



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen**

**Schäfer, Georg**

**Darmstadt, 1898**

Hochaltar

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82585](#)

kanerkirche, jetzigen katholischen Pfarrkirche zum h. Kreuz, und in der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Thal vorkommen. Die Grenzen des Wahrscheinlichen werden aber wohl überschritten, wenn der Volksmund den Namen der Stadt Wimpfen von *Wibpin* im Sinn von *Weiberpein* herleiten will.

Die Erwähnung der legendarischen Schlusssteinskulptur bahnt den Weg zur Besprechung einer Anzahl anderer im Inneren des Chores befindlicher plastischer Werke, unter denen dem Hochaltaaraufsatze (Fig. 10) die erste Stelle gebührt.

Hochaltar  
Altarschrein



Fig. 9. Wimpfen a. B.  
Evangelische Pfarrkirche. Schlussstein,  
sog. Weiberpein.

Vier Stufen mit dazwischen liegendem Podest führen zur Mensa, über welcher ein ornamentirter dreitheiliger Schrein als sogen. Retabulum oder Flügelaltar sich erhebt. Bei geöffneten Flügeln erscheinen in der mittleren Abtheilung polychromire, holzgeschnitzte Rundfiguren von zweidrittel Lebensgrösse: eine Pietasgruppe und an deren Seiten zwei heilige

Frauen. Die Pietasdarstellung zeigt die Muttergottes mit seitlich geneigtem Haupt in tiefen Schmerz versunken. Von der Stirne wallt ein faltenreicher weißer Schleier auf den die gebeugte Madonna umhüllenden, aussen goldenen, innen blauen Mantel hernieder. Mit dem rechten Arm stützt die Mutter das Haupt und hält mit der Linken die Hand des entseelten Sohnes, welcher zu ihren Füssen auf dem Gefäle des Mantels der Jungfrau ruht. Reiches Lockenhaar fließt von der dornengekrönten Stirne des Erlösers; im Antlitz webt das „Es ist vollbracht“ mit dem Ausdruck der Ergebung und Ruhe. Die offene Brustwunde zeigt starke Spuren des vergossenen Blutes in realistischem Schilderungston; das Lendentuch ist golden und gut stilisiert. — Die beiden heiligen Frauen, die auf Grund der übrigens in der christlichen Ikonographie mehrfach gebräuchlichen Attribute Buch und Kelch als h. h. Katharina und Barbara erklärt werden, sind Gestalten voll Andacht und Demuth zugleich; der Wurf ihrer Gewänder ist tadellos und völlig frei von dem konventionellen knitterigen Gefalte, das sonst der Bildkunst der Spätgotik eigen ist. Die künstlerische Behandlung von Allem und Jedem spricht für eine tüchtige Meisterhand aus der Blüthezeit der spätmittelaltrigen Holzplastik.

Jüngeren Ursprungs — wie schon aus den lateinischen Majuskeln der beigeschriebenen Heiligennamen erhellte — sind die metergrossen Hochrelief-Figurenpaare auf den beiden geöffneten Flügeln des Altarschreines: ST. GEORGIVS und ST. JOANNES EVANGELISTA einerseits, ST. CRISTOFFERVS und ST. DEOPOLDVS (Theobald) anderseits. St. Georg erscheint in der besonders zur Zeit Kaiser Maximilian's I (1493—1519) üblichen Plattenrüstung mit kammartigen Schulterstücken sogen. Stoskkragen, schuppig gegliedertem Hüftgehänge, Ellbogenmeuseln, Kniekapseln und vorn abgerundeten Eisenschuhen. Der Ritter trägt das in einer Vision ihm erschienene weiße Siegespanier mit rothem Kreuz; zu seinen Füssen kauert der getötete Lindwurm. Der Evangelist Johannes ist dargestellt mit der auf der

