

acht Prozent der bundesdeutschen Tabakplantagen.

Mit dem kultischen Weihrauch indianischer Häuptlinge und Priester begann die Geschichte des blauen Dunstes. Heute raucht die ganze Welt. Auch eine späte Rache Montezumas, wie manche Gegner des Tabaks meinen. Bei uns in Europa hat seltsamerweise allemal ein großer Krieg das Rauchen weiter verbreitet. Der Dreißigjährige Krieg machte die Deutschen mit dem Tabaksaufen aus Tonpfeifen vertraut, der Krimkrieg die liberalen Salons mit der Zigarette. Deren eigentlicher Siegeszug begann aber erst mit dem Weltkrieg, als ab 1916 die amerikanischen Soldaten ihre aromatisch gewürzte schwere Blend-

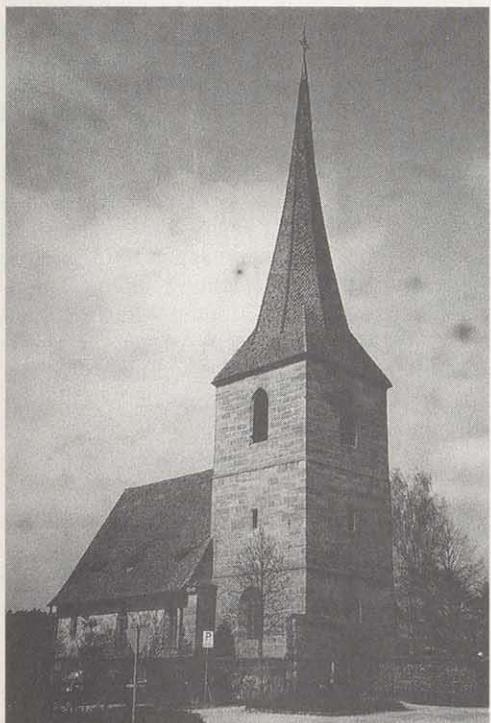
Zigarette nach Europa brachten. Von da an hat die American Blend die zartere, blonde Orient-Zigarette in der Gunst des Rauchers immer mehr verdrängt.

Die Abhängigkeit vieler vom Laster und Genuß des Rauchens haben schließlich die Kriegs- und Nachkriegsjahre bewiesen. Ami-Zigaretten im Schwarzhandel, aber auch die Raucherkarte, von 1940 bis Herbst 1948 obligatorisch, erwiesen sich als geheime harte Währung dieser turbulenten Jahre. Raucherkarten wurden nicht nur geklaut, sondern auch gefälscht. Und unvergessen sind Opas im Zigarrenkistchen selbst herangezogenen Tabakpflänzchen, Marke Siedlerstolz.

Ingeborg Höverkamp

Ein Riemenschneider-Altar in Mittelfranken?

Der Zwölfboten-Altar in der Allerheiligenkirche zu Kleinschwarzenlohe



Die Allerheiligenkirche in Kleinschwarzenlohe südl. von Nürnberg

Foto: Unterburger / Allersberg

Südlich von Nürnberg, dort, wo sich das Schwarzachtal unterhalb von Kleinschwarzenlohe weitet, steht auf freiem Feld eine kleine mauerbewehrte Dorfkirche – wie ein Wahrzeichen. Ein Stück Nürnberger Gotik, hinausversetzt ins bürgerliche Umland. Schon von weitem zieht ihr herber Reiz die Blicke der Besucher an. Die harmonische Einbettung in die fränkische Landschaft entfaltet erst die volle Schönheit des sakralen Bauwerks. In der gelebten Harmonie von Natur, Mensch und Gott wurzelt die Sensibilität unserer Vorfahren für solche intuitive Stimmigkeit.

Am Scheitelpunkt der Flusslandschaft und nahe einer Kreuzung lädt das Gotteshaus zum Verweilen ein. Einst war die Gastwirtschaft „Zum Weißen Roß“ in Neuses Rast- und Umspannstelle an der Fernstraße nach Italien. Und bis zum Ersten Weltkrieg besuchten regelmäßig Wallfahrer aus dem Hilpoltsteiner Land auf ihrem Weg nach Gößweinstein – selbstverständlich zu Fuß – die Allerheiligenkirche. Als ich die Kirche in der Karwoche besichtigte, lehnt ein Kreuz aus kinderarm-starken Ästen vor der schweren, mit vier Schlössern verriegelten Eichtentür. Efeu rankt sich um das mit Bast zusammengehaltene

Kreuz – ein Symbol des Lebens und der Auferstehung nach dem Kreuzestod.

Im Sommer wogt ein Ährenmeer um die kleine Dorfkirche, scharf hebt sich die Silhouette gegen den tiefblauen Himmel ab. Der Kornburger Pfarrer Heinrich Wich, der im Jahre 1916 eine Chronik über dieses Gotteshaus verfaßte, nannte es „Das Kirchlein in Aehren“. In schneereichen Wintern schimmern die Felder ringsum weiß, Kirch- und Turmdach sehen aus wie mit Puderzucker bestäubt, der warme Braunton des Sandsteins bildet einen wohltuenden Kontrast. Und taucht die Abendsonne die Kapelle in sattes Rot, fühlt man sich an raffinierte Bühnenlichteffekte erinnert, zumal sie, wenn man sich von Süden nähert, wie auf einer Bühne, erhöht steht. An wolkenverhangenen Regentagen scheint sie stillen Trost zu spenden – Sinnbild der Zuflucht zu Gott seit mehr als einem halben Jahrtausend.

