



Forschungen des Instituts für
Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 13



Stephan Albrecht, Lena Ulrich, Clara Forcht (Hg.)

Bamberger Perspektiven

Studien zur Kunst des Mittelalters



University
of Bamberg
Press

Bamberger Perspektiven
Studien zur Kunst des Mittelalters



Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften
und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg
Till Sonnemann

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Rainer Drewello
Mona Hess
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Wolfgang Brassat

Band 13

Abteilung Kunstgeschichte

Verantwortlicher Herausgeber: Stephan Albrecht

Stephan Albrecht, Lena Ulrich, Clara Forcht (Hg.)

Bamberger Perspektiven

Studien zur Kunst des Mittelalters

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg

Satz und Layout: Clara Forcht, Lena Ulrich

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Umschlagbilder (jeweils von links nach rechts):

obere Reihe: Fotografien *Bathseba*, *Goldene Pforte*, *Freiberg* von Lena Ulrich, *Altes Rathaus*, *Karlstadt von Johannes Jänchen Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?)*, *Landsknechtsschlacht*, *Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg* von Christopher Retsch

untere Reihe: Fotografien *Jan van Eyck*, *Saint Jerome in His Study* von Sailko (Wikimedia Commons), *Grablegung Christi*, *Sakramentsnische*, *Obere Pfarre*, *Bamberg* von Marie-Luise Kosan, *Raymond sieht Melusine im Bad*, *GNM Nürnberg, Hs. 4028, fol. 50r* von Judith Hentschel

© University of Bamberg Press, Bamberg 2022
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2196-4505

ISBN: 978-3-86309-835-3 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-836-0 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-529064

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-52906>

Inhalt

Vorwort.	7
 Katharina Christa Schüppel Die Madonna bekleiden. Zwölf Apostel auf dem Mantel der Walcourt-Madonna	 9
 Clara Forcht Verbildlichung einer Entbildlichung. Das Hauptportal von Vézelay als Bildreflexion	 17
 Lena Ulrich Durch den Geist in den Körper. Maria an der Goldenen Pforte des Freiburger Doms.	 29
 Pauline Hohn Die Westchorschranken des Bamberger Doms	 43
 Johannes Jänchen Die Fassadengestaltung der ältesten fränkischen Rathäuser	 53
 Stephan Albrecht, Susanne Brinkmann, Magdalena Tebel und Christina Verbeek Zwei Madonnenfiguren der Lorenzkirche in Nürnberg. Objekt- und Formgeschichte im Austausch	 63
 Nathalie-Josephine von Möllendorff ,Lesefähigkeit‘ im späten Mittelalter. Zur devotionalen Praxis des Lesens von Büchern und des Anschauens von Bildern.	 77
 Anna Chiara Knoblauch Das Südturmportal am Kölner Dom. Wechselwirkungen zwischen Architektur und Skulptur	 93

Marie-Luise Kosan	
Die Sakramentsnische der Oberen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Bamberg. Zur Funktion bildlicher Darstellungen an spätmittelalterlichen Sakramentshäusern	109
Judith Hentschel	
Multimediales Erzählen in Thüring von Ringoltingens „Melusine“. Text und Bild in der Nürnberger Handschrift Hs. 4028	127
Christopher Retsch	
1504 oder 1514? Das Gemälde einer Landsknechtsschlacht mit dem Monogramm AA in Würzburg und Albrecht Altdorfer	137
Susann Kretschmar	
„Marxen zw schreiben, den beissen kunig nit zw schliessen ...“. Die Erweiterung des Text- und Bildprogramms für den „Weißkunig“ Kaiser Maximilians I.	157
Autorinnen und Autoren	173

Vorwort

Der wichtigste Ort des Kunsthistorischen Instituts am Kranen 10 in Bamberg ist die Diathek! Nicht wegen der unzähligen Bildschätze, die ihre lange Berufskarriere längst beendet haben und einer ungewissen Zukunft entgegensehen, sondern als Ort des Austausches. Sobald die Kaffeemaschine ausgegurgelt und ihren letzten Seufzer getan hat, erwacht hier plötzlich alles zum Leben: Allgemeinplätze über das Wetter, ungefilterte Eindrücke von Ausstellungsbesuchen, Bemerkungen zur jüngsten Lektüre und spontane Spinnereien gehen nach den ersten Koffeinschüben unbemerkt über in die zwanglose Fachdiskussion.

Die meisten der in diesem Band versammelten Beiträge nahmen hier ihren Anfang. Sie entstanden in den letzten Jahren am Lehrstuhl für mittelalterliche Kunstgeschichte der Universität Bamberg als Teile von Bachelor- und Masterarbeiten, Ergebnisse einer Promotion oder auch als kleine eigenständige Studien und beschäftigen sich mit lokalen, regionalen, aber auch mit internationalen Objekten. Zumeist sind sie Produkte intensiver Diskussionen, denn hier teilen alle die Begeisterung für das Mittelalter – auf jede erdenkliche Weise. So geht es auch in diesem Band querbeet durch alle Gattungen: Architektur, Skulptur und Malerei werden unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet – Bamberger Perspektiven eben! Christliche, profane und politische Ikonographie, Objektgeschichte, Erzähltheorie, Bauforschung, Frömmigkeit und Frömmigkeitsgeschichte: Hier spiegelt sich die enge Vernetzung der Bamberger Kunstgeschichte zum Zentrum für Mittelalterstudien, das nur ein Stockwerk höher sitzt. Aber das Flurgeflüster hat Reichweite: in die Germanistik, Bauforschung, Geschichte und Philosophie.

Bei aller Vielfalt des Materials und der Fragestellungen eint die Bamberger Forschung ein Merkmal: Das Objekt steht im Mittelpunkt! Die enge Auseinandersetzung mit dem Original steht am Anfang jeder Untersuchung, ob mit dem Mikroskop, der Lupe oder vom Gerüst aus. Diese unmittelbare Erfahrung des Kunstwerks prägt den anschließenden Diskurs. Das Kunstwerk ist für uns alle der unbestechliche Richter, ob die Theorie dahinter nun trägt oder alles doch nur Kaffeesatzleserei war.

Stephan Albrecht
Clara Forcht
Lena Ulrich

Die Madonna bekleiden

Zwölf Apostel auf dem Mantel der Walcourt-Madonna

Mäntel sind kulturell komplex kodierte Kleidungsstücke.* Sie umhüllen und schützen, sind Sinnbild der Macht ihrer Träger, werden geteilt, verschenkt, existieren in unterschiedlichsten Materialien und Formen und können mühelos den kulturellen Kontext wechseln: wie die sogenannte Kasel des Thomas Becket, ein kostbar besticktes Werk spanisch-muslimischer Werkstätten, das um 1200 in den Schatz der Kathedrale von Fermo gelangte und als Reliquie verehrt wurde.¹ In Heiligenviten ist der Mantel ein wichtiges Requisit. Das Teilen des Mantels als Akt der Großzügigkeit ist die Schlüsselszene der Vita des heiligen Martin von Tours. Die Mantelspende des Franz von Assisi markiert den Übergang in eine neue, religiöse Lebensphase.

Ein kulturell besonders bedeutsames Objekt ist der Mantel der Madonna. Der schleierartige Mantel Mariens, das Maphorion, ist eine bedeutende textile Reliquie.² Mittelalterliche Madonnenskulpturen tragen Mäntel, die aus dem gleichen Material wie die Madonna selbst gearbeitet und deshalb unbeweglich sind. Beispiele sind die möglicherweise auf liturgische Gewänder referierenden Mäntel der hölzernen Madonnen aus Ger und Ix (beide zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts),³ oder der Mantel der Goldenen Madonna im Essener Münster (ca. 980), der aus der hauchdünnen Goldfolie gearbeitet wurde, die den gesamten Madonnenkörper umhüllt und auch Gesicht und Hände Mariens bedeckt. Im Fall der Essener Madonna ist der Mantel zugleich Bildfläche, und als solche wird er zu unterschiedlichen Zeiten von unterschiedlichen Akteuren „bespielt“: Hiervon zeugt die im 13. Jahrhundert ergänzte Adlergraffe.⁴ Mäntel als bewegliche Objekte waren beliebte Geschenke an Madonnenskulpturen, die als Kultbilder verehrt wurden.⁵ Zur Ausstattung der aus Blei gegossenen Madonna in der Kirche Notre-Dame de la Victoire in Thuir (Pyrénées-Orientales, ca. 1200) gehört ein heute musealisierter Mantel, ein durch die intensive Verehrungspraxis insbesondere der Frühen Neuzeit stark fragmentierter roter andalusischer Seidensamt.⁶ Eine Besonderheit des aufwendig gearbeiteten Mantels der Madonna del Popolo in der Kathedrale von Pontremoli aus dem frühen 19. Jahrhundert ist es, dass seine gestickte Inschrift die Namen

der Stifterin und der Stickerin dokumentiert.⁷ Im Fall der Madonna di Palombaro (Chieti), den Gaetano Curzi beschreibt, tritt ein moderner Mantel als Hülle an die Stelle des eigentlichen, mittelalterlichen Kultbildes, dessen Substanz fast vollständig verloren ist.⁸ Zur religiösen Praxis gehört es bis heute, den Mantel der Madonna und damit das Kultbild zu berühren.⁹ Das Bekleiden und Schmücken der Madonna anlässlich hoher religiöser Feste ist ein vielstufiges Ritual, das von spezialisierten Akteuren ausgeübt wird.¹⁰

Ein Objekt, das sowohl über einen Mantel als festen Teil der Skulptur als auch über ein ganzes Set textiler, beweglicher Mäntel als Teil ihrer Ausstattung als Kultbild verfügt, ist die silberne Madonna im belgischen Walcourt (11. Jahrhundert). Eine Besonderheit des kostbaren Artefakts ist es, dass der Mantel der Madonna zum Bildort wird: Auf der Rückseite der Skulptur befindet sich eine nachträglich ergänzte, bewegliche Tafel mit einer Darstellung der Zwölf Apostel, die ein geräumiges Reliquienfach verschließt. Was diese Ergänzung über kulturelle Bedeutungszuweisungen an die Madonna und über ihre Objektgeschichte verrät und welche möglicherweise unerwarteten Nachbarschaften sich aus dieser Ergänzung ergeben, ist Gegenstand der folgenden Überlegungen.

Die Walcourt-Madonna. Materialität und Objektkontexte

Die Madonna in der Basilika Saint-Materne in Walcourt (Abb. 1) ist eine mit millimeterdünnem Silberblech bekleidete Holzskulptur.¹¹ Sie gehört zur gleichen Objektgruppe wie die silberbekleideten Madonnen in den Kathedralen in Astorga (12. Jahrhundert) und Pamplona (zwischen 1167 und 1175/85), im Kloster Santa María la Real in Irache (1176/85 bis 1194),¹² im Schatz der Abtei Saint-Pierre in Beaulieu-sur-Dordogne¹³ und in der Kirche Notre-Dame in Orcival (beide zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts).¹⁴ Anhand der Objektevidenz konnte auch in weiteren Fällen eine temporäre Silberbekleidung nachgewiesen werden: Die Schwarze Madonna im südfranzösischen Wallfahrtsort



1 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna.
© KIK-IRPA, Brüssel



2 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna.
© KIK-IRPA, Brüssel

Rocamadour (spätes 12. Jahrhundert?) weist Spuren einer Metallbekleidung auf.¹⁵ Anhand von Nagelsspuren und Metallresten konnte gezeigt werden, dass auch zwei hölzerne Madonnenskulpturen im Schatz der Kathedrale von Gerona und im Musée du Louvre in Paris heute verlorene Silberbekleidungen besaßen.¹⁶

Charakteristisch für die Walcourt-Madonna (Höhe 62 cm) ist, dass nicht allein das Gewand, bestehend aus einem weiten Mantel und Fragmenten eines Schleiers, sondern auch Gesicht und Hände Mariens silberbekleidet sind. Das Gleiche gilt für das Christuskind in diagonaler Sitzposition (Abb. 2). Die Datierung der Skulptur in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts beruht auf



3 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna in Altarsetting.
© KIK-IRPA, Brüssel

stilanalytischen Überlegungen und einer C-14-Analyse durch das *Institut royal du Patrimoine artistique* (IRPA) in Brüssel.¹⁷

Die silberne Oberfläche ist extrem fragil und im Laufe der Jahrhunderte immer wieder geflickt und ergänzt worden. In einem Prozess kollektiver Autorschaft haben sich eine Vielzahl anonymer Akteure in sie eingeschrieben.¹⁸

Die Materialwahl – Silber – für ein mittelalterliches Madonnenbild ist kulturell bedeutsam. Wie Herbert Kessler zeigen konnte, setzen biblische Texte und mittelalterliche Autoren wie Beda Venerabilis und Gregor der Große Silber mit dem Wort Gottes und mit der menschlichen Natur Christi gleich. Ein wesentliches Kriterium hierfür ist die dem Silber zugeschriebene Reinheit. Der Prozess seiner Gewinnung wird als Reinigungsprozess wahrgenommen und beschrieben: „Die Aussprüche des Herrn sind fleckenlose Aussprüche, [sie sind] Silber, mit dem Feuer geprüft, von der Erde gesäubert, siebenfach gereinigt“ (Psalm 11).¹⁹

Jahrhundertlang war die Walcourt-Madonna Prozessionsfigur. Sie wurde beim *Tour de Notre-Dame*, einem folkloristischen Marsch anlässlich des Trinitätsfestes (am ersten Sonntag nach Pfingsten) getragen, der gemeinsam mit 14 weiteren Märschen der wallonischen Region Entre-Sambre-et-Meuse im Jahr 2012 zum immateriellen kulturellen Welterbe erklärt wurde. Die Prozession führt von der Basilika Saint-Materne zur Abtei du Jardinnet. Sie reaktualisiert die Auffindungslegende der Madonna, in der ein Baum – ein Topos zahlreicher mittelalterlicher Marienlegenden – eine wesentliche Rolle spielt: In einem Garten außerhalb der Stadt wurde nach dem Brand Walcourts im Jahr 1228 die unbeschädigte Madonna in den Ästen eines Baumes aufgefunden. Der Ort des Gartens ist identisch mit der Abtei du Jardinnet, deren Chronik die Legende im 17. Jahrhundert erstmals schriftlich fixiert.²⁰ Seit 1988 ersetzt bei der Prozession eine Kopie das fragile mittelalterliche Kultbild.²¹ Als solches ist die Walcourt-Madonna stets aufwendig bekleidet. Zu ihrer Ausstattung gehören zahlreiche nachmittelalterliche Gewänder und zwei Kronen (Abb. 3).

Die Zwölf Apostel. Der Mantel als Bildort, neue Nachbarschaften

Die allseitige Betrachtung der Madonna im heutigen Zustand zeigt, dass die wohl bedeutendste Veränderung der originalen Substanz auf der Rückseite der Skulptur stattgefunden hat: Dort bedeckt eine Tafel aus vergoldetem Kupfer das Reliquiendepositorium, das die Madonna in sich birgt (Abb. 4). Die Tafel trägt die



4 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna, Rückseite.
© KIK-IRPA, Brüssel

Bilder der Zwölf Apostel. Sie ist beweglich, abnehmbar und weist zahlreiche Beschädigungen und Gebrauchsspuren auf. Im Reliquiendepositorium (26 × 16 cm, Abb. 5) befindet sich ein hölzerner Kasten (21 × 8,5 × 6,5 cm), in dem bei der Restaurierung der Madonna im Jahr 1993 sieben textile Reliquien gefunden wurden, zwei Beutel, ein Stückchen Holz und drei kleine Knochen. Die Reliquien datieren ins 11. bis 16. Jahrhundert (Abb. 6).²²

Stilanalytisch wird die Tafel in die Jahre 1250 bis 1260 datiert. Robert Didier zufolge wurde sie neu als Bedeckung des Reliquienfaches angefertigt, es handelt sich nicht um ein Objekt in Zweitverwendung.²³ Die Tafel fügt der Objektaussage der Madonna mehrere neue Facetten hinzu. Dies ist zum einen der explizite Verweis auf deren Reliquiarfunktion als wesentlicher Aspekt ihres Objektstatus. Zum anderen wird mit ihrer Ergänzung die rückwärtige Seite des Mantels der Madonna zum Bildort. Die „Bespielung“ des Mantels der Madonna und auch der Gewänder anderer weiblicher Heiliger durch Bilder oder zu unterschiedlichen



5 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna, Reliquienfach.
© KIK-IRPA, Brüssel



6 Walcourt, Saint-Materne, textiles Fragment aus dem Reliquiendepositorium der silbernen Madonna, Seide/Samit, 7,5 × 14,3 cm, Italien/Spanien? © KIK-IRPA, Brüssel

Zeitpunkten ergänzte Objekte ist eine gängige Praxis – die Essener Adlergraffe wurde bereits genannt. Im Apsismosaik von Sant’Agnese in Rom (7. Jahrhundert) schmückt ein Medaillon mit einem Phönix als Auferstehungssymbol das purpurne Gewand der Heiligen.²⁴ Wie wirkt die Ergänzung der Tafel in Walcourt auf die Aussage der Madonna als Objekt, welche neuen Nachbarschaften ergeben sich, was lässt sich über Ort und Funktion der Tafel sagen?

Infolge der Einfügung der neuen Bedeckung des Reliquienfachs treffen nicht nur zwei unterschiedliche Materialien aufeinander, Silber und vergoldetes Kupfer. Es ergibt sich auch eine neue Nachbarschaft der Madonna mit Kind zu den Aposteln. Besonderheiten der Apostel in Walcourt sind ihre Zwölfzahl, ihre flächige Anordnung und die Wahl der gravierten Linie als Gestaltungsmittel. In vier Registern à drei Personen sind die Apostel angeordnet wie folgt: Im obersten Register Paulus, Petrus und Johannes, im zweiten Register von oben Judas, Simon und Andreas, dann Bartholomäus, Jakobus minor und Philippus sowie im untersten Register Thomas, Jakobus maior und Matthäus (Abb. 7). Die Apostel tragen individuelle Attribute

und Schriftbänder. Sie sind in architektonische Strukturen eingestellt. Ranken flankieren die einzelnen Apostelfiguren.

Die Apostel sind außergewöhnliche Heilige: Sie standen Christus besonders nahe, sogar durch persönliche Begegnung, und trugen im Zuge der Apostelmision das christliche Bekenntnis in alle Teile der Welt. Die Basis ihres Kultes sind die Apostelviten, deren lateinische Fassungen im frühen Mittelalter in Westeuropa neu geschrieben wurden. Die Viten antworteten auf den Wissensdurst eines europäischen Publikums infolge von Reliquientranslationen und verliehen den neuen europäischen Kultorten der Apostel Erzählungen. Die Apostel wurden einzeln verehrt, aber auch als Gruppe: Bereits im frühen Mittelalter begegnen wir mit der sogenannten Pseudo-Abdias-Sammlung die Viten aller Apostel als Serie. Bedeutende Apostelkultorte sind Benevent (Bartholomäus) und Salerno (Matthäus), seit dem 13. Jahrhundert auch das Thomasgrab in Ortona. Den Zwölf Aposteln waren die großen Apostelkirchen in Konstantinopel und Rom geweiht.²⁵

Wie alle Heiligenviten sind auch die Viten der Apostel nach dem Vorbild Christi modelliert.²⁶ Aus dieser



7 Walcourt, Saint-Materne, silberne Madonna, Rückseite (Detail). © KIK-IRPA, Brüssel

Perspektive ist die scheinbare Uniformität der seriellen Aposteldarstellung in Walcourt nicht als defizitär zu lesen: Aus mittelalterlicher hagiographischer Sicht war sie eine Qualität.

Was aber bedeuten die Apostel im Kontext eines plastischen Marienbildes? Die Antwort ist vielschichtig und auch betrachterspezifisch, denn die Wahrnehmung mittelalterlicher Kultbilder durch ihr Publikum war überaus vielfältig und von Bedingungen wie dem kulturellen Hintergrund einzelner Personen abhängig. Drei Punkte lassen sich dennoch festhalten: Die Apostel und die Madonna verhandeln unterschiedliche Aspekte des zentralen christlichen Konzepts der Inkarnation. Maria ist die Mutter Gottes und das Material der Walcourt-Madonna, Silber, ist christologisch konnotiert. Die Apostel als Zeugen des irdischen Lebens Jesu haben authentifizierende Funktion. Ein weiterer wesentlicher Aspekt des Lebens der Apostel ist ihre Christusnachfolge, sie sind Schüler, Lehrer und *role models*. Dies bietet einen Anknüpfungspunkt auf lokaler Ebene: Die bereits genannte Kultbild-Legende beschreibt die Walcourt-Madonna als „wahres Abbild“

Mariens, geschaffen im ersten Jahrhundert vom heiligen Maternus, einem der 70 Schüler Christi und Subdiakon Petri, der die Region um Walcourt evangelisiert haben soll. Der Aspekt der Schülerschaft weist über Maternus hinaus: Während des gesamten Mittelalters waren die Apostel als zumindest partiell imitierbare Vorbilder aus der Frühzeit des Christentums beliebte Rollenmodelle, die immer wieder lokale, orts- und zeitspezifische Reaktualisierungen erfahren sollten.²⁷ Umgekehrt konnotiert der Bildort, die bewegliche Bedeckung eines Reliquienfaches, eingearbeitet in die rückwärtige Seite des Madonnenmantels, die Apostel: Sie schützen das Reliquienfach durch ihre Präsenz. Und sie sind Teil eines in Metall modellierten Gewandes, das seinerseits beschützend wirkt: des Maphorions, des schleierähnlichen Mantels Mariens, der auf eine der bedeutendsten mittelalterlichen Marienreliquien referiert.²⁸

Schluss

Die Analyse der Tafel mit den Zwölf Aposteln auf der Rückseite der silbernen Madonna in Walcourt fügt bisherigen Untersuchungen ihres Gewandes einen neuen Aspekt hinzu. Hatten sich auf dessen Vorderseite mit Reparaturen, dem Schließen von Fehlstellen durch geschenktes Silber, vielfältige Akteure in die silberne Oberfläche eingeschrieben, so markiert die Tafel mit den Zwölf Aposteln auf der Rückseite der Madonnen-skulptur eine Öffnung. Sie ist beweglich. Sie gehört nicht zum ursprünglichen Bestand der Skulptur, sondern wird im Laufe der Objektgeschichte ergänzt. Im Kontext eines Madonnenbildes besitzen die Zwölf Apostel authentifizierende Funktion. Zugleich stellen sie Lokalität her, wenn sie Konzepte der Apostelnachfolge und Schülerschaft verhandeln. Sie sind Kontaktzone zu den in der Skulptur geborgenen Reliquien, aber auch zu deren Umgebung, die sich verändert, wenn die Skulptur als bewegliches Objekt ihren Standort wechselt. Wird die Madonna, zu deren Ausstattung zahlreiche Gewänder gehören, als Kultbild kostbar bekleidet, sind die Apostel nicht mehr sichtbar – aber es ergeben sich neue, komplexe Schichtungen aus Holz, Metall, Stoff und weiteren Materialien. Der Mantel der Madonna erweist sich so als produktiver Raum, der es vielfältigen Akteuren erlaubt, sich materiell in die Geschichte des Kultbildes einzuschreiben: durch Praktiken des Schenkens, des Schmückens, der Berührung. All diese Praktiken gehören zur Objektgeschichte der Walcourt-Madonna als Kultbild. In ihrem Kontext ist die Einfügung der Zwölf Apostel zu lesen.

* Der vorliegende Beitrag ist Teil des Projekts „Mittelalterliche Madonnenskulpturen in performativen Kontexten. Madonnen aus Gold, Silber, Blei und anderen Metallen“ (Heisenberg-Projekt, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Projektnummer 456489762, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, IADK, Lehrstuhl für Kunstgeschichte I).

- 1 The Chasuble of Thomas Becket. A Biography, hrsg. v. Avinoam Shalem, Genua 2017.
- 2 Annemarie Weyl Carr, Threads of Authority. The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages, in: Robes and Honor. The Medieval World of Investiture, hrsg. v. Stewart Gordon, New York 2001, S. 59–93.
- 3 Zu den Madonnen aus Ger (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) und Ix (Hix/Bourg Madame, Sant Marti)

vgl. Mathias Delcor, Les Vierges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art, Barcelona 1970; Jordi Camps i Sòria, Imatge de la Mare de Déu de Ger, in: Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ausst. Kat. Barcelona 1992, hrsg. v. Xavier Barral i Altet, Barcelona 1992, S. 149.

- 4 Zur Essener Madonna (in Auswahl): Birgitta Falk, ‚ein Mutter gottesbild mit gold plattirt...‘. Zum Erhaltungszustand der Goldenen Madonna des Essener Doms, in: Das Münster am Hellweg 56 (2003), S. 159–173; Gold vor Schwarz. Der Essener Domschatz auf Zollverein, hrsg. v. Birgitta Falk, Essen 2008, Kat. 5, S. 62–63 (Birgitta Falk).
- 5 Mit Blick auf die Kathedrale von Chartres im 13./14. Jahrhundert: E. Jane Burns, Saracen Silk and the Virgin's Chemise. Cultural Crossings in Cloth, in: Speculum 81 (2006), S. 365–397, bes. S. 377–378. In Chartres existierte eine besondere Konstellation aus Marienkultbild und textiler Marienreliquie („sainte chemise“), aus der heraus textile Gaben besonders wertgeschätzt wurden.
- 6 Marcel Durliat, La Chasuble et la Vierge de Thuir, in: Les monuments historiques de la France (1955), S. 176–181; Dominique Cardon, Chapitre VIII. Le manteau de Nostra Senyora de la Victoria de Thuir, Pyrénées orientales. Samits hispano-mauresques à décor animal d'inspiration orientale, in: Fils renoués. Trésors textiles du Moyen Âge en Languedoc-Roussillon, Ausst. Kat. Carcassonne 1993, Carcassonne 1993, S. 93–107.
- 7 Francesca Pisani und Isabella Botti, ‚Gratis ex devotione‘. Il corredo della Madonna del Popolo di Pontremoli attraverso le testimonianze storiche, in: Statue vestite. Prospettive di ricerca, hrsg. v. Antonella Capitanio, Pisa 2017, S. 87–101, zur Inschrift: S. 90–91.
- 8 Gaetano Curzi, Le Madonne della Maiella. Struttura e culto, in: Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo. Atti del convegno di Serra San Quirico e Pergola, 13–15 dicembre 2007, hrsg. v. Giovan Battista Fidanza, Laura Speranza und Marisol Valenzuela, Rom 2012, S. 15–26, hier S. 16–18.
- 9 Elisabetta Silvestrini, Toccare i simulacri, in: La Ricerca Folklorica 62 (2010), S. 103–106.
- 10 Marlène Albert-Llorca, Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels, Paris 2002, S. 117–133.
- 11 Walcourt, Basilika Saint-Materne: Ilene H. Forsyth, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton, NJ, 1972, S. 129–130; Robert Didier, Notre-Dame de Walcourt – Onze-Lieve-Vrouw van Walcourt. Une vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle, in: Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25 (1993), S. 9–33; Katharina Christa Schüppel, Madonnenskulpturen mit silbernen Oberflächen. Zur Medialität weiblicher Heiligkeit, in: Superficies. Oberflächengestaltungen von Bildwerken in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Magdalena Bushart und Andreas Huth (im Druck).

- 12 Clara Fernández-Ladreda, *Imagineria medieval mariana en Navarra*, Pamplona 1988, S. 41–59 (Pamplona und Irache); Francesca Español, *Las imágenes medievales y su contexto*, in: *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, Ausst. Kat. (Murcia, Museo Arqueológico), hrsg. v. G. Boto Varela, Murcia 2009, S. 197 (Irache und Astorga).
- 13 Forsyth 1972, wie Anm. 11, Kat. 101, S. 195–197 (mit Literatur).
- 14 François Enaud, *Remise en état de la statue de la Vierge à l'Enfant d'Orcival*, in: *Les monuments historiques de la France (1961)*, S. 79–88; Forsyth 1972, wie Anm. 11, Kat. 31, S. 168–170.
- 15 Forsyth 1972, wie Anm. 11, Kat. 78, S. 185; Nicolas Bru, *Deux vierges pour le prix d'une? Considérations rapides autour de la datation des statues de Rocamadour*, in: *Sedes Sapientiae. Vierges noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, koord. v. Sophie Brouquet, Toulouse 2016, S. 59–71.
- 16 Francesca Español, *El escenario litúrgico de la cathedral de Girona (s. XI–XVI)*, in: *Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages 11 (2005)*, S. 220–221; Jean-René Gaborit und Dominique Faunières, *Une Vierge en majesté*, Paris 2009.
- 17 Mark van Strydonck, *Datation par le radiocarbone*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25 (1993)*, S. 74–78.
- 18 Anne-Marie Lamboray-Didier, *Notes sur les poinçons et les ex-voto*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25 (1993)*, S. 50–51; Schüppel, *Madonnen mit silbernen Oberflächen*, wie Anm. 11 (im Druck).
- 19 *eloquia Domini eloquia casta | argentum igne examinatum probatum terrae | purgatum septuplum*; *Biblia Sacra vulgata*. Lateinisch-deutsch, hrsg. v. Michael Fieger, Widu-Wolfgang Ehlers und Andreas Beriger, Band 3, Berlin/Boston 2018, S. 66; diskutiert bei Herbert L. Kessler, *The Eloquence of Silver. More on the Allegorization of Matter*, in: *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions, héritages, créations, mutations. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 27–29 mai 2010*, Turnhout 2011, S. 50.
- 20 Didier 1993, wie Anm. 11, S. 11. Zur Anfertigung der Kopie: Gilberte Dewanckel, *Étude technologique et restauration*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25 (1993)*, S. 53. Zum Tour de Notre-Dame: *Les marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse – patrimoine immatériel – Secteur de la culture – UNESCO*: <https://ich.unesco.org/en/RL/marches-of-entre-sambre-et-meuse-00670> (aufgerufen am 25.04.21).
- 21 Gilberte Dewanckel, *Restauration de la Vierge de la Trésorerie de Walcourt (1250–1260)*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 33 (2009)*, S. 63–70.
- 22 Kathryn Housiaux und Daniel De Jonghe, *Les textiles du coffret reliquaire*, in: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique 25, 1993 (1995)*, S. 65–73.
- 23 Didier 1993, wie Anm. 11, S. 29, zur Stildiskussion ebd. S. 30–34.
- 24 Zu Essen: *Gold vor Schwarz 2008. Zu Sant'Agnese: Antonella Ballardini, Habeas Corpus. Agnese nella basilica di via Nomentana*, in: *Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà'. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Band 1, hrsg. v. Silvia Pedone und Andrea Paribeni, Rom 2018, S. 253–279.
- 25 Vgl. Els Rose, *Ritual Memory. The Apocryphal Acts and Liturgical Commemoration in the Early Medieval West (c. 500–1215)*, Leiden/Boston 2009; Dies., *Virtutes apostolorum. Origin, Aim, and Use*, in: *Traditio 68 (2013)*, S. 57–96. Zum Thomasgrab in Edessa: Katharina Christa Schüppel, *Fasten, Lehren, Heilen. Die Indienreise des Apostels Thomas in mittelalterlichen Manuskripten und Karten*, Berlin 2021.
- 26 Cynthia Hahn, *Picturing the Text. Narrative in the Life of the Saints*, in: *Art History 13 (1990)*, S. 1–33.
- 27 Didier 1993, wie Anm. 11, S. 9. Zu den Aposteln als mittelalterlichen Rollenmodellen: Els Rose, *Reinventing the Apostolic Tradition. Transition and Appropriation in the Medieval Commemoration of the Apostles*, in: *Devising Order. Socio-religious Models, Rituals, and the Performativity of Practice*, hrsg. v. Bruno Boute, Leiden 2013, S. 123–144.
- 28 Weyl Carr 2001, wie Anm. 2.

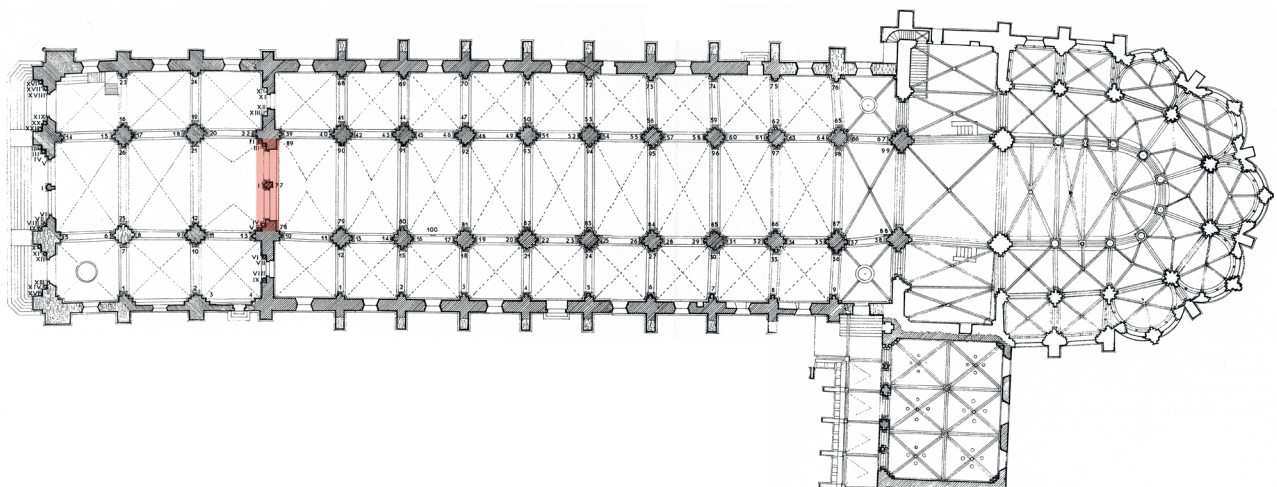
Verbildlichung einer Entbildlichung Das Hauptportal von Vézelay als Bildreflexion

In den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts fand nicht nur die monumentale Skulptur ihren ersten nachantiken Höhepunkt, es wurden auch die Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis aufs Neue erforscht, besonders in der Pariser Abtei St. Victor.¹ Welche Rolle spielt die sinnliche Wahrnehmung beim Erreichen nicht-sinnlicher Wahrheiten? Mit ganz neuer Vehemenz kamen die Theologen von St. Victor zu dem Schluss, dass materielle Zeichen zur Erkenntnis des Intelligiblen verhelfen können. Dies geschah im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Platonismus, der „sozusagen vom Kopf auf die Füße [ge]stellt“² wurde, „insofern in der wertmäßig eindeutig festgelegten Antinomie von Geist und Materie der Stoff und damit die Körperwelt an Dignität gewinnt, ihren Scheincharakter verliert“.³ Vor diesem Hintergrund geschah die grundlegende Aufwertung des materiellen Bildes, die verschiedene Autorinnen und Autoren für das 12. Jahrhundert feststellen. Dem Bild wurde jetzt eine eigentlich paradoxe Fähigkeit zugesprochen: Es kann – als materielles, handwerklich von Menschen geschaffenes Objekt – zur Erkenntnis intelligibler Wahrheiten verhelfen.⁴

In Vézelay, etwa 200 km südöstlich von Paris im Burgund gelegen, wurde nach 1120 ein monumentales Portalprogramm ausgeführt. Eine Inschrift im Zentrum des Portals gibt uns den Hinweis, dass das Erkennen göttlicher Wahrheiten hier Thema ist. Wie verhält sich diese Bildschöpfung zu zeitgenössischen erkenntnistheoretischen Diskursen? Im Vergleich mit den Schriften Hugos von St. Victor wird offenkundig, dass Vézelay als Bild über die Möglichkeit bildlicher Erkenntnis reflektiert – dieses Portal will, so meine These, Unsichtbares sichtbar machen, und es will den Prozess des Sehens und Erkennens ins Bild bringen.

1. Das Hauptportal von Vézelay: Alle mögen erkennen

Vézelay war im Hochmittelalter eines der wichtigsten Pilgerzentren Europas, ab der Mitte des 11. Jahrhunderts wurde hier das Grab der heiligen Maria Magdalena verehrt.⁵ Ein Brand im Jahr 1120 machte den Neubau des Schiffs der Abteikirche Sainte-Marie-Madeleine nötig (Abb. 1). Man begann mit der dreiportaligen Westfassade und baute anschließend nach Osten



1 Grundriss von Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay, rot: Hauptportal im Narthex.



2 Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, Hauptportal im Narthex.

weiter. Nach Fertigstellung des Langhauses wurde im Westen eine dreijochige Vorhalle angebaut (Abb. 2).⁶

Das Hauptportal von Vézelay ist bilderreich und hochkomplex. Thema des Tympanons (Abb. 3) ist die Spendung des Heiligen Geistes an die Apostel am Pfingsttag,⁷ wobei der Heilige Geist nicht vom Himmel herabkommt, sondern vom im Zentrum thronenden Christus selbst ausgesandt wird. Neben dem Pfingstereignis ist also auch die Mission der Apostel gemeint, der Auftrag Christi an sie, in aller Welt das Evangelium zu verkünden.⁸ Die das Tympanon rahmenden Bogenfelder zeigen verschiedene Völker der Erde nach in der antiken Literatur überlieferten Vorstellungen, darunter Hundeköpfige. Sie sind sündig, was durch körperliche Gebrechen angezeigt wird, und erwarten bereits die Ankunft des Wortes Gottes – einige weisen erregt zu Christus hin, andere scheinen von ihm wegzustreben. Während sich die Menschen in den Bogenfeldern noch im Zustand der Erwartung befinden, zeigt der Sturz einen anderen Moment. Dargestellt ist hier eine Prozession unterschiedlicher Personengruppen von außen zum Zentrum hin, wo sie von Petrus und einer anderen Figur, wohl Paulus,⁹ empfangen werden. Der Pfingsttag wurde als Tag der Gründung der Kirche

verstanden, Petrus und Paulus als die Vertreter dieser Kirche auf Erden. Die Menschen auf dem Sturz sind also die Gläubigen, die Teil dieser neu gegründeten Kirche werden. Sie sind aber auch die Völker der Erde, die am Ende aller Tage ins Himmlische Jerusalem einziehen. Und nicht zuletzt können sie als Vorbild der Pilger und anderen Gläubigen gelesen werden, die hier alltäglich in die Kirche eingehen¹⁰ – ein Eintreten, das zugleich das Teilwerden an der Institution Kirche und die Zugangsmöglichkeit zum Himmelreich meint.

Im Zentrum des ganzen Portals schließlich – am Kreuzungspunkt von Mittelachse und Sturz – steht Johannes der Täufer vor einer kannelierten Säule (Abb. 4). Er hält eine Scheibe in den Händen, auf der einmal ein Lamm zu sehen war.¹¹ Um den unteren Rand der Säule verläuft eine Inschrift (Abb. 5): *AGNOSCANT OMNES QUIA DICITUR ISTE IOHANNES † CONVENIT ET POPULUM DEMONSTRANS INDICE XPISTUM* (Alle mögen erkennen, dass es sich hier um den handelt, den man Johannes nennt / er versammelt das Volk und zeigt ihnen Christus mit dem Zeigefinger).¹²

Üblicherweise verdoppeln Inschriften das Dargestellte – wir sehen beispielsweise einen Mann mit Schlüssel, und die Inschrift benennt ihn als Petrus.



3 Tympanon des Hauptportals.



4 Johannes der Täufer am Trumeau.

Diese Zeilen hingegen machen den Vorgang der Identifizierung explizit: Wir werden aufgerufen, in dieser Figur Johannes zu *erkennen*. Und implizit geht es auch in der zweiten Hälfte der Inschrift um das Erkennen: Weil er Christus als den Erlöser *erkannt* hat, zeigt Johannes ihn dem Volke. Das stellt auch die Skulptur dar, denn Johannes zeigt ein Medaillon mit dem Lamm als Symbol des Opfers Christi¹³ – er ist der Prophet, der die Ankunft des Erlösers verkündet.¹⁴

Erkennen, *agnoscere*: Das meint hier wahrnehmen und verstehen zugleich. Die sinnliche Wahrnehmung der Skulptur setzt einen Erkenntnisprozess in Gang, der geeignet ist, zu höheren Wahrheiten zu führen, hier: zum Begreifen des Opfers Christi. Steht diese Inschrift in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts isoliert, geht diese Interpretation vielleicht zu weit – oder lassen sich in der zeitgenössischen Theologie Denkmuster finden, die der sinnlichen Wahrnehmung eine ähnlich grundlegende Rolle für die Erkenntnis Gottes einräumen?

2. Hugo von St. Victor über die menschliche Erkenntnis

Die Victoriner legten eine besonders umfassende Erkenntnistheorie vor, die Christel Meier in ihrer Studie *Malerei des Unsichtbaren* zusammengetragen hat.¹⁵ Laut diesen Autoren, insbesondere Hugo von St. Victor,¹⁶ setzt Erkenntnis einen Aufstieg der Seele, den *ascensus*, voraus. Sie schreitet dabei vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Materiellen zum Immateriellen. An diesem Vorgang sind die Sinnesorgane des Menschen nicht unbeteiligt: Wird der Gegenstand zunächst mit den ‚äußeren Augen‘ (*oculi carnis*) angesehen, findet anschließend ein Übergang zur ‚inneren Schau‘ (mit den *oculi cordis*) statt.¹⁷ Anders als die körperlichen Augen, die nur das räumlich und zeitlich Nahe sehen können, kann die innere Erkenntniskraft in der unkörperlichen *contemplatio* die Überschau über den gesamten Kosmos leisten, und sie kann „das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich“¹⁸ überblicken. Gefasst wird das im Begriff der Zusammenschau, *contuitus*. Die *contemplatio* überwindet zudem die konfuse Mannigfaltigkeit der Einzeldinge,



5 Inschrift am Sockel der Johannesfigur nach Viollet-le-Duc.

denn in der abstrahierenden Überschau lässt sich das Ganze und der *ordo* der Dinge erkennen.¹⁹ „Dieses Sehen [der *contemplatio*] ist frei von sinnlichen Vorstellungen, ist daher klar, rein, unverstellt, ungetrübt, fest und sicher, nicht mehr schwankend; es geschieht vom Gipfel des Aufstiegs aus oder gleichsam aus dem freien Flug des Geistes, es betrifft die Wahrheit des Intelligiblen, himmlische, ja göttliche *veritas*“.²⁰

Die *contemplatio*, nach welcher die Menschen streben sollen, ist allerdings nur ein Ersatz. Nach Hugo gibt es zwei Arten von Erkenntnis: Einerseits jene, in der die Wahrheit „nackt und rein, wie sie ist, ohne Bedeckung sich darstellt“²¹ – so aber können Menschen sie auf Erden nicht schauen, denn diese vermittlungsfreie Erkenntnis ist mit dem Sündenfall verloren gegangen.²² Und andererseits die, bei der „die Wahrheit durch Formen, Figuren und Bilder der verborgenen Dinge umschattet ist“.²³ Diese zweite Erkenntnisweise ist auf die Vermittlung der Sinnenwelt angewiesen, die über sich selbst hinaus zu intelligiblen Wahrheiten hinführt.²⁴ Die materiellen Formen nehmen dabei die Rolle von Zeichen ein, die auf Unsichtbares verweisen.²⁵ Wie aber können sichtbare Zeichen Unsichtbares zeigen? Nach Meier kann dieser paradoxe Bezug gelingen, weil „das Urbild im Abbild präsent ist und diesem seine (metaphysische) Dignität gibt.“²⁶ Mit Peter Czerwinski unterscheiden sich diese *signa* damit grundlegend von der modernen Vorstellung des Zeichens – sie haben aufgrund dieser Präsenz selbst am Heiligen teil, statt nur auf es zu verweisen.²⁷

Eine solche Verweisfunktion hat nicht nur die göttliche Schöpfung, sie dehnt sich auch auf das vom Menschen Geschaffene aus.²⁸ Das gemalte oder in Stein gehauene Bild solle „den Augen vorgestellt werden, damit dieses Sehen einen Erkenntnisvorgang anrege, der ins Innere dringt und sich dort fortsetzt“.²⁹ Das ist schon bei Johannes Scottus Eriugena angelegt: „Die materiellen Lichte, seien sie von Natur im Himmelsraum angeordnet, oder seien es die, die auf der Erde durch menschliche Kunsttätigkeit hervorgebracht werden, sind Bilder intelligibler Lichte, vor allem aber Bilder des wahren Lichtes selbst.“³⁰ Göttliche und menschliche Schöpfung sind beide gleichermaßen Zeichen, die auf intelligible Wahrheiten, auf das „wahre Licht“ Gottes verweisen. Daraus speist sich die anagogische Funktion von Kunst: Bilder können zur Vermittlung von Erkenntnis eingesetzt werden; nicht nur die göttlich geschaffene Natur ist ein Erkenntnisinstrument, sondern auch die menschengemachte Kunst.³¹

3. Vézelay als Bild der *contemplatio*

Blicken wir mit diesem Hintergrund erneut auf das Hauptportal von Vézelay. Es scheint, dass hier Vorstellungen der victorinischen Erkenntnistheorie von der *contemplatio* mit bildlichen Mitteln inszeniert wurden: Zusammenschau (*contuitus*), Aufstieg bei abnehmender Materialität (*ascensus*)³² und der Ausgang aus der labilen Vielfalt der Welt hin zur Einheit (*collectio*),³³ schließlich die Notwendigkeit, hierbei das Zeichen zu überwinden.

Zusammenschau (*contuitus*)

Das Tympanon ist umgeben von einer Archivolte, in der sich die Monatsarbeiten mit den Tierkreiszeichen abwechseln. Nach innen schließt daran eine Reihe von ‚Kästchen‘ an, die die Regionen der Welt symbolisieren und mit Angehörigen verschiedener Völker gefüllt sind – der Bogen kann in dieser Hinsicht als eine abstrahierte Darstellung der Welt gelesen werden, die sich simultan der Betrachtung darbietet. Der ganze Kosmos mit dem Rundlauf der Sternbilder und die Welt bis in die entlegensten Winkel hinein können hier also mit einem Blick erfasst werden. Auch über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bietet das Portalprogramm eine Überschau: Auf dem Sturz ziehen Prozessionen ins Zentrum, sie werden Teil der *ecclesia*. Diese *ecclesia* meint dabei zugleich die historische Kirche am Zeitpunkt ihrer Gründung wie auch die aktuelle Kirche als Institution und Gebäude, als deren Teil sich die Gläubigen fühlen. Zuletzt meint sie auch das Himmlische Jerusalem, in das die Völker der Erde einziehen werden. Das Bild leistet hier, was dem menschlichen Auge eigentlich unmöglich ist: Es versetzt in die Lage, weiteste Entfernungen und größte Zeiträume zu überblicken – wie die *oculi cordis* es im Gegensatz zu den beschränkten *oculi carnis* vermögen. Die Betrachtung des Tympanons von Vézelay und von Bildern im Allgemeinen ähnelt darin der menschlichen Erkenntnisweise vor dem Sündenfall oder gar göttlichem Sehen.³⁴ Die simultane Überschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die das Bild ermöglicht, ist „Abbild der Ewigkeit“.³⁵

Die Verbindung von Vézelay zu Hugo von St. Victor erscheint noch enger, vergleicht man das Portal mit seinem als Text überlieferten Arche-Schaubild (entstanden in den 1120er Jahren).³⁶ In dessen Zentrum steht das Rechteck der Arche, umgeben von einer ovalen Erdkarte mit Paradies und Hölle. Diese ist in den Luftkreis mit den vier Jahreszeiten und den Ätherkreis mit Monats- und Tierkreiszeichen eingespannt, gehalten wird dieses Bild des Kosmos von Christus mit Zepter



6 Die senkrechte Achse im Zentrum des Portalprogramms.

und Schriftrolle.³⁷ Der Modus der Überschau über Raum und Zeit wird hier fast genauso wie in Vézelay erzeugt: Erdkarte und Ätherkreis mit Monats- und Tierkreiszeichen gewähren die simultane Zusammenschau des ganzen Kosmos sowie aller Zeiten – diese fächern sich hier entlang einer senkrechten Achse von der Schöpfung der Erde bis zum Jüngsten Gericht am unteren Ende auf.³⁸

Von der Vielheit zur Einheit (*collectio*)

Im Zentrum des Portals thront Christus, von seinen Händen fächern sich Strahlen auf und gehen auf die Köpfe der Apostel um ihn nieder. Obwohl sie noch beisammensitzen, streben einige schon nach außen, der Welt zu, in die sie zur Mission ausgesandt werden. Der größte der Apostel in der linken Tympanonhälfte beispielsweise wendet sich mit Gesicht, Körper und geöffnetem Buch den Menschen in den Bogenfeldern zu. Diese Menschen erwarten bereits die Ankunft der frohen Botschaft, und intensive Blicke und emphatische Zeigegesten machen für jede einzelne Person klar, ob sie das Wort Gottes vernommen hat, ob sie glaubt und Teil der Kirche werden möchte. Besonders klar ist das im zweiten Bogenfeld von links dargestellt. Während die linke Person nach außen zeigt und einen Ausfallschritt macht, deutet die rechte Person nach innen, zu Christus hin. Eine geöffnet erhobene Hand deutet ihre Empfänglichkeit für das Wort Gottes an. Auf dem Sturz schließlich ziehen die Gläubigen aus aller Welt zum Zentrum hin, um dort als *ein* Volk Gottes in die *eine* Kirche einzugehen. Dieser Punkt der Zusammenkunft liegt an den Füßen Christi – in ihm gehen sie zusammen. Das Ausgehen zur Mission ist in Vézelay als Auffächern in die Fläche, in die Vielheit der unterschiedlichen Völker dargestellt. Das Eingehen in die Kirche dagegen ist als Streben in einen Punkt, in dem die Vielheit in eine Einheit zusammenfällt, veranschaulicht.

Die *contemplatio* führt „aus dem Transitorischen ins Ewige, aus der Labilität und Mutabilität der irdischen *vanitates* in die stabile Ordnung des Seins“.³⁹ Hugo formuliert: „Die Seele steigt also auf von dieser unendlichen Zerstückelung, welche unten ist; und je mehr sie zu einer Einheit zusammengefasst ist, desto höher steigt sie, bis sie ankommt bei der wahren und einzigen Unwandelbarkeit (welche bei Gott ist), wo sie ausruht.“⁴⁰ Um zur höchsten Wahrheit aufzusteigen, muss die Seele ihre „Verlorenheit an das Mannigfaltige“⁴¹ überwinden, sie muss das Viele auf das Eine hin reduzieren. Wird Ähnliches in Vézelay angedeutet? Um Christi hier gewahr zu werden, muss sich der Blick von der Vielfalt der Welt abkehren und

ins Zentrum wandern. Diese Sammlung ist als zentripetale Bewegung angelegt, ganz wie es Meier für das Arche-Schaubild Hugos beschreibt: „Von der Kreisperipherie führt [...] die Bewegung zum Zentrum, dem Zielpunkt der ganzen Figur, und bleibt dort stehen.“⁴² Aus der Welt führt die Bewegung durch Türen in die Arche hinein, und innerhalb dieser zur Ruhe im Zentrum, wo Christus ist.

Aufstieg und Abkehr vom Sinnlichen (*ascensus*)

Wie oben ausgeführt, fordert die Inschrift um den Sockel der Trumeaufigur die Betrachtenden auf, in der Skulptur Johannes den Täufer zu erkennen. Kommt man dieser Aufforderung nach, erkennt man mit ihm Christus: Johannes erkennt ihn als den Erlöser, und wir folgen ihm darin. Lässt man dann den Blick nach oben schweifen, ist Christus da tatsächlich: Im Tympanon erscheint er selbst in der Mandorla als triumphales Bild. Christus ist seinerseits nicht das Ende des Aufstiegs, denn er „ist Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15), in ihm wird Gott sinnlich wahrnehmbar. Auch visuell ist das Portalprogramm von einer senkrechten Achse durchzogen (Abb. 6). Sie beginnt unten mit Johannes dem Täufer. Die überlangen Körper von Petrus und Paulus im Sturz rechts neben seinem Kopf leiten den Blick weiter auf Christus im Tympanon. Diese Achse findet oben ihren Abschluss in einer flachen, unbehauenen Fläche über dem Kopf Christi.

Johannes steht als fast vollplastische Figur vor seiner Halbsäule, die weit vor die Bildebene des Tympanons vorspringt. Christus wirkt demgegenüber flach und nach hinten versetzt. Auch innerhalb der Christusfigur selbst setzt sich die nach oben hin abnehmende plastische Präsenz fort: Die Mandorla, die Christus hinterfängt, tritt in der unteren Hälfte deutlich hervor (Abb. 7), während sie oben bloß in die Relief-Grundfläche eingetieft ist. Von unten nach oben erstarrt die Figur Christi zudem schrittweise in zunehmender Symmetrie, er scheint damit mehr und mehr der sinnlichen Welt entrückt. Seine untere Körperhälfte ist asymmetrisch, die Knie sind zu einer Seite gelegt, und Unter- und Obergewand schwingen am Saum zu glockenförmigen Stoffgebilden nach oben. Christi Oberkörper dagegen ist symmetrisch, das Gewand hier weniger aufgewühlt, aber dennoch von asymmetrischen Faltenwürfen belebt. Sein Kopf schließlich ist in vollständiger Frontalität gegeben, bis hin zur absoluten Symmetrie seiner Haar- und Bartsträhnen. In der senkrechten Achse, die von Johannes am Trumeau ausgeht, scheint von unten nach oben eine zunehmende Entkörperlichung stattzufinden – bis hin zur vollständig glatten Fläche über dem Kopf Christi.



7 Mandorla Christi, im unteren Bereich deutlich über die Grundfläche erhaben.

Je höher man steigt auf dem Weg zur Gottesschau, desto mehr muss die sinnliche Wahrnehmung überwunden werden. Vézelay wirkt hierin wie die Verbildlichung eines *ascensus* im Sinne Hugos – wie die Verbildlichung einer Entbildlichung. Auch im Arche-Schaubild ist der Weg ins Zentrum an einen physischen Aufstieg gekoppelt: Die Arche Hugos besteht aus drei nach oben hin kleiner werdenden Ebenen. Diese gilt es über vier Leitern zu erklimmen, um am höchsten Punkt zu Christus zu gelangen.⁴³

Gott ist Nichts

Da Johannes am Trumeau mit Zeichen auf etwas verweist, das dann darüber selbst erscheint – nämlich Christus –, wäre naheliegend, wenn dieselbe Struktur sich hier wiederholte. Christus verweist als dessen Bild auf Gott. Ist darüber also Gott selbst dargestellt? Nein, den oberen Abschluss der Achse bildet eine auffällige Leerstelle, die einzige im sonst dicht mit Figuren besetzten Portalprogramm (Abb. 8). Die Leiter der Verweise scheint hier an ihr abruptes Ende zu kommen.



8 Leerstelle über dem Kopf Christi. Die Mandorla ist hier in die Grundfläche eingetieft.

Johannes Scottus Eriugena kam im 9. Jahrhundert zu dem Schluss, dass Gott ‚Nichts‘ sei.⁴⁴ Was sinnlich wahrnehmbar ist, ‚ist‘⁴⁵ – weil das göttliche Wesen aber unsere Wahrnehmung übersteigt, *ist Gott Nichts*. Er ist aber nicht Nichts, weil ihm „das Sein fehlen würde“,⁴⁶ sondern weil das göttliche Wesen von menschlichen Sinnen und Verstandeskräften nicht wahrgenommen oder verstanden werden kann.⁴⁷ Die Methode der Negation sei daher als Weg des endlichen Denkens auf das Nicht-Endliche hin besonders geeignet,⁴⁸ auch um immer wieder ins Bewusstsein zu rufen, dass eine unüberbrückbare Differenz zwischen der menschlichen Sprache und dem Wesen Gottes, von dem gesprochen werden soll, besteht.⁴⁹ Der Negation ist die Affirmation entgegengesetzt, die „[b]ejahende Aussage, die Gott positive, aus dem Bereich der Endlichkeit erkannte Wesenszüge zuspricht und somit sagt, daß er Sein, Macht, Weisheit [...] Licht, Liebe, Ursprung“⁵⁰ sei. Solche Aussagen können zwar bloß uneigentlich, als Metaphern getroffen werden.⁵¹ Doch Negation gründet notwendig auf der ihr vorhergehenden Affirmation: „[Z]unächst nämlich ist Affirmation für endliches Denken die primäre Zugangsart zu Seiendem *und* zu dessen Grunde.“⁵²

Versuchen wir, das Portalprogramm vor diesem Hintergrund zu lesen, so erscheint die Gestalt Christi im Tympanon als affirmative Aussage über das Wesen des Göttlichen: Christus ist „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Die Leerstelle über seinem Kopf aber wäre eine Negation, denn sie negiert die Möglichkeit affirmativer Aussagen über Göttlichkeit: Gott selbst ist nicht körperlich, nicht sinnlich wahrnehmbar; ist, in diesem Sinne, ‚Nichts‘. Diese unerreichbare Distanz Gottes ist im Anfang der Achse schon enthalten: Johannes der Täufer ist der Rufende in der Wüste, *vox clamantis in deserto* (Joh 1,23). Die Wüste aber, in die er die Botschaft von der Inkarnation ruft, steht für die Ferne Gottes – für dessen ‚Nichts‘.⁵³

Von unten nach oben verläuft die Achse von einer starken Vermittlung über Zeichen und Schrift bis zur größtmöglichen Unmittelbarkeit. Während unten Erkenntnis nur sehr vermittelt möglich ist – mithilfe von Symbolen wie dem Lamm und mit Johannes als Mittler –, erhöht sich oben die Präsenz. Christus tritt nun selbst auf die Bildebene, ohne den ‚Zwischenmann‘ Johannes. Und wo er unten in Wort (XRM) und Symbol (Lamm) präsent ist, erscheint im Tympanon sein Bild. Für Hugo von St. Victor besitzt das Bild – obwohl es

ein Zeichen ist – dennoch eine höhere Unmittelbarkeit als beispielsweise die Schrift. Darin erinnert es an das unvermittelte Sehen vor dem Sündenfall.⁵⁴ Ganz oben steht dann die Leerstelle – zeichenlose Leere. Weil Gott die menschliche Wahrnehmung übersteigt, muss die Schau des Intelligiblen schon bei Eriugena die Sinnlichkeit überwinden, sie muss „rein geistige, unsinnliche Schau“⁵⁵ sein. Auch bei Hugo bedarf die freie *contemplatio* keiner sinnlichen Zeichen mehr. Die aufsteigende Erkenntnis hangelt sich von Zeichen zu Zeichen, um diese schließlich abzustoßen und über sie hinaus zu gehen. Sie braucht die Bilder, muss sie aber schlussendlich überschreiten, denn Gott kann mit den körperlichen Sinnen nicht wahrgenommen werden. Die Negation ist dabei eine Strategie, das nicht Denkbare eben doch zu denken. Die Leerstelle im Portalprogramm von Vézelay erscheint in diesem Licht als Verheißung einer verlorenen Utopie, der Utopie einer unvermittelten, zeichenlosen Erkenntnis.

4. Schluss

Der Diskurs über die Möglichkeit der Erkenntnis durch Bilder wurde nicht allein im Medium des Textes geführt. Hugo von St. Victors Beschreibung eines komplexen Lehrbildes der Arche Noah ist ein eindrucksvolles Beispiel hierfür, und auch das zeitgenössische Hauptportal von Vézelay reiht sich als Bild in die Bilddiskurse des 12. Jahrhunderts ein. Das Portalprogramm scheint in seiner Gestaltung zentrale Eigenschaften der höchsten Stufe menschlicher Erkenntnis, der *contemplatio*, aufzugreifen. Genau wie Hugo es beschreibt, ermöglicht Vézelay die Zusammenschau (*contuitus*) des ganzen Erdenkreises und Kosmos sowie verschiedener Stufen der Heilsgeschichte. Zur Schau Christi jedoch muss der Blick sich von der verwirrenden Vielfalt der Welt in der Peripherie abkehren, um zur ruhigen Einheit im Zentrum zu finden (*collectio*). Die Achse, die von Johannes dem Täufer am Trumeau über Christus bis zur Leerstelle über dessen Kopf verläuft, ermöglicht einen Aufstieg (*ascensus*), bei dem Schritt für Schritt die physische Präsenz der Zeichen reduziert wird. Die blanke Fläche schließlich, die an der Stelle eines Bilds Gottes steht, erinnert als emphatische Negation jeglicher Zeichenhaftigkeit an die mit dem Sündenfall verlorene Möglichkeit der unvermittelten Erkenntnis Gottes. Indem das Hauptportal von Vézelay Vorstellungen von der *contemplatio* nachgebildet ist, erlaubt es einen Vorschein dieser höchsten Erkenntnisstufe. Es ist damit ein sichtbares Bild des Unsichtbaren. Es muss an dieser Stelle offen bleiben, ob der *concepteur* des Portalprogramms von Vézelay die Schriften Hugos kannte,

oder ob zwischen ihnen irgendeine Form der gegenseitigen Befruchtung stattgefunden hat. Die Quellenlage lässt nur eines zu: das Anerkennen der erstaunlichen Parallelen zwischen beiden.

Vézelay ist damit ein eindrucksvolles Zeugnis der neuen theologischen Hochschätzung des Bildes, die in seiner Nähe zur protolapsarischen Erkenntnisweise sowie in seiner psychischen Wirksamkeit begründet wurde. Weil die Bilder des 12. Jahrhunderts versuchen, „innere Erkenntniszusammenhänge nach außen zu projizieren“,⁵⁶ sind sie dem jüngeren mimetischen Bild entgegengesetzt. Und die Geist-Materie-Schwelle ist auch in die andere Richtung durchlässig: Was außen gemalt ist, muss nach innen dringen und dort wirken.⁵⁷ Hugo von St. Victor und seine Nachfolger bestehen auf einer ganz eigenen Qualität des Bildes, die es weit von einer Vorstellung entfernt, nach der es bloß die Schrift zweiter Klasse, nämlich für die Ungebildeten sei.⁵⁸ Hugo verspricht den Betrachtenden seines Arche-Schaubilds: „In ihm wirst du nichts suchen, das du nicht findest, und wenn du eines findest, wirst du sehen, dass dir vieles mehr offenbart wird.“⁵⁹

- 1 Katrin Kärcher, Wer etwas in seinem Geist begreift, male ein Bild. Zur epistemischen Funktion des Bildlichen im Mittelalter, in: Kulturen des Bildes, hrsg. v. Birgit Mersmann und Martin Schulz, München 2006, S. 167–182, hier S. 171.
- 2 Christel Meier, ‚Labor improbus‘ oder ‚opus nobile‘? Zur Neubewertung der Arbeit in philosophisch-theologischen Texten des 12. Jahrhunderts, in: Frühmittelalterliche Studien 30 (1996), S. 315–342, hier S. 316.
- 3 Meier 1996, wie Anm. 2, S. 316. Das Interesse galt dabei ganz besonders den Kontaktstellen von Materie und Geist.
- 4 So Hugo von St. Victor. Franz Nagel, Die Weltchronik des Otto von Freising und die Bildkultur des Hochmittelalters, Marburg 2012, S. 280–286. Zu diesem Schluss kommt auch der unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter schreibende Autor in *De diversis artibus*, einer Beschreibung handwerklicher Techniken. Bruno Reudenbach, Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in ‚De diversis artibus‘ des Theophilus Presbyter, in: Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, hrsg. v. Ingrid Baumgärtner, Kassel 2003, S. 199–218, hier S. 209f.
- 5 Stéphane Büttner, La mise en œuvre de la façade et du grand portail de la nef de Vézelay. Nouvelles données archéologiques, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa XLV (2014), S. 145–156, hier S. 146.

- 6 Diese von Francis Salet 1936 vorgelegte Bauchronologie bleibt bis heute maßgeblich, sie musste nur in wenigen Details korrigiert werden. Francis Salet, *La Madeleine de Vézelay et ses dates de construction*, in: *Bulletin Monumental* 95.1 (1936), S. 5–25; Peter Diemer, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay*, Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1975, S. 40, 46–48; Büttner 2014, wie Anm. 5, S. 151.
- 7 Die These, dass es sich um ein Pfingstbild handele, brachte erstmals Mâle 1898 ins Spiel. 1922 begründete er sie ausführlicher und zog als Vergleich für die ungewöhnliche Konstellation mit Christus als Aussender des Heiligen Geistes unter anderem ein Pfingstbild aus einem Lektionar aus Cluny heran. Émile Mâle, *Religious art in France. The twelfth century. A Study of the Origins of Medieval Iconography*, Princeton 1978 (Erstveröffentlichung Paris 1922), S. 327–332.
- 8 Als die Aussendung der Apostel interpretierte das Tympanon erstmals Crosnier. Augustin-Joseph Crosnier, *Iconographie de l'église de Vézelay*, in: *Congrès archéologique de France* 14 (1847), S. 219–230, hier S. 227. Beide Thesen – die vom Pfingstbild und die von der Aussendung der Apostel – vereinte erstmals Katzenellenbogen: Das Versprechen der Ausgießung des heiligen Geistes und die Aussendung bei der Himmelfahrt sowie die Erfüllung dieses Versprechens an Pfingsten seien im Tympanon kombiniert gezeigt. Adolf Katzenellenbogen, *The Central Tympanum at Vézelay. Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade*, in: *The Art Bulletin* 26.3 (1944), S. 141–151, hier S. 142. Schließlich wies Angheben nach, dass im Johannes-Evangelium (20,19–23) – anders als in der Pfingsterzählung in der Apostelgeschichte – die Aussendung zur Mission und der Empfang des heiligen Geistes in einer Szene zusammenfallen. Marcel Angheben, *Apocalypse XXI–XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 41 (1998), S. 209–240, hier S. 212.
- 9 Mâle 1978, wie Anm. 7, S. 331.
- 10 Judy Scott Feldman, *The Narthex Portal at Vézelay. Art and Monastic Self-image*, Diss. University of Texas, Austin 1986.
- 11 Viollet-le-Duc erwähnt eine Zeichnung, die das Lamm überliefere. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, Paris 1873, S. 16. Die Inschrift auf der Scheibe ist größtenteils verloren, Favreau rekonstruiert sie unter Vorbehalt als *ESSE DICERIS SALUS MUNDI*. Robert Favreau und Jean Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Band 21: Yonne, Paris 2000, S. 232.
- 12 Transkription von Favreau/Michaud 2000, wie Anm. 11, S. 232. Eigene Übersetzung.
- 13 Eventuell zeigte er auch auf das Lamm, der Zeigefinger seiner rechten Hand ist leider verloren.
- 14 Es fällt auf, dass der Name des Johannes als IOHS wieder gegeben ist: Das Christusmonogramm IHS ist schon in seinem Namen enthalten, nur das O, das das I umschließt, unterscheidet beide.
- 15 Christel Meier, *Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter*, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, hrsg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 35–65.
- 16 Über Hugos Biographie ist nur wenig bekannt. Er wurde wohl in Sachsen geboren, im Augustinerstift Hamersleben erzogen und trat um 1113/14 in das neu gegründete Regularkanonikerstift St. Victor bei Paris ein. Hier lehrte und schrieb er bis zu seinem Tod. Jens Rütger, *Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur*, Berlin 2014, S. 54f.
- 17 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 39; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 174.
- 18 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 40.
- 19 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42.
- 20 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 41.
- 21 *Alterum, quo nude et pure sicut est absque integumento exprimitur*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Übersetzung (verändert) nach: Bardo Weiss, *Die deutschen Mystikerinnen und ihr Gottesbild*, Teil 3, Paderborn 2004, S. 2109.
- 22 Weiss 2004, wie Anm. 21, S. 2109. Vgl. Peter Czerwinski, *„per visibilia ad invisibilia“*. Texte und Bilder vor dem Zeitalter von Kunst und Literatur, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 25.1 (2000), S. 1–94, hier S. 11; Conrad Rudolph, *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, art, and thought in the twelfth century*, New York 2014, S. 303.
- 23 *Unum, quo formis, et figuris, et similitudinibus rerum occultarum veritas adumbratur*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Übersetzung von Weiss 2004, wie Anm. 21, S. 2109.
- 24 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 25 *per signa sensibilibus similia invisibilia demonstrata sunt*. Hugo von St. Victor, *Expositio in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii* (PL 175, 941C). Vgl. Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 26 Was auf neuplatonische Vorstellungen zurückgeht. Meier 1990, wie Anm. 15, S. 49.
- 27 Czerwinski 2000, wie Anm. 22, S. 4ff.
- 28 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50.
- 29 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50.
- 30 *Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*. Johannes Scottus Eriugena, *Expositiones super hierarchiam caelestem*, I 3 (PL 122, 139 B). Übersetzung von Werner Beierwaltes, *Negati Affirmatio. Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik* durch

- Johannes Scotus Eriugena, in: Philosophisches Jahrbuch 83.2 (1976), S. 237–265, hier S. 261.
- 31 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 260f.; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 170f.
- 32 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 33 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42. *Collectio* habe ich als Überbegriff in Anlehnung an die in Anm. 40 zitierte Beschreibung des Vorgangs bei Hugo selbst vergeben (*in unum colligitur*), es findet sich nicht bei Meier.
- 34 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172; Peter Czerwinski, Gegenwartigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung, Band 2, München 1993, S. 156f.
- 35 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 43. Diese „Präsentation einer Ganzheit im Bild, die die orientierende Synopse gewährt, während der Text nur Teil für Teil erläutert“ stellt Hugo zudem als eine spezifische Leistung des Bildes gegenüber dem Text heraus; Meier 1990, wie Anm. 15, S. 50. So auch Czerwinski 1993, wie Anm. 34, S. 157: „Bücher also, die Gott simultan sieht, kann der Mensch nur sukzessiv, ‚mit zeitlicher Verzögerung‘ lesen; beim Bild aber vermag er sich der göttlichen Gegenwartigkeit von Vergangenen, Gegenwartigem und Zukünftigen offensichtlich etwas zu nähern.“
- 36 Der Text wird in den Manuskripten meist *Libellus de formatione arche* genannt, der bei Migne auftauchende Titel *De arca Noe mystica* ist nicht verbürgt. Er beschreibt detailreich die Anfertigung eines Schaubilds, das die komplexen Lehren von Hugos *De arca Noe* veranschaulichen soll. Paul Rorem, Hugh of Saint Victor, Oxford 2009, S. 144. Übersetzung und Kommentar in Rudolph 2014, wie Anm. 22, S. 395–502. Datierung des Libellus mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen 1124 und 1130, Rorem 2009, wie Anm. 36, S. 146.
- 37 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 51; Rorem 2009, wie Anm. 36, S. 148f.
- 38 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 39 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42.
- 40 *Ascendit ergo animus ab hac infinita distractione, quae deorsum est, tantoque magis, ut dictum est, in unum colligitur, quanto magis sursum elevatur, donec ad veram et unicam (quae est apud Deum) immutabilitatem perveniat, ubi perpetuo sine omni [Meier 1990, wie Anm. 15, S. 42: omne] immutabilitatis vicissitudine, requiescat.* Hugo von St. Victor, *De vanitate mundi*, lib. II (PL 176, 714A). Eigene Übersetzung.
- 41 Günther Mensching, *Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des modernen Denkens im Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 171.
- 42 Meier 1990, wie Anm. 15, S. 52.
- 43 Rudolph 2014, wie Anm. 22, S. 271–274.
- 44 Eriugena, *Periphyseon*, I (PL 122, 443C–446A); Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 242.
- 45 Veronika Limberger, *Eriugenas Hypertheologie (Quellen und Studien zur Philosophie, Band 125)*, Berlin/Boston 2015, S. 73f.
- 46 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 75.
- 47 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 75.
- 48 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 242.
- 49 Limberger 2015, wie Anm. 45, S. 156.
- 50 Werner Beierwaltes, *Das Problem des absoluten Selbstbewußtseins bei Johannes Scotus Eriugena*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965/66) p. 264–284, hier S. 267.
- 51 Beierwaltes 1965/66, wie Anm. 50, S. 267; Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 243.
- 52 Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 243, Hervorhebungen im Original.
- 53 Johannes Scottus Eriugena, *Commentarius in Evangelium secundum Ioannem*, cap. I, 11–29 (PL 122, 304 B–C); Beierwaltes 1976, wie Anm. 30, S. 251.
- 54 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172.
- 55 *puro et intimo mentis contuitu.* Johannes Scottus Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, cap. II (PL 122, 143B). Vgl. Christel Meier, ‚Ut rebus apta sint verba‘. Überlegungen zu einer Poetik des Wunderbaren im Mittelalter, in: *Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. v. Dirk Schmidtke, Göttingen 1994, S. 37–83, hier S. 47.
- 56 Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 169; vgl. Nagel 2012, wie Anm. 4, S. 290.
- 57 *quam foris videbit oculus tuus, ut ad eius similitudinem intus fabricetur animus tuus.* Hugo von St. Victor, *De arca Noe morali*, cap. II (PL 176, 622B); Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 175.
- 58 Nagel 2012, wie Anm. 4, S. 279; Kärcher 2006, wie Anm. 1, S. 172.
- 59 *Nihil in ea quaesieris quod non invenias, et cum inveneris unum, multa tibi patefacta videbis.* Hugo von St. Victor, *De arca Noe morali*, lib. 4, cap. IX (PL 176, 680A). Eigene Übersetzung.

