

1990
-2020

30 Jahre

FÖRDERVEREIN

MITTELALTERLICHE



KIRCHEN in Schwäbisch Hall

*Der
Zwölfbotenaltar*





Der Zwölfbotenaltar

Der Zwölfbotenaltar oder Apostelaltar war mit einer Pfründe verbunden. Wo er gestanden hat, wissen wir nicht. Er war ursprünglich (gestiftet 1336) dem heiligen Georg geweiht, wurde aber seit 1453 infolge eines Patroziniumswechsels mit zunehmender Häufigkeit als Apostelaltar („altare apostolorum“) bezeichnet. Bei der Chorweihe 1520 wurde er offenbar in eine der Chorkapellen versetzt. Das in der 8. Kapelle erhaltene Retabel ist mit hoher Wahrscheinlichkeit für diesen Altar geschaffen worden, obwohl es sich nicht immer in der Michaelskirche befand. Es muss mit seinen sechs Apostelszenen zu einem Zwölfbotenaltar gehört haben und passt nach Form und Ausmaßen bestens in einer der Chorkapellen. Offenbar hat man es nach der Reformation an die Tüngentaler Kirche abgegeben. Fest steht, dass es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Tüngental auf einem Seitenaltar stand, für den es nicht bestimmt sein konnte, da in der dortigen Kirche kein Altar den Aposteln geweiht war.

1751 wurde es von dem Haller Bildhauer Georg David Lackorn *unverletzt* abgebrochen und in die Haller Schuppachkirche gebracht, wo es im *Staub* lag, bis niemand mehr wusste, woher es gekommen war und *zu was Ende es ... daselbst aufbehalten worden*. Deshalb bat man 1773 den Künzelsauer Bildhauer Johann Andreas Sommer, der damals in Hall weilte, um sein Urteil und erfuhr, der Altar sehe *nicht nur noch recht gut, sondern auch recht modern (!) aus, und wäre schade, wenn er länger unbrauchbar liegen bleibet und endlich durch die Zeit und Moder ganz verderben sollte*. Sommer erhielt daraufhin den

Auftrag, das Retabel zu restaurieren. Er baute es samt Flügeln wieder zusammen, ersetzte das Kranzgesims des Schreins, das offenbar verwurmt war, durch *ein neu geschweiftes Gesims* und fasste das unbemalte Retabel, das – für die damalige Zeit unbegreiflich – *noch ganz rohweiß von Holz, und noch ganz unangestrichen war, à la moderne, indem er das ganze Gestell und Gesimms in einen wohlanstehenden Marmor* setzte, die Figuren *in weiße SteinArt lackierte*, den Zierrat vergoldete und den Grund bläulich bemalte. Immerhin war die Fassung Sommers (es gibt davon Schwarzweiß-Fotos) so zurückhaltend, dass die subtile Schnitzarbeit durchaus noch zur Geltung kam.

Nach dem Abbruch der Schuppachkirche 1812 wurde das Retabel in die Michaelskirche versetzt. Man geht kaum fehl zu sagen: es kehrte dorthin zurück. Die barocke Fassung hat sich bis 1954 gehalten; dann wurde sie von Max Hammer entfernt und der ursprüngliche, *holzsichtige* Zustand wiederhergestellt. Die Augäpfel, Lippen und Brauen etc. waren laut Hammer original getönt, doch wurde wohl zumindest das Rot der Lippen etwas zu stark erneuert. Es ist bemerkenswert, dass die Haller um 1520 ihren farbig gefassten Retabeln ein ungefasstes hinzufügten - sicherlich unter dem Einfluss der Riemenschneideraltäre im nahen Rotenburg und in Creglingen.

Das Retabel, auch als Pfingstaltar oder Heiliggeistaltar bezeichnet, besteht aus einem Mittelschrein (Corpus) mit einer aus drei Blöcken gefügten Figurengruppe in Hochrelief, zwei Drehflügeln mit je zwei Reliefs auf den Innenseiten und unbearbeiteten Außenseiten, einem mit Figuren besetzten Maßwerkaufsatz und einer Predella mit einem ebenfalls ho-

hen Relief im Schrein. In allen Reliefs finden sich vollrund hinterschnittene Partien, auch an den Flügeln (dort vor allem einzelne Gliedmaßen). Die figürlichen Teile des Retabels sind aus Lindenholz geschnitzt. Der Schrein schließt nach oben in einem flachen Segmentbogen, die Flügel entsprechend. Über den Flügelreliefs und der Predella sind – ähnlich wie im Schrein – durchbrochene Ornamentfüllungen aus Weinranken angebracht. Drei von ihnen – im linken Flügel und am rechten oben – wurden 1954 von Bildhauer Josef Wolfsteiner, Hüttlingen, ergänzt. Auf einer Aufnahme von 1954 - noch mit der Fassung Sommers - fehlen an den Flügeln freilich alle vier Ornamente, nur a Schrein und Predella sind sie vorhanden.

