

# Lukas Mosers Magdalenenaltar in Tiefenbronn

## Eine Raugeschichte

WOLFGANG KEMP

Was mit dem Bild und dem Bildgebungsprozess, wenn im 14. und 15. Jahrhundert die Darstellungsdimension des Lebensworts erschlossen wird, das ist eine Frage, die noch wie vor der Kunstgeschichte herbeiführt hat. Die Verluste, die dieser Prozess mit sich brachte, sind schnell aufgezählt. Sie gründen vor dem Hintergrund der Tatsache, daß die Aufgabe und der Modus der christlichen Malerei die göttliche Welt, Gestalt waren weiterhin erzählende Bilder; eingeführt und zu systematischen Rang entwickelt war die zyklische Form. Die fortschreitende Geschichtserzählung hat ihren Sinn in der Aneinanderreihung und Verknüpfung der Teilgeschehen. Die Werke dieser Erzählform sind geboren, wenn über *deponere*: den Stoff einer Erzählung nicht nur unterlegen, sondern seinen programmatischen Gehalt erkennen und ihn unter Aussetzung der Objektdom des Trägers zufällig mischen.<sup>2</sup> Das Argumentieren mit Positionen und Parallelen der

<sup>1</sup> Dieser Text wurde als Abendvortrag auf dem ersten Studienkurs des Warburg-Hauses gehalten, den ich im Herbst 1996 an dem Forum „Hilfsgeliebte in Bildern“ veranstaltete. Ich danke den Teilnehmern dieses Kurses und den Zuhörern im Forum für wichtige Anregungen. Der Warburg-Kurs geht zurück auf die großartige Initiierung der jungen Wissenschaftler.

<sup>2</sup> M. de Certeau: *Form der Moderne*, Berlin 1984, S. 225.

<sup>3</sup> Ich habe in anderer Schrift versucht, den Bruch mit der Idee vom Wandel unten



*Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.*<sup>1</sup>

Michel de Certeau

## I

Was mit dem Bild und dem Bildgefüge geschieht, wenn im 14. und 15. Jahrhundert die Darstellungsdimension des Tiefenraums erschlossen wird, das ist eine Frage, die nach wie vor die Kunstgeschichte beschäftigt hält. Die Verluste, die dieser Prozeß mit sich brachte, sind schnell aufgezählt. Sie erscheinen vor dem Hintergrund der Tatsache, daß die Aufgabe und der Modus der christlichen Malerei die gleichen blieben. Gefragt waren weiterhin erzählende Bilder; eingeführt und zu systematischem Rang entwickelt war die zyklische Form. Die fortlaufende Geschichtserzählung hat ihren Sinn in der Aneinanderreihung und Verknüpfung der Teilgeschehen. Die Werke dieser Erzählform sind gelungen, wenn ihre *dispositores* den Stoff einer Erzählung nicht nur unterbringen, sondern seinen programmatischen Gehalt erkennen und ihn unter Ausnutzung der Objektform des Trägers sinnfällig machen.<sup>2</sup> Das Argumentieren mit Positionen und Parallelen, das

---

\* Dieser Text wurde als Abendvortrag auf dem ersten Studienkurs des Warburg-Hauses gehalten, den ich im Herbst 1996 zu dem Thema „Heiligenleben in Bildern“ veranstaltet habe. Ich danke den Teilnehmern dieses Kurses und den Zuhörern im Plenum für wichtige Anregungen. Der Warburg-Stiftung gehört mein Dank für die großzügige Finanzierung der ganzen Veranstaltung.

1 M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 220.

2 Ich habe an anderer Stelle einmal den Remaklus-Altar der Abtei von Stavelot unter-



heißt mit Figuren der Zuordnung, ist aber im zweidimensionalen Verband ungleich leichter als in einem tiefenräumlichen Kontext oder in einem aus lauter Raum-Monaden bestehenden Bildgefüge. Polyszenisches Erzählen, das sich in der dritten Dimension ausbreitet, profitiert von dieser, insofern sie Platz bietet. Ein Marienleben, das ein Maler des 14. Jahrhunderts in sechs einzelnen Bildfeldern hätte aneinanderreihen müssen, bringt der Meister der Tiburtinischen Sibylle in einem einzigen Tableau unter (Abb. 1). Aber, wie gesagt, es ist ganz schwer, in einem solchen narrativen Raum positionale Sinneffekte zu erzielen.

Gleichwohl läßt sich nicht behaupten, daß der Tiefenraum das Ende einer Bilderzählung bedeutet, die systematischen Ansprüchen genügt. Erzählen in und mit dem Tiefenraum reüssiert dann, wenn dieser in seinen dimensional und thematischen Qualitäten verstanden wird. Mit dem dimensionalen Aspekt meine ich den Umschlag von (zusätzlicher) Ausdehnung in Ausrichtung, von Extension in „Richtungsautorität“. Der letzte Begriff ist von Gottfried Semper, die Argumentation als solche hat Oswald Spengler aufgebracht. Spengler galten die Arten räumlicher Ausgedehtheit als „Ursymbole“ der Kulturen; die Tiefe aber sonderte er als die „eine wahre Dimension des Raumes“ ab, weil in ihr eine Dynamisierung, eine Klärung des Subjektbezuges und eine Temporalisierung des Räumlichen stattfindet. Tiefe, so Spengler, sei „die Richtung nämlich von sich aus in die Ferne, das Dort, die Zukunft“.<sup>3</sup>

sucht, der als repräsentatives Exempel der Gattung Altar für ein solches Vorgehen gelten kann, siehe W. Kemp: Substanz wird Form. Form ist Beziehung. Zum Remaklus-Altar der Abtei Stavelot, in: *Kunst und Sozialgeschichte. Festschrift Jutta Held*, Pfaffenweiler 1995, S. 219–234. Verwandte Analysen von Heiligenleben in Bildern findet man bei: S. Bogen: *Denkformen in Bildergeschichten. Traumbilder in der christlichen Erzählkunst bis 1300*, Diss. Marburg 1997; G. Dreßel: *Strukturen mittelalterlicher Mirakelerzählungen in Bildern. Ausgewählte Beispiele der französischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts*, München 1993; V. Figge: *Das Bild des Bischofs. Zu Bischofswiten in Bilderzählungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Diss. Marburg 1997; J. Karpf: *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Marburg 1994; B. Mohnhaupt: *Typologische Strukturen mittelalterlicher Bilderzählungen*, Diss. Marburg 1997.

3 O. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, München 1972, Bd. I, S. 226.



Thematische Qualitäten hat ein Raum, wenn in ihm ein notwendiger Zusammenhang von Raum und Handlungsmöglichkeiten gegeben ist oder wenn zumindest eine hohe Spezifik des Topischen erreicht wird. Michail Bachtins Begriff des Chronotopos ist hier am Platz, wenn auch sein Konzept vom Raum-Zeit-Integral die oft bescheideneren Ansätze malerischer Erzählräume übersteigt. Bei ihm heißt es: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.“<sup>4</sup>

Wenn wir im folgenden mit diesen Kriterien des Dimensionalen und Chronotopischen operieren, dann ist damit implizit eine Absage an diejenigen Interpretationsversuche erteilt, die in der Konstruktion des Räumlichen, vor allem des Systemräumlichen die Signatur dieser Kunstübung und der ganzen Epoche entdecken wollen. Das „Einräumen“ der Bildwelt, so möchte ich dagegen halten, läßt sich nicht als Funktion avancierter Techniken des „Herstellens“ von Raum interpretieren.<sup>5</sup> Nach wie vor steht die Stiftung und Sichtbarmachung von Ordnungsbezügen obenan. Sprechen wir also vom Bildgefüge, von den kompositen Strukturen, die, zumindest im Norden, noch immer eine fundamentale Herausforderung darstellen, und sprechen wir von der Gattung, die hier interessiert, vom Altar. Festzuhalten ist als erstes die Bereitschaft der Künstler, sich auf die Kombination grundverschiedener Chronotopoi einzulassen. Mannigfaltigkeit und Spezifik sind offenbar das Gebot, wenn diese separaten Tiefenbilder zu Altarensembles zusammengestellt werden. Rogier van der Weydens

---

4 M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/M. 1989, S. 8.

5 Siehe zu dieser Unterscheidung die Ausführungen in meinem Buch: W. Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 9–14.