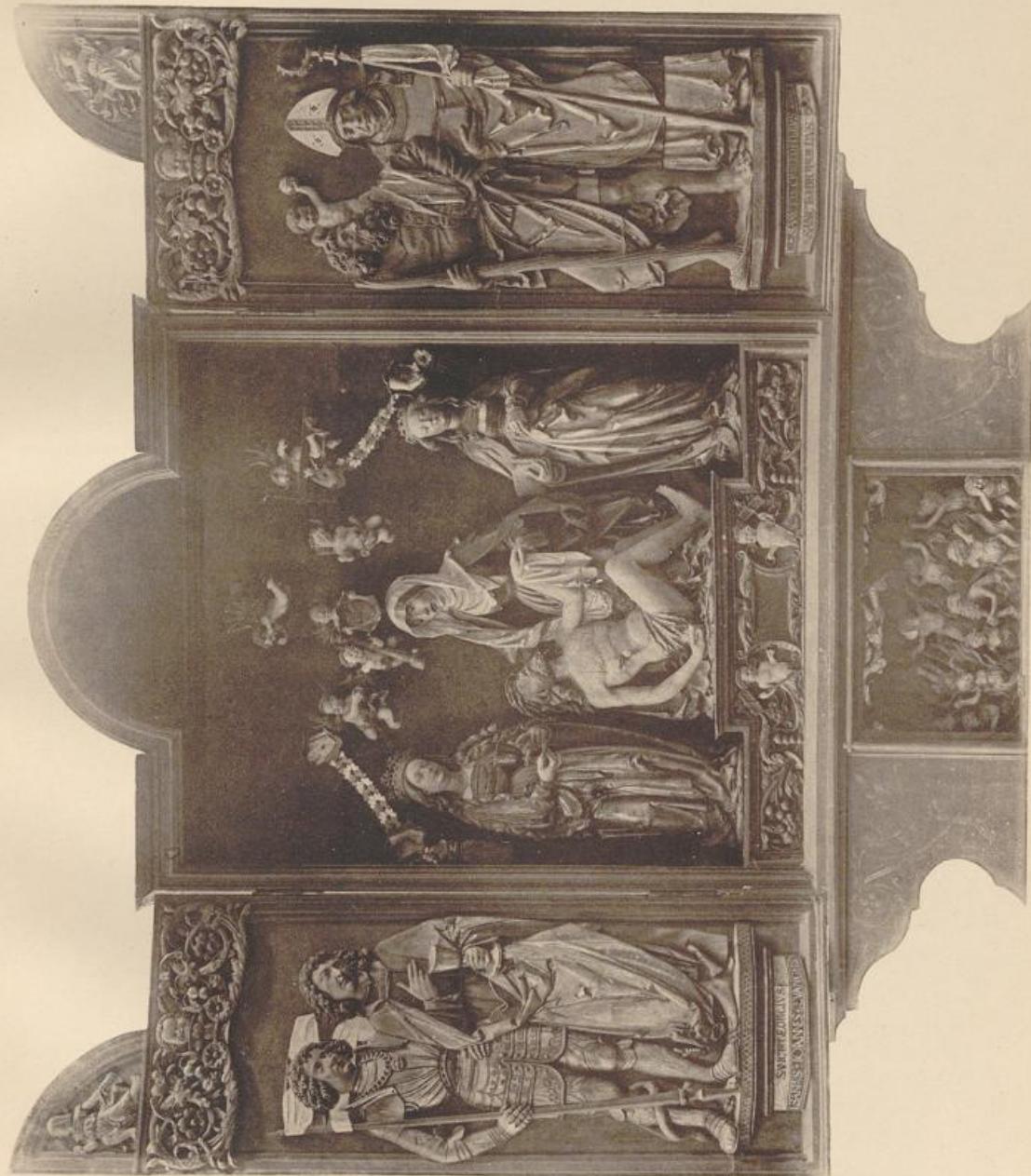


Fig. 10. Wimpfen a. B. Evangelische Pfarrkirche.  
Hochaltarschrein bei geöffneten Flügeln und mit Predella - Gruppe.

