

## **Vortrag Dr. Jan Richter, Berlin - vom 9.3.2012**

### **Titel: Die mittelalterliche Chorausstattung des Hamelner Münsters**

Das Hamelner Münster blickt in diesem Jahr auf eine 1200jährige Geschichte zurück, einen Zeitraum, der sich einfach benennen, bei näherem Nachdenken aber kaum richtig erfassen lässt. Generationen von Gläubigen haben an dieser Kirche gebaut und die Einrichtung dabei immer wieder verändert, so dass von der ursprünglichen Konzeption nur noch wenig erhalten geblieben ist. Ich möchte mich in meinem heutigen Vortrag auf den Chor konzentrieren, dem als liturgisches Zentrum der Kirche von je her die größte Aufmerksamkeit galt. Von der mittelalterlichen Ausstattung ist dort allerdings so gut wie nichts mehr vorhanden und es bereitet keine geringen Probleme, halbwegs verlässliche Aussagen darüber zu treffen. Hält man sich einmal vor Augen, welche Schwierigkeiten man selber oft hat, das eigene Leben zu überblicken, sich etwa daran zu erinnern, wo man vor 15 Jahren den Sommerurlaub verbracht hat oder auch nur den Platz zu finden, wo im letzten Jahr die Picknickdecke verstaut wurde, dann bekommt man eine Ahnung von der Tätigkeit eines Kunsthistorikers. Denn vor jeder inhaltlichen Aussage steht der Versuch einer Rekonstruktion, die den Aufbau und das historische Umfeld der Werke zu klären hat, die Motivation für ihre Entstehung und den Kontext für den sie gedacht waren. Je älter die zu behandelnden Werke sind, desto schwieriger ist dies zwangsläufig zu bewerkstelligen. Aber auch die jüngere und jüngste Geschichte birgt ihre eigenen Probleme. So wurden viele der Werke, die ich im Folgenden vorstellen möchte, im Laufe der Jahrhunderte mehrfach renoviert und dabei aufgrund veränderter Nutzungsbedingungen dem jeweiligen Zeitgeschmack angepasst. Den mittelalterlichen Kern herauszufiltern, ist dabei nicht immer einfach. Gleiches gilt auch für die ursprüngliche Aufstellung. Die meisten der hier behandelten Werke befinden sich im Städtischen Museum von Hameln. Ihre Herkunft ist aber alles andere als gesichert. Aus dem Münster wurden Ende des 19. Jahrhunderts bedeutende Reste an mittelalterlichen Holzskulpturen in das Hamelner Rathaus überführt und der Sammlung des damaligen Museumsvereins übergeben. Um was genau es sich dabei gehandelt hat, ist leider nicht dokumentiert worden, so dass meine folgenden Ausführungen mit einem gewissen Maß an Unsicherheit behaftet bleiben und damit einen typischen Teil meines Arbeitsfeldes illustrieren.

Eine Kirchengenausstattung, wie wir sie heute gewohnt sind, war zu Beginn der Christianisierung unbekannt und entwickelte sich erst langsam im Laufe des Mittelalters. In Hameln beschränken sich die Befunde bis ins 12. Jahrhundert auf die ungenauen Ergebnisse verschiedener Ausgrabungen. Durch Quellen ist belegt, dass sich seit etwa der Mitte des 9. Jahrhunderts zwei bedeutende Reliquien, hauptsächlich wohl Knochenfragmente, der Heiligen Bonifatius und Romanus in Hameln befanden. Die Kirche war von ihren Gründern, dem Grafen Bernhard und seiner Ehefrau Christina, testamentarisch der Reichsabtei Fulda

vermacht worden, die in Hameln ein Nebenkloster eröffnete und diesem eine Reliquie ihres eigenen Gründers, des Heiligen Bonifatius, übertrug. Die bedeutende Klostergründung dürfte auch Anlass für den Erwerb der Romanus-Reliquie gewesen sein, eines frühchristlichen Märtyrers des 3. Jahrhunderts, dessen Leichnam zu großen Teilen 851 aus Rom nach Hameln überführt wurde.

Die Verehrung dieser beiden Heiligen sollte in Zukunft die baulichen Gegebenheiten der Kirche und damit auch ihrer Ausstattung bestimmen. Über den Ursprungsbau des frühen 9. Jahrhunderts ist so gut wie nichts bekannt. **(ABB)** Spätestens um die Jahrtausendwende lässt sich jedoch ein architektonisch differenzierter Baukörper nachweisen, den man sich ähnlich vorstellen darf, wie die etwa gleichzeitig entstandene, ungewöhnlich gut erhaltene Pfarrkirche St. Lucius in Essen-Werden. Die sich hier am Außenbau abzeichnende Raumaufteilung verweist auf unterschiedliche liturgische Anforderungen, wie sie ähnlich auch für Hameln galten. Dort befand sich im Osten ein doppelgeschossiger Bau mit einem Hochchor über einer Krypta. **(ABB)** Letztere diente als Begräbnisstätte für den Heiligen Romanus. Die Grabungsbefunde lassen, wenn auch undeutlich, in der Krypta einen Umgang erkennen, der es den Gläubigen ermöglichte, das Grab des Heiligen in einer Prozession zu umlaufen. Eine über die aufwändige Architektur hinausgehende Ausstattung ist hier, zumindest in der Anfangszeit, nicht zu erwarten. Einzig das Grab dürfte von einer einfachen, vielleicht mit Namen gekennzeichneten Platte verziert gewesen sein.

Der Heilige Bonifatius dagegen wurde am Hochaltar im Chor verehrt, einem Bereich der nur den Klerikern zugänglich war und sich erst im Laufe des späteren Mittelalters zum liturgischen Hauptzentrum der Kirche entwickeln sollte. Bis ins 13. Jahrhundert aber standen sich Chor und Krypta noch gleichberechtigt gegenüber, wie es etwa die Darstellung auf einem gegen 1200 entstandenen Stiftsiegel verdeutlicht. **(ABB)** Das sogenannte SIGELLUM ECCLESIAE SANCTI BONIFATII IN HAMELEN, das Siegel der Kirche des Hl. Bonifatius in Hameln, wie es leicht verkürzt auf der Umschrift heißt, zeigt in seiner oberen Hälfte die Halbfigur des Hl. Bonifatius mit seinen Insignien als Bischof. Darunter befindet sich die Ganzfigur des Hl. Romanus, der an beiden Seiten von in Anbetung verharrenden Gläubigen umgeben ist. Die Darstellungen der Heiligen sind nicht als Abbildung von damals vorhandenen Bildwerken zu verstehen, sondern verdeutlichen in ihrem räumlichen Verhältnis die bauliche Anlage der Kirche und die Art der Heiligenverehrung. Der Hl. Bonifatius befindet sich als Halbfigur in der oberen Hälfte des Siegels. Von ihm besaß die Kirche nur eine kleine Reliquie, die im Hochchor, also oben, nur den Klerikern zugänglich war und dementsprechend isoliert gezeigt wird. Der Hl. Romanus dagegen war als fast vollständiger Leichnam nach Hameln überführt und in der Krypta begraben worden. Er wird demnach als Ganzfigur in der unteren Hälfte des Siegels gezeigt, umringt von Gläubigen in der durch die fünf Rundbögen angedeuteten Krypta, die der Allgemeinheit zugänglich war.

Gleichzeitig lässt das Siegel aber bereits eine veränderte Gewichtung erahnen, da der Hl. Romanus in der Umschrift keine Erwähnung findet. Neben vielen anderen Faktoren spiegelt sich darin auch ein verändertes Bedürfnis nach Sichtbarmachung des Heiligen wider, für das

eine Grabanlage in der Krypta als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde. Im Chor dagegen war die Reliquie des Hl. Bonifatius in einem sogenannten Sepulchrum deponiert worden, **(ABB)** einem kleinen Fach im Altar, der damit die Funktion eines Heiligengrabes übernahm. Mit dem Erwerb weiterer Reliquien erhöhte sich die Zahl der Altäre – in Hameln etwa dürfte es bereits in der Frühzeit schon zusätzlich einen Marien- und einen Petrusaltar gegeben haben –, so dass sich trotz der weitverbreiteten Skepsis gegenüber figürlicher Darstellung, langsam das Bedürfnis durchsetzte, die Altäre auch für den Leseunkundigen Laien bildlich zu kennzeichnen.

Figürliche Altarverkleidungen lassen sich in Ausnahmefällen schon im 9. Jahrhundert nachweisen **(ABB)**, der Altartisch selber blieb jedoch frei von Schmuck. Erlaubt waren dort nur Kelch und Patene, das Evangelienbuch, ein Hostienbehältnis und Reliquiare. Bis zur Jahrtausendwende stand der Priester während der Messe hinter dem Altar mit Blick auf die Gemeinde. Größere Ausstattungsstücke hätten dabei die Sicht behindert. Erst seit dem 11. Jahrhundert steht der Priester während der Messe vor dem Altar. Seitdem durften dort auch Leuchter und Kreuze aufgestellt werden. Als Schutz vor dem Herabfallen dieser Gegenstände befand sich an der Rückseite des Altars oft eine Art von Brüstung, die zunehmend als Bildträger diente.

