem die Epistel gelesen wurden, auch gepredigt, in: Rademacher (wie Anm. 71), S. 249.

170 J. Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1924, S. 129f. In einer Schrift von Innozenz III., Anfang des 13. Jahrhunderts, heißt es: *diaconus ergo in ambonem ascendit ut annuntiet evangelium . . . nam et ipse dominus ascendit in montem ut evangelium praedicaret*, zit. nach: Adriani (wie Anm. 168), S. 78.

171 Sauer, S. 130.

172 Poscharsky (wie Anm. 165), S. 16. Auch die Lesekanzel in den Refektorien der Klöster wird als Vorläufer der spätgotischen Kanzeln betrachtet, in: Rademacher (wie Anm. 71), S. 149. Interessant sind die Überlegungen Adrianis zum Standort der Refektoriumskanzeln. Er weist nach, daß die Sitzordnung der Mönche auf die Lesekanzel ausgerichtet war. Die Kanzel wird dort zum richtungsweisenden Ausstattungsgegenstand, in: Adriani (wie Anm. 168), S. 64.

zu sein. Ebenfalls im Gegensatz zum Ambo kann auf einer Kanzel zumeist nur eine Person stehen und der Prediger ist ringsum von dem Korb umschlossen.

Die Landshuter Kanzel besitzt einen großen sog. Schalldeckel aus der Entstehungszeit, der den Ort, an dem der Prediger steht, zu einer nach oben abgeschlossenen Sphäre macht. Die Funktion des Kanzeldeckels ist eine »Auszeichnung des Darunterbefindlichen«¹⁷³. Der Schalldeckel ist also ein baldachinartiges Element. Der Landshuter Kanzelkorb steht auf einem erstaunlich schwächtigen Fuß. Das eigentliche Gewicht des Korbes ruht auf einer Konsole, die durch den Fuß verdeckt wird. Durch das Verbergen des Zuganges und durch den zu schwächtigen Fuß entsteht eine vom Boden gelöste Sphäre. Einen auf diese Weise schwebenden, durch den Schalldeckel ausgezeichneten Raum zu erzeugen, in den der Prediger plötzlich eintrat, scheint ein wesentlicher Aspekt der Gestaltung dieser Kanzel zu sein. Denn das gepredigte Wort wurde als unmittelbares Wort Gottes verstanden und der Prediger dementsprechend als Verkünder des in Jesus erschienenen Heils¹⁷⁴. Der Kanzelraum sollte daher, so ist zu vermuten, eine überirdische Sphäre darstellen.

Dieser Eindruck des Schwebens wird auf andere Weise bei der Kanzel im Münster von Basel hervorgerufen. Sie stammt aus dem Jahr 1484. Die gesamte Kanzel erinnert an eine kelchartig vegetabile Form, die sich am Korb organisch erweitert¹⁷⁵. Der Boden des Korbes, der bei anderen Kanzeln durch Gesimse hervorgehoben wird, ist in Basel von außen nicht zu erkennen. »Das Auge verlangt einen Anhaltspunkt für den Standpunkt des Predigers, der hier vollständig fehlt, so daß man ... ein Gefühl der Unsicherheit nicht überwinden kann in der unwillkürlichen Befürchtung, der Prediger möchte in dem breiten Fuß versinken«¹⁷⁶. Das Verunklären der Standfläche der Kanzel konnte aber, aus oben genannten Gründen, auch bewußt inszeniert gewesen sein.

Auch das ikonographische Programm einiger Kanzeln unterstützt die Vermutung, die Kanzel sei als überirdische Sphäre zu verstehen. Einige sehr aufwendig ausgestattete Kanzeln wie die im Straßburger Münster besaßen ein umfassendes Figurenprogramm¹⁷⁷. Adriani interpretiert den Aufbau der Kanzel als Gottesstadt, die den Prediger als »Advocatus Dei« tragen, erheben und stützen soll¹⁷⁸. Auch mit architektonischen Mitteln werde, laut Adriani, die symbolische Bedeutung der Kanzel als »Abbild des Himmels« veranschaulicht. An Kanzeln würden Architekturteile wieder aufgenommen, die die Kirche als Großarchitektur zur symbolischen Bedeutung des »Himmlischen Jerusalem« hatte werden lassen. Adriani behauptet sogar, daß die Kanzel als selbständiges »Einzelmonument« im

173 *Adriani* (wie Anm. 168), S. 110. Schalldeckel wurden nicht aus akustischen Gründen errichtet.