Johannes-Retabel in Berlin (Abb. 2) ist da nur das bekannteste und überzeugendste Beispiel für diese Tendenz. Mit allem charakteristischen Zubehör werden das bürgerliche Haus, die große Landschaft und der herrschaftliche Palast vorgeführt. Als Beispiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nenne ich die Außenseite der Altäre, die Michael Pacher für St. Wolfgang (Abb. 3) und für Neustift geschaffen hat. Der Maler vereint jeweils vier Szenen aus der Vita des hl. Wolfgang, die in der Wildnis, im Kircheninneren, vor der Kirche und in städtischer Straßenge (St. Wolfgang) bzw. in einem häuslichen Interieur, in der Kirche, an einem öffentlichen Ort und auf der Straße (Neustift) angesiedelt sind – durchweg Kompositionen, die sich sowohl durch ihre unbedingten Tiefenfluchten, als auch durch ihren chronotopischen Wert autonom artikulieren. Zu anderen formalen Mitteln greifend, aber mit gleichem Effekt sondert auch Matthias Grünewald noch 40 Jahre später die vier Schauplätze seiner Bildtafeln ab, welche die erste Öffnung des Isenheimer Altars darstellen.

So bietet sich die Folgerung an: Wenn das Tiefenräumliche mit seinen schwierigen Konsequenzen für das Werkganze zugelassen wird, dann soll es in den signifikantesten Ausformungen auftreten und durch deren spezifisches Gewicht das Gesamtsystem stärken. Wie aber wird daraus ein Ganzes, das nicht nur als ein Katalog substantieller Schauplätze, als eine Weltlandschaft mit auf mehrere Tafeln verteilten Grundelementen überzeugen will? Anders formuliert: Wenn offenbar der Akzent auf der Selektion liegt, wie ist Kombination möglich und aussagefähig? Das Werkbeispiel, an dem ich dieses Thema in gebotener Ausführlichkeit behandeln will, ist der Altar, den Lukas Moser 1432 für Tiefenbronn gemalt hat.<sup>6</sup> Wir werden so nur *eine* Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Selektion

6 Die ältere Literatur bei G. Piccard: *Der Magdalenenaltar des „Lukas Moser“ in Tiefenbronn*, Wiesbaden 1969; danach wichtig der Tagungsbericht von R. Hausscherr in: *Kunstchronik* 7, 1971, S. 177–212; R. E. Straub: Einige technologische Untersuchungen am Tiefenbronner Magdalenenaltar des Lucas Moser, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 7, 1970, S. 31–56; E.-L. Richter: Zur Rekonstruktion des Tiefenbronner Magdalenenaltars, in: *Pantheon* 30, 1972, S. 33–38; Ch. Sterling: Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece, in: ebda., S. 19–32.



tion und Kombination kennenlernen. Doch sprechen wir von einem Ensemble, in dem räumliches Argumentieren die führende Stimme hat, so daß wir auf einen gewissen heuristischen Wert dieses Beispiels hoffen dürfen.

## II

Ich konzentriere mich zunächst auf die drei Felder des mittleren Registers, die eine von links nach rechts zu lesende Folge bilden, und lasse die Darstellungen auf der Predella und im Scheitel des schildförmigen Schreins beiseite (Abb. 4). Bevor die Szenen im Einzelnen gewürdigt werden, ist es angebracht, sich über den Charakter und die Anforderungen der hier erzählten Geschichte Klarheit zu verschaffen – dies vor allem in Hinblick auf ihre Raumbestimmtheit. Es handelt sich um eine Heiligenlegende im Bild, um die Vita der Maria Magdalena. Die Universalie Raum ist in der Tiefenstruktur des Heiligenlebens in zweifacher Form wirksam: als Ort und als Entfernung. In erstgenannter Beziehung können die Legenden auch Ortssagen heißen. Ich zitiere Michel de Certeau: „Die Heiligenvita ist eine Zusammensetzung von Orten. Ursprünglich ist sie an einem Gründungsort entstanden (einem Märtyrergrab, Wallfahrtsort, Kloster, einer Kongregation usw.), der dann zu einem liturgischen Ort wurde, und sie kehrt immer wieder [...] dorthin zurück, so als ob dieser Ort ihr letzter Beweis wäre. [...] Mit seinem Helden kreist der Text um den Ort. Er ist deiktisch.“<sup>7</sup> Aber es gilt auch: Die Legende behandelt eine Epoche und ein Personal, die beide aus der Distanz zur „Mitte der Zeiten“ ihr Thema und ihren Auftrag nehmen. Die Heiligen kommen nach Christus; als seine Nachfolger verkörpern sie zugleich den Mangel, der durch sein Ausbleiben in der Welt ist. Sie sind Vertreter des „vierten Teils der ganze[n] Zeit des vergänglichen Lebens“, von dem die *Legenda Aurea*, ihr „Testament“, sagt: „Das vierte [Teil] ist eine Zeit der Pilgerschaft, das ist die Zeit des gegenwärtigen Lebens, darin wir pilgern, die ist voll Kampf und Widerwärtigkeit.“<sup>8</sup> So ist es nur folgerichtig, wenn die Geschichten der heiligen Pilger

7 M. de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991, S. 212.

8 J. de Voragine: *Legenda Aurea*, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1984<sup>8</sup>, S. 2.



fortschreitende Zeit in räumliche Werte übersetzen und von innerer und äußerer Entfernung und dem Versuch ihrer Überwindung sprechen. Heilige ziehen in ferne Länder, um das Christentum zu verbreiten; sie begeben sich ins innere und äußere Exil, wo sie der Welt entfliehen; selbst ihre sterblichen Überreste haben oft gewaltige Entfernungen zurückzulegen, bis sie ihren Ort gefunden haben.

Diese beiden Tendenzen zur Ortsbindung bzw. Ortsbildung und zum Ortswechsel erscheinen nur dem ersten Blick als unvereinbar. In der allgemeineren Form von Identität und Relation sind sie der religiösen Raumorganisation vieler Kulturen eingeschrieben.<sup>9</sup> Ihre christliche Fassung läßt sich aber durchaus als Steigerung oder notwendige Verknüpfung begreifen. Der universale Anspruch des Christentums verlangt nach Zerstreung und Ausbreitung im Raum als der Voraussetzung dafür, daß mit Hilfe der Heiligen der christliche Glauben sich an vielen Orten festsetzen kann.

Eine im Sinne dieser räumlichen Grundverfassung phänotypische Karriere haben diejenigen Heiligen vorzuweisen, die zu Christi Zeit lebten und mit ihm ein Stück des Weges gemeinsam gegangen sind. Der Archetypus ist der Täufer, in dessen Leben die Begegnung mit Christus die Mitte bildet. So zeigt es der Altar des Rogier van der Weyden (Abb. 2). Und er zeigt ebenfalls, daß die von der Mitte entfernten Positionen, das Davor und das Danach, Positionen des Mangels sind. Es geht in ihnen um Leben in einem zweifachen Sinne: um einen unwahrscheinlichen und erschwerten Eintritt ins Leben und um den Verlust desselben. Nach Johannes sind es die Apostel, die in einem wörtlichen Sinne das „Pathos der Distanz“ ausleben. Der Thomas-Teppich im Kloster Wienhausen sei daraufhin kurz betrachtet (Abb. 5).<sup>10</sup> Die Umstellung am Beginn der ersten Bildzeile spricht in diesem Sinne bereits sehr deutlich. Der Protagonist des Zyklus erscheint als erster; nach rechts gerichtet fühlt er die Seitenwunde des Auferstandenen. In der nächsten Szene haben Christus und Thomas die Position gewechselt, und zwischen ihnen weitet sich bereits ein beträchtlicher Abstand, ver-

9 M. Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M. 1994, S. 70ff.

10 H. Appuhn: *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986, S. 40–42.

glichen mit der Nähe des Anfangs. Die eintretende Distanz wird auf zwei Ebenen interpretiert: durch das Spruchband, welches die Aufforderung enthält: „ga int land india“ – „Geh nach Indien!“, und durch die Körpersprache des Apostels. Er schreitet bereits in Erzählrichtung aus und schaut noch einmal zurück, um die „Botschaft“ seines (Aus)Senders anzunehmen. Die beiden ersten Auftritte muten wie eine wörtliche Übersetzung zweier Deutungen an, die Jacobus da Voragine, dessen Text der Darstellung zugrunde liegt, dem Namen Thomas gegeben hat. Zum einen ist der Apostel „ein Zwiefältiger, das heißt auch auf griechisch didimus; oder es kommt von thomos, das ist Teilung oder Scheidung“.<sup>11</sup> „Er ist geheißten zwiefältig, da er die Auferstehung unseres Herrn zwiefältig hat bewährt, nicht nur mit dem Gesicht, wie die anderen, sondern durch Sehen und Greifen.“ Und der andere Wortsinn sollte eigentlich das Naheliegende andeuten, nämlich die unmittelbar im Text folgende Erzählung vom scheidenden Thomas, aber hier denkt der Legenden-Autor noch einmal daran, daß sich Thomas in seiner Haltung zur Auferstehung von den anderen Aposteln unterschieden habe.