Geschichtliche Daten

„Gott der Allmächtige hat aus sunderen Gnaden ihnen soviel Lieb zu allen Heiligen mitgeteilt, dadurch dieselben bewegt sein, in der Loe zu Allerheiligen im Eichstätter Bistum und Katzwanger Pfarr eine Kapelle als eine Filial dieser Pfarr anzufangen und zu pauen, die nummals geweiht ist“, lesen wir in der bischöflichen Urkunde aus dem Jahr 1468. Die älteste Urkunde über die Kirche, ein Ablaßbrief, stammt aus dem Jahr 1448. Der Baubeginn ist kurz vorher anzusetzen.

Niclas Muffel, oberster Hauptmannslosunger zu Nürnberg, (nach heutigem Sprachgebrauch „Bürgermeister“), der einige Güter in Kleinschwarzenlohe besaß, stiftete den Acker „Allerheiligen“ zum Bau der Kirche und zwei ortsansässige Bürger, Fritz Beer und Hans Weiß, errichteten darauf nach dem Grundriß der Katzwanger Mutterkirche die Allerheiligenkapelle. Der Turm wurde erst im Jahre 1513 vollendet, die Glocke mit dem Englischen Gruß trägt die Jahreszahl 1503.

Als besonderer Glücksfall für das Gotteshaus kann die Übernahme des Patronats durch das reiche Patriziergeschlecht der Rieter angesehen werden. In der Urkunde vom 21. September 1471 bestätigt der Bischof von Eichstätt die Stiftung einer Frühmesse und

das Patronat der Rieter. In der Folgezeit stateten die Patronatsherren das Gotteshaus mit wertvollen Kunstschatzen aus. Zur Zeit der Reformation konnte sich mitten in evangelischer Bevölkerung auch in der Allerheiligenkirche der katholische Kultus auf Dauer nicht länger halten. Seit 1526 ist die Einführung des evangelisch-lutherischen Glaubens nachgewiesen.

Im Zweiten Markgräflichen Krieg (1552) wurde die Allerheiligenkirche stark beschädigt. Als der Patronatsherr Hans Rieter die Kirche um 1600 besichtigte, fand er sie „in ganz erbärmlichem Zustand... in summa wie eine mördersgruben“ vor, wie es in den Rieter-Dokumenten heißt, und entschloß sich zu einer grundlegenden Renovierung.

Wie kam der Zwölfbotenaltar in die Allerheiligenkirche?

Um manche Kunstwerke ranken sich Geschichten und Geschichte – verworrender und spannender als jeder Krimi. Zuweilen gelingt es, etwas Licht ins Dunkel zu bringen, nicht aber „den Fall“ telegen und publikumswirksam zu lösen. Das Kunstwerk gibt sein Geheimnis nicht preis. Doch ungelöste Rätsel erhöhen noch seinen Reiz und umgeben es mit einer fast mystischen Aura. Eine einzige falsche Spur oder ein vorschneller Schluß kann jedoch Generationen von Forschern in die Irre führen. Bis zum Jahre 1976 war die wissenschaftliche Forschung davon ausgegangen, daß der Zwölfboten-Altar im Jahre 1491 von Peter Rieter dem Älteren für die Allerheiligenkapelle gestiftet worden war. Bei der Renovierung im Jahre 1608 brachte der Nürnberger Maler Nikolaus Oehler auf der Schreinrückseite zu Häupten des Engels die Jahreszahlen 1491 und 1608 an.

Vorgänger des Zwölfboten-Altars

Heinrich Wich zog als erster diesen verführerischen Schluß, obwohl sich die Stiftung nirgends belegen läßt. Da jedoch das Motiv „divisio apostolorum“ keinen Bezug zum Namen des Gotteshauses aufweist, muß anstelle des jetzigen Hauptaltars ursprünglich ein anderer vorhanden gewesen sein. Wich hatte übersehen, daß das Germanische Nationalmuseum seit 1879 einen Altar besitzt, der aus

der Allerheiligenkirche stammt und um 1450 entstanden sein dürfte. Mit seiner kunstvollen Schreinform, der Schreinvergitterung, seinen Maßen und der thematischen Zuordnung zu „allen Heiligen“ erfüllt er alle Bedingungen, die ihn als Vorgänger des jetzigen Zwölfboten-Altars ausweisen. Auf dem alten stark beschädigten Nothelferaltar sind siebzehn Heilige, aber auch die Marter der Zehntausend und die Anbetung der Heiligen Drei Könige dargestellt. Im 15. Jahrhundert hatte sich zwar eine Begrenzung für die Anzahl der Nothelfer durchgesetzt, denn im Oberfränkischen hatte ein Hirte im Jahre 1445 die Erscheinung von vierzehn Heiligen, was schließlich zum Bau der bekannten Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen führte, doch der Allerheiligenkult war ursprünglich ein Märtyrerkult. Das Pantheon in Rom wurde in christlicher Zeit der Jungfrau Maria und allen Märtyrern geweiht.

Kaufvertrag mit Katharina Tucher?

Um 1600 veranlaßte Hans Rieter eine grundlegende Renovierung der Allerheiligenkapelle. Das beschädigte Tonnengewölbe ließ er durch eine Flachdecke ersetzen, eine reich geschnitzte, mit kunstvollen Rosetten versehene Herrschaftsempore und eine einfache Bauernempore einbauen, die zerbrochenen Fenster neu verglasen, sowie Dach und Türen reparieren. Nach Berichten seines Bruders Philipp, der seit 1626 Majoratsherr war, hatte Hans Rieter „einen alten paufelligen und wurmfreßigen altar“, den die Familie Kötzler im 15. Jahrhundert gestiftet hatte, entfernt und durch einen anderen ersetzt, den er von der Witwe des Nürnberger Patriziers Tobias Tucher, Katharina, einer geborenen Imhoff, erworben hatte. Die Renovierung kostete 70 Gulden „schweres gellt“. Interessant sind die verwandschaftlichen Verflechtungen. Hans Rieter war in erster Ehe mit Maria Imhoff verheiratet.