Bildnachweis

Abb. 1: Francis Salet, Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs, Paris 1995, S. 168.

Abb. 2, 6: Photo: Andrew Tallon. © Mapping Gothic France, The Trustees of Columbia University, Media Center for Art History, Department of Art History & Archaeology.

Abb. 3: Photo: Andrew Tallon. Image Courtesy of the Mapping Gothic France Project, Media Center for Art History. © The Trustees of Columbia University.

Abb. 4: Foto von Pierre Boucaud, Bourgogne médiévale (bourgognemedievale.com).

Abb. 5: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, Paris 1873, S. 17.

Abb. 7, 8: Eigene Fotografien.

Durch den Geist in den Körper

Maria an der Goldenen Pforte des Freiburger Doms*

Denn wir sind Körper, sind im wesentlichen und fast ausschließlich Körper, und unsere körperliche Verfassung liefert die wahre Erklärung für fast alle unsere geistigen und moralischen Anschauungen.

Michel Houellebecq, Die Möglichkeit einer Insel¹

An der Goldenen Pforte des Freiburger Doms begegnet uns eine Vielzahl an Körpern (Abb. 1).² Physiognomie und Körperbau, Kleidung oder Nacktheit geben Auskunft über Identität und Alter der Dargestellten, aber auch – wie zu zeigen sein wird – über die Bedeutung der Figuren für den christlichen Glauben und damit für die Gläubigen, die das Portal betrachten und passieren.

Ins Portalgewände sind jeweils vier Figuren auf jeder Seite eingestellt, auf kleinen Säulchen stehend, knapp unterlebensgroß. Sie wechseln sich ab mit ornamentierten Säulen, die die gesamte Gewändehöhe einnehmen. Der Wechsel von figürlicher und ornamentaler Plastik setzt sich in den Archivolten fort. Die innere figürliche Archivolte zeigte vermutlich vier Engel, von denen zwei noch erhalten sind. In den mittleren beiden Archivolten sitzen in antikisierende Gewänder gekleidete Apostel und Evangelisten. Die äußere Archivolte zeigt aus Särgen Auferstehende, deren Körper erstaunlich naturalistisch und detailliert wiedergegeben sind.

Die Scheitelstücke der figürlichen Archivolten zeigen in aufsteigender Reihenfolge den Maria krönenden



1 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte.



2 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, Tympanon.

und ein Buch darreichenden Christus, eine Bergung der Seelen, die Taube des Heiligen Geists und einen Engel, der den Auferstandenen die Hände reicht. Ein Kämpfergesims mit Akroterien und vegetabiler Dekoration trennt die Gewände- von der Archivoltenzone. Das Tympanon bildet das zentrale Element des Portals – zum einen durch den symmetrischen Aufbau und die Trichterform der Anlage, die den Blick auf die Mitte lenkt, zum anderen durch die Rundbögen der Archivolten, die sich konzentrisch um das Tympanon legen. Mehrere Figuren am Portal sind zudem durch Schrittbewegungen, Körperhaltungen oder Blicke der zentralen Szenerie zugewandt. Das Bogenfeld zeigt die thronende, reich geschmückte und bekrönte Gottesmutter mit ihrem Kind auf dem Schoß. Sie ist umgeben von den Heiligen Drei Königen, Engeln und Joseph, angeordnet in einer Dreieckskomposition, die Maria einmal mehr ins Zentrum rückt (Abb. 2).

Diese herausragende Position der Maria, wie sie an der Goldenen Pforte ersichtlich wird, ist verankert in zisterziensischer Theologie und Frömmigkeit, die die Freiburger Gemeinde im 13. Jahrhundert geprägt hat. Das zeigen unter anderem Schriften des Zisterziensermönchs Ludger, der von 1224 vermutlich bis zu seinem Tod im Jahr 1234 Abt des Klosters Alzella war. Ein Jahr nach Amtsantritt, 1225, verleiht Markgraf Heinrich

dem Kloster das Patronat über alle Freiburger Pfarrkirchen, wobei die Marienkirche als erste Erwähnung findet.³ Eine Datierung der Goldenen Pforte in die 1230er Jahre⁴ lässt vor diesem Hintergrund die Überlegung zu, Ludgers Theologie könnte die Gestaltung des Kirchenportals und sein ikonographisches Programm beeinflusst haben.⁵ Heinrich Magirius hat sich dieser Überlegung eingehend gewidmet und die in drei Codices erhaltenen Predigttexte⁶ des Abtes aus den Jahren 1211 bis 1224 untersucht. Er stellt fest, dass der Großteil der Predigten anlässlich der im Orden gefeierten Marienfeste verfasst wurde, die Gottesmutter dementsprechend eine herausragende Rolle in diesen Texten einnimmt. In zahlreichen typologischen Gegenüberstellungen zeichnet der Abt ein Bild von Marias Person und ihrer Funktion im Heilsplan. In seiner Beschäftigung mit der Goldenen Pforte vor dem Hintergrund der Schriften Ludgers bemerkt Magirius, dass nahezu alle Figuren und Szenen, die die Goldene Pforte zeigt, bei Ludger thematisiert werden, meist in Bezug auf Maria.⁷ Seine Untersuchung eröffnet überzeugende Deutungsmöglichkeiten für die Skulpturen des Freiburger Portals. An sie möchte dieser Aufsatz anknüpfen und die Deutungen mit besonderem Augenmerk auf Aspekte des Körpers und seinem Verhältnis zum Geist weiterführen. Welche Schlüsse lassen sich aus

der Darstellungsweise der Figuren ziehen, besonders in ihrer Deutung als Präfigurationen Marias? Welchen Einfluss könnte die Bedeutung des Körpers der Gottesmutter in der zeitgenössischen Theologie auf die Darstellungen ausgeübt haben?

Vorbilder und Nachfolgende – Maria an der Goldenen Pforte und in den Predigten des Mönches Ludger von Altzella

Die äußeren Gewändefiguren stellen den Propheten Daniel und den Hohepriester Aaron dar (Abb. 3 und 4). Indem Daniel seinen Mantel lüpfte, fällt der Blick auf seine Beine, die leichtfüßig, fast tänzelnd einen Schritt über den unter ihm befindlichen Löwen tun, der ihm in der Höhle nichts anhaben konnte. Daniels Traumdeutung vom Stein, der sich ohne menschliches Zutun aus

dem Berg löst, beschreibt Ludger als Vorverkündigung der jungfräulichen Geburt und führt Daniel als Zeugen der Jungfrauenschaft Mariens an.⁸ Ebenso gilt Aaron als Zeuge der Jungfrauenschaft, einerseits durch seine Ausstattung mit der *urna aurea*, dem goldenen Krug, in dem sich das Himmelsbrot auf wundersame Weise vermehrte, andererseits aufgrund der *virga*, der wundersam ergrünenden Rute.⁹ Mit diesen Attributen ist Aaron am Portal verbildlicht. Neben Daniel erscheint die Königin von Saba. Nach 1. Könige 10 huldigt sie Salomo demütig und beschenkt ihn reichlich, nachdem sie dessen große Weisheit erkennt. Das Portal zeigt die Königin bescheiden, ohne luxuriöse Ausstattung. Ihr schlichtes Gewand bedeckt den Körper vollständig, vor der Brust hält sie eine geöffnete Schriftrolle. Sie präfiguriert bei Ludger in einer Predigt zu Mariae Reinigung den „marianischen Glaubensgehorsam gegenüber der Weisheit des neuen Salomo“.¹⁰ Ihr gegenüber



3 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, linkes Gewände, Daniel.



4 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, rechtes Gewände, Aaron.



5 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, linkes Gewände, Königin von Saba, Salomo.



6 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, rechtes Gewände, David, Bathseba, Aaron (v.l.n.r.).

steht Bathseba. Sie wird in Ludgers Predigten weniger ausdrücklich erwähnt, in einer *assumptio*-Predigt allerdings wird auf „einen im Mittelalter üblichen Prototyp der Glorifizierung der Muttergottes“¹¹ angespielt, nämlich auf die in 1. Könige 2,19 beschriebene Szene, in der Bathseba als Mutter des Königs ein Platz an der Seite ihres Sohnes zugewiesen wird. Verschiedene gestalterische Aspekte unterstreichen die Funktion Bathsebas als Präfiguration der Gottesmutter am Portal: Bathseba blickt in Richtung ihres Sohnes Salomo, der am gegenüberliegenden Gewände neben der Königin von Saba gezeigt ist und in Richtung seiner Mutter zurückschaut (Abb. 5 und 6). Beide halten in gleicher Weise ein Spruchband und fixieren es mit ihrem Lilienzepter.¹² Entgegen der Bildtradition als mittelalter und bärtiger Mann wird Salomo hier bartlos und mit jugendlichen Zügen und damit als *Sohn* dargestellt. Bathseba ist mit besonderem Schmuck ausgestattet: Der von einer Brosche gehaltene Mantel öffnet sich vor

ihrem Körper, darunter zeigt sich ein Perlenband, das über ihren Bauch verläuft (Abb. 7). So wird eine leichte Wölbung des Bauches erkennbar, die zusätzlich durch den Schüsselfalten werfenden Mantel betont wird. Möglicherweise handelt es sich in der Betonung des weiblichen, gebärfähigen Körpers um einen weiteren Verweis auf Bathsebas Mutterwürde. Neben ihr und damit gegenüber von Salomo steht sein Vater David, dargestellt als bärtiger Mann mittleren Alters. Zusätzlich zur Krone und dem Zepter zeichnet ihn die Harfe aus. Seine Königsherrschaft geht der Regentschaft Christi, aber auch der himmlischen Regentschaft Mariens voraus.¹³ Ludger würdigt David als Vorfahre nicht nur von Jesus, sondern ebenso von Maria.¹⁴ Dass Jesus als Nachkomme Davids gilt, wird in den Evangelien mehrfach betont, auch die Abstammung Josefs aus dem Hause Davids lässt sich in der Schrift nachlesen.¹⁵ Die leibliche Abkunft Marias vom davidischen Geschlecht ist dort hingegen nicht belegt. Schon



7 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, rechtes Gewände, Bathseba, Detail.

Augustinus behauptet jedoch, Maria müsse leiblich von David abstammen, und begründet dies theologisch.¹⁶ Diese Ansicht hat sich in theologischen und liturgischen Texten sowie auch in der christlichen Bilderwelt des Mittelalters durchgesetzt,¹⁷ sodass auch Ludger die leibliche Abstammung Marias von David benennen kann. Dieser leiblichen Abstammung – und damit auch dem reproduzierenden Körper – kommt eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die christliche Kirche zu: So ist nicht nur die im Alten Testament vorausgesagte Nachkommenschaft Jesu von David gesichert, sondern auch die Abstammung aller Glieder der Kirche aus dem *einen* Geschlecht, da Jesu Leib der mystische Leib der Kirche ist.¹⁸ In den Bezeichnungen ‚Mutter der Glieder‘ (nach Augustinus) beziehungsweise ‚Mutter der Gläubigen‘ (nach Ludger)¹⁹ manifestiert sich die Eigenschaft Marias, Mutter der Kirche zu sein.

Die Marienfeste sowie Advent, Weihnachten und Epiphania bieten Ludger Gelegenheit, in unterschiedlichen Variationen das Mysterium der Inkarnation zu thematisieren. In diesem Zusammenhang werden Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist bedeutsam, die sich im Gewände gegenüberstehen (Abb. 8 und 9): Johannes der Täufer, indem er das

Kommen des Gottessohns, des ‚der Geburt nach einzigen Kindes vom Vater‘ (*unigeniti a Patre*) ankündigt und sein Erscheinen bezeugt; Johannes der Evangelist, indem er das fleischgewordene Wort (*Verbum caro factum*) bezeugt.²⁰

Die im Tympanon dargestellte Madonna mit dem Kind erhält durch Ludgers Beschreibungen unterschiedliche Bedeutungen. Maria ist nicht nur die leibliche Mutter Christi, sondern auch die im Hohelied besungene Unbefleckte, die Braut, gleichzeitig das Gemach des Bräutigams, Stätte des Heiligen Geists und nicht zuletzt die Kirche selbst. Die Heiligen Drei Könige, die im Tympanon ihre Geschenke darreichen, verehren sowohl Mutter und Sohn als auch Braut und Bräutigam, da Ludger das Epiphaniafest mit dem Hochzeitsfest Christi und seiner Kirche in Zusammenhang bringt.²¹ Das Bild der Braut, die Christus den Liebesapfel reicht (siehe Abb. 2), deckt sich mit dem Bild Marias als neuer Eva. Ludger schreibt, durch die Jungfrau Maria sei die Tür des Paradieses heute geöffnet, und bezeichnet sie als *porta vitae*.²²

Im ersten Scheitelstück über dem Tympanon ist eine Marienkrönung dargestellt (Abb. 10), die der Legende nach mit der Himmelfahrt und damit der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel einhergeht.²³ „Weil Maria auf dieser Erde Christus ‚aufnahm‘, wird sie nun selbst zur Hochzeit im Himmel aufgenommen und ihr die ‚Krone der Gerechtigkeit‘ verliehen.“²⁴ Ludger beschreibt die *assumptio* und *coronatio* als „Typus der Auferstehung zum ewigen Leben“: Wie Maria mit Leib und Seele in das Himmelreich aufgenommen wurde, werden auch die Gläubigen leibhaftig in das Himmelreich eingehen.²⁵ Dass es sich bei der leibhaften Auferstehung um denselben Leib handelt, mit dem die Gläubigen auf der Erde gelebt haben, das suggeriert die Darstellung der Figuren in der äußeren Archivolte. Variantenreich entsteigen dort die Figuren ihren Tumben, sodass den Betrachtenden unterschiedlichste Körperansichten geboten sind (Abb. 11). Die Beschaffenheit des Körpers aus Muskeln und Sehnen ist dabei präzise wiedergegeben. Einige Figuren scheinen sich an der Architektur festzuhalten, was verdeutlicht, dass sie tatsächlich Materie sind und Gewicht haben und nicht – wie die Engel – immateriell sind. Bemerkenswert scheinen die beiden Figuren, die die Anfänger der Archivolte zieren (Abb. 12 und 13): Anders als die meisten Figuren dieses Bogens sind sie den Betrachtenden mit Blick und Körper zugewandt. Schleier und Grabtuch sind so drapiert, dass die weibliche Brust zu sehen ist; die linke Figur scheint durch eine Handbewegung den Busen gar zu präsentieren. Herbert Küas sah hier eine „mütterliche Frau“ einem „jungen Weib“ gegenübergestellt.²⁶ Möglicherweise boten die beiden

Figuren besonders den gläubigen Frauen Gelegenheit zur Identifikation: So wie Maria als Jungfrau und als Mutter leiblich in den Himmel eingegangen ist, werden auch die Frauen nach ihr in ihren jungfräulichen und mütterlichen Körpern in den Himmel eingehen. Der körperliche Aufstieg zum ewigen Leben geschieht jedoch erst am Jüngsten Tag, zuvor scheiden sich Leib und Seele im Tod. Die gläubigen Seelen werden *in templum celeste* geborgen, was das Scheitelstück der zweiten Archivolte mit Abrahams Schoß versinnbildlicht (vgl. Abb. 10). Im Zentrum der dritten figürlichen Archivolte erscheint die Taube als Symbol des Heiligen Geists. Er wird bei Ludger verherrlicht als *vivificans*, als Quelle des geistlichen Lebens der Kirche.²⁷ In Kombination mit den in den Archivolten versammelten Aposteln erinnert die Erscheinung der Taube an das Pfingstfest, an dem die Jünger mit dem Heiligen Geist ausgestattet werden und ausgehen, um von Christus zu zeugen. Hierin wird eine Parallele zwischen Maria und den Aposteln deutlich: Wie Maria haben die Apo-

stel Christus durch den Heiligen Geist empfangen. „Wie Christus im Fleisch ‚de spiritu sancto conceptus‘ war, muß er im Leben jedes Christen neu empfangen werden.“²⁸

Es zeigt sich, dass alle hier genannten Figuren der Goldenen Pforte ikonographisch im direkten Zusammenhang mit Maria stehen.²⁹ Die Gewändefiguren bilden stufenweise Paare, die unterschiedliche Funktionen Marias erkennen lassen: Daniel und Aaron weisen auf die Jungfräulichkeit hin, mit der Königin von Saba und Salomo sowie Bathseba und David werden Präfigurationen des marianischen Gehorsams und der Mutterwürde dargestellt, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist bezeugen die Inkarnation. Den Vorgängern und Zeugen im unteren Teil des Portals stehen im oberen Teil Nachkommende gegenüber. Die körperbetont dargestellten Auferstehenden und die Apostel, die mit unterschiedlichen Attributen, meist Büchern ausgestattet sind, zeigen eine Abhängigkeit an: Das Wort, das Mensch geworden ist, als solcher



8 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, linkes Gewände, Johannes der Täufer.



9 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, rechtes Gewände, Johannes der Evangelist.



10 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, Scheitelstücke der Archivolten, Detail.

aber am Kreuz gestorben und deswegen nicht mehr in der Welt ist, muss bezeugt werden, und zwar an allen Orten der Erde und durch die Generationen hindurch, damit alle glauben, also Christus empfangen können. Nur so ist die leibhafte Auferstehung am Jüngsten Tag gewiss. Das hier anklingende Wechselspiel vom geistigen und körperlichen Empfangen läuft in Maria zusammen. Wie beides zueinander im Verhältnis steht, ist bei Ludger nicht trennscharf auszumachen.³⁰ Zwar schreibt Ludger oft von Maria, doch lässt sich keine geschlossene Mariologie bei ihm festmachen, die dieses Verhältnis von Geist und Körper bei ihr klären würde.³¹ Hier helfen Schriften von Augustinus von Hippo (†430) und Bernhard von Clairvaux (†1153) weiter, die Maria umfassend thematisieren, für die mittelalterliche Theologie prägend waren und es teilweise bis heute sind.

Maria empfängt Christus – Das Empfangen bei Augustinus von Hippo und Bernhard von Clairvaux

Ludger hat nachweislich Schriften des spätantiken Kirchenvaters Augustinus gekannt.³² Augustinus spricht in vielen seiner Texte über Maria und hebt dabei oft ihre doppelte Würde als Jungfrau und Mutter hervor. Mutter musste sie werden, damit Christus als Mensch zur Welt kommen konnte; Jungfrau musste sie bleiben, da Christus Gott selbst zum Vater hat.³³ Beides, die Jungfrauenschaft sowie die Mutterschaft, versteht Augustinus sowohl ganz im körperlichen als auch ganz im geistigen Sinn. Im körperlichen Sinn ist Maria *virgo ante partum*, *virgo in partu*, *virgo post partum*.³⁴ Augustinus präzisiert: „Maria empfängt und ist Jungfrau, trägt aus und ist Jungfrau, gibt Milch und ist Jungfrau.“³⁵ Im geistigen Sinn zeichnet sich die Jungfrauen- und Mutterschaft Mariens durch ihren Glaubensgehorsam und ihre Position in der Kirche Christi aus. Maria ist aus Gnade erwählt worden, Mutter des Gottessohnes zu



11 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, Auferstehende der äußeren Archivolte, Detail.

sein, doch die Erfüllung der Inkarnation bedurfte ihrer aktiven Mitwirkung: Sie musste glauben. „Christus wird geglaubt, und durch den Glauben empfangen (*fide concipitur*).“³⁶ Durch ihre Mitwirkung am Erlösungswerk weitet sich die Mutterschaft Mariens auf die Glieder des mystischen Leibes der Kirche, dessen Haupt sie geboren hat. So nennt Augustinus Maria „Mutter der Glieder (Christi), [...] denn sie hat in Liebe mitgewirkt, dass die Gläubigen in der Kirche geboren würden, die dieses Hauptes Glieder sind.“³⁷ Als Mutter der Glieder ist Maria Vorbild für die Gläubigen. In ihrer Singularität als Mutter und Jungfrau kann Maria im leiblichen Sinn Vorbild sein für Jungfrauen und Mütter; im geistigen Sinn aber kann sie für alle Menschen Vorbild sein, da „jede einzelne Seele Christus zur Welt bringen [kann], denn Glauben bedeutet, Christus zu empfangen, und das Bekenntnis des Glaubens vergleicht Augustin mit dem Gebären.“³⁸ Den Glaubensgehorsam Mariens, also das geistige Empfangen, bewertet Augustinus höher als das körperliche Austragen des Gottessohnes.³⁹ Dennoch wird bei Augustinus deutlich, dass Maria als Mensch, bestehend aus ihrem (weiblichen) Körper und ihrem (glaubenden) Geist, Voraussetzung für die Erfüllung des christlichen Heilsplanes ist und daher auch die Existenz der Kirche bedingt.⁴⁰

Bernhard von Clairvaux hatte als Ordensgründer der Zisterzienser ebenfalls großen Einfluss auf die Schriften Ludgers.⁴¹ Auch er setzt sich theologisch mit Maria auseinander. So wie zur Zeit Bernhards im 12. Jahrhundert das Interesse an der historischen Person Jesus immer stärker wurde, wuchs auch die Beschäftigung mit der Gottesmutter als leibhaftiger Person.⁴² Wie Augustin stellt auch Bernhard den Glaubensgehorsam Mariens heraus, bringt diesen aber noch stärker in Zusammenhang mit dem körperlichen Prozess des Empfangens: „Öffne, Jungfrau, das Innere, weite den Schoß, bereite die Gebärmutter, denn Großes wird der an dir tun, der mächtig ist.“⁴³ Ebenso explizit schreibt Bernhard von der Identifikation der gläubigen Seele mit der Braut Christi. In seinem Hauptwerk, der Hohelied-Auslegung, nimmt die gläubige Seele ganz und gar den Platz der im Lied besungenen Braut ein.⁴⁴ Das Hohelied wird damit zu einer Liebesgeschichte zwischen dem *sponsus* Christus und der *sponsa* Seele. Die gläubige Seele nimmt dabei das Bild des weiblichen Körpers an, das Bernhard detailliert beschreibt. Als Folge des heiligen Kusses, dem Höhepunkt der mystischen Vermählung der Braut mit dem Bräutigam, schreibt Bernhard, „dass die Braut, kaum hat sie ihn bekommen, empfängt. Es schwellen ihr ja davon



12 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, Auferstehende am Anfänger der äußeren Archivolte, links.



13 Freiberg, Liebfrauenkirche (sog. Dom), Goldene Pforte, Auferstehende am Anfänger der äußeren Archivolte, rechts.

die Brüste, und sie strotzen zum Beweis gleichsam von Milch.⁴⁵ Jeder Aspekt dieser Vermählung wird allegorisiert, so sei etwa der Kuss der Heilige Geist, die Empfängnis der Einguss der Gnade, das Geborene die gerettete Seele.⁴⁶ Bernhard betont, dass seine Beschreibungen stets im übertragenen Sinn gemeint seien. Alle sinnliche Empfindung sei bei dem Verkehr der Seele mit Gott ausgeschaltet.⁴⁷ Darin zeigt sich, dass auch Bernhard zwar das Geistige dem Leiblichen vorordnet, dass aber die Beschaffenheit des weiblichen Körpers und körperliche Prozesse geeignet sind zu veranschaulichen, was mit der Seele geschieht, wenn sie glaubt.⁴⁸

Maria empfängt die Gläubigen – Zur mittelalterlichen Rezeption des Portals

Der Versuch, aus heutiger Perspektive die mittelalterliche Wirkung und Benutzung der Goldenen Pforte nachzuvollziehen, führt alsbald zu einigen Problemen. Nicht nur die Gestalt der Kirche, in die das Portal führt, hat sich über die Jahrhunderte grundlegend verändert, auch der Standort des Portals ist wohl nicht der ursprüngliche. Zu diesem Schluss kommen Hein-

rich Magirius und Elisabeth Hütter, die in den 1960er Jahren eine umfangreiche Bauaufnahme angestellt haben.⁴⁹ Sie vermuten als vormaligen Aufstellungsort die (möglicherweise doppeltürmige) Westfassade. In ihren Untersuchungen dokumentieren sie auch minimale Reste einer polychromen Fassung.⁵⁰ Zur vermuteten Entstehungszeit der Goldenen Pforte war Freiberg „eine der wichtigsten, wahrscheinlich sogar die bedeutendste Stadt der Markgrafschaft Meißen.“⁵¹ Grund zu dieser Annahme gibt unter anderem die stattliche Anzahl von fünf Pfarrkirchen – nur Erfurt verfügte über mehr. Die Kirche Unserer lieben Frauen war eine dieser fünf Pfarrkirchen. Sie lag im Burgbezirk und ihre in Teilen bis heute erhaltenen Kunstschätze lassen vermuten, dass sie die prächtigste der Freiburger Kirchen war.⁵² Wie das mittelalterliche Glaubensleben in der Freiburger Marienkirche ausgesehen hat, ist heute weitestgehend unbekannt. Eine Beteiligung am Gottesdienst jedenfalls war für die Freiburger Gemeinde an den Sonn- und den zahlreichen Feiertagen selbstverständlich.⁵³ In den Freiburger Annalen wird unter „ANNO 1261“ von einer Wallfahrt zur „Schönen Maria“ berichtet, einer Wachsfigur, die sich wahrscheinlich in der Liebfrauenkirche befunden hat.⁵⁴ Der Chronist

spricht von einem „Cellischen Mönch“ namens Conradum de Friberg, der berichtet, *daß ein Marienbild von Wachse in menschlicher Grösse gantz schön und zierlich formiret, in einer besondern Capellen [...] gestanden / darzu die Leute von allen orten / als wenn sie bezaubert weren / heuffig zugelauffen / und was ein iedes an Mannes und Weibs Personen an seiner Arbeit in der Hand gehabet / wenn ihn die Tollheit angestossen / mit sich genommen und alda gelassen / wie auch viel krumme / lahme / und andere preßhafftige Menschen / die sich zu diesem Bilde verlobet / gesund worden / und ohn Mangel wieder davon gangen seyn sollen.*⁵⁵ Der Bericht gibt Aufschluss über eine rege Marienverehrung im Freiberg des 13. Jahrhunderts. Männer und Frauen kamen – womöglich durch die Goldene Pforte –, um bei der Marienfigur Gnade zu erbitten. In Lebensgröße dürfte die wächserne Figur dem menschlichen Erscheinungsbild sehr nahe gekommen sein.⁵⁶ Dass vor allem körperlich versehrte Menschen zu ihr kamen und Heilung erbat, verdeutlicht, dass das körperliche Wohl eng an den Glauben und damit an den Geist geknüpft und bei Maria zu erbitten war. Als Mittlerin zwischen Mensch und Gott im körperlichen wie im geistigen Sinn besaß und besitzt sie eine herausragende Bedeutung.

Schluss

Die Muttergottes spielt in ihrer Einzigartigkeit als Jungfrau und Mutter, Gehorsame und Königin eine entscheidende Rolle im Heilsplan und so auch an der Goldenen Pforte. Da sie selbst keine der *personae* Gottes, sondern ausschließlich Mensch ist, bestehend aus Geist und Körper, kann sie den Gläubigen unmittelbar Vorbild und damit Identifikationsfigur sein, sowohl geistig als auch körperlich. Wie sie durch den Geist Christus empfangen hat, haben auch die sie umgebenden Apostel Christus empfangen, ebenso empfängt die Gemeinde, die das Portal durchschreitet, Christus durch den Geist. Dieses Empfangen ist Bedingung für die Aufnahme ins Ewige Leben. Wie Maria leiblich in das Himmelreich eingeht, geht auch die an der äußeren Archivolte gezeigte Gemeinde leiblich in das Himmelreich ein, und ebenso werden es die Gläubigen tun, die diesen Prozess an der Goldenen Pforte beobachten können. Die betonte Körperlichkeit der Figuren ist bemerkenswert: Es wird augenfällig, dass die Menschen mit denselben Körpern aus ihren Gräbern auferstehen, mit denen sie auf der Erde gelebt haben. Das Spektrum aus jungen und gealterten, männlichen und weiblichen Körpern bietet verschiedentlich Möglichkeit zur Identifikation. Dem weiblichen, reproduzierenden Körper kommt eine gesonderte Bedeutung zu, ist er es

doch, der den inkarnierten Gott in die Welt getragen, ihn *generiert* hat. Die Darstellung von Generationen am Portal – wie etwa Salomo als Sohn von David und Bathseba – wird in diesem Zusammenhang ebenfalls sinnfällig.

Die Berücksichtigung der herausragenden Rolle Mariens und ihrer Verehrung in Freiberg eröffnet die Perspektive, die einzelnen Motive der Goldenen Pforte als vielschichtig zu begreifen. Mehrere Deutungsebenen lagern sich wie parallel zu den Gewändestufen im Portal und kulminieren in der Gottesmutter und dem Christuskind.

* Dieser Aufsatz führt Gedanken weiter, die meiner Bachelorarbeit „Die Goldene Pforte der Freiburger Marienkirche. Darstellungen und Bedeutungen des Weiblichen auf dem Weg zur Erlösung“ zugrunde liegen. Peter Fabjan sei gedankt, dass ich einen Teil der Arbeit im Haus Thomas Bernhards verfassen durfte.

1 Michel Houellebecq, *Die Möglichkeit einer Insel*, übers. v. Uli Wittmann, 2. Aufl., Köln 2017, S. 195.

2 Die Kunst- und Liturgiewissenschaft hat sich in den letzten Jahren vermehrt der Geschichte des menschlichen Körpers gewidmet, vgl. eine Literaturübersicht bei Jean-Claude Schmitt, *Der ekstatische Körper der Elisabeth von Schönau (1128–1164)*, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. v. Kristin Marek u.a., München 2006, S. 305.

3 Urkunde vom 4. Juli 1225, vgl. Heinrich Magirius, *Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, hrsg. v. Elisabeth Hütter u. Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 209. Schon in der Frühzeit der Stadtgeschichte soll das Kloster eine bedeutende Rolle eingenommen haben, da Freiberg altzelliges Stiftungsgebiet war.

4 Kunsthistorische Datierungsversuche zusammengefasst bei Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 219f., dort Anm. 109. Die Datierung in die 1230er Jahre wurde seitdem nicht grundlegend infrage gestellt.

5 Seit Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es mehrere kunsthistorische Versuche, die Portalskulptur der Goldenen Pforte ikonographisch einzuordnen und sie auf theologische Aussagen zu prüfen. Obwohl im deutschen Sprachraum aus ihrer Entstehungszeit an Qualität wenig Vergleichbares bekannt ist, hat sich die Forschung seit rund 50 Jahren nur sehr vereinzelt mit dem Portal befasst, vgl. zuletzt Markus Hörsch, *Ein rätselhaftes Wunder der Kunst. Fragen angesichts der Goldenen Pforte*, in: *From Conservation to*

- Interpretation. *Studies of Religious Art (c. 1100–c. 1800) in Northern and Central Europe*, hrsg. v. Justin Kroesen, Ebbe Nyborg u. Marie Louise Sauerberg, Löwen/Paris/Bristol 2017, S. 23–55, der sich dem Skulpturenprogramm auch unter einem politikgeschichtlichen Gesichtspunkt nähert.
- 6 Die Codices befinden sich in der Universitätsbibliothek Leipzig unter den Signaturen Ms 452–454, sind inzwischen digitalisiert, jedoch noch nicht ediert.
 - 7 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 211–214. Schon Otto Fischer hatte herausgearbeitet, dass sich alle Figuren der Goldenen Pforte mit Maria in Zusammenhang bringen lassen, allerdings ohne Kenntnis der Schriften Ludgers, vgl. Otto Fischer, Die goldene Pforte zu Freiberg, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 9 (1886), S. 293–306.
 - 8 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 211; vgl. dort auch die Einzelnachweise zu Ludgers *sermones* Ms 452–454.
 - 9 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 211. Auch seine heiligen Kleider werden in einer Predigt als Mariensymbole beschrieben.
 - 10 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 212. Die Königin von Saba, die Salomo ihre Geschenke bringt, präfiguriert gleichzeitig die Heiligen Drei Könige, die Christus mit ihren Geschenken huldigen, wie das Tympanon sie zeigt.
 - 11 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 212.
 - 12 In der Weise, wie die Figuren das Spruchband halten, ließe es sich als Anfang und Ende desselben Bandes denken, würden die Figuren nebeneinanderstehen. Da die Farbfassung verloren ist, lässt sich jedoch heute nichts mehr über den Inhalt der Bänder sagen.
 - 13 Ludger nennt Maria Himmelskönigin (*regina coeli*), und als solche ist sie im Tympanon dargestellt: Sie thront, trägt eine Krone und Engel reichen ihr die Himmelsgestirne.
 - 14 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 212.
 - 15 Besonders im Matthäus-Evangelium wird Jesus als Davidsohn angesprochen, vgl. 9,27; 12,23; 15,22; 20,30; 21,9; vgl. ferner Mk 10,47; Lk 18,38; 20,41; Joh 7,42; Apg 13,23; Offb 5,5; 22,16; bes. auch Röm 1,3 sowie 2. Tim 2,8. Das Alte Testament sagt die Davidsabkunft des Messias voraus in Jes 11,1; 2. Sam 7, 12–16; 1. Chr 17, 11–14. Joseph wird dem davidischen Geschlecht zugeordnet in Mt 1,20; Lk 1,27; 2,4; 3,31.
 - 16 Anton Ziegenaus, *Maria in der Heilsgeschichte. Mariologie (Katholische Dogmatik, Band 5)*, Aachen 1998, S. 78–82 in Bezug auf Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum*, in: *Patrologia Latina* 42, hrsg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1845, Sp. 467–472, nachfolgend abgekürzt PL.
 - 17 Ziegenaus 1998, wie Anm. 17, S. 80. Etwa das Motiv der Wurzel Jesse tradiert Maria als Nachfahrin Davids. Dass Marias leibliche Abstammung von David im Christentum stets behauptet wurde, obwohl in der Bibel keinerlei Hinweise auf eine solche Abstammung zu finden sind, liegt laut Ziegenaus daran, dass die nicht-leibliche Vaterschaft Josefs, dessen Abstammung von David ja biblisch belegt ist, als zu unkonkret betrachtet wurde, um die Davidssohnschaft Jesu zu begründen. Diese Anschauung dürfte laut Ziegenaus die Legitimität der im Judentum üblichen sog. Schwagerehe verkennen. Sie meint das Zusammenleben des Bruders eines kinderlos Verstorbenen mit seiner Schwägerin. Aus dieser Ehe hervorgehende Kinder gelten uneingeschränkt als Söhne und Töchter des Verstorbenen. Andersherum kann auch eine Magd für eine rechtmäßige, etwa unfruchtbare Ehefrau Kinder austragen. Die leibliche Abstammung tritt hier also hinter der rechtlichen zurück. Insofern besäße auch die Davidssohnschaft Jesu über Josef als gesetzlichen Vater Gültigkeit, zumal die jüdische Erbfolge stets patrilinear verlief, vgl. Ziegenaus 1998, wie Anm. 17, S. 80–82.
 - 18 Manfred Hauke, Die geistliche Mutterschaft Mariens und ihre Sorge um die Einheit. Eine systematische Besinnung, in: *Maria, „Mutter der Einheit“ (Mater unitatis) (Mariologische Studien, Band 28)*, hrsg. v. Manfred Hauke, Regensburg 2020, S. 25.
 - 19 Magirius 1967, wie Anm. 13, S. 213.
 - 20 Magirius 1967, wie Anm. 13, S. 212. Vgl. die Bezeichnungen des Gottessohns in Joh 1,14 und Übersetzungen bei Hieronymus, *Biblia Sacra Vulgata, lateinisch-deutsch*, Band 5: *Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix*, hrsg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers u. Michael Fieger, Berlin/Boston 2018, S. 432.
 - 21 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 213.
 - 22 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 212, dort Zitat Ludgers: „Paradisi porta per Mariam virginem hodie patefacta.“
 - 23 Hendrik W. van Os, Art. Krönung Mariens, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Bd. 2, Darmstadt 2015, Sp. 671f., nachfolgend abgekürzt LCI.
 - 24 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 213.
 - 25 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 213. Zur Leibhaftigkeit der Auferstehenden vgl. auch Marie-Luise Kosan, *Die Sakramentsnische der Oberen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Bamberg*, im vorliegenden Band.
 - 26 Herbert Küas, *Die Goldene Pforte zu Freiberg*, Leipzig 1943, S. 61. Der kleine Bildband, dessen Geleitwort Küas verfasste, muss vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit im Nationalsozialismus betrachtet werden. Von den ideologisch aufgeladenen Äußerungen in diesem Geleitwort distanziere ich mich ausdrücklich. Auch die hier zitierten Figurenbezeichnungen durch Küas sind kritisch zu rezipieren.
 - 27 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 213.
 - 28 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 213.
 - 29 Aus Platzgründen können hier nicht alle Figuren, die das Portal zeigt, besprochen werden. Ungenannt blieben die Büsten und Wesen, auf denen die Gewändefiguren stehen und die über ihnen auf Höhe der Kapitelle der Gewändesäulen erscheinen, außerdem die Akroterfiguren auf dem Kämpfergesims.

- 30 Eine noch ausstehende umfassende Übersetzung und theologische Einordnung von Ludgers Schriften könnte hier zu einem anderen Ergebnis kommen.
- 31 Edmund Mikkers, Art. Ludger, in: *Marienlexikon*, Bd. 4, hrsg. v. Remigius Bäumer u. Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1992, S. 170f.
- 32 Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 211; Mikkers 1992, wie Anm. 32, S. 170.
- 33 Ziegenaus 1998, wie Anm. 17, S. 11, dort zur Notwendigkeit dieser Konstellation, den zwei Naturen Christi: „Die Herkunft ‚aus Maria‘ und ‚aus Gott‘ gewährleistet die volle Menschheit bzw. die volle Gottheit Christi und ihre Einheit.“
- 34 Augustinus, *De partu sanctae Mariae* (Sermo 363A), ediert von Clemens Weidmann, hrsg. von der Arbeitsgruppe CSEL an der Universität Salzburg, Berlin/Boston 2015, S. 200. Diese prägnante Formulierung übernimmt Ludger unverändert, vgl. Ludger von Altzella, *Decem sermones in nativitate domini*, Ms 452, fol. 28r.
- 35 Augustinus, wie Anm. 35, S. 200f.
- 36 Augustinus, In *Natali Joannis Baptistae*, in: PL 38, Sp. 1327f., Übersetzung bei Ziegenaus 1998, wie Anm. 17, S. 282.
- 37 Augustinus, *De Sancta Virginitate* 6, zitiert nach und übersetzt bei Hauke 2020, wie Anm. 19, S. 25.
- 38 Ursula Bleyenberg Maria, *marta unitatis*, beim heiligen Augustinus, in: *Maria, „Mutter der Einheit“ (Mater unitatis) (Mariologische Studien, Band 28)*, hrsg. v. Manfred Hauke, Regensburg 2020, S. 95.
- 39 Augustinus, *De verbis Evangelii Matth. XII, vers 41–50*, PL 46, Sp. 937f., übersetzt bei Ziegenaus 1998, wie Anm. 17, S. 282: „Die Wahrheit ist Christus, das Fleisch ist Christus: die Wahrheit Christus im Geist Mariens, das Fleisch Christus im Schoß Mariens; mehr ist, was im Geiste lebt, als was im Schoß getragen wird.“
- 40 Die Vorrangstellung des Geists vor dem Körper bei Augustinus bedeutet keine Abwertung des Körpers per se. Dadurch, dass Gott selbst den menschlichen Körper in der Inkarnation angenommen und „Phänomene wie Wachstum, Altern, Ernährung, Schlaf, Schmerz, Emotionen oder Versuchungen“ geteilt hat, lassen Augustinus positiv auf den menschlichen Körper blicken, vgl. Christoph Horn, *Seele, Geist und Bewusstsein bei Augustinus*, in: *Über die Seele*, hrsg. v. Katja Crone, Robert Schnepf u. Jürgen Stolzenberg, Berlin 2010, S. 77–93, hier S. 81.
- 41 Mikkers 1992, wie Anm. 32, S. 170f; Magirius 1967, wie Anm. 3, S. 211.
- 42 Peter Dinzeltbacher, *Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers*, Darmstadt 2012, S. 71. Es häuften sich lateinische und volkssprachliche Texte über Maria, Marien-Wallfahrten nahmen zu, Marien-Bruderschaften wurden gegründet.
- 43 Bernhard, *De laudibus virginis matris* 3, zitiert nach Dinzeltbacher 2012, wie Anm. 43, S. 73f.
- 44 Seit dem frühen Mittelalter wird die Braut des Hohelieds mit der Ecclesia identifiziert, im 12. und 13. Jahrhundert findet die schon bei Augustinus vorgedachte Deutung auf die Person Maria immer mehr Beachtung, vgl. Otto Gillen, Art. *Bräutigam u. Braut*, in: LCI, Bd. 1, Darmstadt 2015, Sp. 318f.; allerdings können sich die Deutungen auch überlagern, vgl. Wolfgang Greisenegger, Art. *Ecclesia*, in: LCI, Bd. 1, Sp. 562–564.
- 45 Bernhard, *Super Cantica* 9, 7, zitiert nach Dinzeltbacher 2012, wie Anm. 43, S. 181.
- 46 Dinzeltbacher 2012, wie Anm. 43, S. 181.
- 47 Da Bernhard wiederholt betont, seine Ausführungen seien nur im übertragenen Sinn zu denken, vermutet Dinzeltbacher, dass den Zuhörenden die Abstraktion schwergefallen sein dürfte, vgl. Dinzeltbacher 2012, wie Anm. 43, S. 181.
- 48 Diese persönliche und auf den Körper bezogene Theologie wird für die zisterziensische Frömmigkeit charakteristisch werden, die die intime Verbundenheit des Gläubigen mit Christus in den Vordergrund stellt.
- 49 Elisabeth Hütter u. Heinrich Magirius, *Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, hrsg. v. Elisabeth Hütter u. Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 179–221. Schon im 19. Jahrhundert werden im Gemäuer um die Pforte Reste eines älteren und kleineren Portals entdeckt, vgl. Hörsch 2017, wie Anm. 6, S. 28.
- 50 Elisabeth Hütter, *Untersuchungen zur Polychromie der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, hrsg. v. Elisabeth Hütter u. Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 222–235.
- 51 Karl-Hermann Kandler, *Kirchengeschichte Freibergs 1162–1648. Vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, Beuchamarkleeberg 2013, S. 8. Die Stadt wurde vierzig bis sechzig Jahre zuvor besiedelt und kam durch Silbererzvorkommen bald zu Reichtum.
- 52 Da sie zum prachtvollen Portal auch einen Lettner besaß, von dem Teile erhalten blieben, vermutet Kandler, der Markgraf habe damit gerechnet, die Marienkirche würde zu einer Stiftskirche erhoben werden, vgl. Kandler 2013, wie Anm. 52, S. 15. Die erhoffte Erhebung blieb jedoch aus, erst 1480 wurde die Pfarrkirche zum Kollegiatstift erhoben, seitdem spricht man vom Freiburger Dom.
- 53 Kandler 2013, wie Anm. 52, S. 9–12.
- 54 Andreas Möller, *Theatrum Freibergense Chronicum. Freybergische Annales*, Freybergk 1653, S. 20. Auf S. 29f. heißt es, dass eine Kapelle in der Hospitalkirche St. Johannis ebenfalls „Unser lieben Frauen“ genannt wird, weshalb auch die Hospitalkirche als Standort der „Schönen Maria“ nicht auszuschließen ist.
- 55 Möller 1653, wie Anm. 55, S. 20f.
- 56 Die Nahbarkeit der Wachsfiguren-Madonna fand nach „langer Zeit“ der Wallfahrt offenbar ein abruptes Ende, als *man erfahren / daß unter dem Schein des Heilighthums / ein böse Sodomitisch Leben und viel Schande und Laster getrieben*

würde / darauff durch ein Fürstlich Edict dem geläuffge und unordentlichen Zusammenkünfften gestewert / und solche mit Ernst abgeschaffet worden, Möller 1653, wie Anm. 55, S. 21.

Bildnachweis

Alle Abbildungen: Fotos Lena Ulrich.

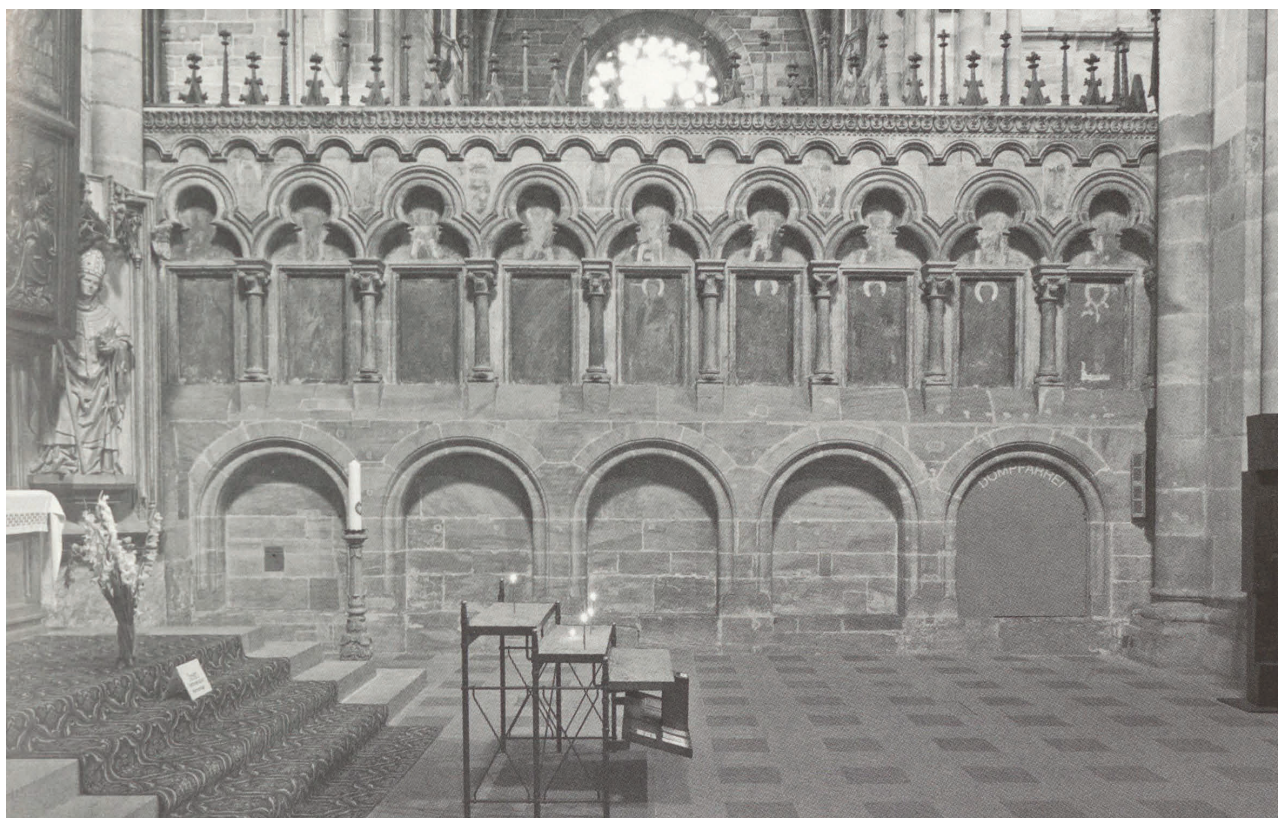
Die Westchorschranken des Bamberger Doms

Franz Kugler beschreibt im 19. Jahrhundert die Wandmalereien der Westchorschranken des Bamberger Doms als besonderes Kunstwerk der Romanik: „Sie lassen [...] noch eine sehr edle Fassung des romanischen Styles erkennen“.¹ Bisher verblasst die Forschung zu den Westchorschranken, doch die Einrüstung des Peterschores im Jahr 2018 bot Anlass, sie erneut in Augenschein zu nehmen.

Als steinerne Trennung der Querhausarme zum Petruschor sind die Westchorschranken des Bamberger Doms zwischen die Vierungspfeiler gespannt. Während die zum Chorraum zeigenden Flächen durch das hölzerne Chorgestühl verborgen bleiben, weisen die Schauseiten plastische Ornamentik auf. An der südlichen Westchorschranke wird zudem eine figürliche und dekorative Farbfassung sichtbar (Abb. 1). Neun beinahe lebensgroße Figuren werden von

Propheten und Engeln begleitet. Nur blasse Farbspuren lassen heute erahnen, welch reichen Eindruck die Wandmalereien einst der Schranke verliehen. Trotz des lückenhaften Erhaltungszustandes soll versucht werden, den Bestand der Wandmalereien an den Westchorschranken auf Grundlage einer berührungsfreien Untersuchung aufzuzeigen sowie diesen in den Kontext der Forschung zur Gestaltung der Chorschranken und anderer Kunstwerke des 13. Jahrhunderts einzuordnen.²

Die südliche Schranke wird durch eine Sockel- und Arkadenzone gegliedert. Die Sockelzone ist durch Blendnischen in fünf Achsen geteilt und wird durch eine Sohlbank begrenzt. Diese verringert die Mauerstärke und wird von zehn Postamenten durchbrochen. Darauf lasten neun Blendarkaden mit Freisäulen, sie rahmen eingetiefe hochrechteckige Felder, die seitlich



1 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, 2. Viertel 13. Jahrhundert.



2 Ebrach, Michaelskapelle der Klosterkirche, um 1200 –1211.



4 Bamberger Dom, nördliche Ostchorschranke, 1. Hälfte 13. Jahrhundert.



3 Bamberger Dom, nördliche Westchorschranke, 2. Viertel 13. Jahrhundert.

und oberhalb von einer Rahmenleiste mit Karniesprofil eingefasst werden. Die Freisäulen werden von Kelchknospen-, Blatt- sowie Kelchblockkapitellen bekrönt und finden, bis auf letztgenanntes, ihren Abschluss in Kämpferblöcken. Diese tragen Blendbögen mit Kleeblattform. Sie werden als Zitat der Ebracher Michaelskapelle verstanden (Abb. 2).³ Die Chorschranke wird durch die Abfolge eines Rundbogenfrieses, eines schmalen Zellenfrieses und einer Reihe von gespiegelten Palmettenpaaren beschlossen.

Der Aufriss der nördlichen und südlichen Westchorschranke unterscheidet sich nur in Details. An der nördlichen Schranke ragen die Postamente der Blendarkaden über die zonentrennende abgeschrägte Mauerkannte hinaus und schließen bündig mit einer unteren Rahmenleiste der Rechteckfelder (Abb. 3). Der Blick auf den zweizonigen Aufriss der nördlichen Ostchorschranke zeigt, dass dessen rundbogige Kryptenfenster im Sockelgeschoss und die Kleeblattbögen in der Arkadenzone in den Westchorschranken fortgeführt und gesteigert werden (Abb. 4).

Die Rechteck-, Kleeblatt- und Zwickelfelder der südlichen Westchorschranke zieren Wandmalereien mit Heiligendarstellungen. Meist sind allein die Unterzeichnung und unterste Farbschicht erhalten, obere Farbaufträge sind nur fragmentarisch überliefert. Es können jedoch noch Aussagen über Kontur, Körperlichkeit, Farbigkeit und Ausdruck der eingeschriebenen Figuren getroffen werden. Die Blendbögen rahmen Engelporträts, sie werden in den Zwickelfeldern von Porträts junger und alter Propheten begleitet.⁴ Die neun hochrechteckigen Felder der Arkadenzone tragen die Bildnisse von ebenso vielen stehenden Ganzfiguren. Mit teils zierlichen, teils raumgreifenden Silhouetten und verschiedensten Gewandausführungen treten sie durch Blicke und Gesten in Beziehung zueinander (Abb. 5 und 6). Nimben zeichnen sie als Heilige aus, ihnen sind Spruchbänder als Attribut beigegeben. Als zentrale Gestalt ist eine Frau im mittleren Feld dargestellt, sie wird seitlich von je zwei Heiligen flankiert (Abb. 7). An den Außenseiten begleiten zwei prächtig gekleidete Figuren die Heiligen (Abb. 8 und 9). Die



5 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Apostel im zweiten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



6 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Apostel im achten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



7 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Maria im fünften Rechteckfeld (v. l. n. r.).



8 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Heilige im ersten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



9 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Heiliger im neunten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



10 Wolfenbütteler Musterbuch, fol. 89v, zwei Evangelisten und Szene umstrittenen Inhalts, Anfang 13. Jahrhundert.

Gewänder erzählen von einem Stilpluralismus: Zierliche Figuren mit Muldenfalten und teils goldenen Faltenstegen werden von raumgreifenden Darstellungen flankiert, deren Stoffbahnen partiell in Zackenfalten münden und Entsprechungen im Wolfenbütteler Musterbuch finden (Abb. 10).

Die glanzvolle Ausführung der seitlichen Figuren bot Anlass, sie als König und Königin zu lesen. Diemer, Pfändtner und Kempkens vermuten die Darstellung Kaiserin Kunigundes und Kaiser Heinrichs II., die Stifter des Domes, an der südlichen Westchorschranke.⁵ Die zentrale Heilige wird einstimmig als Maria und ihre vier seitlichen Begleiter als Apostel benannt.⁶ Allein dem Jünger zur Linken Mariens ist ein personalisiertes Attribut beigegeben, der Schlüssel zeichnet ihn als Petrus aus (Abb. 11). Die Zuschreibung der zentralen Heiligen als Muttergottes ergibt sich einerseits durch die Aufstellung des 1229 geweihten Marienaltars in unmittelbarer Nähe.⁷ Der Vergleich mit niedersächsischen Chorschranken des 13. Jahrhunderts offenbart andererseits beinahe analoge ikonografische Programme. So tragen die zwischen 1179 und 1200 mit Stuckreliefs überformten Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt unter Blendarkaden eingestellte Heiligenfiguren (Abb. 12). Als Flachrelief mit naturalistischer Bemalung ist an der Südschranke Maria als thronende Zentralfigur mit dem Christuskind auf dem Arm, umgeben von sechs Aposteln, dargestellt.⁸ Eine Individualisierung der Halberstädter und Bamberger Heiligendarstellungen wird durch



11 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Petrus im vierten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



12 Liebfrauenkirche Halberstadt, südliche Chorschranke, um 1179–1220.



13 St. Michael in Hildesheim, Außenseite der nördlichen Chorschranke, um 1200.



14 Stiftskirche St. Pankratius in Hamersleben, nördliche Chorschranke, um 1200/1250.



15 St. Matthias in Trier, südliche Chorschranke.



16 Majestas Domini aus dem Hitda-Codex, um 1020, fol. 7r.

ausdrucksstarke, singuläre Gesten erzeugt und in der Faltenbehandlung fortgeführt. An der Nordschranke wird das Ensemble von Christus und den verbleibenden Jüngern vervollständigt.

Auch die nördliche Chorschranke von St. Michael in Hildesheim trägt an der Außenseite reiche Stuckplastik aus der Zeit um 1200 (Abb. 13). Das Figurenprogramm umfasst erneut die Muttergottes als zentrale Gestalt, flankiert von den Aposteln Petrus, Jakobus, Johannes, Petrus und Jakobus dem Älteren. Die nördliche Chorschranke der Stiftskirche St. Pankratius in Hamersleben zieren an der zum Querhaus gewandten Fläche ebenso Fragmente einer um 1200/1250 modellierten Stuckierung (Abb. 14). Auf drei Rechteckfeldern sind thronende Apostel als plastische Bildnisse dargestellt. Von einer einstigen Ergänzung durch Maria, Christus und weiteren Aposteln wird ausgegangen.⁹ Nicht allein das ikonografische Programm, sondern auch die kastenartige Rahmung der Heiligen knüpft an die Westchorschranken des Bamberger Doms an. Solch plastische Einfassungen sind über das Harzvorland hinaus verbreitet und beispielsweise an der südlichen Chorschranke der Benediktinerabtei St. Matthias in Trier erhalten (Abb. 15).



17 Darstellung des heiligen Paulus, fol. 2, aus dem Siegburger Lektionar.

Die Blüte des Stuckhandwerkes zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert zeichnet sich besonders stark in Niedersachsen und den dortigen Chorschranken ab, ist jedoch auch deutschlandweit auszumachen. Bereits Kempkens vermutet, dass die Wandmalereien der südlichen Westchorschranke Hinweise auf eine partielle Stuckierung geben. Die groben Bearbeitungsspuren und der weiße Untergrund lassen zudem annehmen, dass bestimmte Stellen nur als Untergrund dienten und plastisch modelliert wurden.¹⁰ Dieser Annahme folgend wurden somit einige Nimben der Engel und Heiligen sowie partielle Gewandpartien besonders ausgezeichnet.

In Bamberg werden die Heiligen der Rechteckfelder von einem rotbraunem Binnenfeld hinterfangen, welches seinen Abschluss in einem goldenen Band findet und von blassblauem Grund beschossen wird. Das goldene Band mündet in den Ecken teils in Rund-



18 Bamberger Dom, nördliche Ostchorschranke, Dalmatika mit blauem Lilienmuster des Papstes Clemens II.

oder Lilienabschlüssen, in einigen Rechteckfeldern trifft es ohne Schmuck aufeinander. Der Bildgrund scheint durch die Eckzier in der Architektur verankert zu werden. Nimben, Gewandzipfel oder Spruchbänder ragen wie zufällig über die gemalte Rahmung hinaus, erst die plastische Leiste begrenzt die figürliche Wandmalerei seitlich und oberhalb der hochrechteckigen Felder. Vergleiche mit romanischen Prachthandschriften offenbaren, dass die fränkische Wandmalerei mit dem Goldband und einheitlichem Figurenhintergrund mit eingesetztem Innenfeld zwei Rahmenmotive der Buchmalerei vereint.¹¹ Der zwischen 979 und 1042 entstandene Hitda-Codex, dessen Ursprung im Kloster St. Pantaleon denkbar ist, zeigt Darstellungen ebenso umrandet von Rund- und Lilienabschlüssen (Abb. 16).¹² Auch der rechteckige Figurenhintergrund mit braunrotem Binnen- und blauem Bildfeld der Bamberger



19 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Königsgewand mit Muster.

Westchorschränken findet beispielsweise Anwendung im Siegburger Lektionar (Abb. 17).

Der Datierung der Bamberger Chorschränkenarchitektur und ihrer Farbfassung kann sich auf Grundlage des baugeschichtlichen Forschungsstandes genähert werden. Die Vollendung des Südquerarms ist im Jahr 1231 belegt, auch die Errichtung des Nordquerarms wird im selben Jahr verzeichnet. Die Fertigstellung des gesamten Querhauses datiert von Winterfeld spätestens auf das Jahr 1235.¹³ Durch Untersuchungen des Westbaus begreift von Winterfeld die Westchorschränken jedoch als nachträglichen Einbau zwischen den Vierungspfeilern. Grobe Bearbeitungsspuren für die Aussparung des Vierungsdienstes zeigen auf, dass die nördliche Chorschranke ohne Steinverband eingepasst wurde.¹⁴ Die Schlussweihe des Bamberger Doms im Jahr 1237 lässt einen fortgeschrittenen Bauablauf annehmen und auch die Fertigstellung der Westchorschränkenarchitektur spätestens in diesem Jahr vermuten. Fraglich bleiben die Zeit und die Umstände, unter denen die Westchorschränken teilweise farbig gefasst wurden. Während Pfändtner den Entstehungszeitraum der Wandmalereien zwischen 1229 und spätestens 1237 für möglich erachtet, spricht sich Dehio aufgrund der Einflüsse des Zackenstils auf eine Datierung um 1240 aus.¹⁵ Einen Datierungshinweis könnte eine bisher unbemerkte Motivparallele der Chorschränkenmalerei und Polychromie mit einer sekundär ver-

setzten Skulptur des Bamberger Doms geben. Allein für die Skulptur von Papst Clemens II., die sich an der Innenseite des zweiten Pfeilers der nördlichen Ostchorschranken befindet, liegt eine vollständige Farbuntersuchung vor.¹⁶ Seine Dalmatika schmücken blaue Lilienmuster in aufgereihten Spitzovalen (Abb. 18). Buchenrieder und Hartleitner verstehen auf Grund der gemäßigten geometrischen Musterformen, die in der Entstehungszeit der Skulptur vorherrschen, die Polychromie des Papstgewandes als Teil der ursprünglichen Fassung.¹⁷ Ebensolche Ornamentik ist auch am Mantel des Königs im östlichen Rechteckfeld der südlichen Westchorschranke sichtbar (Abb. 19). Hartleitner nimmt an, dass der Bildhauer der sekundär versetzten Skulpturen einen anderen Aufstellungsort als der Fassmaler vorsah und die Farbfassung erst nach einer gewissen Zeitspanne auf die Skulpturen gelangte. Er zieht einen Entstehungszeitraum zwischen 1229 und 1237 in Betracht, da diese Jahre das Ende der Bildhauertätigkeit der älteren Werkstatt und die Schlussweihe des Doms einschließen.¹⁸ Unter Berücksichtigung von Hartleitners These ist die Überlegung anzustellen, ob die Westchorschrankenmalereien gemeinsam mit der Skulpturenfassung der sekundär versetzten Figuren entstanden sein können.

Die Wandmalereien der Westchorschranken wurden durch mindestens zwei Umgestaltungen des Doms im 17. und 19. Jahrhundert beeinflusst. Bischof Johann Gottfried von Aschhausen beauftragte im Jahr 1611 die erste Barockisierung des Bamberger Doms, spätestens ab 1626 bis 1630 wurden die Chöre und das Mittelschiff hell übertüncht, eine Ausstattung mit Altären und Bildwerken des 17. Jahrhunderts folgte.¹⁹ Die Übermalung der Westchorschranken ist bei dieser Umgestaltung anzunehmen.

Zwei Jahrhunderte später forderte der bayerische König Ludwig I. die umfangreiche Umgestaltung des Dominneren und eine Hinwendung zum vermeintlich mittelalterlichen Zustand. Die Ausführung dieser Forderungen wurde zwischen 1826 und 1831 vom Maler Friedrich Karl Rupprecht geleitet und umfasste die Entfernung der jüngeren Ausstattung sowie die Restaurierung der Raumschale.²⁰ In den Aufzeichnungen Rupprechts sind fünf Angaben zur Wandmalerei der südlichen Westchorschranke festgehalten. Die Reinigung der Chorschranke wird vom 4. Oktober 1830 bis zum 12. November 1830 vier Mal dokumentiert.²¹ Eine Beschreibung der sichtbar gewordenen Wandmalereien an der südlichen Westchorschranke sowie dem inneren Peterschor sind in einem Brief niedergeschrieben. Rupprecht verzeichnet eine Übermalung der südlichen Westchorschranke mit Tünche, die 1830 abgenommen wurde. Er beschreibt eine figürliche und

ornamentale Wandmalerei sowie goldene Farbfassungen darunter.²² Der schlechte Zustand der Wandmalereien veranlasste Rupprecht zu dem Vorschlag der Ergänzung, welchen König Ludwig I. aus Kostengründen untersagte. Aufgrund der Quellenlage kann angenommen werden, dass die erhaltenen Farbreste zu der Erstfassung der Westchorschranken zählen und unverändert blieben. Zu der nördlichen Westchorschranke heißt es einmalig: „Die obere Laubverzierung war mit Oelfarbe vergoldet (...) die geschobenen Vierecke darunter waren steinfarb, gelblicht, angestrichen. An den Böngengesimßen war der untere Stab halb vergoldet, ebenfalls auf Oelgrund. An den unteren Bögen war der große Stab 3 Zoll breit am Rande nach innen zu vergoldet. Die Capitäle waren ebenfalls mit Oelgrund vergoldet, jedoch bloß die Verzierungen, das äußerste links war in Wasserfarbe vergoldet. Am Schaftgesimße waren die 2 Stäbe, der obere ganz, der untere halb am Rande vergoldet. Die Rahmen in den Füllungen war der innere Stab 2 Zoll breit auf Oelgrund vergoldet. Alles war nur mit einem Anstrich überdeckt.“²³

Die von Rupprecht verzeichnete partielle Vergoldung kann an der nördlichen Westchorschranke nicht mit bloßem Auge ausgemacht werden. Im Jahr 2018 wurden unter UV-Strahlung Reste einer Goldfassung an den seitlichen und oberen Rahmenleisten der Rechteckfelder, den Säulen samt Basen und Kapitellen, den unteren Wulsten der Kleeblattbögen, den Wulsten des Rundbogenfrieses sowie dem abschließenden Akanthusfries nachgewiesen und festgestellt, dass die dekorative Wandmalerei jener der südlichen Westchorschranke gleicht. Ob sie auch durch figürliche Wandmalerei ergänzt werden sollte, bleibt offen.

Der fragmentarische Erhaltungszustand der Wandmalereien lässt sich vermutlich auf die zwei genannten Eingriffe in den Bestand der Westchorschranken zurückführen. Gleichwohl konnte festgestellt werden, dass Architektur und Wandmalerei der Bamberger Westchorschranken sich aus verschiedenen künstlerischen Quellen speisen. Die architektonische Gliederung steht in der Tradition der regionalen Baukunst, die figürliche Wandmalerei findet hingegen kein Vorbild in der örtlichen Wand- oder Buchmalerei. Vielmehr drückt ihr Stilpluralismus die Verschmelzung verschiedener überregionaler Lösungen und Medien aus. Während das Figurenprogramm in die Traditionslinie sächsischer Chorschrankenikonographie eingebunden werden kann, sind ebenso Einflüsse der rheinischen Schrankenarchitektur sowie der indirekt byzantinischen und rheinischen Buchmalerei auszumachen.