174 *A. Niebergall*: Die Geschichte der Predigt, in: *K. Galling* (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 5, Tübingen 1961, Sp. 516.

175 Es gibt die Überlegung, daß vegetabile Formen an Kanzeln Hinweise auf den Lebensbaum sein sollten, als ein Sinnbild für das Paradies, in: *Adriani* (wie Anm. 168), S. 106.

176 *Rademacher* (wie Anm. 71), S. 180.

177 Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung der Figuren und den Änderungen, die vorgenommen wurden vgl. *Recht* (wie Anm. 97), S. 229–231.

178 *Adriani* (wie Anm. 168), S. 103.

15. Jahrhundert die Bedeutung der Kathedralen als Himmelsstadt ablöste¹⁷⁹. Es erscheint jedoch problematisch, die symbolische Bedeutung der Kathedralen um 1200 auf eine Kanzel des späten 15. Jahrhunderts zu übertragen. Die Absicht, die hinter dieser ausgesprochen aufwendig inszenierten Zierarchitektur steckte, müßte noch genauer untersucht werden. Die prächtige Ausstattung in Straßburg hing wohl auch damit zusammen, daß die Kanzel für einen zu dieser Zeit berühmten Prediger, Johann Geiler von Kaysersberg, errichtet worden war. Dieser war sehr wahrscheinlich an der Zusammenstellung des ikonographischen Programmes beteiligt¹⁸⁰. Die meisten anderen Kanzeln besaßen dagegen kein von Theologen ausgearbeitetes Programm. Darauf deutet die relativ stereotype Darstellung entweder der Kirchenväter oder der Evangelisten hin.

Für unseren Zusammenhang ist zunächst die folgende Beobachtung von Bedeutung: Der gemeinsame Nenner des umfassenden Figurenprogrammes und des diaphanen Aufbaus der Straßburger Kanzel auf der einen Seite und der Landshuter und der Basler Kanzel auf der anderen Seite war es, die Kanzel als einen besonders ausgezeichneten Ort, als eine vom Boden gelöste Sphäre hervorzuheben.

Die Absicht, eine schwebende Sphäre zu errichten, spielte vermutlich auch beim figürlichen Fuß der Öhringer Kanzel eine zentrale Rolle. Die Verknüpfung der Kanzelarchitektur mit einer Werkmeisterdarstellung bot die Möglichkeit, eine »realistische« Form für das Loslösen des Kanzelkorbes vom Boden zu finden. Gleichzeitig konnte der Erbauer der Kanzel den Predigtort durch die Figur besonders auszeichnen.

2.2 Die Funktion einer Kanzel

Es wurde zu Beginn des Kapitels bereits gesagt, daß Kanzeln in erster Linie der Predigt dienten. Predigten sind wiederum mündliche Vorträge, über die es kaum Aufzeichnungen gibt. Zwar sind zahlreiche Predigtbücher, sog. Homilien, erhalten, aber zwischen diesen Sammlungen von Musterpredigten und den praktischen Ausführungen des Predigers auf der Kanzel herrschten große Unterschiede¹⁸¹. Die Mehrzahl der Pfarrer predigte im 15. Jahrhundert wohl nur selten, schon weil sie aufgrund mangelnder Bildung dazu nicht gerüstet waren und ihre Aufgabe eher im Vollziehen der eucharistischen Feier sahen.

Außer diesen Gemeindepfarrern gab es aber berühmte Prediger, die rhetorisch außerordentlich geschickt waren und es verstanden, große Massen in Erregung zu

179 Ebd., S. 99f.

180 An der Kanzel taucht auffälligerweise dreimal eine Johannesfigur auf. Zweimal der Evangelist und einmal die Darstellung Johannes des Täufers. Der Prediger Geiler verehrte die beiden Heiligen, die seine Namenspatrone waren, besonders. Geiler schätzte außerdem Johannes Chrysostomus, einen berühmten Prediger aus dem ausgehenden 4. Jahrhundert, der möglicherweise auch an der Kanzel dargestellt ist. Ein Gedicht zu Ehren von Geiler, von seinem Freund, dem Amtsmeister Peter Schott verfaßt, läßt dies vermuten. Die drei »Johannes«, Johann Geiler, der Evangelist und Chrysostomus werden darin als Prediger gepriesen, in: *Recht* (wie Anm. 97), S. 228