Aus dem Streubesitz um Burgbernhheim?

Nun drängt sich die Frage auf, wie der Zwölfboten-Altar, der eindeutig mainfränkische Charakteristika aufweist, in die Nähe von Nürnberg gekommen ist, und wo er ursprünglich gestanden haben mag. Das Patro-



Der Zwölfbotenaltar in der Allerheiligenkirche

Foto: Unterburger / Allersberg

nat über die Allerheiligenkirche ging 1502 auf die Poxberger Linie der Rieter über, die in Kalbensteinberg bei Spalt saß. Diese Poxberger Rieter hatten 1437 dem Bischof von Würzburg den Zehnten von acht Dörfern in der Umgebung von Burgbernhheim abgekauft, besaßen dort also Herrenrechte. Das Schloß in Burgbernhheim liegt noch heute Zeugnis ab von der Herrschaft der Rieter. Der Ort liegt zwischen Windsheim und Rothenburg ob der Tauber, im legitimen Verbreitungsgebiet der Riemenschneider-Kunst. Aus einem dieser Dörfer mag der Apostelabschieds-Altar stammen. Möglicherweise taucht in den Kirchenarchiven um Burgbernhheim einmal durch Zufall ein Hinweis auf. Die Archivalien in Burgbernhheim erwiesen sich als unergiebig.

Interessant wäre es auch, im Rahmen einer Forschungsarbeit eine andere Spur zu verfolgen, ob es in nachreformatorischer Zeit einen Kaufvertrag, eine Urkunde oder einen sonstigen schriftlichen Hinweis der Familien Tu-

cher oder Imhoff gibt, auf den die Kriterien dieses Zwölfboten-Altars zutreffen, um auf diese Weise Klarheit über den ursprünglichen Standort zu erhalten.

Die strikte Ablehnung der Heiligenverehrung in nachreformatorischer Zeit mag Anlaß für eine Pfarrei gewesen sein, sich von diesem Altar zu trennen. Auch der Zeitschmack hatte sich gewandelt, der Übergang zum Renaissance- und Barockstil machte sich bemerkbar. Viele spätgotische Altäre, so auch etliche Riemenschneider-Altäre, mußten im 17. Jahrhundert dem Zeitschmack des Barock weichen. Einer der prächtigsten Riemenschneider-Altäre wurde im Jahre 1701 bei der Barockisierung des Würzburger Domes abgebrochen – der Künstler war von seiner Heimatstadt vergessen, selbst seine Grabstätte galt als verschollen.

Umweg über Kalbensteinberg?

Von den Riatern aber ist bekannt, daß sie eifrige Kunstsammler waren und ihr Interesse auf die Vergangenheit ausgerichtet hatten. Die Rietersche Patronatskirche in Kalbensteinberg ist wie ein Museum mit Altären ausgestattet, die dort nicht ihren angestammten Platz haben, von Nikolaus Oehler um 1600 restauriert wurden und deren Gesprenge verlorenging – Kriterien, die auch auf den Kleinschwarzenloher Zwölfboten-Altar zutreffen. Da die Rieter einen großen Streubesitz in Franken hatten, konnten sie sich magazinierte Teile demontierter Altäre aneignen, aufkaufen oder zum Kauf anbieten. Wahrscheinlich ist der jetzige Hochaltar der Allerheiligenkapelle auf dem Umweg über die Kalbensteinberger Kirche, die als Zentralmuseum für konfisierte Antiquitäten diente, nach Kleinschwarzenlohe gekommen.

Der Zwölfboten-Altar – ein Stiftermonument der Rieter

Mit dem Aufstellen dieses spätgotischen Altares in der Allerheiligenkirche, dem Anbringen ihrer Wappen – der doppelschwänzigen Melusine, den kurenbergischen Lilien, dem Bock der Poxberger und dem Kalbskopf der Kalbensteinberger Linie – unterstrichen die Rieter nachdrücklich ihre Patronats- und

Lebensrechte. Augenfällig erinnern sie mit den beiden Jahreszahlen 1491 und 1608 an die Gründung eines Altarbenefiziums und mit ihren Wappen an die Gründer dieser Stiftung. Der Gedanke an ein Stiftermonument mag hinter diesen Überlegungen gestanden haben. Das markante Rietersche Wappen mit der doppelschwänzigen Melusine birgt ein neues Geheimnis. Der Sage nach sollen die Rieter ein altes Rittergeschlecht aus Cypern sein, das im Verlaufe der Kreuzzüge dort ansässig wurde und sich schließlich um 1300 in der freien Reichsstadt Nürnberg niederließ.

Ein Riemenschneider-Altar?