- 1 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1859, S. 288.
- 2 Ein besonderer Dank an Herrn König und die Bamberger Dombauhütte, durch die im Sommer 2018 die Nutzung des Gerüstes und der Geräte für Untersuchung als Bestandteil einer Bachelorarbeit ermöglicht wurde.
- 3 Vgl. Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg. Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, Band 1, Berlin 1979, S. 142f.
- 4 Vgl. Holger Kempkens, Westliche Chorschränken, in: Der Bamberger Dom. Sehen. Verstehen. Nachdenken, hrsg. v. Hubert Sowa, Regensburg 2016, S. 70; Karl-Georg Pfändtner, Die staufischen Fresken an den Südwestchorschränken des Bamberger Doms, in: Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter, Ausst. Kat. Historisches Museum Bamberg, hrsg. v. Lothar Henning und Ursula Vorwerk, Mainz 1998, S. 233–237, hier S. 233.
- 5 Vgl. Dorothea Diemer, Westchorschränken, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken. Teil 2: Ausstattung, Kapitelbauten, Domschatz, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 865–873, hier S. 872; Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 233; Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70.
- 6 Vgl. Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70; Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 233; Diemer 2015, S. 872.
- 7 Vgl. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Die Altäre des Bamberger Doms von 1012 bis zur Gegenwart, Bamberg 1987, S. 24.
- 8 Vgl. Susanne Beatrix Hohmann, Die Halberstädter Chorschränken, Berlin 2000, S. 17.
- 9 Vgl. Hans-Joachim Krause und Gotthard Voß, Hamersleben. Katholische Pfarr- und Stiftskirche St. Pankratius, Regensburg 1991, S. 14–16.
- 10 Vgl. Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70.
- 11 Zum Binnen- und Bildfeld: Vgl. Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 46.
- 12 Vgl. Henry Mayr-Harting, Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte, Stuttgart/Zürich 1991, S. 290.
- 13 Vgl. Winterfeld 1979, Band 1, wie Anm. 3, S. 141.
- 14 Vgl. Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg. Der Befund, Bauform und Bautechnik, Band 2, Berlin 1979, S. 138.
- 15 Vgl. Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 236; Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I: Franken, München/Berlin 1979, S. 80.
- 16 Vgl. Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 157–192, hier S. 157.
- 17 Vgl. Fritz Buchenrieder, Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986, S. 52; Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, Bamberg 2011, S. 21f.
- 18 Vgl. Hartleitner 2011, wie Anm. 17, S. 121f.
- 19 Vgl. Christian Dümler, Der Bamberger Kaiserdom. 1000 Jahre Kunst und Geschichte, Bamberg 2005, S. 48f.
- 20 Vgl. Christine Hans-Schuller, Der Bamberger Dom. Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern (1826–1831), Petersberg 2000, S. 29.
- 21 Vgl. Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 121.
- 22 Brief 27.10.1830: Vgl. Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 121.
- 23 Aufmaßheft Nr. 5, S. 23. Zitiert nach Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 119.

Bildnachweis

- Abb. 1: Diemer 2015, wie Anm. 5, S. 865.
 Abb. 2: Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Abteikirche_Ebrach_9.jpg
 Abb. 3: Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 38.
 Abb. 4: Hartleitner 2015, wie Anm. 16, S. 158.
 Abb. 5–9, 11, 13, 19: Aufnahmen der Autorin.
 Abb. 10: Martin Gosebruch, Die Zeichnungen des Wolfenbütteler „Musterbuches“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 20, 1981, S. 28.
 Abb. 12: Hohmann 2000, wie Anm. 8, Tafel II.
 Abb. 14: Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 36.
 Abb. 15: Nikolaus Irsch, Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Baugruppe, Augsburg u. a. 1927, S. 322.
 Abb. 16: Christoph Winterer, Das Evangeliar der Äbtissin Hitda, Darmstadt 2010, S. 69.
 Abb. 17: Mauritius Mittler, Das Siegburger Lektionar, Siegburg 1979, S. 3.
 Abb. 18: Hartleitner 2015, wie Anm. 16, S. 163.

Die Fassadengestaltung der ältesten fränkischen Rathäuser

Von den ältesten Rathäusern Frankens haben sich nur sehr wenige erhalten, denn viele sind im Laufe der Jahrhunderte durch Bauwillen, Krieg oder Katastrophen zerstört worden. Einige wenige Rathäuser, wie die ältesten von Coburg und Amorbach, sind dagegen verlassen und infolge ihrer Umnutzung grundlegend verändert worden. Nur noch von sechs der etwa 25 Rathäuser, die im 13., 14. und frühen 15. Jahrhundert in Franken errichtet worden sind, können die Fassaden weitgehend rekonstruiert werden. Diesen Bauten gilt auf den folgenden Seiten die Aufmerksamkeit, und zwar nicht nur wegen ihres Alters, sondern auch wegen ihrer Vielfalt. Bei der Betrachtung wird schnell offensichtlich, dass sich gewisse Muster des Bautyps erst entwickeln mussten. Beispielsweise besitzt nicht jedes Rathaus, das im Folgenden vorgestellt wird, ein eher schlicht gestaltetes, für Wirtschafts- oder Verwaltungsaufgaben ausgestattetes Erdgeschoss und einen reich geschmückten Obergeschossbereich, der geeignet war, die Stellung des Gebäudes – speziell des Ratsaales beziehungsweise der Ratsstube – hervorzuheben. Die Findungsphase, die der Bautyp des Rathauses auch in Franken durchlief, betraf aber nicht nur dessen grundsätzliche Konzeption, sondern auch die Mittel, die zu seiner Gestaltung eingesetzt wurden. Dementsprechend wird es am Rande auch um die Frage gehen, welche Strahlkraft diese ältesten Rathäuser besaßen und inwieweit sie die Entwicklung des Bautyps prägten. Denn nicht alle Ideen, die in der Frühzeit des fränkischen Rathausbaus zum Einsatz kamen, fanden Nachahmer.

Würzburg

Der Kern der Anlage des Grafeneckart in Würzburg (Abb. 1) geht auf einen 1180 erstmals erwähnten, kurz vor 1200 errichteten Adelssitz zurück, der 1316 von der Stadt aufgekauft worden war, um ihn fortan als Versammlungsort zu nutzen.¹ Das Gebäude war also nicht nach den Maßstäben eines Rathauses des frühen 14. Jahrhunderts errichtet worden, sondern nach denen eines Hofes des 12. Jahrhunderts. Es wurde zwischen 1453 und 1456 mit einem Turm ausgestattet, im 16.

Jahrhundert erhielt es einen Erker und neue Fenstergehänge und zwischen 1593 und 1597 wurde es um zwei Stockwerke erhöht. Auch wurden zwei Zugänge nachträglich eingefügt; nur die einst rundbogige Zufahrt ist bauzeitlich.

Der heute viergeschossige Bau des Grafeneckart mit seinem markanten Turm war – zum Zeitpunkt der Übernahme durch die Stadt – verhältnismäßig schlicht gestaltet, denn ursprünglich handelte es sich dabei um ein romanisches Giebelhaus mit zwei hochaufragenden Geschossen und Satteldach. Das aus Quadern errichtete Erdgeschoss verfügte vermutlich nur über wenige kleine Fenster und dürfte folglich einen – dem Bautyp des romanischen Giebelhauses entsprechenden – wehrhaften Charakter besessen haben. Als Zugang diente ein rundbogiges Portal. Das verputzte Obergeschoss besaß 3:6 Fensterachsen. Der architektonische Schmuck beschränkte sich nach heutigem Kenntnisstand auf die Eckquaderung, weil die ursprüngliche Gestaltung der Fenstergehänge unbekannt ist.

Nürnberg

Das Nürnberger Rathaus (Abb. 2) wurde zwischen 1332 und 1340 über dem Erdgeschoss des Brothauses des Klosters Heilbronn errichtet.² Die Räumlichkeiten des Vorgängerbaus wurden dabei – nach Aufschüttung des umliegenden Geländes – als Keller weitergenutzt. Ob die beiden Querflügel im Nordosten und Nordwesten zeitgleich erbaut wurden, ist anzunehmen, aber nicht belegt. Der im Nordosten angeschlossene Ratsstubenbau ist 1514/15 vergrößert und verändert worden. Der Lösungsstubentrakt im Nordwesten wurde dagegen abgerissen, als das Rathaus zwischen 1616 und 1622 unter Leitung von Jakob Wolff dem Jüngeren erweitert wurde. Nachdem das Rathaus im Zweiten Weltkrieg bei Bombenangriffen vollkommen ausgebrannt war, wurde es in zwei Perioden zwischen 1956 und 1962 sowie 1982 und 1985 wiederhergestellt.

Das Nürnberger Rathaus ist ein zweigeschossiger, verputzter Backsteinbau mit Satteldach und Sandsteingliederung – lediglich am östlichen Treppengiebel wurden Backsteine steinsichtig zur Gestaltung



1 Würzburg, Rathaus Grafeneckart, kurz vor 1200.



2 Nürnberg, Rathaus, 1332–1340.



3 Rothenburg ob der Tauber, Stadtpfarrkirche St. Jakob, Detail des Zwölf-Boten-Altars von Friedrich Herlin, 1466.

eingesetzt. Im Erdgeschoss waren wie beim Brothaus ursprünglich 25 von außen begehbare Verkaufsläden untergebracht. Der dort zum Einsatz gebrachte architektonische Schmuck beschränkte sich auf Werksteine, die bei den Laibungen der rundbogigen Zugänge und der Eckquaderung verwendet wurden. Deutlich reicher ist der Schmuck des Obergeschosses, dessen Gestaltung sehr stark vom Sakralbau beeinflusst wurde. Aus alten Darstellungen ist bekannt, dass nicht nur auf Süd- und Ostseite, sondern auch auf der Westseite spitzbogige Maßwerkfenster – über einem umlaufenden Brüstungsgesims – zur Belichtung des großen Saales dienten. Ihre Reihe wurde nur von dem Erker in der Mitte der östlichen Giebelseite unterbrochen. Noch deutlicher wird der Einfluss der Sakralarchitektur beim Vergleich des Maßwerks mit dem der Obergaden der Nürnberger Lorenzkirche, denn eine Verwandtschaft ist erkennbar.³ Den Abschluss des Obergeschosses bildet ein umlaufendes Trauf- beziehungsweise Giebelgesims.

Im Bereich der Giebel zeigt sich eine weitere Steigerung des Schmuckes. Die zeitgenössischen Ansichten der Westseite zeigen einen Treppengiebel mit durchbrochenen Stufen, die mit Lisenen besetzt und mit Fialen und Nixenfiguren bekrönt waren. Im Giebelfeld ist ein von Wappen umgebenes Rosenfenster zu erkennen.⁴ Auf der Ostseite hat sich ein großes Rundbogenfenster mit Maßwerk erhalten, dessen Brüstung auf Höhe vom Giebelgesims liegt. Das Giebelfeld ist mit Lisenen aus Backstein gegliedert, über denen sich die ebenfalls durchbrochenen Stufen eines Treppengiebels und Fialen erheben. Unter der höchsten Stufe hängt eine kleine Glocke.

Rothenburg ob der Tauber

Der Bau des Rothenburger Rathauses (Abb. 3) begann 1377.⁵ Ob damals der gesamte Komplex errichtet wurde, konnte bisher nicht bewiesen werden. Bei einem Brand am 14. März 1501 wurde das Rathaus teilweise zerstört.

Da der Ostflügel 1572 durch einen Renaissanceneubau ersetzt worden ist, können die an ihm entstandenen Schäden nicht mehr benannt werden. Die Verluste am Westflügel lassen sich dagegen relativ genau fassen, denn das am Bau verwendete Holz wurde nachweislich 1501 geschlagen. Die Fassade blieb dagegen nahezu unverändert erhalten, wie sich im Vergleich mit der ältesten Darstellung des Rathauses zeigt. Auf dem 1466 von Friedrich Herlin geschaffenen Hochaltar der Pfarrkirche St. Jakob sind die südlichen Giebelseiten der beiden Hauptflügel des Rathauskomplexes sowie die östliche Längsseite des Ostflügels abgebildet.

Der Westflügel wird auf dem Altar als dreigeschossiger Satteldachbau mit Treppengiebel und hochaufragendem Turm gezeigt. Gegliedert wird der Bau von zwei Gesimsen, die den Obergeschossbereich einfassen; eine Vertikalgliederung mit Eckquadern ist nicht zu erkennen. Im Erdgeschoss befanden sich eine rundbogige Einfahrt und daneben kleine Fenster unter einem Vordach, die offensichtlich zu Verkaufsläden gehörten. In den beiden Obergeschossen wurden zwei unterschiedliche Fensterkonzepte eingesetzt. In erster Linie handelte es sich um Kreuzstockfenster, deren Anordnung nicht vermuten lässt, dass hinter einem Teil von ihnen ein großer Saal liegt. Von ihnen hebt sich eine podestartig angeordnete Fenstergruppe über der Einfahrt ab, die auf eine Stube verweist. Darüber erhebt sich ein Treppengiebel, dessen Stufen mit Fialen besetzt sind. Im Giebelfeld sind neben drei Fenstern, darunter ein Maßwerkfenster, auch drei Wappen andeutungsweise zu erkennen. Über der Giebelspitze thront ein hoher Turm mit Glockenstuhl – wie er bei mehreren mittelbayerischen Rathäusern nachgewiesen werden konnte.⁶

Mit zwei querstehenden Treppengiebeln versuchte Friedrich Herlin auch eine Besonderheit des Gebäudes anzudeuten. Denn der Westflügel verbirgt sich nur hinter den drei westlichen Fensterachsen der Fassade. Die Fenster über der Einfahrt gehören zu einem der Querflügel. Heute gibt es drei solcher Flügel, auf Herlins Darstellung sind nur zwei Querbauten erkennbar, die die Verbindung zwischen den Hauptgebäuden herstellten.

Der zweigeschossige Ostflügel, der sich anschloss, war in seiner Erscheinung nachrangig. Er war kleiner, besaß keine Gliederung und war auch deutlich weniger reich geschmückt als sein Pendant. Im Erdgeschoss lassen sich dennoch Parallelen erkennen, denn neben einer rundbogigen Einfahrt waren ebenfalls Läden unter einem Vordach zu finden. Die Maßwerkfenster des Obergeschosses sind der größte Schmuck des Gebäudes. Schlicht war wiederum der Treppengiebel. Im Giebelfeld sind nur drei einfache Fenster zu erken-



4 Miltenberg, Altes Rathaus, ca. 1378.

nen. Die ebenfalls dargestellte östliche Längsseite war vollkommen schmucklos, obwohl sie einem Platz zugewandt war. Die Mauer des Erdgeschosses war durch kleine Fachwerkbuden verbaut. Die Obergeschosswand war mit vier in weiten Abständen gesetzten Rechteckfenstern besetzt.

Miltenberg

Das dendrochronologisch auf 1378 datierte Gebäude wurde nur kurze Zeit als Rathaus (Abb. 4) genutzt und bekam stattdessen bald neue Aufgaben zugewiesen, trotzdem blieben die Veränderungen am Bau gering.⁷ Vermutlich im 18. Jahrhundert erfolgte die Erneuerung des Daches, bei der die Ecktürmchen weitgehend abgebrochen wurden. 1824 wurde ein dritter Zugang gebrochen sowie die kleinen Konsolen und Baldachine neben den Obergeschossfenstern entfernt. Bei der Sanierung zwischen 1979 und 1983 sollte der mittelalterliche Charakter wiederhergestellt werden, wobei der 1824 gebrochene Zugang durch ein Fenster ersetzt wurde.

Auf die Gestaltung des zweigeschossigen Rathausbaus von Miltenberg nahmen zwei Faktoren maßgeblichen Einfluss: Einerseits die Zugehörigkeit zum



5 Forchheim, Altes Rathaus, ca. 1401/02.

Erzbistum Mainz, denn die Vorbilder des Rathauses waren offensichtlich im Rheinland zu finden. Andererseits die Positionierung am Hang, eingeordnet in die südliche Bebauung der Hauptstraße. Seiner Lage entsprechend war die nördliche Schmalseite als Schauffassade gestaltet. Hervorgehoben wird sie auch mithilfe der hier eingesetzten roten Sandsteinquader, weil die übrigen Seiten aus verputzten Bruchsteinen oder unregelmäßigen Quadern errichtet wurden. Das Erdgeschoss verfügt über eine große spitzbogige Einfahrt, dessen Gewände mit Birnstab und Kehlen profiliert ist und über dem ein kleines Mainzer Rad prangt. Der kleinere, ebenfalls spitzbogige Eingang besitzt im Bogen ein zweifach gekehltes Gewände. Die Fenstergruppe des Erdgeschosses ist dreiteilig mit erhöhter Mitte und nach dem Vorbild der Erdgeschossfenster der Längsseiten gestaltet worden. Das Obergeschoss wird von vier hohen Rechteckfenstern bestimmt. Flankiert waren sie ursprünglich von kleinen Konsolen und Baldachinen, deren Position sich noch an den Störungen im Mauerwerk ablesen lässt – ein dazugehöriges Figurenprogramm ist nicht bekannt. Den Abschluss der Wand bildet ein Rundbogenfries, dessen Umlauf nur an den Ecken der Nordwand unterbrochen wird. Hier befinden sich noch die von figürlich gestalteten Konsolen getragenen Füße von zwei kleinen Ecktürmen. Der Darstellung auf der Stadtansicht von Merian zufolge wurde das Gebäude von einem Walmdach bekrönt.⁸ Doch nicht nur die Schauseite war akzentuiert worden, sondern auch die beiden Längsseiten: Auf der Westseite tritt ein sechsseitiger Treppenturm aus der Wand heraus und auf der Ostseite befand sich ein Erker, von dem nur die Konsole erhalten blieb. Vor allem die kleinen Ecktürme und der Erker verweisen auf Mainz als Vorbild, Walmdächer lassen sich derweil in Köln und Aachen belegen.⁹

Forchheim

Das Forchheimer Rathaus (Abb. 5) ist das älteste Rathaus in Franken, das mit Fachwerkobergeschoss und -giebel errichtet wurde.¹⁰ Das um 1401/02 erbaute Hauptgebäude wurde dreimal erweitert: um 1451/52 mit dem Registraturbau, 1535 mit dem Magistratesbau und 1691/92 mit dem Treppenhausbau, der Rathaus und Registraturbau verbindet. Auch darüber hinaus hat das Rathaus sehr viele Eingriffe erfahren, von denen sich nicht alle eindeutig nachweisen beziehungsweise datieren lassen. Die Ostseite, die der Hauptstraße zugewandt ist, betraf das offensichtlich in geringem Maße, trotzdem wurde sie mindestens einmal umgebaut. Denn Thomas Eißing konnte nachweisen,

dass sich in der Nordostecke des Dachgeschosses eine Bohlenstube befunden hat, die wie ein weiteres Obergeschoss ausgebaut war. Nicht nachweisen ließ sich dagegen, dass die Obergeschossfenster auf der Ost- und der Nordseite vergrößert worden sind – dieser Eindruck entsteht aber im Vergleich mit den Fenstern der Südseite. Die dem Markt zugewandte Nordseite mit dem Querflügel im Westen hat deutlich mehr Veränderungen erfahren. Die Bohlenstube musste spätestens 1523 zu Gunsten des Erkerturms weichen. Weitere Änderungen betrafen vor allem die Fenster und die Eingangssituation im Erdgeschoss. Das Fachwerk des Nordflügels ist nachmittelalterlich und dementsprechend verändert worden.

Der Kern des Komplexes ist eine Zweiflügelanlage mit dem in Nord-Süd-Richtung stehenden Hauptbau und einem Querflügel im Nordwesten. Das Erdgeschoss des zweigeschossigen Satteldachbaus wurde aus Quadern errichtet. Alle Portale und Fenster waren ursprünglich spitzbogig und reich mit Kehlen und Birnstab profiliert. Die heute erkennbaren Unterschiede bei den Fenstern und Nebeneingängen sind in der Regel auf Umbaumaßnahmen zurückzuführen. Die Fenster des Fachwerkobergeschosses sind dagegen schmucklos und auch das Fachwerk weist keine Besonderheiten auf, die die herausragende Stellung des Rathauses betonen könnten. Dasselbe galt vermutlich bis zur Errichtung des Erkerturms auch für den Giebel, denn im Bereich der Bohlenstube war das Fachwerk offensichtlich einfach gestaltet. Ob das Rathaus zuvor schon einen Giebelreiter besessen hat, ist nicht bekannt.

Karlstadt

1422 wurde das Rathaus (Abb. 6) als Kaufhaus erbaut.¹¹ Es gehörte vermutlich zu den letzten Rathäusern in Franken, die ohne Ratsstube errichtet wurden. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts lassen sich zunächst umfangreiche Umbauarbeiten an der Ostfassade und in der Ratsstube belegen. 1669 wurde die doppelläufige Außentreppe erneuert. Darüber hinaus wurden immer wieder kleinere Umbauarbeiten vorgenommen. Die letzten Veränderungen an der Fassade sind auf den Umbau zum Kultur- und Veranstaltungszentrum zwischen 1976 und 1978 zurückzuführen.

Das Rathaus von Karlstadt ist ein zweigeschossiger Satteldachbau, dessen Gliederung auf Eckquader beschränkt ist. Obwohl es frei steht, wurden nur die dem Markt zugewandte Westseite und die übereckliegenden Obergeschossfenster aufwendig gestaltet. Das bestimmende Element der Fassade ist die doppelläu-



6 Karlstadt, Altes Rathaus, 1422.

fige Außentreppe, die bei einer Reihe jüngerer Rathäuser Frankens ebenfalls anzutreffen ist. Zwar wurde die heutige Treppe erst 1669 errichtet, muss aber einen Vorgänger besessen haben, wie sich an der Zugangssituation erkennen lässt: unterhalb und oberhalb des Treppenabsatzes führen spitzbogige Portale ins Innere. Das untere Portal ist nur gefast. Das obere Portal, ursprünglich der einzige Zugang zum Obergeschoss, ist im Bereich des Spitzbogens mit Stab und zwei Kehlen profiliert. Über dem Portal ist die Inschriftentafel eingelassen, die vom Baubeginn berichtet. Flankiert wurde der Zugang von dreiteiligen Fenstergruppen mit erhöhtem Mittelstück, wie sie in Miltenberg und später, im Bereich der Stuben, auch in Ochsenfurt und Gerolzhofen verwendet wurden. Diese Fenster kamen auch auf den westlichen Achsen der Längsseiten zum Einsatz. Die Giebel beider Seiten sind als Treppen gestaltet. Doch nur auf der Westseite schmücken kleine obeliskartige Aufsätze die unteren Stufen. Im Weiteren ziert den Giebel eine Uhr und eine kleine Nische, deren ursprüngliche Nutzung unbekannt ist. Ein Vorgänger des neuzeitlichen Glockenstuhls ließ sich bisher nicht nachweisen.

Fazit

Bei der Betrachtung der ältesten erhalten gebliebenen Rathäuser Frankens fällt schnell auf, dass sie oft mehr unterscheidet als eint. Die Gründe dafür sind vielfältig. Die Weiterentwicklung des Gebäudetyps hatte dabei den geringsten Einfluss, obwohl zwischen dem ältesten und dem jüngsten Bau mehr als 100 Jahre lagen. Denn sie gehörten alle jener ältesten Rathausgeneration an, bei der noch ein Saal und nicht die Ratsstube den Kern der Anlage ausmachte, obwohl die größeren Rathäuser offensichtlich schon Stuben besaßen. Weit größeren Einfluss auf die Gestaltung der Rathäuser nahm die Lage des Rathauses ein, weil diese mitbestimmen konnte, welche Fassaden hervorzuheben waren.

Grundsätzlich muss aber festgestellt werden, dass jeder einzelne Bau seinen eigenen Regeln folgte, auch wenn Strömungen, Muster und Gemeinsamkeiten zu beobachten sind.

Unter diesen Rathäusern nimmt das Würzburger (Abb. 1) unweigerlich eine Sonderstellung ein, weil der Bau nicht als Rathaus konzipiert worden war. Sein Erdgeschoss wirkte wehrhaft und verschlossen, während die meisten Rathäuser mit Verkaufsräumen nach außen geöffnet waren. Vermutlich wegen seiner beeindruckenden Höhe, seiner Lage an der Zufahrtsstraße zur Mainbrücke und dem Wenzelsaal im Obergeschoss erschien es den Würzburger Ratsherren trotzdem geeignet. Wirkung auf den Rathausbau der Region konnte der Grafeneckart trotzdem kaum ausstrahlen.

Überraschenderweise war die Strahlkraft des Nürnberger Rathauses (Abb. 2) scheinbar nicht viel größer. Der sakrale Charakter des Gebäudes, zu dem in erster Linie die Maßwerkfenster des Obergeschosses und der Giebel beitrugen, fand keinen Widerhall in Franken. In der Oberpfalz hingegen – vermutlich durch Nürnberg beeinflusst – finden sich in Amberg und Sulzbach dafür zwei Rathäuser, die in ihrer Gestaltung sich ähnlich eng an sakrale Vorlagen anlehnten.

Obwohl die Rothenburger Bauherren (Abb. 3) keinen Sakralbau nachahmten, so bedienten sie sich dennoch der Sakralarchitektur und entnahmen einzelne Elemente als Versatzstücke. Das zeigt sich nicht nur am Einsatz der Maßwerkfenster, sondern und vor allem bei der Konzeption des Turmes. Denn er überragt wie ein Kirchturm alle Dächer der Stadt und prägte somit auch jede Stadtansicht – ein Konzept, das sich in Franken nur noch in Würzburg seit 1453 antreffen lässt, dafür in Mittelbayern Verbreitung gefunden hatte. Daneben lässt sich am Rothenburger Rathaus beobachten, was zur Zeit der Errichtung noch untypisch war: Denn obwohl sich in der Anlage des zweigeschossigen Saales erkennen lässt, welche wichtige

Rolle ihm noch zgedacht war, rückte die podestartige Anordnung dreier Fenster auf der Südseite eine Stube in den Fokus. So wirkt das Rothenburger Rathaus wie eine Ankündigung zukünftiger Entwicklungen, dem Aufstieg der Ratsstube.

Nahezu zeitgleich entstand in Miltenberg ein Rathaus (Abb. 4), das offensichtlich nach rheinländischen Vorbildern errichtet worden ist. Denn das Walmdach ohne Giebel ist vollkommen untypisch für Frankens Rathäuser, genauso wie die kleinen Türme, die die Ecken besetzten. Auch die figürliche Ausstattung ist ungewöhnlich, denn sie lässt sich Ende des 14. Jahrhunderts nur in der Reichsstadt Nürnberg in vergleichbarem Maße nachweisen. Das letzte Alleinstellungsmerkmal des Gebäudes, der Treppenturm, wird dagegen auf die Lage am Hang zurückzuführen sein.

Auf eine andere Weise ungewöhnlich ist die Gestaltung des Forchheimer Rathauses (Abb. 5). Die bekannten Zeichen scheinen hier verkehrt, weil das mit spitzbogigen, reich profilierten Fenstern und Zugängen ausgestattete Erdgeschoss das Obergeschoss mit seinen ungeschmückten Rechteckfenstern übertrumpft hatte. Denn erst durch den Bau des Erkerturmes erhielt der Obergeschossbereich eine stärkere Akzentuierung.

Am Ende zeigt sich, dass Karlstadt (Abb. 6), eine würzburgische Landstadt von mäßiger wirtschaftlicher und politischer Bedeutung, fast den größten Einfluss auf den Rathausbau in der Region hatte: Die repräsentative Außentreppe – bei der der Aufgang zum Rathaus durch die Verlagerung auf die Schauseite ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wurde – entwickelte sich zu einem typischen Gestaltungselement des unterfränkischen Rathausbaus und in Karlstadt lässt sie sich das erste Mal für Franken nachweisen.

recht, *Mittelalterliche Rathäuser in Deutschland*, Darmstadt 2004, S. 205–208.

- 1 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Thomas Heller, *Der Grafeneckart. Zur Geschichte des Würzburger Rathauses*, Würzburg 1986 und Matthias Wieser, *Zur Baugeschichte des alten Würzburger Rathauses. Grafeneckart und Wenzelsaal im Spiegel der Baubefunde*, in: *Vom Rittersaal zur guten Stube. Der Wenzelsaal des Würzburger Rathauses im Laufe der Jahrhunderte*. Festschrift zum Stadtjubiläum 1300 Jahre Würzburg, hrsg. v. d. Stadt Würzburg, Würzburg 2004, S. 11–31.
- 2 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus, Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube*, Nürnberg 1979 und Stephan Alb-

- 3 Albrecht 2004, wie Anm. 2, S. 206.
- 4 Vgl. Mende 1979, wie Anm. 2, S. 145, 162 und 164–166.
- 5 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Wiltrud Barth, *Die Rathäuser der fränkischen Reichsstädte*, in: *Reichsstädte in Franken*, Band 2, hrsg. v. Rainer A. Müller, München 1987, S. 199–214 und Albrecht 2004, wie Anm. 2, S. 197–199.
- 6 Vgl. Albrecht 2004, wie Anm. 2, S. 214–225 und 229–235.
- 7 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Verschiedene Autoren, *Altes Rathaus 1379–1983. Festschrift zur Eröffnung des wiederhergestellten Alten Rathauses in Miltenberg*, hrsg. v. d. Stadt Miltenberg, Miltenberg 1983 und Otto Wilhelm Keller, *Das Alte Rathaus in der Miltenberger Geschichte*, in: *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Historische Denkmäler der Stadt Miltenberg. Ihre Geschichte und ihre Sanierung in den letzten 25 Jahren*, hrsg. v. Karl-Heinrich Hergert u. a., Miltenberg 2000, S. 20–25.
- 8 Vgl. Matthäus Merian, *Topographia Archiepiscopatum Moguntinensis, Treuirensis et Coloniensis*, Frankfurt am Main 1646, S. 96f.
- 9 Keller 2000, wie Anm. 7, S. 21f.; vgl. Albrecht 2004, wie Anm. 2, S. 144–155.
- 10 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Thomas Eißing, *Das Rathaus in Forchheim. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte und Bedeutung eines der ältesten erhaltenen fränkischen Rathäuser*, in: *Neue Forschungen zur mittelalterlichen Bau- und Kunstgeschichte in Franken. Vorträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Sommersemester 2010*, hrsg. v. Achim Hubel, Bamberg 2011, S. 113–156.
- 11 Die baugeschichtlichen Ausführungen im folgenden Abschnitt beruhen auf: Werner Zapotetzky, *Karlstadt. Geschichte einer Stadt in Franken*, Karlstadt 1994, S. 86–89 und Albrecht 2004, wie Anm. 2, S. 202–203.

Bildnachweis

Sofern nicht anders angegeben, liegen die Fotorechte beim Autor. Abb. 3: Foto von Willi Pfitzinger/ Evangelische Kirchengemeinde St. Jakob.

Stephan Albrecht und Magdalena Tebel
in Zusammenarbeit mit Susanne Brinkmann und Christina Verbeek

Zwei Madonnenfiguren der Lorenzkirche in Nürnberg Objekt- und Formgeschichte im Austausch

Kaum ein mittelalterliches Bild ist komplett in dem Zustand und dem Umfeld überliefert, für das es geschaffen wurde. Beschädigungen, Restaurierung, Deplatzierungen und Musealisierung haben oft nicht nur das Werk selbst, sondern auch seine Deutung verändert. Das wachsende Bewusstsein für diese Transformation hat die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte in den letzten Jahren auf Objektbiographien oder Objektgeschichten gelenkt. Zwei mittelalterliche Madonnenfiguren der Nürnberger Lorenzkirche, die wir im Folgenden näher betrachten werden, sind in dieser Hinsicht ergiebige Untersuchungsobjekte. Die Madonna am

Pfeiler des westlichen Langhauses wechselte kurz nach ihrer Entstehung den Standort, ihre Umgebung, ihre Farbigkeit und ihre ikonographische Bedeutung (Abb. 1). Die Maria am Westportal erscheint dazu wie ein Zwilling, obwohl sie vermutlich mindestens 50 Jahre später entstanden ist und in einem anderen ikonographischen Zusammenhang steht (Abb. 2).

Anlass der Untersuchung bot die von Susanne Brinkmann und Christina Verbeek 2016 durchgeführte restauratorische Voruntersuchung der Anbetungsgruppe der Lorenzkirche, die mehrere mittelalterliche Fassungen der Skulpturen zutage förderte.



1 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Madonna mit Kind im Langhaus.



2 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Madonna mit Kind am Trumeau des Westportals.

Die Langhausmadonna

Marias Schleier gibt den Blick frei auf ihr lächelndes, leicht nach unten geneigtes Gesicht mit großen mandelförmigen Augen, umspielt von langem, gelocktem, goldenem Haar: Locker, leicht in Falten geschlagen und mit gewelltem Saum, legt er sich um ihr Haar und ihre Schultern. Auf ihrem Haupt sitzt eine hohe aus Holz gearbeitete vergoldete Krone,¹ die sie als Himmelskönigin ausweist. In ihrer linken Hand hält Maria einen Granatapfel.² Mit derselben Hand zieht sie ihren Mantel ein Stück nach oben, verleiht ihm Spannung. Der Stoff erscheint schwer und faltet sich in großen Schüsseln um ihren Schoß, immer spitzer zulaufend bis unter die Knie. Darunter trägt sie ein langes Kleid mit verschlungen geschnürtem Gürtel. Im Bereich des Oberkörpers schmiegt sich der feine Stoff dabei so eng an die Haut, dass sich die rechte Brust Mariens deutlich darunter abzeichnet. Auf ihrem linken Arm sitzt in aufrechter Haltung und mit überschlagenem rechten Bein das Christuskind, gekleidet in ein langes blaues Gewand. Es lächelt Maria innig an, Mutter und Sohn begegnen sich nahezu auf Augenhöhe.

Die etwa 1,70 Meter³ hohe Madonnenskulptur aus Sandstein ist mehransichtig auf die Front- und die rechte Seite der Maria hin konzipiert.⁴ Ikonographisch hervorzuheben ist die ungewöhnliche Haltung des Christuskindes, die übergeschlagenen Beine tauchen hier zum ersten Mal auf. Dieses Motiv findet sich in mittelalterlichen Rechtshandschriften, beispielsweise im Sachsenspiegel,⁵ bei Richtern und Herrschern wieder. Insofern könnte sie als Hinweis auf seine endzeitliche Rolle als Herrscher und Richter gelesen werden. Die Madonna wird dabei zum Thron Christi.⁶ Gleichzeitig umfasst das Christuskind seine nackte Fußsohle, präsentiert sie dem Betrachter. Wird hier auf die Fußverehrung angespielt? Oder zeigt sich hier ein Hinweis auf den Opfertod Christi, passend zum Granatapfel in der Hand Mariens, dessen rote Farbe auf das Blut Christi verweist?⁷

Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort

Über die Madonnenfigur im Langhaus der Nürnberger Lorenzkirche ist wenig bekannt. Es gibt keine Quellen, die Aufschluss darüber geben, für welchen Aufstellungsort die Figur ursprünglich geschaffen wurde. Ebenso fehlen Quellen zur Datierung. Alle Datierungsversuche basierten bisher auf stilistischen Beobachtungen: So ordnet Robert Suckale die Figur zeitlich frühestens um 1260/70 und spätestens um

1280 ein, da einige ihr nachfolgende Werke mit der 1287/88 gefertigten Ottotumba im St. Michaelskloster in Bamberg zeitlich festgelegt wären.⁸ Marlene Zykan datiert die Nürnberger Madonna auf eine Entstehungszeit um 1300 und schließt sich in ihrer zeitlichen Einordnung Herrmann Beenken⁹ und Kurt Martin¹⁰ an.¹¹ Letztlich erscheint keine der vorgeschlagenen Feindatierungen zwingend, so dass wir uns mit der groben Einschätzung Ende 13. Jahrhundert/Anfang 14. Jahrhundert begnügen müssen.

Auch über den ursprünglich geplanten Aufstellungsort bleiben wir im Unklaren. Wie wir zeigen werden, geht die heutige Aufstellung am Langhauspfeiler auf eine Planänderung zurück. War die Madonna zunächst für eine Aufstellung am Portal gedacht, wie wir es von französischen Kathedralen kennen und wie es auch in Freiburg überliefert ist? Dagegen spricht die ausladende Komposition von Mutter und Kind, die für einen Trumeau wenig geeignet scheint. Spätestens mit Anbringung der polychromen Erstfassung muss man sich für eine Aufstellung im Innenraum entschieden haben, denn die empfindliche Zusammensetzung der Farbe erfordert eine vor der Witterung geschützte Position.

Die Unsicherheit hinsichtlich der Datierung und geplanten Erstaufstellung teilt die Nürnberger Maria mit mehreren Madonnenfiguren des 13. Jahrhunderts, wie der sogenannten Mainzer Fuststraßenmadonna,¹² der sogenannten Mailänder Madonna des Kölner Doms¹³ und der Madonna mit Kind des Kiliansdoms in Würzburg,¹⁴ die heute allesamt neu kontextualisiert sind. Bei allen drei genannten Figuren fehlen schriftliche Quellen, ist nicht sicher für welchen Ort sie ursprünglich gedacht waren und sind die Datierungen unsicher. Da der Stil der Figuren und ihre davon abgeleiteten zeitlichen Einordnungen in der Forschung voneinander abhängig diskutiert werden, besteht die Gefahr von Zirkelschlüssen.

Gangbar ist aber, ihr Verhältnis zum Kirchenbau zu diskutieren: Ist die Madonnenfigur der Lorenzkirche bereits vor dem Bau des Langhauses geschaffen worden, das vermutlich in den Anfangsjahren des 14. Jahrhunderts¹⁵ Stück für Stück entstanden sein dürfte? Oder steht die Skulptur mit dem heutigen Kirchenbau in Verbindung?

Der Bau des Langhauses, über den bis heute nur wenig bekannt ist, könnte zeitlich mit einem Annäherungswert um 1300 zur Madonnenfigur passen. Da allerdings auch aus der Bauzeit des Langhauses keine schriftlichen Quellen vorliegen, sind große Schwankungstoleranzen zu berücksichtigen. Mit Sicherheit lässt sich lediglich sagen, dass die Sandsteinskulptur

vor dem Westportal der Lorenzkirche gefertigt wurde, also vor der Mitte des 14. Jahrhunderts.¹⁶

Veränderter Kontext: Von der Einzelfigur zur Figurengruppe

Die Madonnenfigur mit dem Christuskind auf dem Arm ist heute Zielpunkt einer Anbetungsgruppe im Langhaus (Abb. 3). Drei polychrom gestaltete, lebensgroße Sandsteinfiguren, die Heiligen Drei Könige, nähern sich dem Christuskind, um ihm zu huldigen. Die Könige tragen voneinander differenzierte, kostbare Gewänder, halten jeweils eine andere Gabe in den Händen und repräsentieren drei verschiedene Alter. Der älteste König kniet vor der Madonna, der mittelalte und jüngere König sind stehend dargestellt. Allen drei Königen fehlen heute die Kronen. Stilistisch bilden die drei Könige eine Gruppe, nicht aber mit der Madonnenfigur! Sie unterscheiden sich erheblich in Haltung, Physiognomie, Gewandgestaltung und Oberflächenbearbeitung von der Maria.¹⁷

Die Anbetungsgruppe teilt sich auf zwei der nördlichen Bündelpfeiler der Scheidarkaden auf: Ein Figurenpaar bilden der jüngste und mittelalte König am Pfeiler nXI, das zweite Pärchen der älteste König und die Madonna mit Kind am östlich benachbarten Pfeiler nX (Abb. 4 und 5).¹⁸ Die Zusammengehörigkeit zu einer Figurengruppe erschließt sich thematisch. Die Anbringung an den Schrägseiten der beiden Pfeiler

verunklärt die erzählerische Einheit der vier Figuren jedoch: Der jüngste König blickt schräg ins Mittelschiff, wendet sich von der Muttergottes mit Kind komplett ab. Der mittelalte König dreht seinen Kopf in Richtung Westen. Ein Blickkontakt zum jüngsten König entsteht nicht, den er vermutlich auf den Stern von Bethlehem aufmerksam machen möchte, wie aus der Haltung seines rechten Arms schräg nach oben abzulesen ist. Hier gilt es anzumerken, dass dem König heute beide Hände fehlen, genauso wie seine Gabe und schließlich auch der Stern nicht (mehr) existiert. Auch am zweiten Pfeiler zeigt sich, dass die Positionierung für die Figuren nicht optimal ist, um die Verehrung des Christuskindes zu verdeutlichen: Der älteste, kniende König blickt nicht zur Madonna mit dem Christuskind auf, stattdessen ins Mittelschiff. Auch sein Geschenk reicht er nicht in Richtung des Kindes. Auf der anderen Seite blickt das Christuskind nicht auf die herannahenden Könige, sondern richtet sein Augenmerk ganz auf seine Mutter, die seinen Blick erwidert.

Aus diesen ersten Beobachtungen lässt sich schließen, dass die Madonna der Lorenzkirche ursprünglich wohl als Einzelfigur geplant war und zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit den drei Königsfiguren zu einer Figurengruppe im Langhaus der Lorenzkirche fusioniert wurde. Damit änderte sich nicht nur der räumliche, sondern auch der ikonographische Kontext der Madonnenfigur: Stand vorher die innige Mutter-Kind-Beziehung im Vordergrund, so wird zusammen mit den Königsfiguren der Aspekt der Verehrung des



3 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Gesamtblick auf die Anbetungsgruppe im Langhaus.



4 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, jüngster und mittelalter König am Bündelpfeiler nXI im Langhaus.



5 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, ältester König und Madonna mit Kind am Bündelpfeiler nX im Langhaus.

Christuskindes besonders hervorgehoben. Die Könige werden zum Exemplum der Kirchenbesucher. Selbst der Blick der Mutter auf ihren Sohn bietet in dieser veränderten Figurenkonstellation eine neue Lesemöglichkeit: Blickt sie verehrend auf Christus?

Weiterhin offen ist die Frage, ob die Könige und/oder die Madonnenfigur von vornherein für die Platzierung im Langhaus der Lorenzkirche geschaffen wurden oder ursprünglich für einen anderen Aufstellungsort konzipiert wurden. Um dieser Frage auf die Spur zu gehen, lohnt sich ein genauer Blick auf die Bearbeitung der Skulpturen und ihre heutige Positionierung an den beiden Bündelpfeilern.

Der heutige Aufstellungsort der Epiphanie-Gruppe

Die vier Sandsteinskulpturen der Epiphanie-Gruppe sind auf oktogonalen Konsolen mit aufgemalten Wappenschilden platziert, mit Mörtel an der Konsole und zusätzlich mit einem Eisenhaken an den Rundstäben

des jeweiligen Pfeilers befestigt. Alle vier Konsolen sind von annähernd gleicher Größe und gleicher Form. Original erhalten sind die Konsolen der Madonna und des ältesten Königs, jene des mittelalten und jüngsten Königs am benachbarten Pfeiler sind in ihren oberen Bereichen erneuert. Das Fugenbild des Pfeilers nX verrät, dass die Konsolsteine der Madonnenfigur und des ältesten Königs die sonst sehr regelmäßig verlaufenden Steinhöhen unterbrechen (Abb. 6). Sie wurden also nicht gemeinsam mit dem Bau der Pfeiler eingepasst, sondern nachträglich versetzt. Ähnliches lässt sich auch für die in Teilen erneuerten Konsolen des mittelalten und jüngsten Königs zumindest mutmaßen.

Wie der Befund vor Ort zeigt, musste die Plinthe der Madonna nachträglich an den Seiten stark abgearbeitet werden, um sie für die Konsole passend zu machen. Lediglich auf einer Seite zeigt sich noch eine glatte, unbeschädigte Kante der Figurenplinthe (Abb. 7). War die Plinthe vielleicht sogar viereckig? Auch beim knienden, alten König zeigt sich, dass die Plinthe der Skulptur nicht zur Konsole passt. Auf der Frontseite der Konsole wird ein Teil der Standfläche von der Figur



6 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, seitliche Rückansicht des ältesten Königs am Bündelpfeiler nX im Langhaus.



7 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Blick von Westen auf den Konsolstein der Madonnenfigur im Langhaus am Bündelpfeiler nX.

überhaupt nicht ausgenutzt, auf den restlichen Seiten mussten offensichtlich größere Teile der Skulptur abgearbeitet werden, um eine pragmatische Passung mit der Konsole zu erzielen. In diesem Zuge wurde wohl auch die Krone abgeschlagen, die der König möglicherweise vor seinem linken Fuß demütig vor sich am Boden abgelegt hatte.

Grundsätzlich deuten solche Unstimmigkeiten von mittelalterlichen Figurenplinthen und Konsolen, wie sie im Langhaus der Nürnberger Lorenzkirche zu beobachten sind, nicht zwangsläufig darauf hin, dass die Konsolen nicht speziell für die jeweiligen Figuren angefertigt wurden. Allerdings musste, wie oben bereits beschrieben, insbesondere beim alten König so viel von der Figur abgeschlagen werden, höchstwahrscheinlich sogar ein wichtiges Attribut, sodass die genaue Betrachtung vor Ort doch mit großer Sicherheit folgenden Schluss zulässt: Die Konsolen wurden gemeinsam in einer Werkstatt, vermutlich auf Vorrat produziert, jedoch unabhängig von den vier Skulpturen der Epiphanie-Gruppe.

Ein Blick auf die Rückseiten der Figuren zeigt weiterhin, dass die Madonnenfigur tief ausgehöhlt wurde. Das Profil des Pfeilers bedingt diese Aushöhlung jedoch nicht! Auch der älteste König ist auf der Rückseite ausgehöhlt. Um den alten König an seinem heutigen Aufstellungsort einpassen zu können, musste ein Stück seines Arms abgeschlagen werden. Außerdem zeigt sich, dass an der Rückenpartie der Mantel nicht vollständig ausgearbeitet wurde, der Königsfigur offensichtlich der Feinschliff fehlt (siehe Abb. 6). Rechnet der Bildhauer von Anfang an damit, dass die Rückseite der Figur an ihrem geplanten Aufstellungsort nicht zu sehen sein wird?

Auch beim jüngsten König zeigt sich an der Rückansicht eine Aushöhlung. Ähnlich wie bei der Madonnenfigur, hätte die Form bzw. das Profil der Pfeiler die Aushöhlungen beim jüngsten und ältesten König nicht notwendig gemacht, um sie auf der Konsole platzieren zu können. War für den Versatz der Skulpturen an den Langhauspfeilern eine Gewichtsreduktion notwendig? Offensichtlich nicht, denn der mittelalte König ist als einzige Figur nicht ausgehöhlt und konnte trotz seines

hohen Gewichts versetzt werden. Insofern muss offenbleiben, wann und für welchen Zweck die drei Figuren jeweils auf ihren Rückseiten ausgehöhlt wurden.

Dennoch ergibt sich aus den vielen Einzelbeobachtungen ein klares Bild: Die vier Figuren im Langhaus der Lorenzkirche passen nicht zu ihrem heutigen Aufstellungsort, sind dafür nicht geplant und angefertigt worden. Weder die Madonnenfigur, noch die Gruppe der Heiligen drei Könige. Über ihre ursprünglich geplanten Aufstellungskontexte lässt sich nur spekulieren: Waren die Figuren vielleicht für eine Aufstellung in Nischen gedacht? Die Heiligen Drei Könige vielleicht für ein Portal oder eine Vorhalle, ähnlich wie in der Turmvorhalle des Freiburger Münsters? Sicher ist lediglich, dass sowohl die Madonna als auch die Könige für einen vor Witterung geschützten Bereich gedacht waren. Dafür spricht insbesondere die Erstfassung der Madonna, aber auch die Erstfassung der Könige, die allesamt mit Lüstermalereien versehen waren, wie jüngste Oberflächenanalysen ergaben.¹⁹

Die Aufstellung einer Dreikönigsgruppe im Langhaus der Nürnberger Lorenzkirche ist Teil eines fränkischen Phänomens, das in der Domkirche St. Kilian in Würzburg seinen Anfang nimmt. Hier wurde erstmals eine lebensgroße Figurengruppe der Heiligen Drei Könige an Langhauspfeilern positioniert. Ähnlich wie in Nürnberg, geht die Forschung davon aus, dass die Würzburger Madonna ursprünglich als Einzelfigur geplant und später mit den Heiligen Drei Königen zu einer Figurengruppe zusammengesetzt und im Langhaus des Doms an Pfeilern präsentiert wurde.²⁰ In Neunkirchen am Brand, in Wimpfen und in Ochsenfurt folgen weitere Dreikönigsgruppen, die an Langhauspfeilern aufgestellt wurden.²¹

Veränderung der Fassung

Im Jahr 2016 wurde im Zuge einer restauratorischen Maßnahme der Fassungsaufbau der vier Figuren der Anbetungsgruppe im Langhaus der Nürnberger Lorenzkirche analysiert.²² Mithilfe mikroskopischer und makroskopischer Untersuchungen an der Madonnenskulptur konnten zwei zusammenhängende polychrome Fassungen differenziert werden. Bei der zweiten Fassung handelt es sich bereits um die Sichtfassung, sie wird jedoch von verschiedenen Retuschen und Überarbeitungen späterer Restaurierungen überlagert. Überzüge, die zum vermeintlichen Schutz der Malschichten aufgebracht worden waren, zeigten sich vergilbt bzw. nachgedunkelt, so dass die ehemals farbprächtige Erscheinung beeinträchtigt war. Dank einer Laserreinigung konnten diese Überzüge reduziert,

die Details der farbigen Ausgestaltung wieder sichtbar gemacht werden.

Der Befund von lediglich zwei Fassungsphasen – einer entstehungszeitlichen und der spätmittelalterlichen Neufassung – ist ein außergewöhnlicher Glücksfall für die Erforschung der mittelalterlichen Fassmalerei. Vermutlich geht der lange Sichtbestand der Erstfassung auf ihre besondere Qualität zurück. Nach der Reformation wurde das mittelalterliche Kircheninventar der Lorenzkirche keinen umfassenden Überarbeitungen ausgesetzt, so dass die qualitativ hochwertige spätmittelalterliche Fassung der Madonna als Sichtfassung bis heute erhalten ist.

Erstfassung der Madonnenfigur

Nach Fertigstellung der bildhauerischen Arbeit wurde die Steinskulptur zunächst mit einem einheitlichen, vermutlich mennigehaltigen, orangeroten Farbanstrich versehen. Diese ölig gebundene Grundierung diente der Verminderung des Saugverhaltens des offenporigen Steins. Die bleihaltige Pigmentierung fungiert dabei als Sikkativzusatz für das Ölbindemittel, das heißt der Trocknungsprozess des Öls wird dadurch beschleunigt (Abb. 8). Auf der Grundierung findet sich eine aufwendig gestaltete Erstfassung: Das zweiteilige Obergewand war vergoldet, die ebenfalls goldenen Säume durch einen feinen schwarzen Strich abgesetzt. Die ursprüngliche Vergoldung liegt auf einem bräunlichen Bolus, wodurch sie gut von späteren Vergoldungen unterschieden werden kann. Auf den Säumen des Untergewandes konnten kleinteilige florale Muster ausgemacht werden, die vermutlich mit rotem Lüster auf das Gold gemalt worden waren. Die rote Malschicht ist weitestgehend verloren gegangen. Punktuell sind weitere Reste einer grünen Lüstermalerei auf dem Untergewand in Brusthöhe zu erkennen. Der goldene Gürtel war ebenfalls mit roter (Blüten) und grüner (Schnallen) Lüsterfassung gestaltet (vgl. Abb. 9). Der Halsausschnitt des Gewandes war vergoldet, mit feinen Streifen in dunkelgrünem Lüster. Die langen Ärmel waren ebenfalls mit einer Ornamentik in grünem und rotem Lüster dekoriert. Das Trägerband des darüber liegenden Obergewands war wiederum durch grüne Lüstermalerei abgesetzt. Auch auf dem Granatapfel ist in der Erstfassung Gold auf rotbraunem Bolus zu dokumentieren. Das auf einer weißen Grundierung ausgeführte Inkarnat war im Gegensatz zur heutigen Sichtfassung etwas heller und kühler (Abb. 10). Auf die vergoldeten Haare wurden ursprünglich vermutlich dunkle Lasuren zur Akzentuierung einzelner Haarsträhnen gesetzt. Auf dem weiß gefassten Kopftuch



8 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am Gewand Mariens; vor dem Auftrag der Farbfassung wurde die gesamte Skulptur mit einer orangeroten, vermutlich mennighaltigen Grundierung eingelassen.



9 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am Gewand Mariens, unter dem Pressbrokat der Sichtfassung ist die Farbigkeit des Obergewandes zu erkennen, grüne und rote Lüstermalerei auf Gold.



10 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am Christuskind, Fehlstellen in der Sichtfassung geben den Blick auf das Inkarnat der Erstfassung mit feinen braunen und roten Linien zur Absetzung der Fußnägel frei.



11 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am Gewand des Christuskindes; die Erstfassung ist besonders aufwendig gestaltet, auf einem dunklen Blau liegen florale Dekorationen in Hellblau mit roten und goldenen Blüten. Saum und Kragen sind vergoldet und mit einem feinen grün gelüsterem und einem etwas dickeren roten Begleitstreifen abgesetzt. Innen ist das Gewand grün gefasst, die Haare waren vergoldet.



12 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, obere Partie der Marienfigur mit Christuskind; Obergewand Mariens mit aufwendig gestalteter, polychromer Sichtfassung mit Pressbrokaten, Polimentvergoldungen und roter Musterung in Lüsteretechnik, vergoldetes Haar mit bräunlichen Lasuren in den Tiefen; Gewand des Christuskindes mit vergoldetem Pressbrokat und schwarzen Zeichnungen verziert, vergoldete Haare, ebenfalls mit braunen Lasuren in den Tiefen gestaltet.

können partiell in Fehlstellen Reste einer ursprünglich roten Zeichnung ausgemacht werden. Die Säume waren mit feinen vergoldeten Linien versehen. Auch die spitz zulaufenden Schuhe waren in der Erstfassung vermutlich mit einer Verzierung versehen: ebenfalls eine rote Zeichnung auf Gold. Träger und Schließe des Mantels waren mit grüner Lüstermalerei dekoriert. Die Mantelinnenseite war ursprünglich blau – vermutlich mit Azurit – gefasst. Außen zeigte sich der Mantel rot mit goldenem Saum, wohl ebenfalls mit Lüstermalerei verziert. Das Gewand des Christuskindes wurde in der Erstfassung mit feinen floralen Zeichnungen in Gold und Rot auf Blau gestaltet (Abb. 11).

Sichtfassung der Madonnenfigur

Auch die bestehende Fassung zeigt die Madonna in einer reichen Farbgestaltung (Abb. 12 und 13). Die Gestaltung mit Pressbrokaten sowie der Wuggelung²³ lassen auf eine spätmittelalterliche Fassung schließen (Abb. 14). Pressbrokate sind eine für die Zeit zwischen

1440 bis 1530 gängige Maltechnik zur Herstellung der Materialillusion schwerer Brokatstoffe.

Zur Herstellung von Pressbrokaten wird ein Model mit Zinnfolie ausgeschlagen. Die Vertiefungen in der Zinnfolie werden mit einer thermoplastischen Masse verfüllt. Die plastisch geformten Brokatblättchen werden auf die Skulptur geklebt, wodurch Reihungen flächiger Brokatmuster hergestellt werden können. Anschließend werden die Brokatblättchen vergoldet, gelüstert und die Muster farblich abgesetzt. Bei den Prägemassen handelte es sich meist um Zinnfolie-Leim-Kreide- oder Wachs-Harz-Massen, wobei diese oft mit Eisenoxidrot oder Mennige eingefärbt wurden, um den roten Bolus zu imitieren. Das orangefarbene Pigment Mennige diente auch hier der Trocknungsbeschleunigung. Für die Bemalung des Pressbrokats mit floralen Ornamenten konnte echtes Karminrot in Öl gebunden nachgewiesen werden, ein Farbstoff, der aus der Cochenilleschildlaus gewonnen wurde (Abb. 15).

Ein weiterer Hinweis auf die Datierung der Sichtfassung könnte eine Jahreszahl im Zusammenhang mit der Skulptur der Madonna sein. Offensichtlich war in einer Mörtelfuge die Jahreszahl 1515 vermerkt.²⁴



13 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, mittlere Partie der Marienfigur mit Christuskind; Obergewand Mariens mit aufwendig gestalteter Sichtfassung mit Pressbrokaten, Polimentvergoldungen und roter Musterung in Lüstertechnik. Gewand des Christuskindes in der Sichtfassung mit vergoldetem Pressbrokat und schwarzen Zeichnungen verziert. Die Frucht in der Hand Mariens ist rötlich schattiert. Unter der Sichtfassung des Granatapfels findet sich die ursprüngliche Vergoldung.



14 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am Mantel Mariens, Sichtfassung gestaltet mit Pressbrokaten. Der Saum erhält durch Wuggelung plastisch ausgearbeitete Ornamente.



15 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am rechten Arm Mariens, Sichtfassung mit Pressbrokat, bemalt mit floralen Ornamenten. Für die Bemalung konnte echtes Karminrot in Öl gebunden nachgewiesen werden.



16 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Ausschnitt der unteren Gewandpartie des jüngsten Königs; Auf einer ockerfarbenen Grundierung finden sich – stark geschädigt – die Fassungen. Unter der grünen Sichtfassung des Mantels ist mikroskopisch eine violette Farbfassung zu erkennen.

Aufgrund einer vorangegangenen Erneuerung des Fugenmaterials kann dies heute jedoch nicht mehr nachvollzogen werden. Die Jahreszahl würde mit der Maltechnik der Sichtfassung korrelieren und eine mögliche Datierung der Sichtfassung in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts bestätigen. Ein weiteres Indiz, das für eine Neufassung zu Beginn des 16. Jahrhunderts spricht, sind die Rankenmotive, die die ebenfalls polychrom gefasste Konsole der Madonnenfigur schmücken.

Die Fassung der Heiligen Drei Könige

Auch bei den drei Königsfiguren sind zwei zusammenhängende Farbfassungen zu dokumentieren: Die Erstfassung und eine weitere überarbeitete Sichtfassung, die in zeitlichen Zusammenhang mit der Sichtfassung der Madonna zu bringen ist (Abb. 16).

Die Erstfassung der Könige wurde auf einer durchgehend gelblicherfarbenen Grundierung ausgeführt. Bei dem alten König ist der helle Inkarnatton mit farbintensiven, orangeroten Wangen und Schattierungen sichtbar. Da die Fassungen der Könige stark gestört und demnach auch stark überarbeitet sind, zeigen sich nur punktuell Befunde dieser Erstfassung. Unter dem Pressbrokat der Sichtfassung ist jedoch auf dem Untergewand des alten Königs ebenfalls eine mit rotem Lüster versehene Vergoldung zu finden. Demnach finden sich auch in der Erstfassung Analogien zur Madonnenfigur (Abb. 17). Wurde also bereits die Erstfassung der Heiligen Drei Könige der hochwertigen Fassung der Madonna mit Blattgoldauflagen und Lüstermale-reien entsprechend angepasst gestaltet, als sie zu einer Epiphanie-Gruppe im Langhaus der Lorenzkirche zusammengeführt wurden?

Mit Sicherheit lässt sich jedenfalls sagen, dass die Zweit- bzw. Sichtfassung der Madonna und jene der Könige aufeinander abgestimmt wurden, um ein ein-



17 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Langhaus, Detail am rechten Arm des ältesten Königs; unter dem Pressbrokat der Sichtfassung findet sich eine Vergoldung mit aufliegender roter Lüstermalerei. Demnach hatte der König wohl ursprünglich ein mit Lüster verziertes goldenes Obergewand.

heitliches Bild zu erzielen. In Zusammenhang mit der Zweitfassung könnte die Konsole der Madonna stehen, auf die neben den Rankenmotiven das Wappen der Patrizierfamilie Hirschvogel²⁵ gemalt ist. Stiftete ein Mitglied der Familie Hirschvogel die Zweitfassung der Madonna?

Die Langhaus- und Trumeau-Madonna im Vergleich

Wie bereits erwähnt, findet sich an der Lorenzkirche in Nürnberg eine zweite Madonnenskulptur mit dem Christuskind auf dem Arm, auch aus Sandstein gefertigt und lebensgroß, allerdings stilistisch verschieden, in einem ganz anderen Aufstellungskontext, am Türpfosten des monumentalen Westportals. Die motivische Gestaltung der Trumeau-Figur scheint auf den ersten Blick mit der Madonna im Langhaus eng zusammenzuhängen.²⁶ Verweist die Trumeau-

Madonna vielleicht sogar auf die Madonnenfigur im Kircheninneren? Welche Rolle spielt der jeweilige Aufstellungskontext der beiden Figuren für die Bildausage, den Zugang des Betrachters? Ein Vergleich der beiden Figuren soll Licht ins Dunkel bringen.

Künstlerisch reicht die Trumeau-Madonna nicht an die hohe Qualität der älteren Madonnenfigur im Langhaus der Lorenzkirche heran. Die Trumeaufigur ist im Vergleich zur plastisch belebten Madonna im Langhaus handwerklich sehr flächig gearbeitet, erscheint starr und blockhaft. Vermutlich bedingt mitunter ihre Funktion diese blockhafte Erscheinung, denn die geringe Breite des Türpfostens und insgesamt die Eingangssituation am Portal limitierte die Möglichkeiten des gestischen und plastischen Ausschweifens der Figur.

Ungeachtet dieser qualitativen Unterschiede sind die Gemeinsamkeiten zur Madonna des Innenraumes unverkennbar: Das Gewand nimmt mit dem gewellten Saum des Schleiers, den großen Schüsselfalten um den

Schoß, dem gegürteten Kleid und der Betonung der rechten Brust deutlich Bezug auf die Madonnenfigur im Langhaus. Auch die innige Beziehung von Mutter und Kind ist vergleichbar, besonders auffällig ist jedoch das Sitzmotiv mit dem übergeschlagenen rechten Bein, dessen Originalität bei der Maria der Anbetungsgruppe hervorgehoben wurde. Diese engen Übereinstimmungen von Gesamtkomposition und ungewöhnlichen Details deuten darauf hin, dass die Trumeaumadonna geradezu als Zitat ihrer inneren Schwester konzipiert wurde.

Im figürlichen Kontext unterscheiden sich die beiden mittelalterlichen Sandsteinskulpturen der Nürnberger St. Lorenzkirche voneinander: Während die Madonna im Langhaus heute Teil einer Epiphanie-Gruppe ist, bindet die Trumeau-Madonna in ein theologisch komplex gestaltetes, figurenreiches Bildprogramm ein, in die Heils- und Universalgeschichte am Westportal. Die Portalmadonna steht vertikal in einer Achse mit Christus am Kreuz und dem Weltenrichter im Tympanon, Opfertod, Heilsgeschehen und Erlösung stehen im Mittelpunkt, soteriologische und eschatologische Aspekte.²⁷

Anders die Langhausmadonna: In ihrem heutigen Kontext mit der Anbetungsgruppe hebt sie den Verehrungsaspekt hervor. Anstelle der theologischen Reflexion steht hier der fast subjektive Zugang zum Heil.

Schluss

Wir wissen nicht, für welchen Anlass und für welchen Ort die Madonna des Langhauses geschaffen wurde. Wahrscheinlich ist, dass sie im Zuge des Neubaus von St. Lorenz entstand, vermutlich in einem frühen Stadium der Baustelle. Mit übergeschlagenen Beinen des Kindes prägte sie einen neuen Typ, der im fränkischen Raum eine kleine Nachfolge fand. Nach der Fertigstellung des Langhauses, aber wohl noch kurz vor dem Bau des Westjoches mit dem großen Portal, fand sie einen Aufstellungsort, für den sie nicht geplant war. Die neue Konstellation veränderte den inhaltlichen Schwerpunkt. Neben die innige Beziehung von Mutter und Kind trat jetzt das Motiv der Anbetung durch die Könige. Dabei störte man sich nicht an den Widersprüchen, die mit der neuen Konstellation verbunden waren: Die Könige wirken verloren im Raum, eine Ausrichtung auf Christus ist kaum zu erkennen. Auch der Heiland nimmt von den Königen keine Notiz. Nichts deutet darauf hin, dass die Geschenke angenommen werden, wie es für eine Anbetungsgruppe zu erwarten wäre. Nicht nur die Madonna, auch die Könige waren ursprünglich für einen anderen Ort geschaffen

worden. Gleichzeitig ist an der farbigen Fassung das Bemühen zu erkennen, die Figuren wenigstens ästhetisch zusammenzubinden. Schon die erste Bemalung der Könige orientierte sich vermutlich an der Gestaltung der Madonna, eine spätere Fassung sorgte für eine Homogenisierung als Gruppe.

Wenig später entstand die Maria am Westportal als Kopie der Langhausmadonna. Am Trumeau, nun wieder als Einzelfigur, ist sie eingebunden in einen vollkommen anderen ikonographischen Zusammenhang. Die vielen engen Übereinstimmungen deuten darauf hin, dass der Zitatcharakter gewünscht war. Am Eingang der Kirche verweist die Figur auf ihre Schwester im Innenraum.

Die mittelalterliche Biographie der Nürnberger Madonna offenbart einen erstaunlich pragmatischen Umgang mit den Kunstwerken. Kunsthistorische Kategorien wie „Andachtsbild“ oder „Portalmadonna“, die auf das Verhältnis von Gestaltung und gewünschter Rezeption abzielen, greifen hier wenig. Angesichts der fast zufällig zusammengestellten Anbetungsgruppe fragt man sich, ob hier nicht die Wertschätzung der Figuren als „Kunstwerke“ die religiöse Funktion überwiegt.

- 1 Robert Suckale datiert die Krone in das 15. Jahrhundert. Robert Suckale, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge*, Berlin 2002, S. 201, Anm. 30.
- 2 An der von Maria präsentierten Seite der Frucht ist der ähnlich einer Krone geformte Überrest des Blütenkelchs angedeutet.
- 3 Die Figur ist etwa 1,70 Meter hoch, samt Krone erreicht sie eine Größe von 1,94 Meter.
- 4 Bereits Robert Suckale erwähnt in einer Fußnote „neben der Frontansicht eine deutliche Ansichtsseite von links“ und schließt daraus, dass die Madonna der Lorenzkirche wohl seit jeher auf der Nordseite platziert war, vermutlich im Sanktuarium des Vorgängerbaus der Nürnberger Lorenzkirche, vgl. Suckale 2002, wie Anm. 1, S. 200f., Anm. 30. Diese Annahme bleibt bis heute spekulativ.
- 5 Vgl. Heiner Lück, *Der Sachsenspiegel. Das berühmteste deutsche Rechtsbuch des Mittelalters*, Darmstadt 2017.
- 6 Im Vergleich zu den französischen Trumeau-Madonnen ist diese Geste des Christuskindes als ungewöhnlich einzustufen, vgl. Magdalena Tebel, *Vom Irdischen zum Himmlischen. Die Bilder am Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg*, in: *St. Lorenz. Wo Himmel und Erde sich verbinden. Die Bildsprache der Gotik* (= Heft des Vereins zur Erhaltung

- der Lorenzkirche N.F. Nr. 71), Nürnberg 2019, S. 44–63, hier insb. S. 54.
- 7 Michael Grandmontagne, Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Das Portal der Kartause von Champmol, Dissertation 2002, Worms 2005. Zum Fußsohlenmotiv in der Skulptur des 14. Jahrhunderts vgl. insb. S. 365–382.
 - 8 Stilistisch spricht Suckale der Madonna im Langhaus der Lorenzkirche Bamberger Einflüsse zu und argumentiert mit der „strähnigen Faltenführung etwa des surcot an der Achselhöhle oder den kleinen gedrehten Löckchen“. Er verweist außerdem auf Verbindungen zu „Bamberger Ausläufern“ in Magdeburg und Mainz, wie beispielsweise die Fuststraßenmadonna im Mainzer Dom- und Diözesanmuseum. Allerdings sei die Nürnberger Madonna nach „Pariser Mustern modernisiert“. Suckale 2002, wie Anm. 1, S. 200f., Anm. 30 und S. 222.
 - 9 Für eine frühe Entstehung sprechen für Beenken folgende Merkmale: der Mantel Mariens, der nur leicht über der Schulter liegt, aber den Oberkörper nicht bedeckt und die kleinen runden Locken des Christuskindes, die an jene des Christuskindes der älteren Mainzer Fuststraßenmadonna erinnern. Stilistisch beeinflusst sieht Beenken die Nürnberger Madonna von den Verkündigungsfiguren im Dom zu Regensburg, ein Werk des sogenannten Erminoldmeisters, hier vor allem in der „Schärfung des Mimischen“. Hermann Beenken, Süddeutsche Steinmadonnen um 1300, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers 16 (1924), S. 65–71, hier S. 65f.
 - 10 Kurt Martin, Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert (= Denkmäler der deutschen Kunst, II. Sektion Plastik), Berlin 1927, S. 46f.
 - 11 Marlene Zykan, die sich intensiv mit der Madonna im Wiener Salesianerinnen-Kloster beschäftigte, erkennt im Typus die größten Übereinstimmungen mit der Madonnenfigur der Nürnberger Lorenzkirche, u. a. in der Ausformung des Mantels, wenngleich sie nicht von einer direkten Vorbildfunktion ausgeht. In diesem Kontext beobachtet die Autorin an der Nürnberger Madonna Charakteristika wie die „Betonung des Körpers unter ganz dünnem, feingefältem Stoff“, die noch „Anklänge an die Plastik der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts“ zeige. Als Beleg hierfür führt Zykan beispielhaft die Figuren der Ecclesia und Synagoge am Fürstenportal des Bamberger Doms an. Weiterhin erkennt Zykan im Lächeln der Madonna eine „gewisse mimische Überspitztheit“, die an die Figuren am Bamberger Dom erinnern. Marlene Zykan, Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22 (1968), S. 177–179. Robert Suckale erklärt die Spätdatierung der Nürnberger Madonna auf die Zeit um 1300 als „unannehmbar“. Suckale 2002, wie Anm. 1, S. 200f., Anm. 30 und S. 222.
 - 12 Zur Fuststraßen-Madonna siehe: Von Bonifatius zum Naumburger Meister: Meisterwerke des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, hrsg. von Wilfried Wilhelmy, Regensburg 2020, S. 378–385 mit weiterer Literatur. Auch hier verweist der Fassungs Aufbau auf eine ehemalige Aufstellung im Innenraum des Domes.
 - 13 Schon aufgrund des Materials kann die hölzerne Mailänder Madonna nur für den Innenraum konzipiert sein.
 - 14 Beatrice Söding, Die Dreikönigsgruppe im Würzburger Dom. Studien zur hochgotischen Monumentalskulptur in Deutschland an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, Dissertation Würzburg 1994 (= Studien zur Kunstgeschichte, Band 96), Hildesheim/Zürich/New York 1994. Zur Frage der Aufstellung der Figuren siehe insb. S. 137–142. Zum Verhältnis zwischen der Nürnberger und Würzburger Madonna siehe insb. S. 30ff, S. 109 und S. 164f.
 - 15 Stephan Albrecht und Magdalena Tebel, Das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg, in: St. Lorenz. Wo Himmel und Erde sich verbinden. Die Bildsprache der Gotik (= Heft des Vereins zur Erhaltung der Lorenzkirche N.F. Nr. 71), Nürnberg 2019, S. 4–19, hier S. 5.
 - 16 Zur Datierung des Westportals der Nürnberger Lorenzkirche vgl. Albrecht/Tebel 2019, wie Anm. 15, S. 5–8.
 - 17 Hermann Beenken erkannte als Erster, dass die Könige stilistisch nicht zur Madonna passen und datierte sie auf eine Entstehungszeit um 1360. Stilistisch ordnet er die Könige „der Gmündischen Bewegung um 1360“ zu. Beenken 1924, wie Anm. 9, S. 65.
 - 18 Die Bezeichnung der Pfeiler wurde vom Grundriss von 1904 von Josef Schmitz und Otto Schulz übernommen. Der Grundriss ist publiziert in: Marco Popp, Die Lorenzkirche in Nürnberg. Restaurierungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, Dissertation Bamberg 2011, Regensburg 2014, S. 815.
 - 19 Analysebericht zu den Oberflächen der Epiphanie-Gruppe im Langhaus der Nürnberger St. Lorenzkirche von 2016, Atelier für Restaurierung in Köln, Dipl. Rest. Susanne Brinkmann & Dipl. Rest. Christina Verbeek.
 - 20 Söding 1994, wie Anm. 14, S. 138.
 - 21 Grundlegend zu diesem Phänomen von Dreikönigsgruppen in Langhauspfeilern immer noch: Söding 1994, wie Anm. 14. Zu den Beispielen in Wimpfen, Ochsenfurt, Nürnberg und Neunkirchen am Brand siehe insb. S. 159–167.
 - 22 Die Maßnahmen vor Ort und Analysen der Oberflächen wurden unter der Leitung des Ateliers für Restaurierung in Köln, von Dipl. Rest. Susanne Brinkmann und Dipl. Rest. Christina Verbeek durchgeführt.
 - 23 Unter Wuggeln oder Tremolieren versteht man zickzackförmige Gravierungen, die generell mit Flach- oder Hohleisen in die Grundierung geschnitten werden, siehe Abb. 14.
 - 24 Günther Fehring, Anton P. Röss und Wilhelm Schwemmer, Die Stadt Nürnberg. Kurzinventar, München 1977, S. 85.