Die **Gruppe im Schrein** wird flankiert von Säulchen aus gedrehten Stäben, die oben in einen flachen Baldachin aus Ästen mit Blattwerk und einer Blume übergehen. Zwei Wappenschilder in Kämpferhöhe sind heute leer. Das Relief zeigt die Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten. In der Mitte sitzt Maria, eine majestätische Erscheinung, mit betend erhobenen Händen auf einem Faltstuhl, umgeben von 15 (!) Jüngern, alle mit den *feurigen Zungen* des göttlichen Geistes auf dem Haupt. Die Zwölfzahl der Jünger ist bei Pfingstbildern zwar die Regel, aber nicht verbindlich; in der Urgemeinde hatten sich noch weitere Personen versammelt, zum Beispiel die „Brüder“ Jesu (Apg 1,15). Maria, die zentrale Figur des Geschehens, wird im biblischen Bericht über das Pfingstwunder (Apg 2,1-3) nicht genannt, doch gehörte sie von Anfang an zur Urgemeinde (Apg 1,14) und wird deshalb seit dem Mittelalter fast immer im Kreise der Apostel gezeigt.

Zu Füßen Marias kniet Johannes mit einem aufgeschlagenen Buch (der Bartlose mit Lockenhaar). Die übrigen Jünger lassen sich kaum bestimmen. Vier von ihnen flankieren die Mittelgruppe in unterschiedlicher Höhe; der obere links, mit der Hand auf der Brust, hat in der Rechten ein geöffnetes Buch, das ihm sein Nachbar, eine ziemlich steif geratene Figur, zu halten hilft. Zehn weitere Jünger stehen im Hintergrund, die Köpfe in annähernd gleicher Höhe. Im Bogenscheitel erscheint die Taube des Hl. Geistes (zur Taube vgl. Mt 3,16 und Lk 3,22).

Die Schnitzarbeit erreicht partienweise eine beachtliche Qualität. Besonders beeindruckt der bärtige Apostel rechts vorne mit der zerfurchten Stirn und dem bewegt modellierten Antlitz, der - in einer Vorwegnahme manieristischer Ausdrucksformen - vor Ergriffenheit wankt und, sich an die Finger greifend, hingebungsvoll zu der Erscheinung des göttlichen Geistes hinaufblickt. Einige Figuren, wie Maria und der Jünger rechts hinter ihr, haben wundervoll schlanke Hände. Auch die Apostel im Hintergrund sind - wenigstens zum Teil - in Typik und Verhalten abwechslungsreicher gestaltet, als ihre schematische Reihung erwarten lässt (siehe die Gruppe hinter Maria oder in der linken Ecke den andächtig aufwärts Blickenden). Von hohem Reiz sind die Knitterfalten der Mäntel, wo sie in feinteiligem Geriesel die meist straffgezogenen Gewänder umspielen, bei Maria in besonders reicher Knitterung auch die Sessellehne, deren Ende sich durch den Stoff hindurchdrückt. Man kann das alles jedoch auch anders werten: für den Riemenschneider-Forscher Justus Bier gehört das Werk zu den *letzten verrohten Ausläufern der spätgotischen*



Altarkunst, entstanden wohl erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Die vier Flügelreliefs zeigen - in zeitlicher Abfolge - links oben den Einzug Jesu in Jerusalem, rechts oben den ungläubigen Thomas, links unten die Himmelfahrt Christi und rechts unten den Marientod.

Über den **Einzug in Jerusalem** berichten alle vier Evangelien. Auf dem Haller Relief reitet im Vordergrund Jesus auf der Eselin, die rechte Hand segnend erhoben. Rechts davon breitet ein Mann seinen Mantel vor ihm aus. Hinter diesem (oberhalb von ihm) sieht man das Stadttor mit Schießscharten und emporgezogenem Fallgatter. Daraus nähert sich eine Volksgruppe zum Empfang. Jesus folgen die zwölf Jünger, in vier Reihen übereinandergeschichtet. Von den hinteren sieht man nur die Köpfe - ähnlich wie an Riemenschneiders Heiligblutaltar in Rothenburg. In der vorderen Reihe erkennt man Johannes und Petrus. Hinter (über) Jesus erhebt sich ein Laubbaum, in dessen Ästen ein Knabe sitzt, um besser sehen zu können. Er wird bisweilen irrtümlich für Zachäus gehalten, in Anlehnung an ein früheres Ereignis mit dem Zöllner dieses Namens (Lk 19,1-10).