„Wer einen der Räume betritt, in denen heute die Bildwerke (Riemenschneiders) stehen ... wird einer seltsam einmaligen, Aufmerksamkeit und Beruhigung erzwingenden Empfindung ausgesetzt sein... Es ist, als ginge von diesen Kunstwerken, einer Einzelfigur, einer Gruppe in Holz oder Stein ... ein leichter elektrischer Stromstoß aus, der uns hochfahren läßt aus unserer Trägheit, der im Bewußtsein des Betrachters Tabula rasa schafft, der einen Augenblick Stille herstellt. Danach empfindet man etwas so Seltenes wie Stolz darauf, ein menschliches Wesen zu sein, Freude, daß Menschen unter Umständen zu solchen Schöpfungen fähig sind“, schreibt Hans Christian Kirsch in seiner Biographie „Tilman Riemenschneider – ein deutsches Schicksal“ im Jahre 1981. Diese Gedanken prägten sich mir ein und gingen mir wieder durch den Kopf, als ich zum ersten Mal den Zwölfboten-Altar in der Allerheiligenkirche betrachtete. Heinz Stafski hatte im Jahre 1976 diesen Altar in seinem Aufsatz „Ein Riemenschneider-Altar“ im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums dem großen mainfränkischen Meister zugeordnet. Ein Rest an Skepsis beunruhigte mich persönlich weiterhin und so machte ich mich an die äußerst zeitaufwendige Arbeit, Detailvergleiche mit anderen Riemenschneider-Werken, möglichen Vorlagen und sonstigen typischen Riemenschneider-Kriterien anzustellen, die am Ende selbst meine tief verwurzelten Zweifel beseitigten, denn ein Dokument über diesen Altar-Auftrag ist bis heute nicht aufgetaucht.

Thematik – typisch für Riemenschneider

„Gehet hin in alle Welt und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes.“ Dieser Missionsauftrag des auferstandenen Christus bedeutete für die Apostel, Abschied zu nehmen von der schützenden Gemeinschaft und eigenverantwortlich den Auftrag des Herrn zu erfüllen. Es galt, das Licht der Nächstenliebe in eine von Egoismus geprägte Welt zu tragen, Verzeihung zu predigen, wo seit Jahrtausenden die Gesetze der Rache die Menschheit zerfleischten und die Kunde von einem Gott der Liebe und der Demut zu verbreiten.

Den Augenblick des Apostelabschieds hat Riemenschneider auf seine Weise thematisiert. Wie ein großes aufgeschlagenes Bilderbuch mutet dieses Altarrelief an und veranschaulicht dem schreib- und lesekundigen Volk den Auftrag Christi. Im Schrein sehen wir Petrus, mit sorgenvollen, tief zerfurchten Gesichtszügen, wie er sich vor seiner Reise nach Italien noch aus der Flasche stärkt, Johannes, der sich Asien zum Ziel gewählt hat, schöpft am Brunnen Wasser und scheint in trauriges Nachdenken versunken. Ernst und in Würde blickt Thomas noch einmal zu den Gefährten zurück, bevor er nach Indien aufbricht. Bartholomäus und Andreas reichen einander stumm die Hand, bewegt sucht Andreas zum letzten Mal den schon in die Ferne gerichteten, schmerzlich-betroffenen Blick des Freundes. Im Hintergrund ziehen zwei Apostel ihren Missionszielen entgegen, Matthias nach Palästina und Thadäus, der bereits eine Hochfläche erreicht hat, nach Mesopotamien. Wie in Melancholie erstarrt verabschiedet sich auf dem rechten Seitenflügel der junge Jakobus von seinem väterlichen Ratgeber Philippus, der nach Phrygien wandern will. Philippus' Geste scheint dem Jüngeren Mut vermitteln zu wollen – in der Stunde des Abschieds wächst der gereifte Apostel über seine eigene Trauer hinaus. Ein dritter Jünger trocknet in verhaltenem Schmerz seine Tränen.

Auf dem linken Seitenflügel hat Jakobus der Ältere soeben von einem anderen Jünger Abschied genommen und blickt dem aufbrechenden Gefährten, der sich abgewandt heimlich die Tränen abwischt, besorgt und in

versteinerter Trauer nach, Mimik und Gestik verraten ergebene Demut.

Diese Thematik mit der Darstellung der bewegt voneinander Abschied nehmenden Apostel ist typisch für Riemenschneider. Er, dessen Schaffen an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit angesiedelt ist, gestaltet den Menschen in seiner Gebrochenheit in einer brüchig gewordenen Welt, in seinem Leiden, seiner Trauer, seiner Verletzlichkeit und seiner Erlösungssehnsucht.

Allein – ohne den Meister, ohne die schützende Einbindung in die Gemeinschaft muß jeder Jünger den göttlichen Auftrag erfüllen. So scheint gerade diese Thematik Symbol und Metapher für die Umbruchszeit zur Moderne zu sein. Der Mensch ist nicht mehr, wie im Mittelalter, selbstverständlich eingebunden in jahrhundertealte Machtverhältnisse und Zugehörigkeiten. Die Geburtsstunde des Individuums, das eigenverantwortlich handeln muß, ist da. Riemenschneider stellt den homo sapiens nicht mehr wie ein mittelalterlicher Künstler in seiner funktionalen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht oder einem bestimmten Charaktertyp dar, sondern verleiht jeder Gestalt fein nuancierte, höchst individuelle Züge, die auf gründlicher psychologischer Beobachtung beruhen und in verhaltener Gebärdensprache und breitgefächerten aussagekräftigen Physiognomien zum Ausdruck kommen. Jeder einzelne Apostel dieser Szene lebt seine höchst individuelle Trauer auf seine Art und Weise aus. So können wir festhalten, daß sowohl die Thematik, als auch deren Umsetzung typisch für Riemenschneider sind.

Welches Gemälde diente als Vorlage? Ein Gestrüpp aus Hypothesen und Irrtümern

Auch der Künstler tritt an der Schwelle zur Neuzeit aus der Anonymität, aus seiner ausschließlich dienenden Funktion heraus und stellt sich als selbstbestimmtes Individuum dar. Von diesem neuen Selbstbewußtsein und Selbstverständnis zeugt die Überlieferung der Künstlernamen seit Beginn der Neuzeit.