Weiter in der Zeilenfolge des Teppichs steht der Reisebegleiter des Thomas, der Sendbote des Königs von Indien, der wie ein Herold oder eben wie ein Erzähler<sup>12</sup> den Impuls des Anfangs zur Fortsetzung der Geschichte weiterleitet, die im Land der Heiden, der Grausamkeiten, der weltlichen Könige spielen wird, kurz: welche die nachchristliche Geschichte „voll Kampf und Widerwärtigkeit ist“ ist. Ich verweise nur noch auf zwei paradigmatisch wirksame Anordnungen. Dem Auftakt der ersten Bildzeile antwortet an ihrem Ende eine grausame Inversion: der Diener, der vom Hund zerfleischt wird – wiederum zwei Wesen in engem körperlichem Kontakt, aber diesmal in einer mörderischen Umklammerung. Und ganz ans Ende der Bilderzählung quetschen die Erzählerinnen, denen der Platz ausgeht, noch eine zweite und jetzt, wenn man so sagen darf, typologische Resonanz zur Eingangszene. Der auferstandene Heilige sitzt in einer Kirche vor dem Altar und spendet Gläubigen die Eucharistie – „gyft ene den hilge“.

11 De Voragine [wie Anm. 8].

12 Appuhn [wie Anm. 10], S. 40.



Er, dem anfangs der wahre, der verklärte Leib zu fühlen vergönnt wurde, ist am Ende seiner Geschichte, dank seiner Geschichte in der Lage, diesen Leib in symbolischer Form den Gläubigen zurückzugeben.

Auch die Vita der Maria Magdalena, der „apostola apostolorum“, ist in ihren Anfängen von größter Nähe zum Herrn geprägt. Die doppelte Sinnfälligkeit ihres Lebensweges macht aus, daß sie nicht allein wie ihre Vorgänger Christus und Johannes die symbolische Entfernung der Wüsten einsamkeit sucht, sondern schon vorher eine große Strecke Weges zurückgelegt und wie Thomas die Existenzform der Heiligen in der Ferne angenommen hat.

### III

Die Erzählung des mittleren Registers beginnt am Punkt der „nachchristlichen“ Geschichte der Protagonistin mit einem Themenanfang. Bei Jacobus de Voragine heißt es: „Als unser Herr gen Himmel war gefahren, nach seinem Leiden im 14. Jahr, als Stephanus schon längst von den Juden gesteinigt war und die übrigen Jünger aus Judaea waren vertrieben, zogen die übrigen Jünger in mancherlei Länder, das Wort Gottes auszusäen.“<sup>13</sup> Maria Magdalena und ihre Gefährten werden nach Christi Himmelfahrt aus dem Heiligen Land gewaltsam vertrieben. Man setzt sie auf ein ruderloses Schiff und überläßt sie der Willkür des Meeres, „aufdaß sie allesamt untergingen“. Drastisch wird so das Danach, das Verlust und Mangel bedeutet, in die Sprache der Handlung (Vertreibung und Aussetzung) und des Elementar-Räumlichen (das unwirtliche Meer und die Orientierungslosigkeit) übertragen. Der im Bild bzw. als Bild vorgegebene Blick (Abb. 6) visiert den Vorgang schon von der anderen Seite, vom fremden Land aus an, welches – in räumlichen Begriffen – die genuine Position der nachchristlichen Zeit ist. Die Heiligen treiben noch auf dem Meer, aber sie haben sich bereits weit vom heiligen Land entfernt und nähern sich heidnischem Territorium. „Aber durch Gottes Fügung geschah es, daß sie gen Massilien kamen.“

<sup>13</sup> De Voragine [wie Anm. 8], S. 473.



Der Raumwert der zweiten Station (Abb. 7) läßt sich mit dem englischen Wort vom „betwixt and between“ umschreiben. Es geht darum, daß die Heiligen in der Fremde, im „Königreich Massilien“, „niemanden fanden, der sie herbergen wollte“. Moser zeigt, wie die Gefährten der Maria Magdalena unter einem Vordach schlafen, das außen an einen Gebäudekomplex angebaut ist, der insgesamt für die Stadt Marseille steht und im Palast des heidnischen Königs gipfelt. Maria Magdalena interveniert im Interesse der Ausgeschlossenen. Sie erscheint dreimal dem König und der Königin und fordert sie mit gesteigerter Dringlichkeit auf, „den Heiligen zu helfen“. „Da liegst du“, fährt sie den König an, „in deinem Palast, mit seidnen Tüchern gedeckt, und siehest, wie jene ohne Trost und Herberge sind, und kümmerst dich nicht darum.“ Die marginale und unbehauste Position der heiligen Gefährten nimmt bei der Protagonistin den Zustand der Erscheinung an, die zwischen irdischem und überirdischem Sein angesiedelt ist. Man hat sich oft gewundert, warum diese Begebenheit für den Mittelteil des Altares ausgewählt wurde und nicht etwa die ebenfalls in Massilien angesiedelte Szene der Predigt Maria Magdalenas oder das für die Ikonographie der Heiligen so wichtige Wüstenexil. Solche Erwartungen waren und sind notwendig an dem zentrierten Aufbau eines Triptychons orientiert und damit weitgehend verfehlt, denn Moser erzählt über drei Stationen durch. Dennoch bleibt die Frage: Warum diese Szene, warum ein Mittelbild, in dem, wie Kurt Bauch monierte, die Titelheilige nur winzig im Hintergrund vorkommt und außerdem gilt: „Die Hauptdarstellung des geschlossenen Schreines besteht nur aus Schlafenden.“<sup>14</sup> Die Suche nach der Herberge in der Fremde ist natürlich nur die legendäre Version jener größeren Geschichtsbewegung, die die Heiligen zu vollziehen haben: Sie haben die negative Kraft der Entfernung, der raumzeitlichen Distanz von der Christusmitte aufzuhalten, indem sie ihr eine neue „Herberge“ schaffen: in sich, in anderen, in der Kirche.

Die rechte Station zeigt den Erfolg der Mission (Abb. 8). In ihrem dritten Zustand sind die Heiligen bzw. ihre Protagonisten, Maria Magdalena

14 K. Bauch: Der Magdalenenaltar des Lucas Moser zu Tiefenbronn, in: *Deutsche Kunst*, Bd. VI, Lieferung 9, Bremen und Berlin 1940, S. 7.

und Maximinus, mittlerweile Bischof von Aix, „aufgenommen“. Nach dem Ausgesetztsein auf dem Meer, nach dem Verharren zwischen Draußen und Drinnen agieren sie nun im Inneren des Hauses, das der sichtbare Ersatz für den Unsichtbaren ist, in der Kirche. Mosers „italienische Einstellung“ erlaubt nicht, daß wir diese Reise ins Innere selbst mitmachen; wir dürfen sie nur von außen nachvollziehen. Der Parcours, der vom existenzbedrohlichen Außen zum ewigen Inneren führt, ist das Privileg der Hauptpersonen. Es bedeutet keinen Einwand gegen diese These, daß schon im mittleren Feld die Hauptheilige in einem Innenraum erscheint. Dieser figuriert ja nicht als Bestimmungsort wie die Kirche rechts, die ihre letzte Heimstätte sein wird, er dient nur als Mittel zum Zweck. An diesem transitorischen Ort fordert Maria Magdalena ein, was für die Heiden Realität ist, für die Christen aber noch nicht: Raum, Obdach, Herberge.