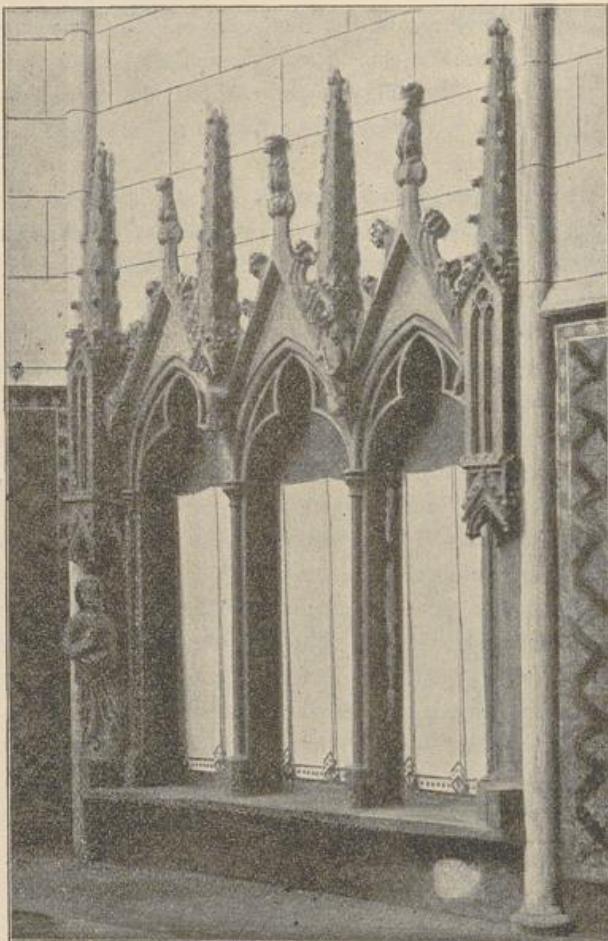


Brust liegenden Rechten; in der Linken trägt er den Giftpokal. Im zweiten Figurenpaare schreitet St. Christoph heftig bewegt durch ein Gewässer und richtet den Blick aufwärts zu dem auf seiner Schulter ruhenden, die Weltkugel hoch emporhaltenden Jesuskind. Mit der in die Seite gestemmten Linken hat der Heilige sein Gewand bis zu den Knieen aufgeschürzt; ein junger Baumstamm in der rechten Hand dient ihm als Stütze auf der Wanderung durch den reissenden Fluss. St. Theobald (die Lesart St. Leopold würde nicht zu den Episkopalattributen stimmen) erscheint als Bischof mit der Mitra auf dem Haupt, das Evangeliar und den Hirtenstab mit dem Sudarium in den Händen. Mit Ausnahme St. Theobald's sind diese Figuren baarhäuptig und tragen frei geringeltes Lockenhaar; ihre Gewänder zeigen ebenfalls den brüchigen Faltenwurf, welcher in der Bildkunst der Zeit nicht selten bis zum Geschmacklosen herrschend war.

Wiederum von einem anderen Meister, jedoch ebenfalls aus dem Stadium des Ueberganges vom 15. in's 16. Jahrhundert, stammt ein in der gewöhnlich verschlossenen Altarpredella befindliches, zwar kleines, aber kunstgeschichtlich wie künstlerisch beachtenswerthes, holzplastisches, auf Figur 10 mitabgebildetes Werk. Es ist eine den Reinigungsort, das Fegfeuer, versinnlichende Gruppendarstellung, die augenscheinlich im Zusammenhang steht mit dem im Altarschrein durch die Pietas angedeuteten Erlösungswerk. Wir sehen zwei Reihen von 25 Centimeter hohen Figürchen. Die vordere Reihe enthält sechs, die hintere Reihe fünf meist ungewandete, von züngelnden Flammen umflutete Gestalten mit gemalter Karnation. In theils inbrünstig betender, theils angstvoll flehender Haltung und die Hände ringend, bringen sie die mannigfachsten Affekte am Orte der Läuterung zur Vollerscheinung. Wie befremdend auch die drastische Auffassung das moderne kritische Auge berühren mag, so wird sich dem unbefangenen Beschauer gleichwohl die Ueberzeugung aufdrängen, dass der Künstler dieser hochbewegten figurenreichen Gruppe über eine ungewöhnliche Kraft dramatischen Talentes verfügte, wie nicht leicht ein anderer Plastiker der gleichen Zeit und des gleichen Stoffkreises. Die wogenden Flammen haben auf dem Hintergrund eine malerische Fortsetzung gefunden, die viel jünger ist und keinen Anspruch auf künstlerische Werthschätzung besitzt. Der Umstand, dass die Gruppe aus einem Stück herausgemeisselt sein soll, mag handwerkliches Interesse erregen, künstlerisch ist er ohne Belang.