181 Wohl die erste Predigtsammlung stellte Paulus Diaconus unter Karl d. Große zusammen, der der Predigt eine hohe Bedeutung zumaß. Die Sammlung bestand aus einer Reihe von Predigten der Kirchenväter, in: *Rademacher* (wie Anm. 71), S. 125.

versetzen¹⁸². Diese Prediger waren häufig Bettelmönche. Die Bettelorden begannen im 13. Jahrhundert damit, sich die Predigt und damit die direkte Ansprache der Gläubigen als Reforminstrument zunutze zu machen. Sie bekamen das päpstliche Privileg, überall zu predigen, auch außerhalb ihrer Parochie¹⁸³. »In den 80er Jahren des 14. Jahrhunderts begannen die großen Missionsunternehmungen, die Tournen der nomadischen Prediger. Das Volk erwartete Wunder von ihnen . . . vor allem eine Regeneration seines Lebens, Wege zu einem seligmachenden Tod«¹⁸⁴.

Das Interesse der Gläubigen an umherziehenden Predigern war groß, zumal wenn der Pfarrer der Gemeinde nicht predigte. Es wurde zu Anfang der Arbeit gesagt, daß es auch in Öhringen diese umherziehenden Geistlichen gab. 1497 wurde von Kraft VI. diesen *fremde persone geistlichs ständs* das Betreten der Stadt untersagt, da die weltliche und die geistliche Obrigkeit die aufwiegelnden Reden der Geistlichen als eine ernste Gefahr einschätzte.

Als Reaktion der Kirche auf diese unkontrollierbaren Wanderprediger wurden Ende des 15. Jahrhunderts zahlreiche Predigerstellen eingerichtet. Bei den Predigern, die diese Stellen innehatten, wurde größten Wert auf eine qualifizierte theologische Ausbildung gelegt. Die personelle Teilung zwischen Priester und Prediger aber hatte zwei unterschiedliche Gottesdienste zur Folge. Es entstand die Trennung in Sakramentsgottesdienst und Predigtgottesdienst¹⁸⁵. In den Predigtgottesdiensten wurde die Kanzel zum Mittelpunkt des Geschehens. Dadurch verlagerte sich das religiöse Zentrum, das bisher im Osten einer Kirche lag, auf einen zweiten Schwerpunkt im Mittelschiff, wo die Kanzel stand.

Es muß in unserem Zusammenhang noch einmal betont werden, daß die Predigt Ende des 15. Jahrhunderts zu »einem Faktor des öffentlichen Lebens, zum Zeichen einer gewissen Mündigkeit der Gemeinde geworden« war¹⁸⁶. Die Predigt war der einzige Abschnitt des Gottesdienstes, in dem die Gläubigen unmittelbar angesprochen wurden und in dem auf aktuelle Fragestellungen und Bedürfnisse eingegangen werden konnte. Vor allem die umherziehenden Prediger bedienten sich, in dem Bemühen, die Gläubigen mit ihren Botschaften zu erreichen, einer einfachen Sprache. Sie übertrugen die »heilige Rede in den alltäglichen Dialekt. Sie verallgemeinerten ihre Themen, so daß sie im Niveau auch der unkultiviertesten Hörer-

182 Wir wissen, welchen ungeheueren Eindruck die großen Prediger machten, die Erregung aber, die von ihnen ausging, nachzuempfinden, ist uns nicht gegeben. Aus der geschriebenen Überlieferung der Predigt dringt sie nicht zu uns durch«, in: *J. Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart ¹¹1975, S. 269.

183 Die Dominikaner erhielten beispielsweise 1216 von Honorius III. das Privileg, überall predigen zu dürfen, in: *Adriani* (wie Anm. 168), S. 68.

184 *G. Duby: Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Frankfurt/ M. 1992, S. 387.

185 »Ist schon der Bildungsunterschied zwischen dem Prädikanten und dem nur die Messe lesenden Klerus beträchtlich, so ist aber für die Trennung der Umstand noch bedeutender, daß der Prädikant nicht das Recht hatte, die Messe am Hochaltar zu lesen; ihm waren allenfalls die Nebenaltäre zugewiesen«, in: *Poscharsky* (wie Anm. 165), S. 24.