#### IV

Im Altar stehen also nicht nur drei substantielle Orte nebeneinander; es findet zwischen ihnen eine Bewegung statt, die aus der Unterscheidung von Außen und Innen lebt. Dieser Satz würde allerdings auch dann gelten, wenn die drei Bildfelder völlig separiert voneinander existierten, wie dies z. B. in Rogiers Triptychon der Fall ist. Wir sind also wieder bei der Frage nach der Kombination angelangt, jetzt zugespitzt auf die Fassung: Wie wird diese Bewegung, die das Thema des Altares ist, erzählerische Form? Die negative Antwort liegt auf der Hand: Ganz bestimmt nicht durch verbindende Aktionen der Protagonisten. Von Aktionsräumen können wir nur sehr bedingt sprechen.

Den Vorschlag einer positiven Antwort finden wir bei Wilhelm Pinder, der zum Verhältnis der drei Bildfelder notiert: „bei genauer Betrachtung zeigen sie einen *einzig*en Raumzusammenhang. Wer diesen nicht beachtet, läßt sich eine grundlegende Tatsache entgehen [...]. Bei Moser gehört die Landzunge, die in das linke Seebild von rechts hineinragt, zum Hintergrunde des nächstfolgenden Bildes. [...] Die Ufermauer, an der die Heiligen im Schlafe hocken, ist an ihren Stufen von dem Wasser angeplätschert,



das links davon befahren wird. Die Kirche in Aix, in deren Innenraum wir rechts blicken, setzt sich nach der Mitte zu mit ihren Strebepfeilern fort und ist dem Schlosse benachbart, in dem Magdalena dem schlafenden Paare erscheint. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit.“<sup>15</sup> Wichtig in welcher Hinsicht?, darf man nachfragen. Wenn Pinder zu dem weitreichenden Statement gelangt: „Die zeitliche, lesbare Folge unterwirft sich der räumlichen Ordnung“, dann muß er hinzusagen, welche narrative Bedeutung der Herstellung eines Raumzusammenhangs zukommt. Die Antwort, auf der Basis unserer bisherigen Betrachtungen formuliert, wäre: Das Räumliche stellt nicht nur komplett ausgestattete Schauplätze, es stiftet nicht nur den Konnex zwischen ihnen, sondern es übernimmt auch den Teil der narrativen Argumentation, den die passive Personenregie nicht leistet. Der entscheidende Übergang findet sich zwischen dem kompositen Stadt-Palast-Gebilde der Mitteltafel und der großen Basilika rechts. In erzähllogischer und das heißt auch feldübergreifender Hinsicht erfüllt der noch im mittleren Kompartiment ansetzende Kirchenbau eine wichtige Funktion. Der Skandal des zentralen Bildes ist nicht (nur) die winzige Erscheinung der Hauptgestalt oder die Tatsache, daß so viele Personen schlafen, sondern der ungelöste, unbeantwortete Zustand der Geschichte. Der Mangel wird ausführlich beschrieben, der Schritt zu seiner Behebung auch, aber vom Ausgang erfahren wir in diesem Erzählsegment nichts – es sei denn, wir konzentrieren uns eben auf die Erzählung der Architektur und des Raumes. *Sie* sagt uns, daß den Wünschen der Heiligen entsprochen wird, daß gewissermaßen aus dem Material des heidnischen Baus und der heidnischen Zeit die Herberge der Kirche hervorwächst. Dieser Sachverhalt wird nicht nur als baulicher Befund anschaulich; ganz entscheidend wirkt dabei die Farbgebung und die Materialnachahmung mit. Weinrot ist die Grundfarbe beider Komplexe; den Unterschied macht aus, daß der Farbton der Kirche leichter und ihre Oberfläche glatter ist – im Gegensatz zum kräftigeren, materialnäheren Rot der Stadtmauer und der peniblen Nachbildung ihres Steinversatzes und ihrer Verwitterungsspuren.

15 W. Pinder: *Die Kunst der Ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1940<sup>2</sup>, S. 309.



„Der Kirchenbau greift durch das ganze Bild“, resümiert August Schmarsow und erblickt in dieser Formidee „eine auffallende Eigentümlichkeit der Vorstellungsweise Lucas Mosers“. „Sie bedingt nicht nur die ursprüngliche Erfindung jeder Szene in ihrer Besonderheit, sondern auch die Anordnung der drei oder vier Momente innerhalb eines zusammenhängenden Schauplatzes. Und diese malerisch ineinandergreifende und weiterleitende Gesamtansicht des dreiteiligen Breitbildes [...] – eben sie ist vielleicht das höchste Zeugnis für das entwickelte Stilgefühl des Meisters.“<sup>16</sup>

Ich muß noch einmal bei einer Formulierung Pinders einhaken. Er spricht in dem oben mitgeteilten Zitat von einem „*einzigem* Raumzusammenhang“ – die Hervorhebung ist von ihm. Charles Sterling geht in dieser Hinsicht noch weiter, wenn er schreibt, die Werktagsseite „reflects the modern Flemish idea of a unified pictorial space, of a continuous background landscape extending from panel to panel, behind several juxtaposed scenes, the architectural elements of which are also linked.“<sup>17</sup> Der Vergleich mit den Niederländern ist naheliegend, läßt sich aber in diesem Fall nicht halten, nicht in dieser bestimmten Form. Moser verknüpft nur die aneinanderstoßenden Schauplätze miteinander, um so die Sequenz (von Position 1 nach 2) und die Konsequenz (von 2 nach 3) seiner Szenen zu verdeutlichen. Einen gemeinsamen Hintergrund, der die Idee eines universalen Raumkontinuums zur Anschauung brächte, haben die drei Schauplätze nicht. Eine solche Disposition, wie wir sie zuerst auf dem Mérode-Altar des Meisters von Flémalle um 1425 antreffen, würde Mosers Anliegen auch nicht im geringsten befördern, da er „jede Szene in ihrer Besonderheit“ begreift, wie Schmarsow sagt, also mit einem Kontrast-

16 A. Schmarsow: *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430–1460)*, Leipzig 1903, S. 88.

17 Sterling [wie Anm. 6], S. 19. Zum Thema Raumzusammenhang in der altniederländischen Altarmalerei siehe L. Brand-Philip, Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altars, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, S. 62–101; F. Thürlemann: Der Blick hinaus auf die Welt. Zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin, in: *Espaces du texte. Festschrift Jacques Geninasca*, Neuchâtel 1990, S. 383–411; ders., Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1992, S. 524–564.

modell arbeitet. Das Stichhaltige dieses Ansatzes ist deswegen so schwer einsehbar, weil Moser mit der Meereslandschaft das Potential des unendlichen und allgemein verbindlichen Raumes erschließt. Er müßte dieses Prinzip ja nur in seinem Anspruch zu Ende denken und würde notwendig zu einem modernen Raumkonzept gelangen – so möchte man meinen. Der Gesamtkomplex zeigt aber, daß Moser den Tiefenraum mit allen beschriebenen Attributen nur als *eine* Möglichkeit in einem Spektrum von gleichberechtigten Raumkonzepten ansieht. Es kommt ihm nicht auf den Darstellungs-, sondern auf den Argumentationswert an. Letzterer setzt immer mehrere Positionen voraus, genauer gesagt: setzt ein räumliches Denken voraus, das an Ort und nicht an Einordnung, an Qualitäten und nicht an Quantitäten orientiert ist.

Damit hat der Malererzähler des 15. Jahrhunderts einen Schritt getan, der über das von Theodor Hetzer für diesen Zeitraum und für diesen Kunstkreis abgesteckte Spektrum der Möglichkeiten hinausgeht: „Die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts kannte wohl den Raum als Motiv und als Bewegung, nicht aber den Raum, der mit der gerahmten Fläche und deren Achsen übereinstimmt und nicht den Raum, *in* dem der Mensch ist und sich bewegt.“<sup>18</sup> In Hetzers Terminologie bleibend müßten wir also konstatieren: Die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts kannte nicht nur den Raum als Motiv und als Bewegung, sondern auch den Raum als Bewegung der Motive.