**(ABB)** Bei dem hier gezeigten Beispiel in Oberpleis bei Königswinter handelt es sich um ein sehr frühes, gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstandenes Exemplar eines sogenannten Dorsales, auf dem im Zentrum die thronende Gottesmutter dargestellt ist, seitlich flankiert von den in Anbetung verharrenden Heiligen Drei Königen und Engeln. An diesem Beispiel lässt sich gut verfolgen, wie rationell bereits damals die Arbeitsweise der Künstler organisiert war. Das betrifft einerseits technische Gesichtspunkte, wie die Fertigung in drei voneinander getrennten Werkstücken, andererseits aber auch künstlerische Aspekte in der Art der verwendeten Vorlagen. Die Marienfigur ist nämlich keine Erfindung des in Oberpleis tätigen Steinmetzens gewesen, sondern orientiert sich an einem Modell, das im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts im Rheinland entwickelt wurde und in kürzester Zeit bis weit nach Skandinavien hinein enorme Verbreitung fand. **(ABB)** Auch in Hameln hat sich eine, leider stark beschädigte Figur dieses Typus erhalten, die mit einiger Wahrscheinlichkeit zum ursprünglichen Bestand des Münsters gehört haben dürfte.

Maria sitzt in allen Fällen in streng frontaler Haltung auf einem Thronstuhl, bekleidet mit einem Gewand, das einen runden, bis auf die Brust reichenden Kragen zeigt, unter dem die untere Hälfte eines runden Medaillons hervorschaut. Über dem Gewand sitzt in Bauchhöhe ein breiter Gürtel, die Füße tragen spitze Schuhe. **(ABB FfM)** Die Haare sind zu Zöpfen geflochten, die über die Schultern auf den Rücken fallen. Körperhaltung und Gewandanlage sind betont symmetrisch gehalten. Beide Arme liegen zwischen Knien und Thronlehnen, die Hände sind nach vorne gerichtet erhoben. Die Stofffalten bilden ausgehend vom natürlichen Fall der Gewänder ein abstraktes Muster aus Ovalschwüngen. Der Thron wird in Form eines gleichmäßig mit ringförmigen Wülsten besetzten Stuhls gestaltet. Die Figur sitzt eng an die Rücklehne gelehnt, hoch und steil aufgerichtet, sollte dem Betrachter gegenüber formal

erhöht wirken und gleichzeitig von ihm abgegrenzt werden. (**ABB FfM2**) Die Seiten des Stuhls sind geschlossen, die Wülste werden als Querstreben fortgeführt und wirken wie eine Barriere. Diese fast abweisend strenge Komposition wird einerseits durch den in Hameln vielleicht auch ursprünglich unbedeckten Kopf mit dem Blick auf die geflochtenen Haare gemildert, Maria wird als junges Mädchen gezeigt. Zum anderen war die verlorene Figur des Kindes ursprünglich in schräger Sitzhaltung auf dem Schoß der Mutter befestigt und durchbrach damit als einziger plastischer Bestandteil die strenge Symmetrie.

(**ABB Oel**) In diesem Darstellungstyp verbinden sich verschiedene Aspekte der mittelalterlichen Marienfrömmigkeit. Die strenge Sitzhaltung mit dem im Schoß der Mutter thronenden Knaben korrespondiert mit einer gängigen theologischen Deutung, nach der Maria als „sedes sapientiae“, als Thron der Weisheit bezeichnet wird. Die Figur zeigt Maria einerseits als Mutter, kennzeichnet sie durch die von keinem Schleier bedeckten Haare aber gleichzeitig auch als jungfräulich und durch die an vielen anderen Beispielen erhaltene Krone als Himmelskönigin. Ihre offen erhobenen Hände sind als Gebetsgestus zu verstehen, der einerseits an das Kind gerichtet ist, andererseits aber auch eine Aufforderung an den Betrachter beinhaltet.

Die ursprüngliche Funktion dieser Figur lässt sich in Hameln nicht mehr genau bestimmen. Zu der Zeit ihrer Entstehung im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts war plastischer Schmuck auf den Altären noch nicht allgemein üblich. Insofern wäre eine Aufstellung auf dem Hochaltar als die wahrscheinlichste anzunehmen. Eine Marienverehrung ist dort allerdings nicht belegt. Technische Aspekte deuten auf einen kultischen Gebrauch der Figur hin, der eher auf eine der Allgemeinheit zugängliche Aufstellung auf einem Altar im Langhaus schließen lässt. Eigenartiger Weise wurde nämlich bei nahezu allen Figuren dieses Typus das Kind aus einem gesonderten Werkstück angefertigt und mit einem Dübel am Schoß der Mutter befestigt, (**ABB**) eine Technik, die den Gepflogenheiten der Entstehungszeit eigentlich widerspricht. Die Sitzposition der Kinder liegt innerhalb der Maße des Werkblocks für die Marienfiguren, die notwendigen Hinterschneidungen im Holz wären nicht aufwendig genug gewesen, um eine getrennte Herstellung zu rechtfertigen. Völlig untypisch ist die an vielen Beispielen belegte getrennte Bemalung von Mutter und Kind. Üblicherweise wurden angesetzte oder getrennt hergestellte Werkstücke vor der Bemalung mit Leinwand überzogen und grundiert, so dass die einzelnen Teile an der fertigen Figur nicht mehr als solche zu erkennen waren. Bei diesem Figurentyp dagegen wurden Mutter und Kind getrennt voneinander bemalt, wobei man allerdings im Bereich der Sitzfläche des Kindes auf dem Schoß der Mutter auf eine Vergoldung verzichtete.

Diese technische Eigenart könnte dafür sprechen, dass die Kinderfiguren zeitweise abgenommen werden mussten. In Hameln wurden zu einem späteren Zeitpunkt die hinteren Pfosten des Throns abgesägt, (**ABB Pad**) eine Veränderung, die sich auch an vielen anderen Beispielen dieses Typus nachweisen lässt und offensichtlich dazu diente, die Figur an einem der Marienfeste leichter bekleiden zu können. Möglicherweise bestand diese Tradition

bereits zur Entstehungszeit der Figuren Ende des 12. Jahrhunderts, so dass die Kinderfiguren bewusst getrennt und damit abnehmbar konstruiert wurden.

Der kultische Gebrauch, der sich mit der zeitweiligen Bekleidung abzeichnet, lässt auf eine ausgeprägte Marienfrömmigkeit schließen, die man eher an dem dafür vorgesehenen Altar im nördlichen Seitenschiff des Langhauses vermuten möchte. Ob die Figur dort allerdings dauerhaft oder nur temporär zu hohen Festen aufgestellt war und sich sonst im Chor befand, bleibt fraglich. In jedem Fall wird sie nicht frei, sondern in einem mit Türen verschließbaren Gehäuse gestanden haben, wie einige in Skandinavien erhaltene Beispiele belegen. **(ABB)**

Auch wenn die Wurzeln dieses Figurentypus im Rheinland zu suchen sind, lässt die enorme Verbreitung der Werke für Hameln eher auf eine lokale Fertigung im westfälisch-niedersächsischen Raum schließen. Die ungewöhnlich große Beliebtheit dieses Typus äußerte sich in zahllosen Kopien, die kennzeichnend für eine schlagartig veränderte Bedeutung bildlicher Darstellung waren. Sie scheint in hohem Maße an diesen Typus gebunden gewesen zu sein, was sich nicht nur in der großen Verbreitung, sondern auch in der guten Erhaltung der Werke abzeichnet. In vielen Fällen lassen sich spätere Umarbeitungen nachweisen, die wohl aufgrund von starken Beschädigungen infolge der Nutzung erfolgten und gleichzeitig mit einer Modernisierung verbunden waren. **(ABB Werl)** In Hameln etwa wurde im Laufe des 14. Jahrhunderts der Kopf überarbeitet und einem zeitgemäßen Schönheitsideal angepasst. Die Figuren müssen allgemein hoch geschätzt worden sein, da man aufwendige und sicherlich kostenintensive Reparaturen einer Neuanschaffung vorzog. Die Befürchtungen der frühchristlichen Theologen, die sich im 2. Gebot niederschlug, sich kein Bildnis von Gott zu machen, scheinen hier ihre Bestätigung zu finden - die religiöse Verehrung war zunehmend an die Darstellung der Heiligen gebunden.