Das Relief ist erheblich bescheidener in der Qualität als die Gruppe im Schrein. Zwar findet sich unter den Figuren am Tor ein bemerkenswerter Charakterkopf mit kahler Stirn, doch im Übrigen herrscht ein schematisches Gleichmaß der Gesichter, besonders unter der Apostelschar. Vieles ist auch flüchtig gearbeitet, nicht nur manche Hände. Der Arm des Knaben im Baum zum Beispiel ist noch im Zustand der Bos-

sierung, der linke Vorderhuf des Esels überschneidet dessen rechtes Bein. Das Schnitzwerk stammt offensichtlich von einem Gehilfen. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Relief Riemenschneiders am Rothenburger Heiligblutaltar lässt sein Qualitätsniveau am besten einschätzen.

Der ungläubige Thomas. Im Relief rechts oben ist die Begebenheit mit dem Zweifler Thomas (Jo 20,24- 29) dargestellt. Der rahmende Bogen soll wohl den Innenraum andeuten, in dem die Szene spielt. Neben dem Auferstandenen, der segnend im Vordergrund steht, kniet Thomas und legt seine Finger in dessen Seitenwunde. Die übrigen Jünger stehen dahinter in dichter Häufung. Johannes, links außen, scheint zu knien. Die Schnitzarbeit verrät schematische Routine und dürfte von einem Gehilfen stammen. Der Sinn der Szene ist ein Appell an den Glauben: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Vers 29). Der Grund für die Auswahl des Themas war aber sicherlich, dass es sich auch hier um ein Ereignis mit den Aposteln handelt. Es galt ja, für den Zwölfbotenaltar sechs Szenen zu finden, in denen alle Apostel versammelt sind.

Die **Auferstehung Christi** im Relief links unten hat ihren besonderen Reiz, weil hier über dem irdischen Teil des Geschehens noch eine kleinfigurige himmlische Szene in sehr zarter Schnitzerei zu sehen ist. Im unteren, irdischen Teil knien die zwölf Apostel und Maria, die meisten betend, beiderseits eines kahlen Felsens, auf dessen Gipfel noch die Spuren des in den Himmel entschwundenen Erlösers angedeutet sind; links sechs Jünger übereinander gestaffelt, zuvorderst Petrus; rechts in etwas gelockerter Reihung die übrigen sechs und Maria, die



zusammen mit Johannes im Vordergrund kniet. In der himmlischen Szene darüber sieht man über einen mäanderartigen Wolkenband in der Mitte eines Kreisbogens (Regenbogens?) den Auferstandenen, segnend, in der linken Hand die (abgebrochene) Kreuzfahne; zu seinen Füßen musizierende Engel: zwei nackte Kinderengel mit Tragorgeln (Portativen) und zwei Bekleidete mit Lauten, hinter ihnen zwei Engelsgruppen, die von einem Notenband und aus einem Notenbuch singen. Zu beiden Seiten des Bogens kniet die Schar der Seligen, darunter die aus der Vorhölle befreiten Gerechten, im Vordergrund links Johannes der Täufer mit Lamm und Fellgewand, rechts Adam und Eva und andere Erlöste (ihre Köpfe leider zum Teil durch die schlecht eingepasste Ornamentfüllung verdeckt).

Der Marientod. Die üblichen Darstellungen dieses Themas dürften auf die mittelalterliche *Legenda aurea* zurückgehen, in der vielerlei apokryphe Berichte, Legenden und Predigten über das Ableben Marias zusammengefasst sind: Als Maria ihren Tod nahe nahen fühlte, ersehnte sie die Gegenwart der Apostel, die in alle Welt zerstreut waren, aber nach göttlichen Befehl auf Wolken herbeikamen. Nach ihrem Tod im Beisein der Jünger wurde ihr Leib im Tal Josaphat bestattet, doch nach drei Tagen von Christus erweckt und mit ihrer Seele, die Michael vom Paradies herabbrachte, wiedervereinigt. Es verwundert kaum, dass dieses unbiblische Thema in evangelischer Zeit völlig vergessen war. So hielt Johann Leonhard Gräter in seiner Beschreibung der Schuppachkirche (1800/01) den Marientod noch *für die Erweckung des Jünglings zu Nain*. Auf dem Flügelrelief liegt Maria, umgeben von den zwölf Jüngern,