Die bildliche Ausstattung der Aussenseiten der beiden Flügel, also bei geschlossenem Altarschrein, blieb der Malerei vorbehalten. Die Tafeln zeigen die lebensgrossen Figuren des h. Johannes Baptista und des h. Urban. Ungewöhnlich ausgedehnte Goldnimben umstrahlen die Häupter der kraftvollen Gestalten; dahinter stehen auf Spruchbändern die Namen der Dargestellten in folgender Fassung: SANCT JOHANNES BAPTISTA und SANCT VRBANVS 1519. Der Täufer ist von lebhafter dramatischer Bewegung erfüllt; seine Lenden umhüllt das herkömmliche Fell des Wüstenanachoreten; von seinen Schultern wallt ein grüner, roth ausgeschlagener Mantel herab; die Hände tragen das Evangelienbuch und das darauf ruhende symbolische Opferlamm mit der Siegesfahne; ein um das Evangeliar geschlungenes Spruchband enthält die Worte: ECCE AGNUS DEI, *Siehe das Lamm Gottes*. Im Kompositionellen der Johannesfigur sind leise Einwirkungen der Renaissance unverkennbar; deut-

licher noch spricht der Geist der anbrechenden neueren Kunstweise aus den leider schwer beschädigten kleinen Genien in den oberen Zwickeln der Tafel. St. Urban erscheint mit der päpstlichen dreifachen Krone auf dem Haupte und dem an die Schulter gelehnten dreifachen Papstkreuz. Er deutet mit der Rechten auf die von der Linken getragene heilige Schrift. Als Attribute liegen Weintrauben auf dem Buche, was augenscheinlich auf einer Verwechslung mit dem Winzerpatron St. Urban, Bischof von Langres, beruht. Im Gegensatz zur bewegten Figur des Täufers Johannes ist St. Urban in würdevoller Ruhe aufgefasst. Auch in dieser Komposition weben schon renaissancemässige Züge. Im Faltenwurf des reichen Pontifikalornates hingegen sind gothisierende Motive deutlich erkennbar. Am meisten, ja fast durchweg ist die ornamentale Ausstattung des Flügelaltars von der Renaissance beeinflusst, aller Wahrscheinlichkeit nach in Folge einer Erneuerung des Gehäuses. Die Grau in Grau gemalten Verzierungen auf der Predella, mit munteren Genien als bogenbewehrte Schützen und Füllhornträger in Arabeskengebildern, bekunden durch die beigelegte Jahrzahl 1519 die kunstgeschichtlich bemerkenswerthe Thatsache, dass die zeichnerische und malerische Renaissancekunst schon zu verhältnissmässig früher Zeit ihren Einzug in die kunst-



*Fig. 11. Wimpfen a. B. Evangelische Pfarrkirche.  
Steinernes Sedile, Dreisitz, im Chor.*

liebende Reichsstadt gehalten und daselbst eine achtbare Stufe der Ausbildung erreicht hat. Die Plastik, wiewohl ebenfalls der Renaissance zugeneigt, hielt damit nicht gleichen Schritt. Denn die Fruchtschnüre und die Engelfiguren am Podium der gotischen Pietasgruppe und über den Figurenpaaren auf den Innenseiten der Altarflügel können sich in künstlerischem Betracht nicht entfernt mit der malerischen Dekoration der Predella messen. Das Nämliche gilt von den über der Pietas

schwebenden sechs kleinen Himmelsboten mit Leidenswerkzeugen in den Händen, von den ebendaselbst angebrachten fünf Schildchen mit den Abzeichen der heiligen Wunden Christi, sowie von den Genien in den oberen Zwickeln des Schreines, was Alles die Thatsache bezeugt, wie unendlich weit der plastische Renaissance-Ornamentist des erneuerten Hochaltars hinter dem Urheber der gleichzeitigen und stilverwandten malerischen Ornamentation künstlerisch wie kunsttechnisch zurückgeblieben ist.