- 25 Die Familie Hirschvogel taucht als Stifter in der Lorenzkirche gesichert bereits im 15. Jahrhundert auf: Heinrich Hirschvogel (gest. 1440) stiftet 1456 posthum ein Glasfenster in der Pfarrkirche. Politisch erwähnenswert ist, dass Lienhard I. Hirschvogel 1453 als Vertreter bzw. jüngerer Bürgermeister in den Rat gewählt wurde, allerdings nur dieses eine Mal. 1550 erlosch das Geschlecht in Armut, einige Jahre nachdem Lienhard III. Hirschvogel 1534 an der Hirschelgasse in Nürnberg noch einen opulenten Gartensaal von Peter Flötner errichten ließ. Peter Fleischmann, Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Band 2: Ratsherren und Ratsgeschlechter, Nürnberg 2008, S. 1111–1113.
- 26 Robert Suckale spricht sogar von einer „Kopie“ der Langhaus-Madonna am Trumeau. Robert Suckale, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993, S. 158. Hermann Beenken stuft die Trumeau-Madonna als „schwächliche Nachschöpfung“ der Langhausmadonna ein. Beenken 1924, wie Anm. 9, S. 66.
- 27 Tebel 2019, wie Anm. 5, S. 54.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 6, 7: Stephan Albrecht und Magdalena Tebel, Universität Bamberg.

Abb. 2, 4, 5: Anna Kromas, Architekturbüro Conn und Giersch, Fürth.

Abb. 8–17: Susanne Brinkmann und Christina Verbeek, Atelier für Konservierung und Restaurierung Köln.

„Lesefähigkeit“ im späten Mittelalter

Zur devotionalen Praxis des Lesens von Büchern und des Anschauens von Bildern

Auch wenn die Fähigkeit des Lesens im Mittelalter nicht nur Befürworter fand,¹ fällt bei einer Betrachtung der überkommenen Zeugnisse auf, dass es eine Vielzahl von Darstellungen gibt, die nicht nur Bücher, sondern auch Lesende zentral thematisieren. Allein die Quantität der unterschiedlichsten Abbildungen verdeutlicht als nicht zu leugnender Befund bereits die Diskrepanz zu dem heute nach wie vor verbreiteten, wenn auch längst falsifizierten Irrglauben, das Mittelalter wäre eine Zeit des Analphabetismus gewesen.²

Ganz im Gegenteil lässt sich anhand von Testamenten und Inventaren nachweisen, dass Bücher zunehmend große Verbreitung fanden. Sogar „Handwerker, Diener und verarmte Witwen“³ verfügten über solche Objekte, denn „Gott möchte von allen Ständen der Gesellschaft verehrt werden“.⁴ Eine Form der Gottesverehrung wurde nämlich in der expliziten Verbindung von Lesen und Gebet gesehen, was den Gebrauch von Büchern respektive Texten auch unter Laien⁵ voraussetzte. Antonino Pierozzi schrieb dazu in der 1454 verfassten



1 Rogier van der Weyden: Jean Wauquelin übergibt die Chronik von Hainaut an Philipp den Guten, Chronik von Hainaut – Frontispiz, 1447. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België – KBR 9242.



2 Meister des Girart von Roussillon: Die Taten des Girart von Roussillon, Übergabe der Prachthandschrift an Philipp den Guten, 1447–1450. Wien, Österreichische Nationalbibliothek – Cod. 2549, fol 6r.

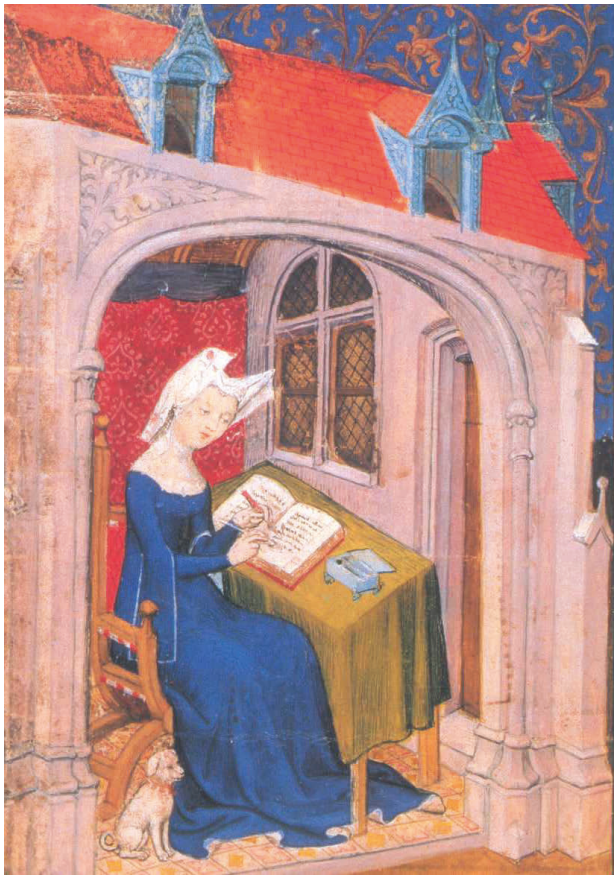


3 Jan van Eyck: Der heilige Hieronymus in seiner Studierstube, 1442. Detroit, Institute of Arts – Inv. Nr. 25.4.

Opera a ben vivere, einer didaktischen volkssprachlichen Anleitung zu einem ‚guten Leben‘, Lesen und Gebet seien wie „two wings that keep the devout soul suspended aloft, never letting it come to earth, that is, to earthly things, through affection and desire“.⁶

Der vorliegende Artikel widmet sich dem Thema der ‚Lesefähigkeit‘ als Teil der privaten Frömmigkeitspraxis unter Laien, wofür Texte und Bilder gleichermaßen einbezogen werden. Denn Bilder stellen Bücher nicht nur dar, sondern waren in gleicher Weise Transfermedien religiöser Inhalte und dienten seit Gregor dem Großen auch immer wieder als Vergleichsobjekte.⁷ Damit ergibt sich die Frage, ob das Lesen religiöser Texte und das Anschauen ebensolcher Bildwerke unterschiedliche Tätigkeiten waren oder ob hier eine gewisse Ähnlichkeit bestand. Um sich der These anzunähern, dass Lesen und Anschauen als eine vergleichbare devotionale Handlung zu werten ist, wird zunächst untersucht werden, wie Bücher und Lesende dargestellt wurden, welchen Restriktionen Lesende und Sehende unterworfen waren und welche Regeln es zu beachten gab. Dafür werden Anleitungen zum Lesen mit Anleitungen zum Anschauen von Bildern verglichen.

Den gesellschaftlichen Stellenwert von Büchern sowie deren Handhabung zeigt unter anderem das Frontispiz der *Chronik von Hainaut* van der Weydens 1447, wo die Übergabe eben dieser Chronik an den Burgundischen Herzog gleichzeitig vorweggenommen und memoriert wurde (Abb. 1). Hier, wie auch in fol. 6r der *Taten des Girart von Roussillon* (Abb. 2), dient die Abbildung des Buches jedoch nicht der Zurschaustellung von Alphabetisierung oder Lesefähigkeit, vielmehr werden durch die Bücher auf unterschiedliche Art (Heraldik wie Geschichtsaneignung) visuelle Strategien der Herrschaftslegitimation verbildlicht. Darstellungen, die eine Lesefähigkeit implizieren, sind hingegen am häufigsten im Kontext von Heiligenbildern zu finden, verlagern sich im 14. und 15. Jahrhundert aber auch zunehmend in den profanen Bereich. Hier gab es offenbar eine kontextuelle Unterscheidung von Lesenden, die damit auch zu unterschiedlichen Darstellungsmodi geführt haben: So wurde einerseits ein professioneller Habitus als charakterisierendes ikonographisches Moment, andererseits das Lesen als Teil der persönlichen Frömmigkeitspraxis thematisiert. Im ersten Fall sind es meist lesende männliche Heilige,



4 Meister der Cité des Dames: Christine de Pisan in ihrer Studierstube, um 1410–1414. London, British Library, MS Harley 4431, fol. 4r.



5 Rogier van der Weyden: Fragment mit der lesenden Maria Magdalena, vor 1438. London, National Gallery – NG654.

aber auch weltliche Schriftgelehrte, die in ihrer Studierstube, umgeben von Folianten oder Schriftrollen, wiedergegeben wurden. Das ist dahingehend nicht weiter verwunderlich, als dass der Arbeitsraum und der Umgang mit Büchern als charakterisierende Ikonographie behandelt wurde. Darstellungen wie jene Jan van Eycks vom *heiligen Hieronymus* geben dabei recht ausführliche Informationen über die Art der Ausstattung solcher Räume wieder: Die Studierstube als persönlicher Raum ist bestückt mit einem büchergefüllten Regal, einem Tisch mit Buchständer, Gerätschaften und Schreibwerkzeug sowie einer hölzernen Bank, auf der der Heilige sitzt (Abb. 3). Allerdings ist dieser Aspekt nicht ausschließlich Männern oder Heiligen vorbehalten, sondern auch für weibliche Schriftstellerinnen ohne kirchlichen Hintergrund verwendet worden, so sie denn – wie hier Christine de Pisan (1364–1431) – als solche zu Bildwürdigkeit gelangt sind (Abb. 4). In Abgrenzung zum professionellen Selbstverständnis wurde das Lesen aus Gründen der Frömmigkeitspraxis meist – so wie es nämlich auch in den didaktischen Schriften zum Lesen gefordert wurde⁸ – in einem häuslichen Kontext privater Wohnräume wiedergegeben: Das *Fragment mit der lesenden Maria Magdalena*, das vermutlich einer *Sacra Conversazione* zugehörig war,⁹ zeigt die Heilige in ihrem strahlend grünen Gewand in einem bürgerlichen Interieur auf einem Bodenkissen sitzend und in einem Buch lesend (Abb. 5). Das Buch ist nicht eindeutig identifizierbar, mit seinem Chemisette-Einband und den goldenen Buchriegeln ist es jedoch ein äußerst wertvolles Objekt und stellt vermutlich ein persönliches Gebetsbuch dar. Es ist aber vor allem die Jungfrau Maria, die – obwohl es keinerlei Quellen über eine Lesetätigkeit gibt – lesend dargestellt wurde. Schon im frühen Christentum kam beispielsweise die Frage auf, womit sie beschäftigt war, als ihr der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung erschien. In ihrer Eigenschaft als *ancilla Domini* hatte sie weder die Bildung noch die Möglichkeiten im Alltag zu lesen, aber als Nachfahrin des Hause Davids und als *regina coeli* war sie königlicher Abstammung und Lesefähigkeit damit selbstverständlicher Teil einer höfischen Erziehung.¹⁰ Klaus Schreiner erkennt in den „leidenschaftlich geführte[n] Kontroversen“ der Gelehrten des Mittelalters eine „bemerkenswerte Genauigkeit“ trotz fehlender Zeugnisse: Die einen waren überzeugt, dass sie wob, die anderen kannten die exakten, von ihr gelesenen Textpassagen.¹¹ Dabei nahm „mit wachsendem zeitlichen Abstand [...] das historische Wissen zu, obschon der mündliche Traditionsstrom, aus dem die Verfasser der Evangelien geschöpft hatten, versickerte und der Bestand an schriftlich überlieferten Quellen unverändert blieb.“¹² Letztlich hatten Verfasser der



6 Robert Campin (Umkreis): *Maria lactans*, vor 1430. London, National Gallery – NG2609.

Marielenleben, aus dem gesteigerten Bedürfnis des Wissens heraus, zu „überlegen, was biographisch möglich, historisch wahrscheinlich und theologisch vertretbar war“. ¹³ Schreiner zufolge kam es dabei zu „interpretatorischen Eingriffen [...] des biblischen Berichts. Dessen zeitgebundene Aktualisierung erschließt Denkweisen, Interessen und Rechtfertigungsbedürfnisse einer sich wandelnden Kirche und Gesellschaft.“ ¹⁴ Vor allem im 14. und 15. Jahrhundert scheint der Streit der Gelehrten klar zugunsten einer Lesekultur entschieden worden zu sein, denn Maria liest nicht nur bei der Verkündigung. So legt sie selbst beim Stillen das Buch nur kurz zur Seite, wie es in van der Weydens *Maria lactans* zu sehen ist (Abb. 6). Mit der lesenden Muttergottes ist aber auch die höchste Autorität Lesender und vor allem lesender Frauen in Erscheinung getreten. Judith Bryce weist – vielleicht etwas zu vereinfacht – darauf hin, dass Heilige wie Maria oder auch Maria Magdalena von Männern als Symbole (wie hier beispielsweise einer Lesetätigkeit per se beziehungsweise der uneingeschränkten Unterwerfung Mariens gegenüber den heiligen Schriften) gesehen wurden, für Frauen waren sie aber in erster Linie (lesende) Frauen. ¹⁵ Klaus Schreiner schlussfolgert in seiner Analyse der Marienexegese, dass die soziale Erhöhung der Jungfrau von

immanenter Bedeutung für den Adel – und im Zuge dessen dann auch für das Selbstverständnis des Bürgertums – gewesen ist und Lesen zur „Bildungsnorm“, zu einer „mit religiös-ethischen Auflagen verknüpft[en] [...] Standespflicht“ geworden und vorrangig „Frauensache“ war. ¹⁶ So zeigt denn auch das Portrait der Besitzerin im *Stundenbuch der Maria von Burgund* in diesem Kontext die Herzogin höchstselbst vor einem geöffneten Fenster, das den Blick in den Binnenchor einer Kirche und auf eine vor dem Altar thronende Madonna freigibt (Abb. 7). Maria von Burgund las folglich in einem Buch, in dem sie selbst mit eben jenem Buch lesend portraitiert wurde. Durch die damals neue Bilderfindung des geöffneten Fensters wurde der Blick auf den Gegenstand ihrer Meditation beim Lesen eröffnet, nämlich wie sie selbst in sakralem Raum vor der Gottesmutter betet. Im Prinzip sind in dieser Abbildung also drei Realitätsstufen eingebunden: eine reale, physische Ebene, eine als portraitierte Lesende in der Bildebene des privaten Interieurs und eine metaphysische beziehungsweise imaginierte, als andächtig vor der Gottesmutter Betende im Hintergrund. Was bedeutet aber eine solche Darstellungsart für die Herzogin, die hier auf sich selbst schaut? Inwieweit spielen hier Wissen um Bildgebrauch und auch um Textgebrauch ineinander?

Anweisungen im ‚richtigen‘ Gebrauch von ‚guten‘ Büchern ...

Der empfohlene Textgebrauch geht nicht nur aus Traktaten hervor, sondern lässt sich auch anhand einer Reihe von europaweit erhaltenen Briefen aufzeigen, die vielfältige Rückschlüsse auf das Lesen im 15. Jahrhundert zulassen. ¹⁷ Sie sind jeweils Teil einer längerfristigen schriftlichen wie persönlichen Kommunikation zwischen einem geistlichen Ratgeber und einer weiblichen Person, die meist dem Bürgertum zugehörig ist. Als Antwort auf eine zuvor gestellte Bitte enthalten sie ausführliche Anweisungen über Art und Umfang anempfohlener Lektüren. In den Briefen wurden dabei die täglichen weltlichen Verpflichtungen der Adressierten berücksichtigt und sogar zu deren Erfüllung ermahnt. Sie zeigten klare Strukturen auf und wie das Lesen der religiösen Texte in den Tagesablauf zu integrieren sei. Dass sie nachträglich – als merklich aufwändige, teils wiederholte Abschriften ¹⁸ – in Kodizes eingebunden wurden, deutet auf eine gewisse Wertigkeit des Inhalts, der ganz offenbar als erinnerungswürdig eingestuft wurde.

Ein Beispiel dieser Briefe hat sich in dem 1450–1470 eingebundenen Manuskript MS 322 in Nijmegen



7 Meister der Maria von Burgund: Stundenbuch der Maria von Burgund, um 1477. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v–15r.

erhalten und ist einziges Zeugnis der Kommunikation zwischen zwei Unbekannten.¹⁹ Der Brief listet eine Reihe von religiösen Büchern auf, die jeweils in der Volkssprache verfasst sind, und gibt detaillierte Anweisungen zum Lesen.²⁰ Die Adressierte, als „dear lady“ und „beloved daughter of God“ angesprochen, war offenbar verheiratet, hatte einen Haushalt zu führen und erhielt mit diesem Brief Antwort auf ihre Bitte um Anweisungen für „a way of living“.²¹ Ihr geistlicher Ratgeber empfahl ihr, den festgelegten Abläufen des Stundengebets folgend, wiederholt in den *Horae Beatae Mariae Virginis* und dem *Officium Sancti Spiritus* ihres Stundenbuchs zu lesen sowie sich einzelnen Abschnitten der *100 Artikel der Passion Christi* von Heinrich Seuse zu widmen. Jeder Leseinheit, die sie in der Zurückgezogenheit ihrer privaten Räume und in frommer Geistes- wie Körperhaltung vollziehen sollte, folgte eine Meditation über die Passion Christi sowie Gebete. Dazu kamen, von Montag bis Sonntag, tagesabhängige Kontemplationen. „Then [d.h. nach der Non am Nachmittag] you should read some good Dutch books, not some secular stories about battles or combats or similar content, but the Holy Writ, good devout books that will turn your heart to God.“²² Dieser Hinweis ist in vielerlei Hinsicht interessant, denn einerseits werden der Adressierten für den Nachmittag gewisse Freiheiten in der Wahl einer zusätzlichen Lektüre eingeräumt, gleichzeitig aber gemahnt, dass diese Bücher nicht

„weltliche Bücher über Schlachten und Kämpfe“, sondern „gute“ Bücher sein sollen, deren Inhalt das „Herz Gott näher bringt“.²³ Vor allem fällt auf, dass die meiste Zeit des Tages mit Lesen zu verbringen war (Abb. 8). Aus dem Brief lässt sich zudem schließen, dass die Nijmegener Dame (mehrere) Bücher besessen haben muss – mindestens jedoch ein Stundenbuch, in dem sich alle in Abb. 8 genannten Stunden wieder fanden und in das ebenfalls die *100 Artikel* Seuses integriert waren. Von 112 heute erhaltenen niederländischen Stundenbüchern weisen 47 diese spezifische Charakteristik auf.²⁴

Ob sie zudem Zugang zu einem Netzwerk verschiedener Privatleute in ihrem urbanen Umfeld gehabt hat, zwischen denen ein reger Austausch von Büchern und Diskussionen bestand, ist nicht bekannt, doch kann es als wahrscheinlich angenommen werden.²⁵ Andere Briefe, die sich beispielsweise im MS 74 Y 5 in Leuven erhalten haben, sprechen solche Treffen im Haus der dort Adressierten direkt an.²⁶ Der Autor informiert sie über die Inhalte der Diskussionen, die zwar in ihrem Haus, aber während ihrer kurzen Abwesenheit stattgefunden haben. Die angesprochene Frau der Leuener Briefe hat allerdings nicht über den recht freien Zugang zu religiösen Schriften verfügt wie die Dame des Nijmegener Briefs. Die fünf zwischen 1480 und 1492 verfassten Briefe in Leuven zeugen davon, dass ein gewisses Maß an Übung und geistlicher Füh-

5:00–until Mass	Reading	Matins, Prime, and Terce of the Hours of the Virgin, the Hours of the Holy Spirit, and the ‘articles’
	Meditation	Respectively Christ’s betrayal, arrest and suffering; the conviction by Pilate; the Flagellation and Crowning with Thorns
10:00–11:00	Reading	Sext of the Hours of the Virgin, the Hours of the Holy Spirit, and the ‘articles’
	Meditation	The Crucifixion
In the afternoon	Reading	None of the Hours of the Virgin, the Hours of the Holy Spirit, and the ‘articles’ Holy Writ and good, devout Dutch books
	Meditation	Christ’s Death
16:00–18:00	Reading	Vespers of the Hours of the Virgin, the Hours of the Holy Spirit, and the ‘articles’
	Meditation	Descent from the Cross, followed by a consideration on the Angels (Monday), the Apostles (Tuesday), the Patriarchs and Prophets (Wednesday), Martyrs (Thursday), the Confessors (Friday), the Virgins (Saturday), or the Saints (Sunday)
After dinner	Reading	Compline of the Hours of the Virgin, the Hours of the Holy Spirit, and the ‘articles’
	Meditation	The Burial of Jesus and the sorrow of Mary

8 Zeitplan der Lese- und Meditationstätigkeit der „gheminde dochter in Gode“ nach dem Brief in MS 322, UB Nijmegen, Übersicht von Susanne de Jong 2018.

zung vonnöten ist.²⁷ Zwar rühmt der Autor ihren Eifer im Lesen und Studieren und führt an, dass sie von der Natur in außergewöhnlicher Weise mit Klugheit beschenkt worden sei, doch werden ihr ‚heilige Schriften‘ verweigert: „I do not write much on Holy Scripture, because you do not have mastered it yet and are not allowed to set your hand to it further than you are taught by us. You have to learn.“²⁸ Vielmehr geht aus den Briefen hervor, dass die Texte, die die Unbekannte zum Lesen und Studieren erhält, eigens für sie angefertigte Exzerpte ihres Beraters sind, die damit aber auch einer gewissen Reglementierung unterlagen.²⁹

Im Vergleich beider Korrespondenzen ist die Art der Bezugnahme auf Literaturen interessant: Die Leuener Briefe nennen keine konkreten Bücher, der Autor des Nijmegener Briefs machte hingegen explizite Literaturangaben. Er wusste, dass die Adressierte über gekürzte Fassungen unterschiedlicher Stunden verfügte und in der Lage war, selbstständig Bücher zu besorgen.³⁰ Auch Diodata degli Adimari erwarb und sammelte eigenständig Bücher. Ihr Briefwechsel mit dem Florentiner Erzbischof Antonino Pierozzi stellt hier mit 18 erhaltenen Briefen (1440–1459) das Beispiel für das europaweite Auftreten dieser Art Briefe dar. Antonino gab zu erkennen, dass die Wahl der Texte eindeutig vom Lesenden abhängig zu machen sei, indem er Diodata dazu anhielt, zwischen dem, was ihrem Stand³¹ entspreche zu unterscheiden und dem, was man besser nicht wissen solle.³² Allerdings benennt er auch explizit häretische Schriften, im Besonderen den *Spiegel der einfachen Seelen* von Marguerite Porete, der ‚gefährlich‘ und der ‚Ruin vieler‘ sei.³³ Auch sie erbat von ihm Bücher, unter anderem ein Breviar mit der *Liturgia Horarum* und dem *Officium Divinum*. Da das Breviar aber so schwer zu bekommen sei, schickte Antonino ihr stattdessen einen Psalter, aber nicht, weil er sie nicht für fähig hielt, das Breviar zu lesen, sondern weil es so schwer zu bekommen sei.³⁴ Ganz im Gegenteil ermuntert er sie: „Read, therefore, or else listen to the Holy Scriptures and the church fathers, for the living voice is more effective than the dead one. Store in your memory what you have absorbed, reading or hearing the Word of God: just like a little sheep, rethink and chew on what you have heard about the life and the doctrine of Christ and his Saints.“³⁵

... und Anleitungen zum ‚richtigen‘ Bildgebrauch

Antoninos Kommentar zum ‚Wiederkäuen‘ rekurriert auf die monastische *ruminatio*, eine Lesetechnik, die durch Repetition einzelner Worte sowie der Meditation

und Verinnerlichung zum tiefgreifenden Verständnis religiöser Narrative führen und letztlich in (Gottes-) Erkenntnis münden sollte. Interessant ist aber auch sein Hinweis zur Alternative des Hörens von religiösen Schriften. Tatsächlich wurden auch Analphabeten als lesefertig angesehen, soweit sie in der Lage waren, Vorgelesenes zu verstehen und zu kommunizieren.³⁶ Aber wie sieht es mit einer Alternative im Sehen aus? Welche Parallelen gibt es beim Anschauen von religiösen Bildern?

Bei der Analyse überkommener Traktate zum richtigen Bildgebrauch fällt zunächst auf, dass sich das Vokabular fast vollständig wiederholt. So findet sich beispielsweise in den *Meditationes vitae Christi* eine Äquivalenz zu den ‚guten Büchern‘, indem der Autor die Notwendigkeit des Ansehens von ‚guten‘ Bildern diskutiert.³⁷ Blickbeziehungen mit Bildern seien wechselseitig, da das Gesehene auf den Sehenden zurückwirke.³⁸ Jan van Ruusbroec hingegen formulierte in *Die geestelike brulocht* einen für ‚gute Lebensweisen‘ unverzichtbaren Bildgebrauch.³⁹ Wie das Lesen ist auch hier das Sehen in sich kein Selbstzweck: Das Bildwerk als materielles Objekt initiiert einen Visualisierungsprozess, der das physische, gesehene Bild in ein immaterielles, inneres wandelt und bei dem das Gedächtnis als innerer Bildraum verstanden werden kann.⁴⁰ Die Augen wurden dabei als die Schnittstelle zwischen den beiden Bildräumen angesehen, sind sie doch laut den *Meditationes* die „Fenster der Seele“. ⁴¹ Vielleicht ist mit dieser Äußerung das geöffnete Fenster im *Stundenbuch der Maria von Burgund* deutlich konkreter angesprochen als dies zunächst zu vermuten wäre. Es sollte aber recht deutlich sein, dass der Ausblick in das Kircheninterieur den inneren Bildraum der Herzogin darstellt und damit den Gegenstand ihrer Meditation wiedergibt. In diesem Kontext wäre auch der *Miroir d'or de l'ame pécheresse* zu erwähnen: Der Autor mahnt zur Verinnerlichung des Gelesenen, und zwar in einer Intensität, dass sich Lesende „selber in das Buch spiegeln“ sollen.⁴² Die porträtierende Illuminierung macht der Leserin also ihren eigenen Weg der durch Textgebrauch angeleiteten Kontemplation und Imagination vor.

Nun stellt sich allerdings die Frage, ob, wenn Texte das Lesen erklären, es auch Bilder gibt, die das Sehen erläutern. Ein Beispiel für den ‚zielgerichteten‘ Bildgebrauch ist in der Illuminierung der *Tres etaz de bone ames* (um 1300) zu finden, in der eine Nonne nach der Beichte, die wie in den Briefen als mentale Vorbereitung verstanden werden kann, vor einer Statue der Marienkrönung betet (Abb. 9). Durch die meditative Versenkung und ihre Kontemplation erscheint ihr daraufhin der Passionschristus, wobei die Vision das



9 Pierre de Blois (u. A.): Livres de l'estat de l'ame (fol. 28v–51v), um 1290. London, British Library, Yates Thompson 11 (Add. MS 39843), fol. 29r.



10 Meister des Bartholomäus: Thomas-Retabel, 1481. Köln, Wallraf-Richartz-Museum – WRM 179.

physische Bild ersetzt hat. Entscheidend ist hier, dass die Bilderfahrung, so wie im *Stundenbuch* die Texterfahrung, der Visionserfahrung vorausgeht. Während die *Etaz* Ausgangspunkt und Ziel veranschaulichen, zeigt das *Thomas-Retabel* (um 1481)⁴³ vom Meister des Bartholomäus, einem in Arnheim und Utrecht nachweisbaren Maler,⁴⁴ hingegen eine Art stufengenaue Anleitung zum ‚richtigen‘ Bildgebrauch (Abb. 10): Auf der Haupttafel reihen sich eine Gruppe von Heiligen in einer Art Mandorla um eine gemalte polychrome Skulptur des Thomas-Wunders.⁴⁵ Dächte man die schräg angelegte, in den Bildraum gekippte Struktur der Heiligen-Mandorla weiter, so würde sich diese erst vor dem Gemälde im Betrachtarraum – im Sinne Baxandalls „Arc of Address“⁴⁶ mit den Betrachtenden zusammen – schließen. Die Heiligen der Mandorla verbildlichen dabei einen vierstufigen, auf Thomas von Aquin zurückgehenden Erkenntnisprozess.⁴⁷ Dieser beginnt mit der Figur der Maria Magdalena rechts unten, der als einziger Zeitzeugin der einfachen Sehsinn (*sensus proprius et communis*) zukommt. Das erblickte, physisch greifbare Primär-Bild⁴⁸ wird durch ihren direkten Blick in ein Metaphysisches, Inneres gewandelt und in das Gedächtnis als inneren Bildraum gespiegelt. Gegen den Uhrzeigersinn wird die

zweite Stufe (*phantasia et imaginatio*) durch die Figur des heiligen Hieronymus verbildlicht und beschreibt den Zustand, in dem das Bild jederzeit erinnert und bewahrt werden kann. Nachfolgend wird durch den heiligen Ambrosius oben links das memorierte Bild vom Verstand (*vis aestimativa ad appellendum intentionis*) bewertet, interpretiert und heilsgeschichtlich eingebunden. Der Prozess gilt als vollendet, sobald die Stufe der *memoria intellectualis* erreicht ist, die hier durch die heilige Helena mit einem sogenannten ‚inneren Blick‘ unten links personifiziert wird. Hier kann auf Basis der vollständigen inhaltlichen Durchdringung das Bild jederzeit und andauernd erinnert, visualisiert, aber darüber hinaus auch erkannt werden.⁴⁹ Im *Tres etaz de bone ames* werden folglich die äußeren Bedingungen einer Seherfahrung thematisiert, während im *Thomas-Retabel* die einzelnen Erkenntnisstufen verbildlicht werden.

Lesefähigkeit im späten Mittelalter

Die oben angesprochenen Anleitungen, Briefe und Bilder geben recht eindeutige Hinweise darauf, dass die primäre Kompetenz im Verstehen der religiösen Inhalte liegt, mit dem auch Diskursfähigkeit und

Erkenntnisvermögen einhergehen. Lesen (und in der Konsequenz auch Schreiben) sowie Sehen (und damit letztlich auch Gestalten) sind hingegen notwendige Fertigkeiten, denen bestimmte Techniken und Verhaltensweisen zugrunde liegen, die aber in sich keine eigenständigen Fähigkeiten darstellen. Als „active readership“ wurde die erstrebenswerte Art des Lesens durch das Forschungsteam der *City of Readers* bezeichnet und der hier vorgestellte Vergleich mit dem Anschauen von Bildern steht dem nicht nach: „Religious readership by all means implied active readership, not only in the sense of believers [...] collecting, buying, borrowing, copying and excerpting texts, but also in the sense of reading them in a performative manner. The kind of habits, techniques, attitudes and devices [...] as well as the mental and physical engagement involved in reading religious texts, amounted to a primarily bodily experience that went much further than the purely intellectual or cerebral process [...]“⁵⁰

Lesefähigkeit – darauf wies Ramakers bereits hin⁵¹ – ist das auf Erlerntem basierende Verständnis- und Kommunikationsvermögen aller – auch nonverbaler – Kommunikationsformen. Nicht weniger bedurften Bilder einer visuellen Form von Lesefähigkeit, denn Ikonographien, Kompositionen und Zusammenschauen oftmals anachronistischer Narrative mussten erkennbar sein. So kann gleichfalls eine Art des ‚performativen Sehens‘ postuliert werden und festgestellt werden, dass es sich beim Lesen und Anschauen von Büchern und Bildwerken tatsächlich um eine devotionale Frömmigkeitspraxis handelt, die zwar auf unterschiedlichen Fertigkeiten beruht, aber mit demselben Ziel in derselben Fähigkeit des Verstehens mündet.

1 Vor allem im 12./13. Jh. traten Kritiker in Erscheinung, die – wenn auch in der Minderheit stehend – vor allem das Lesen für Frauen zu unterbinden suchten. So wandte sich der Dominikaner Heinrich von Gent (vor 1240–1293) gegen das Lesen im Sinne einer auf den Sieben Freien Künsten basierenden Wissenschaftlichkeit bei Frauen, da diese ihnen nicht zustehe und sie aufgrund der ‚Schwäche ihres Verstandes‘ nicht in der Lage seien, in die notwendigen Tiefen der Wissenschaft vorzudringen, vgl. Henricus a Gandavo, *Summa quaestionum ordinariam*, um 1282, Paris 1520. Philipp von Novorra (gest. 1261/1264) verlangte sogar, dass Frauen gar nicht Lesen und Schreiben sollten, da sie diese Fertigkeiten nur dazu nutzen würden, ‚gegen die Gebote der Keuschheit‘ zu verstoßen, vgl. Marcel de Fréville (Hrsg.), *Les quatre âges de l’homme. Traité moral de Philippe de Novare*,

Paris 1888. Thomasin de Zircklaere (um 1186–1238) gestand adligen Damen immerhin so viel Lesefertigkeit zu, wie sie benötigten, um ‚höfisch und gesittet‘ zu sein, vgl. Thomasin de Zircklaere: *Der wälsche Gast*, älteste Überlieferung Mitte 13. Jh., Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 389. Wie sehr diese und weitere Kritiker als Ausnahmeerscheinungen gewertet werden müssen, verdeutlichen in erster Linie historische Befunde, die aber erst in jüngerer Zeit, vornehmlich durch das Forschungsprojekt ‚City of Readers‘ an der Universität Groningen, von der Forschung erfasst worden sind, vgl. dazu Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet und Bart Ramakers (Hrsg.), *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe* (Intersections 38), Leiden/Boston 2015. Inventare wie Testamente zeigen dabei den weit verbreiteten Besitz von Büchern unter Laien auf, wie bspw. das posthume Inventar von 1522 des Pariser Druckers Jehan Janot, in dem folgende religiöse Schriftwerke in Volkssprache erfasst wurden: 1200 Exemplare der *Livre de Meditacion sur la Passion*, 400 *Lucidaire*, 240 *Jardin Spirituel*, 125 *Mirouer de contemplacion*, 500 *Theologie spirituelle*, 200 *Eschelle d’amour divine*, 120 *Manuel Saint Augustin*, 400 *Cueur crucefie*, 70 *Orloge de devocion*, 250 *Livre de bonne meurs*, 300 *Commandements de Sainte Eglise*, 450 *Myrouer de lame pecheresse*, 300 *Imitatione Christi*, 66 *Myrouer de la Redemption*, 250 *Doctrinal de sapience*, 780 *Ordinaires*. Vgl. dazu Margriet Hoogvliet, Car Dieu vault ester serui de tous estaz: Encouraging an Instructing Laypeople in French from the Late Middle Ages to the Early Sixteenth Century, in: *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe* (Intersections 38), hrsg. v. S. Corbellini, M. Hoogvliet, B. Ramakers, Leiden/Boston 2015, S. 111–140, hier S. 111–113 sowie zugehörige Anmerkungen.

2 Vgl. zuletzt Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet, Bart Ramakers: Introduction: *Discovering the Riches of the World*, in: *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe* (Intersections 38), Leiden/Boston 2015, S. 1–17, hier S. 3. Ausführlicher dazu Hoogvliet 2015, wie Anm. 1, S. 111–140.

3 Hoogvliet 2015, wie Anm. 1, S. 114.

4 „car dieu veult estre serui de tous estaz“: Jean de Varennes: *Epistre du mirouer de crestiente*, spätes 14. Jh., Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België, MS 10394–10414, fol. 38v. Vgl. auch Hoogvliet 2015, wie Anm. 1, S. 120f.

5 Pfarrkirchen waren verpflichtet einen Psalter öffentlich auszulegen, damit alle, auch Personen ohne eigene Bücher darin lesen konnten. In der Exempelsammlung *Bonum universale de apibus* des Thomas Cantipratanus (gest. 1263) wird bspw. die Geschichte einer Bauerntochter erzählt, die sich von ihrem Vater einen Psalter wünschte, der dem Wunsch finanziell jedoch nicht entsprechen konnte. Statt seiner schenkte dem Mädchen daraufhin die Jungfrau Maria sowohl einen Psalter als auch die dazu nötige Lesefertigkeit;

- vgl. dazu Klaus Schreiner, Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von ‚Mariä Verkündigung‘, in: Frühmittelalterliche Studien 24, 1, 2010, S. 314–368, hier S. 335. Vgl. auch Rudolf Limmer: Bildungsstände und Bildungsideen des 13. Jahrhunderts. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Quellen, Berlin/München 1928, S. 52.
- 6 Opera a ben vivere di Sant’Antonino, hrsg. v. F. Palermo, Florenz 1858, S. 158. Die *Opera a ben vivere* ist ein um 1454 entstandenes Handbuch, das der spirituellen Anleitung von Laien zu einem ‚guten Leben‘ dient, wobei vorrangig Lesen als Frömmigkeitspraxis thematisiert wird. Der Autor, Antonino Pierozzi, gehörte dem Orden der Dominikaner an, war von 1446–1459 Erzbischof von Florenz und wurde 1523 von Papst Hadrian VI. heiliggesprochen. Vgl. dazu Theresa Flanigan, Disciplining the Tongue: Archbishop Antoninus, the *Opere a ben vivere*, and the regulation of Women’s speech in Renaissance Florence, in: *Open Arts Journal* 4, 2014/2015, S. 41–60; Judith Bryce, Dada degli Adimani’s Letters from Sant’ Antonino: Identity, Maternity, and Spirituality, in: *I Tatti Studies in Italian Renaissance*, 12, 2009, S. 11–53, hier S. 35, FN 88.
 - 7 In zwei um 600 verfassten Briefen an Serenus (PL 77 1128), den Bischof von Marseille, spricht sich Gregor der Große für den Nutzen von Bildern aus. Sie seien nützlich für den gläubigen Christen, da in ihnen das ‚gelesen‘ werden könne, was in Büchern nicht zu lesen sei; vgl. Gregor der Große, *Registrum epistolarum*, hrsg. v. D. Norberg, Turnhout 1982, S. 727. Beim Vierten Konzil von Konstantinopel 869/870 wurde schließlich der Nutzen festgeschrieben: Es bestehe gleichermaßen ein Nutzen für Gebildete (‚sapientes‘) wie für Ungebildete (‚idiotae‘ – wohlgemerkt nicht ‚lilterati‘!). Zur Diskussion der Bildtheorie seit Gregor dem Großen vgl. u. a. Herbert Kessler, Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe During the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, hrsg. v. C. Rudolph, Hoboken 2019, S. 221–244; Klaus Schreiner (Hrsg.), *Laienfrömmigkeit im Mittelalter: Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge* (Schriften des historischen Kollegs 20), München 1992; Michael Camille, *The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image*, in: *L’Image: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*, hrsg. v. J. Baschet, Paris 1996, S. 89–107; Ders., *Philological Iconoclasm: Edition and Image in the Vie de Saint Alexis*, in: *Medievalism and the Modernist Temple*, hrsg. v. H. Bloch, S. Nichols, Baltimore 1996, S. 371–401; Ders., *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, in: *Art History* 8, 1985, S. 26–49; Celia Chazelle, *Memory, Instruction, Worship: Gregory’s Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image*, in: *Gregory the Great: A Symposium*, Notre Dame/London 1995, S. 181–215; Dies., *Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I’s letters to Serenus of Marseille*, in: *Word and Art* 6, 2, 1995, S. 138–152.
 - 8 Vgl. Hoogvliet 2015, wie Anm. 1, S. 128–132.
 - 9 Die Rekonstruktion der drei erhaltenen Fragmente zu einer *Sacra Conversazione*, bei der die Figuren ‚Madonna mit Kind‘ sowie ‚Johannes Evangelista‘ verloren gegangen sind, wird auf eine Zeichnung eines unbekanntens Meisters aus dem Umkreis van der Weydens zurückgeführt: Meister der Coburger Rundblätter, *Madonna mit Kind und Heiligen*, spätes 15. Jh., Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. 79A. Vgl. dazu John Ward, *A proposed reconstruction of an Altarpiece by Rogier van der Weyden*, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, S. 27–35; Lorne Campbell, *The Materials and Technique of Five Paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop*, in: *The National Gallery Technical Bulletin* 18, 1997, S. 68–86.
 - 10 Einen Überblick der Marienexegese bietet Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 318–331.
 - 11 Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 314f. Schreiner beschäftigt sich in seiner Analyse mit der Marienexegese im Kontext der Verkündigung: Er lässt dabei die apokryphe Erzähltradition der Unterweisung Mariens durch die hl. Anna außen vor; vgl. hierzu Dagmar Preising, Michael Rief und Christine Vogt, *Anna lehrt Maria das Lesen – zum Annenkult um 1500: die „Unterweisung Mariens“ aus der Sammlung Peter und Irene Ludwig* (Ausst. Kat. Ludwiggalerie Schloss Oberhausen 10.02.–15.05.2019), Bielefeld 2019.
 - 12 Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 315.
 - 13 Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 317, unter Bezugnahme auf Adam Walasser, *Vita Christi. Das Leben vnsers Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi*, Dillingen 1623, fol. 2v.
 - 14 Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 314.
 - 15 Vgl. Bryce 2009, wie Anm. 5, S. 42, FN 108.
 - 16 Schreiner 2010, wie Anm. 6, S. 332f. Schreiner spricht hier von dem „sozialem Rang“ und der „sozialen Niedrigkeit“ Mariens im Kontext altchristlicher Marienexegese, bei der es noch als klärungsbedürftig angesehen wurde über die tatsächliche Herkunft bzw. den damit einhergehenden sozialen Rang Mariens zu diskutieren; dieser ist mitnichten mit der späteren Auslegung zu verwechseln, bei der der soziale Rang als „Sklavin“ mit Verzicht, Unterwerfung und Demut im Sinne hervorgehobener Frömmigkeit gleichgesetzt wurde. Schreiner verweist zudem auf den sozialen Stand adliger Frauen, indem er entsprechende Belege aus dem Schriftgut, wie bspw. den *Sachsenspiegel* zitiert. Lesefähigkeit und Schriftlichkeit jedoch nur auf den Stand eines gebildeten Adels zu beschränken, wäre deutlich zu kurzgefasst. Mit dem Thema der Schriftlichkeit hat sich 1986–1999 der Sonderforschungsbereich 231 (Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter) an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster in mehreren Subprojekten intensiv befasst; vgl. dazu u.a. ohne Autor, *Der*

- Münsteraner Sonderforschungsbereich 231 ‚Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 32, 1998, S. 442ff.; Hagen Keller, Kalus Grubmüller und Nikolaus Staubach (Hrsg.), Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), München 1992; Hagen Keller, Christel Meier und Thomas Scharff (Hrsg.), Schriftlichkeit und Lebenspraxis. Erfassen, Bewahren, Verändern (Münstersche Mittelalter-Schriften 76), München 1999.
- 17 Der Lesetätigkeit von Laien wurde lange Zeit keine ausreichende Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung geschenkt. Das europaweit angelegte Forschungsprojekt „City of Readers. Religious Literacies in the Long Fifteenth Century“ an der Universität Groningen unter der Leitung von Sabrina Corbellini und Bart Ramakers hat sich dem Thema umfassend gewidmet; vgl. daher Corbellini/Hoogvliet/Ramakers 2015, wie Anm. 1.
- 18 Der Brief im Stundenbuch der Jeanne d’Évreux ist eine Abschrift eines verlorenen Originals, der aber nicht nur in ihrem Stundenbuch, sondern in mindestens drei weiteren Kopien erhalten ist. Vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits – Français 1802: Livre de dévotion de Jeanne d’Évreux: Prières. Vgl. dazu Susanne de Jong, ‚Read some good Dutch books‘. Laypeople, Books, and Religious Reading in Late Medieval Domestic Setting, in: *Queeste* 25, 1 (2018), S. 32–54, hier S. 45, FN 41. Vgl. dazu Geneviève Hasenohr, *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XIIe–XVIIe Siècle)*, Turnhout 2015, S. 682f.
- 19 Zu diesem Brief in MS 322 der Universitätsbibliothek Nijmegen vgl. grundlegend de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 32–54. Alle nachfolgenden Aussagen sind ihrer Analyse und Interpretation entnommen, ist sie doch die erste und bislang einzige, die sich diesem Brief ausführlich gewidmet hat. Er wurde zuvor von Mikel Kors erwähnt, vgl. dazu Mikel Kors, *Een gesprek met afwezigen. Een eerste verkenning en inventarisatie van de Middelnederlandse privé-brief*, in: *Queeste* 4 (1997), S. 127–141, hier S. 63 Nr. 79 und Mikel Kors, *Epistolaire aspecten van de geestelijke brief (ca. 1350–1550)*, in: *Boeken voor de eeuwigheid. Middelnederlands geestelijk proza*, hrsg. v. Th. Mertens et al., Amsterdam 1993, S. 52–69, S. 386–388. Rückschlüsse auf den sozialen Stand der Adressierten ergeben sich aus Hinweisen: Da erwähnt wird, dass sie einen Haushalt zu führen habe, sich weltlicher Reichtümer entziehen solle, aber auch auf ein Treffen in ihrem Haus mit mehreren anderen Gästen verwiesen wird, scheint es naheliegend, sie zum gehobenen Bürgertum zu zählen.
- 20 In dem Brief wird beispielsweise darauf verwiesen, dass die Texte „accurately and calmly“, mal kniend, mal sitzend, aber stets in einer inneren Haltung „as devoutly as you are able to“ zu lesen seien; vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 35f.
- 21 Nijmegen, Universitätsbibliothek, MS 322, fol. 118v. „lieve joncfrouwe“, „gheminde dochter in Gode“, „en maniere van leven“; Übersetzung von Susanne de Jong. Es wird hier wie im Folgenden darauf verzichtet, die Übersetzungen vom Mittelniederländischen ins Englische weiter ins Deutsche zu übertragen, um einen translatorischen Stille-Post-Effekt zu vermeiden. Den semantischen Verlust, der bei einer auf einer Übersetzung basierenden Übersetzung entsteht, wurde auf eindrucksvolle Weise durch die Installation *Übersetzung – Translation – Traduction* von Timm Ulrichs 1968–1974 veranschaulicht. Hier wurde ein ursprünglich deutschsprachiger Text (Brockhaus: „Übersetzung“) 52-mal von professionellen, staatlich anerkannten Übersetzungsbüros übersetzt. Jede Übersetzung beruht dabei auf der zuvor erfolgten Übersetzung, die letzte erfolgte dann von Hindi zurück ins Deutsche. Der Ursprungstext ist im Vergleich zur letzten Übersetzung mit gravierenden inhaltlichen wie semantischen Fehlstellen nicht mehr erkennbar.
- 22 Nijmegen, Universitätsbibliothek, MS 322, fol. 110v–111v. Der Adressierten wird in Ausnahmefällen offeriert das marianische Offizium durch zwei andere Offizien zu ersetzen, wenn es ihre weltlichen Verpflichtungen einmal nicht zulassen sollten, die Zeit zum Lesen aufzubringen. Die „ghetiden vander ewigher wijsheit“ und die „cruus ghetiden“ sind zusammen jedoch nicht weniger zeitaufwändig als die „vrouwen ghetide“. Susanne de Jong schlussfolgert daher, dass die Frau ein Stundenbuch mit gekürzten Fassungen der beiden Alternativtexte besessen haben muss und die durchaus existierten. Vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 39.
- 23 Nijmegen, Universitätsbibliothek, MS 322, wie Anm. 22, fol. 118v. Vgl. dazu de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 38. Das hier ausschließlich auf ‚gute‘ bzw. ‚fromme‘ Bücher verwiesen wird, ist eine vorsichtige Interpretation der Autorin. Der zitierte Satz bezieht sich auf Bücher im Plural, wechselt aber bei „heilighe scrifture“ in den Singular. Daher kann hier mit ‚heiliger Schrift‘ durchaus die Bibel gemeint sein, der dann im Sinne einer Aufzählung noch die ‚guten frommen Bücher‘ (wieder im Plural) folgen, allerdings ist dies nicht eindeutig. Susanne de Jong deutet mit ihrer Übersetzung vom Mittelniederländischen ins Englische diese Uneindeutigkeit an, indem sie „heilighe scrifture“ mit „Holy Writ“ übersetzt. Da hier, wie auch in den anderen vergleichbaren Briefen der Fokus der Aussage aber darauf liegt, was ein ‚gutes Buch‘ sei, und nicht so sehr ein spezifisches Buch angesprochen wird, wurde hier eine offenere Bezeichnung gewählt. Die Autorin dankt in diesem Zusammenhang Susanne de Jong und Jörg-Peter Riekert für Diskussion und Rat. Ein französischer Brief, zwischen 1350–1400 in MS fr. 1802 eingebunden, verweist ebenfalls auf einen klar gegliederten Tagesablauf und das Lesen von „aucune bone chose“, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits – Français 1802: Livre de dévotion de Jeanne d’Évreux: Prières, fol. 74v–87r, hier fol. 81r. Digita-

- lisat einzusehen unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024643x/f1.item> (9.04.2021).
- 24 Vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 41.
- 25 Das Groninger Forschungsteam „City of Readers“ konnte diese Netzwerke, mit denen auch ein reger privater Leihverkehr von Büchern bestand, in verschiedenen urbanen Gesellschaften des späten Mittelalters mehrfach nachweisen, so bspw. Italien (Corbellini), Niederlande (de Jong), Frankreich (Hoogvliet), England (Salter); vgl. allg. Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet, Bart Ramakers (Hrsg.): *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe (Intersections 38)*, Leiden/Boston 2015.
- 26 Löwen, Katholieke Universiteit Leuven, Maurits-Sabbe-Bibliothek, MS 74 Y 5, fol. 38v. vgl. auch de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 45.
- 27 Löwen, Katholieke Universiteit Leuven, Maurits-Sabbe-Bibliothek, MS 74 Y 5, fol. 50r. Vgl. Daniël Ermens und Willemien van Dijk, *Repertorium of Middle Dutch Sermons Preserved in Manuscripts from before 1550/ Repertorium van Middelnederlandse preken in handschriften tot en met 1550 (Miscellanea Neerlandica 29)*, S. 55–59; de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 44. Auch hier bat die Adressierte um „reghele van uwen levne“, für die ihr jedoch lediglich die Zehn Gebote anempfohlen werden.
- 28 Löwen, Katholieke Universiteit Leuven, Maurits-Sabbe-Bibliothek, MS 74 Y 5, fol. 42v. „Ice n scrive hu niet vele vanden helighen scrifturen, want ghij ne muechse noch niet ende niet voorder hanelen dan ghijse van ons leert. Ghij moet leeren.“ Übersetzung von Thom Mertens, *The Middle Dutch Mystical Whitsun Sermons from 1492 Mediating Johannes Gerson*, in: *Between Lay Piety and Academic Theology: Studies Presented to Christoph Burger on the Occasion of His 65th Birthday*, Leiden 2010, S. 79–98, hier S. 81. Vgl. auch de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 44.
- 29 Vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 45. In einem der Briefe bezieht sich der Autor jedoch auf ein Treffen in dem Haus der Frau und erwähnt mehrere andere Gäste, so dass hier ein Hinweis auf ein zuvor erwähntes urbanes Netzwerk lesender Laien zu finden ist; vgl. ebd.
- 30 Nijmegen, Universitätsbibliothek, MS 322, fol. 121v–122r. Der Adressierten wird, falls sie einmal aufgrund zu vieler häuslicher Verpflichtungen keine Zeit zum Lesen findet, empfohlen, die Mariantiden durch die „ghetiden vander ewigher wijsheit“ und die „cruus ghetiden“ zu ersetzen. Susanne de Jong stellt in ihrer Analyse jedoch fest, dass der Textumfang dieser beiden Stunden dem Umfang der Mariantiden entspricht und damit nur bei durchaus verbreiteten gekürzten Fassungen eine Zeitersparnis beim Lesen erreicht werden kann; vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 39.
- 31 Sabrina Corbellini macht durch ihre Übersetzung von „lo stato tuo“ auf die spezifische Konnotation des Ausdrucks im Mittelitalienischen aufmerksam, der sowohl den sozialen wie auch den intellektuellen Status meint, vgl. de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 47f.
- 32 Der Briefwechsel von Diodata degli Adimari und Antonino Pierozzi, 1523 heiliggesprochen, hat sich nicht im Original erhalten. Abschriften wurden 1859 erstmalig gesammelt publiziert; vgl. Tommaso Corsetti und Vespasiano da Vespicii (Hrsg.), *Lettere di Sant’Antonino Arcivescovo di Firenze: precedute dalla sua vita scritta da Vespasiano fiorentino*, Florenz 1859.
- 33 Vgl. Corsetti/da Basticci (Hrsg.), wie Anm. 32, S. 126. Vgl. auch Bryce 2009, wie Anm. 5, S. 36; de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 48.
- 34 Quellen zufolge besaß Antonino keine eigene Bibliothek, verfügte aber über weitreichende Möglichkeiten Bücher zu beschaffen; vgl. dazu Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, hrsg. v. G. Greco, Florenz 1970, S. 241; Bryce 2009, wie Anm. 5, S. 11–53, hier S. 35, FN 88. Sein Kommentar, das Buch sei schwer zu bekommen, kann daher in dem Sinne verstanden werden, dass er es nicht besaß und auch nicht besorgen konnte. Vgl. dazu auch de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 47f.
- 35 „Leggi adunche, o veramente odi le sacre Scritture e de’ santi Dottori: più muove la voce viva, che la morta. Nel ventre della memoria conserva quell’oche hai mangiato leggendo o udendo il verbo divino; e come pecorella ripensa e mastica, meditando quell’oche hai inteso della vita e dottrina di Christo e santi suoi.“ Zitiert nach: Corsetti/da Basticci 1859, wie Anm. 32, S. 81. Übersetzung von Sabrina Corbellini, zitiert nach: de Jong 2018, wie Anm. 18, S. 48.
- 36 Corbellini/Hoogvliet/Ramakers 2015, wie Anm. 2, S. 10.
- 37 Vgl. Bonaventura: *Opera omnia*, Band 12, hrsg. v. A. C. Peltier, Paris 1886, S. 509–630, hier S. 583b. Zum Ursprung der *Meditationes vitae Christi* (und der Frage der mittlerweile relativierten Autorenschaft) vgl. Sarah McNamer, *The Origins of the Meditationes vitae Christi*, in: *Speculum* 84 (2009), S. 905–955. Vgl. auch Thomas Lentjes, *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hrsg. v. K. Schreiner, München 2002, S. 179–220, hier S. 182.
- 38 Vgl. Lentjes 2002, wie Anm. 37, S. 182. Vgl. dazu auch Nathalie-Josephine von Möllendorff, *Bildtopographien und Raumkontexte. Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums (Univ. Diss. Bern 2017)*, Bern 2019, S. 67ff.
- 39 Vgl. Jan van Ruusbroec, *Opera omnia*, Band III, hrsg. v. A. Alaerts, H. Rolfson, Turnhout 1988, S. 154–157. Wie Colin Eisler zuerst nachgewiesen hat, waren *Die geestelike brulocht* essentiell für die Malerwerkstätten in den burgundischen Niederlanden, vgl. dazu Colin Eisler, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, in: *Art Bulletin* LXV/4 (1986), S. 676–679. Vgl. dazu Bret Rothstein, *Vision, Cognition and*

- Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 37–55, S. 44; von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 70.
- 40 Vgl. Lentès 2002, wie Anm. 37, S. 180; die erste Gegenüberstellung erfolgt bereits bei Ambrosius, vgl. auch Gudrun Schleusener-Eichholz, Das Auge im Mittelalter, München 1985, S. 964; Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine west-östliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 149. Vgl. auch von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 70.
- 41 Bonaventura (Ed. 1886), wie Anm. 39, S. 584a.
- 42 „Aprenes tous en ce monde bien viure / Monblies pas vours mirer en ce liure / Tant seulement sept chapitres comprnet. / Helas pechers records les souuent / Or lises vn par chascun iour“; Unbekannter Autor und Antoine Caillaut (Drucker): *Miroir d'or de l'ame pécheresse*, 1482–1484, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-T-2048. Vgl. auch Hoogvliet 2015, wie Anm. 1, S. 130 FN 87. Der hier angesprochene *Miroir* ist eine von fünf erhaltenen Abschriften in Volkssprache des *Speculum aureum animae peccatricis*. Alle Varianten befinden sich heute entweder in der Bibliothèque nationale de France oder der *Koninklijke Bibliotheek van België* (MS 11123). Das Brüsseler Exemplar befand sich nachweislich in der Bibliothek der Herzöge von Burgund. Das Traktat wurde fälschlicherweise Dionysius dem Kartäuser zugeschrieben, mittlerweile geht die Forschung jedoch davon aus, dass es entweder von dem Kartäuser Jacobus de Gruytrode (gest. 1472) oder dem Kartäuser Jacobus de Jüterborg/de Clusa (1381–1465) verfasst wurde. Der Übersetzer ist unbekannt; die translatorischen Spezifika lassen aber eine Herkunft im nördlichsten Frankreich vermuten; der Druck erfolgte in Paris. Vgl. dazu Bernard Bousmanne und Alain Arnould, *La librairie des ducs de Bourgogne: manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Band 1, Turnout 2000; Henry Martin, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1899.
- 43 Vgl. dazu ausführlich von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 91–145, vor allem S. 126–145. Bislang wurde das Thomas-Retabel aus verschiedenen Gründen von der Forschung in einen Entstehungszeitraum von 1495–1500 datiert; vgl. dazu Rainer Budde und Roland Krischel (Hrsg.), *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Ausst. Kat. Köln (Wallraf-Richartz-Museum 19.05.–20.08.2001), Köln 2001, S. 416; Regina Urban, *Der Meister des Heiligen Bartholomäus*, Untersuchungen zur Kleidung, Gestik und Vorbildverarbeitung im Oeuvre des Malers (Univ. Diss. Berlin 1997), Bamberg 1999, S. 177; Rolf Wallrath, *Kölner Maler der Spätgotik. Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln*, in: *Kunstchronik* 4 (1961), S. 149–160, hier S. 165; Karl vom Rath, *Der Meister des Bartholomäusaltars*, Bonn 1941, S. 43; vgl. Frank Günther Zehnder (Hrsg.), *Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI)*, Köln 1990, S. 429. Peter Klein hat jedoch 2017 sein den-
- drochronologisches Gutachten von 2001 zum *Kreuz-Retabel*, an dessen Datierung sich die Datierung des *Thomas-Retabels* anlehnt, revidiert, womit eine Datierung um 1481, zeitgleich zum Bau des Lettners, auf dem es Aufstellung fand, angenommen werden muss; vgl. dazu von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 39f, vor allem FN 135–137.
- 44 Vgl. dazu ausführlich von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 29ff., S. 122. Der erste, der sich im Fall des Bartholomäusmeisters für einen Maler niederländischer Herkunft ausspricht ist Henri Defoer, dessen Herleitungen von der Forschung lange ignoriert wurden. Seit der ersten Publikation 1822 galt der Maler ohne jeden Befund als Kölner Meister; vgl. Henri L. M. Defoer, *Der Meister des Bartholomäus-Altars und die Kunst der Nördlichen Niederlande: Betrachtungen anlässlich einer Ausstellung*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64 (2003), S. 215–240, hier S. 230, 236.
- 45 Vgl. dazu ausführlich von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 75–90, vor allem S. 83–90.
- 46 Michael Baxandall, *The Perception of Riemenschneider*, in: *Tilmann Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages* (Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 3.10.1999–9.01.2000, Metropolitan Museum of Art, New York 7.02.2000–14.05.2000), hrsg. v. J. Chapuis, Washington 1999, S. 83–97.
- 47 Das im Menschen begründete Erkenntnisvermögen, wie es in der Antike formuliert wurde, wird im Mittelalter durch die Theologisierung der bekannten antiken Schriftsteller instrumentalisiert. In der mittelalterlichen Scholastik wird in aristotelischer Tradition vor allem bei Thomas von Aquin das Erkennen als ein Prozess aufgefasst, der untrennbar mit dem Erkenntnis-Bemühen des Individuums verknüpft ist; vgl. dazu Carl Gethmann u.a., *Erkennen*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. v. W. Kasper, Bd. 3, Freiburg 1993–2001, Sp. 770–780; hier Sp. 772. Die theoretische Grundlage wurde u. a. bei Avicenna, Augustinus, Meister Eckhart etc. besprochen; dieses Thema ist aber von fast allen wichtigen Theologen des Mittelalters besprochen worden, so dass es hier nicht möglich ist, eine repräsentative Auswahl zu treffen; die literarischen Quellen wurden in beeindruckender Fülle von Gudrun Schleusener-Eichholz zusammengetragen; vgl. dazu Schleusener-Eichholz 1985, wie Anm. 42. Während ursprünglich analog zu den fünf physischen Sinnen auf fünf metaphysische Sinne verwiesen wurde, geht Thomas von Aquin von vier Sinnen aus, die fern von seinen Nachfolgern in Anlehnung an die trinitatische Ordnung auf drei reduziert wurden; vgl. Lentès 2002, wie Anm. 37, S. 182–185. Diese vier thomistischen Sinne sind auch als dem Erkennensprozess zugrundeliegende Stufen zu werten, der mit der Bildbetrachtung seinen Anfang nimmt; vgl. Thomas von Aquin, *In Aristotelis libro de sensu et sensato. De memoria et reminiscencia commentarium*, hrsg. v. R. M. Spiazzi, Turin 1949, S. 92: „Nihil potest homo

- intelligere sine phantasmate“. Vgl. dazu ausführlich von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 71ff.
- 48 Der Begriff des Primär-Bildes (und damit der des Sekundär-Bildes) wird in der Definition von Belting verwendet, d.h. dass es sich beim Primär-Bild um das tatsächliche Kunstwerk und beim Sekundär-Bild um ein im Primär-Bild dargestelltes Kunstobjekt handelt. Vgl. Hans Belting und Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 61.
- 49 Vgl. von Möllendorff 2019, wie Anm. 38, S. 72.
- 50 Corbellini/Hoogvliet/Ramakers 2015, wie Anm. 2, S. 10. Vor allem Bart Ramakers bezieht sich dabei auf den literaturwissenschaftlichen Terminus der „performative Literacy“ und des „performative Reading“ sowie des theaterwissenschaftlichen Terminus der „performance Literacy“; vgl. Bart Ramakers: *Books, Beads and Bitterness, Making Sense of Gifts in Two Table Plays by Cornelis Everaert*, in: *Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe (Intersections 38)*, hrsg. v. S. Corbellini, M. Hoogvliet, B. Ramakers, Leiden/Boston 2015, S. 141–170. Die Begriffe sind in verschiedener Weise problematisch, auch wenn sie hier nicht abgelehnt werden: Das englische ‚Literacy‘, vom lateinischen ‚literatus‘ abgeleitet, bezeichnet eine bereits im Mittelalter übliche Definition einer Lesefähigkeit, der ein definiertes Mindestmaß an Bildung zugrunde liegt. Im Gegensatz dazu bezeichnet das deutschsprachige Äquivalent der ‚Literalität‘ in erster Linie Alphabetisierung. In der italienischen und spanischen Literaturwissenschaft wird daher zwischen einem mittelalterlich-frühneuzeitlichen ‚literatus‘ und einem ‚semicolti‘ unterschieden. Mit dem letztgenannten Begriff wird eine sogenannte „sektorale Lese- und Schreibkundigkeit“ bezeichnet, die nicht über einen entsprechenden Bildungskanon verfügten und nur über „rudimentäre Textproduktions- und Textrezeptionskompetenz“ verfügte, die in der Linguistik auch als „nähesprachlich geprägte Schreibkompetenz“ bezeichnet wird; vgl. dazu Wulf Oesterreicher, *Types of Orality in Text*, in: *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text*, hrsg. v. E. Bakker u. A. Kahane, Cambridge 1997, S. 190–214 sowie ders., *Literatus vs. illiteratus*, in: *Forum Sprachkritik der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, einzusehen unter <https://www.deutscheakademie.de/de/aktivitaeten/projekte/sprachkritik/2013-03-09/literatus-vs-illiteratus> (10.05.2021). Des Weiteren wird bei Ramakers der Begriff „performative“ im Kontext der englischsprachigen Forschungslandschaft verwendet, die lediglich ein aktiv handelndes Subjekt mit mehr oder weniger ausgeprägten Handlungskompetenzen berücksichtigt; vgl. u.a. zum „performative Reading“ Jessica Brantley, *Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago/London 2007, S. 1–6 und S. 14ff.; zur „performative Literacy“ Sheridan Blau, *Performative Literacy: The Habits of Mind of Highly Literate Readers*, in: *Voices from the Middle* 10, 3 (2003), S. 18–22 und zur „performance Literacy“ Jill Stevenson, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York*, New York 2010, S. 2–24. Diese recht jungen Forschungen berücksichtigen dabei nicht die deutschsprachige Forschung, bei der spätestens seit 1999 mit dem Sonderforschungsbereich 447 „Kulturen des Performativen“ am Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin unter der Leitung von Erika Fischer-Lichte deutlich komplexere Definitionen von Performanz und Performativität erarbeitet wurden.
- 51 Vgl. Ramakers 2015, wie Anm. 50, S. 141.

Bildnachweis

Abb. 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Presentation_Minature,_Chroniques_de_Hainaut_KBR_9242.jpg (12.04.2021) / Mathsci

Abb. 2: [https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_III._\(Burgund\)#/media/Datei:Romance_of_Girart_de_Roussillon,_Vienna,_Cod._2549,_fol._6r.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_III._(Burgund)#/media/Datei:Romance_of_Girart_de_Roussillon,_Vienna,_Cod._2549,_fol._6r.jpg) (12.04.2021) / Παλαμίνης

Abb. 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_eyck,_san_girolamo_nello_studio,_1435_ca._01.jpg (10.05.2021) / Sailko

Abb. 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christine_de_pisan.jpg (12.04.2021) / Alexius Manfelt

Abb. 5: https://www.wikidata.org/wiki/Q3039856#/media/File:The_Magdalen_Reading_Rogier.jpg (12.04.2021) / Il Dottore

Abb. 6: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_The_Virgin_and_Child_before_a_Firescreen_\(National_Gallery_London\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_The_Virgin_and_Child_before_a_Firescreen_(National_Gallery_London).jpg) (12.04.2021) / Boo-Boo Baroo

Abb. 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stundenbuch_der_Maria_von_Burgund_Wien_cod._1857_14v_15r.jpg (13.04.2021) / Achwas

Abb. 8: Susanne de Jong: ‚Read some good Dutch books‘. Laypeople, Books, and Religious Reading in Late Medieval Domestic Setting, in: *Queeste* 25, 1, 2018, S. 32-54, Abb. 1

Abb. 9: Nathalie-Josephine von Möllendorff: *Bildtopographien und Raumkontexte: Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums* (Univ. Diss. Bern 2017), Bern 2019, Abb. 20

Abb. 10: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-2/> (10.05.2021) / Wallraf-Richartz-Museum.