in der Bildmitte auf einem schräggestellten, matrattenartigen Bett, das von einigen Jüngern, die teils stehen, teils sitzen oder knien, gehalten wird. Johannes, hinter dem Bett, neigt sich zu Maria hinunter, ein anderer hockt vor dem Bett in Trauer versunken. Der Apostel im Hintergrund mit der gekreuzten Stola ist der Tradition nach Petrus, der als Priester die Totenmesse zelebriert hat. Sein Nachbar hält ihm Weihwasser und Räucherfass. Die Stange in seiner linken war vermutlich ein (jetzt abgebrochener) Kreuzstab: für eine Totenkerze ist sie zu dünn und zu lang. Rätselhaft ist die Funktion des (zu Petrus gehörenden?) überlangen Arms, der über den Kopf des ministrierenden Apostels in die Höhe ragt.

Ganz ungewöhnlich ist, dass in der Szene Christus nicht erscheint, der sonst hinter dem Bett steht oder vom Himmel herabkommt, um die Seele der Toten zu empfangen. Statt dessen wird Maria als kleine, schräg liegende Figur, in gleicher Kleidung wie auf dem Totenbett, von sechs nackten (ziemlich skizzenhaft geschnitzten) Kinderengeln himmelwärts getragen. Die Gruppe wird flankiert von zwei musizierenden Engeln, deren einer die Laute schlägt, während der andere die Fidel streicht. Im Scheitel des Reliefs ragt Gott Vater (nicht Christus) aus einer Wolke und nimmt die Seele Mariens - ein winziges, noch immer bekleidetes Figürchen - in Empfang.

Man fragt sich, ob die mittlere Szene Marias leibliche Himmelfahrt darstellen soll; doch diese vollzieht sich in der Regel nicht so passiv und ereignet sich nach der Legende auch erst drei Tage später und erst nach der Wiedervereinigung mit der Seele, die sich hier aber noch in den Händen Gott Vaters



befindet. Es spricht alles dafür, dass mit der voll bekleideten, der toten Maria gleichenden Figur die Seele gemeint ist, deren Aufnahme in den Himmel sich hier in zwei Etappen und befreundlicher Weise ohne die Mitwirkung Christi vollzieht.

Das Abendmahl. Die sechste, zeitlich früheste und wohl wichtigste der Apostelszenen blieb der Predella, also der Nahsicht, vorbehalten. Das Thema ist allgemein bekannt und bedarf keiner Erläuterung. Jesus und die zwölf Jünger sind hier an einem langgestreckten Tisch versammelt. Das Besondere: alle Personen, auch die vor dem Tisch befindlichen, wenden sich dem Beschauer zu; der Schnitzer hat sich um keine Rückenfiguren bemüht. Von den hinten Sitzenden sind die steifen Vertikalfalten ihrer Gewänder und die Füße unterhalb der Tischdecke sichtbar. Auf dem Tisch liegt auf einem Teller das zum Mal bereitete Osterlamm. Jesus sitzt hinter dem Tisch in der Mitte; Johannes ruht (gemäß Jo 13,23 -25) an seiner Brust, hier genauer auf der Tischkante, von Jesus gehalten. Seine Arme sind manieristische überlängte und in unnatürlicher Verkürzung wiedergegeben. Einer der Jünger, ganz rechts, hält einen Becher, ein anderer einen Weinkrug. Jesus deutet mit ausgestrecktem Arm auf Judas, der mit seinem Geldsack links vor dem Tisch entlangschreitet.

Es geht in der Darstellung also nicht um die Einsetzung des Abendmahlsakraments, sondern um die Bezeichnung des Verräters: „Ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten“. Die Ankündigung des Verräters trifft die Versammelten wie ein Donnerschlag. Die Apostel neben Judas weichen entsetzt zurück. Judas krümmt sich, und selbst das Tisch Tuch

wirbelt empor. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die gefühlsbewegten Figuren auf der linken Seite auch am besten geschnitten sind; hier dürfte der Meister Hand angelegt haben.