Man weiß, daß Riemenschneider sich gerne an Vorlagen klammerte. Für die Apo-



Die Vorlage für den Zwölfbotenaltar: Abschied der Apostel. Unbekannter Nürnberger Meister, um 1500.
Besitzer und Foto: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München

stelszene in Kleinschwarzenlohe kann man zwei Gemälde in die engere Wahl ziehen, eines davon befindet sich heute im Historischen Museum der Stadt Bamberg und wurde im Jahre 1483 von Wolfgang Katzheimer geschaffen, das andere stammt von einem unbekannten Nürnberger Meister um 1500. Beide Gemälde sind fast identisch.

Vergleichbar mit der Darstellung des Zwölfboten-Altars sind unter anderem Johannes am Brunnen, Petrus, der aus einer Flasche trinkt, die beiden Apostel im Mittelteil, die sich umarmen und die Hand reichen, die wandernden Apostel im Hintergrund, sowie die Gebirgslandschaft mit einer mauerbewehrten Stadt.

Wie aus Visitationsberichten zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts hervorgeht, existierten in Franken offensichtlich zahlreiche Altäre mit diesem Aposteltrennungsmotiv. Schnitzaltäre mit dieser Thematik fanden sich in Fridritt bei Münnerstadt, in Höchstadt an der Aisch und in Eltmann bei Bamberg.

Innerhalb der Entwicklung des spätgotischen Schnitzaltars ist eine Szenendarstellung, die auf alle drei Flügel übergreift, etwas revolutionär Neues. Gleichzeitig steht der Zwölfboten-Altar an einem Wendepunkt im Schaffen Riemenschneiders. Er ist der letzte, der farbig gefaßt ist, von nun an läßt Meister Tyl, wie er zu seiner Zeit genannt wird, das

Material Holz in seiner Ursprünglichkeit sprechen.

Die Zuordnung des Kleinschwarzenloher Apostelabschiedsaltars zum Riemenschneider-Oeuvre gestaltete sich äußerst schwierig, denn das Vorlagen-Gemälde hielt man für ein Werk Pleydenwurffs, einem der bedeutendsten Nürnberger Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine Mitwirkung Michael Wolgemuts hielt man für wahrscheinlich und so glaubte man, den Künstler des Kleinschwarzenloher Zwölfboten-Altars in der Nürnberger Gegend ansiedeln zu müssen. Heinrich Wich, Verfasser der ersten Kirchenmonographie über die Allerheiligenkapelle, beruft sich im Jahre 1916 wiederum auf diese von Henry Thode bereits im Jahre 1871 in seinem Buch „Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert“ geäußerte These und zementiert damit einen weiteren Irrtum, den spätere Autoren übernehmen. Wich schreibt: „Sind in der Werkstatt von Michael Wolgemut auch Schnitzaltäre ausgeführt worden, so

stand vermutlich hier einst dieser Altarschrein bei seiner Anfertigung um 1490 und ist eine plastische Nachbildung des aus dem Atelier früher hervorgegangenen Gemäldes „Auszug der Apostel“. Die auf Hypothesen beruhende Forschung befand sich buchstäblich auf dem Holzweg. Unbewiesen ist auch die in den „Kunstdenkmalen in Bayern“ im Band 7, im Jahre 1939 geäußerte Meinung, daß der Zwölfboten-Altar nach einem verschollenen Gemälde des niederländischen Malers Ouwater in St. Bavo in Harlem gestaltet wurde.

Adolf Kleiß rückt erstmals im Jahre 1954 in den „Unterrichtshilfen für den Stadt- und Landkreis Schwabach“ diesen Aposteltrennungs-Altar in die Nähe Riemenschneiders: „(Der Schnitzer) ist kein Nürnberger, sondern ein Mainfranke. (Seit 1483 Riemenschneidersche Schule in Würzburg).“

Heinz Stafski schließlich zieht im Jahre 1976 in seinem Aufsatz „Ein Riemenschneider-Altar“ das Gemälde Katzheimers mit



Der Heiligblutaltar in der Jakobuskirche zu Rothenburg o.d.T.

Foto: Johannes Pötsch / Buch am Wald

dem Motiv der Apostelteilung aus dem Jahre 1487 als legitime Vorlage Riemenschneiders in Betracht, das man früher für ein Werk Wolgemuts hielt. Entstehungsdatum des Katzheimer-Gemäldes (1487) und Entstehungsdatum des Zwölfboten-Altars (1491), sowie die geographische Nähe Katzheimers zur Riemenschneiderstadt Würzburg untermauern schlüssig Stafskis These.

Detailvergleich mit Kopftypen anderer Riemenschneider-Werke

Eines der überzeugendsten Kriterien, daß die Reliefdarstellung mit dem Motiv der Aposteltrennung als Frühwerk Riemenschneiders gelten darf, liefert ein Detailvergleich der Kopftypen. Der schmale, anmutige Kopftyp mit den schulterlangen fließend fallenden Locken von Jakobus dem Jüngeren, auf dem rechten Altarflügel, erster von links, ein klassisches Schönheitsideal jener Zeit, mit fragilen weichen Zügen und einem nach innen gerichteten, fast verträumten Blick, findet sich im Werk des großen mainfränkischen Bildschnitzers häufig wieder: Bei Johannes dem Evangelisten in der Pfarrkirche zu Iphofen (1490), in der Gruppe „Trauernde“ aus dem Wiblinger Altar im Schloß Harburg (um 1485), bei der Skulptur des „Adam“ von der Marienkapelle in Würzburg (1491–93), die heute im Mainfränkischen Museum steht – und bei der Figur des Johannes im Schrein des Kreuzigungsaltars in Detwang (1510–13).