Das Südturmportal am Kölner Dom Wechselwirkungen zwischen Architektur und Skulptur

Ausgangslage

Das Petersportal (Abb. 1) ist das einzige im Mittelalter fertiggestellte Portal der Hohen Domkirche Sankt Petrus in Köln. Der historische Kontext des Petersportals in der Zeit ab den 1350er Jahren, die konstruktiven Voraussetzungen sowie die architektonische Beschaffenheit und die skulpturale Ausstattung des Portals bergen eine Reihe an Merkmalen, die deutlich auf eine stringente Komposition von Architektur und Bild hinweisen. Die Auswirkung dieser engen Verzahnung auf den Betrachtendenstandpunkt kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Trotz fehlender schriftlicher Quellen aus dem Mittelalter ist der bauliche Originalbestand als Quelle in Kombination mit mittelalterlichen Planrissen in der Lage, von seiner Planung sowie Umsetzung zu berichten. Zudem kann er mit der Verkettung des Zeitgeschehens die ikonographische Programmwahl und Ideengenese beleuchten.

Einblick

Die Fundamente der beiden Pfeiler nördlich und südlich vom Portal wurden in einer gemeinsamen Bauphase errichtet und weisen auch unterhalb des Portals keine Baufuge auf.¹ Bei archäologischen Ausgrabungen im Südturm, allerdings nicht in direkter Nähe zum Petersportal, wurde in den 1990er Jahren eine um 1357 datierbare Münze im verdichteten Boden um die Fundamente gefunden.² Die Verschüttung der Fundamente um 1357 und die Fertigstellung des zweiten Obergeschosses des Domsüdturms um 1437/38 geben Anhaltspunkte, die Erbauung des Petersportals und der im Mittelalter fertiggestellten Turmteile auf circa 80 Jahre zu schätzen.³

Die Untersuchungen an der Skulptur (Abb. 2) fokussierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie an vielen prominenten Sakralbauten des Mittelalters, auf die Frage nach den ausführenden Personen sowie die

stilkritische Analyse. Spätestens ab den 1970er Jahren wird von der Forschung intensiver belegt, dass zwei Mitglieder der Baumeisterfamilie der Parler am Portalbau beteiligt waren.⁴ Das Portal wird seither mindestens in zwei Bauphasen eingeteilt, wobei die obere Partie mitsamt der skulpturalen Ausstattung der Sitzfiguren und des Tympanons Parler Bildhauern (Heinrich IV. Parler und Michael von Savoyen) zugeschrieben werden. Der untere Portalteil mit Apostelfiguren und den Prophetenreliefs unterhalb des Tympanons wird Bildhauern der Dombauhütte zugeordnet.⁵ Die Datierung der Portalentstehung wird, insbesondere aufgrund von stilistischen Merkmalen und Vergleichen, breit auf die Jahrzehnte zwischen den 1340er und 1380er Jahren angesetzt. Die Ausführung der oberen Portalteile mitsamt der Skulptur wird zunächst zwischen 1375 und 1381 eingeordnet.⁶ Durch den Münzfund und die neue Quellenlage bezüglich der Parler-Bildhauer wird die Entstehung der Archivoltenskulptur und des Tympanons auf die Zeitspanne von 1378 bis 1381 konkretisiert. Die Apostelfiguren in den Gewänden verbleiben bei einer Datierung ab 1375.⁷

In der Portalplanung muss konstruktiv gesehen ein Grundriss am Anfang stehen. Um dann die Architektur und ein ikonographisches Schema zu planen, ist für die Konzeption und das Umsetzen des aufgehenden Mauerwerks eine Ansicht des Objektteils notwendig. Für die komplexe Trichterstruktur des Petersportals, in der die Kehlen der beiden äußeren Archivolten exakt den gleichen Dimensionen folgen, wird eine Schnitt- oder Schemazeichnung des Portals notwendig. Da in einer orthogonalen Zeichnung die vierte Archivolte die dritte gänzlich verdecken würde und ihr skulpturaler Inhalt nicht erkennbar wäre, wie es beim Fassadenriss F der Fall ist, ist entweder eine Schnittzeichnung denkbar oder mehrere schematische Zeichnungen in aufgeklappter Perspektive, die sowohl die Architektur als auch den bildlichen Inhalt planbar machen.⁸



1 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, nach 1357 und 19. Jahrhundert.



3 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Ausschnitt Kämpfer- und Archivoltenzone, nach 1375 (Orthomosaik 2020).

verfolgend kann beobachtet werden, dass jeder Archivoltenbogen eine eigene Konstruktionseinheit bildet. Eine Verzahnung zwischen den einzelnen Bögen mit Werksteinen, die in einem Stück mehrere Archivoltenkehlen ausbilden, ist nicht erkennbar. Eine größere Fehlstelle im Werkstein hinter der Figur des heiligen Nikolaus (Abb. 4) offenbart, dass die einzelnen Archivolten mit Eisenklammern auf der Ober-

weise Rückseite der Archivoltenwölbung konstruktiv miteinander verbunden sein müssen.

Die Konsolbaldachine der Archivolten sind oberhalb des Kämpfers im gemeinsamen Vergleich nahezu identisch, weder in ihrer Konstruktion noch ihrer Ausgestaltung unterscheiden sie sich voneinander. Im Gegensatz dazu ist die unterste Konsolbaldachinreihe oberhalb der Gewändeapostel ausgeführt. Diese sind



4 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Archivolte III, Archivoltenkehle hinter Figur des Hl. Nikolaus.

nur in drei Fällen monolithisch, in den anderen Fällen wurden die kleinen halbseitigen Kämpferkapitelle im Nischenbereich durch einen schmalen Werkstein, ähnlich einer Vierung, angefügt (Abb. 5 und 6). Hinzu kommt, dass die Sockel der Baldachine als Standfläche für die Sitzfiguren an den Apostelbaldachinen wesentlich höher angelegt sind als an den Konsolbaldachinen in den Archivolten (Abb. 7).¹⁰ Die tatsächlich konstruktive Kämpferlinie des Portals ist, wie bereits erwähnt, oberhalb des Beginns der Archivoltenzone zu finden. Optisch schaffen es die gestelzten Sockel für die thronenden Figuren, die eigentlich über 70 Zentimeter hohe Zäsur im Übergang vom Gewände in die Archivolten deutlich zu kaschieren, wenngleich dieser Bruch konstruktiv klar hervorsticht. Ob diese Tatsache tatsächlich dafür spricht, dass der Archivoltenbereich des Portals mit zeitlicher Verzögerung an die Gewände angefügt wurde, gilt es noch zu erörtern. Denn sollte dies der Fall sein, müssen zumindest die gesamten Dimensionen des Portals vor Baubeginn der unteren Portalteile geplant gewesen sein.



5 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Gewände IR, Konsolbaldachin des Paulus.



6 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Archivolte II, Baldachin der Prophetenfigur.



7 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, III L und III L, unterschiedliche Sockel der Archivoltenfiguren in der untersten Reihe der Konsolbaldachine und der zweiten Konsolbaldachinreihe.



8 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Übergänge zwischen den Werksteinen des Tympanons und der Architekturprofile, Szene des Martyriums.



9 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Übergänge zwischen den Werksteinen des Tympanons und der Architekturprofile, Blendarkadenfries zwischen den Szenen des Heiligenzykluses.



10 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Übergänge zwischen den Werksteinen des Tympanons und der Architekturprofile, südliche Seite.



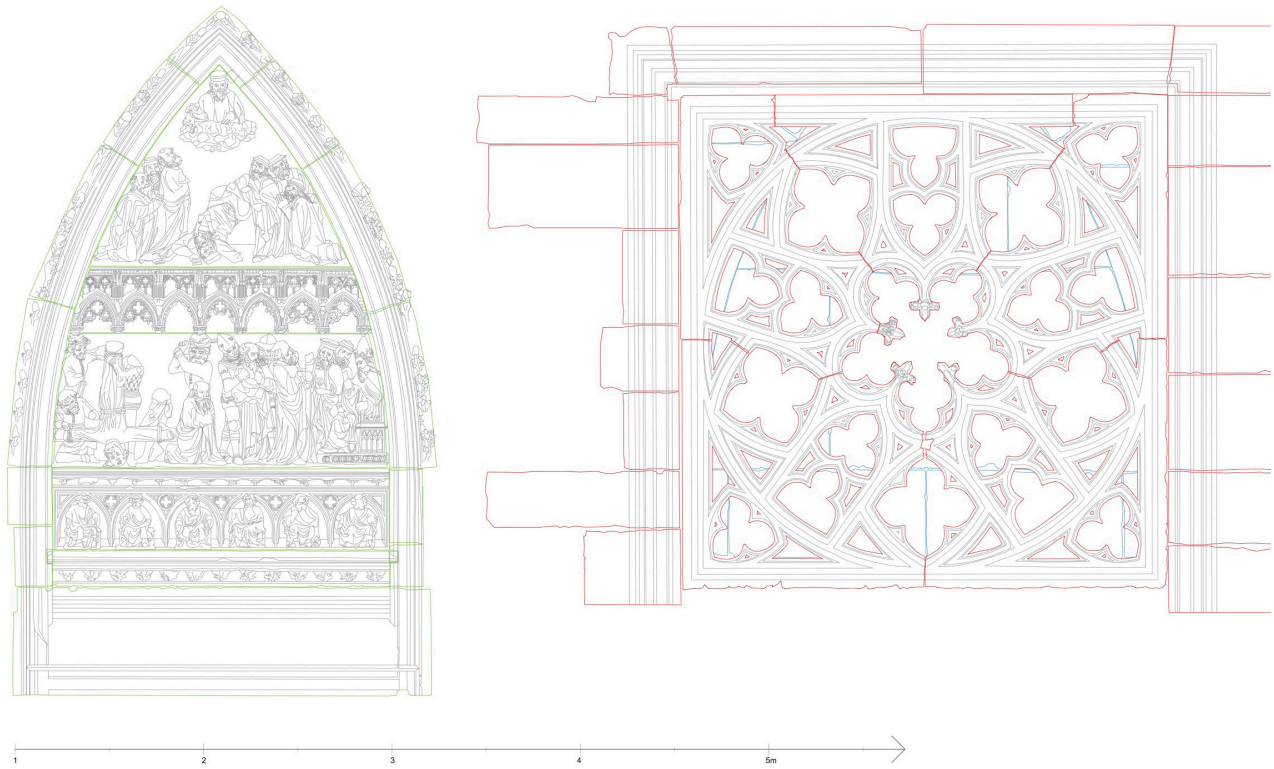
11 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Übergänge zwischen den Werksteinen des Tympanons und der Architekturprofile, nördliche Seite.

Die Zäsur wirkt sich auch auf die Gestaltung des Tympanons aus. Dadurch, dass die Kämpferlinie nach oben versetzt ist, entsteht der Eindruck einer überhöhten Türsturzone. Zusätzlich unterstrichen wird der hohe Türsturz durch den friesartigen Werkstein mit paarweise zueinander geneigten Prophetenreliefs. Auffällig ist, dass dieser Fries zwischen Türsturz, Kämpferlinie und der bildlichen Gestaltung des Tympanons vermittelt. In diesem Zusammenhang ist die Tympanonkonstruktion sehr interessant. Vier der fünf Werksteine des Tympanons greifen in keiner Weise in die umlaufenden Profile der Hauptarchitektur ein (Abb. 8 und 9). Lediglich in zwei Bereichen ist eine Verschränkung von Tympanongestaltung und umlaufender Architektur erkennbar (Abb. 10 und 11). Unterhalb der Kämpferzone durchsticht das horizontale Profil des untersten Blattfrieses beidseitig einige Gewändeprofile. Bei genauerem Blick wird deutlich, dass es sich bei den Durchstechungen um fünf beziehungsweise drei Zentimeter breite Vierungen handelt, die entsprechend dem Verlauf des Blattfrieses mit Bleifugen in die inneren Gewändeprofile eingebracht wurden. Die in gleichen Maßen ausgeführte Profilüberstabung am Türsturz

hingegen ist ohne Bruch in den Werkstein eingefügt. An einigen Positionen kann beobachtet werden, dass die Tympanonelemente sich entweder passgenau in die umlaufende Architektur einfügen oder an einigen wenigen Stellen für den Versatz oder die Passgenauigkeit Änderungen vorgenommen werden mussten.¹¹ Da die beiden Durchstechungen offensichtlich nicht im ursprünglichen Verband mit der inneren Profilierung stehen, kann für die Werksteine des Tympanons allgemein festgehalten werden, dass sie konstruktiv unabhängig von der inneren Architekturprofilierung in dem Bestand vorzufinden sind.

Um die Konstruktion des Tympanons deutlicher nachzuvollziehen, lohnt auch hier ein Blick auf die Innenseite des Portals (Abb. 12). Diese ist oberhalb des Türsturzes, rückseitig des Tympanonfeldes, in einem quadratischen Blendmaßwerkfeld angelegt (Abb. 13). Umgeben wird es von den vertikal weitergeführten Türleibungsprofilen. Die reiche Profilierung umschließt ein quadratisches Feld, in das ein zirkular strukturiertes Maßwerk eingeschrieben ist. Wird das Blendmaßwerk oberhalb des Windfangs betrachtet, bedeutet dies, dass der Blick auf zwei Wandebenen gerichtet ist; die des

Das Südturmportal am Kölner Dom



12 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Fugenverlauf des Tympanonbereichs
(grün: Verlauf Außen, rot: Verlauf Revers, blau: Verlauf hinter Blendmaßwerk, Revers) (Zeichnung 2021).



13 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Blendmaßwerk des Revers mit
erkennbarem Fugenverlauf hinter der Maßwerkebene (Orthomosaik 2020).



14 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, ausgebaute Archivoltenfigur Hl. Nikolaus (IIIL) mit sichtbarer Rückseite und Öse zur Befestigung in der Architektur.

Maßwerks und eine weitere, allerdings plane Mauer-ebene dahinter. Auf dieser Ebene zeichnet sich deutlich ein bogenförmiger sowie horizontaler Fugenverlauf hinter den seitlichen und unteren Teilen des Maßwerks ab.¹² Die Auswertung dreidimensionaler Messdaten zeigte bereits, welche Korrelationen zwischen den beiden Portalseiten herrschen. Der Fugenverlauf am Außenbau der innersten Werksteine der Archivolten entspricht exakt dem bogenförmigen Fugenverlauf im Innenraum hinter dem Blendmaßwerk (Abb. 12). Zudem kann vom Hintergrund der Tympanonreliefs bis zur planen Oberfläche hinter dem Blendmaßwerk am Revers ein Abstand von nur knapp 30 Zentimetern gemessen werden. In Anbetracht des Steinschnitts, des Fugenverlaufs und der Schnittdicke können für das Tympanonfeld sehr wahrscheinlich drei, wenn auch schmale, Konstruktionsebenen angenommen werden.

Um das Tympanon herum gliedern sich die Archivolten mit den sitzenden Heiligen- und Engelsfiguren. Alle Sitzfiguren sind passgenau in die vorgesehenen Nischen eingeschrieben, was gleichzeitig bedeutet,



15 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, Archivoltenfigur Hl. Augustinus (IIL), sichtbare Auskerbung in der Archivoltenkehle für die Einhängung der Figur.

dass jeder Figur der gleiche Raum zur Verfügung steht, auch wenn er in der Höhe erst durch gestelzte Podeste realisiert wird.¹³

Die sitzenden Figuren ruhen auf dem mit dem Konsolbaldachin monolithischen Sockelaufsatz. Beim Ausbau der Figuren für Restaurierungsarbeiten fiel auf, dass die Skulptur nicht nachträglich, sondern nur gemeinsam mit den umgebenden Archivolten am Bauwerk angebracht wurde.¹⁴ Alle Sitzfiguren sind an drei von vier Seiten vollplastisch gearbeitet. Die in der Archivolte stehende Seite ist lediglich grob mit einem Zahneisen abgearbeitet, um die Fläche in die gekahlte Nische einzupassen. An allen Thronlehnen ist eine eiserne Öse befestigt, mit der die Figur beim Versatz an einen eisernen Haken in der Archivoltenkehle gehängt wurde (Abb. 14 und 15).¹⁵ Auch wenn durch die Portalbetrachtung die vielseitige Bewegungsdynamik der sitzenden Figuren erkennbar ist, so wird ihr plastisches und bewegtes Ausmaß doch erst unabhängig von ihrer architektonischen Rahmung deutlich. Alle Figuren wirken im Portalkontext vollplastisch und erscheinen so, als seien sie unter Umständen auch freistehend von drei Seiten betrachtbar. Erst ausgebaut wird deutlich, dass sie durch den Bildhauer perfekt an ihre jeweilige architektonische Umgebung angepasst wurden. Die Figuren sind teilweise in ihrer Ansichtsperspektive zu den Seiten, aber auch nach vorne hin verzerrt. Beispielsweise ist der Thron der



16 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, ausgebaute Archivoltenfigur Prophet (IL).

mittleren Prophetenskulptur in der ersten Archivolte links (IL) auf der rechten Figurenseite stark verkürzt, während die linke Seite in diesem Verhältnis erheblich gelängt ist (Abb. 16). Nicht nur seitlich passen sich die Archivoltenfiguren also der Segmentkrümmung des Archivoltenverlaufs an, auch rück- beziehungsweise vorderseitig. Der Engel der vierten Archivolte auf der rechten Seite (IVR) kippt optisch in seiner Gesamtgestaltung mit dem Thron nach vorne (Abb. 17). Obwohl die Archivoltenfiguren im Portalkontext so unabhängig agierend erscheinen, sind sie es bei näherer Betrachtung nicht. Jede einzelne ist in ihrer exakten Position der Architekturkrümmung vollkommen angepasst und dadurch ideal auf den Standpunkt der Betrachtenden ausgerichtet. Architektur und Skulptur müssen in der Planung also spätestens ab dem Zeitpunkt eine Überlegungseinheit gebildet haben, ab dem klar war, dass sich das Bildwerk den Betrachtenden in seiner Erzählung zuwendet und in Interaktion mit der Architektur treten muss. Hier mitinbegriffen ist selbstverständlich die ikonographische Planung, da die Figuren außerhalb



17 Köln, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Westfassade, Petersportal, ausgebaute Archivoltenfigur Engel mit Instrument (IVR).

ihrer jeweiligen Position weder konstruktiv noch bildlich funktionieren könnten.

Ikonographie und die räumliche Bildverschränkung

Ikonographische Analysen und Interpretationen wurden in der Forschung bisher hauptsächlich zu den Tympanonszenen mit Häretiker Simon Magus im Scheitel und einzelnen Figuren der Archivolten durchgeführt. Obwohl Schmidt es in der Veröffentlichung von 1992 bereits andeutete, wurde der räumliche und damit auch der bildliche Zusammenhang der gesamten Portalausstattung nie analysiert. Die bereits erfolgten Überlegungen und Analysen zu mittelalterlichen Kirchenportalen ergaben allerdings deutliche Hinweise, dass das Bildwerk ausschließlich in seiner allumfassenden Komposition und Ausgestaltung funktionsfähig ist.¹⁶ Für das Petersportal beweist bereits der konstruktive Rahmen eine aufeinander abgestimmte

Komposition, die sich in der Folge auch auf den bildlichen Inhalt übertragen lassen müsste.

Mehrere Autorinnen und Autoren sehen den bildlichen Ursprung der Portalikonographie in den Petrus- und Paulusszenen an den nördlichen Domchorschranken, aber auch in schriftlichen Dokumenten.¹⁷ Im Zusammenhang mit einem möglichen Westfassadenprogramm wird das Portal oft als Verbildlichung der mittelalterlichen Vorstellung des Antichristen interpretiert, das so eine Warnung an Betrachtende vor Häresie ausspricht und sie aufruft, der ordnungsgemäßen katholischen Lehre zu folgen.¹⁸ Der Umgang mit Häresie und Aberglaube beschäftigte die regionale Kirche um Köln schon ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Ab 1358 ist sicher belegt, dass sich das Kölner Erzbistum in seinen Diözesanstatuten dieser Sachlage widmete und jegliche Form der Magie, des Aberglaubens und der Häresie verbot.¹⁹ Theresa Jeroch deutet in dieser Gedankenlinie im Petersportal die Inszenierung des Kölner Domkapitels als Verteidiger der gerechten Lehre und als Garant für die Errettung der Gläubigen.²⁰ Ohne diese Interpretation vertiefen zu wollen, muss festgehalten werden, dass die Rolle des Domkapitels im Kölner Dombau tatsächlich gewichtig war. Wilhelm Janssen beschreibt das Domkapitel als „Bauherr“²¹ und unterstreicht zugleich, dass im Wesentlichen das Kapitel Initiator in der Planung und Ausführung des Kölner Domneubaus war, ganz im Gegensatz zum Erzbischof. Über Konrad von Hochstaden, den amtierenden Erzbischof während der Grundsteinlegung des Chors 1248, ist aus Archivalien nicht zu entnehmen, dass er sich in erheblichem Maße in den Neubauprozess einbrachte, von geistlichen Feierlichkeiten abgesehen.²²

Wie hoch die Beteiligung der Erzbischöfe tatsächlich in der Domplanung, vor allem auch in der Entwicklung von schlüssigen Bildprogrammen an Portalen war, ist im Einzelfall zu klären. Wird der Datierung von Lauer gefolgt, so fällt die Fertigung des Tympanons und der Archivoltfiguren, aber auch die der Gewändeapostel, in die Amtszeit von Erzbischof Friedrich III. von Saarwerden zwischen 1370 bis 1414. Forschende erkannten bereits an der Quirinusfigur in den Portalarchivolten einen engen Bezug zu Saarwerden.²³ Kann anknüpfend an den Diskurs um die Amtszeit und das Wirken von Saarwerden die Portalikonographie von Petrus und Paulus ebenfalls in einen Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen im ausgehenden 14. Jahrhundert gesetzt werden? Spätestens ab 1378 positionierte sich Saarwerden im abendländischen Schisma auf der römischen Seite. Dies geschah nicht, wie häufig unterstrichen wird, mit völliger Hingabe, sondern eher eigennützig, auf seine politische Situation und schlussendlich auf seinen Schuldenbegleich bei der Kurie bedacht.²⁴ Schon einige

Male wurde in der Forschung die Frage aufgeworfen, ob Bildwerke, die während der Amtszeit Saarwerdens entstanden sind, auch Deutungen zu seinem kirchenpolitischen Wirken zulassen. Besonders die Apostel-darstellungen an den Tumbenwänden des Erzbischofs, die er scheinbar selbst vor seinem Ableben in Auftrag gab, wurden in diesem Zusammenhang kontrovers diskutiert. Steinmann schließt 1993 eine politische Botschaft der Grablege aus. Engel greift diesen Aspekt 2013 wieder auf und ist fest davon überzeugt, dass bei der Bildauswahl der Tumba von einer politisierenden Aussage ausgegangen werden muss.²⁵ Die ins Ende des 14. Jahrhunderts datierte Grablege von Saarwerden, besonders der Gisant, wird in der Forschung in engem Zusammenhang mit dem Petersportal, insbesondere mit den Archivoltfiguren, gesehen.²⁶ Dass der Erzbischof in der Konzeption des Bildprogramms seiner Grablege relativ frei war, liegt auf der Hand. Kann aber gleichzeitig angenommen werden, dass Saarwerden auch Einfluss auf die Entwicklung und Umsetzung von weiteren Bildprogrammen an anderen Positionen im Dom, besonders am Petersportal, hatte? Und darf gleichzeitig ein enger Zusammenhang zwischen der Portalikonographie und der Positionierung im abendländischen Schisma angenommen werden, wie es andernorts der Fall ist?²⁷ Hier darf besonders die nachlässige Haltung Saarwerdens im abendländischen Schisma nicht automatisch als Grund gesehen werden, dass er am Petersportal, ähnlich wie an seiner Tumba, die „apostolische Legitimität seines Bischofamt“²⁸ im Nachhinein belegt und sich deutlicher in römische Richtung positioniert. Im gleichen Zuge muss darauf verwiesen werden, dass die verbindlichste Datierung des Petersportals der terminus post quem der aufgefundenen Münze von um 1357 ist. Die stilistischen Datierungen der Skulptur auf ab 1370 lassen in ihrer Aussage die Planung und Ausführung der Architektur mit Bildwerk völlig offen. Eine Planung der gesamten Anlage kann also auch in der Amtsperiode vor der Zeit Saarwerdens stattgefunden haben. Eine genaue Bauanalyse des Portals wird an dieser Stelle Aufschluss darüber geben, wie die Situation, besonders der Zusammenhang von oberem und unterem Portalteil, tatsächlich einzuschätzen ist. Anschließend an diese Überlegungen darf die zentrale Rolle des Domkapitels im Domneubau nicht außen vor gelassen werden. Wie die Rolle der Erzbischöfe zu bewerten ist, gilt es nach wie vor zu erörtern. Von einer ausgewogenen Zusammenarbeit zwischen den Erzbischöfen und dem Kapitel, insbesondere bezogen auf den Dombau, kann im 14. Jahrhundert kaum die Rede sein. Auch während der Amtszeit von Saarwerden bleibt dies zunächst zu bezweifeln.²⁹

Für die Portalkonstruktion konnte bereits angedeutet werden, dass sowohl Architektur als auch Skulptur zumindest ab der Kämpferlinie einer stringenten, vermutlich sogar einer gemeinsamen Planung folgen und weder die skulpturale Ausstattung noch die Architektur unabhängig voneinander funktionierende Narrative bilden können. Die fein ausgearbeitete Mimik, Gestik und Körperlichkeit der Skulpturen und Skulpturenreliefs gibt Betrachtenden tiefe Einblicke in das Situationserleben der Figuren und erschafft die seit dem späten 13. Jahrhundert typische „fiktive Präsenz“³⁰ der dargestellten Figuren. Sie werden in realistischer Art in einem offensichtlich bewegten Zustand festgehalten und fügen sich so in einzelnen, schnappschussähnlichen Kompositionen zusammen. Betrachtende können dadurch wie Zuschauende von ihrem Standpunkt die Situation bezeugen und sie eindringlich begreifen. Zudem werden den Beobachtenden im Südturmportal Skulpturen unterschiedlicher Daseinsformen präsentiert. So sind Petrus und Paulus im Tympanon noch als irdische Personen gezeigt, mit Ausschnitten ihres Wirkens gegen Häresie und ihrem Martyrium, zugleich aber auch als überlebensgroße Figuren in den Gewänden. Hier nehmen sie gemäß ihrer himmlischen Funktion die Wächterposition der Portalöffnung ein, in Anspielung auf die himmlische Pforte. Gleichzeitig sind sie aber in ihrer direkten Nähe zum sakralen Raum als irdische Apostelführer der im Gewände folgenden Apostel begreifbar. Betrachtende erkennen also in der Erscheinung der Protagonisten eine horizontale und vertikale Überschreitung der internen architektonischen Portalgrenzen. Hier kann aber nicht von Simultandarstellungen wie bei der Abbildung des Fluges und des Sturzes von Simon Magus im Scheitelfeld gesprochen werden, sondern vielmehr von einer bewussten Inszenierung der zwei unterschiedlichen Seinsformen von Petrus und Paulus in ihrer irdischen und himmlischen Erscheinung. Zudem reihen sich die himmlischen Sitzfiguren der Archivolten oberhalb der Gewändeapostel aneinander. Die überlebensgroßen Apostel kommen so am Portal sowohl visuell als auch inhaltlich ihrer biblischen Beschreibung als Träger und Säulen des himmlischen Reiches und der katholischen Kirche nach. Überschritten werden die architektonischen Grenzen auch durch Gesten und Verweise der Figuren selbst, wie beispielsweise durch Petrus und Paulus. Beide Apostelfiguren wiesen vermutlich durch Handgesten über die Öffnungslaubung hinaus zum Kircheninneren. Aber auch die Archivoltenfiguren stellen durch Blickkontakte oder Weisungsgesten eine deutliche Beziehung zueinander her. Falls also unterhalb der Kämpferlinie eine Baunaht zu finden ist, so sollte an dieser Stelle nochmals unter-

strichen werden, wie kohärent sich die gesamte Skulptur in die Architektur einfügt und sich ihrer Bedeutung und Struktur bedient.

Ausblick

Die früh in der Forschung auftauchende Teilung des Portals in Ober- und Unterhälfte legte den Grundstein für Analysen, die einen mikroskopischen Blick auf das Objekt werfen und Figuren oder Figurengruppen getrennt voneinander betrachten. Dabei gerät der Portalraum als Ganzes aus dem Fokus, bis er schließlich nicht mehr als narrativer, zusammenhängender Ort, sondern als puzzleteiliges Gebilde gedeutet wird. Dabei ist durch die Forschung zu mittelalterlichen Portalanlagen ebendiese systematische Kohärenz bereits nachgewiesen.³¹

Das Petersportal vermittelt als durchlässiges, massives Bauteil zwischen Äußerem und Innerem, Sakralem und Profanem, Irdischem und Himmlischem, und bereitet Gläubige in seiner Schwellenfunktion auf das Übertreten vom städtischen Raum in das Gotteshaus vor. Sicherlich kann zum aktuellen Zeitpunkt gedeutet werden, dass die Themenwahl des Petersportals über eine Präsentation des Dompatriziniums an der Außenhaut der Bischofskirche hinausgeht.³² Eindeutig muss auch der Bezug zu den Ursprüngen des Papsttums und den Anfängen sowie der Begründung der katholischen Kirche mit Petrus als Apostelführer und Paulus, ihren Lehren und Errungenschaften, neu gedeutet werden. Hieraus kann, auch mit Blick auf die Ikonographie der Archivolten, eine kirchenpolitische Deutung resultieren.

Das Promotionsprojekt zum Petersportal wird an diese Ausgangsbeobachtungen anknüpfen und wird der Verschmelzung von Architektur und Skulptur mit den Methoden der Bauforschung und Kunstgeschichte als interdisziplinäre Arbeit auf den Grund gehen. Auch wenn die mittelalterliche Portallandschaft insbesondere in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehr heterogen ist, so hat das Projekt den Anspruch, den Blick über das Petersportal hinaus zu weiten, weitere Kirchenportale zu betrachten und sie mit der Kölner Pforte in Beziehung zu setzen. Im Fokus werden dabei rheinische Kathedralen und Kirchenbauten wie der Mainzer und Wormser Dom, die Wormser Liebfrauenkirche, aber auch Gebäude außerhalb der mittelrheinischen und deutschsprachigen Grenzen stehen.

- 1 Ulrich Back, Die Domgrabung XXXIII. Die Ausgrabungen im Bereich des Südturmes, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, hrsg. v. Arnold Wolff und Rolf Lauer, Köln 1991, S. 193–224, hier S. 194f.
- 2 Bernd Päffgen und Gunter Quarg, Fundmünzen aus dem gotischen Kölner Dom, in: Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen. Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit, hrsg. v. Ulrich Back und Thomas Höltken, Köln 2008, S. 249–253, hier S. 250. Dazu auch Georg Hauser, Kulturschutt aus der Domgrabung. III. Der rheinische Viertelfloren, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, hrsg. v. Arnold Wolff und Rolf Lauer, Köln 1991, S. 282–290, hier S. 290.
- 3 Ulrich Back, Archäologische Befunde zur Baugeschichte des Kölner Domes, in: Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen. Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit, hrsg. v. Ulrich Back und Thomas Höltken, Köln 2008, S. 12–114, hier S. 100; Thomas Höltken, Zusammenfassung. Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen. Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit, hrsg. v. Ulrich Back und Thomas Höltken, Köln 2008, S. 255–260, hier S. 257.
- 4 Wilhelm Quincke, Das Peters-Portal am Dom zu Köln. Mit 109 Abbildungen im Text, in: Kunstgeschichtliche Forschungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Band 3, hrsg. v. Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn, Bonn 1938; Rolf Lauer, Köln, Dom, Petersportal, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Band 1, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1978, S. 159–168.
- 5 Rolf Lauer, Die Parler stecken im Detail (Teil II). Maßwerk am Petersportal des Kölner Domes, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001, Arbeitsheft 13, hrsg. v. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart 2004, S. 63–71, hier S. 63; Gerhard Schmidt, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien u. a. 1992, S. 194 ff.; Lauer 1978, wie Anm. 4, S. 159–168.
- 6 Rolf Lauer, Skulpturenfragmente vom Südturm des Domes Köln, um 1360–1370, Modellkammer des Domes und Erzbischöfliches Diözesanmuseum, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Band 1, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1978, S. 155–157, hier S. 159.
- 7 Lauer 2004, wie Anm. 5, S. 63 und 68.
- 8 Grundlegend zu den Datierungen der Risse: Marc Steinmann, Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F, Köln 2003, S. 10 und 185–192; Marc Steinmann, Der Kölner Fassadenplan F und der Stand der Forschung, in: 1295. Altenberg und die Baukultur im 13. Jahrhundert, hrsg. v. Altenberger Domverein e.V., Regensburg 2010, S. 121–138; Hans Josef Böker, Michael von Savoyen und der Fassadenriss des Kölner Doms, Wien u. a. 2018. Steinmann beschreibt den Fassadenriss F nicht als einen tatsächlichen Plan für die bauliche Ausführung, viel eher sieht er hier eine hervorragende Übungsarbeit eines Architekten, die zu unterschiedlichen Zwecken gedient haben kann. Am Petersportal selbst treten einige Ähnlichkeiten, aber auch deutliche Unterschiede vom tatsächlichen Baubestand auf, die im Promotionsprojekt näher untersucht werden, Steinmann 2010, wie Anm. 8, S. 134.
- 9 Die These des Bauabschnittswechsels in der Höhe der Kämpferlinie wird von mehreren Forschenden näher betrachtet und zeichnet sich auch visuell am Portal durch den Wechsel der verbauten Gesteinsarten aus. Lauer 2004, wie Anm. 5, S. 63ff.; Georg Maul, Constantin v. Humboldt und Jolanta Ciaputa-Bentcheva, Das Petersportal des Kölner Domes, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Band 4, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1980, S. 63–67, hier S. 63; Lauer 1978, wie Anm. 4, S. 159; Gerhard Schmidt, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien u.a. 1992, S. 216f.; Arnold Wolff, Der Kölner Dom. Grosse Bauten Europas. Band 6, hrsg. v. Ernst Adam, Stuttgart 1974, S. 76.
- 10 Die Sockel der Konsolbaldachine in den Archivolten sind rund 15 Zentimeter hoch, während die Sockel der Konsolbaldachine der Gewändefiguren eine Höhe von knapp 50 Zentimetern erreichen.
- 11 Diese Anpassungen können insbesondere an dem Blendarkadenfries erkannt werden. Offensichtlich ist zudem, dass unterhalb des Kopfes des gekreuzigten Petrus der Werkstein zurückgearbeitet wurde. Es ist wahrscheinlich, dass dies eher konstruktive als narrative Hintergründe hat.
- 12 Ähnliche Phänomene können auch an anderen Kirchenportalen verfolgt werden, wie bspw. am Nordquerhausportal in Paris. Dazu u. a. Lena Klahr, Entwurf von Figurenportalen als Kooperatives Werk? Architektur und Bildhauerkunst am Nordquerhausportal von Paris, in: Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln. Für die Skulpturensammlung und das Museum für Byzantinische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. v. Michael Grandmontagne und Tobias Kunz, Petersberg 2018, S. 59–71, hier S. 59ff.
- 13 Die Nischenhöhe für jede Archivoltenfigur beträgt circa 70 Zentimeter.
- 14 Maul u. a. 1980, wie Anm. 9, S. 63; Lauer 2004, wie Anm. 5, S. 69.
- 15 Der gleiche Befestigungsmechanismus wurde für die Gewändeapostel genutzt.
- 16 Stephan Albrecht u. a., Da müssen wir durch! Bilder des Ein- und Ausgehens am Kirchenportal des 12. Jahrhunderts, in: Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan

- Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019, S. 8–33, siehe dazu auch Anm. 31.
- 17 Vgl. u. a. Theresa Jeroch, Das Petersportal des Kölner Doms. Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung eines Mastergrades am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im Masterstudiengang Kunstgeschichte im globalen Kontext (Europa und Amerika), Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Freigang, November 2014 (unveröff.), S. 13–15. Tammen interpretiert darüber hinaus, dass das Engelskonzert am Petersportals die Bedeutung der Petrusikonographie nachträglich steigert. Björn R. Tammen, Visuelle Stellvertreter einer Dommusik im 13. und 14. Jahrhundert. Eine Wiederannäherung an den Kölner Dom und seine Musikdarstellungen, in: *In aeternum cantabo. Zeugnisse aus 1300 Jahren kölnischer Dom Musik Geschichte. Ausstellung anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Kölner Domchores*, hrsg. v. Stefan Klösges, Köln 2013, S. 29–71. Zudem wird die *Legenda Aurea* als schriftliche Quelle in Erwägung gezogen. Obwohl der Bekanntheitsgrad der Legende bis zum 14. Jahrhundert enorm gewesen ist, weisen viele Beispiele über das Petersportal hinaus darauf hin, dass die Erzählungen der Legende immer wieder auf den jeweiligen Bestand und die örtlichen Bedürfnisse angepasst wurden. Von einer vollständigen Verbildlichung der Legende kann am Petersportal nicht gesprochen werden, insbesondere wenn der Blick auf die Gewände- und Archivoltenfiguren gelegt wird. Dass die apokryph überlieferten Petrusakten aus dem 2. Jahrhundert für literarische und bildende Künstler des Mittelalters einen reichen Bestand an Anregungen bereitstellten, versteht sich in dieser Folge von selbst, Jeroch 2014, wie Anm. 17, S. 13f. Isphording benennt als mögliche Quelle 1912 die *Allerheiligenlitanei*. Allerdings beruht diese Interpretation im Wesentlichen auf den dargestellten Heiligen in den Archivolten und der Laibung, stellt aber keinen Zusammenhang zu den Tympanonszenen her, Otto Isphording, *Zur Kölner Plastik des XV. Jahrhunderts*, Bonn 1912, S. 44. Lange sieht die fünf platzierten Nothelfer in den Archivolten als deutliche Reaktion auf die Pestepidemie von 1349, Joseph Lange, *Die Quirinusskulptur von Heinrich Parler am Peterportal des Kölner Domes*, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, Jahrgang 1980, Neuss 1980, S. 3ff.
- 18 Lauer 1978, wie Anm. 4, S. 168; Jeroch 2014, wie Anm. 17, S. 26.
- 19 Wilhelm Janssen, *Das Erzbistum Köln im späten Mittelalter 1191–1515*. Zweiter Teil. Band II, hrsg. v. Norbert Trippen, Köln 2003, S. 563f.
- 20 Jeroch 2014, wie Anm. 17, S. 25–37, 42. Hinzukommend erwägt Jeroch im Tympanon das nach außen gekehrte Patrozinium als unmissverständliches Zeichen für Dombesucher und Pilger. Auch die Entwicklung des Reliquienkultes, die sich zum Ende des 14. Jahrhunderts zu wandeln scheint, sollte in diesem Kontext nicht vernachlässigt werden. So sieht Friedrich Fuchs am Hauptportal des Regensburger Domes durch die besonders realitätsgetreue Darstellung der Figuren („fiktive Präsenz“, wie Anm. 30) eine neue Ausdrucksart des Reliquienverständnisses. Hierdurch kann das Bildwerk selbst als vollständiger Vertreter der Reliquie angesehen werden. Eine derartige Analyse steht für das Petersportal noch aus. Friedrich Fuchs, *Das Hauptportal. Bedeutungsfacetten der Architektur und der Ikonographie der Skulpturen*, in: *Der Dom zu Regensburg*, Textband 2, hrsg. v. Achim Hubel und Manfred Schuller, Regensburg 2014, S. 409–420, hier S. 420.
- 21 Wilhelm Janssen, *Das Erzbistum Köln im späten Mittelalter 1191–1515*. Erster Teil. Band II, hrsg. v. Eduard Hegel, Köln 1995, S. 171.
- 22 Janssen 1995, wie Anm. 21, S. 171. Janssen schreibt im Zusammenhang mit der Tatsache, dass das Domkapitel im 14. Jahrhundert versuchte, mehr Beteiligungsrechte zu erwirken, in derselben Publikation: „(...) von Zeit zu Zeit wurde gegen die Erzbischöfe der Vorwurf erhoben, sie plünderten die Dombaukasse für ihre Burgbauten!“ Janssen 1995, wie Anm. 21, S. 308.
- 23 Lange 1980, wie Anm. 17, S. 31–36, hier S. 35. Frank Engel, *Friedrich III. von Saarwerden. Erzbischof von Köln (1370–1414)*, in: *Rheinische Landesbilder Band 19*, hrsg. v. Elsbeth Andre und Hemlut Rönz, Düsseldorf 2013, S. 33–65, hier S. 40ff.
- 24 Engel 2013, wie Anm. 23, S. 33–65; Janssen 1995, wie Anm. 21, S. 242ff.
- 25 Marc Steinmann, *Das Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom*, in: *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, hrsg. v. Arnold Wolff und Rolf Lauer, Köln 1993, S. 63–144, hier S. 143; Engel 2013, wie Anm. 23, S. 55ff.
- 26 Steinmann 1993, wie Anm. 25, S. 84ff.
- 27 Eine ebenfalls durch das abendländische Schisma veranlasste politische Deutung beschrieb Friedrich Fuchs 2014 für die Wahl der Petrusfigur im Trumeau des Hauptportals am Regensburger Dom, vgl. Fuchs 2014, wie Anm. 20, S. 419f.
- 28 Engel 2013, wie Anm. 23, S. 56.
- 29 Janssen 1995, wie Anm. 21, S. 305–310.
- 30 Frank Büttner und Andrea Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2019, S. 35.
- 31 Zu der narrativen Technik von Portalen allgemein u. a. Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln u. a. 2014; Franz Niehoff, *Das Portal in Abbild und Realität*, in: *Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 106)*, hrsg. v. Erwin Emerling u. a., München

- 2001, S. 197–206; Klaus Niehr, Vorüberlegungen zu einer Geschichte des Figurenportals in Deutschland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, in: Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 106), hrsg. v. Erwin Emerling u. a., München 2001, S. 160–196; Stephan Albrecht, Stefan Breiting und Rainer Drewello (Hrsg.): Das Kirchenportal im Mittelalter, Petersberg 2019. Zur Struktur des Petersportals: Dengel-Wink erkennt am Kölner Dompportal eine Fusion der einzelnen Architekturteile und sieht diese Gegebenheit gleichzeitig auch an der ehemaligen Liebfrauenkirche in Mainz verwirklicht. Beate Dengel-Wink, Die ehemalige Liebfrauenkirche in Mainz. Ein Beitrag zur Baukunst und Skulptur der Hochgotik am Mittelrhein und in Hessen (Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz. Beiträge zur Zeit- und Kulturgeschichte der Diözese), Mainz 1990.
- 32 Vgl. hierzu auch: Ulrike Bergmann und Esther von Plehwe-Leisen, Der Baumberger Sandstein. Ein Alleinstellungsmerkmal der Steinskulptur am Kölner Dom, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, hrsg. v. Peter Füssenich und Klaus Hardering, Köln 2018, S.90–127, hier S. 100.

Bildnachweis

- Abb. 1, 3–13, 15: Anna Chiara Knoblauch (Fotos, Zeichnungen, 3D-basierte Orthomosaik), Bamberg
 Abb. 2: Anna Chiara Knoblauch nach Lauer 1978, wie Anm. 4, S. 164 (Zeichnung: Bernd Billecke), Bamberg (Köln)
 Abb. 14, 16, 17: Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk, Köln

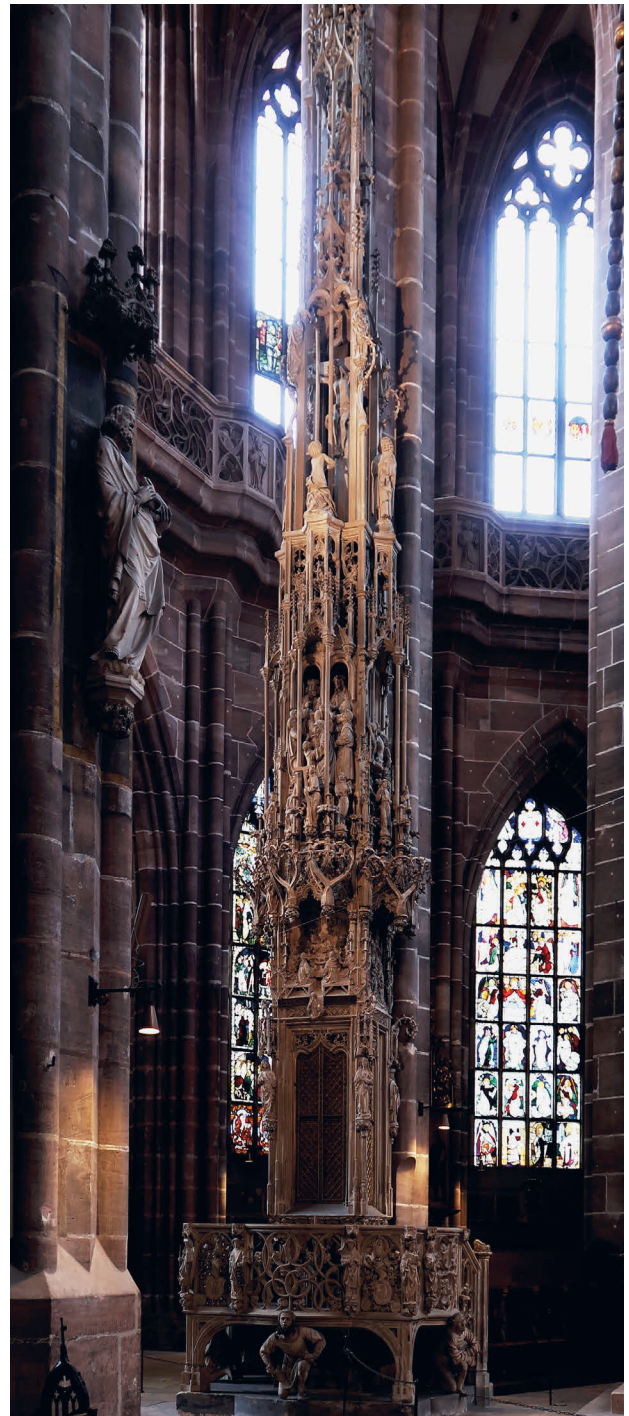
Die Sakramentsnische der Oberen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Bamberg Zur Funktion bildlicher Darstellungen an spätmittelalterlichen Sakramentshäusern

Eine erste Begegnung mit mittelalterlichen Bildwerken findet heutzutage vielerorts im Museum statt. In den Sammlungen werden Werke unterschiedlicher Provenienz einem breiten Publikum zugänglich gemacht und im Rahmen von Dauer- oder Sonderausstellung präsentiert. Hierbei rücken zumeist die künstlerische Qualität und die ästhetische Erfahrung der Bilder in den Vordergrund (Abb. 1). Dieser Blick auf mittelalterliche Bildwerke, die im musealen Umfeld zu *Kunstwerken* werden, hat wenig mit ihrer historischen Bedeutung gemein. Die Bildwerke sind ihrem ursprünglichen, vornehmlich sakralen Bestimmungsort und der an diesen gebundenen Funktion enthoben. Das Bildwerk wird zu einem Artefakt aus längst vergangener Zeit, dessen ursprüngliche Bedeutung sich gemeinhin nur schwer erschließt, da das Wissen darüber verloren gegangen zu sein scheint.

Sakramentshäuser hingegen sind mittelalterliche Ausstattungsobjekte, die in ganz Europa an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort erhalten sind, jedoch lange Zeit keine nähere (kunsthistorische) Erforschung erfahren haben. Über ihren Gebrauch war lediglich

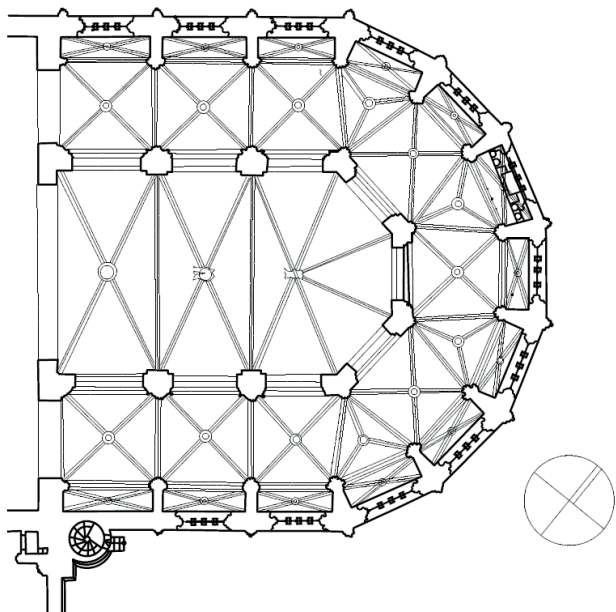


1 Ehemalige Kirche des Augustinerklosters, heute sogenannte Skulpturenhalle des Augustiner Museums Freiburg im Breisgau mit Skulptur der Fassade des Münsterturms, im Hintergrund weitere mittelalterliche Bildwerke unterschiedlicher Provenienz, architektonische Umgestaltung Christoph Mäckler, kunsthistorische Konzeption Detlef Zinke.



2 Nürnberg, Sankt Lorenz, Sakramentshaus, ca. 1493/96.





4 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Umgangschor, Grundriss mit Sakramentsnische.

bekannt, dass sie im Mittelalter als verschließbarer Aufbewahrungsort des *corpus christi*, der konsekrierten Hostie, dienten.¹ Im Zentrum der jüngeren Untersuchungen, deren Ziel es war, dieses Desiderat zu beheben, stand die vielfältige Ausformung von schlichten, kleinformatigen Sakramentsnischen bis hin zu meterhohen Sakramentstürmen (Abb. 2).² Die im 14. und 15. Jahrhundert zunehmende, aber nicht zwingend notwendige bildliche Ausstattung der Sakramentshäuser verlor die kunsthistorische Forschung hierbei zumeist aus den Augen. Ungeachtet ihrer eigentlichen Kompetenz wurden die bildlichen Darstellungen zumeist nur einer oberflächlichen Analyse unterzogen, die sich auf das Aufzeigen der Bildthemen und einer Verbindung dieser mit der durch die Fronleichnamströmigkeit geprägten Funktion der Sakramentshäuser beschränkte. Im Rahmen dieses Aufsatzes soll versucht werden, mittels einer exemplarischen Untersuchung dieses Desiderat zu beheben.

Das vermutlich um 1392/1418 entstandene Sakramentshaus der Oberen Pfarrkirche in Bamberg³ (Abb. 3, 4) bildet hierfür einen hervorragenden Untersuchungsgegenstand mit umfangreichem und – wie sich zeigen wird – anspruchsvollem Bildprogramm.⁴ Die wandgebundene Konstruktion als Sakramentsnische⁵ füllt die gesamte erste nördliche Kapelle des Umgangschores in ihrer Breite von 3,59 m aus und ragt 5,60 m in die Höhe.⁶ Die Sakramentsnische ist komposito-



3 linke Seite: Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, ca. 1392/1418.

5 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, christologische Mittelachse.

risch in drei vertikale Achsen unterteilt. Die mittlere Achse wird links und rechts von baldachinbekrönten Skulpturenischen gerahmt, in die, verteilt auf jeweils drei Register, Apostel- beziehungsweise Prophetenskulpturen eingestellt sind.⁷ Der zentrale Schrein, als Ort des *corpus christi*,⁸ liegt auf dieser Achse und wird mit einer Inschrift⁹ und drei bildlichen Darstellungen Christi verbunden (Abb. 5): Unten die Grablegung, mittig eine *vera icon*-Darstellung, oben der auf die Erde wiederkehrende Christus des Jüngsten Gerichts. Die Mittelachse ist somit nicht nur kompositorisch angelegt, sondern basiert auf einer Verbindung unterschiedlicher Christusdarstellungen mit dem *corpus christi* im Schrein. Die Grundlage der Komposition liegt somit in einer Verknüpfung von Vergangenheit (Passion), Gegenwart (*corpus christi*) und Zukunft der Heilsgeschichte (Jüngstes Gericht), die ebenso auf das theologische Verständnis der Eucharistie übertragbar ist.¹⁰ Hierbei ist es jedoch zu kurz gegriffen, das Bamberger Bildprogramm als eine bildliche Umsetzung sakramentaler Grundsätze und heilsgeschichtlicher Ereignisse zu interpretieren, die hier in eine zeitumspannende Beziehung zueinander gesetzt werden.¹¹ Eine derartige Herangehensweise unterschlägt die spezifischen Gestaltungsmerkmale und die mit den

Szenen verbundenen theologischen Diskurse der Entstehungszeit. Dass beide in einem für das Verständnis des Bildprogramms und der Gesamtkonzeption des Sakramentshauses essenziellen Zusammenhang stehen, soll im Folgenden anhand einer detaillierten Untersuchung der einzelnen Darstellungen, die deren innerbildliche Schwerpunktsetzungen berücksichtigt, dargelegt werden.

Die Grablegung des inkarnierten Gottes

In die tiefe Nische unterhalb des Schreins ist eine vollplastisch ausgearbeitete Darstellung der Grablegung Christi (Abb. 6) eingesetzt. Die Nischenkonzeption greift in die inneren baldachinbekrönten Nischen ein, die die Skulpturen des Josef von Arimathäa und Nikodemus beinhalten. Durch ihre Wendung zum Grab hin treten diese jedoch aus der unteren Skulpturenreihe ‚heraus‘ und werden zu Akteuren der szenischen Darstellung, indem sie den Leichnam Christi in den Sarg legen. Hinter dem Sarg sind von links nach rechts die Gottesmutter Maria, vom Apostel Johannes gestützt, und zwei weitere Frauen, von denen die linke durch das Salbgefäß in ihren Händen als Maria Magdalena



6 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Grablegung Christi.



7 Nürnberg, Sankt Sebald, Sakramentsnische, ca. 1370/74.

zu identifizieren ist, angeordnet. In die Front des Sarges ist eine Reliefdarstellung der schlafenden Wächter eingefügt.¹²

Aus dem Passionszyklus isolierte Darstellungen der Grablegung gehen auf eine Entwicklung zurück, die im 14. Jahrhundert ihren Anfang nahm und nachfolgend vor allem in Form der großfigurigen sogenannten Grablegungsgruppen Verbreitung fand.¹³ Die Integration einer Grablegungsszene in das Bildprogramm eines Sakramentshauses begegnet – dem überlieferten Bestand zufolge – erstmals in Sankt Sebald in Nürnberg (Abb. 7).¹⁴ Im Prozess des Herauslösen der Szene aus ihrem narrativen heilsgeschichtlichen Kontext erfährt die Grablegung Christi eine neue inhaltliche Schwerpunktsetzung. Um diese erläutern zu können, ist zunächst ein Blick auf die bildliche Umsetzung erforderlich. Bei der Grablegung am Bamberger Sakramentshaus handelt es sich nicht vordergründig um eine Illustration des heilsgeschichtlichen Geschehens. Während der Moment des Ins-Grab-Legens dargestellt ist, verweisen die Wundmale und die Dornenkrone Christi auf die vorangegangene Passion (Abb. 8). Zugleich verweist die Darstellung der Wächter am Grab und des Salbgefäßes in den Händen Maria Magdalenas auf das zukünftige Geschehen,¹⁵ die Auferstehung Christi. Die Gegenwart wird somit in Vergangenheit und Zukunft eingebettet; jene Kompositionsgrundlage, die zuvor bereits für die christologische Mittelachse



8 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Grablegung Christi, Detail.



9 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht.

dargelegt werden konnte und auf die heilsgeschichtliche Narration verweist.

Dass der Moment der Grablegung Christi jedoch im Kontext spätmittelalterlicher Theologie nicht nur Assoziationen an das historische Geschehen innerhalb der Passion Christi wecken konnte,¹⁶ wird bei einem Blick in die theologischen Quellen deutlich: Die Grablegung wird zum entscheidenden Moment in Hinblick auf die Bedeutung der Passion Christi für die Erlösung der Menschheit und die an diese geknüpfte Hoffnung auf eine Auferstehung der Toten am Tag des Jüngsten Gerichts. Beispielsweise anhand der Schriften Thomas von Aquins (1225–1274) kann veranschaulicht werden, dass das irdische Begräbnis des Leichnams Christi, des inkarnierten Gottes, entscheidend für das Verständnis von Auferstehung und Erlösung der Menschheit war.¹⁷ Indem Christus ebenso wie alle Menschen tot im Grab lag, um nachfolgend von den Toten auferstehen zu können, habe er der gesamten Menschheit eine derartige Auferstehung am Ende der Zeit ermöglicht. Diese Abhandlungen sind eng mit dem mittelalterlichen Leib-Seele-Diskurs verknüpft. So wird bei Thomas ausgeführt, dass Christus in seiner menschengewordenen Gestalt ebenso wie alle Menschen über Leib und Seele verfügt habe, dass sein irdischer Leib begraben worden sei, sich im Tod die Seele vom Leib getrennt und für die Auferstehung wieder mit dem Leib verbunden habe. Aufgrund der Vereinigung von ‚göttlicher Person‘ und ‚menschlicher Natur‘ in Christus sei dieser aus sich selbst heraus beziehungsweise mithilfe der göttlichen Kraft zu dieser Wiedervereinigung von Leib und Seele imstande gewesen. Der Mensch hingegen sei auf das göttliche Zutun angewiesen. Durch das Erlösungswerk

am Kreuz und indem er den gleichen ‚Weg‘ wie alle Menschen in den Tod beziehungsweise das Grab ging, habe der inkarnierte Gott die Voraussetzung dafür geschaffen, dass auch der Mensch sich am Tag des Jüngsten Gerichts mit einem mit der Seele wiedervereinigten Körper aus dem Grab erheben und am Gericht teilnehmen könne.¹⁸

Diese in der Bamberger Konzeption angelegte Assoziation scheint zudem für das Verständnis der Sakramentshäuser im ausgehenden Mittelalter allgemein von großer Relevanz gewesen zu sein. So ist in mittelalterlichen Quellen des frühen 15. Jahrhunderts die Bezeichnung der Sakramentshäuser als „Sarg“ beziehungsweise „sepulchrum“ überliefert.¹⁹ In Anbetracht der mittelhochdeutschen Semantik des Wortes *sarc*, die neben dem spezifischen Objekt ‚Sarg‘ und dem Akt der Grablegung auch ganz allgemein die Bedeutung eines Behältnisses oder Schreins umfasst,²⁰ gilt es, diese Bezeichnung vor dem Hintergrund der zuvor aufgezeigten Bezüge neu zu bewerten.²¹

Der zum Jüngsten Gericht auf Erden wiederkehrende Christus

Wenn in der kunsthistorischen Forschungsliteratur von der Darstellung des Jüngsten Gerichts beziehungsweise einer Gerichtsszene am Bamberger Sakramentshaus die Rede ist, so bezieht sich diese Aussage auf die Hochreliefdarstellung im oberen Abschluss desselben (Abb. 9).²² Die Darstellung lässt sich in drei Bildzonen unterteilen, die die vertikale Dreiteilung der gesamten Nische aufnehmen und nicht nur kompositorisch und



10 Bamberg, Dom, Fürstenportal, ca. 1225.

inhaltlich, sondern zusätzlich durch den Steinschnitt gebildet werden: Der mittlere Werkblock ist etwas niedriger als die seitlichen, wird jedoch durch den diesen überragenden Oberkörper Christi kompositorisch herausgestellt. Die bisherigen Beschreibungen der Darstellung konzentrierten sich auf jene Darstellungselemente, die zur ‚gängigen‘ Ikonographie eines Jüngsten Gerichts im Hoch- und Spätmittelalter gehören: der im Zentrum thronende Weltenrichter umgeben von der Gottesmutter, Johannes (hier der Evangelist und nicht der Täufer!), Engeln mit den Arma Christi und dem Erzengel Michael, sowie die Auferweckung der Toten und die Trennung von Seligen und Verdammten.

Beschreibungen wie beispielsweise jene Breuers²³ unterschlagen jedoch nicht nur die Darstellungsdetails, sondern auch die mit diesen verbundenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen der Bamberger Darstellung. Das erwartete Geschehen am Tag des Jüngsten Gerichts folgte im hoch- und spätmittelalterlichen Verständnis exakt geregelten Abläufen, die es bei der Analyse der Darstellungen zu unterscheiden gilt.²⁴ So vereint das Relief im Zentrum das Erschallen der Posaunen, das darauffolgende Erheben der Toten aus ihren Gräbern und den gleichzeitigen *secundus adventus* Christi, der in seiner Menschengestalt auf Erden erscheint. Dieses Prozedere bildet nur den Auftakt zum eigentlichen Gericht, beinhaltet dieses jedoch nicht. Erst wenn Christus – wie hier dargestellt – zum Gericht Platz genommen hat, beginnt der eigentliche

juristische Akt. Christus ist jedoch in Bamberg nicht als gestrenger Richter, sondern im Typus des Wundmalchristus dargestellt. Er ist nicht im Begriff zu richten, sondern präsentiert, ebenso wie im Tympanon des Fürstenportals (Abb. 10), seine Wunden, die nicht nur als Verweis auf die Passion zu verstehen sind, sondern zudem einen Bezug zu den eucharistischen Substanzen, Leib und Blut, herstellen.²⁵ Während im Zentrum der Auftakt des Gerichts im Fokus steht, erscheinen links und rechts bereits dessen Folgen – Erlöste und Verdammte haben das Urteil des Gerichts erfahren. Demnach vereinen sich auch in der Reliefdarstellung unterschiedliche Zeitebenen miteinander. Die Narration weist hierbei eine Leerstelle auf, den eigentlichen Gerichtsakt, der durch den Betrachter imaginiert werden kann. Der individuelle Ausgang des Gerichts ist somit nicht Teil der Darstellung, sondern würde eine das zukünftige Geschehen imaginierende Partizipation am Bild verlangen.

Im Zentrum der Darstellung steht somit nicht der Gerichtsakt als solcher, sondern die Thematik des Jüngsten Gerichts bildet vielmehr den inhaltlichen Rahmen, in dem eine Aussage verortet wird. Indem Christus nicht während des eigentlichen Gerichtsaktes dargestellt ist, sondern – wie bereits erwähnt – seine Wundmale präsentiert, wird der Fokus der Darstellung auf die *Erscheinungsform* des wiederkehrenden Christus gelegt, seinen verklärten Leib. Diese Darstellungsweise weckt Assoziationen an den theologischen



11 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht, Detail: Auferweckung der Toten.

Diskurs über die Beschaffenheit des Körpers des auferstandenen und zum Jüngsten Gericht auf Erden wiederkehrenden Christus, der das gesamte Mittelalter durchzieht. Bei Thomas heißt es hierzu, dass die Wundmale Christi ein Beweis seiner leiblichen Auferstehung seien, an die – wie bereits ausgeführt – die leibliche Auferstehung der Menschheit geknüpft sei.²⁶ Im Gericht, so Thomas weiter unter Berufung auf Beda (672/73–735), seien die Wundmale Zeichen dafür, dass die Menschheit ein gerechtes Urteil erfahren werde.²⁷ Aus diesem Verständnis heraus nimmt die Komposition Bezug auf die Grablegungsdarstellung unten: Anhand der Wundmale wird die Verbindung zwischen dem inkarnierten Gott, der in seiner menschlichen Gestalt tot im Grab liegt, und dem auf Erden wiederkehrenden Christus hergestellt. Zwischen diesen beiden Erscheinungsformen Christi – dem von der Seele getrennten Leib des inkarnierten Gottes unten und dem mit dieser wiedervereinten, auferstandenen und auf die Erde wiedergekommenen Christus oben – steht nicht nur formal, sondern auch inhaltlich die Erlösung der Menschheit und das heilsbringende Sakrament, die konsekrierte Hostie der Gegenwart im zentralen Schrein.

Mit Haut und Haar: Die Auferweckung der Toten

Die Komplexität des Bamberger Bildprogramms wird jedoch nur dann deutlich, wenn ein weiteres Darstellungsdetail Beachtung findet: die Auferweckung der Toten (Abb. 11). Diese ist zu Füßen Christi, unterhalb des Regenbogens, angeordnet. Angestoßen durch das Erschallen der Posaune des Engels rechts, erheben sich die Toten aus ihren Gräbern. Hierbei steigern sich die Körperlichkeit und Physiognomie: Von unten rechts nach oben links wird das Skelett mit Haut bedeckt, nimmt das Volumen des Körpers zu.

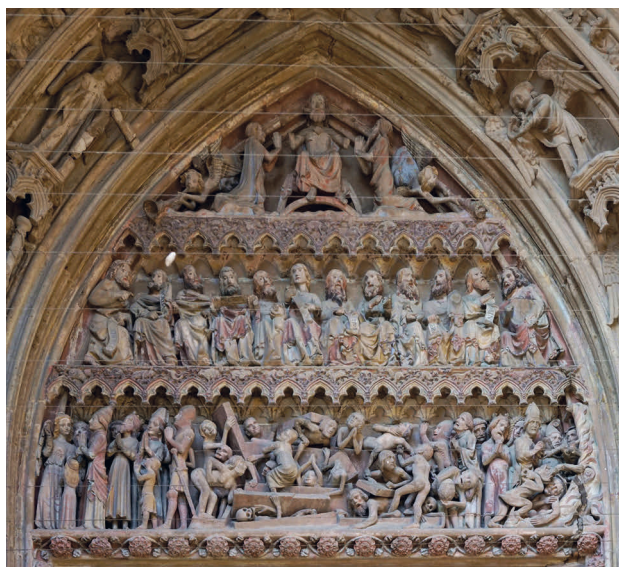
Die Darstellung eines Prozesses, in dem Skelette sukzessiv mit Haut und Fleisch bedeckt werden, findet sich vor allem im Kontext der bildlichen Verarbeitung der Ezechielvision (Ezechiel 37,1–14).²⁸ Diese Szene, in der der alttestamentliche Prophet, von Gott geführt, Knochen schrittweise zum Leben erweckt, hält seit dem Frühchristentum als Simultandarstellung unterschiedlicher Stadien Einzug in die bildende Kunst.²⁹ Ab dem 8. Jahrhundert ist eine zunehmende Verbindung der Szene mit Darstellungen der Kreuzigung, des Weltgerichts oder der Apokalypse auffällig. Für das Spätmit-



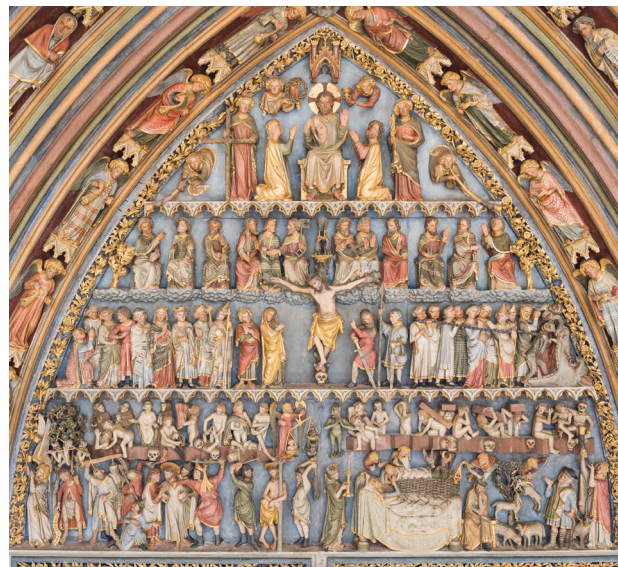
12 Ochsenfurt, Michaelskapelle, Westportal, Tympanon, ca. 1450.

telalter wird in der Forschung zumeist auf das um 1499 entstandene Werk Luca Signorellis im Dom zu Orvieto verwiesen, wo die Szene mit einer expliziten Wiederbelebung der Toten im Jüngsten Gericht verknüpft wird.³⁰

Die Szene an der Sakramentsnische der Oberen Pfarre reiht sich mit ihrer Darstellung einer prozesshaften Auferweckung in eine Folge mehrerer Beispiele aus dem süddeutschen Raum ein, die zumeist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder dem beginnenden 15. Jahrhundert entstanden. Ihnen allen ist gemein, dass sie die Auferweckung der Toten in unterschiedlichen Stadien vor Augen führen. So zeigt beispielsweise das Gerichtstympanon der Michaelskapelle in Ochsenfurt (Abb. 12) unterhalb der Deesis eine Reihe von Auferweckten, die sich aus ihren Gräbern erheben. Bis auf eine Figur, die sich unterhalb von Christus befindet und dem Betrachter ihren Körper entgegenstreckt, sind alle anderen Auferweckten als Skelette ausgeformt. Weitere Beispiele lassen sich in den Gerichtstympana des Südostportals des Ulmer Münsters, des Südportals



13 Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster, Chorsüdportal, Tympanon, ca. 1360.