Die Entwicklung derartiger Bildwerke fällt in eine Zeit, in der sich das Verständnis gegenüber der Sichtbarmachung des Heiligen grundlegend veränderte. Der Altar diente primär der Messfeier, als der Ort, an dem während des Abendmahls die Hostien gereicht wurden. Im Laufe des 12. Jahrhunderts entwickelte sich die Vorstellung, in der durch den Priester geweihten Hostie sei Christus real, vollständig und dauerhaft gegenwärtig. Ein Laterankonzil verlieh dieser Vorstellung 1215 durch die Verordnung der sogenannten Elevatio bindende Gültigkeit, die den Priester dazu verpflichtete, während der Messe die geweihte Hostie zur Verehrung gut sichtbar zu erheben. **(ABB)** Aus dieser Verpflichtung erwuchs das Bedürfnis nach einer ständigen, von der Messe losgelösten Anschauung der Hostie, die es erlaubte die Gegenwart des Göttlichen dauerhaft auch optisch zu erfahren. Dieses Bedürfnis manifestierte sich 1264 in dem durch Papst Urban IV. eingesetzten Fronleichnamsfest, dem, wie der Name schon sagt, die Verehrung des Leibes Christi in seiner eucharistischen, also das Abendmahl symbolisierenden Bedeutung galt. Ursprünglich wurden die Hostien in speziellen Büchsen, den sogenannten Pyxiden, in der Sakristei verwahrt. **(ABB)** Nun kam es zur Entwicklung besonderer Schaugefäße, den sogenannten Monstranzen, die man an hervorgehobener Stelle im Chor der Kirche in sogenannten Sakramentshäusern gut sichtbar aufbewahrte und bei passender Gelegenheit der Gemeinde präsentieren konnte.

In Hameln hat sich eines der frühesten bekannten Sakramentshäuser des Mittelalters erhalten. **(ABB)** In der Südostecke des Chores steht auf einem niedrigen Podest ein kastenförmiges Gehäuse auf Säulen. Seine Seitenflächen sind von kleinen Giebeln überhöht, zur Ostwand gerichtet türmt sich darüber ein steiles Dach als Bekrönung auf. Die Nordseite des Kastens zeigt eine Maßwerkverzierung, die Westseite öffnet sich zu einer großen vergitterten Tür, über der sich im Giebel die Darstellung eines Lamms mit einer Kreuzfahne befindet. Als einziger plastischer Schmuck verdeutlicht diese Figur die Bedeutung des Gehäuses. Das Lamm wird durch seinen Heiligenschein und die Kreuzesfahne als ein Symbol für Christus gekennzeichnet und verweist als Opfertier auf die Eucharistie, also auf das Abendmahl. Ursprünglich dürfte dies noch stärker betont gewesen sein, da man das Lamm üblicherweise mit einer blutenden Seitenwunde zeigte, aus der das Blut in einen darunter aufgestellten Kelch floss, als überdeutlicher Verweis auf das Blut Christi, das sich im eucharistischen Wein vergegenwärtigt. Die für das Abendmahl verwendeten Hostien wurden in dem Fach unterhalb des Giebels aufbewahrt, allerdings in anderer Form, als es heute erscheint. **(ABB)** Die säulenähnlichen Zieraufsätze zwischen den Giebeln sind ebenso wie die Gittertür Zutaten von einer Renovierung des 19. Jahrhunderts [1872/75 Conrad Wilhelm Hase], die Aufstellung des Gehäuses ist die Folge einer Umgestaltung des Chores vom Ende des 16. Jahrhunderts, bei der vermutlich auch der Kelch an der Darstellung des Lammes abgeschlagen wurde. Ursprünglich befand sich das Sakramentshaus an der Nordwand des Chores um 45° gegen den Uhrzeigersinn gedreht. Von Westen, vom Langhaus aus bot sich dem Gläubigen also die Maßwerkverzierung als Schauseite dar. Die Fachtür hingegen war nach Süden zum Altar hin gerichtet. Wie bei vielen mittelalterlichen Beispielen war das Gehäuse ursprünglich in zwei Fächer unterteilt, wie eine vor der Renovierung angefertigte Zeichnung überliefert. Das untere Fach besaß eine hochrechteckige Tür mit einem Gitter, das den Durchblick auf die dahinter aufgestellte Monstranz mit der sogenannten großen Hostie erlaubte. In dem oberen, nur von einer einfachen Tür verschlossenen Fach befand sich wahrscheinlich eine Büchse mit den anderen für das Abendmahl benötigten Hostien.

Das Hamelner Sakramentshaus, entstanden in der Zeit um 1270, ist ein selten frühes Beispiel dieses Ausstattungstypus und stammt deutlich erkennbar aus einer Übergangsphase. Eigenartiger Weise ist die damit angestrebte Sichtbarmachung des Allerheiligsten nämlich nur auf einen kleinen Kreis von Leuten beschränkt worden. Während spätere Beispiele in ihrer Aufstellung oft so konstruiert sind, dass die Monstranz durch das Türgitter vom Langhaus aus sichtbar ist, war in Hameln das Fach nur vom Chor aus, also allein für die Kleriker frei einsehbar. Der Allgemeinheit hingegen war der direkte Blick verwehrt. Nur das Gehäuse markierte überdeutlich den Ort, an dem die Hostien aufbewahrt wurden.

Nur wenige Jahrzehnte später hatten sich die Sehgewohnheiten aber bereits soweit verändert, dass vermutlich in Lübeck ein Ausstattungstypus entwickelt wurde, von dem die Heiligenverehrung in Zukunft bildlich dominiert werden sollte, der sogenannte Schnitzaltar, bei dem es sich streng genommen nicht um einen Altar, sondern um einen Altaraufsatz handelte. **(ABB)** Typisch für den überwiegenden Teil dieser Aufsätze ist das Vorhandensein beweglicher Flügel, die die Darstellung eines umfangreichen Bildprogramms auf ihren beiden

Seiten erlaubten und damit gleichzeitig eine besondere Form der Inszenierung begünstigten. Der geschlossene Zustand repräsentierte mit seinen auf den Außenseiten der Flügel befindlichen Malereien die Alltagsansicht. Geöffnet wurden die Schnitzaltäre erst an Sonn- und hohen Feiertagen und zeigten damit ihre dem Anlass entsprechend große Pracht. In deutlicher Steigerung zum geschlossenen Zustand waren hier Skulpturen, also dreidimensionale Bildwerke zu sehen, die von einem architektonisch aufwändigen, in hohem Maße vergoldeten Rahmenwerk eingefasst wurden.

Auch diese Art der Gestaltung erklärt sich letztlich aus einem veränderten Bedürfnis nach Sichtbarmachung des Heiligen, wobei die Schnitzaltäre allerdings erst am Ende eines längeren Prozesses entstehen, der die Präsentation von Reliquien betraf. **(ABB)** Sie wurden seit frühchristlicher Zeit nicht nur unverrückbar in Gräbern oder Altären deponiert, sondern auch in tragbaren Gehäusen, die im Laufe der Zeit immer aufwändiger gestaltet wurden. Mit dem Einsetzen der Kreuzzüge gelangten seit dem Ende des 11. Jahrhunderts Unmengen an neuen Reliquien nach Europa, für die die unterschiedlichsten Behältnisse geschaffen wurden. Ähnlich wie bei der Hostienverehrung entstand auch hier das Bedürfnis nach einer Sichtbarmachung, so dass die Elevatio, die durch den Priester erhobene Präsentation auch für die Reliquien in die Liturgie mit aufgenommen wurde. Damit einhergehend verloren die Heiligengräber in den Krypten zunehmend an Bedeutung und es scheint mehr als bezeichnend, dass in Hameln große Reste der mittelalterlichen Chorausstattung erhalten geblieben sind, aber nichts aus der Krypta. Statt der dort lokalisierten Verehrung des Grabes entstand der Wunsch nach einer dauerhaften Präsentation seines Inhaltes, also der Reliquien, so dass sich überall im Laufe des 12. Jahrhunderts schreinförmige Gehäuse von teilweise bedeutendem Umfang entwickelten. **(ABB)** Sie wurden dauerhaft auf den Altären ausgestellt und nur noch bei großen Prozessionen bewegt. Ob es allerdings einen derartigen Schrein auch für die Romanus-Reliquie in Hameln gegeben hat, bleibt angesichts der schnell nachlassenden Verehrung des Heiligen mehr als zweifelhaft.

Die Gestaltung der Reliquienschreine wurde um 1300 auf die sich langsam entwickelnden Schnitzaltäre übertragen, **(ABB)** die in der Anfangszeit häufig noch Reliquien beinhalten konnten und damit eine Mittelstellung zwischen Reliquiar und reinem Ausstattungstück einnahmen. Gleichzeitig vermischten sich hier aber auch die Entwicklungslinien, da die mit Bildprogrammen versehenen Flügel ihren Ursprung bereits in den Heiligenkästen finden, die seit spätestens dem 12. Jahrhundert Sitzfiguren wie die Hamelner Madonna beherbergt haben.