Der Kopftyp des am Brunnen wasser schöpfenden Johannes mit den etwas härteren, verhärmten Zügen und dem markanten Kinn ist nahezu identisch mit dem Haupt des links von Judas sitzenden Apostels aus dem Rothenburger Heiligblutaltar (1501–15), ebenso mit dem Kopftyp der Johannesfigur im Creglinger Marienaltar (1505–10), er begleitet uns wieder in der „Beweinung Christi“ in der Pfarrkirche von Großostheim (um 1515) und in der kleinformigen Gruppe der „Kreuzigung Christi“, die sich im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet.

Den sehr energisch, dynamisch und erdverbunden wirkenden Kopftyp des Petrus mit den tief zerfurchten Gesichtszügen entdeckt man im Schrein des Creglinger Marienaltars

wieder, er taucht neben Christus im Schrein und auf dem rechten Seitenflügel des Rothenburger Heiligblutaltars auf und an der Miniaturskulptur zu Füßen der Heiligen Elisabeth (um 1490), hier in Gestalt eines Bettlers. Die Skulptur stammt von einem abgebrochenen Altar der Münerstädter Stadtpfarrkirche.

Der Kopftyp von Jakobus dem Älteren mit wallendem Bart, langem, leicht gewelltem Haar und Pilgerhut begegnet uns unverkennbar im Creglinger Marienaltar (hier mit Kapuze) und im Schrein des Heiligblutaltars wieder.

Verhaltene Wiedergabe von Empfindungen: Die Mimik

Kaum ein anderer Künstler verstand es so vortrefflich, die Gesichter seiner Figuren als Träger seelischer Stimmungen mit einem breitgefächerten und fein abgestuften Ausdrucksspektrum zu versehen wie Tilman Riemenschneider und dieser mimischen Gestaltung seinen persönlichen unverwechselbaren



Marienaltar in Creglingen

Foto: Pfarramt Creglingen

Stempel aufzudrücken. Alle Kriterien, die als typisch für den mainfränkischen Bildschnitzer gelten, finden sich in den Apostelgesichtern wieder: die fein nuancierten Regungen der Trauer, bewußt betont er das Menschlich-Verletzliche und steht damit in krassem Gegensatz zu einer Kunstrichtung, die eine idealisierende Darstellung vertritt. Er bringt Elemente ein, die zu seiner Zeit als unerhört, ja revolutionär galten. Doch wie bei allen seinen Figuren beschränkt sich der „waise fürsichtige maister Till“ auf die verhaltene Wiedergabe sinnlicher Intensität. Verhaltener Schmerz in all seinen möglichen Ausprägungen spiegelt sich in den Apostelgesichtern wider – verhaltener Schmerz, der die Kunst der Charakterbeherrschung voraussetzt. Keine überschwängliche Regung, keine dramatische Überspitzung oder Verzerrung spricht aus diesen vornehmen Gesichtern, sondern ein ruhiges Gefäßtsein – Charakterzüge, die dem bescheidenen stillen besonnenen Tilman Riemenschneider entsprachen. Emotionen werden sublimiert dargeboten – spiegeln sich als Widerschein eines inneren Feuers im Antlitz der Gestalten, während das Feuer durch deren reifen Charakter geziugelt wird.

Riemenschneiderhände

Bei Kennern und Liebhabern von Riemenschneiderwerken entsteht augenblicklich ein Bild: schlanke, zartgliedrige, langfingrige, edel geformte Hände, die, wie ich meine, einmalig in der darstellenden Kunst sind. Diese sensiblen „Künstlerhände“, die man in der Realität nur selten und überwiegend im künstlerisch-geistigen Bereich antrifft – bei großen Pianisten und erstklassigen Chirurgen kann man sie bewundern – unterstreichen die Vornehmheit seiner Figuren, ihre durchgeistigte Haltung und ihren beherrschten Charakter. Fast durchsichtig schimmern diese Hände seiner Gestalten, Adern, Nägel, Fingergelenke sind virtuos gearbeitet. Jeder, der sich eingehend mit dem Werk Riemenschneiders auseinandersetzt, wird diese Hände als typisch für den mainfränkischen Meister wiedererkennen. In unserer modernen Sprache würden wir sagen, sie seien sein Markenzeichen, das keiner weiteren Beglaubigung bedarf. Es ist, als hätte er mit den Händen seiner



Schrein des Zwölfbotenaltars in Kleinschwarzenlohe
Foto: Unterburger / Allersberg

Figuren etwas so Eindeutiges und Einmaliges wie seinen Fingerabdruck hinterlassen. Wenn für den Kleinschwarzenloher Zwölfboten-Altar auch keine Urkunde existiert, die diesen Altarauftrag für Riemenschneider belegt, so sind es die Hände der Apostel, diese schlanken, feingliedrigen Hände, die den letzten Mosaikstein liefern, daß wir einen Riemenschneider-Altar vor uns haben. Es sind Hände, die an nichts Irdischem haften, die einen Schimmer realistischer Transzendenz vermitteln, den Menschen zum Ebenbild Gottes erheben, die ahnen lassen, daß der Mensch von Gott als Krone der Schöpfung gedacht und geplant ist. Keine Spur von Rohheit oder Brutalität ist in der Gestalt oder Gestik dieser Hände zu finden. Riemenschneiderhände.