186 *Niebergall* (wie Anm. 174), Sp. 521.

schaft entsprochen«¹⁸⁷. Es kann vermutet werden, daß auch die Gemeindeprediger in dieser Weise den Gläubigen entgegenkamen.

Der Prediger setzte »allgemein geläufige Phänomene, Handlungsmuster und volkskulturelle Phänomene« in seinen Reden ein, um die Gläubigen zu erreichen¹⁸⁸. Im Zusammenhang mit der Predigt wurden die Gläubigen in einer zuvor im liturgischen Kontext undenkbarer Weise als Rezipienten miteinbezogen und die Form der Predigt auf die Gemeinde abgestimmt. Als Tendenz kann also eine zunehmende Berührung der Predigt mit Elementen der Volkskultur konstatiert werden. Überträgt man diesen Gedanken auf die Kanzel als den Ort der Predigt, wird nachvollziehbar, weshalb bei dem Öhringer Kanzelträger ebenfalls Elemente der Volkskultur in der Bildsprache verarbeitet wurden. Mit dem alltäglichen Moment des Kanzelträgers wurde, wie weiter oben bereits geschildert, die Darstellung stark auf den Betrachter bezogen. Der Abbau von Distanz, die Gleichstellung der Öhringer Figur mit dem Gläubigen und die daraus resultierende Vermittlerrolle waren kongruent mit den Absichten der Predigt.

Ein letzter Punkt, der bereits erwähnt wurde, soll schließlich noch einmal aufgenommen werden: Durch die Kanzel als Zentrum des Predigtgottesdienstes war ein neuer Schwerpunkt in der Architektur des Kircheninnenraumes entstanden. Während der Predigt gruppieren sich die Gläubigen um die Kanzel. Im Öhringer Fall heißt dies, daß die Gemeinde nach Süden blickte. Einige Gläubige waren vielleicht sogar mit dem Rücken zum Altar gewandt. Die mittelalterliche Bedeutungshierarchie von Westen nach Osten und damit auch die Ausrichtung der Gemeinde nach Osten wurde nun also durch die Kanzel gestört. Die Konzentration auf den Altar und seine bildnerische Ausstattung war damit aufgebrochen. Mit den neuen Frömmigkeitsvorstellungen entstanden Ausstattungsstücke, die zu eigenen Zentren im Kircheninnenraum wurden. Der Öhringer Kanzelträger ist ein Beispiel dafür, daß sich die bildnerischen Lösungen an diesen zierarchitektonischen Werken offenbar auch nicht mehr streng an der traditionellen mittelalterlichen hieratischen Bildsprache orientieren mußten. Die auffallende Größe und der zentrale Standort, der bei der Öhringer Figur zunächst überrascht hatte, lassen sich letztlich erst vor dem Hintergrund der geänderten Frömmigkeitsvorstellungen und den daraus entstandenen neuen Formen des Gottesdienstes verstehen.

187 *Duby* (wie Anm. 184), S. 386.

188 Gleichzeitig besaß der Prediger die Möglichkeit, auf die im Volk herrschenden Vorstellungen einzuwirken. Beispielsweise war die Kritik am Aberglauben immer wieder Thema der Predigt. Vgl. *E. Englisch: Deutsche Predigten als Vermittler zwischen Gelehrtenkultur und Volkskultur*, in: *P. Dinzlacher, H.-D. Mück* (Hrsgg.), *Volkskultur des europäischen Mittelalters*, Stuttgart 1987, S. 147–158.

Zusammenfassung und Schluß

Die Analyse des Öhringer Kanzelträgers hat ergeben, daß die Skulptur in außergewöhnlich konsequenter Weise von ihrer architektonischen Funktion geprägt worden ist.

Dieses »tektonische Denken«, das den Aufbau der Figur bestimmte und die begründete Annahme, daß die Öhringer Kanzel im Zuge des Baues des Langhauses der Öhringer Stiftskirche miterrichtet wurde, führten dazu, ein Mitglied der Bauhütte als Erbauer der Kanzel und als Bildhauer des figürlichen Fußes zu vermuten. Ein Meisterwappen in einem Schlußstein im Gewölbe des Langhauses zeigt Bernhard Sporer als den für diesen Bauteil verantwortlichen Werkmeister. Letztlich besteht wenig Grund daran zu zweifeln, daß Sporer selbst der Bildhauer dieses Werkmeisters war.