**(ABB)** In Hameln haben sich bedeutende Reste eines großen Schnitzaltars aus der Zeit um 1370 erhalten. Im Gegensatz zu der Madonnenfigur handelt es sich bei den Skulpturen um qualitativ einfache Werke, die jedoch aufgrund ihrer frühen Zeitstellung von besonderem Interesse sind, da der Typus des Schnitzaltars sich nur langsam verbreitete. Das ursprüngliche Aussehen des Hamelner Altars lässt sich nur mit großen Mühen rekonstruieren. Aus dem Jahre 1765 ist eine Beschreibung des damals noch im Chor befindlichen Aufbaus überliefert worden, veröffentlicht in der „Merkwürdigen Geschichte

der berühmten Stadt Hameln“ von Johann Daniel Gottlieb Herr. Diese Beschreibung ist etwas kompliziert und in vielen Punkten ungenau, ich will sie Ihnen dennoch vorlesen, weil sie gut zu illustrieren vermag, vor welchen Problemen man als Kunsthistoriker stehen kann.

Ich zitiere: „Die simple structur und Schnitzarbeit dieses Altars, zeugen von dessen Alterthum. Es finden sich in der unteren etage die 12 Apostel, Christus und Maria in Holz ausgehauen etwa drei Fuß hoch. In der Mitte zu rechten Maria zur linken Christus sitzend, zu beyden Seiten sechs Apostel. Auf den linken Flügel die heilige Affera, auf den rechten Bonifacius. (...) Von beyden Seiten kann der Altar umgekehrt und als ein Schrank zugemacht werden, da sich dann auf der umstehenden Seite allerhand Mahlereyen praesentiren. In der 2ten etage praesentirt sich Christus am Creutz, zur rechten Maria zur linken Joseph [gemeint ist hier offensichtlich Johannes]. In der 3ten etage siehet man ein Lamm mit der Sieges-Fahne, in einem Rahmen von Schnitzarbeit gefaßt.“

**(ABB)** Auf den ersten Blick wird hier in groben Zügen der Aufriss eines Schnitzaltars beschrieben. Überprüft man den Text jedoch anhand der im Museum erhaltenen Werke, so scheint davon nur wenig zusammen zu passen. Dort befindet sich eine Reihe von 16 Figuren, die mit einer Höhe von durchschnittlich 70 Zentimetern dem von Herr angegebenen Maß von „etwa drei Fuß“ entsprechen. Auch die dargestellten Personen stimmen überein, Christus und Maria auf einer Thronbank sitzend, umgeben von den zwölf Aposteln und den Heiligen Bonifatius und Afra. Sämtliche Figuren zeigen dieselbe Schnitzweise, ähnliche Gesichtstypen und eine vergleichbare Gewanddarstellung, dürften demnach als zusammengehörige Gruppe aus derselben Werkstatt stammen. Dem Stil der Gewänder nach zu urteilen, müssen sie um 1370 entstanden sein. Die Darstellung des Hl. Bonifatius lässt ziemlich sicher auf eine Herkunft aus dem Münster schließen. Herr zufolge sollen sie sich dort in der „unteren etage“ des Altars befunden haben, der „von beyden Seiten [...] umgekehrt und als ein Schrank zugemacht werden“ konnte, also mit klappbaren Flügeln versehen war, die „auf der umstehenden Seite allerhand Mahlereyen praesentiren“.

Erscheint hier alles soweit noch nachvollziehbar, so fangen die Probleme aber bereits in der „2ten etage“ an. **(ABB)** Dort war Herr zufolge eine Kreuzigungsgruppe aufgestellt. Auch diese hat sich im Museum erhalten, annähernd gleichgroß, ursprünglich aber sicherlich nicht zugehörend, da deren Figuren dem Stilbild nach zu urteilen, nicht vor 1430 entstanden sein können. Es müsste sich demnach um eine spätere Hinzufügung gehandelt haben.

**(ABB)** In der „3ten etage“ schließlich befand sich „ein Lamm mit der Sieges-Fahne, in einem Rahmen von Schnitzarbeit“. Auch dieser hat sich im Museum erhalten, ein Giebel in der Form eines annähernd gleichseitigen Dreiecks mit einer aufwändigen Maßwerkfüllung, in deren Zentrum sich eine große Scheibe mit dem Relief des Lammes befindet. An den Dachkanten befinden sich weitere Reliefs mit den Figuren eines Hundes und eines hockenden Mannes, auf den Dachschrägen Weinlaub und Reben. Dieses architektonische Zierstück ist wiederum älter als die Kreuzigungsgruppe, bereits im 14. Jahrhundert entstanden, vielleicht gleichzeitig mit der Figurenreihe.

**(ABB)** Nicht erwähnt werden bei Herr schließlich noch sieben im Museum befindliche kleine Reliefs von Halbfiguren mit Spruchbändern, die aufgrund ihrer Kopftypen und dem Stil ihrer Gewänder zu dem Altaraufsatz von 1370 gehört haben müssen.

**(ABB)** Wie kann dieser nun ursprünglich ausgesehen haben? Die von Herr beschriebenen Figuren standen in der „1ten etage“ in einer Reihe und lassen deutlich eine inhaltliche Hierarchie erkennen. Christus und Maria sitzen als Hauptpersonen als einzige auf einer Thronbank, während die anderen Heiligen stehend gezeigt werden. Ihre leicht geneigten Körperhaltungen lassen sich quasi als Rahmung auffassen, mit der die Thronbank im Zentrum formal eingebunden wird. Welcher Heilige wo stand, wird bei Herr allerdings nicht erwähnt, nur dass die Hl. Afra sich auf dem linken Flügel befand, der Hl. Bonifatius hingegen auf dem rechten. Mit dieser Angabe lässt sich aber leider nur wenig anfangen, denn was genau bedeutet „rechts“ und „links“? Vorher heißt es ja bei der Beschreibung der Thronbank, „in der Mitte zu rechten Maria zur linken Christus sitzend“, die Platzierung wird hier also nicht aus Sicht des Betrachters, sondern aus Sicht der Figuren beschrieben. Ob das aber auch für den Rest der Beschreibung gilt, lässt sich kaum entscheiden.

**(ABB)** Gewisse Anhaltspunkte für die Aufstellung finden sich an den Figuren selber. Sie sind halbrund geschnitzt und wurden an ihrer Rückseite aus technischen Gründen ausgehöhlt, um ein Reißen des Holzes zu verhindern. Bei sieben der Standfiguren finden sich an den Rändern dieser Aushöhlung kleine, auf den ersten Blick kaum ins Auge fallende Kerben unterschiedlicher Anzahl. Es handelt sich dabei um sogenannte Versatzmarken, mit denen die Bildschnitzer die Position der Figuren im Gehäuse markierten. Dort befanden sich entsprechende Marken auf der Rückwand, so dass beim Aufbau sofort ersichtlich war, wo die Figuren hingestellt werden sollten. In Hameln wurden nur sieben Figuren mit zwei bis acht Kerben gekennzeichnet. **(ABB)** Bei der fehlenden Nummer eins dürfte es sich um die Mittelgruppe gehandelt haben, die aufgrund ihrer Prominenz nicht extra markiert werden musste. Die fehlenden Marken an den sieben anderen Figuren dagegen dürften ursprünglich aufgemalt gewesen sein, um sie als Gruppe von den auf der anderen Seite der Thronbank aufgestellten Heiligen zu unterscheiden. Welche der beiden Gruppen sich links bzw. rechts davon befand, lässt sich allerdings ebenso wenig entscheiden, wie die Ausrichtung der Zählung, die von links beginnend hätte fortlaufen können, oder, was ich für wahrscheinlicher halte, ausgehend vom Zentrum nach beiden Seiten hin. Herrs Beschreibung zufolge waren die Figuren im geöffneten Zustand des Altars im Schrein und in den Innenseiten der Flügel zu sehen. **(ABB)** Aus Symmetriegründen, um ein vollständiges Schließen der Flügel gewährleisten zu können, müssen daher im Schrein seitlich der Thronbank je drei Figuren gestanden haben und in den Flügeln je vier. Es gab aber auch eine inhaltliche Symmetrie zwischen gleichwertigen Figuren, die sich an sämtlichen Schnitzaltären des Mittelalters nachweisen lässt. So wurde etwa der Apostel Petrus immer gegenüber vom Apostel Paulus aufgestellt. In Hameln lassen sich leider nur noch wenige der Figuren sicher identifizieren. Die Heiligen Afra und Bonifatius aber müssen aufgrund der inhaltlichen Symmetrie an der jeweiligen Innenkante der Flügel aufgestellt gewesen sein, wenn man von einer vom Zentrum beginnenden Zählung der Versatzmarken ausgeht. Die Figur der Hl. Afra besitzt fünf

Kerben, muss demnach an vierter Stelle nach der Mittelgruppe, also bereits im Flügel aufgestellt gewesen sein. Die Figur des Hl. Bonifatius besitzt keine Marke, dürfte dementsprechend zur anderen Gruppe gehören und an entsprechender Stelle im gegenüberliegenden Flügel gestanden haben. Die Aufstellung der übrigen nicht markierten Figuren bleibt spekulativ. Große Aufträge wie dieser Schnitzaltar wurden nach vorher festgelegten Entwürfen angefertigt. Diese Entwürfe betrafen nicht nur den Aufriss im Ganzen, sondern auch die Position der einzelnen Figuren, die nach festgelegten Vorlagen geschnitzt wurden, die sich im Besitz der Werkstatt befanden. Dabei achtete man auf eine möglichst harmonische Gesamterscheinung, so dass Körperhaltungen und Gewandwürfe aufeinander bezogen und in gewissem Maße rhythmisiert wurden. Die hier gezeigte Aufstellung, die auch die Grundlage für die Rekonstruktion im Museum bildet, versucht ein möglichst harmonisches Gesamtbild zu schaffen, bleibt aber notgedrungen subjektiv.