Ob man dem sensiblen Künstler einst durch Folterung seine eigenen Hände und Handgelenke gebrochen hat, ist nicht belegt, doch die Quellen lassen dies ahnen. Riemenschneider wurde im Jahre 1525, er war etwa fünfundsechzig, als Ratsherr der Stadt Wür-

burg in den Strudel des Bauernkrieges gerissen. Erstaunlicherweise ergriff er Partei für die rebellischen Bauern. Für das Eingehen dieses Risikos, über das er sich als geachteter Besitzbürger keine Illusionen gemacht haben kann, mußte er einen hohen Preis zahlen. Sein Engagement für die Unterdrückten, das ihn in eine gegnerische Position zum fürstlichen Landesherrn drängte, brachte ihm Gefängnis und Folter ein. Der Stadtschreiber Martin Cronthal, selbst Gefangener in der Marienfeste, berichtet: „.... und dieweil sie also gefangen gelegen, hat man Tilman Riemenschneider, Hanns Bauern und Hans Rudiger aus ihren gefengnissen geführt und sind diese vom henker hart gewogen und gemartert worden.“ „Vom Henker hart gewogen“ – diese Art von Folter schloß auch die Anwendung von Dauermenschrauben und das Verschnüren der Arme auf dem Rücken mit tief ins Fleisch einschneidenden Stricken ein. Belegt ist, daß der große Würzburger Künstler bis zu seinem Tode im Jahre 1531 nichts Bedeutendes mehr geschaffen hat. Hans Christian Kirsch wählte für seine Riemenschneider-Biographie den Untertitel „Ein deutsches Schicksal“. Daß beides in dieses „deutsche Schicksal“ verwoben ist, die Schöpfung von Figuren mit edel geformten Händen und die Folterung der Hände dieses begnadeten Bildhauers, läßt die Gefährdung und Gebrochenheit menschlichen Geistes ahnen. Tatsachen, die gegensätzlicher nicht sein könnten, dunkle Mahnung und ethische Verpflichtung zugleich.

Typischer Faltenwurf

Die charakterliche Gegensätzlichkeit von Tilman Riemenschneider und seinem Nürnberger Zeitgenossen Veit Stoß findet ihre Parallele in den Faltenfiguren ihrer Kunstwerke. Der ruhige, Körper- und Geistbeherrschung unterstreichende, meist in senkrechten oder leicht schrägen Linien fallende Faltenwurf der Riemenschneider-Gestalten entspricht dem stillen, bescheidenen, zurückhaltenden Wesen ihres Schöpfers, während der wallend-dynamische, in schwungvollen Rundungen gehaltene und die Räumlichkeit lebhaft miteinbeziehende Faltenwurf der Veit-Stoß-Figuren das hitzige, aufbrausende Naturell ihres Meisters ahnen läßt.

Die fast strengen, in überwiegend senkrechten Brüchen gehaltenen Faltenlinien der Apostelgewänder des Kleinschwarzloher Zwölfboten-Altars können als abstrahierende Widerspiegelung der Charaktere und der Abschiedsstimmung gedeutet werden: Gefäßt, ruhig, zögernd und in Würde nehmen die Jünger voneinander Abschied, im Hintergrund schreiten zwei Gefährten ohne Hast ihrem Missionziel entgegen. Die Stimmigkeit des Ruhe und Würde signalisierenden Faltenwurfs ist excellent umgesetzt.

Alle formalen Grundzüge der Kunst Riemenschneiders sind in der Darstellung des Apostelabschieds nachweisbar und unterstützen in ihrer Gesamtheit die Stimmigkeit der einzelnen Elemente: eine Mimik, die vertieft und nuanciert Seelenzustände widerspiegelt, ruhige beherrschte Gebärdensprache, insbesondere die vornehme Gestik der Hände und der typische Faltenwurf.

Perspektive und Komposition

Hartmut Krohm untermauert in seinem Aufsatz „Flügelaltar mit der Darstellung des Abschieds der Apostel“ im Jahre 1981 mit seinen Darlegungen über perspektivische und kompositionelle Anordnung ebenfalls die These, daß dieser Altar ein Frühwerk Riemenschneiders ist: Die dem Schrein vorgelagerte Schwelle mit geschnitzten Steinlagen markiert eine vordere Ebene und leitet über zu der Illusion einer schräg ansteigenden Landschaft mit anscheinend in weiter Ferne sich türmenden Bergkuppen. Eine derartige perspektivische Lenkung des Blickes von einem in Schräglage emporführenden Vordergrund auf entfernte Felsmassive, die umschließend auf die im Vordergrund abschiednehmende Apostelgruppe zurückwirken, sei charakteristisch für Reliefdarstellungen des mainfränkischen Künstlers. Ebenso sei die Häufung paralleler Motive und die schroffen Brüche in der figürlichen Anordnung mit der kompositionellen Anlage des Münnerstädter Reliefs mit der Darstellung der Kommunion von Maria Magdalena generell vergleichbar.

Unter den belegbaren Altären steht der Münnerstädter Magdalenenaltar an erster Stelle. Er wurde im Jahre 1492 ungefaßt aufgestellt und etwa zehn Jahre später auf



Linker Flügel des Zwölfboten-Altars in Klein-schwarzenlohe Foto: Unterburger / Allersberg



Rechter Flügel des Zwölfboten-Altars in Klein-schwarzenlohe Foto: Unterburger / Allersberg

Wunsch des kleinen Rhönstättchens von Veit Stoß, der zu jener Zeit aus seiner Heimatstadt Nürnberg verbannt war, farbig gefaßt. Die Münnerstädter Bürger konnten sich nicht für die revolutionär neue Idee Riemenschneiders erwärmen, das Material Holz in seiner Ursprünglichkeit sprechen zu lassen.

Vom Kleinschwarzenloher Zwölfboten-Altar ist uns auf der Schreinrückseite die Jahreszahl 1491 überliefert. So dürfte dieser relativ kleine Flügelaltar mit der Reliefsdarstellung der Apostelteilung der früheste vollständig erhaltene Riemenschneider-Altar sein.