14 Freiburg i. Br., Münster, Westportalhalle, Tympanon, ca. 1250/70.



15 Troyes, Saint-Urbain, Westportal, Türsturz rechts, ca. 1262/86.



16 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht, Detail: Petrus führt die Seligen in das Himmelreich.

des Münsters zu Schwäbisch Gmünd (Abb. 13), der Westportale von Sankt Kilian zu Korbach und der Marienkapelle zu Würzburg und in einem Skulpturenfragment in der ehemaligen Klosterkirche Schmerzhafte Dreifaltigkeit zu Schlüsselau (Frensdorf, Kreis Bamberg) finden.³¹ Das älteste bekannte Beispiel auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reichs stellt die Darstellung im Tympanon der Portalhalle des Freiburger Münsters aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dar (Abb. 14).³² Es wäre an anderer Stelle zu überprüfen, ob die Darstellungstradition aus Frankreich über Freiburg in das Heilige Römische Reich gelangte. In Frankreich findet sich das Motiv beispielsweise am Türsturz des Westportals von Saint-Urbain in Troyes, circa 1262/86 (Abb. 15). Es gilt an dieser Stelle jedoch festzuhalten, dass das Bamberger Sakramentshaus mit seiner prozesshaften Darstellung der Auferweckung der Toten kein Einzelbeispiel darstellt. Besonders ist hier jedoch die scheinbare Reduktion auf eine Figur, während in den Portalen die Vielzahl der Auferweckten betont wird.³³

Caroline Walker Bynum hat eine Diskurstradition aufgedeckt, auf die die Darstellungstradition zurückgehen könnte und die bis in die Spätantike zurückzuverfolgen ist.³⁴ Ihren Ursprung haben derartige Verknüpfungen von Ezechiel 37,1–14 und der Gerichtsthematik im Leib-Seele-Diskurs, in dem die Frage nach dem Verhältnis von Leib und Seele mit der Frage nach dem Vorgang der Auferweckung der Toten im Gericht verknüpft wurde. Diese Verbindungen fußen auf der jüdischen Exegese, die Ezechiel 37 nicht nur in Bezug auf den Staat Israel, sondern auch auf das

Individuum auslegte.³⁵ Basierend auf den zuvor ausgeführten inhaltlichen Verknüpfungen von Grablegung, Auferstehung und Wiederkunft Christi hinsichtlich der Leib-Seele-Thematik fügt sich die Darstellung der Auferweckten in diese ein: In der prozesshaften Zunahme von Körperlichkeit wird, so die These, die Verbindung von Leib und Seele des beziehungsweise der Verstorbenen impliziert. Interessant ist hierbei, dass dieser Prozess, der sich den theologischen Abhandlungen des Mittelalters zufolge vor der Erhebung aus den Gräbern ereignet, im Medium des Bildes modifiziert wird, indem einerseits die Wiedervereinigung von Leib und Seele mittels einer zunehmenden Verkörperlichung dargestellt wird und andererseits eine Verbindung dieses Prozesses mit dem schrittweisen Erheben aus dem Grab stattfindet. Die bildliche Darstellung ist demnach keine reine ‚Illustration‘ der theologischen Abhandlungen, sondern setzt mit ihren gestalterischen Möglichkeiten eigene inhaltliche Akzente. Auf diese Weise gelingt eine Verbindung der Gerichtsthematik mit den Erscheinungsformen Christi und der Auferstehung der Toten, die eine inhaltliche Verdichtung gegenüber den theologischen Abhandlungen darstellt: Durch Christi Tod in seiner menschlichen Gestalt erfährt der Mensch Erlösung und darf auf die Gnade Gottes im Jüngsten Gericht hoffen. Dieser Aspekt wird am Sakramentshaus mit dem *corpus christi* in einen direkten Zusammenhang gebracht. Das Sakrament wird sowohl in kompositorischer Hinsicht auf der vertikalen Mittelachse als auch inhaltlich zum Zentrum der Aussage. In ihm ist die Heilspräsenz und Gnade Gottes in der Gegenwart bereits erfahrbar.

Die *ecclesia praesens* als Verwalterin der Sakramente

Zu dieser inhaltlichen, den Leib-Seele-Diskurs betreffenden Akzentuierung der Weltgerichtsthematik tritt bei genauerer Betrachtung ein weiterer Aspekt. Am linken Rand des Reliefs ist Petrus dargestellt, der das Himmelstor für die Seligen aufsperrt (Abb. 16). Dieses Motiv ist zunächst nicht ungewöhnlich und findet sich an zahlreichen sogenannten Gerichtsportalen. Auffällig ist hingegen am Bamberger Sakramentshaus die Darstellung Petri im Papstornat und dass der konkrete Moment des Toraufsperrens ins Bild gesetzt ist.³⁶ Verbreiteter ist die Darstellung des bereits geöffneten Tores, an dem Petrus die Erlösten lediglich in Empfang nimmt. Interessant ist hierbei der dezidierte Verweis auf das Papsttum und den Kirchenbau.³⁷ Während die Darstellung des Himmlischen Jerusalems beziehungsweise des Paradieses in Form eines Gebäudes

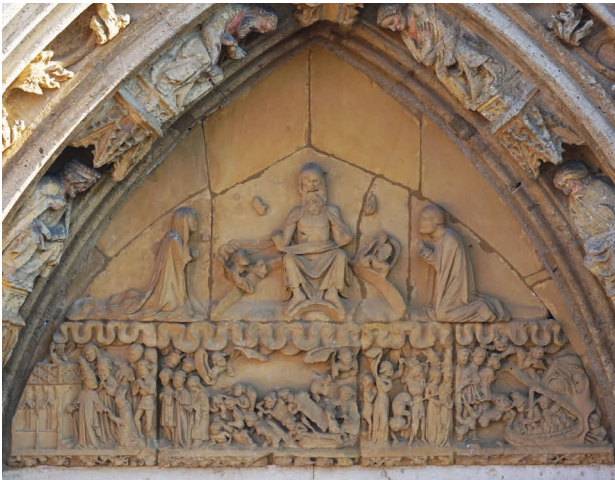


17 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Chor von Nordosten.

keine Besonderheit darstellt,³⁸ zeigt die Bamberger Lösung in Form der kielbogigen Blendarkaturen ein Element, das sich sowohl am Außenbau als kielbogige Couronnementrahmung wiederfindet (Abb. 17) als auch am Sakramentshaus selbst als bekrönender Abschluss der Sakramentsnische vorkommt. Demnach stellt sich die Frage, ob diese Verbindung zwischen dem Himmlischen Jerusalem, dem Kirchengebäude beziehungsweise der Kirche als Institution und dem Sakramentshaus intendiert war und als Teil eines größeren Bedeutungskomplexes zu verstehen ist.³⁹ Die These lautet, dass bewusst Assoziationen an die *ecclesia praesens* als Institution geweckt werden sollen, die als Verwalterin des heilsbringenden Sakraments fungiert.⁴⁰ In Hinblick auf die Darstellung Petri in den Tympana wurde bereits auf die Schlüsselgewalt der Kirche als Verwalterin des Heils verwiesen.⁴¹ Mit der in den oberen Reliefs dargestellten Abfolge des jüngsten Gerichts geht das Ende der irdischen Heilszeit und der *ecclesia praesens* einher, die ihr Primat als Heilsvermittlerin an den höchsten Richter zurückgibt. Neben dieser endzeitlichen Perspektive wird zugleich auf die Verwalterfunktion der Kirche verwiesen, die den Zugang zum

heilsbringenden Sakrament durch die gesamte irdische Heilszeit gewährt und verwehrt.

Das Sakramentshaus wird damit zu einem Ort kirchlichen Selbstverständnisses und institutioneller Selbstinszenierung. Interessant ist hierbei die Anbindung an das Kirchengebäude als solches. Nicht nur aufgrund einer räumlichen Verortung innerhalb, sondern auch aufgrund der direkten Anbindung an dieses treten Sakramentsnische und Sakralarchitektur in ein Spannungsverhältnis zueinander. Durch die wandgebundene Konstruktion ist die Sakramentsnische in die Architektur eingefügt.⁴² Auf einer zweiten Ebene wird diese sowohl formale als auch inhaltliche Anbindung durch die bereits beschriebenen Architekturzitate und die Inschrift verdeutlicht.⁴³ Die Zitate werden auf einer dritten Ebene mit den bildlichen Darstellungen verknüpft, wenn unter anderem das im ‚Gerichtsrelief‘ dargestellte Himmelstor sowohl Parallelen zur Gestaltung des Schreins als auch des Chorumgangs aufweist.⁴⁴ Die Funktion von Sakramentsnische und Kirchenportal werden miteinander verflochten. Auf formale Parallelen zwischen diesen wurde in der Forschung bereits vereinzelt hingewiesen.⁴⁵ Die Funktion derartiger Verknüpfungen blieb offen. Am Beispiel



18 Nördlingen, Sankt Salvator, Westportal, Tympanon, ca. 1401/22.



19 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, *vera icon*.

der Sakramentsnische der Oberen Pfarre werden die Bezüge jedoch greifbar. Die Bildprogramme mittelalterlicher Kirchenportale inszenieren diese vielerorts als „Ort der Transformation“, als Schwellenraum zum Kirchengebäude, an dem die Funktion der *ecclesia praesens* als Verwalterin des Heils thematisiert wird.⁴⁶ Nicht zuletzt aus diesem Grund sind die zahlreichen Parallelen des Bamberger Sakramentshausprogramms mit den Bildprogrammen von Kirchenportalen kein Zufall. Derartige Bezüge werden nicht zuletzt anhand eines Vergleichs mit dem vermutlich von der gleichen Bildhauerwerkstatt geschaffenen Tympanons des Westportals von Sankt Salvator zu Nördlingen deutlich (Abb. 18). Sakramentshaus und Kirchenportal beziehungsweise -gebäude werden als Orte des Heils definiert. Während das Kirchenportal den Übergang vom profanen zum sakralen Raum markiert, ist das Sakramentshaus der Ort sakramentaler Präsenz, der aber dennoch nicht betreten werden kann.⁴⁷ An beiden Orten stellen die Bildwerke eine Verbindung zwischen dem Innen und Außen her, lassen Assoziationen zu größeren Bedeutungskontexten zu und überwinden auf diese Weise die Grenze, die physisch nicht oder nur gelegentlich überschritten werden kann.

Präsenz und Absenz: *corpus christi* und *vera icon*

In der Verbindung des heilsbringenden *corpus christi* mit den bildlich abstrahierenden Darstellungen der Erscheinungsformen Christi ergibt sich auf der christologischen Mittelachse ein Spannungsverhältnis: Die sakramentale Realpräsenz ist im Gegensatz zu den bildlichen Darstellungen nicht visuell erfahrbar. In der

Ambivalenz aus unsichtbarer Realpräsenz und ‚visuell erfahrbarer‘ Absenz erschließt sich eine entscheidende Aufgabe der Bilder am Sakramentshaus. Das Bild lässt durch seine Komposition die Assoziation größerer Bedeutungskontexte zu, in denen der zentrale *corpus christi* zu verstehen ist. Hierbei ist es jedoch entscheidend zu bedenken, dass die Bilder keinen Ersatz für den im Schrein (teilweise) visuell entzogenen *corpus christi* darstellen können.⁴⁸ Vielmehr sind sie als Medien zu verstehen, die religiöses Wissen über den *corpus christi* und seine Relevanz vermitteln. Am Sakramentshaus selbst führt die Darstellung der *vera icon* diese Verhältnisbestimmung vor Augen (Abb. 19).

Als flaches Relief ist das Christushaupt den übrigen (Christus-)Darstellungen am Sakramentshaus formal untergeordnet. Ihre Konzeption basiert auf dem sogenannten Schweißstuch (*Sudarium*) der Heiligen Veronika und der auf diese Reliquie zurückgehenden Darstellungstradition, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und dem frühen 13. Jahrhundert etablierte.⁴⁹ Mit der zusätzlichen Übertragung der Bildreliquie in das Medium des Bildes ging eine klare Funktionsbestimmung und Abgrenzung einher: Während die Bildreliquie als von Christus auf Erden hinterlassenes Zeichen Heilswirksamkeit besitzt und demnach Verehrung erfährt, ist das Bild der Reliquie nur als Abbild des Göttlichen zu verstehen und erfährt selbst keine Verehrung.⁵⁰ Zusätzlich wird, konträr zu den Darstellungen Christi mit Dornenkrone unten und oben, durch den Kreuznimbus die Heiligkeit und Überhöhung Christi in den Fokus gestellt und dem Heilsmedium zugeordnet. Somit ist die *vera icon* nicht nur eine weitere Darstellung Christi, der in den eucharistischen Gestalten von Brot und Wein leiblich anwesend ist,⁵¹ sondern verweist einerseits auf die

Schweißstuchreliquie als ‚Beweisstück‘ des historischen Passionsgeschehens und des inkarnierten Gottes auf Erden, andererseits beinhaltet sie die für das Verständnis der Komposition des Sakramentshauses und der Gott-Mensch-Beziehung elementare Verhältnisbestimmung von Urbild und Abbild: Christus ist in der konsekrierten Hostie sakramental präsent, die Bilder sind nur abbildhafte Verweise auf ihn und das Wissen über ihn.

Conclusio

Die Herausforderung, die „mythische Vorzeit“⁵² in Verbindung mit der eigenen Gegenwart zu bringen, war dem Christentum von Beginn an immanent. In der eucharistischen Wandlung von Brot und Wein zu Leib und Blut Christi findet dieser Brückenschlag zwischen Himmel und Erde, Altem und Neuen Bund, Vergangenheit und Gegenwart seinen Ausdruck.⁵³ Die seit dem 13. Jahrhundert mit der Transsubstantiationslehre einhergehende Ambivalenz aus sichtbarer *materia* (Brot) und unsichtbarer *essentia* (Leib) betont die Bedeutung des Glaubens,⁵⁴ der als Bindeglied das Unsichtbare mit dem Sichtbaren verbindet. Der während der eucharistischen Wandlung vollzogene Austausch der *essentia* geht mit einem Wesenswandel der Hostie einher und markiert den Kern der sakramentalen Lehre – Christus ist im Brot leiblich präsent.

Die Konzeption der Bilder am Sakramentshaus der Oberen Pfarre nimmt diesen für die Funktion des Ortes elementaren Glaubensgrundsatz auf und verknüpft die Relevanz des eucharistischen Sakraments, seine Heilswirksamkeit, mit weiteren Glaubensinhalten. Der dem zentralen *corpus christi* zugrundeliegende Austausch von *materia* und *essentia* wird mit dem Austausch von Leib und Seele Christi, der im Verständnis mittelalterlicher Theologie für die Erlösung der Menschheit elementar ist, verbunden. Ebenso wie sich Form und Materie während der Eucharistie wandeln, wandelte sich auch das Verhältnis von Leib und Seele Christi. An jede Wandlung, ob historisch oder in der Gegenwart, ist die Erlösung der Menschheit geknüpft. Hierbei ist es nicht Aufgabe der Bilder den Aspekt des Wandels zu ‚veranschaulichen‘; wie auch während der Eucharistie bleibt der eigentliche Vorgang des Austausches unsichtbar.⁵⁵

Die Bilder betonen zudem den Unterschied zwischen dem irdischen Sehen und der himmlischen Schau. Während das Sehen durch den menschlichen Sehsinn geschieht, beruht das Schauen auf dem Glauben. Schauen ist ein rein geistiger Akt, an den die Gotteserkenntnis geknüpft ist und der dem irdischen

Menschen nicht beziehungsweise nur partiell möglich ist.⁵⁶ Die Bilder beziehungsweise Darstellungen Christi am Sakramentshaus bilden demnach keinen ‚Ersatz‘ für den visuell entzogenen beziehungsweise nur partiell visuell erfahrbaren *corpus christi*, sondern können lediglich Assoziationen wecken, die einerseits religiöses Wissen voraussetzen, andererseits zu einem schrittweisen Erkenntnisgewinn beitragen können. Sichtbares und Unsichtbares werden somit im Glauben zu einer untrennbaren Einheit, die sich in der Verbindung von Brot und Leib ebenso manifestiert wie in der Zuordnung von bildlichen Darstellungen der Erscheinungsformen Christi und der Realpräsenz im *corpus christi* am Sakramentshaus.

- 1 Vgl. Gerda Naujoks, Die Entwicklung des architektonischen Sakramentsbehälters in Franken im Laufe des Mittelalters (Diss. masch.), Erlangen 1948; Otto Nußbaum, Die Aufbewahrung der Eucharistie (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums), Bonn 1979. Die Thesen zur Funktion der Sakramentshäuser reichen von der Umsetzung einer Forderung nach einer dauerhaft ‚sicheren‘ Verwahrung des *corpus christi* bis hin zu einem temporären Gebrauch im Rahmen liturgischer (Andachts-/Prozessions-) Praxis. Vgl. Achim Timmermann, Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600 (Architectura Medii Aevi, Band 4), Turnhout 2009, S. 28; Kinga German, Sakramentsnischen und Sakramentshäuser in Siebenbürgen. Die Verehrung des Corpus christi (Diss. Univ. Stuttgart), Petersberg 2014, S. 133.
- 2 Vgl. Publikationen in Fußnote 1, zudem Achim Timmermann, „Ein merklich köstlich und wercklich sacrament gehews“. Zur architektonischen Inszenierung des Corpus Christi um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, hrsg. v. Anna Morath-Fromm, Ostfildern 2003, S. 207–230; zahlreiche weitere Publikationen von Timmermann, die hier aus Platzgründen nicht aufgeführt werden können; Justin E. A. Kroesen und Peter Tångeberg, Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie, Petersberg 2014.
- 3 Im Folgenden kurz Obere Pfarre genannt.
- 4 Die Grundlage des Aufsatzes bilden die Ergebnisse der im Wintersemester 2019/20 am Lehrstuhl für mittelalterlicher Kunstgeschichte eingereichten Masterarbeit mit dem Titel „Zeitlichkeit in Anbetracht der Ewigkeit. Das spätmittelalterliche Sakramentshaus der Oberen Pfarrkirche Unsere Liebe Frau in Bamberg im medialen und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext“.

- 5 Die Verwendung des Begriffs Sakramentshaus wird im Folgenden als Oberbegriff verwendet. Unter den Begriff der Sakramentsnischen fallen Sakramentshäuser, die als tatsächliche Nische im Verband mit der Mauer stehen oder, wie in Bamberg, einer Chorkapellenwand vorgelagert sind.
- 6 Maße inklusive des 0,58 m hohen Oberkörpers der Christusskulptur. Vgl. zu den Maßen Tilmann Breuer und Reinhard Gutbier, *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken. Stadt Bamberg. Bürgerliche Bergstadt (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberfranken, Band 6.1), Bamberg/München/Berlin 1997, S. 208.*
- 7 Die Anordnung der Apostel- und Prophetenskulpturen ist ebenso wie die Inschriften auf deren Schriftbändern nicht mehr bauzeitlich. Darauf deutet unter anderem eine Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert hin (Louis Trautner: *Sacrarium der Oberen Pfarrkirche, Bamberg, 1785, Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert, 364 × 216 mm, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 43400 Z.*). Unter anderem unter Bezugnahme auf die Komposition am Fürstenportal des Domes wurde im Rahmen der Masterarbeit eine Anordnung der Propheten in der unteren Reihe und der Apostel in den darüber liegenden Registern postuliert. Diese These liegt auch den Ausführungen im Rahmen des Aufsatzes zugrunde.
- 8 Die im Inneren der vergitterten Schreintür befestigte Platte, die heute keinen Einblick in das Innere des Schreins erlaubt, ist neben der Auskleidung des gesamten Schreins eine spätere Zugabe des 16./19. Jahrhunderts.
- 9 In gotischen Minuskeln: *Ano. M.ccc.lxxx.ii. am / mantag . nach . egidij . war/rt. der erst. stain . gelait.* In der jüngeren Forschung herrscht Einvernehmen darüber, dass sich die Datierung der Grundsteinlegung – entgegen älterer Thesen – nicht auf die Sakramentsnische bezieht, sondern auf den Baubeginn des Chorumgangs. Vgl. Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 56 f.
- 10 Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009, S. 491.*
- 11 Vgl. Tilmann Breuer, „Der Eckstein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein geworden.“ *Das Sakramentshaus der Oberen Pfarre zu Unserer Lieben Frau in Bamberg*, in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1.2 (1995/96), S. 83–94, hier S. 86.*
- 12 Von der These Schwarzwebers ausgehend wurde in der kunsthistorischen Forschung immer wieder betont, dass es sich bei der Bamberger Wächterdarstellung um „eine ikonographische Besonderheit [handle], die hier zum ersten Male begegne[t].“ Annemarie Schwarzweber, *Das heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, Band 2), Freiburg i. Br. 1940, S. 47, 51 ff.* Vgl. zudem Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 203. Bei Hofman findet sich allerdings der Verweis auf eine Darstellung im Retabel der Pfarrkirche von Hattonchâtel, das um 1330 entstand und bereits eine Wächterdarstellung an dieser Stelle aufweist. Vgl. Helga Dorothea Hofman, *Das Heilige Grab, die Grablegung Christi und Christus im Grabe*, in: *Saarheimat 7 (1963), S. 97–105, hier S. 98.* Zudem findet sich eine Darstellung am im ersten Viertel des 14. Jahrhundert entstandenen Heiligen Grab des Freiburger Münsters und am um 1350 entstandenen Lettner der Kathedrale von Bourges.
- 13 Vgl. Markus Maisel, *Grablegungsgruppen des Spätmittelalters. Entstehung, Verbreitung, Ikonographie und Funktion einer Sonderform des Figurengrabmals*, in: *Das Grabdenkmal des Christoph von Rheineck. Ein Trierer Monument der Frührenaissance im Zentrum memorialer Stiftungspolitik (Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier, Band 19), hrsg. v. Peter Seewaldt, Trier 2000, S. 117–138.*
- 14 Vgl. Hofman 1963, wie Anm. 12, S. 100. Als nachfolgendes Beispiel gilt die Sakramentsnische von Sankt Jakob zu Rothenburg ob der Tauber. Deren Datierung ist bislang jedoch unzureichend geklärt.
- 15 Hierzu auch Breuer 1995/96, wie Anm. 11. Es wäre zu überlegen, ob das Motiv der schlafenden Wächter möglicherweise mit der weiter unten ausgeführten Sehen-Schauen-Thematik einhergeht und somit ein Ausdruck des Nicht-Erkennens Christi wäre.
- 16 Ich spreche an dieser Stelle bewusst von einer in der Konzeption des Werks angelegten ‚Assoziation‘, die als Abgrenzung zu der weitverbreiteten Formulierung und Postulierung einer konkreten ‚Rezeption‘ durch einen potentiellen mittelalterlichen Betrachter dient. Während das einer Konzeption immanente Assoziationspotential am Objekt selbst analysiert werden kann, setzt ein postuliertes Rezeptionsverhalten immer eine Universalität der Wahrnehmung, ungeachtet beispielsweise des Vorwissens potenzieller Betrachter, voraus. Ich danke an dieser Stelle Isabell Väh für den sehr inspirierenden Austausch zu diesem Aspekt.
- 17 In der Ostkirche findet sich diese Tradition bis in die Gegenwart, wo der Moment der Höllenfahrt Christi und die Erlösung Adams und Evas zum entscheidenden Moment werden. Dies spiegelt sich beispielsweise in den Anastasisikonen wider. Vgl. hierzu Felix Gietenbruch, *Höllenfahrt Christi und Auferstehung der Toten. Ein verdrängter Zusammenhang (Studien zur systematischen Theologie und Ethik, Band 57), Zürich/Münster 2010.*
- 18 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologica, Bd. 28: Des Menschensohnes Leiden und Erhöhung, III q. 46–59, lat.-dt., ed. v. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg b. Köln, Salzburg – Leipzig 1938, hier q. 51 insb. art. 1, S. 146–149, art. 3, S. 155–158, art. 4, S. 158–161, sowie q. 52 art. 3, S. 172–174.*
- 19 Vgl. hierzu die Erwähnung in einer bayerischen Messstiftung aus dem Jahr 1429 bei German 2014, wie Anm. 1, S. 129. Auch Maisel verweist auf diese im Spätmittelalter

- scheinbar gängige Bezeichnung, nennt jedoch keine Quellen. Vgl. Maisel 2000, wie Anm. 13, S. 61.
- 20 Vgl. hierzu Art. Sarc, Sarch, in: BMZ, online unter: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ&mode=Vernetzung&lemid=BS00574#XBS00574 (abgerufen am 27.07.2019). Art. sarc, sarch, in: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, hrsg. v. Matthias Lexer, online unter: http://woerter-buchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=LS00554&sigle=Lexer (abgerufen am 27.07.2019).
- 21 Auf eine liturgische Anbindung im 15. Jahrhundert weist das Mesnerpflichtbuch (1493) von Sankt Sebald in Nürnberg, in dem sich ein Verweis auf eine Aussetzung des Allerheiligsten in der Sakramentsnische während der Ostersonntagsliturgie findet. Vgl. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007, S. 497.
- 22 Vgl. Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 207; Schwarzweber 1940, wie Anm. 12, S. 47. Vgl. zudem Heinrich Mayer, *Die Obere Pfarrkirche zu Bamberg (Bamberger Hefte für fränkische Kunst und Geschichte, Band 10/11)*, Bamberg 1929, S. 37.
- 23 Vgl. Breuer 1995/96, wie Anm. 11.
- 24 Noah Regenass hat dies eindrücklich anhand der Darstellung an der Galluspforte des Basler Münsters für das 12. Jahrhundert darlegen können. Vgl. Noah Regenass, *Drei Pforten zur Seligkeit. Die Galluspforte als Mittlerin zwischen Gegenwart und Jüngstem Gericht*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 118 (2018), S. 203–229.
- 25 Vgl. zum Fürstenportal Stephan Albrecht, *Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal*, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen, Band 4)*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 243–289.
- 26 Vgl. Aquin, ST, wie Anm. 18, hier q. 54 art. 1, S. 209–214.
- 27 Vgl. ebd., hier q. 54 art. 3 und 4, S. 218–226.
- 28 Vgl. für die Fassung der Vulgata Hieronymus, *Biblia Sacra Vulgata, lat.-dt.*, Bd. 4: *Isaias – Hieremias – Baruch – Hiezechiel – Danihel – XII Prophetæ – Maccabeorum*, hrsg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Berlin/Boston 2018, S. 702–709. Ich danke für den Hinweis auf diese Bibelstelle ganz herzlich Thomas Wabel.
- 29 Vgl. z. B. Auferweckung der Gebeine durch den Propheten Ezechiel, um 244, Fresko, ursprünglich Synagoge von Dura Europos, jetzt Nationalmuseum Damaskus; Auferweckung der Gebeine durch den Propheten Ezechiel, Kölner Goldglas, 1. Hälfte 4. Jahrhundert, London, British Museum, Inv. 628. Im Frühmittelalter wird die Darstellung unter anderem um Windgeister ergänzt, die den Toten neues Leben einblasen (Ez 37,10). Vgl. Beate Brenk: Art. Auferstehung der Toten, in: LCI 1 (2012), Sp. 219–222.
- 30 Vgl. Michael Quinton Smith: Art. Ezechiel, in: LCI 1 (2012), Sp. 718. Im Spätmittelalter ist die Szene nördlich der Alpen vor allem in deutschen illustrierten Historienbibeln des 15. Jahrhunderts zu finden.
- 31 Bei dem Fragment, das sich heute an der Nordwand des Chores befindet, könnte es sich um den bekrönenden Abschluss einer ehemaligen, nicht erhaltenen Sakramentsnische handeln. Quellen, die diese Hypothese belegen, konnten bislang nicht gefunden werden. Zudem verweisen stilistische Ähnlichkeiten auf eine Verwandtschaft zur Sakramentsnische der Oberen Pfarre. Diese Hypothese gilt es jedoch an anderer Stelle zu überprüfen. Daneben findet sich eine vergleichbare Darstellung auf einem sich heute im Rathaus von Diest (Belgien) befindlichen Tafelgemälde, das wohl ursprünglich um 1420/30 im Kölner Raum entstand und das Paradies zudem in Form eines Kirchen-/Kapellenbaus darstellt, durch dessen Hauptportal die Erlösten einziehen. Vgl. hierzu Martin Konrad: *Das Weltgerichtsbild im Stadthause zu Diest*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 3/4 (1926/27), S. 141–151.
- 32 Vgl. Ansätze hierzu in Dieter Gerhard Morsch, *Die Portalhalle im Freiburger Münstersturm (Diss. Univ. Freiburg) (Studien zur Kunst am Oberrhein, Band 1)*, Münster 2001, S. 130.
- 33 Eine prozesshafte Darstellung findet sich womöglich auch im bereits erwähnten Tympanon des Südostportals des Ulmer Münsters, wo links des Trumeaubaldachins eine Figur mit Skelettkopf einer körperlich bereits ausgebildeten Figur aus dem Sarg ‚zu folgen‘ scheint. Es könnte sich hierbei auch um die gleiche Person handeln, die in zwei unterschiedlichen Stadien dargestellt wird. Dafür würde auch die aufwärtsstrebende Bewegung der Dargestellten sprechen.
- 34 Vgl. Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336 (American Lectures on the History of Religion)*, Columbia 2017.
- 35 Vgl. ebd., S. 54. Walker Bynum endet mit ihren Untersuchungen um 1300 und gibt für das 14. und 15. Jahrhundert lediglich hinsichtlich der Ikonographie folgenden Ausblick: „[...] bones [...] [are] almost never depicted as rising, but if they are [...], they are shown not naked but in the process of acquiring flesh.“ Ebd., S. 187.
- 36 Ein weiteres Beispiel konnte bislang nur in Würzburg am Westportal der Marienkapelle gefunden werden.
- 37 Es wäre zu überlegen, ob die dezidierte Darstellung Petri im Papstornat möglicherweise mit den zum Entstehungszeitpunkt relevanten Diskursen hinsichtlich des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417) und des 1417 einberufenen Konzils von Konstanz in Verbindung steht.
- 38 Vgl. hierzu Yves Christe, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, S. 96.
- 39 Ansätze finden sich auch bei Timmermann 2009, wie Anm. 1, S. 221. Timmermann deutet die Formübernahme ebenfalls im Kontext der Bedrohung durch die Hussiten, wobei

- er die Strebewerkspyramiden als Ausdruck eines Triumphes über die Häresie und die Gestaltung der Sakramentsnischen als eine Art Befestigungsarchitektur zum Schutz des Allerheiligsten gegen diese deutet. Die Frage nach möglichen Adressaten bleibt bei Timmermann offen.
- 40 Neben die auf die Institution verweisende Darstellung Petri im Papstornat wird auf der gegenüberliegenden Seite eine weitere Papstfigur gestellt, die zu den Verdammten gehört und sich auf dem Weg in die Hölle befindet. Hierbei könnte eine Unterscheidung zwischen individueller, fehlbarer Person und Institution intendiert sein.
- 41 Vgl. Bruno Boerner, Eschatologische Perspektiven in mittelalterlichen Portalprogrammen, in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia, Band 29), hrsg. v. Jan A. Aertsen und Martin Pickavé, Berlin u. a. 2002, S. 301–320, hier 309; Regenass 2018, wie Anm. 24, S. 222ff.
- 42 Nach außen wurde diese Thematik möglicherweise in einer – heute nur noch fragmentarisch überlieferten – Wandmalerei veranschaulicht. Historische Fotografien lassen an der Wandfläche des Chores, hinter der sich im Inneren die Sakramentsnische befindet, die Darstellung einer von Engeln getragenen Monstranz erahnen. Die Malerei ist wohl in das späte 15. Jahrhundert zu datieren. Dies wäre allerdings mittels einer restauratorischen Untersuchung zu überprüfen. Derartige Darstellungen sind andernorts in das Bildprogramm von Sakramentshäusern des 15. Jahrhunderts integriert.
- 43 An der Sakramentsnische von Sankt Sebald geschieht dies über die auf dem Querschnitt einer Basilika beruhende Grundkomposition (vgl. Abb. 8). Eine weitere Ebene eröffnet eine mögliche Aussetzung des Allerheiligsten in einer Monstranz, die um 1400 oftmals, wie ein Beispiel aus der Oberen Pfarre zeigt, auf die basilikale Grundform Bezug nehmen.
- 44 Ein weiteres Beispiel für derartige Bezüge stellt das Tympanon des Westportals des Kapellenturms zu Rottweil dar, wo der Turm des als Kirchengebäudes ausgeformten Himmlichen Jerusalems das trennende Wolkenband zur Deesis durchbricht.
- 45 Vgl. z.B. Timmermann 2009, wie Anm. 1, S. 29ff., 51f., 96, 221; German 2014, wie Anm. 1, S. 12, 30.
- 46 Vgl. Albrecht 2015, wie Anm. 25; Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019.
- 47 Vgl. die Definition von Sakramentshäusern als Mesoarchitektur in Abgrenzung zu Makro- und Mikroarchitekturen bei Ines Braun-Balzer, [...] ou quel lieu seront trois piliers [...]: Spätgotische Turmmonstranzen und ihr Verhältnis zur Makroarchitektur, in: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, hrsg. v. Christine Kratzke und Uwe Albrecht, Leipzig 2008, S. 43–59.
- 48 Diese These suggeriert beispielsweise Timmermanns Formulierung von „Schauentzug“ und „Schauersatz“ am Sakramentshaus. Timmermann 2003, wie Anm. 2, S. 207.
- 49 Vgl. hierzu Gerhard Wolf, Vera Icon, in: Handbuch der Bildtheologie, Band 3: Zwischen Zeichen und Präsenz, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2014, S. 419–466; Ders., Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 46–51; Heike Schlie, Vera Ikon im Medienverbund. Die Wirksamkeit der Sakramente und die Wirkung der Bilder, in: Medialität des Heils im späten Mittelalter (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 10), hrsg. v. Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening, Zürich 2009, S. 61–82.
- 50 Vgl. hierzu auch Schlie 2009, wie Anm. 49, S. 68f.
- 51 Vgl. zu einer derartigen Deutung der *vera icon* am Sakramentshaus der Oberen Pfarre Schwarzweber 1940, wie Anm. 12, S. 420.
- 52 Thomas Lentes, Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in der Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Krüger, Mainz 2000, S. 21–46, hier S. 22.
- 53 Vgl. Thomas von Aquin, Summa Theologica, Bd. 30: Das Geheimnis der Eucharistie, III q. 73–83, lat.-dt., ed. v. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg b. Köln, Salzburg – Leipzig 1938, hier q. 75 art. 5, S. 69–72.
- 54 Vgl. ebd., q. 75 art. 1, S. 51–57.
- 55 Es wäre an anderer Stelle mittels einer restauratorischen Analyse zu überprüfen, ob dieser Substanzwechsel auch in der ursprünglichen Fassung Ausdruck gefunden hat. Reste mehrerer Überfassungen sind an unterschiedlichen Stellen erkennbar. Auf einer ersten Ebene findet eine Abstufung der unterschiedlichen Erscheinungsformen Christi bereits in der Ausgestaltung als vollplastische Skulptur, Hoch- und Flachrelief statt und weisen somit erneut Parallelen zur Ausgestaltung mittelalterlicher Portale auf. Vgl. bspw. Stephan Albrecht: Das Bildprogramm der Kathedrale von Paris: „Der Weg ist das Ziel?“, in: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021 (= Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 98–153, hier S. 122.
- 56 Vgl. Aquin, ST, wie Anm. 53, hier q. 76 art. 7, S. 110–114. Zu der Unterscheidung auch Albrecht in Bezug auf das Fürstenportal: Albrecht 2015, wie Anm. 25, S. 277.

Bildnachweis

Abb. 1: Augustinermuseum Freiburg i. Br., Fotografie Thomas Eicken

Abb. 2, 7, 15: Simon Dirk Schmidt

Abb. 3–6, 8–13, 16–19: Marie-Luise Kosan

Abb. 14: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i.Br., Bildarchiv, Aufnahme Peter Trenkle.

Multimediales Erzählen in Thüring von Ringoltingens „Melusine“ Text und Bild in der Nürnberger Handschrift Hs. 4028

Thüring von Ringoltingens 1456 verfasster Prosaroman „Melusine“ gilt als Bestseller der Inkunabelzeit. Die Ausstattung der frühen Drucke mit zahlreichen Illustrationen findet sich bereits in der handschriftlichen Überlieferung vorgeprägt. Ein Sonderstatus kommt der 1468 verfassten und in Nürnberg aufbewahrten Handschrift zu, die 65 großformatige, bunt kolorierte Federzeichnungen aufweist (Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, Hs. 4028). Bei einer genauen Betrachtung der Bild-Text-Zusammenhänge in dieser Handschrift zeigt sich, dass die narrativen Bilder in die Textrezeption des Lesers eingreifen, spezifische Lesarten des Textes forcieren und über den Text hinausgehende Deutungsangebote für den Rezipienten bereithalten.

Die „Melusine“ – ein Bilderroman

Die tragische Geschichte der Fee Melusine – halb Frau, halb Schlange und Ahnherrin der verzweigten Adelsfamilie der Lusignan – ist das einzig bekannte literarische Werk des Berner Schultheißen Thüring von Ringoltingen (um 1415–circa 1483).¹ Der Roman erzählt, wie Melusine dem Jüngling Raymond aus einer misslichen Lage hilft und mit ihm ein mächtiges Geschlecht begründet. Reichtum und Glück der Dynastie sind jedoch an die Bedingung geknüpft, dass Raymond seine Frau nie samstags im Bad aufsuchen darf. Als später ihr gemeinsamer Sohn Geffroy seinen eigenen Bruder ermordet, beschuldigt Raymond seine Frau und ihre übernatürliche Natur, Schuld an der Tragödie zu tragen – denn er hat inzwischen herausgefunden, dass sie sich im Bad in ein Mischwesen verwandelt (Abb. 1). Die Fee ergreift klagend die Flucht, und Raymond erfährt, dass sie verflucht war und er sie hätte erlösen können, wenn er denn ihr Geheimnis gehütet hätte. Der weitere Verlauf der Erzählung widmet sich den Heldentaten Geffroys; zudem erfährt der Leser Genaueres über Melusines Eltern und ihre ebenfalls verfluchten Schwestern Melior und Palestine. Die Geschichte

endet mit Geffroys Tod und einem Verweis auf die noch lebenden Nachkommen des Geschlechts der Lusignan.

Der Roman war ein Kassenschlager des frühen Buchdrucks.² Ein Markenzeichen der Inkunabelausgaben und sicherlich ein nicht unerheblicher Faktor für ihren kommerziellen Erfolg ist die üppige Ausstattung mit Holzschnitten.³ Doch zeigt schon die handschriftliche Überlieferung eine Tendenz, den Stoff zu bebildern.⁴ Thürings französische Vorlage, der Ende des 14. Jahrhunderts verfasste *Roman de Mélusine* von Couldrette, wird bereits mit einzelnen für die Handlung zentralen Szenen illuminiert.⁵ Ganze Bilderzyklen finden sich hingegen im Prosaroman von Jean d'Arras (1392/93): Von den zehn erhaltenen Textzeugnissen und vier Fragmenten sind sieben Exemplare bebildert bzw. waren für eine Bebilderung vorgesehen, darunter vier Manuskripte mit je 17, 20 (von 30 geplanten), 36 und 47 Miniaturen.⁶

Mit Thüring von Ringoltingens Romanadaption steigert sich die Anzahl der Abbildungen. Von den 17 erhaltenen Manuskripten sollten sieben mit Illustrationen ausgestattet werden. Ausgeführt wurden diese aber nur in zwei Exemplaren mit jeweils eigenen Bildfindungen in Form von großformatigen, kolorierten Federzeichnungen: In der Basler Handschrift von 1471 (Universitätsbibliothek, Cod. O) mit 38 Zeichnungen und in der Nürnberger Handschrift von 1468 mit ursprünglich 67, von welchen heute noch 65 erhalten sind.⁷ Bemerkenswert ist, dass für drei weitere Handschriften ebenfalls 67 großformatige Illustrationen geplant waren, darunter die dem verlorenen Original von 1456 nahestehende Leithandschrift in Kopenhagen.⁸ Auch der Erstdruck der Melusine von Bernhard Richel in Basel (1473/74) folgt mit 67 Abbildungen der Tradition der Handschriften und präsentiert die Holzschnitte in einem einheitlichen Layout immer ganzseitig unter der Kapitelüberschrift (Abb. 2).⁹ Johann Bämle in Augsburg schließlich fügt seiner 1474 gedruckten „Melusine“ 72 kleinformatigere Holzschnitte bei, womit die bildliche Ausstattung des Romans ihren zahlenmäßigen Höhepunkt erreicht.¹⁰



1 Raymond sieht Melusine im Bad. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 50r, 1468.

Lesen und Schauen. Die Illustrationen der Nürnberger Melusinehandschrift

Zu Bild und Text der Melusine-Romane existiert inzwischen eine rege Forschung, bei welcher in jüngerer Zeit auch die Nürnberger Handschrift punktuell analysiert wurde.¹¹ Das Exemplar gelangte durch Hans Freiherr von Aufseß (1801–1872) an die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums.¹² Erstbesitzer bzw. Auftraggeber sind nicht bekannt, ein Vermerk auf der Spiegelseite stammt erst von 1573 und nennt Wolfgang Jacob von Schwarzenberg (1560–1618) und Philipp II. von Baden (1559–1588) als Besitzer.¹³ Letzterer hatte einen persönlichen Bezug zur Geschichte, denn Thüring widmete seinen Roman dem Markgrafen Rudolf IV. von Hachberg-Sausenberg (1426/27–1487), der einer Seitenlinie des Hauses Baden angehörte. Da sich das Werk keiner größeren Schreiberwerkstatt zuordnen lässt, entstand es vermutlich als individuelle Auftragsarbeit. Ob dabei das Bildprogramm neu konzipiert wurde, kann nicht geklärt werden. Wie Stein-Kecks betont, sprechen aber Korrekturen und individuelle



2 Palestine hütet den Schatz ihres Vaters. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. IV 94, fol. 89v, Richel: Basel 1473/74.

Variationen in der Formfindung der Miniaturen gegen eine verbindliche Vorlage. Auch Nachfolger der Miniaturen können nicht ausgemacht werden. Die ersten Drucke in Basel und Augsburg stehen in einer anderen Bildtradition, auf die sich auch die Federzeichnungen der Basler Handschrift beziehen.¹⁴ Die Nürnberger „Melusine“ steht damit für sich.

Beim Blättern durch das Buch fällt die dichte Bebilderung sofort ins Auge: Jeder der 67 Kapiteleinteilungen des Romans folgt eine Illustration, die bei circa 30 × 20,5 cm Blattgröße meist zwei Drittel bis drei Viertel der Seitenfläche einnimmt (vgl. Abb. 1). Bei einer Gesamtseitenzahl von 97 Seiten ergeben sich so im Schnitt mehr als zwei Bilder auf drei Seiten. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die im Vordergrund agierenden Figuren, die durch ein kommunikatives Zusammenspiel von Gesten, Körperhaltungen und Blicken dynamisch verbunden sind. Während Architektur und Natur meist nur als Versatzstücke dienen, um Handlungsorte oder Räumlichkeiten anzudeuten, werden viele Szenen durch variationsreiche Sachdetails wie modische Kleider, Rüstungen und Möbelstücke belebt. Gestaltet wurden die Miniaturen in mehreren Arbeitsschritten: Auf einer zugrundeliegenden Skizze wurde zunächst die Federzeichnung angelegt, die dann koloriert wurde. Der Farbauftrag ist teils lasierend, teils deckend; einzelne Licht- und Glanzakzente erzeugen Materialität und Plastizität. Eine abschließende Nachbearbeitung mit der Feder betont Konturen und Details. Obwohl die Federzeichnungen nicht einheitlich gerahmt sind und manchmal die volle Seitenbreite ausnutzen, ist erkennbar, dass sie möglichst zu Beginn einer neuen Seite platziert wurden, quasi als Eingangsbild zu dem folgenden Text, wie es dann bei Richels Erstdruck zum Standard wird. Die rubrizierten Kapiteleinteilungen finden sich entweder direkt über dem Bild oder am Ende der vorhergehenden Seite.

Vorausdeuten, Zusammenfassen, Zurückblättern. Die Bilder und ihr Textbezug

Der enormen Bilddichte der Nürnberger Handschrift ist es zu verdanken, dass sich alle relevanten Handlungsabschnitte visualisiert finden. Die Illustrationen sind aber weit mehr als nur Orientierungshilfe für den Leser, sie beanspruchen einen fast gleichwertigen Raum – Lesen und Betrachten bilden eine Einheit. Bei ihrer Untersuchung der Text-Bild-Beziehungen im Erstdruck der Melusine von Richel konnte Drittenbass zeigen, dass die Bildplatzierung im Text „präzise durchdacht und gezielt auf Rezeptionssteuerung hin konzipiert ist.“¹⁵ Auch Knaeble betont diese multimediale



3 Palestine hütet den Schatz ihres Vaters, Detail. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 91r, 1468.

Erzählstrategie der Drucke: Die Bilder seien „funktionale Elemente der Narration“, da sie den Erzählprozess durchbrechen, indem sie etwa zukünftige Handlungsabschnitte vorwegnehmen oder bereits Geschehenes zusammenfassen.¹⁶ Diese Beobachtungen gelten umso mehr für die Nürnberger Federzeichnungen. Sie sind im Vergleich zu den Holzschnitten deutlich detaillierter und beziehen sich häufig auf Textinhalte mehrerer vorausgehender beziehungsweise nachfolgender Seiten.

Einen Einblick in die Erzählweise der Bilder der Nürnberger Handschrift liefert die Aventure um Melusines Schwester Palestine. Im Text wird die Episode zunächst auf der vorausgehenden verso-Seite in der Rubrik angekündigt: *Wye Plantina die Junckfraw Ihres vatters schatzs hüttet uff dem berg zuo Arregon daselbs gar vil würem und frayßsamer tier sind die des bergs hüttend* (90v). Auf der gegenüberliegenden Seite (91r) erblickt

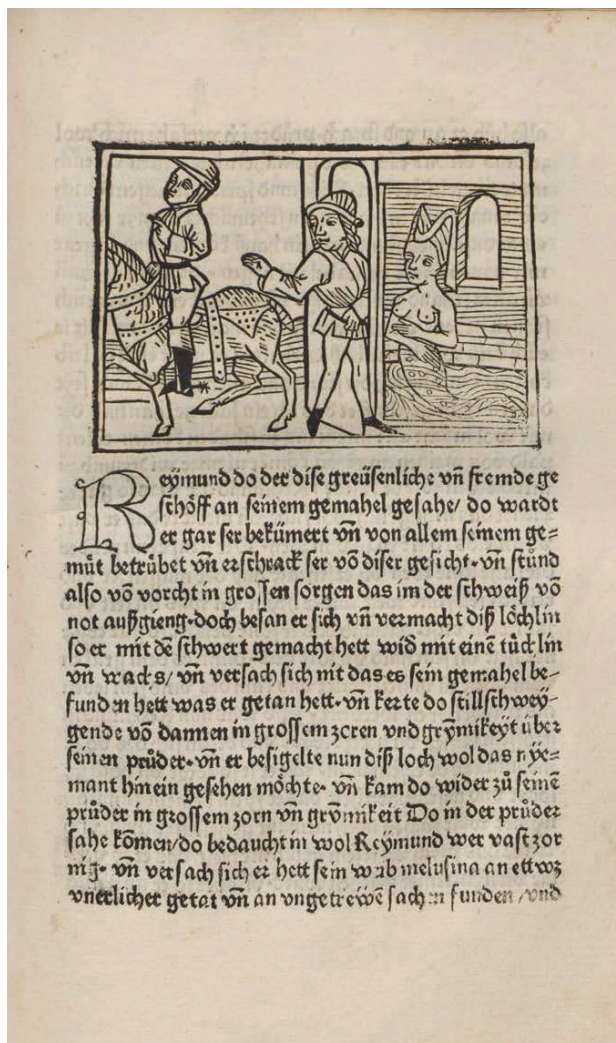
der Leser Palestine (Plantina) umgeben von Ungeheuern – nicht etwa auf einem Berg, wie die Rubrik andeutet, oder in einem Schloss, wie in Richels entsprechendem Holzschnitt (vgl. Abb. 2), sondern inmitten eines Höhleneingangs (Abb. 3). Im Text wird erst auf fol. 92r von der Höhle berichtet: *Und was das loch in der mittele des bergs (...) und oberthhalb dem loch warent vil andre löcher die all vol böser würem vnd frayßlichen tieren warent (...)*. Als der tapfere Ritter von England schließlich bei der Höhle ankommt (93r), wird er vom letzten Ungeheuer verschlungen. Die Abbildung auf der nächsten Seite (Abb. 4) folgt wiederum der Beschreibung des Ungeheuers vom Anfang der Episode (91v), wo unter anderem berichtet wird, dass es nur ein großes, rundes Auge hat: *(...) das selbe stünde Im an der mitte seiner stürne (...) dryer schuoch weit was und vast gros* (91v). Auch die eiserne Tür, hinter der Palestine und der Schatz versteckt sind (92r), ist hinter dem Monster zu



4 Der Ritter von England wird verschlungen. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 93v., 1468.

erkennen. Der Künstler erweist sich hier beispielhaft als genauer Kenner des Textes und auch der Leser wird zum sorgfältigen Lesen und zum Vor- und Zurückblättern veranlasst, um die Details der Bilder entschlüsseln zu können.

Eine spannungsvolle Momentaufnahme bietet die Verwandlungsszene von Melusine im Bad (vgl. Abb. 1), ein Wendepunkt der Erzählung. Der vorausgehende Text schildert recht dramatisch, wie Raymond voller Eifersucht beschließt, seine Gattin im Bad zu beobachten: *Do gieng er hin gar schnell und nam sein schwert und lieff an die kamer darine er vormals nie kōmen was (...) er zoch us sein schwert (...) und machotte also ain loch durch die türe* (49v). Raymond entdeckt jedoch nicht den erwarteten Liebhaber, sondern seine verwandelte Frau mit ihrem Schlangenschwanz (50r). Seine Betroffenheit verwandelt sich sofort in Wut auf seinen Bruder, der ihn zum Spionieren angestiftet hat und den er



5 Melusine im Bad. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc. c.a. 295, fol. 52r, Bämle: Augsburg 1474.

daraufhin wejagt (50v). Während die Holzschritte von Richel und Bämle das Geschehen narrativ ausschmücken, indem sie das Davonjagen des Bruders in die Szene integrieren (Abb. 5), reduziert die Nürnberger Federzeichnung durch ihre geschickte Komposition die Handlung auf den eigentlichen Akt des Sehens: Raymond späht durch das Loch in der Tür in die architektonisch getrennte Raumsphäre. Dies setzt reizvoll Dualismen wie Innen und Außen, Sehen und Gesehen werden oder Nackt und Angezogen in Szene. Der Betrachter selbst wird dabei zum alles sehenden Voyeur und damit nicht nur zur Reflexion des Romaninhalts, sondern auch seiner eigenen Wahrnehmung und Neugierde angeregt.



6 Raymond tötet seinen Vater bei einem Jagdunfall. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 6r, 1468.



7 Begegnung von Raymond und Melusine am Durstbrunnen, Detail. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 7r, 1468.

Die Lesarten und Deutungsangebote der Bilder

Das multimedial ausgerichtete Erzählen der Nürnberger Melusinehandschrift zeigt sich besonders eindrücklich zu Beginn der Erzählung. In dichter Abfolge schildern vier Bilder jene schicksalhafte Nacht, in welcher Raymond mit seinem Onkel ausreitet und er nach einem Jagdunfall, bei dem der Onkel stirbt, Melusine begegnet (5r, 6r, 7r, 10r). Die Vorwärtsbewegung des Leseflusses scheint hier geradezu ins Bild übertragen, wenn Raymond in der Unfallszene mit seinem Pferd aus dem Bild hinaus von einer Szene zur nächsten zu reiten scheint (Abb. 6, Abb. 7). Zusätzlich nutzt der Künstler aber abweichend von der chronologischen Handlungsabfolge im Text die nur im Medium des Bildes mögliche Simultandarstellung zweier Ereignisse, um das dramatische Unfallgeschehen besonders detailliert zu schildern. Dabei nimmt das Bild auch Einfluss auf die Textrezeption des Lesers: Dieser hat nämlich bereits in der vorangehenden Sterndeutungszene erfahren, dass Reichtum und Macht demjenigen winken, der in dieser Nacht seinen Herrn tötet. Ray-

monds Reaktion auf die Prophezeiung wird ambivalent beschrieben: Er *geschweig und redt nicht ain wort* (5v). Als sich der Unfall ereignet, bleibt beim Leser ein leiser Zweifel bestehen, ob Raymond nicht auch die Gunst der Stunde genutzt haben könnte, um bei der Erfüllung der Verheißung nachzuhelfen. Die Holzschnitte von Richel und Bämle beziehen zum „Tathergang“ keine Stellung – sie zeigen nur den trauernden Raymond, der vom Unfallgeschehen davonreitet. In der Nürnberger Handschrift hingegen macht der Künstler den Leser zum Augenzeugen, indem der tragische Unfall eindeutig visualisiert wird: Raymond tötet gleichzeitig Schwein und Onkel und wird damit im Bild von dem Verdacht des Mordes entlastet. Das in den Sternen geschriebene Schicksal erfüllt sich somit legitim.

Im Vergleich zu den Bildern der frühen Drucke unterstreichen die Nürnberger Zeichnungen deutlicher Melusines dominante Rolle – sinnfällig packt sie gleich in ihrem ersten Auftritt Raymonds Pferd am Zügel (Abb. 7). Die Reichtümer, die sie ihm verheißt, sind sogar materiell im Bild präsent durch die Blattgoldapplikationen auf Haar und Gewand der Fee! Auch weitere Szenen heben Melusine als handelnde Figur

hervor, indem sie etwa als Landesherrin Gäste verabschiedet (19v), Boten empfängt (29v) oder Burgen baut (20r).¹⁷ Einzigartig in der Bildtradition der Melusine-Romane ist die Betonung ihrer Mutterrolle: Gleich vier Darstellungen zeigen sie im Wochenbett und präsentieren dabei variationsreich den Umgang mit Neugeborenen (21v, 22r, [Verlust], 23r). Hier zeigt sich eindrücklich die einführende Darstellungsweise der Nürnberger Miniaturen, die so weder in anderen Handschriften noch in den Richel- und Bämmler-Drucken Parallelen hat.¹⁸ Besonders reizvoll ist die Geburtsszene Geffroys (Abb. 8): Während der Fließtext an dieser Stelle schon von den Taten der erwachsenen Söhne berichtet, nutzt der Illustrator den Bildraum, um den gesamten Nachwuchs in einer Art Zusammenschau zu versammeln. Der Betrachter kann innehalten und genüsslich alle Söhne anhand ihrer körperlichen Merkmale identifizieren, wie etwa links Gedes mit dem roten Gesicht. Diese Lust am Schauen des Kuriosen wird denn auch in der Badeszene (vgl. Abb. 1) bedient, in welcher der Betrachter jeden einzelnen der *syilbernen ründen tropfflin* und die *blawer lasur* von Melusines Schlangenleib bewundern kann.

Bereits Domanski macht darauf aufmerksam, wie stark in der Nürnberger Handschrift religiöse Handlungen in Szene gesetzt werden, obwohl diese im Text nur beiläufig oder auch gar nicht erwähnt werden: Allen Eheschließungsszenen wird ein Bischof beigefügt, in der Hochzeitsnacht werden Raymond und Melusine im Bett gesegnet (18r) und beim Begräbnis des Königs von Böhmen wird die Einsegnung sogar von drei Bischöfen vorgenommen (43r).¹⁹ Interessant ist in diesem Kontext ein kleines Detail in der Begegnungsszene, nämlich der Apfel, den Melusines Begleiterin im weißen Kleid in der Hand hält (Abb. 7). Man könnte ihn als bildliches Signal für die Situation der Versuchung verstehen, in welcher Raymond sich befindet. Die Brücke zu Melusine und ihrem Schlangenkörper, ikonographisch assoziiert mit dem Sündenfall, wäre nicht weit. Doch finden sich in der Badeszene selbst keine weiteren Anhaltspunkte für eine negative Deutung der Fee, vielmehr wirkt sie verletzlich und demütig und kontrastiert mit Raymonds ungezügelter Neugier und potenzieller Gewaltbereitschaft. Auch der Text bezieht eindeutig Stellung: *Mirabilis deus in operibus suis* zitiert Thüring von Ringoltingen zu Beginn den Psalm 67,36 und ordnet damit Melusine eindeutig als Wunder Gottes und Teil der göttlichen Schöpfung ein.²⁰

Offenbar bezieht sich der Apfel in der Begegnungsszene nicht primär auf Melusine und Raymond, sondern auf die Begleiterin. Obwohl deren Identität im Text nicht näher erläutert wird, gibt der Illustrator



8 Melusine und ihre Kinder. Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028, fol. 23r, 1468.

einen Identifizierungsvorschlag. Blättert man zu den Bildern von Melusines Schwestern Melior (88v) und Palestine (91r, vgl. Abb. 3), zeigt sich, dass die beiden Frauen dort wie Melusines Begleiterinnen in blauen beziehungsweise weißen Gewändern und mit Blumenkronen dargestellt werden. Wie in einem „Teaser“ werden von dem Künstler die Schwestern also bereits in der Brunnenszene in die Geschichte eingeführt.²¹ Der Apfel in Meliors Hand könnte ebenfalls eine Vorausdeutung ihrer eigenen Aventüre sein, in welcher zentral das sündhafte Begehren thematisiert wird. Die Abbildung ermöglicht damit dem textkundigen Leser, bereits zu Anfang über den weiteren Verlauf der Geschichte zu reflektieren – und darüber hinaus.

- 1 Thüring von Ringoltingen, *Melusine* (Texte des späten Mittelalters, Band 9), nach den Handschriften kritisch hrsg. v. Karin Schneider, Berlin 1958, S. 7–35. Zur Textüberlieferung vgl. zuletzt Lydia Zeldenrust, *The Mélusine romance in medieval Europe. Translation, circulation, and material contexts*, Cambridge 2020, S. 64–76.
- 2 Vgl. Zeldenrust 2020, wie Anm. 1, S. 241–245; Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit. Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen, hrsg. v. Ursula Rautenberg u. a., Berlin/Boston 2013, S. 6–9.
- 3 Vgl. Nicolas Bock, *Vol, reprise, réinvention. Le rôle des images et les stratégies entrepreneuriales dans la production d'incunables, l'exemple de „Mélusine“*, in: *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, hrsg. v. Michele Tomasi, Rom 2011, S. 55–76.
- 4 Zur Überlieferung der französischen und deutschen Handschriften vgl. Zeldenrust 2020, wie Anm. 1, S. 234–245; Martina Backes, *Fremde Historien. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter* (Hermaea, Band 103), Tübingen 2004, S. 95–176.
- 5 Coudrette, *Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan par Coudrette*, hrsg. v. Eleanor Roach, Paris 1982.
- 6 Jean d'Arras, *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan*, hrsg. v. Jean-Jacques Vincensini, Paris 2003. Vgl. Zeldenrust 2020, wie Anm. 1, S. 234f.; Backes 2004, wie Anm. 4, S. 95–103; Laurence Harf-Lancner, *La serpente et le sanglier. Les manuscrits enluminés des deux romans français de Mélusine*, in: *Le Moyen Âge* 101 (1995), S. 65–87.
- 7 Vgl. Martina Backes, „[...] von dem nabel hinauff ein menschlich vnd hübsch weyblichs bilde/ und von dem nabel hin ab ein grosser langer wurm“. Zur Illustrierung deutscher Melusinehandschriften des 15. Jahrhunderts, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 37 (1996), S. 67–88.
- 8 Kopenhagen, Königl. Bibl., Cod. Thott. 423,2° (Ende 15. Jh.); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 5916 (1483); Karlsruhe, Landesbibl., Cod. Donaueschingen 143 (Ende 15. Jh.). Eine weitere Handschrift von 1478 in St. Gallen (Kantonsbibl., VadSlg. Ms. 454) besitzt 63 Bildaussparungen; vgl. Backes 2004, wie Anm. 4, S. 103–110; Nicolas Bock, *Im Weinberg der Melusine. Zur Editions- und Illustrationsgeschichte Thürings von Ringoltingen*, in: *550 Jahre deutsche Melusine – Coudrette und Thüring von Ringoltingen*, hrsg. v. André Schnyder, Jean-Claude Mühlethaler, Bern u. a. 2008, S. 31–45, bes. S. 34.
- 9 Thüring von Ringoltingen, *Melusine* [1456]. Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/74, hrsg. v. André Schnyder in Verbindung mit Ursula Rautenberg, 2 Bände, Wiesbaden 2006.
- 10 Thüring von Ringoltingen, *Melusine*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen* Holzschnitten (Bibliothek Deutscher Klassiker, Band 54), hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Frankfurt a. M. 1990.
- 11 Zur Nürnberger Handschrift vgl. etwa Heidrun Stein-Kecks, *Von der illustrierten Handschrift zur Inkunabel, Medienwechsel am Beispiel der „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen*, in: *Aus Buchwerkstatt und Bibliothek. Manuskriptkulturen des Mittelalters in Orient und Okzident* (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Vorlesungen und Vorträge, Band 3), hrsg. v. Lorenz Korn u. a., Bamberg 2014, S. 231–270; Françoise Clier-Colombani, *Die Darstellung des Wunderbaren. Zur Ikonographie der Illustrationen in den französischen und deutschen Handschriften und Wiegendruck des „Melusine“-Romans*, in: Rautenberg 2013, wie Anm. 2, S. 321–346; zu Bild und Text zuletzt Nicolas Bock, *De Titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels* (Kunstwissenschaftliche Studien, Band 195), Berlin 2017, S. 153–230; Catherine Drittenbass, *Aspekte des Erzählens in der Melusine Thürings von Ringoltingen. Dialoge, Zeitstruktur und Medialität des Romans*, Heidelberg 2011.
- 12 Vgl. Schneider 1958, wie Anm. 1, Nr. 2; Lotte Kurras, *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Band I: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, Teil 1*, Wiesbaden 1974, S. 42–44.
- 13 Beide studierten zusammen in Ingolstadt, zudem stand Phillip II. unter der Vormundschaft von Wolfgangs Vater Otto Heinrich von Schwarzenberg (1535–1590); vgl. Schwarzenberg, Otto Heinrich Graf von, in: *ADB Band 33* (1891), S. 311–312; Schwarzenberg, Wolfgang Jacob, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich Band 33* (1877), S. 33. Vgl. Backes 1996, wie Anm. 7, S. 70.
- 14 Stein-Kecks 2014, wie Anm. 11, S. 240, 248, 251f..
- 15 Drittenbass 2011, wie Anm. 11, S. 308, vgl. auch S. 243–310.
- 16 Susanne Knaeble, *Zukunftsvorstellungen in frühen deutschsprachigen Prosaromanen* (Literatur, Theorie, Geschichte, Band 15), Berlin u. a. 2019, S. 147f.
- 17 Bei Richel wird sie nach der Hochzeit kaum noch als alleinige handelnde Herrin gezeigt, die Szene des Burgenbaus entfällt ganz. Bei Froymonts Klostereintritt kommt Melusine weder bei Richel noch Bämeler vor.
- 18 Vgl. Stein-Kecks 2014, wie Anm. 11, S. 252f.
- 19 Auch Melusines Sohn Geffroy wird im Laufe des Romans zunehmend als geläuterter, bußfertiger Held inszeniert; vgl. Kristina Domanski, *Buchillustration, die „rechte Ehe“ und die Kirche als Heilvermittlerin. Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen*, in: *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter*, hrsg. v. Gerhard Krieger, Berlin 2009, S. 440–471.
- 20 Zur ambivalenten Rolle Melusines und ihrer Verchristlichung vgl. jüngst Zeldenrust 2020, wie Anm. 1, S. 76–101; Backes 2004, wie Anm. 4, S. 149–152.
- 21 Die makrostrukturellen Bezüge der Bilder bestätigt auch die Szene der Ausmessung des Lehens von Lusi-

gnan (fol. 12r), wo sowohl der Brunnen Melusines, die Höhle Palestines wie auch das Schloss von Melior zu erkennen sind; vgl. Clier-Colombani 2013, S. 243.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 4, 6, 7, 8: Foto Judith Hentschel; Nürnberg, GNM, Bibliothek, Hs. 4028: <http://dlib.gnm.de/item/Hs4028>

Abb. 2: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. IV 94, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-94>

Abb. 5: München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc. c.a. 295, <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00026689/images/>

Christopher Retsch

1504 oder 1514?

Das Gemälde einer Landsknechtsschlacht mit dem Monogramm AA in Würzburg und Albrecht Altdorfer

Das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg befindet sich im Südflügel der Würzburger Residenz. In ihm hängt ein Tafelgemälde mit einer Schlachtdarstellung in einer Landschaft mit See und hohem Gebirge (Abb. 1).¹ Im Vordergrund kämpfen zwei Heere aus *Fußknechten* beziehungsweise *Landsknechten*² gegeneinander (Abb. 2 und 3). Den Mittel-

grund bildet eine Wasserfläche, auf der sich ein Boot mit weiteren *Kriegsknechten* befindet, während am anderen Ufer zwei Gruppen von *Reisigen*³ aufeinandertreffen. Dahinter folgt eine zunächst hügelige, dann in ein hohes Gebirge übergehende Landschaft, in der sich in einem nur teilweise einsehbaren Tal eine Ansiedlung befindet – vermutlich eine kleine Stadt mit in den



¹ Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Öl auf Holz, H.: 109 cm, B.: 126,5 cm, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv.-Nr. F 512 (K 164).



2 Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.



3 Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

Stadtmauerring integrierter Burg oder eine größere Burg mit zugehörigem Dorf. Da die Fußkämpfer im Vordergrund aufgrund ihrer überwiegend bunt gemusterten und teilweise auch geschlitzten Kleidung als *Landsknechte* (und nicht etwa als städtisches Aufgebot⁴) identifiziert werden, trägt das Gemälde den schlichten Namen ‚Landsknechtsschlacht‘. Der Maler ist trotz einiger Identifizierungsversuche bis heute unbekannt geblieben und wird daher nach diesem Gemälde ‚Meister der Würzburger Schlacht‘ genannt.⁵

Zur Einordnung des Gemäldes dient vor allem eine am linken Rand befindliche Datierung. Die auf einer Schriftrolle an einem Baumstamm befindliche Zahl wurde bisher, wenn auch gelegentlich mit Vorbehalten, als 1514 gelesen (Abb. 13).⁶ Nur von wenigen Autoren wurde auch das rechts im Getümmel der *Landsknechte* versteckte Monogramm beachtet, das sich als zwei große As über- und unterhalb eines Andreaskreuzes lesen lässt (Abb. 18).⁷

Gegen diese bisherige Datierung gibt es jedoch zwei gewichtige Gründe. Zum einen befindet sich

die Jahreszahl genau über einer Stoßfuge der horizontalen Bretter der Tafel, so dass diese aufgrund von geringfügigem Materialverlust nicht mehr vollständig lesbar ist. Zum anderen ist aus realienkundlicher Sicht festzustellen, dass alle dargestellten Kleidungsstücke, Rüstungsteile und Waffen in das Jahrzehnt von 1500 bis 1510 einzuordnen sind, wohingegen sich keinerlei modische und technische Neuerungen des darauffolgenden Jahrzehnts feststellen lassen.

Die Kleidung, Rüstungsteile und Waffen

Zuerst sei hier auf das Letztgenannte eingegangen, die realienkundliche Datierung des Gemäldes.⁸ Eine solche kann naturgemäß keine jahrgenaue Datierung ermöglichen, sondern nur einen groben Anhaltspunkt zur zeitlichen Einordnung eines Kunstwerkes ergeben. Zudem ergibt sich daraus zumeist nur ein terminus post quem. Modische und technische Entwicklungen hinsichtlich Kleidung, Rüstung und Bewaffnung sind



4 Nach etwa 1510 waren *Hosen* mit großen waagrechten, sichelförmigen Schlitzten auf den Oberschenkeln, frühe ‚Riefelharnische‘ (die ‚Riefel‘ hier auf der ‚Brustplatte‘ und an den ‚Schultern‘ sichtbar) und Schwerter mit 8-förmigen ‚Parierstangen‘ in Mode. Albrecht Altdorfer und Werkstatt, Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians. Feder in Dunkelbraun, Pinsel, Aquarell und Deckfarbe, Goldhöhung auf Pergament. 1512–1515, Ausschnitt aus Blatt 50, Triumphwagen mit Städten und Schlössern, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25206, Detail.

im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit oft auf ein Jahrzehnt genau (gelegentlich sogar auf kürzere Zeiträume) in ihrem Aufkommen feststellbar. Allerdings ist einerseits meistens unbekannt, wie lange sich diese Objekte im Gebrauch befanden (wie lange sie also als aktuell galten)⁹ und andererseits haben Künstler des Öfteren auch auf ältere Vorlagen zurückgegriffen. Daher finden sich in vielen Kunstwerken ältere modische Elemente auch noch Jahrzehnte nach ihrer eigentlichen Verwendungszeit, ohne dass damit eine künstlerische Absicht verbunden wäre. Einen klaren terminus ante quem kann daher das Fehlen neuerer modischer und technischer Elemente im Normalfall nicht liefern.

Letztere Feststellung muss aber nicht unbedingt gelten, wenn es sich um extrem figurenreiche Darstellungen handelt. Bei solchen kann das Fehlen neuerer modischer und technischer Elemente durchaus auch ein Hinweis auf einen terminus ante quem sein. Es scheint nämlich nicht plausibel, dass ein Künstler in solchen figurenreichen Kunstwerken (unbewusst) jegliche modische Neuerung vermieden hätte. Selbst bei einer bewussten Verortung einer Handlung in der Vergangenheit mittels altmodischer oder antikisierender Kleidung, Rüstung oder Bewaffnung sind in figurenreichen Kunstwerken auch immer wieder aktuellste modische und technische Elemente eingeflossen.¹⁰ Eine bewusste Verortung einer Handlung in einer nur um zehn Jahre zurückliegenden Vergangenheit mittels modischer und technischer Details der Kleidung, Rüstung und Bewaffnung ist aus der Zeit des frühen 16. Jahrhunderts bislang vollkommen unbekannt.