Bei dem Versuch einer künstlerischen Einordnung der Figur in die süddeutsche Skulptur des ausgehenden 15. Jahrhunderts zeigte sich, daß auch der Bildhauer des Öhringer Kanzelträgers mit den in dieser Zeit weit verbreiteten oberrheinischen Ideen vertraut war. Dazu gehört, die Figur in einer »realistischen« Situation wiederzugeben, sie überhaupt in einen »sinnvollen« Kontext mit der Architektur zu stellen.

Auch das alltägliche, gegenwärtige Moment des Kanzelträgers kann als ober-rheinische Darstellungstradition bezeichnet werden. »Normale« Personen wurden in gewöhnlichen Situationen geschildert, häufig in einer spontan wirkenden Haltung. Alltäglichkeit wurde bei der Öhringer Figur vor allem deskriptiv durch Kleidung und Attribute und durch ihren Standort am Boden erzielt. Dem Körper des Kanzelträgers fehlt aber jene natürliche, illusionistische Haltung, die bei den Figuren des Adam Kraft am Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg oder bei dem Mann auf der Sängereмпore im Südquerhaus im Münster in Straßburg so beeindruckend ist. Das Konstruierte, Statische, daß bei der Öhringer Skulptur wohl eigentlich als ein bildhauerisches Defizit anzusprechen ist, konnte aber in geschickter Weise in Einklang mit der Thematik des Tragens gebracht werden.

Ein wesentliches Interesse der Bildhauer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts galt der Physiognomie einer Figur. Sie spielt als Ausdrucksträger beispielsweise in den Arbeiten von Hans Syfer und Anton Pilgram eine große Rolle. Die hohe bildhauerische Perfektion und die Fähigkeit zur physiognomischen Differenzierung, die beispielsweise bei den Kirchenvätern in der Predella des Hochaltars von St. Kilian in Heilbronn zu sehen ist, besaß der Bildhauer des Öhringer Kanzelträgers nicht. Dennoch gelang es ihm auf eindrucksvolle Art den Zustand höchster körperlicher Anspannung im Gesicht des Öhringer Kanzelträgers wiederzugeben. Die alltägliche Darstellung im sakralen Kontext, die bei der Öhringer Figur eine große Rolle spielt, war in der Malerei bereits seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu finden. Mit dieser Darstellungsweise sollte das Heilsgeschehen vergegenwärtigt werden. Dieser vermittelnde Aspekt der Darstellung war auch eine wesentliche Aufgabe des Öhringer Kanzelträgers. Es ist im Zusammenhang mit den sich

ändernden Frömmigkeitsvorstellungen im 15. Jahrhundert zu sehen, daß die Distanz zwischen Skulptur und Betrachter beim Öhringer Kanzelträger aufgehoben wurde. Die Werkmeisterfigur bot nun sogar eine Identifikationsmöglichkeit für den Gläubigen.

Der prominente Standort, den eine profane Figur im Kircheninnenraum jetzt einnehmen konnte, ihre Größe und ihr ungewöhnliches Verhältnis zur Architektur zeugen von einem experimentierfreudigen Umgang mit der Bauskulptur. Diese unkonventionelle Verwendung von Skulptur war gerade an einem neuen kirchlichen Ausstattungsstück wie der Kanzel möglich, weil diese keine streng festgelegte Darstellungstradition besaß.

Die Errichtung von Kanzeln stand in engem Zusammenhang mit dem Predigtwesen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert. Ihr Bau lag zunächst weniger im Interesse der Kirche als in dem der Gläubigen, so daß es wahrscheinlich kaum enge theologische Vorgaben bezüglich des figürlichen Programmes gab.

In der Kunstwissenschaft besteht ein großer Forschungsbedarf zum Thema Kanzel und ihrem Zusammenhang mit den religiösen Veränderungen im 15. Jahrhundert, ohne die sie auch in ihrer künstlerischen Ausstattung nicht vollständig erfaßt werden kann. Eine intensivere kunsthistorische Auseinandersetzung mit diesem Predigtort würde möglicherweise auch auf den Öhringer Kanzelfuß noch ein neues Licht werfen.