Zeitlosigkeit der künstlerischen Aussage

Was kann dieser Zwölfboten-Altar mit dem Abschiedsmotiv, einem Geschehen, das sich vor nahezu 2000 Jahren ereignete, dem modernen Menschen in einer hochtechnisierten, verschlachten, konsumorientierten, ent-

mystifizierten und weitgehend antisakralen Welt heute noch sagen? Es sind vor allem die sensibel und vertieft wiedergegebene Trauer und die gefaßt-würdevolle Bewältigung dieser Abschiedssituation, die dem Betrachter, auch jenseits des biblisch-sakralen Themas, Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Wer sich auf eine meditative Betrachtung dieses Kunstwerks einläßt, spürt, wie sich die von Riemenschneider eingebrachte Sensibilität auf ihn selbst überträgt. Das Ausgesetztsein des Menschen in der Welt, sein Unbehausteen und seine Zwiespältigkeit, einerseits an Gewohntem, Vertrautem festhalten zu wollen und doch – wie in Hermann Hesses „Stufengedicht“ brillant dargelegt – immer wieder Abschied nehmen zu müssen, um seiner Reife und Vollendung entgegenzugehen und dabei immer wieder neue Herausforderungen anzunehmen, ist ein zeitloses Thema, das Riemenschneider virtuos künstlerisch gestaltet hat. Die im Hintergrund fernen Zielen zu-

strebenden Apostel symbolisieren den Neubeginn, der jedem Abschied folgt, die Umsetzung des Auftrags Christi „Gehet hin in alle Welt und lehret alle Völker“ oder mit den Worten Hermann Hesses gesprochen:

*Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern
In andere, neue Bindungen zu geben.
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.*

(aus dem Gedicht „Stufen“, 1941)

Literatur und Quellenangaben

Willi Braun:

Allerheiligen bei Kleinschwarzenlohe, in: NZ, 31. 10. 1931

Wolfgang Dinkler:

Die Allerheiligenkirche, in: 700 Jahre Schwarzenlohe, Hrsg. Vereine Groß- und Kleinschwarzenlohe, Schwabach 1989

Wilhelm Drixelius:

Formen der Kunst. Die Kunst im Mittelalter, München 1964

Gottlieb Geiß:

Gemeinde Kleinschwarzenlohe, in: 100 Jahre Landkreis Schwabach, Hrsg. Willi Ulsamer, Schwabach 1964

Johannes Goldner,

Erika Groth-Schmachtenberger:

Tilman Riemenschneider, Freilassing 1988

Karl Gröber, Felix Mader:

Kunstdenkmäler in Bayern, Stadt und Landkreis Schwabach, Band 7, München 1939

Christoph Haag,

Ingrid Heidenreich, Albert Leupold:

Kornburg, Unterrichtshilfen für den Stadt und Landkreis Schwabach, Folge 28, 1953

Heimatblatt, Sonntagsbeilage der Rother Volkszeitung: Allerheiligen, 16. 7. 1926

Rainer Kahsnitz:

Veit Stoß in Nürnberg, Sonderdruck aus dem Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1984

Hans Christian Kirsch:

Tilman Riemenschneider. Ein deutsches Schicksal, München 1981

Adolf Kleiß:

Allerheiligen, in: Unterrichtshilfen für den Stadt- und Landkreis Schwabach, 1954

Gerhard Knieschon:

Kleinschwarzenlohe, eine Rieterkirche bei

Schwabach, in: ZS Frankenland, Hrsg. Frankenbund, Nr. 3, Würzburg 1977

Heinrich Kraus:

Kurze Stadtchronik Schwabachs, 1950

Hartmut Krohm:

Flügelaltar mit der Darstellung des Abschieds der Apostel, in: Mainfränkisches Museum Würzburg (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Regensburg 1981

Hartmut Krohm:

Zu Methode und Ergebnissen des Forschungsprojekts – das Problem der künstlerischen Herkunft, in: Mainfränkisches Museum Würzburg (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Regensburg 1981

Josef Kürzinger (Hrsg.):

Das Neue Testament, Aschaffenburg, 1960

Erwin Mayer:

Technologischer Untersuchungsbericht (des Flügelaltares mit der Darstellung des Apostelabschieds), in: Mainfränkisches Museum Würzburg (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Regensburg, 1981

Hans Wernfried Muth:

Riemenschneider in Franken, Königstein, 1987

Kurt Pilz:

Zwei mittelalterliche Helme aus der Rieterschen Rüstkammer, in: 100 Jahre Landkreis Schwabach, Hrsg. Willi Ulsamer, Schwabach 1964

P. Reithinger:

Die Allerheiligenkirche in Kleinschwarzenlohe, Hrsg. Evangelisches Pfarramt Kornburg 1985

Eugen Schöler:

Fränkische Wappen erzählen Geschichte und Geschichten, Neustadt/Aisch 1992

August Sperl:

Der Bildschnitzer von Würzburg. Historischer Roman, Berlin und Leipzig 1925

Stadtarchiv Nürnberg:

Wohltätigkeits-Stiftungen, Ä. Spez. Reg. R XIII, Nr. 11/4, 11/6-8, 11/21, 11/22, 11/24

Heinz Stafski:

Ein Riemenschneider-Altar, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1976

Henry Thode:

Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1871

Vereine Groß- und Kleinschwarzenlohe (Hrsg.):

700 Jahre Schwarzenlohe, Schwabach 1989

Heinrich Wich:

Geschichte der Allerheiligenkapelle Kleinschwarzenlohe, Nürnberg 1916