Moser ist in seiner Epoche nicht der einzige Künstler, der den Tiefenraum chronotopisch und nicht als Universalprinzip begreift. Zur gleichen Zeit unternimmt es etwa Fra Angelico, das symmetrische ausgewogene Anordnungsschema der *Visitatio* in ein Nebeneinander zweier ganz ungleicher Räume umzuformen – so zu sehen auf der Predella des 1432/33 datierten Altars für Arezzo (Abb. 9).<sup>19</sup> Den Tiefenraum als den Raum der Reise „über das Gebirg“ komponiert er zusammen mit dem Hier-Raum als dem Raum der Annäherung, des Angekommenseins, des Hauses. Anders

18 T. Hetzer: Dürers Bildhoheit, in: *Die Bildkunst Dürers*, hrsg. v. G. Berthold, Stuttgart 1982, S. 115f.

19 Siehe dazu eine ausführliche Interpretation in Kemp [wie Anm. 5], S. 146–158.



als der deutsche Maler kann der Italiener dieses Raumkonzept nicht ohne seine Interpretation durch die Personen der Handlung denken. Dies gilt für die beiden Dienerinnen, die als „Allegorien“ ihrer Räume auftreten: die Begleiterin der Maria freigestellt vor dem Hintergrund der unendlichen Landschaft, aus dieser sich herausarbeitend und immer noch nicht ganz angekommen – die Dienerin der Elisabeth, von der Architektur gleich zweimal eingerahmt und eingebunden, eine ungezwungen sich gebende Hüterin des Hauses.

Was wir mit diesen Beispielen als ein stilgeschichtliches Phänomen greifen, besetzt in der Geschichte der Raumkonzepte eine kaum gewürdigte Position. Noch regiert die Kategorie des Ortes, welcher nach antiker und mittelalterlicher Auffassung nicht als ein Ausschnitt aus dem Raum existiert und auch nicht durch seine Maße und Lagebeziehungen ausgewiesen ist. Den Ort macht vielmehr die Anwesenheit eines Körpers aus; er existiert, indem er etwas Bestimmtes enthält, und damit ist er, als Ort der Identität, immer auch der Ort des Andersseins, der Differenz. Dieser substantielle und dingartige Ortsbegriff trägt Mosers Gestaltung der drei Schauplätze. Der berühmte Satz des Aristoteles: „Jeder Körper hält seinen Ort besetzt“ bestätigt sich in der randlosen Präsenz der Erzählkomplexe. Sie lassen sich nicht von außen bestimmen, sondern nur überschneiden; sie erfüllen von innen ihren Ort. Unverkennbar ist aber auch, daß diese Raumanschauung neuen, widerstrebenden Anforderungen ausgesetzt ist. Wir haben schon von der Tendenz zum Raumkontinuum gesprochen. Ein Zitat von Ernst Cassirer paßt genau an diese Stelle, obwohl es mit einem ganz anderen Problem, mit der Einwirkung der Sprache auf die Anschauung des Raumes befaßt ist: „Die einzelnen ‚Orte‘ erscheinen nicht mehr lediglich durch gewisse qualitative und fühlbare Charaktere voneinander geschieden; sondern es treten an ihnen bestimmte Relationen des ‚Zwischen‘, der räumlichen Ordnung auf.“<sup>20</sup> Mosers Raumgestaltung arbeitet sich noch nicht zur neuzeitlichen Vorstellung von Raum als Seinsgrund und als *principium* durch, auf das sich alles rückbeziehen läßt. Die Verknüpfungen zwischen den Orten werden einzeln hergestellt und resul-

20 E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1964, Bd. III, S. 177.



tieren aus dem erzählerischen Programm, ja sie sind, so haben wir gesagt, recht eigentlich dessen Träger und Manifestation. Gegen die dem Orts- und Dingraum immanente Tendenz zur Konzentration verstößt auch die neue Anerkennung des Dimensionalen, des Ausgedehnten und Gerichteten. Und doch wird sie nicht absolut gesetzt, sondern im Sinne der alten qualitativen Grundauffassung abgeleitet und funktionalisiert. Mehr als die Ausdehnungen im Raum gelten ihr eigentlich die modalen Raumzustände wie Öffnung und Verbauung, Einschluß und Ausschluß, Weite und Enge, Dichte und Entfaltung. Wie diese Modalitäten im einzelnen die Stationen der Vita bestimmen helfen, das sollen die folgenden Betrachtungen zeigen.

## V

Die Tiefendarstellung macht es möglich, daß wir die Meerreise nicht nur als Ortsveränderung, sondern auch in ihrem dimensionalen Gehalt wahrnehmen. Keine bildparallele Anordnung von Ausgangs- und Endpunkt und kein noch so weiter Abstand zwischen diesen Punkten hätte den Effekt, den diese Teleskopierung von Welt erzeugt. Mag sein, daß heutige Betrachtung hier dem Vorurteil perspektivischer Konditionierung erliegt. Vielleicht empfanden die Zeitgenossen die ältere Darstellungsweise, die eine solche Fahrt übers Meer in Phasen zerlegte, als „richtiger“ (Abb. 10). Doch selbst dann dürfte dem neuen Wahrnehmungsangebot eine Wirkung im Sinne des hier angestrebten Erzählwertes sicher gewesen sein. Verzicht auf mehrphasige Darstellung bedeutet nicht nur Ökonomie, sondern auch Steigerung. Aus der Quantität mehrerer Schritte wird die Qualität des Sprungs, und diese entschädigt für andere Ausdrucksdefizite. Moser ist es ja nicht gegeben, das Meer in seinen wilden und bedrohlichen Zügen zu zeigen, aber indem er das Jähe der neuen Raumanschauung für sich wirken läßt, gelingt es ihm, die Weite und Unbestimmtheit des Elementaren zu schildern.

So ist dann auch die spezifische Differenz zum benachbarten Schauplatz vorbereitet. Diesen wird man zunächst in seiner „auftürmenden Kombinatorik“ (Linfert) als viel altertümlicher empfinden. Man könnte sagen,

Moser gestalte hier ein zu groß geratenes Stadtzeichen und nicht einen Stadtorganismus. Er malt einen Vorplatz ohne Platz, einen Vorbau ohne Bau, eine Stadtmauer ohne Tor, eine Stadt ohne inneren Raum. Gleichwohl sind das nur formale Entscheidungen im Sinne des Erzählwertes und seiner kontrastreichen Profilierung. Als das primäre Kennzeichen dieses Komplexes ist seine Kompaktheit anzusprechen, die von den verschiedenen Graden und Weisen der Öffnung, die links und rechts von ihm herrschen, absticht. Auf seine Art ist das komposite Gebilde Stadt / Tempel / Palast genauso einsinnig konzipiert wie die gerade betrachtete Meerlandschaft. Man muß ja sehen, daß alles Erzählen mit und in Architekturen im Bann des „Containermodells“ stand, das die italienische Malerei um 1300 entwickelt hatte (Abb. 11). Dessen Darstellungsfunktion erschöpfte sich nicht in der Unterbringung von Geschehenseinheiten in handlichen Raumschachteln. Vielmehr war für diese Art der Bilderzählung der Austausch zwischen Innen und Außen entscheidend, und dafür wurde das Haus der Erzählung mit diversen Öffnungen versehen, durch welche die Handlungen und die Beobachtung der Handlungen gewissermaßen durchprozesziert wurden. Die eigentlich emblematische Architekturform dieses Modus ist deswegen nicht so sehr der Behälter und die in ihn eingesetzte „Schauöffnung“, sondern der Vorbau an der Raumschachtel, der alle Grunderfordernisse an das Modell erfüllt: die Abteilung eines Geschehens oder eines Geschehensmoments, die Vermittlung des Außen mit dem Innen und die relative Offenheit zum Betrachter.<sup>21</sup>