Im durchbrochenen **Aufsatz des Retabels** ist in abgekürzter Form das Jüngste Gericht dargestellt, ein origineller Einfall. Zwischen dem Maßwerk, auf den Wimpergschenkeln und auf dem Mittelbogen richten sich die vom Tode Erstandenen auf, weitgehend nackt, mit unterschiedlichen Gesten, meist betend und dem Weltenrichter zugewandt. Doch statt des Richters Christus auf der Spitze des Gesprenge hat Restaurator Max Hammer eine Halbfigur Gott Vaters rekonstruiert, wie er sie im Retabel der Urbanskirche über der Geburtsszene vorfand. Hammer 1954 auf Vorhaltungen: *Ich gebe gerne zu, dass der Gott-Vater allzu sehr an Unterlimburg angelehnt ist, Ich würde ihn künftig selbstständiger halten. Der Missgriff ist aber die Gottvaterfigur als solche.*

Was die **künstlerische Herkunft** des Schnitzers betrifft, so wurden bisher vor allem zwei Namen genannt: Hans Beuscher und Tilman Riemenschneider. Der Retabeltypus mit dem bogenförmigen Abschluss, dem Maßwerkgesprenge und dem Laubwerk über den Reliefs knüpft an Beuschers späte Retabelform an (Michaelsretabel, Entwurf für den Wettringer Altar); hier reduziert nur - wie andere hällische Werke dieser Zeit - den Halbkreis zu einem Segmentbogen.

Im Figürlichen erinnert vor allem der Gewandstil an Beuscher, das Zusammenspiel zwischen langen parallelen Faltenzügen, kraus geschnittenen Faltennestern und glatt an den Körper gepressten Gewandpartien, die hier allerdings bret-



tartig steif anmuten. Auch die perückenartige Haarkappe des Johannes (im Pfingstrelief unten) dürfte Beuscher verpflichtet sein; man vergleiche den Seelenwäger am Michaelschor. Unbeuscherisch ist dagegen die Technik, die Modellierung in scharfen Schnitten statt weichen Übergängen (Augenlider, Lippen usw.) und das formal wie emotional Aufgewühlte der Gestalten, besonders der männlichen Gesichter.

Dem Bildhauer dürften aber auch Werke Riemenschneiders vertraut gewesen sein. Darauf deuten der Verzicht auf farbige Fassung, die szenische Darstellung im Schrein, manches in der Formensprache, etwa die feinnervigen Hände mit den schlanken Fingern, und auch die Kenntnis Riemenschneiderischer Kompositionen. Das Flügelrelief mit dem Einzug Jesu in Jerusalem folgt dem entsprechenden Relief am Rotenburger Heiligblutaltar, besonders im linken Teil mit den übereinandergeschichteten Apostelköpfen. Die Kopftypen selbst haben wenig mit Riemenschneider zu tun, noch weniger die Physiognomien und die manierierte Haltung der Figuren. Man vergleiche das ekstatische Taumeln der Figuren vorne im Schrein mit der stillen Versunkenheit der Apostel in Riemenschneiders Creglinger Retabel oder - mit dem gleichen Unterschied - das Abendmahl der Haller Predella mit dem des Rotenburger Altars.

Der Haller Bildhauer ist sicherlich nicht bei Riemenschneider ausgebildet worden, aber auch nicht bei Beuscher. Ob er überhaupt aus Hall stammt und nicht eher aus einer fremden Kunstlandschaft, bleibt offen. Doch scheint er eine Zeitlang bei Beuscher gearbeitet zu haben und hat vielleicht seine

Nachfolge angetreten. Der Meister war eine der eigenwilligsten Künstlerpersönlichkeiten in Hall und, wo er eigenhändig schnitzte, auch von beachtlicher Qualität. Seine Gehilfen allerdings hat er zu einer fast fabrikmäßigen Routine erzogen; manche Köpfe im Hintergrund wirken wie am Fließband gefertigt. Aus seiner Werkstatt ging, wohl kurz nach dem Zwölfbotenretabel, die Abendmahlsgruppe in Heiligenbronn (heute Schrozberg – Ettenhausen) hervor, ausgeführt von einem Gehilfen, der in St. Michael vor allem an den Flügelreliefs beteiligt war. Das Zwölfbotenretabel mag um 1520/21 geschnitten worden sein. Dafür sprechen seine - gegenüber Riemenschneider und Beuscher - manierten Gestalten und gewisse Details wie die renaissancemäßig aufgefächerten Flügel der Kinderengel (in der Himmelfahrt Christi und im Marientod). Falls das Retabel tatsächlich für die Michaelskirche geschaffen wurde, wird es wie der datierte Bonifatiusaltar im Anschluss an die Weihe des Chors und der Altäre (1520) entstanden sein.



Veröffentlicht 2020

Text: Auszug aus dem Buch »St. Michael«, Swiridoff Verlag, Künzelsaus 2006

Bildnachweis: Designerei Artmann GmbH

www.mittelalterliche-kirchen.de