Wie sah nun das Gehäuse ursprünglich aus? In der Beschreibung von Herr finden sich keine brauchbaren Angaben, erwähnt werden nur drei verschiedene Etagen und das Vorhandensein von Flügeln. Eine Rekonstruktion lässt sich also nur mit Rückschlüssen aus besser erhaltenen Werken begründen. Generell wurden die Figuren in derartigen Altären nicht frei, sondern in einzelnen Fächern aufgestellt, die durch Pfeiler oder Säulen voneinander abgetrennt waren und als Zeichen der Ehrerbietung dienten, mit der die Stellung des jeweiligen Heiligen hervorgehoben werden sollte, selbst in gereihter Form. Als Bekrönung dieser Fächer finden sich bis Ende des 14. Jahrhunderts oftmals dreieckige Giebelaufsätze, mit denen ein oder maximal zwei dieser Fächer überspannt wurden. Der von Herr beschriebene „Rahmen von Schnitzarbeit“ in der „3ten etage“ des Altaraufsatzes zeigt, soweit er mit dem im Museum erhaltenen Stück identisch ist, einen derartigen Typus, kann aber, anders als bisher vermutet, ursprünglich auf keinen Fall zu dem Retabel gehört haben. **(ABB)** Die oben beschriebenen Symmetrieeigenschaften gelten auch für derartige Giebelaufsätze. Maßstab für ihre Gestaltung war das im Zentrum des Schreins befindliche Hauptfach mit der Marienkrönung, das nur von einem breiten oder zwei schmalen Giebeln überfangen worden sein kann, je nachdem ob man die Figuren einzeln oder als Gruppe betonen wollte. Die Breitenmaße dieses einen bzw. dieser beiden Giebel galten für alle anderen, damit die Flügel am Gehäuse problemlos geschlossen werden konnten, ohne dabei zu Überschneidungen zu führen. Auch wenn sich in Hameln die Breitenmaße der Fächer nicht mehr exakt bis auf den Zentimeter rekonstruieren lassen, so würde der im Museum erhaltene Giebel neben dem zentralen Fach noch mindestens vier weitere Fächer überspannt haben. Ein symmetrischer Gesamtaufbau wäre damit nicht möglich gewesen, beim Schließen der Flügel hätten sich die Giebel gegenseitig überschritten. Der im Museum erhaltene Giebel muss demnach aus einem anderen Zusammenhang stammen, auf den ich noch zurückkommen werde.

Mit dem Ausscheiden dieses Stückes stellt sich die Frage, ob der Altar überhaupt derartige Giebel als Aufsätze besessen haben muss, mehr noch, wie hoch die Konstruktion eigentlich ursprünglich war. Herr spricht immerhin von drei Etagen, von denen die dritte als ursprünglicher Bestandteil bereits wegfällt. Aber auch die Kreuzigungsgruppe in der „2ten“

Etage muss aufgrund ihres Stilbildes erst später um 1430 hinzugefügt worden sein. War sie wirklich in einer „etage“ aufgestellt, gleichbedeutend mit der Figurenreihe unten? Schon in der Frühzeit der Schnitzaltäre lassen sich zweistöckige Aufbauten nachweisen, allerdings nur an besonders aufwändigen Beispielen, mit denen Hameln wohl kaum konkurrieren konnte. In allen Fällen zeigen diese beiden Etagen, oder besser gesagt Register, dieselbe Anzahl von Fächern, so dass das Gehäuse ein einheitliches Dach ausbilden konnte. Bei Herr hingegen wird nur eine Kreuzigungsgruppe in der „2ten etage“ erwähnt, so dass man im Falle eines zweistöckigen Aufbaus den Verlust einer großen Anzahl von Figuren voraussetzen müsste. Es erscheint mir daher wahrscheinlicher, dass es sich bei der „2ten“ und „3ten etage“ um eine nachmittelalterliche Konstruktion gehandelt hat, mit der der Altar und die später darauf aufgestellte Kreuzigungsgruppe in einem Rahmen zusammengefasst wurden, auf dem als dritte Etage der Giebel saß.

Scheidet man diese beiden Etagen aus, so bleiben nur noch die bei Herr nicht erwähnten Prophetenreliefs übrig. **(ABB)** Sie dürften zum ursprünglichen Bestand gehört haben und waren unterhalb der Figurenreihe in sogenannten Unterzügen befestigt, wie sich mit einer Reihe von anderen Beispielen belegen lässt. Für diese Unterzüge gelten die gleichen Symmetrieeigenschaften wie für die Fächer, es müssen also sieben weitere Reliefs verloren gegangen sein.

Diese Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung verweist auf ein um 1400 weitverbreitetes Modell von Schnitzaltären, wobei „weitverbreitet“ allerdings in große Anführungszeichen zu setzen ist, da sich der Typus erst im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein durchsetzen sollte. **(ABB)** Charakteristisch erscheint das bildnerische Programm dieses als Marienkrönungsalter bezeichneten Typus. In allen Fällen finden sich im Zentrum, auf ein oder zwei Bänken thronend, Maria und Christus, beide gekrönt, oder seltener wie in Hameln im Zustand der Krönung Mariens. Seitlich davon die zwölf Apostel, die je nach Umfang der Altäre um Heiligenfiguren ergänzt werden konnten, die für die jeweilige Gemeinde von besonderer Bedeutung waren, in Hameln etwa Bonifatius und Afra.

Derartige Altaraufsätze waren im 14. Jahrhundert noch relativ selten, Deutschlandweit ist allenfalls mit wenigen hundert Exemplaren zu rechnen, eine Anzahl, die schon relativ hoch angesetzt sein dürfte. Durch diese Seltenheit lassen sich anders als bei der älteren Sitzmadonna die künstlerischen Wurzeln der für Hameln tätigen Werkstatt aufzeigen. **(ABB)** Um 1340 wurde der Chor des Mindener Doms, der als Bistumssitz zu den bedeutendsten Kirchen der Diözese gehörte, stark erweitert und mit einer neuen Ausstattung versehen. Das wichtigste Ausstattungsstück war ein bis zum zweiten Weltkrieg in wenigen Resten erhaltener Altaraufsatz, ein Marienkrönungsalter, der anders als in Hameln allerdings zwei Register besaß, in denen die Figuren wahrscheinlich durchgängig sitzend gezeigt wurden. Der im Zentrum des oberen Registers aufgestellten Marienkrönungsgruppe stand hier im unteren die Verkündigung an Maria gegenüber. Dieser Altaraufsatz bildete mit seinen Figurentypen und dem für die Marienkrönungsgruppe verwendeten Entwurf den unmittelbaren Vorläufer für Hameln. **(ABB)** Obwohl die Schnitzarbeiten in Minden ein

deutlich höheres Qualitätsniveau besitzen, zeugen die eng vergleichbaren Gesichter und der nahezu identische Entwurf der zentralen Figurengruppe von einem direkten Bezug beider Werkstätten. Die in Minden tätigen Bildschnitzer müssen längere Zeit in der Gegend gearbeitet haben, da sich von ihrer Hand auch eine etwa gleichzeitig um 1340 entstandene Figur der Gottesmutter aus einem Marienaltar der Stiftskirche in Obernkirchen erhalten hat. **(ABB)** Es wäre durchaus denkbar, dass einer der in Hameln tätigen Bildschnitzer ursprünglich in Minden gearbeitet hat und sich später in der Gegend mit einer Werkstatt selbstständig machte.