Moser läßt sich dieses Dispositiv nicht entgehen. Er setzt es sogar in das Zentrum der Gesamtkomposition, und er bringt es dem Betrachter so nahe wie kein anderes Bilddetail. Der hölzerne Vierkantpfosten – die dominante Vertikale des Mittelbildes – erfüllt dabei nicht nur seine unmittelbare Pflicht, das schützende Pultdach zu tragen: „Er ist zugleich auch Träger des ganzen weiteren Aufbaus in der Mitte, so daß der Söller wie ein Taubenschlag auf ihm ruhen könnte.“<sup>22</sup> Dabei kontrastiert der kompositionelle Rang der optisch durchgreifenden Dominante und des von ihr getragenen

21 Zu diesem Modell siehe Kemp [wie Anm. 5], S. 16–18.

22 Schmarsow [wie Anm. 16], S. 87.



Bauteils auf das Auffälligste mit dem bescheidenen Charakter der provisorischen Anlage. Ebenso läßt sich nicht übersehen, daß der Vorbau keinen Durchgang zum Bau hat. Wir sehen hier wieder ein künstlerisches Kalkül am Werk, das sich mit der verbürgten Leistung eines Darstellungsschemas nicht zufrieden gibt, vor allem dann nicht, wenn dieses, nach italienischer Manier, ein Ineinandergreifen von Raum und Aktion fordert. Das Handlungspotential muß man erneut der Positionalität und dem Zeitgehalt der Orte entnehmen. Das Pultdach ist in dieser Hinsicht besonders ergiebig. Es liest sich als eine gebaute Übergangssituation, als räumliche wie zeitliche Auslegung des „Zwischen“ am eher unwahrscheinlichen Material des Daches. Wie für den Dachdecker als Demonstrationszeichnung angelegt, zeigt es nach links und nach unten seinen unfertigen Zustand vor. Am linken Rand stehen noch die Dachlatten heraus, am unteren Rand ist die Traufe noch nicht ausgebildet: Die letzte Lage der Flachziegel läßt ein gutes Stück der hölzernen Verschalung unbedeckt. Dieses Dach, diese vom Dach gebildete Station der Erzählung ist nicht abgeschlossen; der provisorische Charakter nimmt aber ab, wenn wir die beiden anderen Ränder, den oberen und den rechten betrachten. Dort, wo es weitergeht, wo die Heilige die Änderung bewirkt (oben) und wo die Erfüllung wartet (rechts), ist die Deckung komplett, dort liegt das Dach natürlich auch sicherer auf als auf dem einzelnen Stützpfosten. In der *Legenda aurea* ist die Rede davon, daß die in Massilien angelandeten Heiligen „unter der Vorhalle eines Heidentempels“ Schutz suchten. Moser folgt dieser Angabe nicht – nicht direkt. Seinem Denken in Kontrasten entspricht die Wahl einer Gesamtheit wie „heidnische Stadt“ eher als die Ausarbeitung eines spezifischen Gegensatzes wie „heidnischer Tempel“ – „christliche Kirche“. Aber als übertragenen Sinn realisiert Moser den Wortlaut des Textes dann doch. Denn die Heiligen ruhen ja unter einem Vorbau, den *auch* ein Tempel stützt; nur handelt es sich nicht um ein heidnisches Heiligtum, sondern um dessen Ablösungsform, die Kirche. Das Dach macht eben in zeichenhafter Form vor, was seine schweren und voluminösen Gegenlager, die Bauten der Stadt und der Kirche nachmachen: es ist verbunden, und es verbindet.

Das räumliche Konzept des dritten Bildfeldes ist noch einmal anders geartet. Hier regiert nicht die bedingungslose und damit ungeschützte

Offenheit des Meeres und nicht das Gegenteil, die Verschlossenheit der heidnischen Welt, hier wird unter Bedingungen ein Innenraum eröffnet. Es zahlt sich aus, was ich oben als Mosers „italienische Einstellung“ apostrophierte. Wenn er uns wie seine niederländischen Kollegen *in* diesen Innenraum hineinnehmen und dafür die Grenze von Bild und Raum eliminieren würde, dann fiel es sehr viel schwerer, über die Voraussetzungen und die Vorgeschichte dieses Eintritts zu sprechen und eine Unterscheidung zwischen denen, die eingelassen sind, und denen, die nur als Zuschauer teilnehmen, zu treffen. Solche Differenzierung aber entspricht einer Grundeinstellung, die mit Kontrasten operiert.

Weiterhin demonstriert Moser, welche entwickelte Vorstellung er vom Volumen und vom „Innenleben“ eines Körpers hat. Was man bei der Stadtdarstellung geradezu schmerzlich vermißt, die innere Weite und Einsichtigkeit eines räumlichen Komplexes, das kommt am geeigneten Sujet zum Tragen: Die Kirche wird als ein Innenraum von vielerlei Gestalt ausgewiesen.

Wiederum erkennen wir Mosers Grenzen und Möglichkeiten. Es ist nicht seine Sache, ein Kircheninneres mit seinem „Luftraum“ anzufüllen, das heißt Licht und Schatten zu atmosphärischer Substanz zu verdichten, wie Jan van Eyck es in der Berliner „Kirchenmadonna“ tut. Dafür kultiviert Moser, auf seine Art genauso konsequent, das „härtere“ Mittel des Ausschnitts und der Überschneidung. In der älteren Literatur, die sehr darauf bedacht ist, bei Moser, dem „Schwellenkünstler“, die fortschrittlichen und die konventionellen Tendenzen zu unterscheiden, liest man dazu: „Es handelt sich also hier um eine mit den Requisiten der alten Kunst unternommene Interpretation der neuen Raumbedürfnisse aus übereinandergelegten Bildschichten.“<sup>23</sup> Die Beobachtung ist wohl richtig, die Bewertung aber falsch. Auch hier gilt: Moser stellt ein Darstellungsprinzip auf die Probe seiner Ausdrucksfähigkeit. Nirgendwo hatte es vorher dieses brüske Nebeneinander räumlich und sachlich geschiedener Elemente gegeben. Man konzentrierte sich nur auf die Zone, die unmittelbar über dem Heiligenschein des Bischofs liegt. Da überschneiden sich auf engstem Raum drei

23 J. v. Waldburg-Wolfegg: *Lukas Moser*, Berlin 1939, S. 47.



Bögen: die Portalrundung legt sich über die Arkade, die Haupt- und Nebenschiff trennt, und beide über das Fenster der Außenwand. Nicht vergessen darf man, daß der Portalbogen seinerseits vom Bildrahmen überschritten wird, ein raumsteigerndes Mittel, das Moser in allen Kompartimenten anwendet. Erweitert man den Fokus nur um ein wenig, dann sind es nicht nur diverse Figur-Grund-Beziehungen von immerhin gleichen formalen Elementen, die der Entwirrung bedürfen, dann stoßen sich auch Zeichenarten und Seinsmodi hart im Raum: der architektonische Komplex, der Heiligenschein und seine Beschriftung, die kommentierenden Pseudoskulpturen an der Portalumrandung.

Nähe stiftet oft problematische Bewandniszusammenhänge. Aber die Nähe, die sich aus der Überschneidung, zumal aus der Überschneidung vieler Raumschichten und Realitätsebenen ergibt, steigert Kontiguität zu Kontingenz. Damit ist ein Begriff gefallen, der in dieser Zeit und in diesem Darstellungszusammenhang verfrüht, ja verfehlt wirkt. Grundsätzlich sollte man aber einer Diskussion über den Faktor Kontingenz nicht aus dem Weg gehen, wenn es um den Realismus des 15. Jahrhunderts und um das Bild eines Malers geht, der auf dem Dach eines Königspalastes eine Männerunterhose im Wind wehen läßt. Ich will dieses Problem jedoch nur in dem Rahmen behandeln, den ich bereits gesetzt habe, indem ich nach dem Ausdrucks- und Erzählwert frage. Zwei eng aufeinander bezogene Aussagen dazu: Das Raumbild der Kirche will nicht unser Bild sein, wie es die (gelungene oder nicht gelungene) perspektivische Darstellung nahelegt. Eher ist das Gegenteil angestrebt. Unsere Sicht wird als die prekäre Sicht eines nur bedingt Zugelassenen ausgewiesen. Weiterhin: Man muß sich einmal darauf einstellen, daß die andere, die „sachhaltige“ Seite der kontingenten Wahrnehmung die Logik und das Eigenleben des Inneren ist. Damit steht keine Logik im Sinne korrekter zentralperspektivischer Darstellung und Koordination zur Debatte. In dieser „Hinsicht“ geht nur wenig überzeugend zusammen. Was offenbar zählt, ist die Evokation eines in sich komplexen und kompletten Raumbildes, das betrachterunabhängig funktioniert und existiert (hat) – in der Gegenwart und in der Vergangenheit. Was die Vergangenheitsform betrifft, so beachte man die Stil-mischung, das gotische Äußere eines romanischen Kirchenbaus, dessen