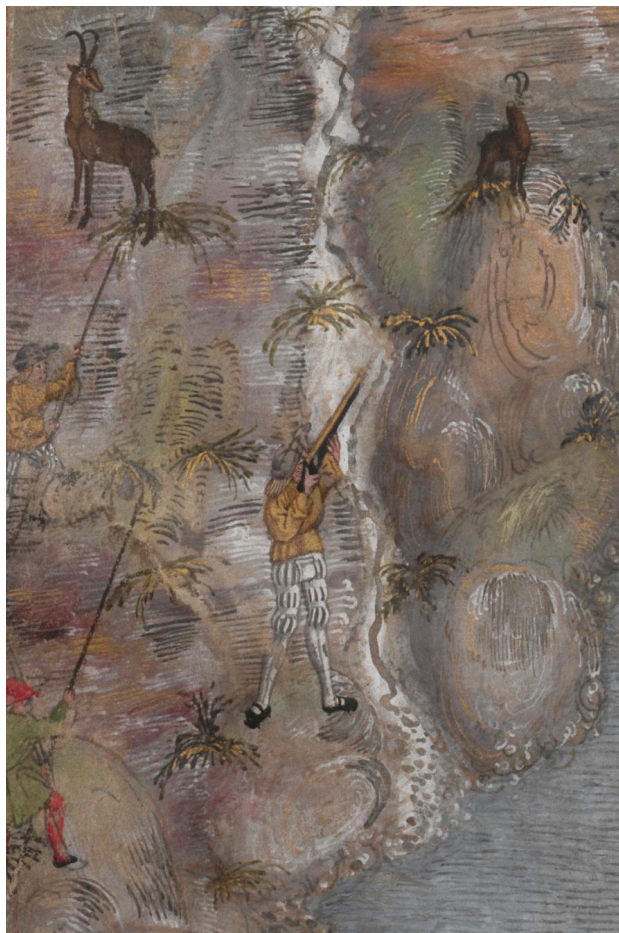
Das Würzburger Tafelgemälde wurde bisher auf 1514 datiert und die Kleidung als der damaligen Mode entsprechend angesehen. So steht etwa bei Georg Martin Richter: „An der Echtheit der Jahreszahl zu zweifeln, liegt kein genügender Grund vor. Es kommen einige ältere Harnischtypen vor, doch daneben sieht man modische Formen vom Anfang des XVI. Jahrhunderts.“¹¹ Sollte das Gemälde aus dem Jahr 1514 stammen, wären dementsprechend die typischen Modeelemente des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu erwarten, wie man sie beispielsweise im 1512–1515 gemalten Triumphzug Kaiser Maximilians I. (1459–1519) von Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) und seiner Werkstatt¹² oder in den Vorzeichnungen und Holzschnitten zu Maximilians *Weißkunig* von etwa 1513–1516¹³ findet. Dies wären zum Beispiel frühe ‚Riefelharnische‘,¹⁴ Schwerter (vor allem ‚Katzbalger‘) mit nahezu 8-förmig gebogenen *Kreuzen*/,Parierstangen¹⁵ oder *Hosen* mit weit hervortretenden Schlitzungen, insbesondere mit einem Schlitzmuster, aus großen, sichelförmigen, horizontalen Schlitzungen auf den Oberschenkeln, oft zusätzlich



5 Eine der frühesten Abbildungen einer am Oberschenkel geschlitzten *Hose* von 1496. Unbekannter Künstler, Holzschnitt mit dem Martyrium des heiligen Meinrad von Einsiedeln († 861), in: Albrecht von Bonstetten (Autor), Sebastian Brant (Hrsg.), *Paffio sancti Meynrhadi martyris et heremite*, Basel (Michael Furter) 1496 (=GW M29714), fol. 7v, Basel, Universitätsbibliothek, FN VI 4e.

begleitet von vielen kleinen, senkrechten oder diagonalen Schlitzungen (Abb. 4).¹⁶ Allerdings ist keine einzige dieser für eine Datierung in das Jahr 1514 zu erwartenden Neuerungen auf dem Gemälde zu finden. Vielmehr entsprechen alle modischen und technischen Elemente einem etwa zehn Jahre älteren Zeitpunkt. Wie weiter unten ausgeführt, ist die Jahreszahl am linken Bildrand als 1504 aufzulösen. Für dieses Jahr sind die abgebildeten Kleidungsstücke, Rüstungsteile und Waffen zwar moderner als auf manch anderen Kunstwerken desselben Jahres,¹⁷ doch lassen sich auch die modisch neuesten auf dem Gemälde vorhandenen Entwicklungen in anderen zuverlässig datierten Kunstwerken derselben Zeit nachweisen. Dies zeigt somit, dass die Darstellung der *Landsknechte* und *Reisigen* den aktuellsten Moden des Jahres 1504 folgt.

Zu den modisch aktuellsten Kleidungsstücken gehören auf dem Würzburger Tafelgemälde insbesondere die *Hosen*. Dies zeigen einerseits die gemusterten sowie die kurzen Hosenbeine,¹⁸ vor allem aber deren Schlitzungen (Abb. 2 und 3). Zwar war geschlitzte Kleidung schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt, doch betraf dies zunächst nur die *Röcke* der Männer, ab den späten 1470er Jahren dann auch deren *Wämser*.¹⁹ Geschlitzte *Hosen* scheinen hingegen erst



6 Eine frühe Abbildung von *Hosen* mit Schlitz an den Knien. Wolfgang Hohenleitner (Schreiber), wohl Jörg Kölderer (Maler), Tiroler Fischereibuch, 1504, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962, fol. 3v, Detail.



7 Eine der ältesten Abbildungen von Hosenbändern an den Knien in Kombination mit einteiligen, das Gesäß umschließenden *Hosen*. Hans Baldung gen. Grien, Fahnenträger, Federzeichnung, 1504, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 99-1981/246.

ab etwa der Mitte der 1490er Jahre getragen worden zu sein. Eine der frühesten Abbildungen einer solchen zeigt ein Holzschnitt in einer 1496 in Basel gedruckten Lebensbeschreibung des heiligen Meinrad von Einsiedeln († 861). Der Einsiedler wird vor seiner Kapelle von zwei Räubern mit Keulen erschlagen, von denen einer eine *Hose* mit sieben kleinen, länglichen Schlitz auf dem linken Oberschenkel trägt (Abb. 5).²⁰ Die ältesten Abbildungen zeigen Schlitzmuster lediglich auf den Oberschenkeln, ab etwa 1502 konnten dann auch an den Knien Schlitze vorkommen, so wie sie auf dem Würzburger Gemälde der Reiter mit *Helmbarte* im Vordergrund trägt (Abb. 3).²¹ *Hosen*, deren Schlitzmuster sich über beide Oberschenkel einschließlich der Knie erstrecken, finden sich zum Beispiel im 1504 angefertigten Tiroler Fischereibuch für Maximilian I. (1459–1519). Darin zeigt eine ganzseitige Miniatur den Achensee in Tirol. Am linken Bildrand ist ein Jäger bei der Gamsjagd zu sehen, der weiße *Hosen* mit drei Reihen senkrechter Schlitz auf Oberschenkeln

und Knien trägt (Abb. 6).²² Einige der *Landsknechte* im Würzburger Gemälde tragen an den Knien zudem Hosenbänder aus Stoffstreifen (Abb. 2 und 3). Diese wurden ursprünglich aus praktischen Gründen in Kombination mit getrennten Hosenbeinen („Beinlingen“) getragen. So konnten die Hosenbeine an der Hüfte gelöst, bis zu den Knien herabgerollt und somit die Oberschenkel entblößt werden.²³ Als in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Hosenbeine im Bereich der Oberschenkel getrennt werden konnten, hatten die Hosenbänder dann die unteren Hälften der Hosenbeine am Knie zu halten. An einteiligen, die Hüfte komplett umfassenden *Hosen* mit langen Hosenbeinen²⁴ kam ihnen jedoch keine praktische, sondern lediglich eine modische Funktion zu. Eine der ältesten Abbildungen nördlich der Alpen, die derartige Bänder an einer unzweifelhaft einteiligen *Hose* mit langen Hosenbeinen zeigt, stammt von Hans Baldung genannt Grien (1484/1485–1545) und ist inschriftlich auf das Jahr 1504 datiert (Abb. 7).²⁵



8 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Holzschnitt zum Flugblatt *Die behemisch schlacht*, 1504, München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl. I, 13.



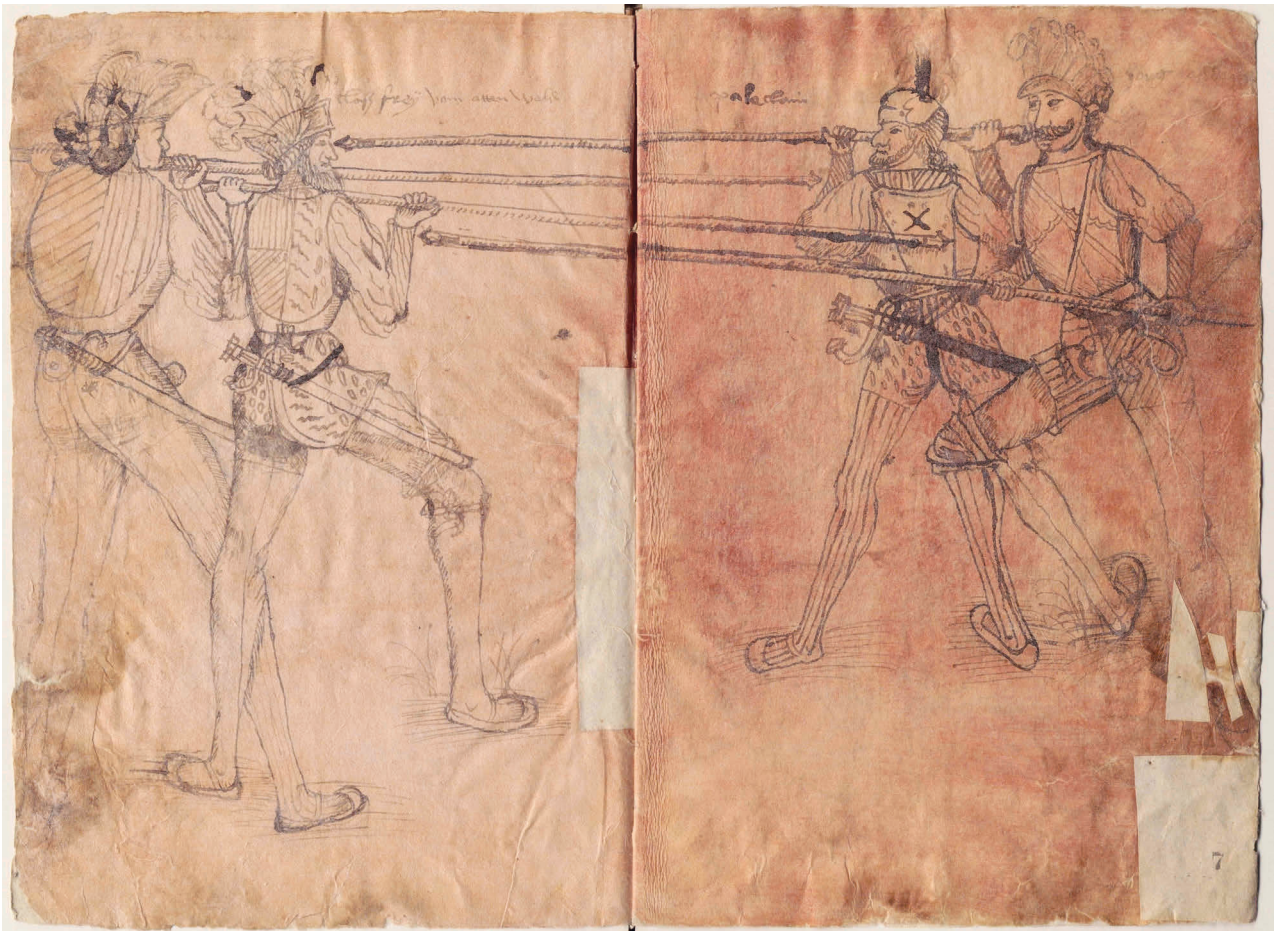
9 *Die Reisingen* tragen neben *Schallern* vermutlich Helme des Typs ‚Armet‘ und ‚Deutscher Visierhelm‘. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), *Landsknechtsschlacht*, 1504, Detail.



10 Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Wasserfarben auf Leinwand, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579.



11 Die *Reisigen* tragen zum Teil *Schallern*, zum anderen Teil jedoch Helme mit eher kugeligen Kalotten, die teilweise sogar an ‚Kolbenturnierhelme‘ und ‚Stechhelme‘ erinnern. Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Detail.



12 Diese Zeichnung zeigt vier *Landsknechte* im Landshuter Erbfolgekrieg (*Bayerischer Krieg*) von 1504. Der *Landsknecht* in Rückansicht (zweiter von rechts) trägt eine ‚Rückenplatte‘ (wohl Rücken-Goll-Typ-I) aus drei miteinander vernieteten Teilen. Paul Dolstein, sogenanntes Kriegstagebuch beziehungsweise Skizzenbuch, Zeichnung 11, Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Reg. S (Bau- und Artillerieangelegenheiten) fol. 460 Nr. 6, fol. 6v–7r.

Neben den *Hosen* entsprechen auch die auf dem Würzburger Gemälde dargestellten *Röcke* dem Stand der Mode um 1500. Zum einen sind mehrere ‚wamsartige‘ *Röcke* abgebildet, erkennbar vor allem an den knappen ‚Stehfalten‘ über dem Gesäß.²⁶ Bei diesen wurden (wie auch häufig bei den gleichzeitigen *Wämsern*) die Vorder- sowie die Rückseiten bis fast zur Taille halbrund ausgeschnitten und ein zumeist gemustertes *Brusttuch* beziehungsweise Rückenteil eingesetzt (Abb. 3). Modisch noch aktueller sind die um 1504 aufgekommenen *Röcke* ohne derartige Einsätze, jedoch mit ausgeprägten, die Hüfte kreisrund umhüllenden Rockschoßen (Abb. 2 und 3). Diese Rockteile wurden in zahlreiche Falten gelegt an der Taillennaht angesetzt, wobei sich die Falten oberhalb der Taillennaht jedoch nicht fortsetzten. Eine frühe Abbildung derartiger *Röcke* mit reich gefalteten Rockteilen zeigt der Holzschnitt der Böhmisches Schlacht von 1504 an mehreren *Fußknechten* (Abb. 8).²⁷

Auch die abgebildeten Rüstungsteile entsprechen dem technischen und modischen Entwicklungsstand um 1504. So tragen die meisten *Reisigen* am jenseitigen Ufer anscheinend keine *Schallern*²⁸ mit den typischen in den Nacken reichenden ‚Nackenschirmen‘, sondern Helme mit tendenziell kugelförmigen Kalotten (Abb. 9). Um 1500 wurde die im deutschsprachigen Raum beliebte *Schaller* mit langem ‚Nackenschirm‘ allmählich von einer Variante dieses Helms mit eher kugelförmiger Kalotte und größerem *Visier*,²⁹ sowie vom ‚Deutschen Visierhelm‘ und vom aus Italien stammenden ‚Armet‘ abgelöst.³⁰ Auf der nürnbergischen Darstellung der Schlacht im Walde von 1502 herrscht bei den *Reisigen* noch die *Schaller* vor, wenn auch schon ebenfalls Helme dargestellt sind, die denen des Würzburger Gemäldes stark ähneln (Abb. 10 und 11).³¹ Auf dem bereits genannten Holzschnitt der *behemfch schlacht* von 1504 überwiegen bei der Reiterei hingegen Helme des Typs ‚Armet‘, eventuell auch des Typs ‚Deutscher Visierhelm‘ (Abb. 8).

In der Vordergrund-Mitte des Würzburger Schlachtengemäldes ist ein *Landsknecht* mit weißer Kopfbedeckung in Rückansicht zu sehen. Vor ihm kämpft ein gelb gekleideter *Landsknecht* gegen einen am Boden liegenden Gegner (Abb. 2). Beide tragen ‚Rückenplatten‘, die hauptsächlich aus drei senkrechten Segmenten bestehen, wobei das größere, mittlere Segment sich annähernd trapezförmig zur Taille hin verjüngt. Derartige dreiteilige ‚Rückenplatten‘ wurden ungefähr ab den 1490er Jahren hergestellt³² und finden sich beispielsweise in den zwischen 1491 und 1504 entstandenen Zeichnungen Paul Dolnsteins (erwähnt 1491–1513) (Abb. 12)³³ sowie in Albrecht Dürers (1471–1528) Grüner Passion von 1504 an einem *Schergen* beziehungsweise *Landsknecht* in der Ecce-homo-Szene abgebildet.³⁴

Die Jahreszahl

Den linken Bildrand des Gemäldes begrenzt ein Baum, an dessen mächtigem Stamm sich eine Schriftrolle mit einer Jahreszahl befindet. Diese Zahl wurde bisher, wenn auch gelegentlich mit Vorbehalten,³⁵ als „1514“ gelesen. Da jedoch die Zahl genau auf einer Stoßfuge zwischen den horizontalen Brettern der Tafel geschrieben steht, kam es mit der Zeit zu geringen Materialverlusten der Farbschicht, so dass vor allem die dritte Ziffer nur noch in Resten erhalten ist, aber auch der vierten Ziffer geringfügige Teile im oberen Bereich fehlen (Abb. 13). Zwischen den Zahlen sind im damals üblichen Stil Punkte gesetzt, die jedoch keiner regelmäßigen Anordnung folgen. Zur Identifizierung als 1514 haben sicherlich die noch vorhandenen beiden Striche der dritten Ziffer geführt, die eine obere Ecke dieser Ziffer bilden. Ein darunter befindlicher dunkler Farbpunkt wurde offenbar als noch vorhandener Rest des Schaftes einer 1 gedeutet. Somit ergäbe sich inklusive der Punkte die Lesung „·1·514“. Jedoch kann es sich bei der erhalten gebliebenen oberen Ecke der dritten Ziffer nicht nur um den Rest einer 1 handeln, sondern ebenso gut um den Rest einer 0. Im frühen 16. Jahrhundert war es durchaus üblich, die Ziffer 0 in eckigen Formen zu schreiben. Weiterhin konnte die 0 auch kleiner und höhergestellt als die übrigen Ziffern sein (Abb. 14).³⁶ Daher ist es möglich, den Rest der dritten Zahl als 0 zu lesen. Dies wird dadurch unterstützt, dass der vermeintliche Rest des Schaftes einer 1 deutlich dicker ausfällt als die Linien der Ziffern. Er entspricht in seiner Größe in etwa den beiden anderen Punkten und ist daher ebenfalls als Punkt zu lesen. Somit ergibt sich folgende Lesart: ·1·5⁰·4·.



13 Die Jahreszahl ·1·5⁰·4 auf einer Schriftrolle am linken Bildrand. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.



14 Die Jahreszahl ·15⁰5· mit einer eckigen, hochgestellten 0. Sterzing, Kirche Unsere Liebe Frau im Moos, Stifterinschrift am zweiten freistehenden Pfeiler von Osten der südlichen Pfeilerreihe.



15 Am linken, beschnittenen Bildrand sind noch die Ziffern 504 zu lesen. Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Liebespaar, Federzeichnung, 1504, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 2671, Detail.



16 Albrecht Altdorfer, Allegorische Gestalt, Kupferstich, 1506, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2782.



17 Albrecht Altdorfer, Die Versuchung der zwei Einsiedler, Kupferstich, 1506, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Derartige Jahreszahlen mit einer kleinen, höhergestellten, eckigen 0 sowie einer unregelmäßigen Verteilung der Punkte finden sich mehrfach auch auf Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden Albrecht Altdorfers. Hier ist zum Beispiel eine seiner frühesten Zeichnungen mit einem Liebespaar aus dem Jahr 1504 zu nennen (Abb. 15),³⁷ der Kupferstich ‚Allegorische Gestalt‘ mit der Jahreszahl 1·5⁰·6 (Abb. 16)³⁸ oder der Kupferstich ‚Die Versuchung der zwei Einsiedler‘ mit der Datierung 1·5⁰·6· (Abb. 17).³⁹

Das Monogramm

Relativ versteckt im Getümmel der *Landsknechte* befindet sich ein Monogramm (Abb. 18).⁴⁰ Es ist im Winkel zwischen Arm und Brust des Reiters mit *Helmbarte* auszumachen und scheint möglicherweise als Verzierung auf einem Hosenbein eines ansonsten vom Reiter verdeckten *Landsknechts* gedacht zu sein. Es stellt sich als zwei große As ober- und unterhalb eines Andreaskreuzes dar, würde also das Monogramm AA ergeben. Das obere A ist teilweise vom Reiter verdeckt, das untere A hat in seinem oberen Querbalken vermutlich einen geringfügigen Verlust der Malschicht erlitten.⁴¹ Vorstellbar wäre auch die Möglichkeit, das Andreaskreuz als Buchstabe X zu lesen. Dagegen spricht jedoch, dass erstens keine um 1504 gängigen Vornamen mit diesem Buchstaben beginnen, und zweitens, dass auch andere zeitgenössische Künstler ihr Monogramm mit einem Andreaskreuz kombinierten. Hier wäre beispielsweise der Monogrammist NV oder VN (Meister des Apostels Simon) zu nennen, dessen ligiertes Monogramm über einem Andreaskreuz mitsamt den burgundischen Feuereisen steht.⁴² Zeitgleich zum Würzburger Gemälde ist die Druckermarkte des Straßburger Druckers Martin Flach des Jüngeren († 1539). Dieser platzierte seine Initialen ab 1501 rechts und links eines Andreaskreuzes (Abb. 19).⁴³ Möglicherweise wiederholt(e) sich das Monogramm des Würzburger Gemäldes nochmals in unmittelbarer Nähe auch auf der Schwertscheide des Reiters. Dort ist heute noch ein A zu erkennen, zwei mögliche weitere Buchstaben oder Zeichen sind jedoch nur noch zu erahnen.

Bisher konnte das Monogramm AA nicht aufgelöst werden. Mit den im Umfeld der Totenbildnisse Kaiser Maximilians vorhandenen Monogrammen ·A·A.⁴⁴ ist es nicht identisch.⁴⁵ Ebenfalls nicht identisch ist es mit dem bekannten Monogramm von Albrecht Altdorfer, auch wenn beim Ankauf des Würzburger Gemäldes das Monogramm mit eben diesem Künstler identifiziert wurde.⁴⁶



18 Das Monogramm AA in Form zweier großer As ober- und unterhalb eines Andreaskreuzes. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.



19 Die Druckermarke von Martin Flach zeigt unter anderem seine Initialen rechts und links eines Andreaskreuzes. Aegidius Romanus, *Castigatoriu[m] Egidii de Roma in corruptoriu[m] librorum sancti Thome de Aquino a quoda[m] emulo deprauatorum*, Straßburg (Martin Flach) 1501 (= VD 16 A 317), S. 175, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 P.lat. 9 t.

Durch die Datierung auf das Jahr 1504 anstatt 1514 ergibt sich jedoch ein neuer Kontext. Zum einen erhält das Gemälde dadurch in der Geschichte der großformatigen Schlachtengemälde einen noch prominenteren Platz als es bisher schon eingenommen hatte.⁴⁷ Zum anderen liegt das Jahr 1504 vor Albrecht Altdorfers ältesten bekannten Werken, die sowohl inschriftlich mit einer Jahreszahl datiert als auch mit seinem vertrauten Monogramm versehen sind. Diese stammen erst aus dem Jahr 1506.⁴⁸ Daher würde das andersartige Monogramm des Würzburger Gemäldes nicht mehr zwingend gegen Albrecht Altdorfers Urheberschaft sprechen. Schließlich ist auch von anderen Zeitgenossen ein Wechsel in der Art des Monogramms bekannt. So verwendete Albrecht Dürer in seinen frühen Zeichnungen bis in die Mitte der 1490er Jahre seine Initialen noch nebeneinander stehend.⁴⁹ Ebenso Lucas Cranach der Ältere (1472–1553), der zunächst nebeneinander stehende oder ligierte Initialen benutzte, bevor er ab 1508 zu seinem bekannten Signet mit der geflügelten Schlange wechselte.⁵⁰ Es wäre daher durchaus vorstellbar, dass auch Albrecht Altdorfer nicht von vornherein sein bekanntes AA-Monogramm aus den zwei ineinander stehenden As verwendete, sondern sein Frühwerk eine andersartige Signatur aufweisen könnte.⁵¹

Allerdings sind diese ersten Befunde für eine Zuschreibung der Landsknechtsschlacht des Würzburger Martin von Wagner Museums an Albrecht Altdorfer noch nicht ausreichend. Sie eröffnen lediglich eine Möglichkeit, die zukünftig stilistisch zu diskutieren wäre und eventuell durch technologische Untersuchungen (dendrochronologische Datierung der Holztafel, Vorzeichnungen unter der Malschicht) überprüft und gegebenenfalls bestätigt werden könnte. Sollte sich dabei jedoch die bisherige Datierung in das Jahr 1514 auch dendrochronologisch erhärten, wäre hingegen der äußerst interessanten Frage nachzugehen, was der (dann weiterhin unbekannt) Künstler mit einer derart exakten Wiedergabe von etwa einem Jahrzehnt zurückliegenden Ausprägungen der Kleidung, Rüstung und Bewaffnung überhaupt bezwecken wollte. Dies wäre im frühen 16. Jahrhundert für eine derart figurenreiche Darstellung ein Fall ohne jede Parallele.

Motiv, Vorbilder und Nachwirkung

Bisher ist ungeklärt, welche Schlacht oder Kampfhandlung das Gemälde darstellen soll. Aufgrund des Fehlens altmodischer oder antikisierender Ausstattungselemente wurde, wenn auch nicht zwingend, darauf geschlossen, dass es sich um ein zeitgenössisches Ereignis handeln müsse. Die Topografie aus einem See



20 Einem *Fußknecht* wird mit einem *Langspieß* in die Kehle gestochen; dieses Motiv wurde im Würzburger Gemälde übernommen. Monogrammist PW von Köln (Monogrammist PPW), Der Schweizerkrieg, Kupferstich, um 1500, Detail.



21 Reiter mit *Helmbarte*. Pferd und Bewaffnung erinnern an den Reiter des Würzburger Gemäldes. Barthel Beham, Hellebardier zu Pferd, Kupferstich, um 1520, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 39.58.2.

mit dahinter liegender Hügellandschaft und Gebirge lässt zunächst an den Bodensee denken, und somit an ein Ereignis aus dem Schwaben-Schweizerkrieg von 1499.⁵² Jedoch scheint keine Schlacht und kein Gefecht aus diesem Krieg am Bodensee bekannt, an dem sowohl mittels Booten *Fußknechte* übersetzten, am Ufer ein Kampf zweier Haufen aus *Fußknechten* stattfand als auch schweizerische sowie schwäbische/maximilianische Reiterei aufeinander trafen.⁵³ Möglich wäre eventuell auch ein Ereignis aus dem im Jahr der Entstehung des Gemäldes stattgefundenen Landshuter Erbfolgekrieg von 1504. Jedoch scheint auch hier keine Schlacht oder Kampfhandlung mit der Kombination dieser drei Elemente bekannt zu sein. Ein Abgleich mit den Schlachtendarstellungen des *Weißkunigs* erbrachte ebenfalls keine Übereinstimmung mit dem Geschehen auf dem Würzburger Gemälde. Wesentlich erschwert wird die Identifizierung vor allem auch durch das Fehlen der sonst üblichen *Banner* mit erkennbaren heraldischen Motiven.⁵⁴ Beide *Fußknechtsverbände* führen lediglich die taktisch zu bewertenden *Fähnlein*, die den Knechten den Standort ihrer Einheiten (ebenfalls *Fähnlein* genannt) anzeigten. Deren Fahnentücher

waren in der Regel lediglich gestreift und bestehen hier anscheinend aus rot-weißen oder rot-gelben Streifen.⁵⁵

Dennoch ergibt sich ein motivischer Zusammenhang mit dem Schwaben-Schweizerkrieg. Im Kampfgetümmel findet sich ein vom Hang herab kämpfender *Fußknecht*, dem ein *Langspieß* in die Kehle gestochen wird und der mit der linken Hand diesen *Spieß* ergreift (Abb. 2). Die gleiche Figur mit dem Stich in die Kehle findet sich auch rechts unten im Vordergrund des großformatigen Kupferstiches zum Schwaben-Schweizerkrieg mit dem Monogramm *P P W* von etwa 1500 (Abb. 20).⁵⁶ Daher dürfte der Maler des Würzburger Gemäldes den geringfügig älteren Kupferstich gekannt haben.⁵⁷

Eine ungewöhnliche Figur stellt der schon mehrfach genannte Reiter mit *Helmbarte* im Vordergrund dar, da es sich bei der *Helmbarte* um eine Waffe für den Fußkampf, nicht aber für den Kampf zu Pferd handelte. Der Reiter dürfte daher als *Hauptmann* des neben ihm marschierenden *Fähnleins* oder Inhaber eines anderen Amtes im *Haufen* oder *Fähnlein* zu verstehen sein. Abbildungen berittener Hellebardiere sind selten. Im Werk Albrecht Altdorfers findet sich ein solcher auf

einer 1514 datierten Zeichnung, in der dieser den alttestamentarischen König David darstellen soll.⁵⁸ In der Haltung des Pferdes sogar dem Würzburger Gemälde verwandt ist ein Kupferstich Barthel Behams (um 1502–1540) von etwa 1520 mit einem Hellebardier zu Pferd (Abb. 21).⁵⁹

Zeigt sich in dem letztgenannten Kupferstich eventuell eine Übernahme oder zumindest Anlehnung an ein Motiv aus dem Würzburger Gemälde, so beweist ein anderes Tafelgemälde, dass auch nahezu komplette Kopien angefertigt wurden. 2012 wurde im Kölner Auktionshaus Lempertz ein Tafelgemälde des 16. Jahrhunderts versteigert, das den Vordergrund mit dem Kampf der *Landsknechte*, die Wasserfläche mit dem Boot und das dahinter befindliche Reitergefecht getreu kopiert. Der Landschaftshintergrund wurde jedoch ausgetauscht, wie auch am rechten Bildrand ein zweiter Baum als Pendant zum linken Bildrand hinzugefügt wurde.⁶⁰ Diese Kopie verdeutlicht, dass das Würzburger Gemälde im 16. Jahrhundert zu den geschätzten und daher vervielfältigten Gemälden gehörte, wie ja auch von vielen anderen Gemälden namhafter Künstler zahlreiche Kopien angefertigt wurden.

1 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv.-Nr. F 512 (K 164), Tafelgemälde aus (vermutlich) sieben horizontalen Brettern, H.: 109 cm, B.: 126,5 cm, erworben vor 1837 durch Professor Franz Joseph Fröhlich (1760–1862), Leiter der Sammlung von 1834 bis 1855. Emil Kieser, Die Sammlung Fröhlich, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 6 (1954), S. 262–275, hier S. 272; Heinrich Ragaller (Bearb.), Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Neuere Abteilung. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen, Würzburg 1969, S. 5f. und 35; Volker Hoffmann und Konrad Koppe (Bearb.), Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 7 und 125f., Kat.-Nr. 315.

Den Mitarbeitenden des Martin von Wagner Museums sei hier sehr herzlich gedankt, sowohl für die unkomplizierte Bereitstellung der dem Gemälde zugehörigen Unterlagen als auch für die Möglichkeit selbständig Photographien anzufertigen.

2 Im Folgenden werden zeitgenössische Bezeichnungen für Personengruppen und Objekte kursiv wiedergegeben, wenn diese Quellenbegriffe sicher oder mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit korrekt zugeordnet werden können. Wenn jedoch Fachbegriffe der Waffenkunde und Kleiderkunde

(auch missverständlich als Kostümkunde bezeichnet) sicher oder zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit keine zeitgenössische Bezeichnung der Objekte darstellen, sondern lediglich moderne Fachbegriffe sind, werden diese in einfachen Anführungszeichen wiedergegeben.

Zum hier genannten Begriff *Landsknecht* ist noch hinzuzufügen, dass dieser zwar seit dem späten 15. Jahrhundert verwendet wurde (etwa in Liedern), in den ersten Jahrzehnten in zeitgenössischen archivalischen Quellen (z. B. in Rechnungen etc.) jedoch nur relativ selten Anwendung fand, da dort eher die Begriffe *Fußknechte*, *Kriegsknechte* sowie schlicht *Knechte* genutzt wurden. Siehe hierzu ausführlich Stefan Xenakis, Gewalt und Gemeinschaft. Kriegsknechte um 1500, Paderborn 2015, S. 53–57 und auch Danielle Mead Skjelver, „There I, Paul Dolnstein, saw action.“ The Sketchbook of a Warrior Artisan in the German Renaissance, Grand Forks 2012, S. 19, Online: <https://commons.und.edu/theses/1271/> (05.2021). Ausführlich zur Bezeichnung von Rüstungen und Personen siehe das Kapitel „Rüstungs- und Waffenterminologie der Quellen“ in Christopher Retsch, Sprechendes Metall? Die Rüstung als Objekt und Bedeutungsträger in Gesellschaft und Kunst des Spätmittelalters, Typoskript der Dissertation, eingereicht an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 6.5.2020 (im Druck).

3 Der Begriff *Reisiger* bezeichnete einen berittenen Kämpfer in einem mindestens leichten *Harnisch* oder einem *ganzen Harnisch*. Eine Kombination aus Begriff und dazugehöriger Abbildung findet sich beispielsweise in der Handschrift des ‚Heidelberger Schicksalsbuchs‘ von 1491, in der zwei Reiter in *ganzem Harnisch* beschriftet sind mit *Zwen gerayfig/flahen sich mit einannder* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 832, fol. 82r).

4 Zur Ausrüstung städtischer Aufgebote siehe Retsch 2020, wie Anm. 2, die Kapitel „Bürgerlicher Rüstungsbesitz“ und „Das optische Erscheinungsbild nicht-adliger Rüstungsträger“.

5 Das Gemälde wurde bisher in der Literatur hauptsächlich unter zwei Aspekten behandelt. Entweder ging es um die Zuschreibung an einen Künstler und damit um die Einordnung des Gemäldes innerhalb der Kunstgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts, oder es wurde wegen der Schlachtdarstellung in einem größeren kunsthistorischen beziehungsweise kulturhistorischen Zusammenhang mit anderen Darstellungen von Gewalt, Krieg und Landsknechten betrachtet oder zumindest erwähnt.

Zur ersteren Gruppe gehören: Georg Martin Richter, Melcher Feselein. Ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI. Jahrhundert (Dissertation), München 1908, S. 28–31; Ernst Buchner, Bemerkungen zum „Historien- und Schlachtenbild“ der deutschen Renaissance, in: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, hrsg. v. Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 240–259; Ernst Buchner, Zwei oberdeutsche Meister

der Reformationszeit, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 59. Jahrgang (1925/26), S. 49–54; Ernst Buchner, Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers. Amtlicher Katalog, München 1938, S. 155f. (2. Auflage 1938, S. 157); Karl Oettinger, Der Meister der Würzburger Schlacht, in: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst 23 (Januar–Juni 1939), S. 89–94; Christopher Retsch, Die Hose vom späten 14. Jahrhundert bis um 1500. Teil 2, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 58, Heft 2 (2016), S. 111–138, hier S. 113, Anm. 96.

Die zweite Gruppe bilden, neben der schon genannten Arbeit von Ernst Buchner über Historien- und Schlachtengemälde, John Rigby Hale, Artists and Warfare in the Renaissance, New Haven/London 1990, S. 173; Kurt Löcher, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 346f.; Matthias Rogg, Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts (Krieg in der Geschichte, Band 5), Paderborn u. a. 2002, S. 125; Matthias Rogg, Landsknechte. Anmerkungen zur Lebenswirklichkeit von Söldnern im 16. Jahrhundert, in: Militärgeschichte. Zeitschrift für historische Bildung, Heft 2 (2003), S. 8–11; Gerald Dagit, Altdorfers Kriegsdarstellungen und ihre Vorläufer, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hrsg. v. Christoph Wagner und Oliver Jehle (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 17), Regensburg 2012, S. 284–289, hier S. 288; Christopher Retsch, Der Landshuter Erbfolgekrieg und die Belagerung Brettens 1504, in: Um 1504. Die Kleidung. Grundausrüstung, hrsg. v. Maik Ajhinberger u. a., Bretten 2020, S. 6–8, hier S. 6f.

6 Siehe dazu unten. Die Vorbehalte scheinen eher dahingehend zu sein, dass das Gemälde als noch jünger als 1514 eingeschätzt wird, siehe etwa den Katalogtext einer Auktion bei Lempertz, Köln, in dem das Gemälde auf 1525/1530 datiert wird. <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1002-1/1117-meister-der-wuerzburger-schlacht-nachfolge.html> (05.2021), zum dort versteigerten Gemälde siehe unten.

7 Siehe dazu ebenfalls unten.

8 An dieser Stelle soll kurz erwähnt werden, dass diese realenkundliche Einordnung Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit diesem Gemälde war. Meine erste Kenntnis von dem Würzburger Gemälde erhielt ich um 2016 durch einen in einem Online-Forum veröffentlichten Scan mit einer Abbildung eines Gemäldeausschnittes. Diese Abbildung ist beschriftet als „Hans Wertinger: Schlacht in Böhmen“. Wie leider oft üblich, wurde die Abbildung ohne genauere Quellenangaben hochgeladen, so dass ich sie lediglich aufgrund der Darstellung als Abbildung einer Schlacht zwischen 1500 und 1510 abspeicherte. Nachforschungen erbrachten recht

schnell, dass die Zuordnung in das Œvre Hans Wertingers falsch war (für Auskünfte hierzu danke ich Matthias Weniger, München). Glücklicherweise konnte mir wenig später Dieter Graf, Stuttgart, mitteilen, aus welcher Publikation der Scan stammt, so dass ich im dortigen Abbildungsverzeichnis den Hinweis auf das Martin von Wagner Museum fand (der Scan stammt aus Hans Stöcklein, Der deutschen Nation Landsknecht, Leipzig 1935, S. 21). Für Diskussionen über die dargestellte Kleidung, Rüstung und Bewaffnung sowie Hinweise und Korrekturen danke ich Moritz Seeburger, Villingendorf.

9 Siehe hierzu Retsch 2020, wie Anm. 2, in den beiden Kapiteln „Das Alter der Rüstungen“ sowie „Die Darstellung altmodischer Rüstungen oder Rüstungsteile“.

10 Siehe hierzu am Beispiel der Rüstungen Retsch 2020, wie Anm. 2, die Kapitel „Die Darstellung altmodischer Rüstungen oder Rüstungsteile“ sowie „Die Darstellung antikisierender Rüstungen oder Rüstungsteile“.

11 Richter 1908, wie Anm. 5, S. 29.

12 Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians. Feder in Dunkelbraun, Pinsel, Aquarell und Deckfarbe, Goldhöhung auf Pergament. 1512–1515. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25205–25263. Siehe dazu Eva Michel, „zu Lob und ewiger Gedechtnus“. Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian I., in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 48–65; Eva Michel, Der *Triumphzug* Kaiser Maximilians I., in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hrsg. v. Christoph Wagner und Oliver Jehle (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 17), Regensburg 2012, S. 108–123; Eva Michel, „Schreib in meinen Triumph zu ainer gedächtnuß“. Kaiser Maximilians Triumphzugprojekt, in: Maximilianus – Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny (Themenausstellung im Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol), Berlin/München 2019, S. 84–93.

13 Zum *Weißkunig* zuletzt Susann Kretschmar, Die Lust und Geschicklichkeit am Verbessern von Bildern. Maximilians Änderungswünsche zum *Weißkunig*, in: Maximilianus – Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny (Themenausstellung im Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol), Berlin/München 2019, S. 72–83 und S. 220–235 sowie den Beitrag derselben Autorin in diesem Band.

14 Zu erwarten wären vor allem ‚Riefelharnische‘ mit auf den ‚Brustplatten‘ palmetten- oder fächerförmig angeordneten ‚Riefeln‘. Diese herausgetriebenen Grate oder halbrunden Erhöhungen haben entgegen den älteren ‚Kanneluren‘ zu beiden Seiten der Erhöhung dünne, vertiefte, geschwärtzte Streifen. Zudem haben sie meist keinen fließenden Übergang vom niedrigsten zum höchsten Punkt, sondern einen klaren Knick an der Stelle der dunklen Begleitlinien. Die

- ältesten erhaltenen Rüstungsteile mit ‚Riefeln‘ stammen aus den 1490er Jahren/um 1500. Ab etwa 1505 setzte die Verbreitung von Rüstungen mit großflächigem ‚Riefeldekork‘ zum Beispiel auf ‚Brustplatten‘ ein. Matthias Goll, Iron Documents. Interdisciplinary studies on the technology of late medieval European plate armour production between 1350 and 1500, (Heidelberg) 2014. Online: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/17203> (05.2021), S. 80; Ulrich Lehnart, Kleidung und Waffen der Dürerzeit. 1480–1530. Band I. Landsknechte und Reisläufer, Ritter und Reiseige, Berlin 2021, S. 133–147. Einer der frühesten erhaltenen ‚Riefelharnische‘ stammt von um 1505 aus Nürnberg: Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. A 192; Bruno Thomas und Ortwin Gamber, Kunsthistorisches Museum, Wien. Hofjagd- und Rüstkammer. Katalog der Leibrüstkammer. I. Teil. Der Zeitraum von 500 bis 1530 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 13), Wien 1976, S. 228f.
- 15 ‚Einhandschwerter‘ mit den um 1510 aufkommenden 8-förmigen ‚Parierstangen‘ werden zumeist mit dem Fachbegriff ‚Katzbalger‘ bezeichnet. Dieser Begriff findet sich in zeitgenössischen Quellen jedoch nur äußerst selten. Mir sind bisher nur Schweizer Nennungen von 1492 bis 1505 bekannt, die sich entweder auf eine spezielle Art von *Scheide* oder wahrscheinlicher auf eine spezielle Trageweise der *Scheide* beziehungsweise Waffe bezogen, sowie Nürnberger Nennungen von 1501 und 1502 und eine Erwähnung aus Breslau von 1511, die eindeutig Waffen meinen. In Nürnberg stritten sich 1501 die Messerschmiede und die Schwertfeger darum, wem die Herstellung der *Katzbalger* zustehen würde. Dies lässt vermuten, dass sich der Begriff auf die ‚Einhandschwerter‘ mit S-förmigen *Kreuzen*/‚Parierstangen‘ bezog, da es diese Blankwaffen sowohl mit einem Messergriff als auch mit einem Schwertgriff gab. Ob der Begriff aber auch noch für die jüngeren Varianten mit 8-förmigen ‚Parierstangen‘ verwendet wurde, muss aufgrund des (bisher) fehlenden Nachweises des Begriffes nach 1511 dahingestellt bleiben. Ausführlich hierzu mit den Zitaten der genannten Quellen: Christopher Retsch, Die Waffen der Heiligen. Ein angelskandinavisches Messer, eine hochmittelalterliche Schwertscheide, ein früher ‚Katzbalger‘ und weitere Blankwaffen des Bamberger Domschatzes, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 59, Heft 2 (2017), S. 77–154, hier S. 112–120; darauf teilweise aufbauend auch Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 221–227. Ulrich Lehnart zitiert mich jedoch nur halb, wenn er schreibt, dass ich nachgewiesen hätte, dass der Begriff eine Schwertscheide bezeichnete (Ebd., S. 221). Vielmehr habe ich offen gelassen, ob die Schweizer Nennungen von 1492, 1493, 1494 und 1505 sich auf eine *Scheide* oder auf eine Trageweise bezogen, letzteres halte ich für wahrscheinlicher (Retsch 2017, wie Anm. 15, S. 118). Auch zitiert mich Ulrich Lehnart falsch, wenn er behauptet, ich hätte das Schwert im Bamberger Domschatz als ‚Proto-Katzbalger‘ bezeichnet (Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 224). Vielmehr führt er selbst diesen Begriff als Bezeichnung derjenigen Waffen mit einem S-förmigen *Kreuz* anstatt einem 8-förmigen ein. Dass er die Bamberger Waffe jedoch nicht als ‚Proto-Katzbalger‘, sondern als ‚kurzer Kreuzdegen‘ klassifizieren will, scheint aufgrund der spärlichen Quellenlage zu den Begriffen nicht plausibel. Vielmehr lassen die wenigen aus den Quellen bekannten Fakten (eine in den 1490er Jahren wohl neue, anstößige Trageweise sowie entweder ein Messer- oder ein Schwertgriff) eben genau auf Seitenwehren nach Art des Schwertes im Bamberger Domschatz schließen.
- 16 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113f. Einer der ältesten relativ sicher datierten Nachweise für diese sichelförmigen horizontalen Schlitz in Kombination mit kleineren diagonalen Schlitzten findet sich am unvollendeten ‚Kostümharnisch‘ für den jungen Karl V. (1500–1558) von 1511/1512. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. A 186; Thomas/Gamber 1976, wie Anm. 14, S. 215f.; Christian Beaufort-Spontin und Matthias Pfaffenbichler, Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum, Band 3), Wien 2005, S. 98f.
- 17 Dies verdeutlicht beispielsweise ein Vergleich mit einer Darstellung der Böhmisches Schlacht bei Wenzelsbach am 12. September 1504. Ein wohl noch 1504 gedrucktes Flugblatt zeigt *Die behemfch schlacht* in einem Holzschnitt (Abb. 8). Bei keinem der Reiter oder *Fußknechte* sind hierbei Schlitzungen an der Kleidung vorhanden. Eva Michel, Die Böhmisches Schlacht bei Regensburg (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 214.
- 18 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 111–117. Kurze Hosen wurden zeitgenössisch wahrscheinlich *Halbhosen* genannt. Siehe dazu mit Quellenangabe Christopher Retsch, Die Panzerhose im Bayerischen Armeemuseum. Hosen als Rüstungsteile im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Plattenrock, Buckler und Conquistador. Aus der Schatzkammer des Bayerischen Armeemuseums (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums, Band 20), hrsg. v. Tobias Schönauer und Ansgar Reiß, Ingolstadt 2021, S. 190–211, hier S. 200.
- 19 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113. Frühe Abbildungen von an den Oberarmen/Schultern und am Rücken geschlitzten *Röcken* z. B.: Meister der Karlsruher Passion, Straßburg (Hans Hirtz?), Karlsruher Passion, Kreuztragung Christi, um 1450/1455, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2180 sowie unbekannter Kölner Maler, Ursulazyklus, Ankunft in Köln und Martyrium, um 1455/1460, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv.-Nr. WRM 0721. Eine frühe Abbildung eines an den Oberarmen geschlitzten *Wamses* auf einem inschriftlich 1479 datierten Tafelgemälde: Seeschwä-

- bischer Meister, Die heilige Helena findet das Kreuz Christi, vermutlich eine Tafel vom Heilig Kreuz-Altar des Münsters auf der Reichenau, 1479, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 204.
- 20 Albrecht von Bonstetten (Autor), Sebastian Brant (Hrsg.), *Paffio fancti Meynrhadi martyris et heremite*, Basel (Michael Furter) 1496 (=GW M29714), fol. 7v, z. B. in Basel, Universitätsbibliothek, FN VI 4e, <https://doi.org/10.3931/e-rara-4619>. Damit ist meiner Nennung einer geschlitzten Hose auf einer Abbildung von 1497 (Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113; Harsdorfsche Gold- und Edelsteinwaage, Etui, Miniaturmalerei im Innendeckel, nürnbergisch?, inschriftlich datiert 1497, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Inv.-Nr. HG11161) eine um ein Jahr ältere Abbildung hinzuzufügen.
- 21 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113. Frühe Abbildungen solcher Schlitze an Knien bei einem Reiter an dessen schwarzer Hose oder Stiefeln auf dem Wasserfarbengemälde der Schlacht im Walde 1502 (unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579) sowie 1504 an einem Bogenschützen, der über die Knie reichende ‚Beinlinge‘ über einer Hose trägt (Hans Burgkmair d. Ä., Basilika Santa Croce in Gerusalemme aus dem Basilikazyklus, 1504, Augsburg, Staatsgalerie in der Katharinenkirche, Inv.-Nr. 5339).
- 22 Wolfgang Hohenleitner (Schreiber), wohl Jörg Kölderer (Maler), *Tiroler Fischereibuch*, 1504, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962, fol. 3v. Dieser Jäger ist dreimal zu sehen. Da er links unten am Seeufer sitzt, Briefe oder Urkunden liest und sich die Steigeisen anschnallen lässt, soll es sich sehr wahrscheinlich um König Maximilian selbst handeln. Zudem heißt es im Text auf Folio 5r *Item ein Landffürst [...] mag auch dartzü Zwai geJaid thün, hirsch[e]n vnd gembsen*. Im *Tiroler Jagdbuch* von 1500 findet sich auf der ganzseitigen Miniatur zur Gamswildjagd ebenfalls (zweimal) ein Jäger, der vermutlich Maximilian darstellen soll. Hier ist seine *Hose* zwar nur einmal weiß, das andere Mal goldgelb, weist aber auch hier Schlitzreihen auf den Oberschenkeln auf. Allerdings enden diese noch knapp oberhalb der Knie (Brüssel, Bibliothèque royal des Belgique, Ms. 5751-52, fol. 54v). Zu beiden Handschriften siehe Andrea Scheichl, *Tiroler Jagdbuch* (Katalogartikel) und *Tiroler Fischereibuch* (Katalogartikel), in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 90 und 92.
- 23 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 123.
- 24 Zum Aufkommen einteiliger *Hosen* im 14. Jahrhundert siehe Christopher Retsch, *Die Hose vom späten 14. Jahrhundert bis um 1500*. Teil 1, in: *Waffen- und Kostümkunde*. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 58, Heft 1 (2016), S. 1–42, hier S. 4–8. Die dort von mir angeführten Bildquellen mit eindeutig einteiligen *Hosen* von um 1380, 1383 und 1387 sind inzwischen noch um etwa zwei Jahrzehnte ältere Abbildungen eindeutig einteiliger *Hosen* zu ergänzen: In einer auf 1362 datierten elsässischen Handschrift mit der Übersetzung der *Legenda sanctorum aurea* des Jacobus de Voragine (wohl 1226–1298) ins Deutsche finden sich mehrfach Miniaturen, die solche *Hosen* zeigen, etwa bei den Martyrien des hl. Stephanus, des hl. Thomas von Canterbury, des hl. Felix in Pincis, des hl. Urban und des hl. Apollinaris von Ravenna (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6, fol. 17r, 21v, 35v, 97v und 119v).
- 25 Hans Baldung gen. Grien, Fahnenträger, Federzeichnung, 1504, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 99-1981/246. Zu älteren Abbildungen solcher Hosenbänder an einteiligen Hosen in Italien und den Niederlanden siehe Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 123f.
- 26 Als ‚wamsartige Röcke‘ können diejenigen *Röcke* bezeichnet werden, die so eng beziehungsweise tailliert waren, dass sie äußerlich in vielen Punkten einem *Wams* ähnelten. Auf Abbildungen sind sie vor allem im letzten Jahrzehnt des 15. und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu finden. Dort sind sie jedoch als *Röcke* daran erkennbar, dass sie vorne und hinten (wenn auch mitunter sehr knappe) Rockschoße besitzen, im hinteren Rockschoß ein ‚Stehfaltenbündel‘ vorhanden ist und äußerlich keine *Nesteln* zur Befestigung der *Hosen* erkennbar sind. Siehe dazu jetzt Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 36–40.
- 27 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Holzschnitt zum Flugblatt *Die behemfch schlacht*, 1504, München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl. I,13; Michel 2012, wie Anm. 17, S. 214.
- 28 Zum Begriff *Schaller* siehe Retsch 2020, wie Anm. 2 im Kapitel ‚Rüstungs- und Waffenterminologie der Quellen‘ das entsprechende Unterkapitel.
- 29 Siehe dazu Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 168–172, der für diesen Helmtyp den neuen Forschungsbegriff ‚Hybridschaller‘ kreiert.
- 30 Zu diesen beiden Helmtypen ebenfalls Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 173–179. Die drei genannten Helmtypen sind alle als Helm-Goll-Typ-VI (head-protection-type-VI) einzuordnen, siehe Goll 2014, wie Anm. 14, S. 47 und 62f.
- 31 Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Wasserfarbengemälde, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579; Löcher 1997, wie Anm. 5, S. 346f.
- 32 Diese dreiteilige Konstruktionsweise der maßgeblichen oberen Platte konnte bei den Rücken-Goll-Typ-I, -Typ-III und -Typ-IV (torso-back-protection-type-I, -type-III, -type-IV) vorkommen, Goll 2014, wie Anm. 14, S. 70.
- 33 Paul Dolnstein, sogenanntes Kriegstagebuch beziehungsweise Skizzenbuch, Zeichnung 11, Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Reg. S (Bau- und Artillerieangelegenheiten) fol. 460 Nr. 6, fol. 6v–7r. Siehe dazu ausführlich Skjelver 2012, wie Anm. 2, S. 130–135 und auch Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 25.

- 34 Albrecht Dürer, Grüne Passion, Ecce homo, Feder und Pinsel auf grün grundiertem Papier, 1504, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3090.
- 35 Zweifel an der Jahreszahl 1514 finden sich in Rogg 2002, wie Anm. 5, S. 125, Anm. 880; wohl auch in Rogg 2003, wie Anm. 5, S. 8 in folgender Bildunterschrift: „Ölgemälde eines unbekanntes Meisters (um 1517)“, ohne dass eindeutig ist, ob Rogg hier eine neue Datierung vorschlägt, oder doch eher ein Druckfehler vorliegt; Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113, Anm. 96; Retsch ³2020, wie Anm. 5, in der Bildbeschriftung auf S. 66 und vermutlich auch in Dagit 2012, wie Anm. 5, S. 288, da er immerhin ein „um“ vor die Jahreszahl stellt.
- 36 Sterzing, Kirche Unsere Liebe Frau im Moos, Stifterinschrift am zweiten freistehenden Pfeiler von Osten der südlichen Pfeilerreihe [...] *hat Cristof kaufman difen pf*[Zeilenumbruch] *eiler machen lassen. anno d[o]m[in]i. 15^o5.*, Verena Friedrich, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Sterzing. Deutschhaus mit Multscher-Museum, Passau 2012, S. 12. Ich danke Jens Sensfelder, Groß-Gerau, für die Fotos und Literatur zu Sterzing.
- 37 Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Liebespaar, Federzeichnung, 1504, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 2671; Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Graphik. Holzschnitte · Kupferstiche · Radierungen. Gesamtausgabe. München 1963, S. 130; Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik (Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer, Berlin, Regensburg), Berlin 1988, S. 26f.
- 38 Albrecht Altdorfer, Allegorische Gestalt, Kupferstich, 1506, z. B. in Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. K 48; Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2782; Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 89; Heino Maedebach und Minni Maedebach (Katalogbearbeiter), Meisterwerke europäischer Graphik. 15.–18. Jh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinettes Coburg. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775–1975 (Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg, 5), Coburg 1975, S. 35f.; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 30f.
- 39 Albrecht Altdorfer, Die Versuchung der zwei Einsiedler, Kupferstich, 1506, z. B. in Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1702; Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2771; Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 88; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 30f.
- Eine höher gestellte eckige 0 findet sich bei Albrecht Altdorfer unter anderem auch noch auf der Zeichnung ‚Zwei Landsknechte und Liebespaar‘, 1506, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng, Inv.-Nr. TU 90,1 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 38f.); ‚Landschaft mit Satyrfamilie‘, Tafelgemälde, 1507, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 638A; ‚Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot‘, Federzeichnung, 1508, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.399 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 54f.); ‚Liebespaar am Kornfeld‘, Federzeichnung, 1508, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.XVI.31 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 64f.).
- 40 Das Monogramm wird nur bei Richter 1908, wie Anm. 5, S. 28; Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 125f.; Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113, Anm. 96 und Retsch ³2020, wie Anm. 5, in der Bildbeschriftung auf S. 66 genannt.
- 41 Diese kleine Unterbrechung im oberen Balken des unteren As und das teilweise verdeckte obere A haben bei Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 126 zu folgender Beschreibung geführt: „Monogramm: ‚A/A‘ (auch als ‚A/H‘, ‚H/A‘ oder ‚H/H‘ zu lesen); zweifelhaft, ob ursprünglich. Wurde früher ohne Grund in ‚Albrecht Altdorfer‘ aufgelöst.“
- 42 Meister des Apostels Simon, Apostel Simon, Federzeichnung, um 1525/1530, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B II/12; Guido Messling, Apostel Simon (Katalogartikel), in: Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500 (Ausstellungskatalog Städel Museum, Frankfurt am Main, Kunsthistorisches Museum, Wien), hrsg. v. Stefan Roller und Jochen Sander, München 2014, S. 172f.
- 43 Zum Beispiel in diesem Druck: Aegidius Romanus, Castigatoriu[m] Egidii de Roma in corruptoriu[m] librorum sancti Thome de Aquino a quoda[m] emulo deprauatorum, Straßburg (Martin Flach) 1501 (= VD 16 A 317), S. 175, beispielsweise München, Bayerisches Staatsbibliothek, 2 P.lat. 9 t. Zu Martin Flach d. J. siehe Josef Benzing, Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Band 12), Wiesbaden 1963, S. 412f. Diese Druckermarke hat Martin Flach nochmals 1513 verwendet (VD 16 A 236), scheint aber ansonsten ab 1511 eine andere Druckermarke genutzt zu haben, die nur den Wappenschild mit seinem Signet in Form einer Hausmarke führte.
- 44 Diese Schreibung auf dem Diptychon mit Kaiser Maximilian als Lebender und Toter, Zittau, Städtische Museen, Inv.-Nr. 2.690/60.
- 45 Gernot Mayer, Das Totenbildnis Maximilians I. (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 380–383. Zum Monogrammisten AA siehe auch Kurt Holter, Das Mittelalter, in: Wels von der Urzeit bis zur Gegenwart, hrsg. v. Kurt Holter und Gilbert Trathnigg (Jahrbuch des Musealvereines Wels), Wels 1964, S. 50–89, hier S. 86. Gegen eine Interpretation als Künstlermonogramm auf den Totenbildnissen ist Gábor Endrődi, Notizen zu den Totenbildnissen Kaiser Maximilians I., in: Maximilian I. 1459–1519, Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg (Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Augsburg), hrsg. v. Heidrun Lange-Krach, Regensburg 2019, S. 156–163, besonders Anm. 4.
- 46 Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 126.
- 47 „Wollen wir an der Jahreszahl festhalten, so müssen wir dem Würzburger Bilde eine besondere geschichtliche Bedeutung

- einräumen.“, Richter 1908, wie Anm. 5, S. 29; „Der auffallend früh (1514) gemalte ‚Landsknechtskampf‘ der Würzburger Universitätsgalerie [...] ein Hauptwerk der deutschen Schlachtenmalerei“, Buchner 1924, wie Anm. 5, S. 240; „mit Recht als Hauptwerk der deutschen Schlachtenmalerei und das bedeutendste neben Altdorfers Alexanderschlacht bezeichnet“, Oettinger 1939, wie Anm. 5, S. 89; „Von Altdorfer beeinflusst, erreicht die Tafel in der kecken Art ihrer Pinselführung und ihrer kühnen u. dabei doch gebändigten u. klaren Gruppierung des bewegten Kampfgetümmels die besten Qualitäten des Altmeisters der Donauschule.“, Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 37, Meister mit Notnamen und Monogrammistern, Leipzig 1950, S. 360; „Zum ersten Mal trifft man auf ein Gemälde, das außerhalb der Buchmalerei – aber sich an deren Darstellungsweise orientierend – wahrscheinlich eine zeitgenössische Schlacht präsentiert.“, Dagit 2012, wie Anm. 5, S. 288.
- 48 Karl Oettinger, Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Band 8), Erlangen 1957, S. 43.
- 49 Die Zeichnungen von 1489 haben zusätzlich ein Kreuz aus zwei geschwungenen Linien in der Nähe des Monogramms und der Jahreszahl. Die letzte Zeichnung mit den nebeneinander stehenden Initialen scheint das ‚Frauenbad‘ von 1496 zu sein. Der erste signierte Kupferstich ‚Die heilige Familie mit der Libelle‘ kennt zwar bereits das spätere Dürermonogramm, jedoch noch mit einem kleinen *d* im großen A. Albrecht Dürer, Das Frauenbad, Federzeichnung, ·1496·A·D·, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. Kl.2; Albrecht Dürer, ‚Die hl. Familie mit der Libelle‘, Kupferstich, um 1495, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 11165 D; Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum [...], Nürnberg 2012, S. 97, 167, 322 und 378; Ksenija Tschetschik-Hammerl, Das Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert, in: www.kunsttexte.de, Nr. 3, 2018, S. 6, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/20223> (05.2021).
- 50 Dieter Koepplin und Tilman Falk, Lucas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1 (Ausstellung im Kunstmuseum Basel), Basel/Stuttgart 1974, S. 20.
- 51 Möglicherweise sind drei der frühen Monogramme mit zwei ineinander stehenden As auf Zeichnungen von 1506 eine Variante seiner bekannten Signatur, da im inneren A ein weiterer Buchstabe, ein D oder ein O, erscheint, also drei Buchstaben ineinander gestellt wären. Jedoch ist nicht ganz auszuschließen, dass diese drei Buchstaben eine spätere Hinzufügung sind. Oettinger 1957, wie Anm. 48, S. 47f.; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 28f. und 32–35; Tschetschik-Hammerl 2018, wie Anm. 49, S. 11, letztere plädiert für eine bewusste enge Anlehnung an das Dürer-Monogramm mittels eines zusätzlichen Ds. Hier sind noch eine Reihe winziger Holzschnittmedaillons aus Handschriften des ehemaligen Klosters Mondsee zu nennen, die nach bisheriger Einschätzung als früheste erhaltene Arbeiten Altdorfers gelten und auf „um 1500“ datiert werden. Zwei dieser 13 Medaillons sind mit dem bekannten Monogramm der zwei ineinander gestellten As signiert. Allerdings sind diese beiden Monogramme in ihrer Art anders als die später gängige Signatur, da die Schenkel der As weniger steil gestellt sind (Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 53–55). Sollte es sich bei dem Monogramm des Würzburger Gemäldes tatsächlich um eine Signatur Albrecht Altdorfers handeln, wären diese kleinen Holzschnitte um etwa fünf Jahre später zu datieren, also auf ‚um 1505‘, möglicherweise sogar in die letzten Monate des Jahres 1504 und die ersten des Jahres 1505, da Altdorfer bekanntlich im März 1505 das Bürgerrecht in Regensburg erwarb (ebd., S. 10) und daher von der vermuteten Reise in die Alpenregion und zum Kloster Mondsee bereits zurückgekehrt wäre.
- 52 Buchner 1924, wie Anm. 5, S. 244. Die Interpretation der Wasserfläche als See ist in der Literatur nicht durchgängig. Oft wird diese auch als Fluss gedeutet. Die bewaldeten Hänge der linken Bildhälfte sowohl im Vorder- als auch Mittelgrund lassen es jedoch wahrscheinlicher scheinen, dass hier ein durchgängiger Hang mit durchgängiger Waldkante gemeint sein soll, der sich um eine Seebucht schmiegt.
- 53 Ein Kampfgeschehen, bei dem auf beiden Seiten sowohl *Fußknechte* als auch Reiterei eingesetzt wurden, fand bei Bregenz statt. Jedoch fehlte diesem die Beteiligung von Booten, zudem ereignete sich dieses im Winter (Gefecht im Hard, Rheintal, 20. Feb. 1499). Einen Kampf am Hang eines Hügels gab es beim Gefecht beim Bruderholz (22. März 1499), bei dem die Schweizer eine Flucht vortäuschend sich auf einen Hügel zurückzogen, um die nachsetzenden maximilianischen Truppen dann von oben anzugreifen. Hier fehlten jedoch ebenfalls die Boote. Bei einer Überfahrt maximilianischer Truppen über den Bodensee wurde das Städtchen Rorschach eingenommen (20. Juli 1499), hierbei war jedoch keine Reiterei beteiligt. Willibald Pirckheimer, Der Schweizerkrieg. De bello Suitenso sive Eluetico. In lateinischer und deutscher Sprache. Neu übersetzt und kommentiert von Fritz Wille, Baden 1998, S. 66–69, 70f. und 110f.; Ulrike Trepkas, Der Schwaben- oder Schweizerkrieg, in: Schwabenkrieg – Schweizerkrieg 1499. Konstanz und Thurgau – getrennt seit 500 Jahren, Kreuzlingen 1999, S. 20–44.
- 54 Zum *Banner* und anderen Feldzeichen siehe Malte Prietzel, Kriegführung im Mittelalter. Handlungen, Erinnerungen, Bedeutungen (Krieg in der Geschichte, Band 32), Paderborn u. a. 2006, S. 333–350.
- 55 Die Aussage Matthias Roggs „Die Feldzeichen werden in dem Figurengewimmel nicht nur in den Hintergrund

gedrängt, sondern scheinen in verblüffender Weise sogar identisch zu sein.“ (Rogg 2002, wie Anm. 5, S. 125) ist so nicht ganz korrekt. Zwar haben beide *Fähnlein* (Fußknechtsverbände) je zwei *Fähnlein* mit Streifenmustern in der gleichen Farbkombination, jedoch sind die einen senkrecht, die anderen diagonal gestreift.

- 56 Monogrammist PW von Köln (Monogrammist PPW), Der Schweizerkrieg, Kupferstich, um 1500, z. B. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1928/365; Eva Michel, Der Schweizerkrieg (Schwabenkrieg) (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 212f.
- 57 Oder beide Darstellungen sind nach einer (bisher) unbekanntes Vorlage entstanden. Eine umgekehrte Beeinflussung ist unwahrscheinlich, da der Kupferstich ein aktuelles Ereignis illustrierte und daher sicherlich relativ zeitnah zum Geschehen des Jahres 1499 entstand. Nachdem im Jahr 1504 mit dem Landshuter Erbfolgekrieg der nächste großräumige Konflikt Süddeutschland erfasst hatte, scheint es unwahrscheinlich, dass ein auf Absatz seiner Werke bedachter Künstler sich des vorherigen und nicht des aktuellen Kriegsgeschehens angenommen hätte, weswegen eine Entstehung des Kupferstiches nach 1504 nicht plausibel ist.
- 58 Albrecht Altdorfer (evtl. Kopie nach Altdorfer), David und Abigail, Federzeichnung, 1514, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 93; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 88f.
- 59 Barthel Beham, Hellebardier zu Pferd, Kupferstich, um 1520, z. B. in New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 39.58.2. Der Kupferstich ist weder signiert noch datiert, er passt jedoch sehr gut zu den anderen datierten Kupferstichen Barthel Behams von 1520/1521.
- 60 <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1002-1/1117-meister-der-wuerzburger-schlacht-nachfolge.html> (05.2021); Meister der Würzburger Schlacht, Nachfolge, Landsknechteschlacht, Öl auf Holz (parkettiert). Köln, Auktionshaus Lempertz, Auktion 1002, Alte Kunst (1000. Auktion), 17.11.2012, Los 1117, Zuschlag 7.320 €. Das Gemälde besitzt nahezu die gleichen Maße wie sein Vorbild (H.: 112 cm, B.: 128 cm) und besteht aus acht horizontalen Brettern. Zur Einordnung gibt der Katalogtext an: „Nach dieser Gestaltung kann unsere Tafel wohl als Werk eines niederländischen Meisters aus dem Kreis der emigrierten Maler beschrieben werden, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Frankenthal in der Pfalz niederließen (dieser Hinweis ist Kurt Löcher, Köln, zu verdanken).“ Zum Würzburger Vorbild ist noch eine stilistische Einordnung gegeben, die aus oben genannten Gründen wohl eher nicht zutrifft: „Die Datierung dieses Gemäldes ist nur unsicher als ‚1514‘ zu lesen, stilistisch ist es als Werk eines süddeutschen Meisters eher in die Jahre um 1525/1530 zu setzen.“

Bildnachweis

- Abb. 1–3, 9–11, 13, 18: Fotografien von Christopher Retsch
- Abb. 4: Aus: Michel, Der Triumphzug, 2012 (wie Anm. 12), S. 115, Abb. 78
- Abb. 5: Foto: <https://doi.org/10.3931/e-rara-4619>, Public Domain
- Abb. 6: Foto: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13955291>, Public Domain
- Abb. 7: Foto: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, CC BY-NC-SA
- Abb. 8: Foto: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00101976-7>, CC BY-NC-SA
- Abb. 12: Foto: Skjelver 2012, wie Anm. 2, S. 130, Abb. 32
- Abb. 14: Foto: Jens Sensfelder
- Abb. 15: Foto: Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 27
- Abb. 16–17: Foto: Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 31
- Abb. 19: Foto: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10943083-5>, CC BY-NC-SA
- Abb. 20: Foto: Trepkas 1999, wie Anm. 53, S. 30
- Abb. 21: Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection>, Public Domain.

„Marxen zw schreiben, den beissen kunig nit zw schliessen ...“ Die Erweiterung des Text- und Bildprogramms für den „Weißkunig“ Kaiser Maximilians I.