Bei der Mindener Werkstatt handelte es sich um einen hochqualifizierten Spezialbetrieb. Der Typus des Schnitzaltars war damals so neuartig, dass nur wenige Werkstätten über ausreichende Kenntnisse verfügten, um derartiges herstellen zu können. Gleichzeitig waren damit aber auch die Arbeitsmöglichkeiten sehr beschränkt, da sich ein Wandel der Ausstattungsgepflogenheiten zu dieser Zeit nur in den bedeutenden Kirchen vollzog. Demnach dürfte die Werkstatt nicht ortansässig gewesen sein, sondern zog, ihren Aufträgen folgend, von Ort zu Ort weiter, ähnlich wie die Steinmetze an den Kathedralbaustellen. Die Tätigkeit der Mindener Werkstatt lässt sich an einer Reihe von auffallend großen und konstruktiv sehr aufwändigen Werken in Norddeutschland verfolgen. Etwa zehn Jahre nach dem Mindener Schnitzaltar entstand, angefertigt von denselben Bildschnitzern, um 1350 das Chorgestühl für den Magdeburger Dom. **(ABB)** Derartige Gestühle dienten dem Konvent, also der Gesamtheit der an der jeweiligen Kirche tätigen Kleriker, als Sitzgelegenheit im Chor und konnten je nach Anzahl der Personen einen bedeutenden Umfang erreichen. Große Gestühle wie in Magdeburg waren in mehreren Reihen entlang der Chorwände aufgestellt und besaßen, abgesehen von den einzelnen Sitzen, auch eine Kniebank, beides eingefasst in ein aufwändiges Rahmensystem. Neben der figürlichen Ausstattung, die in deutlichem Kontrast zu den Heiligendarstellungen oft auch drastisch dargestellte profane Themen enthalten konnte, waren die für die höchsten Repräsentanten vorgesehenen Bänke besonders hervorgehoben, oft als isolierte Drei- oder Viersitze, die, je nach Kirche, für den Bischof oder den ranghöchsten Priester und diejenigen Diakone reserviert waren, die ihnen während der Messe assistierten. **(ABB)** Aus einem derartigen Zusammenhang dürfte auch der Giebel stammen, der von Herr in der „3ten etage“ auf dem Altaraufsatz in Hameln beschrieben wurde. Mit einer Breite von etwa 180 Zentimetern diente er wahrscheinlich als Bekrönung eines Dreisitzes, dessen Funktion durch seine bildliche Ausstattung gekennzeichnet wird. **(ABB)** Ähnlich wie am Sakramentshaus verweist auch hier die Darstellung des Lammes mit dem Heiligenschein und der Kreuzfahne auf das Opfer Christi, das im Abendmahl immer wiederkehrend vergegenwärtigt wird. Während der Messe gab und gibt es bestimmte Abschnitte, die vom Priester und den Ministranten sitzend verfolgt werden konnten, etwa das Absingen des Kyrie, des Gloria und des Credo oder das Abbeten von Psalter und Lektionen. Der Priester, in seiner Funktion als Stellvertreter Christi auf Erden, nahm dabei den mittleren Platz auf dem Dreisitz ein, direkt unterhalb der Darstellung des Lammes, neben ihm saßen die beiden Ministranten. Die über ihnen angeordneten Reliefs von Hund und hockendem Mann haben allerdings keine spezifische Bedeutung. Hier

äußert sich vielmehr das für das Mittelalter typische Nebeneinander von Hohem und Profanem, als Abbildung der irdischen Welt, über die sich die Geistige zu erheben vermag.

Der Hamelner Dreisitz könnte etwa gleichzeitig mit dem Aufsatz für den Hochaltar entstanden sein, bietet aber letztlich zu wenige Anhaltspunkte für eine genauere zeitliche oder stilistische Einordnung. Ob sich hiermit Reste einer weiteren Arbeit derselben Werkstatt erhalten haben, bleibt daher fraglich.

Derart aufwändige Dreisitze oder große Gestühle wie in Magdeburg wurden nur selten angefertigt, da sie, einmal errichtet, für Jahrhunderte in Gebrauch blieben. Für ihre Anfertigung waren, ähnlich wie bei den Schnitzaltären, Spezialkenntnisse vonnöten, über die nur wenige Werkstätten verfügten. **(ABB)** In Magdeburg verweisen die umfangreichen figürlichen Darstellungen in der Art ihrer Gesichtstypen und dem Stil der Gewänder auf dieselbe Werkstatt, die in Minden schon um 1340 den Aufsatz für den dortigen Hochaltar angefertigt hatte. Diese Werkstatt lässt sich bereits wenige Jahre nach Errichtung des Magdeburger Chorgestühls um 1360 in Lüneburg nachweisen, wo sie einen Aufsatz für den Hochaltar der Johanniskirche anfertigte. **(ABB)** Auch dieser Aufsatz ist nur in wenigen, heute weit über Europa verstreuten Resten erhalten geblieben. Wie in Minden handelte es sich dabei um einen zweistöckigen Aufbau, der im Zentrum eine Marienkrönungsgruppe oberhalb der Verkündigung an Maria zeigte. Anders als dort wurden die seitlich davon angeordneten Figuren jedoch wie in Hameln stehend dargestellt. Auch hier finden sich wieder dieselben Figuren- und Kopftypen und der Rückgriff auf den bereits in Minden verwendeten Entwurf für die Marienkrönungsgruppe. **(ABB)**

In Lüneburg entstand dann in der unmittelbaren Nachfolge dieser Werkstatt um 1380 ein Altaraufsatz, der sich als einziger von diesen Arbeiten zu so großen Teilen erhalten hat, dass seine Rekonstruktion auch deutliche Rückschlüsse für Hameln erlaubt. Er wurde ursprünglich für den Hochaltar des vor den Toren Lüneburgs gelegenen Klosters Lüne angefertigt, befindet sich aber seit 1655 in der Kirche von Gudow, südlich von Mölln. **(ABB)** Auch hier zeigt sich ein deutlicher Qualitätsabfall gegenüber den Arbeiten der Hauptwerkstatt, gleichzeitig aber auch eine direkte Übernahme vieler Entwürfe, die sich nur durch eine Tätigkeit in Lüneburg erklären lässt. **(ABB)** Das Gudower Retabel wurde, ähnlich wie das Hamelner, bei seiner Umsetzung aus Kloster Lüne dem Zeitgeschmack entsprechend umgebaut. Statt eines mit Flügeln versehenen Altarschreins findet man jetzt eine offene Schauwand nach barocken Vorstellungen, wie man sie sich ähnlich auch in Hameln vorstellen darf. **(ABB)** Bei genauerer Betrachtung zeigt sich in Gudow eine sehr ökonomische Bauweise. Statt ein neues Gehäuse zu konstruieren, wurden von dem mittelalterlichen Aufsatz einfach die Flügel abgenommen, leicht verkürzt auf den Schrein gestellt und von einem umlaufenden Rahmen eingefasst. Nimmt man diese Schauwand wieder auseinander, was mit den heutigen technischen Möglichkeiten relativ einfach am Computer zu bewerkstelligen ist, dann lässt sich der ursprüngliche Aufbau wieder zu einem Schnitzaltar zusammensetzen, der demjenigen in Hameln sehr ähnlich gewesen sein dürfte. **(ABB)** Deutlich wird dabei das räumliche Verhältnis zwischen den Figuren, den Fächern, in denen sie aufgestellt sind, und

den darüber befindlichen Maßwerkbaldachinen. Die durch Versatzmarken gesicherte Reihenfolge der Figuren zeigt die harmonische Anordnung von Körperhaltungen und Gewandmustern. Unklar bleiben allerdings auch hier die ursprüngliche Form der Bekrönung und diejenige des Unterbaus, der sogenannten Predella, die nötig war, um zwischen Altartisch und Aufsatz einen genügend großen Abstand für das Klappen der Flügel herzustellen. Anders als in Hameln zeigten die Unterzüge unterhalb der Figuren in Gudow keine figürlichen Darstellungen, sondern bestanden aus reinen Maßwerkeinsätzen.

**(ABB)** In Gudow haben sich auf der Rückwand des Aufbaus, auf der ursprünglichen Außenseite der Flügel sogar noch Reste von Malereien erhalten, die eine ungefähre Vorstellung zu geben vermögen, wie die von Herr erwähnten „Mahlereyen“ in Hameln ausgesehen haben müssen. Anders als bei den Skulpturen gab es hier sicherlich keine direkte Verbindung zwischen den Werkstätten, die Gegenüberstellung von gereiht aufgestellten Einzelskulpturen und szenischen Malereien entsprach aber den allgemein üblichen Gepflogenheiten.