Inneres erste Spuren einer gotischen Umgestaltung zeigt. Indizien sind die Fensterform, das Maßwerk und vor allem die offene Mauer um die Fenster herum: „Die Kathedrale soll Gewölbe erhalten, im Seitenschiff sind die Ansätze an den Schildbögen vorbereitet [...]“<sup>24</sup> Diese „Interna“ wollen besagen, daß das *Bauwerk* Kirche, die „ecclesia fabricata“ (Thomas von Aquin) sich in zwei Dimensionen erstreckt, daß sie raum- *und* zeithaltig ist. Als Chronotopos gewährt sie der Zeit Raum und macht so Geschichte; als deren Erfüllungsort hat sie selbst Geschichte. So wie sie aus der heidnischen Welt herauswächst, so wächst sie durch innere Umwandlung der Gegenwart entgegen.

## VI

Kommen wir schließlich zum „Bravourstück“, zum „Spezialgenuß für die Kurzsichtigen“ (Schmarsow), mit dem das rechte Teilstück aufwartet und der als „kritische Form“ ebenso aufschlußreich ist wie etwa der Vorbau der mittleren Szene. Im Grunde sind es zwei Sonderleistungen der Feinmalerei, die hier zu würdigen wären: das Fenster in der Fassade samt Durchblick in einen Raum der Kirche mit einem schlafenden Geistlichen und der berühmte Skulpturenpeiler, den Moser an das Portal der Kirche setzt (Abb. 12). Ich beschränke mich auf das letztere, das programmatische Statement, um mein Hauptanliegen, das schwierige Verhältnis von Selektion und Kombination, von Erzählstation und Erzählsequenz, weiterzuverfolgen.

Anders als die Niederländer, die ein solches zweites Register benutzen, um eine typologische Argumentation zu eröffnen oder die auf Hauptaktionen reduzierte Geschichte ihrer Altäre durch weitere Episoden zu komplettieren<sup>25</sup>, sieht Moser hier die Möglichkeit gegeben, sich in rein themati-

24 Hausscherr [wie Anm. 6], S. 208. Daß die zwei Stilstufen der christlichen Kirche von Aix auf die zwei Geschichtsepochen des Alten und des Neuen Bundes verweisen sollen, wie Sterling annimmt, will mir nicht einleuchten (Sterling [wie Anm. 6], S. 20).

25 W. Kemp: Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, vor allem bei van Eyck und Mantegna, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. v. G. Boehm u. H. Pfotenhauer, München 1994, S. 99–109.



scher Form zu erklären. Er tut dies mit Hilfe dreier Figuren. Und er stellt diese in vertikaler Richtung übereinander, was nun einmal die Anordnungsform des Thematischen im Gegensatz zum horizontalen Vortrag des Narrativen ist.

Sterling hat die drei Positionen am Pfeiler mit den drei Gnadenständen in Verbindung gebracht, wobei der Affe (der einen Vogel quält, der seinerseits eine Schnecke im Schnabel hält) auf die Zeit *ante legem*, der nackte Atlant auf die Zeit *sub lege* und die Madonna auf die Zeit *sub gratia* bezogen werden.<sup>26</sup> Klar ist, daß diese Zuordnung ohne die Deckung des typologischen Repertoires bleibt und daß eine Umschreibung der biblischen Geschichte in Richtung einer kulturgeschichtlichen Argumentation gefordert ist. Sterling: „The sculptured sequence represents the entire spiritual evolution of mankind.“<sup>27</sup> Der Affe verkörpert in diesem Modell den Zustand der Natur, der Atlant die heidnische Ära, die Madonna das Christentum. Dessen triumphierende Stellung wird nicht allein durch den ihm eingeräumten Rang, sondern auch durch sprechende Details wie das Tragemotiv, die Zerstörungen an der antikischen Gestalt und die Ankettung des Affen ausgedrückt. Das Problematische dieser durchaus einleuchtenden Deutung besteht für mich nicht in der ganz ungewohnten Transformation eines biblisch-typologischen Schemas in ein kulturtypologisches, sondern in der ungenügenden Beantwortung der Frage, was dieser anspruchsvolle Bildkommentar an dieser Stelle und in diesem Gesamtzusammenhang besagt. Wenn wir daran festhalten, daß der Bau der Kirche die Erfüllung des irdischen Kursus des Christentums und damit der prädestinierte Ort für Resümees ist, dann liegt es nahe, die drei Positionen der Bildersäule auf den dreiteiligen Entwicklungsgang der in diesem Altar erzählten Geschichte zu beziehen. Dann stünden also der Affe und das wilde Meer, der nackte Atlant und das heidnische Massilien sowie Maria und die christliche Kirche in einem Entsprechungsverhältnis.

Dann hätten wir auch bessere Gründe, von Typologie zu sprechen, denn diese Engführung der Interpretation bringt immerhin eine Binnentypologie

26 Sterling [wie Anm. 6], S. 21.

27 Ebda.

zwischen der Heiligenvita und der *more christiano* konzipierten Kulturgeschichte hervor. Bemerkenswert ist daran, wie stark auch in dieser zweiten Erzählung die „Sprache der Dinge“ über die „Sprache der Tat“ (Hermann Broch) dominiert. Dazu gehört offenbar eine parallele Entwicklung der Aussagemöglichkeiten in Erzählung und Meta-Erzählung. Vergleichbar ist auf beiden Niveaus das Streben nach starker Differenzierung der Positionen. Das beginnt damit, daß die Statuenplätze eine ganz verschiedene Wertigkeit haben. Der Affe sitzt unsicher auf dem schräg abfallenden Gesims, der Atlant steht auf einer knapp bemessenen Wirtelscheibe, und die Madonna hat ein sorgfältig gearbeitetes Kapitell mit Laubschmuck und dreiseitig gebrochener Standplatte. Außerdem wird die Gruppe der Mutter mit Kind von einem filigran gearbeiteten Baldachin überfangen, der am Außenbau und in verknappter Form noch einmal sagt, was für die Lokalität des rechten Bildes ganz allgemein gilt: Die letzte Phase der Geschichte, der Zustand der Erfüllung, ist unter ein Dach gebracht.

Schaut man sich dieses Gebilde genauer an, erkennt man, daß das Schmuckmaßwerk aus biomorphen Formen gestaltet ist, eine für das Jahr 1432 sehr avancierte Formidee, bedenkt man, daß die ersten vergleichbaren vegetabilen Maßwerkbildungen am Nordportal des Frankfurter Domes auftreten und daß dieses sogenannte Rutenwerk, eine Erfindung Madern Gertheners, aus den Jahren 1422/23 datiert.<sup>28</sup> Wenn wir aber die Federzeichnung des Städel<sup>29</sup> (Abb. 13) hinzuziehen, die einem Anonymus aus dem franko-flämischen oder südwestdeutschen Kunstkreis zugeschrieben und um 1420 datiert wird, dann erkennen wir, daß solche naturalistischen Umdeutungen nicht auf die Lizenz der Architekten warten müssen. Der „drolastische“ Mutwille, der im 13. und 14. Jahrhundert die Ränder un-

28 F. Fischer: *Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410–1520*, Heidelberg 1962, S. 40–47.

29 Siehe zuletzt J. Sander: „*Die Entdeckung der Kunst*“. *Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*, Mainz 1995, S. 193. Vorher W. Schöne: Die Versuche des hl. Antonius. Ein wenig bekanntes Bild im Escorial, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 57, 1936, S. 56ff., mit einem sehr überzeugenden Hinweis auf die Hintergrundarchitektur in Jacques Daret's Verkündigungsbild im Prado.



sicher machte, greift in dem Moment, da er das Rankenwerk verläßt und sich in konstruktivere Zusammenhänge einfügt, auf diese über. Aufschlußreicher als die Einzelformen und ihre Ableitung ist aber die Tatsache, daß der biomorphe Baldachin nur die anschauliche Krönung einer Komposition ist, welche an bestimmten Stellen Zusammenhang als Wachstum oder organische Fortentwicklung auslegt.