Marx Treitzsaurwein war seit jungen Jahren im Dienst Kaiser Maximilians I. tätig – zunächst wohl als Schreiber in der Kanzlei.¹ Später war er mit der Redaktion einer Reihe von literarischen Werken betraut, die Maximilian zu seinem Ruhm und Gedächtnis selbst vorbereitete. Um aus den gelegentlichen Diktaten Maximilians ein kunstgerechtes Ruhmeswerk zu machen, bedurfte es einer Reihe von Sekretären und Gelehrten, die seine Texte sprachlich wie inhaltlich überarbeiten sollten, und zahlreicher Künstler, um die Bücher zu illustrieren.² Treitzsaurwein war vor allem an den autobiographischen Buchprojekten „Freydal“, „Theuerdank“ und „Weißkunig“ beteiligt. Ihm oblag die vorläufige Redaktion des „Theuerdank“, bevor Melchior Pfinzing den verschlüsselten Versroman über die Brautfahrt vollenden sollte.³ Als seine Aufgaben für den „Theuerdank“ abgeschlossen waren, konnte sich Treitzsaurwein ganz dem „Weißkunig“ widmen.⁴ Zwischen dem Johannistag (24. Juni) und Weihnachten 1514 stellte er eine Reinschrift des „Weißkunig“ zusammen, die sogenannte Handschrift A (ÖNB, Wien, Cod. 3032). Für diese Aufgabe erhielt Treitzsaurwein erste Holzschnitte und zahlreiche Diktate Maximilians mit Erinnerungen sowie literarische Texte,⁵ die er zu Kapiteln reihen und stilistisch überarbeiten sollte. Mit verschlüsselten Namen erzählt der autobiographische Roman zunächst von der Brautfahrt des alten Weißkunig (Kaiser Friedrich III.), hebt die außergewöhnliche Gelehrsamkeit des jungen Weißkunig (Maximilian) hervor und berichtet im dritten, umfangreichsten Teil von der Regierungszeit des Weißkunig, die in 152 Kapiteln von zahlreichen Feldzügen und wechselnden Bündnissen handelt. Es mag nicht überraschen, dass Treitzsaurwein gerade bei den vielen Schilderungen von Schlachten und Belagerungen, die durch ihre Verschlüsselung weder Namen und Orte noch die Jahreszahlen offenlegen, chronologische Unstimmigkeiten und einige Wiederholungen historischer Ereignisse nicht aufgefallen sind.⁶ Dies führte in der Forschung rasch zu der Vorstellung eines unwissenden⁷ bis hin zu

der eines maßlos überforderten⁸ Sekretärs. Zu dieser Einschätzung trug auch das sogenannte Fragbuch (Hs H; ÖNB, Wien, Cod. 3034) bei,⁹ um das Maximilian Treitzsaurwein bat, nachdem der Kaiser die Reinschrift zum „Weißkunig“ erhalten hatte. Der Kanzlist begann nach Pfingsten 1515 mit dieser etwas unglücklichen Auflistung von immer wiederkehrenden Fragen zu den verschlüsselten Figuren, Ereignissen und Jahreszahlen. Darüber hinaus listete Treitzsaurwein im Fragbuch fertiggestellte und noch fehlende Illustrationen auf. Schließlich wurden mehrere Sammelbände¹⁰ angelegt, um die Holzschnitte zu ordnen, und eine Abschrift des Textes erstellt,¹¹ die umfangreiche inhaltliche Änderungen erfuhr.

Noch immer sind die unterschiedlichen Konzeptstadien, die Chronologie wie auch die Funktion der verschiedenen Handschriften strittig.¹² Dieses „Durcheinander“ wurde nicht zuletzt Treitzsaurwein zur Last gelegt, wenngleich die monumentale Studie von Jan-Dirk Müller den Schreiber vielleicht nicht als literarisch begabten, dennoch als einen verlässlichen Mitarbeiter aufwertet, dem in der vielschichtigen Produktion höfischer *gedechtnus* eine wichtige Aufgabe angetragen wurde.¹³ Zuletzt trat Maximilians Anteil an den Ruhmeswerken erneut stärker in den Fokus, der immer wieder korrigierend und ergänzend in die Arbeiten eingriff.¹⁴ Um aber die Entstehungsbedingungen des „Weißkunig“, der letztlich unvollendet blieb, nachvollziehen zu können, bietet die Fülle an Material einen wertvollen Einblick, um neue Zusammenhänge zu erschließen.¹⁵ Im Zentrum dieses Beitrags stehen die Erweiterung von Text und Bild, die Maximilian offenbar für den dritten Teil seines Ruhmeswerks plante, als Treitzsaurwein noch am „Weißkunig“ gearbeitet hatte, und die Ordnungsversuche, die sich aus der Vielzahl neuer Illustrationen ergaben. Den Kanzlisten erreichte wohl im Herbst 1514 eine Nachricht, „den beissen kunig nit zw schliessen, da ka. Mt. [kayserliche Majestät] umb drittayl mer gemel und geschriften gepessert hat.“¹⁶

~~Stat~~ Dm^{ay}
~~Landt zogen wasser vollen zehen~~
 gausent stueck wol gewapnet
 der weisse kunig war bey huy vnd sit
~~vnd in einer wechigen stadt vnd~~
 # der fruchtympey in ^{an} vnd ⁱⁿ ^{der} ^{schiffen} an das sy sich #
 ruffen hieben ^{an} yueyliche kamor an mit
 solch / also
 der weissen gesellschaft der drey
~~haupt waren also~~ ^{die} ^{partey}
 man ein platz ⁱⁿ
 gegeneinander geschick zu verchten
 also kam der weisse kunig entzweythen
 vnd hieß die seinen still stan vnd ^{hieß} #
 # auf ein dazne ^{zu} ^{hieß}
 hieß vnd ⁱⁿ ^{der} ^{schiffen} ^{zu} ^{hieß}
 # mit auff ^{mit} ^{funffzig} ^{reiter} ^{hessent} ^{hessen}
 gut vprey ⁱⁿ ^{harnasch} ^{mit} ^{zue} ^{zu} ^{den} ^{tag} ^{pragnen}
 vnd nam ^{und} ^{tieget} ^{mit} ^{zue} ^{den} ^{marckten} ^{zu} ^{ab} ^{zue} ^{zue}
 vnd tieget mit zue den marckten ^{zu} ^{ab} ^{zue} ^{zue}
 etlich ⁱⁿ ^{der} ^{schiffen} ^{uber} ^{den} ^{weissen}
 kunig vnd wolten zue vnd die seine
 beslagen haben da vanden der

137v

Die *peßserung der geschrift*

Treitzsaurweins Aufgabe war es zunächst, Textvorlagen und Diktate Maximilians sowie die bis dahin fertiggestellten Holzschnitte in einer Reinschrift (Hs A) zu ordnen. Ein Teil der Diktate zum dritten Teil des „Weißkunig“ blieb erhalten und wurde gemeinsam mit weiteren Notizen in loser Reihenfolge zu einem Codex, der sogenannten Handschrift C (ÖNB, Wien, Cod. 2834), zusammengebunden. Besonders zahlreich sind Texte zu den Auseinandersetzungen zwischen Erzherzog Maximilian und dem französischen König um die Vorherrschaft in Burgund erhalten. Das jüngste Ereignis, das in den Diktaten geschildert wird, reicht in das Jahr 1502. Darüber hinaus sind keine weiteren Diktate erhalten beziehungsweise bekannt.¹⁷

Die Diktate stammen von verschiedenen Schreibern. Wahrscheinlich nutzte Maximilian die Gelegenheiten zwischen seinen Amtsgeschäften, um Ereignisse aus seinem Leben zu diktieren. So überliefert Melancthon, dass Maximilian 1499 bei der Überfahrt auf dem Bodensee seinem Sekretär damals noch in lateinischer Sprache die Begebenheiten eines Jahres diktierte.¹⁸ Erst später entschied sich Maximilian, seinen autobiographischen Roman in deutscher Sprache zu verfassen. Gelegentlich unterbrach Maximilian seine Diktate für knappe Bildanweisungen, die sein Schreiber am Rand notierte und mit einem querformatigen Rechteck versah.¹⁹ Die Diktate wurden korrigiert,²⁰ womöglich teilweise neu geordnet²¹ und in Reinschrift²² abgeschrieben. Diese Abschriften nahm Maximilian zur Hand, um die Texte für den „Weißkunig“ eigenhändig²³ zu überarbeiten (Abb. 1).

Manche Korrekturen aus der Hand des Kaisers fielen knapp aus, wenn er beispielsweise die Zuordnung der verschlüsselten Namen neu ordnete. Wiederholt revidierte Maximilian Zahlen, die einen Sieg imposanter oder die Niederlagen unabwendbar erscheinen ließen. Im Text zum Zweiten Genter Aufstand, den Maximilian im Juli 1485 niederschlug,²⁴ sollten ihm nicht mehr dreitausend, wie zunächst festgehalten, sondern „etlich thausent“ der besten Männer aus seinem Kriegsvolk beistehen.²⁵ Aus einer konkreten Zahl wird eine vage Angabe, die der Leser selbst bestimmen kann. Auch die Zahl seiner Gegner korrigierte Maximilian, denn ihnen stellten sich nicht 10.000, sondern „xiiii m“²⁶ (14.000) entgegen.

Maximilian ergänzte auch persönliche Erinnerungen. In der ursprünglichen Textfassung ritt der Weißkunig während des Zweiten Genter Aufstands mit „fünffzig seiner trefflichsten im harnasch“ zur braunen Gesellschaft, um über den Abzug ihrer Truppen zu verhandeln. Mit seinen Korrekturen stellte der

Kaiser heraus, dass sich der Weißkunig „auf ain clayne Rosl“²⁷ – auf einem kleinen Ross – inmitten von 50 geharnischten Fußknechten („diener zu fueß“) auf den Weg machte. Doch dort wollten offenbar etliche seiner Gegner den Weißkunig erschlagen. Bei der Durchsicht der Diktate korrigierte Maximilian diese sprachliche Wendung und er ersetzte den „anslag“ – einen Plan oder eine Bekanntmachung²⁸ –, den jungen weißen König zu erschlagen, durch „geschray“ – eine laute Auseinandersetzung –, von dem die Gefolgsleute des Weißkunigs gar befürchteten, ihr Herr sei erschlagen worden.²⁹

Längere Passagen, die Maximilian in der Reinschrift ergänzen wollte, schrieb er jedoch nicht eigenhändig, sondern diktierte sie einem Schreiber.³⁰ Treitzsaurwein bemühte sich, die Korrekturen und Ergänzungen Maximilians zu übernehmen. Seine eigenen Zutaten beschränkten sich vor allem auf Einleitungs- und Schlusssätze, um die Kapitel miteinander in Beziehung zu setzen.³¹ Bis auf wenige Ausnahmen übernahm er den von Maximilian korrigierten Text zum Zweiten Genter Aufstand wortgetreu in die Handschrift A. Auch zu weiteren Kapiteln konnte Treitzsaurwein auf die Korrekturen Maximilians zurückgreifen.³² Dagegen fanden andere Änderungen Maximilians keinen Eingang in die Textfassung der Handschrift A.³³ Möglicherweise korrigierte Maximilian die Textvorlagen für den „Weißkunig“ gerade als Treitzsaurwein mit den Arbeiten an der Handschrift A beschäftigt war. So war es vielleicht für einen Teil der Änderungen bereits zu spät, denn die Kapitel hatte der Schreiber womöglich schon verfasst. Den anderen Teil konnte Treitzsaurwein noch übernehmen.

Maximilian trieb die Verbesserung der „geschrift“ auch nach Fertigstellung der Handschrift A weiter voran. Er ließ beispielsweise das gesamte Kapitel zum Zweiten Aufstand in Gent noch einmal neu schreiben. Dabei greift der neue Text auf Ergänzungen und Korrekturen Maximilians aus der Reinschrift zurück und führt diese Ereignisse sogar noch detaillierter aus.³⁴ Doch diese lebendigen Schilderungen wurden in keiner weiteren Textfassung aufgegriffen. Auch für die umfangreiche Bearbeitung des Textes in der Handschrift E (ÖNB, Wien, Cod. 2832) wurden diese Diktate nicht mehr herangezogen.

Die Holzschnitte in der Handschrift A

Treitzsaurwein konnte einigen Kapiteln in der Handschrift A bereits Holzschnitte zuordnen. Doch nur ein überraschend kleiner Teil der 137 Drucke,³⁵ die in die Handschrift A eingeklebt wurden, war bis Ende 1514

„Marxen zw schreiben, den beissen kunig nit zw schliessen ...“

Zugend Zerschneydung
der privilegien



327v

2 Hans Burgkmair, zu *gennd Zerschneydung der privilegien*, um 1515, Holzschnitt. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3032 (Hs A), fol. 327v.

fertig. Schon Karl Rudolf vermutete, dass einige Holzschnitte nachträglich in die Handschrift A eingefügt wurden, darunter ein Holzschnitt (Pe 185) mit der Jahreszahl 1515.³⁶ Wie wenige Holzschnitte Treitzsaurwein tatsächlich zur Verfügung standen, zeigen seine Notizen im Fragbuch. Zu jedem Kapitel notierte er nicht nur die Fragen, die er zum Text hatte, sondern dokumentierte auch den Stand der Illustrationen. Zum Kapitel über den Zweiten Genter Aufstand bemerkte der Schreiber „Item das gemäl ist nit gemacht“ und schlägt für den noch fehlenden Holzschnitt sogleich vor, es solle „ain grosse stat mit ainem grossen plaz gemacht werden darauf der w.k. [Weißkunig] und das stat volk gegen ain ander in ordnung steet zu streiten“³⁷. Aber statt eines Holzschnitts mit zwei sich inmitten einer Stadt gegenüberstehenden Heeren befindet sich das Blatt „Zu gennd Zerschneydung der privilegien“ (Pe 101, Abb. 2) am Anfang des Kapitels in der Handschrift A. Diese Illustration muss demnach nachträglich eingeklebt worden sein. Aus den Kommentaren im Fragbuch geht hervor, dass mindestens 60 weitere Holzschnitte erst später in der Handschrift A ergänzt wurden.³⁸

Das Fragbuch

Der überwiegende Teil der Illustrationen zum „Weißkunig“ war bis Ende 1514, als Treitzsaurwein die Handschrift A abschloss, noch nicht fertig. Mit dem Auftrag, „alle mängl und fragstück auf alle figuren und scharften, die in dem puech des weysen kunigs begriffen seien und noch zu volendung desselben puechs darein gehören“³⁹ im Fragbuch zu dokumentieren, erhielt Treitzsaurwein auch weitere Illustrationen, die er in den „Weißkunig“ einordnen sollte, um das Ruhmeswerk vollenden zu können.

Nicht immer war sich Treitzsaurwein sicher, ob er einen neuen Holzschnitt dem richtigen Kapitel zugeordnet habe, und bemerkte „Item zu fragen, ob das, das recht gemäl sey“⁴⁰. Zu anderen Holzschnitten konnte er keinen Text finden, „dann ich hab umb dasselb gemäl nit gewist“,⁴¹ und schlägt vor, an welcher Stelle sich die Illustrationen und ein noch zu schreibender Text in den „Weißkunig“ einbinden ließen. Neben einigen Holzschnitten erhielt Treitzsaurwein mindestens 37 Zeichnungen⁴² mit Motiven für Holzschnitte, die noch in Arbeit waren.

Die *pesserung der gemäl*

Ein großer Teil der Zeichnungen aus dem Fragbuch geht auf Bildanweisungen zurück, die gemeinsam mit den Diktaten und anderen Notizen zum „Weißkunig“ in der Handschrift C zusammengebunden wurden.⁴³ Die erhaltenen Bildanweisungen beginnen mit dem burgundischen Erbfolgekrieg und reichen bis zum jüngsten Feldzug in Italien im Jahr 1513; damit umfassen sie den dritten Teil des „Weißkunig“. Besonders umfangreiche Ergänzungen sollten die Darstellungen der Auseinandersetzungen in der Bretagne zwischen 1487 und 1492 erfahren (Abb. 3 und 4). Mit mehr als zehn neu entworfenen Zeichnungen geht die Inszenierung des „Bretonischen Brautraubs“ weit über den Text in der Handschrift A hinaus, der darüber hinaus die tatsächlichen Ereignisse regelrecht verschleiert.⁴⁴

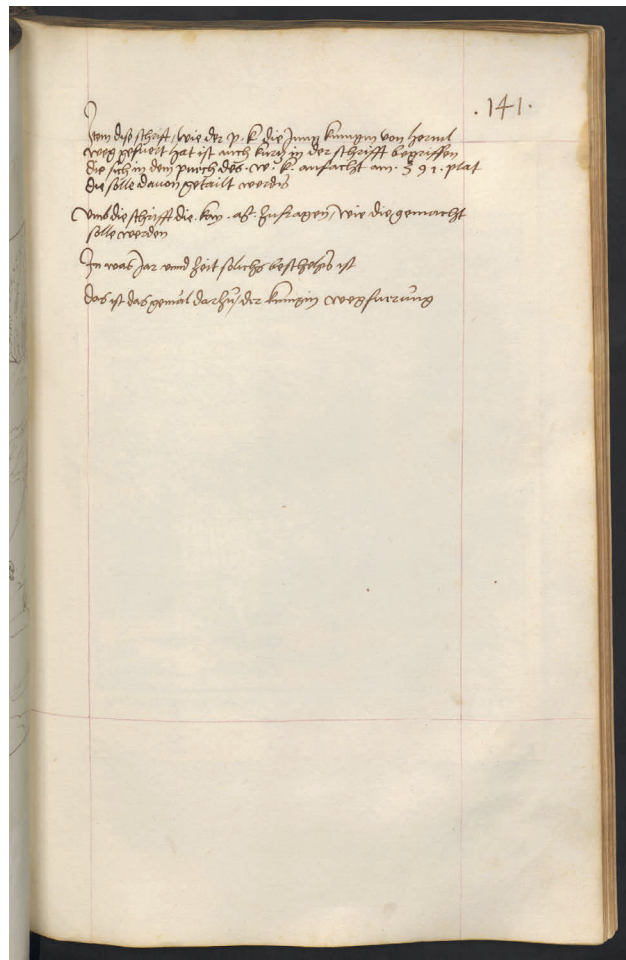
Maximilian diktierte die neuen Bildwünsche nicht nur seinen Schreibern, er notierte auch einige Anweisungen eigenhändig (Abb. 5).⁴⁵ So sollte der „Weißkunig“ um die Türkeneinfälle in Kroatien (1493) oder die tragische Geschichte um seinen Sohn Philipp den Schönen († 1506) ergänzt werden.

Anhand der Bildanweisungen fertigten Zeichner aus dem Umfeld Maximilians Weisungszeichnungen an. Diese detailliert ausgearbeiteten Blätter dienten den namhaften Augsburger Künstlern Hans Burgkmair und Leonhard Beck als Vorlagen für ihre Holzschnitte,⁴⁶ die den „Weißkunig“ illustrieren sollten. Doch bevor die Zeichnungen nach Augsburg geschickt wurden, kopierten die Zeichner sie. Diese Umrisskopien begutachtete Maximilian und wies häufig Änderungen an. Manche Korrekturanweisungen wurden gleich in den Umrisskopien umgesetzt,⁴⁷ doch häufig waren die Änderungswünsche so umfangreich, dass neue Zeichnungen angefertigt werden mussten.⁴⁸ Erst nachdem die Umrisskopien für den Entwurf der neuen Illustrationen nicht mehr benötigt wurden, bekam sie Treitzsaurwein, um die Illustrationen mithilfe des Fragbuchs in den „Weißkunig“ zu ordnen.⁴⁹

Treitzsaurwein konnte etwa die Hälfte der Zeichnungen keinem Text zuordnen; deshalb müsse „kay. Mt. darumb gefragt werden, wie dieselb schriff gemacht solle werden“.⁵⁰ Zu anderen Zeichnungen schlug Treitzsaurwein vor, die Kapitel zu teilen, wenn er erkannte: „Item dise schriff ... ist auch kurz in der schriff begriffen ... die solle davon getailt werden“.⁵¹ Nur für einen kleinen Teil der Umrisskopien fand Treitzsaurwein die entsprechenden Kapitel. Da für die überwiegende Zahl der Zeichnungen in der Handschrift A noch kein eigenes Kapitel vorgesehen war, liegt es nahe, dass Maximilian erst den Plan fasste, weitere Ereignisse im „Weißkunig“ zu schildern, als



3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3034 (Hs H), fol. 140v. Anonymer Zeichner, *wie der plaw kunig des hermb kunig tochter aweg furet*, um 1514, Feder auf Papier.



4 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3034 (Hs H), fol. 141r.

Treitzsaurwein bereits mit der Handschrift A beschäftigt war oder sie vielleicht schon abgeschlossen hatte.⁵²

Das Fragbuch diente offenkundig nicht nur dazu, unzählige Fragen zur Entschlüsselung der Namen festzuhalten. Vielmehr sollte Treitzsaurwein mit Hilfe des Fragbuchs die neuen Illustrationen, mit denen Maximilian den dritten Teil erweitern wollte, in die richtige Reihenfolge bringen.

Am 9. August 1515 quittierte Maximilian den Erhalt der Handschrift A und des Fragbuchs, doch ließ er die Fragen darin unbeantwortet. Die Bücher sollten sogleich nach Nürnberg gesandt werden, wo sie der Probst – gemeint ist Melchior Pfinzing, der bereits den „Theuerdank“ redigierte, – in Verwahrung nehmen sollte.⁵³

Sammelbände mit weiteren Illustrationen

Maximilian erweiterte nicht nur das Bildprogramm für den „Weißkunig“, er griff auch in den gesamten Entwurfsprozess der Illustrationen immer wieder korrigierend ein. Vom ersten Entwurf über die Kreidovorzeichnungen, Weisungszeichnungen und Umrisskopien bis hin zu den neu angelegten Zeichnungen und sogar in den Holzschnitten gab es Änderungswünsche.⁵⁴ Die *pesserung der gemäl* war aufwendig und langwierig. Ende 1514 konstatierte Treitzsaurwein in seinem Vorbericht zur Handschrift A, dass „diz puech [...] nun allain ain materi und ain unvollkumenlich werk und nichts anders“⁵⁵ sei. Dagegen zeigte er sich im Vorwort zum Fragbuch zuversichtlich, auch die Illustrationen, die „noch zu volendung desselben puechs [des „Weißkunig“] darein gehören“ erhalten zu haben. Doch einmal mehr bekam Treitzsaurwein nicht alle Illustrationen.

also p. laub der beyse kunig. allay im⁹³
 laub und p. k. r. umb sylt zu der
 vundspannung p. k. r. in p. r. k. r. f. u. s. a. l
 Da der selby fur a. y. v. g. u. z. w. u.
 by z. y. g. e. r. z. e. y. p. e. z. a. y. m. i. t. a. u. f.
 k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d.
 f. e. l. d. d. e. m. k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d.
 a. y. g. r. o. s. s. e. s. t. e. r. t. p. e. a. y. v. g. u. z. d. e. s. s. l. a. b. e. r.
 + amb g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d.
 d. y. s. u. b. t. o. g. u. n. i. g. o. p. e. s. t. a. f. t. d. e. s. s. l. a. b. e. r. w. a. r. d.
 v. u. n. d. d. a. y. d. e. y. v. n. g. l. a. n. d. b. u. g. g. f. u. r. a. d.
 + Da en g. l. a. n. d. v. u. n. d. a. y. s. u. s. t. r. y. f. f. e. p. o. t. t. m. i. t.
 p. u. n. t. s. v. u. n. d. d. a. m. a. t. a. y. v. g. u. z. d. e. s. s. l. a. b. e. r.
 w. a. y. v. g. u. z. w. i. e. d. e. r. w. e. s. t. e. k. u. n. i. g. m. i. t.
 v. i. l. v. o. l. l. s. a. b. e. r. d. a. s. b. a. s. s. i. z. a. b. f. u. z. z. u. t. r. o. s. t.
 d. e. y. s. a. t. t. s. g. e. n. e. r. a. l. a. b. e. r. d. e. y. g. a. n. i. g. y. g. e. n. e. r. a. l.
 v. o. l. l. i. n. g. i. m. n. i. c. h. t. r. a. n. s. y. v. u. n. d. p. a. r. t. i. n. e. s. e. l. b. e.
 k. i. m. d. o. k. t. r. i. n. a. l. s. y. Da a. b. e. r. a. y. v. g. u. z.
 d. y. w. e. s. t. e. i. m. k. u. n. i. g. l. a. n. d. d. y. a. n. d. e. r. m. i. t. d. r. o. l. l. s.
 s. a. n. k. t. u. n. d. s. u. s. t. r. y. f. f. e. A. s. i. e. s. t. a. n. d. e. r.
 p. e. a. y. v. g. u. z. w. i. e. d. e. r. g. a. r. i. m. u. s. w. e. s. t.
 + k. u. n. i. g. d. o. e. r. m. a. r. z. f. u. z. v. u. n. d. d. e. r. d. e. s. t. e. r. t.
 a. n. d. e. s. s. e. l. b. e. l. a. g. y. v. u. n. d. d. a. m. a. t. N. o. m. e. r. m. a. r. z.
 v. u. n. d. l. a. n. d. a. n. s. d. e. y. g. a. r. b. e. h. i. m. m. t. d.
 p. e. a. y. v. g. u. z. w. i. e. s. i. n. d. e. r. f. a. t. t. e. r. v. a. r. s. t. e. p. u. n. t. d.
 p. o. a. n. d. d. v. u. n. d. i. m. w. a. z. v. u. n. d. n. a. z. u. k. o. m. m. u. n. i. t.
 a. n. s. i. m. i. v. g. u. z. i. m. k. u. n. i. g. l. a. n. d. v. u. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d. k. u. n. i. g. l. a. n. d.
 k. u. n. i. g. l. a. n. d. d. e. r. w. e. s. t. e. m. a. n. d. l. i. e. s. t. p. e. a. y. v. g. u. z.
 w. a. y. k. u. n. i. g. w. i. e. d. y. h. a. b. e. k. u. n. i. g. l. a. n. d. p. a. r. t. i. n. e. s. e. l. b. e.
 k. u. n. i. g. v. u. n. d. g. n. a. d. a. u. f. v. a. l. l. e. n. d. i. c. h. t. p. l. a. n. d. d. y. w. e. s. t. e. r.
 a. l. l. p. o. s. t. h. a. n. d. v. u. n. d.
 p. o. s. t. h. a. n. d.

beccem

Der Begonkungs des ghalen künigs
König von Kaffonia
König von Kaffonia von England begonkungs



C. 3032 p. 398.
et. p. 216.
Pl. 180.

88v

In der Handschrift G (Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 57.40) laufen die Holzschnitte und Umrisskopien parallel zum Fragbuch und ergänzen es um mindestens 51 Illustrationen. Zwei der 18 neuen Zeichnungen im Sammelband G gehen sogar auf eigenhändige Bildanweisungen Maximilians zurück, die der Kaiser Ende 1514 für die Erweiterung des „Weißkunig“ niederschrieb.⁵⁶ Eine Reihe weiterer Zeichnungen vervollständigen die Erzählung um den „Bretonischen Brautraub“ und illustrieren sogar die Ferntrauung zwischen Maximilian und Anna von der Bretagne.

Offensichtlich waren bis zum Sommer 1515 noch nicht alle Illustrationen gezeichnet, mit denen Maximilian den „Weißkunig“ erweitern wollte, und Treitzsaurwein konnte für das Fragbuch einmal mehr nur einen Teil der Bilder aufnehmen. Auch der Sammelband G war nicht vollständig; neue Holzschnitte wurden aber nicht in die bestehenden Bücher eingeordnet. Stattdessen legte man neue Sammelbände an. In der Handschrift F (ÖNB, Wien, Cod. 3033) und dem Sammelband aus der Albertina (Wien, Inv.-Nr. Cim. II.6) sind neben neuen Motiven nun auch Holzschnitte nach Umrisskopien zusammengestellt.

Heidrun Lange-Krach geht zurecht davon aus, dass die Sammelbände dazu dienten, einerseits die Reihenfolge der Holzschnitte festzulegen und andererseits die Bildtitel zu bestimmen.⁵⁷ Besonders intensiv wurde im Buch aus der Albertina an der Reihung der Illustrationen gearbeitet. Die mit Wachs eingeklebten Holzschnitte konnten wieder herausgelöst werden. Auf mehreren nunmehr leeren Seiten blieben die Bildtitel und Wachslebekpunkte stehen. So auch auf fol. 60v, die den Titel des Holzschnitts zum Feldzug gegen Gent (Pe 116) trägt. Der Holzschnitt wurde an anderer Stelle wieder eingeklebt (fol. 96v), wo er eine andere Illustration ersetzen sollte. Ihr Titel „wie die praun und weyßen dem w. k. sein kynd nemen“ verweist auf den Holzschnitt (Pe 86), der sich ursprünglich auf diesem Blatt befand und der wiederum einen anderen Holzschnitt verdrängte.⁵⁸ Auf diese flexiblen Ordnungsversuche weisen weitere Beispiele offenkundig falsch betitelter Holzschnitte, wie die Darstellung eines Begräbnisses (Pe 194), die mit „friaul ratslag“⁵⁹ bezeichnet wurde.

Auch im Sammelband F gibt es ältere Wachsreste neben den Holzschnitten. Doch die vornehmliche Aufgabe dieses Buchs bestand wohl darin, die Darstellungen zu identifizieren. Wiederholt notierte ein Schreiber, „waiß den namen nit (von) er ist auff der copley nit geschriben gewest“⁶⁰. Vereinzelt schnitt man die Titel sogar von den Umrisskopien ab und klebte sie zu den Holzschnitten.⁶¹ Eine ganze Reihe übriggebliebener Zettel mit Bildtiteln wurde schließlich im Anschluss an die Illustrationen in das Buch

geklebt. Einige Titel mussten korrigiert werden, wenn beispielsweise nicht das Begräbnis des französischen Veters vor Ravenna, sondern die Beisetzung des englischen Königs (Richard III.) dargestellt wurde (Abb. 6).⁶² Hier konnte nur der Vergleich mit den Umrisskopien Gewissheit bringen, ähneln sich doch beide Holzschnitte in der Darstellung der Kirchenräume, der Ausstattung der Särge und den zentralen Figuren mit einem erhobenen Schwert erheblich. Maximilian nahm den Sammelband F auch selbst zur Hand und korrigierte einen Teil der Bildtitel zur Jugendgeschichte des „Weißkunig“ sogar eigenhändig.⁶³

An der Handschrift A wird festgehalten

Das Vorhaben, mit Hilfe der Sammelbände die Holzschnitte zu ordnen, blieb jedoch erfolglos. In einem Schreiben wandte sich ein Gelehrter, der mit der Bearbeitung des „Weißkunig“ betraut war, mit dem Vorschlag an Maximilian, die beiden großen, in rotes Leder gebundenen Bücher beiseitezulegen, da sie große Mängel aufwiesen und es „vil mue und arbeit bedorft, dieselben figuren in die recht ordnung zu bringen“.⁶⁴ Eine bessere Ordnung herrsche dagegen im „grossen swarzen“ Buch – gemeint ist die Handschrift A – und im „grossen roten frag puech“. Diese beiden Bücher solle sich Maximilian nehmen und „on erforderung des Marxen“ – ohne die Hilfe Treitzsaurweins – zwei Kontrollbücher anfertigen.

Zuerst sollten auf der Grundlage des Fragbuchs alle gemalten und noch nicht gemalten Darstellungen aufgelistet werden. Der Kaiser vertraute wieder einmal auf Treitzsaurwein, der eine „summarie und gedenkpuichel über die zway puecher des W.k. [Handschrift A] und des frag puechs“⁶⁵ erstellte. In einer knappen Aufstellung fasste er fertige und fehlende Kapitel und Illustrationen zusammen. Darüber hinaus verzeichnete Treitzsaurwein weitere 60 Illustrationen, die ins Fragbuch hineingelegt wurden.⁶⁶ Da sich Treitzsaurwein 1515 im Fragbuch bemühte, auch das erweiterte Bildprogramm in den „Weißkunig“ zu ordnen – er teilte Textpassagen oder schlug neue Kapitel vor –, müssen diese unkommentiert gebliebenen Blätter erst später in das Fragbuch hineingelegt worden sein. Geordnet wurden sie lediglich nach Bildmotiven, aber nicht in die Erzählung vom „Weißkunig“.

In Abstimmung mit Konrad Peutinger, der in Augsburg die Anfertigung der Holzschnitte koordinierte, bat der Gelehrte den Kaiser um ein weiteres Kontrollbuch. Grundlage sollte wiederum das Fragbuch sein, in das bereits zahlreiche Illustrationen aus dem erweiterten Bildprogramm in den „Weißkunig“ eingeordnet

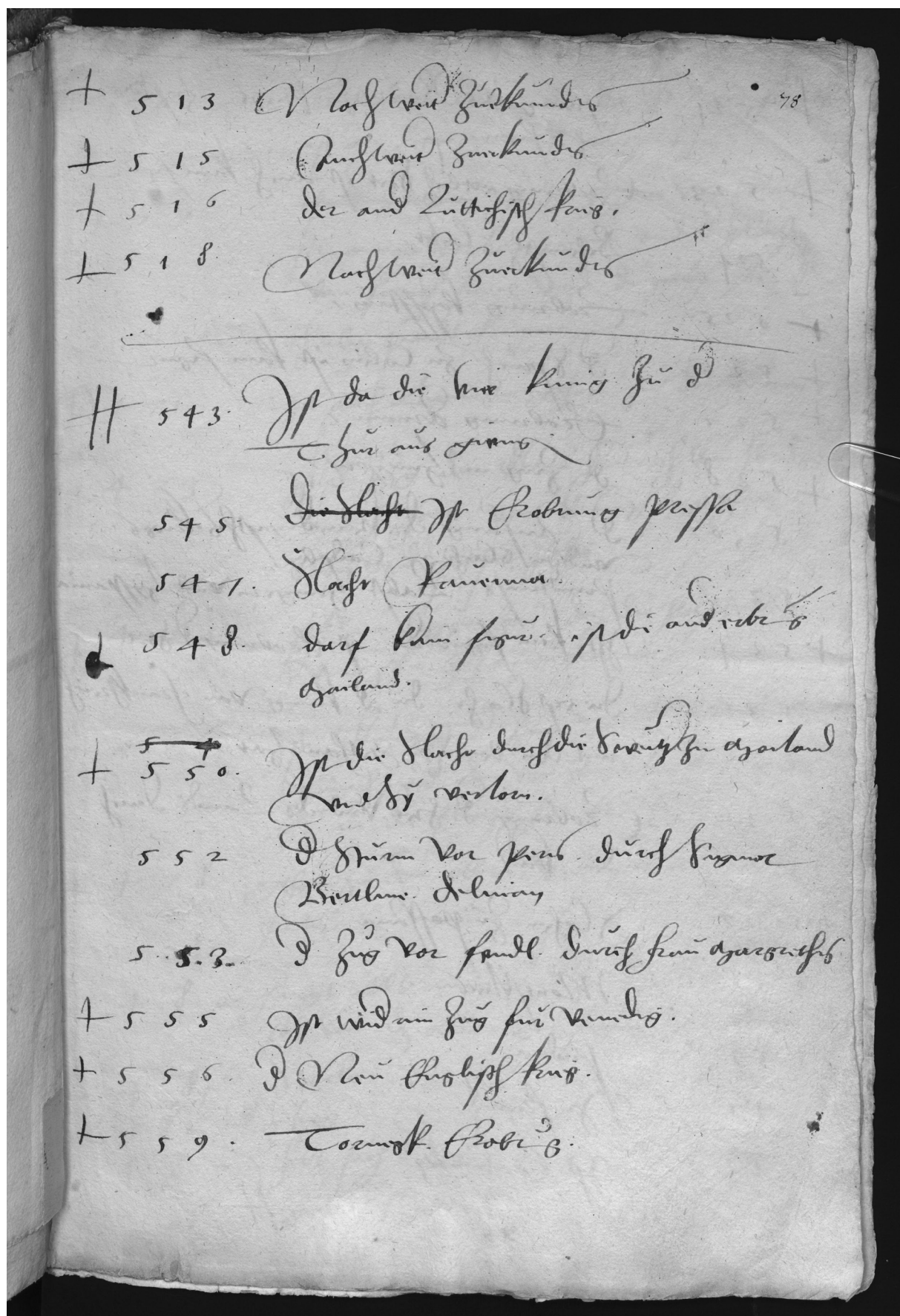
wurden. Zuerst sollten die Seiten- bzw. Blattzahlen aus dem Fragbuch und anschließend jene der Handschrift A sowie die Titel oder die Rubrik verzeichnet werden. Anschließend möge Maximilian notieren, ob dazu eine Illustration gemacht sei oder nicht. Maximilian kam diesem Vorschlag nach, doch er nahm nicht das Fragbuch zur Hand, um mit Hilfe eines Schreibers eine Liste der Illustrationen aufzustellen. Vielmehr diente die Handschrift A als Grundlage. So sind in der Handschrift C zwei Blätter eingebunden, die die Blattzahlen der Kapitelanfänge aus der Handschrift A und ihre Rubriken auflisten (Abb. 7).⁶⁷ Mal notierte der Schreiber den Titel eines Bildmotivs, wie „545 die slacht ist eroberung pressa“ oder „547 slacht ravenna“,⁶⁸ ein anderes Mal weiß er, da „+ 467 ... ist ain figur gemacht, sols suchen“⁶⁹ oder „+ 548 da ist kain figur“⁷⁰. Fehlte ein Holzschnitt in der Handschrift A, wurden die Kapitelanfänge in der Aufstellung mit einem + gekennzeichnet.⁷¹

Dass die Handschrift A als Grundlage für das Register diente, könnte auch daran gelegen haben, dass mittlerweile weitere Holzschnitte in die Handschrift A eingeklebt wurden. Allein auf den vier Seiten, die in der Handschrift C überliefert sind, gibt es sieben Kapitelanfänge, zu denen Treitzsaurwein im Fragbuch noch keinen Holzschnitt kannte oder nur Umrisskopien zur Verfügung hatte.⁷² Da diese aber nicht mit einem + markiert wurden, müssen die Holzschnitte erst nach Fertigstellung des Fragbuchs in die Handschrift A eingeklebt worden sein. Auch nachdem das Register angefertigt wurde, bemühten sich die Mitarbeiter, weitere Holzschnitte in die Handschrift A einzuordnen. Neun Holzschnitte, die im Register mit einem + als fehlend gekennzeichnet wurden, müssen erst anschließend in die Reinschrift aufgenommen worden sein.⁷³ Die Auswertung des Fragbuchs ergab bereits, dass mindestens 60 Holzschnitte später in die Handschrift A eingeklebt wurden. Das Register zeigt nun, dass mit der Handschrift A wiederholt gearbeitet wurde. So wurden in mindestens zwei weiteren Arbeitsgängen Illustrationen ergänzt. Zudem deuten leere Seiten mit vier Klebestellen auch darauf hin, dass Blätter auch wieder herausgenommen wurden.

Lang hielten Maximilian, Treitzsaurwein und die Gelehrten an der Handschrift A fest, die in der Tat „ain materie“ – ein Arbeitsmaterial – war. Ende 1514 war die Handschrift A keineswegs ein weitgehend abgeschlossenes Buch, dem zwar noch Holzschnitte fehlten, aber das an Melchior Pfinzing zur abschließenden Bearbeitung hätte geschickt werden können. Stattdessen fertigte Treitzsaurwein das Fragbuch an, das wohl nicht aus der Unzufriedenheit Maximilians mit der Handschrift A entstand, sondern aufgrund der *presserung*

der gemel und geschriften durch den Kaiser notwendig wurde. Dieser und die anderen Ordnungsversuche konnten jedoch keine Ordnung in den „Weißkunig“ bringen. Vielmehr schienen sie Maximilian einen Anlass geboten zu haben, den „Weißkunig“ wiederholt neu zu sortieren, Illustrationen auszuscheiden⁷⁴ oder immer neue Ideen zur Illustrierung auf den Weg zu bringen.⁷⁵

- 1 Jan-Dirk Müller, Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 2), München 1982, S. 60f.
- 2 Müller 1982, wie Anm. 1, S. 65–73, insb. S. 70f.
- 3 Simon Laschitzer, [Einleitung zu] Der Theuerdank. Durch photolithographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517, neu hrsg. von Simon Laschitzer, Wien 1888, S. 5–116, hier S. 9–69, insb. 67–69.
- 4 Am 11. Juni 1514 wies Maximilian ein „Gnadengeschenk“ für Treitzsaurwein an, um seinen Schreiber für die Tätigkeit am „Theuerdank“ zu entlohnen, vgl. Laschitzer 1888, wie Anm. 3, S. 14 und 68; auch gedruckt bei Kaiser Maximilians I. Weisskunig. In Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken mit Hilfe der Max-Kade-Foundation. Inc. New York für den Stuttgarter Galerieverein, hrsg. v. H. Th. Musper in Verbindung mit Heinz Otto Burger und Erwin Petermann, 2 Bde., Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 94, Nr. 22. Dass Treitzsaurwein zuvor schon mit dem „Weißkunig“ betraut war, legt eine Notiz auf einem Umschlag nahe. Demnach hatte er bereits am 4. Februar 1514 Illustrationen in den „Weißkunig“ geordnet und die Zeichnungen, die er nun nicht mehr benötigte, in diesem Umschlag verwahrt, siehe Hs C, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2834, fol. 150r, gedruckt bei Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 94, Nr. 21. Vgl. Karl Rudolf, „Das gemäl ist also recht“. Die Zeichnungen zum „Weißkunig“ Maximilians I. des Vaticanus Latinus 8570, in: Römische Historische Mitteilungen, Bd. 22, 1980, S. 167–206, hier S. 172f.
- 5 Franz Pesendorfer, Der Weißkunig Kaiser Maximilians I. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien 1931, S. 38–44; siehe auch Heinz-Otto Burger, Der Weisskunig als Literaturdenkmal, in: Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hrsg. v. Musper, H. Th. in Verbindung mit Heinz Otto Burger und Erwin Petermann, 2 Bde., Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 13–33, hier S. 23–25.
- 6 Alwin Schultz (Hrsg.), Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians



- I. (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 6), Wien 1888, S. XIII; Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 294–310 mit einer Liste zahlreicher Doppelungen. Pesendorfer bemerkt zudem, Treitzsaurwein „hat vielmehr das Durcheinander noch durch Lesefehler und Irrtümer vermehrt“, ebd., S. 256. Vgl. Burger 1956, wie Anm. 5, S. 29f.
- 7 Schultz 1888, wie Anm. 6, S. XIII.
- 8 Björn Reich, Maximilian und die Leerstelle. Einige Gedanken zur Poetik von Maximilians gedechtnus-Werken, in: Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition, hrsg. v. Johannes Helm-rath, Ursula Kocher und Andrea Sieber, Göttingen 2018, S. 85–101, hier S. 96.
- 9 Burger 1956, wie Anm. 5, S. 30; Rudolf 1980, wie Anm. 4, S. 169.
- 10 Hs G (ehem. Liechtensteinsche Sammlung, heute Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 57.40), Hs F (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 3033), Hs aus der Albertina (Wien, Inv.-Nr. Cim. II.6).
- 11 Hs E (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2832), gedruckt bei Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 393–461.
- 12 Abgesehen von den datierten Codices A (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 3032) und H (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 3034) sind die Entstehungszusammenhänge der anderen Handschriften weitgehend ungeklärt, vgl. Christine Boßmeyer, Visuelle Geschichte in den Zeichnungen und Holzschnitten zum „Weißkunig“ Kaiser Maximilians I., 2 Bde., Ostfildern 2015, Bd. 1, S. 291, Anhang 1. Hinzu kommen fehlerhafte Deutungen der Literatur, wenn beispielsweise Larry Silver die Hs G (wie Anm. 10) unzutreffend dem Zustand III nach Petermann und damit erst nach dem Tod Maximilians datiert, vgl. Ausst.Kat. New York 2019, *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I.*, hrsg. v. Pierre Terjanian, Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven/London 2019, S. 222, insb. FN 3. Darüber hinaus lassen sich tradierte Fehler wie die falsche Anzahl von Holzschnitten und Zeichnungen von den ältesten bis zu den jüngeren Publikationen verfolgen.
- 13 Müller 1982, wie Anm. 1, S. 70f.
- 14 Elke Anna Werner, Kaiser Maximilians Weißkunig. Einige Beobachtungen zur Werkgenese der Illustrationen, in: Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 190), hrsg. v. Jan-Dirk Müller und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin/Boston 2015, S. 349–380; Boßmeyer 2015, wie Anm. 12; Ausst.Kat. Schloss Tirol 2019, Maximilianus. Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny, Ausstellungskatalog Schloss Tirol, Berlin/München 2019; Susann Kretschmar, Die Lust und Geschicklichkeit am Verbessern von Bildern. Maximilianus Änderungswünsche zum Weißkunig, in: Maximilianus. Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny, Ausstellungskatalog Schloss Tirol, Berlin/München 2019, S. 72–83.
- 15 Dieser Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines Kapitels zu meiner Dissertation über die Entstehung der Illustrationen zum „Weißkunig“, die derzeit in Arbeit ist.
- 16 Hs C, wie Anm. 4, fol. 83r; zitiert nach Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 94, Nr. 23. Der Vorschlag von Schultz, die undatierte Notiz in den Sommer oder Herbst 1514 zu datieren, wurde in der Forschung mehrheitlich übernommen, vgl. Schultz 1888, wie Anm. 6, S. XII; Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 68; Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 94; Rudolf 1980, wie Anm. 4, S. 178, Boßmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 43. Zuletzt datiert Lange-Krach diese Notiz erst 1516, vgl. Ausst.Kat. Augsburg 2019, Maximilian I. (1459–1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg, hrsg. v. Heidrun Lange-Krach, Ausstellungskatalog, Maximilian Museum Augsburg, Regensburg 2019, S. 341.
- 17 Schultz ordnet in seinem Abschnitt „Lesarten, Zusätze und Erklärungen“ die Diktate aus der Hs C (wie Anm. 4) den entsprechenden Kapiteln des „Weißkunig“ zu und ediert unterschiedliche Diktatfassungen, vgl. Schultz 1888, wie Anm. 6, S. 467–514. Pesendorfer listet Diktate und Kapitel auf, doch ist seine Aufstellung vereinzelt unvollständig und ungenau, vgl. Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 295–309.
- 18 Schultz 1888, wie Anm. 6, S. IX.
- 19 Z.B. Hs C, wie Anm. 4, fol. 117r und v, vgl. Karl Rudolf: Illustration und Historiographie bei Maximilian I. Der „Weisse Kunig“, in: Römische Historische Mitteilungen, Bd. 25, 1983, S. 35–108, hier S. 51–53; Boßmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 52.
- 20 Einen ersten Überblick zu den Änderungen und Korrekturen der Texte bietet Biener, vgl. Clemens Biener, Entstehungsgeschichte des Weisskunig, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung 44 (1930), 1. Heft, S. 83–102, hier S. 84–89.
- 21 Ein Beispiel für Neuordnung der Diktate sind Hs C, wie Anm. 4, fol. 116r bis fol. 119r. Die Diktate wurden zunächst mit Buchstaben nummeriert (d bis h) und anschließend neu geordnet. In der Hs A (wie Anm. 12) endet das Kap. 107 mit den ersten beiden Zeilen von Hs C, fol. 116v. In der Hs C schließt sich der Text zu Kap. 108 an. Die beiden letzten Zeilen der Hs C, fol. 116v gehören jedoch nicht mehr zu Kap. 108. Doch das Kapitel endet hier nicht, sondern wird in Hs C, fol. 117v unterhalb des freien Rechtecks bis auf fol. 118r fortgeführt. Das Kap. 109, das sich in der Hs A anschließt, beginnt mit den letzten beiden Zeilen von C, fol. 116v, folgt dann dem Text von C, fol. 117r bis zum Abschnitt über dem freien Rechteck und schließt mit dem Text auf C, fol. 118v und 119r.

- 22 Bereits Schultz unterschied zwischen Diktaten und Reinschriften, vgl. Schultz 1888, wie Anm. 6, S. XII. Auch Pesendorfer differenziert zwischen Diktaten und Reinschriften, vgl. Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 295–309.
- 23 Andreas Zajic, *Rex idiographus – Bausteine zu einer Analyse der Autografen Maximilians I.*, in: Freyda Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I. (= Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 21), hrsg. v. Stefan Krause, Wien 2019, S. 132–157, hier, S. 155, insb. FN 103.
- 24 „Weißkunig“ Kap. 100 (Ed. Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 264f.), zur historischen Einordnung des Kapitels vgl. Schultz 1888, wie Anm. 6, S. 485; Wolfgang Schweiger, *Der Wert des „Weißkunig“ als Geschichtsquelle* (Untersucht nach dem 3. Teil 1477–1498), Graz 1968, S. 78; zum historischen Hintergrund vgl. Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. 1: Jugend, burgundisches Erbe und Römisches Königum bis zur Alleinherrschaft (1459–1493)*, München 1971, S. 177f.
- 25 Hs C, wie Anm. 4, fol. 137r.
- 26 Hs C, wie Anm. 4, fol. 137v.
- 27 Ebd.
- 28 „Anschlag“ kann sowohl einen feindlichen Übergriff als auch einen Plan, eine Überlegung oder ein Vorhaben bedeuten, vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961 (online abrufbar: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui.py?sigle=DWB>), Eintrag: „Anschlag“, Bd. 2, Sp. 1285f. Die Präposition „uber“ und im Kontext des gesamten Satzes liegt es nahe, dass hier „anslag“ im Sinne eines Planes genutzt wurde: „da machten ire etlich ain anslag uber den weissen kunig und wolten ine und die seinen erslagen haben“ (Hs C, wie Anm. 4, fol. 137v).
- 29 Hs C, wie Anm. 4, fol. 137v.
- 30 Auf den Seiten Hs C, wie Anm. 4, fol. 135r und v wurde ein fortlaufender Text ins Reine geschrieben. Anschließend korrigierte Maximilian den Text. Er strich einige Sätze und ergänzte eigenhändig Textpassagen zwischen den Zeilen und am Rand, auf die er mit Kürzeln (‡) verwies. Auf fol. 135v notierte Maximilian ein weiteres, rautenförmiges Kürzel mit einem Kreis in der oberen linken Ecke (0#). Dieses Kürzel findet sich am Ende einer vierseitigen Textpassage (Hs C, wie Anm. 4, fol. 34r–35v) wieder. Der letzte Satz greift sogar den gestrichenen Satz auf der Reinschrift („In dem kam ime kuntschafft“, Hs C, wie Anm. 4, fol. 135v) wieder auf und schafft auf diese Weise eine Anbindung zur Reinschrift. Treitzsaurwein übernahm in den Kapiteln 96 und 98 nicht nur die eigenhändigen Korrekturen Maximilians, sondern auch den umfangreichen Einschub des Schreibers.
- 31 Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 66–78, insb. 67f.
- 32 Hs C, wie Anm. 4, fol. 17r (Kap. 87), fol. 135r (Kap. 96), fol. 33r und v (Kap. 97), fol. 135v und 136r (Kap. 98), fol. 136r (Kap. 99), fol. 137r–141v (Kap. 100), fol. 142r und v (Kap. 101).
- 33 Korrekturen Maximilians wurden in das Kapitel 78 nicht übernommen (siehe Hs C, wie Anm. 4, fol. 147r und v, 170r und 172r). Zu manchen Kapiteln wurden die Korrekturen nur teilweise in die Hs A übernommen: Hs C, wie Anm. 4, fol. 16r und v (Kap. 86); fol. 173r und 174r–175r (alle zu Kap. 79); fol. 176r–177v, 143r und 8r–11v (alle zu Kap. 80); fol. 12v (Kap. 81); fol. 12v–13r (Kap. 82); fol. 14r–15r (Kap. 85). Gerade bei Kap. 80 fällt auf, dass die Korrekturen der ersten zusammenhängenden Textpassagen in die Hs A übernommen wurden, die späteren hingegen nicht. Es bleibt spekulativ, ob Maximilian seine Änderungen zunächst nur gelegentlich an Treitzsaurwein übermittelte oder ob er die Reinschriften wiederholt korrigierte. Auch Biener stellte fest, dass Treitzsaurwein nicht alle Texte zur Verfügung standen und verweist auf C, fol. 9r und v sowie fol. 168r, die sich nun als eigenhändige Ergänzungen Maximilians zu den Kapiteln 80 beziehungsweise 78 herausstellen und nicht in die Hs A übernommen wurden, vgl. Biener 1930, wie Anm. 20, S. 95.
- 34 Hs C, wie Anm. 4, fol. 61r–67r, gedruckt bei Schultz 1888, wie Anm. 6, S. 482–485. Die Annahme, dass sich Treitzsaurwein bei der Auswahl der Texte für die kürzere Version und gegen die längere, mitunter lebendigere Schilderung entschied (vgl. Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 76), muss angezweifelt werden, denn Treitzsaurwein standen 1514 wohl noch nicht alle Textvarianten zur Verfügung. Dies mag auch erklären, warum Treitzsaurwein Ereignisse wie den Zug vor das Kloster St. Ivo (Hs C, wie Anm. 4, fol. 104r–108r) nicht in die Handschrift A aufnahm, vgl. Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 170.
- 35 Neun Holzschnitte wurden doppelt eingeklebt (Pe 3, 59, 92, 95, 105, 107, 110, 117, 134), so dass 128 Holzschnitte mit verschiedenen Motiven in der Hs A (wie Anm. 12) erhalten sind, vgl. Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 136. Schultz 1888, wie Anm. 6, S. XIII zählte lediglich 116 Holzschnitte und neun doppelte.
- 36 Rudolf 1980, wie Anm. 4, S. 178. Vgl. auch Caroline Zöhl, *Maximilians große Buchprojekte und Bildprogramme und ihre Planungsstadien*, in: *Goldene Zeiten. Meisterwerke der Buchkunst von der Gotik bis zur Renaissance*, hrsg. v. Andreas Fingernagel, Ausstellungskatalog Wien, Luzern 2015, S. 100–110, hier, S. 105; *Ausst. Kat. Schloss Tirol 2019*, wie Anm. 14, S. 231f. (Kat. Nr. 32).
- 37 Hs H, wie Anm. 12, fol. 107r.
- 38 Pe 53, 57, 61, 62, 74, 77, 79, 82, 90, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 101, 107, 110, 116, 117, 131, 133, 135, 139, 140, 145, 147, 149, 152, 155, 159, 160, 161, 162, 164, 167, 171, 175, 178, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 197, 198, 204, 207. Hinzu kommen die neun doppelt verwendeten Holzschnitte. Einige Holzschnitte aus der Hs A gingen verloren (Hs A, wie Anm. 12, fol. 90v, 151v, 247v, 306v, 355v, 363v, 367v, 375v, 378v und

- 401v). Der Kommentar aus dem Fragbuch legt jedoch nahe, dass diese Blätter ebenfalls erst später eingeklebt wurden.
- 39 Hs H, wie Anm. 12, fol. I (Vorsatzblatt), zitiert nach Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 94f., Nr 25.
- 40 Hs H, wie Anm. 12, fol. 164r (zu Pe 235). Bei zwei weiteren Holzschnitten war sich Treitzsaurwein ebenfalls unsicher, vgl. Hs H, wie Anm. 12, fol. 152r (zu Pe 131) und fol. 162r (zu Pe 166). Dagegen konnte der Schreiber zwei Holzschnitte, die er 1514 noch nicht zur Verfügung hatte, im Fragbuch den entsprechenden Kapiteln im „Weißkunig“ zuordnen, vgl. Hs H, wie Anm. 12, fol. 219r (zu Pe 106) und fol. 269r (zu Pe 199). Sie wurden allerdings nicht in die Handschrift A eingeklebt. Da auf den entsprechenden Seiten der Handschrift A Klebepunkte fehlen, kann man auch davon ausgehen, dass die Blätter nicht verloren gegangen sind (siehe Hs A, wie Anm. 12, fol. 492v und 549v).
- 41 Hs H, wie Anm. 12, fol. 47r. Zu zwei weiteren Holzschnitten gab es ebenfalls keinen Text in der Handschrift A, vgl. Hs H, wie Anm. 12, fol. 271r (zu Pe 200) und fol. 248r (zu Pe 218).
- 42 Vermutlich sind zwei weitere Zeichnungen im Fragbuch verloren gegangen, vgl. Hs H, wie Anm. 12, fol. 2v (zu Pe 3) und fol. 212v (Pe 162). Rudolf 1980, wie Anm. 4, S. 172 und Bossmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 291 zählten lediglich 34 Zeichnungen.
- 43 Hs C, wie Anm. 4, fol. 81r und v, 84r–86v, 88v–91r, 92r–95v. Erstmals gedruckt bei Schultz 1888, wie Anm. 6, S. 541–545. Karl Rudolf hat die Bildanweisungen geordnet und ihnen Holzschnitte bzw. Weisungszeichnungen zugewiesen, vgl. Rudolf 1983, wie Anm. 19, S. 85–108. Siehe auch Boßmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 52–54.
- 44 „Weißkunig“ Ed. Musper 1956, wie Anm. 4, Kap. 123, 128, 147, 149, 154. Vgl. Pesendorfer 1931, wie Anm. 5, S. 177f. Zum historischen Hintergrund vgl. Susanne Wolf, Die Doppelregierung Kaiser Friedrichs III. und König Maximilians (1486–1493) (= Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters. Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii, Bd. 25), Köln/Weimar/Wien 2005, S. 232–281, insb. S. 232–235 und 272–277.
- 45 Rudolf 1983, wie Anm. 19, S. 85, er unterscheidet vier Hände und vermutet, dass auch Kaiser Maximilian selbst einige Bildanweisungen verfasste. Doch erst der kennerschaftliche Vergleich mit gesicherten Autographen Maximilians hat gezeigt, dass die Notizen in der Hs C, wie Anm. 4, fol. 93r–94v von der Hand des Kaisers stammen, vgl. Zajic 2019, wie Anm. 23, S. 155, insb. FN 103.
- 46 Zu einem kleinen Teil waren auch Hans Schäußelein und Hans Springinkle mit Illustrationen für den „Weißkunig“ betraut.
- 47 Hs H, wie Anm. 12, fol. 132v und 182v. Zum Frieden von Pressburg (Pe 148) vgl. auch Werner 2015, wie Anm. 14, S. 361.
- 48 Kretschmar 2019, wie Anm. 14, S. 76–81.
- 49 Dass die Änderungswünsche nicht erst bei der Durchsicht des Fragbuchs notiert wurden, legen Anmerkungen nahe, die teilweise beschnitten bzw. ausgeschnitten wurden, vgl. Hs H, wie Anm. 12, fol. 132v, 150v, 190v, 245v und 246v.
- 50 Hs H, wie Anm. 12, fol. 133r, vgl. auch Hs H, fol. 134r, fol. 135r, fol. 136r.
- 51 Hs H, wie Anm. 12, fol. 141r, hier zur Zeichnung „wie der plaw kunig des hermbl künig tochter aweg füret“ auf Hs H, fol. 140v. Treitzsaurwein ordnete die Zeichnung, die den Holzschnitt Pe 126 vorbereitet, dem Blatt 391 in der Hs A, wie Anm. 12, zu (Kap. 123).
- 52 Diese Annahme vertritt auch Rudolf, aber ohne das Fragbuch zu berücksichtigen, Rudolf 1980, wie Anm. 4, S. 178f.; Rudolf 1983, wie Anm. 19, S. 55f.
- 53 Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 95, Nr. 26. Womöglich wurde die Handschrift A erst zu dieser Zeit in Nürnberg illuminiert, vgl. Zöhl 2015, wie Anm. 36, S. 105.
- 54 Kretschmar 2019, wie Anm. 14.
- 55 A, fol. 8*r, zitiert nach Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 195.
- 56 Zu den Darstellungen Pe 162 und 232 siehe Bildanweisungen Hs C, wie Anm. 4, fol. 93r (gedruckt bei Rudolf 1983, wie Anm. 19, S. 101 und 103). Die Handschrift G (wie Anm. 10) enthält 119 Holzschnitte und 52 Zeichnungen, vgl. Ausst.Kat. New York 2019, Anm. 12, S. 222.
- 57 Ausst.Kat. Augsburg 2019, wie Anm. 16, S. 340, Kat. Nr. 106.
- 58 Pe 86 wurde in der Hs aus der Albertina, wie Anm. 10, auf fol. 154v eingeklebt. Hier ist der ältere Bildtitel teilweise von dem neuen Holzschnitt verdeckt.
- 59 Hs aus der Albertina, wie Anm. 10, fol. 144r.
- 60 Hs F, wie Anm. 10, fol. 98v (zu Pe 199). Eine weitere Notiz, dass die Kopie keinen Titel trägt, befindet sich auf fol. 118v (zu Pe 134). Auf der gegenüberliegenden Seite wurde sogar die Weisungszeichnung, auf der der Bildtitel ebenfalls fehlt, aufgeklebt.
- 61 Hs F, wie Anm. 10, fol. 84v (zu Pe 124).
- 62 Hs F, wie Anm. 10, fol. 88v mit dem Holzschnitt Pe 128. Zunächst mit dem Bildtitel von Pe 194 bezeichnet.
- 63 Zajic 2019, wie Anm. 23, S. 155.
- 64 Hs C, wie Anm. 4, fol. 155r und v, zitiert nach Musper 1956, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 95, Nr. 27. Petermann vermutet, dass es sich um die Sammelbände G und F handelt. Der Gelehrte könnte aber auch die Codices F und den in der Albertina aufbewahrten Band gemeint haben.
- 65 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. Vindob. 7326; gedruckt bei Schultz 1888, wie Anm. 6, S. 546–549.
- 66 Die Illustrationen wurden zwischen die Blätter 281 und 339 eingelegt, aber nicht eingeklebt, da es keine Wachslebeypunkte gibt. Treitzsaurweins Kommentare reichen im Fragbuch bis fol. 279r.
- 67 Hs C, wie Anm. 4, fol. 78r–79v. Vgl. Rudolf 1983, wie Anm. 19, S. 63ff., der diese Auflistung als seine Art Clavis deutet; Boßmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 46.

- 68 Hs C, wie Anm. 4, fol. 78r.
- 69 Hs C, wie Anm. 4, fol. 79r.
- 70 Hs C, wie Anm. 4, fol. 78r.
- 71 Beispielsweise fehlen die Holzschnitte in der Hs A (wie Anm. 12) zu fol. 555r, 556r und 559r. Sie werden in Hs C, wie Anm. 4, fol. 78r mit dem + markiert. Vgl. Boßmeyer 2015, wie Anm. 12, S. 46.
- 72 Hs A, wie Anm. 12, fol. 543r, 553r, 524r, 532r, 536r, 538r und 503r (in der Reihenfolge, wie die Blätter im Register aufgenommen wurden).
- 73 Hs A, wie Anm. 12, fol. 548r, 550r, 527r, 528r, 541r, 471r, 474r, 482r und 511r.
- 74 Kretschmar 2019, wie Anm. 14, S. 82; Ausst.Kat. Augsburg 2019, wie Anm. 16, S. 340.
- 75 Zum Holzschnitt „Der Bund mit den weissen Russen“ (Pe 237) und der Weisungszeichnung zur Wiener Doppelhochzeit von 1515 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, Vat. Lat. 8570, fol. 56r.) vgl. Ausst.Kat. Stuttgart 1994, Neues vom Weiskunig. Geschichte und Selbstdarstellung Kaiser Maximilians I. in Holzschnitten, hrsg. und bearb. v. Hans-Martin Kaulbach, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1994., [S. 5f.]. Zur Entstehung des Holzschnitts der „Überführung der Gebeine des heiligen Leopolds“ (Pe 144) im Jahr 1516 vgl. Julia Anna Schön, Wunder, Streit und Fürstenmacht. Klosterneuburg zur Zeit Maximilians I., in: Des Kaisers neuer Heiliger. Maximilian I. und Markgraf Leopold III. in Zeiten des Medienwandels, hrsg. v. Martin Haltrich, Ausstellungskatalog Stift Klosterneuburg, Klosterneuburg 2019, S. 8–27, hier S. 25.

Bildnachweis

Abb. 1–7: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Autorinnen und Autoren

Stephan Albrecht, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Kirchengeschichte in Kiel, Wien, Berlin, Freiburg und Leiden. Wissenschaftlicher Assistent in Tübingen, danach Professurvertretungen in Berlin, Kiel, Tübingen, Stuttgart, München, Bern, längere Forschungsaufenthalte in Rom, Paris, München. Seit 2009 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bamberg.

Susanne Brinkmann, 1987–1993 Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Romanistik in Marburg, Florenz und Köln. 1996–2000 Studium der Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut, Fachrichtung Wandmalereien und Objekte aus Stein, an der Fachhochschule Köln. Mitarbeit bei diversen Projekten, u.a. in Würzburg, Köln, Birkerød (Dänemark), Milet (Türkei). Seit 2000 selbstständig im Atelier für Konservierung, Köln.

Clara Forcht studierte in Bamberg Kunstgeschichte und Kulturgutsicherung. Sie macht derzeit an der Humboldt-Universität zu Berlin ihren Master der Kunst- und Bildgeschichte.

Judith Hentschel, Magisterstudium von 2005–2012 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und an der Università degli Studi di Firenze, Florenz. Von 2013–2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in interdisziplinären Forschungsprojekten (Leibniz-Gemeinschaft, DFG) zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

Pauline Hohn studierte ab 2015 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie ab 2018 an der Technischen Universität Dresden Kunstgeschichte. Sie schloss das Studium im Jahr 2021 mit einer Masterarbeit zur Kunstgeschichte der DDR im globalen Kontext ab.

Johannes Jänchen hat Diplom-Geschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg studiert. Dort ist er derzeit Doktorand am Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insbesondere Mittelaltergeschichte, und schreibt über „Mittelalterliche Rathäuser in Franken“. Parallel arbeitet er als Archivar für den Landkreis Böblingen.

Anna Chiara Knoblauch studierte European Studies mit dem Hauptfach Kunstgeschichte in Passau und Verona. Ihren Master absolvierte sie im Fach Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2015 sowie 2016–2017 arbeitete sie im Bereich der Dokumentation und Bauforschung in der Dombauhütte Passau, von 2020–2021 als wissenschaftliche Mitarbeiterin für den SchUM-Städte e.V. in Worms. 2019 und seit 2021 arbeitet sie bei der Firma Muth Restaurierung in Ebensfeld. Seit 2021 wird ihr Promotionsprojekt mit einem Stipendium des Cusanuswerks gefördert.

Marie-Luise Kosan studierte Kunstgeschichte und Katholische Theologie in Tübingen und Bamberg. Während ihres Studiums war sie studentische Hilfskraft in unterschiedlichen kunst- und kirchenhistorischen Projekten sowie an der Staatsbibliothek Bamberg. Seit Dezember 2020 promoviert sie an der Universität Bamberg über das Bildprogramm der Westvorhalle des Freiburger Münsters.

Susann Kretschmar studierte von 2004 bis 2009 Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit an der Universität Bamberg. Sie promoviert bei Prof. Dr. Stephan Albrecht über die Entstehungsgeschichte der Illustrationen zu Kaiser Maximilians I. „Weißkunig“ (Arbeitstitel).

Nathalie-Josephine von Möllendorff studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Berlin und Edinburgh und promovierte 2019 an der Universität Bern. Seit 2016 ist sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte I in den Projekten „Mittelalterbilder und Denkmalpflege“ sowie „Die Nürnberger Großkirchen“ beschäftigt gewesen. Derzeit habilitiert sie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg zum Thema „Die Erfindung der Kathedralen. Sakralbauten des Mittelalters in Frankreich als soziokulturelle und politische Projektionsflächen“.

Christopher Retsch studierte Interdisziplinäre Mittelalterstudien sowie Denkmalpflege in Bamberg und konnte seine kunsthistorische Dissertation „Sprechendes Metall? Die Rüstung als Objekt und Bedeutungs-

träger in Gesellschaft und Kunst des Spätmittelalters“ 2020 an der Universität Bamberg einreichen und 2021 verteidigen. Zur Zeit arbeitet er an der Staatsbibliothek Bamberg in einem Projekt zur Digitalisierung und Erschließung der Korrespondenz Joseph Hellers. Forschungsschwerpunkte: spätmittelalterliche Tragezeichen und obszöne Motive, Waffenkunde und Kleidungsgeschichte.

Katharina Christa Schüppel ist Kunsthistorikerin. Sie war Forschungsstipendiatin der Bibliotheca Hertziana in Rom und wissenschaftliche Mitarbeiterin der kunsthistorischen Institute der Universität Leipzig, der TU Dortmund und der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. An der Universität Bamberg forscht sie im Heisenberg-Programm der DFG zu „Mittelalterlichen Madonnenskulpturen in performativen Kontexten“. Aktuelle Publikation: Fasten, Lehren, Heilen. Die Indienreise des Apostels Thomas in mittelalterlichen Manuskripten und Karten (Berlin: Reimer, 2021).

Magdalena Tebel, 2020 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Bamberg. 2015–2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“ in Bamberg. Ab 2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin, seit 2021 Akademische Rätin a. Z. am Lehrstuhl für Mittelalterliche Kunstgeschichte in Bamberg. Forschungsinteressen: Kirchenportale des 14. Jahrhunderts im ehemaligen Heiligen Römischen Reich; Glasarchitektur der Klassischen Moderne.

Lena Ulrich studierte in Bamberg Kunstgeschichte und evangelische Theologie. Weiterführend studiert sie Kunstgeschichte in Halle an der Saale.

Christina Verbeek, 1995–2000 Diplomstudium der Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut, Fachrichtung Wandmalereien und Objekte aus Stein, an der Fachhochschule Köln mit Aufenthalten in Argentinien und Uruguay. 2005–2009 wissenschaftliche Assistenz am Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, FH Köln. Mitarbeit bei diversen praktischen und wissenschaftlichen Projekten. Seit 2000 selbstständig im Atelier für Konservierung, Köln.



University
of Bamberg
Press

In zwölf Beiträgen versammelt der Band unterschiedliche Perspektiven auf die Kunst des Mittelalters, die am Bamberger Institut für Archäologie, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte entstanden sind. Gemeinsam ist ihnen, dass das Objekt jeweils den Mittel- und Ausgangspunkt bildet. Ob Malerei, Architektur, Skulptur oder Buchmalerei: Was lässt sich über das Objekt sagen? Und andersherum: Was sagt das Objekt über seinen Entstehungskontext? Dabei wird die Perspektive auf Aspekte der Kultur- und Geistesgeschichte geweitet: In welchem Zusammenhang steht das Objekt mit Liturgien, Philosophien, Theologien, Moden im Mittelalter? Was lässt sich über die Lesefähigkeit, Frömmigkeit, profane Unterhaltung der Menschen im Mittelalter erfahren? Die aus Abschluss- oder Forschungsarbeiten entstandenen Aufsätze gehen diesen und anderen Fragen nach.



ISBN 978-3-86309-836-0



9 783863 098360

www.uni-bamberg.de/ubp/