Dieser Kontrast zwischen außen und innen wurde bewusst gewählt. Die szenischen Darstellungen erzählten mit der Passion Christi eine quasi historische Begebenheit, der geöffnete Zustand dagegen verwies auf die überzeitliche Bedeutung der Heiligen. Hier war nicht die Darstellung einer Handlung gefordert, sondern die bildliche Kennzeichnung eines Heiligen, der an diesem Altar verehrt wurde. Bei beiden Altaraufsätzen fällt ein für die Entstehungszeit typischer Schwerpunkt auf dem Neuen Testament ins Auge. Die Verehrung der zwölf Apostel als Heilige, ebenso wie die Darstellung der Krönung Mariens wurde historisch erst durch die Passion und die Kreuzigung Christi möglich. Letztere war aber nicht allein eine historische Begebenheit, sondern auch ein überzeitliches Symbol. Sie bildete die Trennlinie zwischen Altem und Neuem Testament, kam im geöffneten Zustand der Altaraufsätze optisch allerdings nicht zum Tragen. In Gudow lässt sich aufgrund des Umbaus nichts mehr über das ursprüngliche Vorhandensein figürlicher Aufsätze sagen, in Hameln hingegen gab es sie anfangs offensichtlich nicht.

**(ABB)** Die thematische Lücke, die sich im sichtbaren Fehlen der Kreuzigung im geöffneten Zustand des Altaraufsatzes zeigte, muss zumindest in Hameln sehr bald als Manko empfunden worden sein. Ein glücklicher Zufall gestattet es, die von Herr beschriebene Aufstellung in der „2ten etage“ als Folge eines frühzeitigen mittelalterlichen Umbaus zu erklären, mit dem diese Lücke von ungewöhnlich prominenter Seite geschlossen wurde.

Im Niedersächsischen Landesarchiv Hannover hat sich ein auf den 7. Januar 1428 datierter Ablassbrief erhalten. Derartige Briefe dienten, wie der Name bereits anklingen lässt, dem Erlass von Sünden. Nach mittelalterlicher Auffassung hatten sich Christus und die Heiligen durch ihr Wirken eine Art Überschuss an Verdiensten erworben, der von der Kirche wie ein Schatz, als sogenannter „Thesaurus ecclesiae“ verwaltet wurde. Aus ihm heraus konnte Sündern ein Teil ihrer Strafe durch die Erfüllung bestimmter Leistungen, etwa durch vorgeschriebene Gebete erlassen werden. Der in Hannover erhaltene Ablassbrief wurde

durch den Mindener Weihbischof Wilhelm von Castelbranco ausgestellt und bezieht sich auf ein ZITAT „auf dem Hochaltar im Hochchor der Kirche des Heiligen Bonifatius in Hameln aufgestelltes und durch uns [also den Bischof] geweihtes heiliges Kreuz“. Der Bischof verlieh damit den vor diesem Kreuz betenden Gläubigen einen Ablass von vierzig Tagen, der von demjenigen Zeitraum abgezogen wurde, den diese zur Sühne im Fegefeuer zu verbringen hätten. In dem Ablassbrief wird die Platzierung des Kreuzes auf dem Hochaltar genannt, aber es wird dabei nicht deutlich, ob damit der Altar oder sein Aufsatz gemeint ist, ob es sich also um ein tragbares Standkreuz oder um eine Ergänzung des bestehenden Aufbaus gehandelt hat.

Interessanterweise war auch dieses Stück auf eine besondere Weise mit den oben beschriebenen Problemen der Bilderentwicklung und ihrer Verehrung verbunden. Denn nicht die Anbetung des Bildes gewährleistete den Ablass, sondern ZITAT „die Apostel Peter und Paul und die Heiligen Erasmus und Aldegundis, deren Reliquien in besagtem Bildnis eingeschlossen sind“, wie es in dem Ablassbrief heißt. **(ABB)** Unter den im Städtischen Museum befindlichen Holzskulpturen hat sich eine aus stilistischen Gründen um 1430 datierbare Kreuzigungsgruppe erhalten, die von den Maßen etwa den Figuren in dem Altaraufsatz entspricht. Das Kreuz und die Figur Christi zeigten große Schäden durch Holzwurmbefall, die in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts zu einer durchgreifenden Restaurierung führten. Neben größeren Ergänzungen zerstörter Bereiche wurde die gesamte Bemalung entfernt. Dabei fand sich ein oben in den Kopf der Figur eingesetzter Holzzapfen. Derartige Zapfen haben meistens eine technische Funktion. Sie dienten der Befestigung des Holzklotzes in der Werkbank und wurden nach Fertigstellung der Figur einfach abgeschnitten, so dass ein Rest davon im Kopf verblieb. Manchmal wurde die für den Zapfen gebohrte Höhlung aber auch für andere Zwecke weiterverwendet. **(ABB)** Eine zur Prüfung angefertigte Röntgenaufnahme ließ eine tiefe Aushöhlung erkennen, die weit über das technisch notwendige hinausging. Nach der Lösung des Verschlusses fand sich dann, wie bereits vermutet, im Kopf der Figur ein Reliquiendepot mit mehreren Knochenpartikeln und zwei auf Pergament geschriebenen Authentiken. Bei letzteren handelt es sich um kleine Zettel mit Namensinschriften, die durch den jeweiligen Kleriker ausgestellt, als Dokumente die Echtheit der Reliquien bezeugen sollten. Trotz der fast fünfhundert Jahre währenden Lagerung gelang es, die beiden Authentiken zu entziffern. **(ABB)** Eine war mit „Reliquie sancte aldegundis“ bezeichnet, die andere mit „Reliquie Sancti herasmi martiris“, also Namensinschriften von zwei der Heiligen, die auch in dem Ablassbrief des Mindener Weihbischofs erwähnt wurden. Beide Heilige sind für Hameln so ungewöhnlich, dass diese Reliquien sich nur in dem Kreuz befunden haben können, dass 1428 durch den Bischof geweiht wurde und dass sich durch glückliche Umstände anscheinend im Museum erhalten hat. Die Konstruktion der Figurengruppe spricht für eine erhöhte, frei einsehbare und dauerhafte Aufstellung. Das Kreuz besaß ursprünglich einen schmalen Zapfen am unteren Ende, mit dem es fest in einen dafür vorgesehenen Schlitz im Gehäuse eingesetzt werden konnte, die Figuren von Maria und Johannes sind anders als die Figuren des Altaraufsatzes vollrund gearbeitet, waren also für eine auch von der Rückseite aus einsehbare Aufstellung

gedacht, was sich gut mit der von Herr überlieferten Position in der „2ten etage“, also oben auf dem Gehäuse des Aufsatzes vereinbaren ließe, das dementsprechend, anders als die Altaraufsätze in Minden und Lüneburg, ursprünglich nur ein Register besessen haben kann. Die auf den Inschriften nicht bezeichneten, im Ablassbrief jedoch ausdrücklich erwähnten Reliquien von Petrus und Paulus könnten sich in den bisher nicht näher untersuchten Begleitfiguren befinden oder aber das Depot im Kopf der Christusfigur war nicht groß genug für die Aufnahme von vier Authentiken.

**(ABB)** Diese Ergänzung des Altaraufsatzes muss eine hohe Bedeutung gehabt haben, anders ist die durch den Ablassbrief belegte Weihe durch den Bischof nicht zu erklären. Eigenartigerweise wird in dem Text jedoch kein Stifter für die Kreuzgruppe erwähnt, die ja schließlich von jemandem bezahlt worden sein muss, der über ungewöhnlich gute Kontakte zum Bistum verfügte. Allerdings ist der Text an dieser Stelle etwas undeutlich und ließe sich durchaus auch dahingehend verstehen, dass es sich um eine persönliche Stiftung des Weihbischofs gehandelt hat. Damit würde sich auch der prominente Aufstellungsort auf dem Aufsatz des Hochaltars im Chor erklären, der für die Montage und die Weihe der Kreuzgruppe vollständig eingerüstet werden musste. Sollte der Bischof hier wirklich als Stifter fungiert haben, so ließe sich in den qualitätsvollen, im niedersächsischen Bestand relativ isoliert stehenden Figuren vielleicht eine im frühen 15. Jahrhundert in Minden tätige Werkstatt festmachen, da der Auftrag dafür am ehesten am Sitz des Bistums vergeben worden sein dürfte.

Der auf den ersten Blick eigentümlich wirkende Umstand, dass ein Ablass durch Gebete vor einem Kreuz gewährt wurde, das Reliquien von Heiligen enthielt, die damit in keinem Zusammenhang standen, ist typisch für das spätere Mittelalter. In den zunehmend selteneren Fällen, in den es notwendig erschien, Reliquien in Bildwerken zu deponieren, griff man auf das zurück, was gerade vorhanden war, in Hameln etwa auf die Reliquien von Petrus, Paulus, Aldegundis und Erasmus, die als bischöfliche Stiftung wahrscheinlich aus dem Besitz des Doms in Minden stammen dürften. Bei einem Kreuz kam noch hinzu, dass es von Christus aufgrund seiner Himmelfahrt keine Reliquien geben konnte, es sei denn sekundäre Berührungsreliquien, wie etwa Stoffstücke oder Ähnliches. Grundsätzlich spiegelt sich in der Diskrepanz zwischen Abbild und Inhalt aber der Kompromiss zwischen dem frühmittelalterlichen Bilderverbot und dem spätmittelalterlichen Bedürfnis nach einem optischen Bezugspunkt wieder. Seine Gebete konnte man problemlos an das Kreuz richten, die heilsbringende Wirkung ging aber nicht von der Figur, sondern von den darin eingeschlossenen Reliquien aus.