Der steinerne Dreisitz (Fig. 11), welcher auf der Epistelseite des Hochaltares an die südliche Chorwand sich anlehnt, ist seiner ursprünglichen Bestimmung nach kein Wandschrank, wofür das zierliche Werk, nach Ausweis vorhandener Spuren, noch vor nicht langer Zeit im Gebrauch war, sondern ein sogenanntes *Sedile*, auf dessen in Nischen angeordneten Sitzbänken der am Hochaltar celebrirende Priester und dessen beide Ministranten, Diakon und Subdiakon, bei besonderen gottesdienstlichen Anlässen, u. a. während der Predigt sowie beim gesanglichen Vortrag des Gloria, Credo, der Psalmen und Hymnen, sich niederliessen. Das Material des leider vielgeschädigten Sedile ist Sandstein; seine Abmessungen sind: 2,50 m Breite, 2,20 m Höhe. Die reinen Linien der tektonischen Bestandtheile deuten auf das gleiche Zeitverhältniss wie die Architektur des Chorbaues, mithin auf die Aera der Blüthe des gothischen Stiles, der sogen. Hochgothik. Ueber den drei Sitznischen spannen sich Spitzbögen aus, die von schlanken Dreiviertel-Säulchen mit attisirenden Basamenten getragen werden und von bossengesäumten Wimpergen überragt sind. An den Fusspunkten des mittleren Wimperges schiessen Fialen auf als Baldachinbekrönungen über zwei Statuetten, von denen die eine den h. Erzengel Michael mit dem Speer als Satansbezwinger, die andere einen Dämon kopfüber in jähem Sturz darstellt. Von zwei grösseren Statuen der Seitennischen des Sedile ist nur noch eine in frei wallender Lockenfluth auftretende, langgewandete jugendliche Heiligenfigur (St. Johannes Baptista?), ein verstümmeltes kelchartiges Gefäss tragend, vorhanden. Aus Meisterhänden sind weder diese Skulpturen hervorgegangen, noch die zwischen den Fialen und Wimpergen als Wasserspeier angebrachten unreinen Thiere Hund und Schwein, noch auch die auf den Spitzen der Wimperge kauernden, die Stelle von Kreuzblumen vertretenden Thiergrotesken. Sonach steht die Plastik des Sedile bei weitem nicht auf der Höhe seiner einfach schönen Architektur.

Auf der Evangelenseite des Hochaltares, dem Sedile gegenüber, erhebt sich an der nördlichen Chorwand ein Sakramentshäuschen (Fig. 12) auf zwei Doppelstufen in folgerichtig gegliederter Struktur. Es ist ein gut erhaltenes Beispiel jener thurmähnlichen Tempelchen, die auch unter der Bezeichnung Gotteshütten, Frohnwalme, Tabernakel vorkommen und zur Aufbewahrung der h. Eucharistie als geheimnissvolles Heiligthum des Allerhöchsten die ganze gotische Aera hindurch gebräuchlich waren, nachdem während der romanischen Stilepoche die Aufbewahrung der konsekrierten Hostie in einer kostbaren Pyxis stattgefunden, die in Taubengestalt an einem Krummstab hinter dem Altare mittelst Ketten herabging. — Lassen schon die Formen des 5,30 m hohen, in seinen unteren und mittleren Bestandtheilen aus Heilbronner Sandstein errichteten Sakramentshäuschens über spätgotische Entstehung keinen Zweifel, so wird die Zeitstellung des zierlichen Werkes noch genauer durch eine im

Sedile

Sakraments-  
häuschen