Dieses eigentümliche Missverhältnis zeigt sich noch deutlicher an dem letzten Werk, das ich heute Abend vorstellen möchte und mit dem wir den Bereich des Chores dann auch verlassen werden. **(ABB)** Es sei noch einmal an den Anfang meiner Ausführungen erinnert, an die nachlassende Bedeutung der Verehrung des Hl. Romanus in der Krypta. Demgegenüber fällt allerdings auf, dass auch der Hl. Bonifatius in den bisher vorgestellten Werken allenfalls eine Nebenrolle spielte. Seine Reliquie war im Hochaltar deponiert, dessen

Aufsatzgestaltung zwar eine entsprechende Darstellung berücksichtigte, aber der allgemeinen Entwicklung entsprechend in untergeordneter Position innerhalb des damals aufkommenden Schemas eines Marienkrönungsaltars. Da der Hochchor allein den Klerikern vorbehalten war, musste den Laien die direkte Verehrung des Heiligen verwehrt bleiben. Möglicherweise bot das den Anlass dafür, etwa gleichzeitig mit dem Altaraufsatz auch eine Figur des Kirchenpatrons in Auftrag zu geben. Auch dieses Werk hat sich im Städtischen Museum erhalten, ein Andachtsbild, das auf den ersten Blick durchaus mit der Sitzmadonna des ausgehenden 12. Jahrhunderts vergleichbar erscheint. Die etwa ein Meter hohe Skulptur zeigt den Hl. Bonifatius auf einer Thronbank sitzend, gekleidet in das Ornat eines Bischofs mit langem Untergewand und einer darüber liegenden, etwas kürzeren Kasel, der Kopf wird von der Mitra bedeckt, an den Händen sitzen nur noch in Resten erhaltene Handschuhe. Abgesehen von dem Grundmotiv des thronenden Heiligen ist die Gesamtwirkung aber eine vollkommen andere. Bei der Sitzmadonna handelt es sich um ein zeitloses Andachtsbild, bei der Bonifatiusfigur dagegen finden sich deutlich erkennbare Handlungsmotive. **(ABB)** Der Kopf des Heiligen ist leicht erhoben, der Mund wie redend geöffnet. Die linke Hand dürfte den Bischofsstab gehalten haben, worauf ein heute verkittetes Loch an entsprechender Stelle am Sockel hindeutet, in dem der Stab ursprünglich wohl eingesetzt war. Die rechte Hand dagegen ist segnend erhoben, ein Gestus, der mit Blick auf den geöffneten Mund durch das aufgeschlagene Buch im Schoß motiviert wird. Es wäre zu viel behauptet, dies als Darstellung des Predigens zu interpretieren. Es handelt sich eher um Andeutungen, mit denen die Funktion des Bonifatius als eines der wichtigsten Missionsheiligen gekennzeichnet wird. Mit diesen Handlungsmotiven wird die Figur aber nicht in die alltägliche Erfahrungswelt eingebunden. Dem steht ein massiver, mehrfach stark profilierter Sockel entgegen, mit dem sie vom Betrachter abgerückt und über ihn erhoben wird, deutlich gekennzeichnet als Reliquiar, wie der auf der Brust befestigte Bergkristall zeigt. **(ABB)** Anders als erwartet enthält das Sepulchrum aber keine Reliquien des Hl. Bonifatius. Der Bergkristall ist als Halbkugel in eine Fassung eingesetzt, die dahinterliegende Höhlung wird von der Authentik verdeckt. Sie listet sämtliche Namen derjenigen Heiligen auf, deren Reliquien in der Figur deponiert wurden, „vom Holz des Herrn, vom Heiligen Simon, vom Arm des Heiligen Mauritius, vom Heiligen Hypofiro, vom Heiligen Pankratius, von der Heiligen Margaretha, von der Heiligen Cordula und anderen Heiligen“. Hier wiederholt sich also dasselbe Phänomen wie an der kleinen Kreuzigungsgruppe auf dem Altaraufsatz, Thema und Inhalt des Bildwerks stimmen nicht überein. Die Erklärung dafür dürfte in den Zeitumständen zu suchen sein. Wahrscheinlich war es um 1370 nicht mehr möglich aus Fulda eine weitere Bonifatiusreliquie zu erwerben, so dass man auf den in Hameln vorhandenen Bestand an quasi frei verfügbaren Reliquien zurückgriff, um diese in der Figur zu deponieren. Ihrer Wirkung, der künstlerischen als optischer Bezugspunkt, wie auch der religiösen als Mittelpunkt der Andacht, tat dies keinen Abbruch. Vielmehr noch, in der großen Zahl der deponierten Reliquien äußert sich die Bedeutung des Heiligen und seines Bildwerkes.

Wo aber kann diese Figur nun gestanden haben? Im Chor war dafür kein Platz mehr, so dass man eine Aufstellung auf einem Nebenaltar im Langhaus vermuten möchte, die der

Allgemeinheit eine Verehrung des Kirchenpatrons ermöglichte. Die beschriebenen Handlungsmotive könnten aber auch auf einen anderen Funktionszusammenhang hindeuten. **(ABB)** Um 1480 wurde am Münster zwischen nördlichem Querhaus und Chor ein doppelgeschossiger Anbau errichtet, dessen obere Etage den Klerikern als Sitzungssaal diente. So heißt es in einer von Johann Friedrich Ludwig Sprenger überlieferten Beschreibung in seiner 1826 veröffentlichten „Geschichte der Stadt Hameln“ ZITAT: „Diese Sakristei, auch Capitelstube genannt, welche auf dem hohen Chore gegen Norden liegt, benutzte man zu Versammlungen des Capitels; in ihr wurden die Stiftsprediger gewählt. Es war daher ein Theil mit eichenen Dielen abgesondert und mit Bänken ringsum versehen. Der Sitz des Domdekans zeichnete sich aus. Hinter ihm stand das Bild des heiligen Bonifacii.“ Sollte es sich bei diesem „Bild“ um die im Museum erhaltene Figur handeln, dann hätte es sich um eine zumindest damals allein den Klerikern vorbehaltene Darstellung des Kirchenpatrons gehandelt, die in dezidierter Weise durch redende Gestik die Betrachter an ihre missionarischen Aufgaben erinnern sollte. **(ABB)** Da sich im 14. Jahrhundert ähnliche Handlungsmotive auch an anderen Figuren nachweisen lassen, könnte diese für das ausgehende 15. Jahrhundert bezeugte Funktion bereits von Beginn an bestanden haben. Die Figur erfüllte damit eine doppelte Funktion. Als Bildwerk verwies sie auf das vorbildliche Wirken des Heiligen, in dessen Tradition auch die als Priester tätigen Kleriker in Hameln standen, als Reliquiar gewährte sie gleichzeitig die unmittelbare Gegenwart des Heiligen an sich, vertreten durch die Reliquien anderer Personen.

Mit diesen Funktionszusammenhängen ist die Schwelle zur komplexen Bildgestaltung des späten Mittelalters bereits überschritten, bezeichnenderweise bei einem Bildwerk, dessen Aufstellung sich nicht mehr dauerhaft im Chor lokalisieren lässt. In Zukunft sollten Bildwerke nur noch in Ausnahmefällen als Reliquiare dienen oder inhaltlich an die Bedeutung des Altars gebunden sein, auf dem sie aufgestellt wurden, eine Entwicklung, die schließlich zu einer Autonomie des Kunstwerk führte, die heute unseren Alltag bestimmt. Die Ursprünge dieser Autonomie liegen jedoch in Werken begründet, wie der nur noch in Resten erhaltenen Chorausstattung des Hamelner Münsters, die ich Ihnen heute hoffentlich etwas anschaulicher machen konnte.

### **Vita Dr. Jan Richter:**

Jan Friedrich Richter arbeitet als promovierter Kunsthistoriker an einem Forschungsprojekt der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. Mit dem „Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein“ wird ein Gesamtinventar kirchlicher Ausstattung erstellt, das umfassende Rückschlüsse auf die kirchlichen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der Region erlaubt. Große Teile dieses Bestandes lassen sich – ähnlich wie in Hameln – heute nur noch durch den Rückgriff auf Quellen und den Vergleich mit verwandten Werken rekonstruieren. Richter ist Verfasser diverser Publikationen zur mittelalterlichen Skulptur in Norddeutschland und Skandinavien, u.a. von Monographien zu den Bildschnitzern Claus Berg und Hans Brüggemann.