Denn so kontrastreich die drei Sinnfiguren auch konzipiert sind, so existieren sie doch nicht für sich allein. Der Affe ist durch eine Kette mit dem Atlanten verbunden, dessen Stellung das genaue Gegenteil eines antiken Kontrapostes ist. Diente dieser dazu, Last und Entlastung sich wechselseitig entsprechen zu lassen, so wird Mosers Standbild doppelt von fremden Kräften beansprucht: von unten, von wo das Animalische zieht, von oben, von wo die Last der höheren Macht drückt, ein Gewicht, das anscheinend auch für die Fragmentierungen und Absplitterungen der Figur verantwortlich ist.

Unter der linken Achsel des steinernen Mannes ist ein Detail erkennbar, das anzeigt, daß etwas unterhalb des Kapitells die vegetabile Interpretation des Dienstes, vor dem alle Figuren erscheinen, schon ansetzt. Weiter unten bricht das Laubwerk nur einmal und wenig motiviert aus; da fungiert es bestenfalls als Attribut des Kreatürlichen. Oben dagegen, hinter Maria und Christus, wächst der steinerne Dienst als Stamm weiter, der sich in den biomorph verschlungenen Baldachin verzweigt und Erfüllung im zusätzlichen Sinn von Leben interpretiert. Hinter dem Marienbild geht auch der Rundstab ab, dessen perfekt gezogene Rohrform in markantem Kontrast zu dem Umstand steht, daß die ihm entspringenden Krabben und der Knoten im Scheitel, der das Kreuzifix – die *crux florida* – hält, wiederum Naturformen ausbilden. Die Assoziationen, die mit der Baum- und Pflanzenmetaphorik einhergehen, sind bekannt und brauchen hier nicht expliziert zu werden. Uns interessiert der Verbindungszwang, dieser „Konnektivismus“, der die mit soviel Einsatz auseinandergehaltenen Positionen wieder zusammenführen will. Diese Tendenz entspricht dem Raumkonzept, das in der Horizontalen den Konnex über die Feldergrenzen hinweg herstellt und das für die Passivität der Akteure entschädigt.

Wir werden hier auf Sachverhalte verwiesen, die größere, für diesen Anlaß zu große Implikationen haben. Grundsätzlich geht es darum, wie diese Zeit ihre Kategorien und ihre Einheitsbegriffe bildet, welche Verfahren der Abgrenzung und der Relationierung sie dabei anwendet. Mosers Kunst, ihre Balance zwischen *discretio* und *connexio*, sehe ich ganz in der Nähe jener Position, die Nikolaus von Kues etwas später philosophisch ausformulieren wird – und in seinem System spielen auch die gerade gebrauchten Begriffe eine wichtige Rolle. Mannigfaltigkeit (*varietas*), Verschiedenheit (*alteritas*), Vielheit (*diversitas*), Differenz (*differentia*), Teilung (*divisio*) regieren die Welt der Geschöpfe und Dinge. Diese ist gewissermaßen zum Anderssein (*aliud esse*) verurteilt, so daß der Verstand seine Urteile nach dem Satz des Widerspruchs, der Nichtkoinzidenz bildet. Denn auf das Subjekt bezogen entspricht der diversen Verfassung der Welt die *discretio*, die Unterscheidungsfähigkeit der Sinne und des Verstandes. Die Einheit dagegen und der Zusammenfall der Gegensätze sind bei Gott. Es braucht nicht betont zu werden, daß Nikolaus von Kues diese Sachverhalte in Gestalt eines Stufenbaus disponiert und mit einer entsprechenden Wertigkeit versieht: Finsternis – Helligkeit, Vielheit – Einheit, Welt – Gott, *explicatio* – *complicatio*, diese konstitutiven Extreme sind bei ihm durch drei (!) (Be)Reiche hindurch vermittelt. Seine berühmte „Figura paradigmatica“ aus dem 1440 entstandenen Traktat „De coniecturis“ verdeutlicht das<sup>30</sup> (Abb. 14).

Aber es gilt auch des Cusaners Argument von der *necessitas*, der Notwendigkeit dieser gestuften Einrichtung des Seins und der ihr zugeordneten Apperzeptionsformen. Aus ihm wird man folgern dürfen, daß der so kategorienreich als vielfältig und verschiedenartig beschriebene *mundus* in diesen seinen stärksten Qualitäten „realisiert“ werden will. Und sei es nur, damit das apperzipierende Subjekt im unvollkommenen am vollkommenen Modus „teilhat“. Diese Teilhabe, ein Schlüsselbegriff des Cusaners, sorgt in der für ihn typischen Figur der Koinzidenz für Individuation und für Konnexion zugleich. „Durch die unterschiedliche Teilhabe werden die Dinge zu einzelnen. Und als solche sind sie unwiederholbar und einzigartig.

30 Aus *De coniecturis* I, 11.



Darin liegt ihr besonderer Wert. Durch ihre Einzigartigkeit haben die Einzeldinge wiederum teil am Gleichnis Gottes, der selbst der Einzigartigste ist.<sup>31</sup> In „De venatione sapientiae“ heißt es: „Es freut sich also ein jedes über seine Einzigartigkeit, die so groß in ihm selbst ist, daß sie nicht vielfältigbar ist. [...] Es erfreuen sich alle (Dinge) daran, am Gleichnis Gottes zu partizipieren.“<sup>32</sup> Der Denker und in mancher Hinsicht Befürworter weltlicher *alteritas* ist gehalten, als *spiritus universorum* einen Geist der Verbindung (*connexio*) anzunehmen: „Dieser geschaffene Geist also ist ein Geist, ohne den nichts ein Eines ist oder bestehen kann, sondern diese ganze Welt und alles, was in ihr ist, sind durch diesen Geist, der den Erdkreis erfüllt, in natürlicher Weise das, was sie sind, in der Weise der Verbindung [...]“<sup>33</sup>

## VII

Ich versuche zusammenzufassen, was die Analyse des mittleren Erzählkomplexes ergeben hat. Man könnte sich auf den Standpunkt stellen, daß Mosers Erzählstrategie darin altertümlich ist, daß sie auf die Folge und nicht auf die Selektion repräsentativer Szenen abstellt. An dieser Ansicht wäre erst einmal gegen eine Erwartung festzuhalten, welche die Entwicklung der Altarprogramme auf einer Einbahnstraße sieht, die zur Konzentration und zur Koordination der Teilgeschehen und Modi führt – das markanteste Beispiel für diesen Ansatz ist natürlich der Genter Altar. Gleichwohl muß man fragen: Wenn im Tiefenbronner Altar die Folge als Aussageform erhalten bleibt, was für eine Folge ist das? Sie besteht aus drei Episoden, die einen Zeitraum von über 30 Jahren belegen, wobei die Zeitdifferenz zwischen dem ersten und dem zweiten Feld Tage und die zwi-

31 H. Schnarr: *Modi essendi*, Münster 1974, S. 89.

32 N. von Kues: *De venatione sapientiae*, zit. nach Schnarr [wie Anm. 31], S. 90.

33 N. von Kues: *De docta ignorantia*, zit. nach Schnarr [wie Anm. 31], S. 38. Man hat zu Recht darauf hingewiesen, daß für den Cusanischen Differenzbegriff nicht die aristotelische *differentia specifica*, sondern seine Vorstellung von der Vielfalt der Welt im Vordergrund steht.

schen dem zweiten und dem dritten Bild mehr als drei Jahrzehnte beträgt. Denn erst nachdem Maria Magdalena ihr missionarisches Wirken in Massilien beendet und das Königspaar bekehrt hatte, verabschiedete sie sich in die Wüstenei und kehrte von dort 30 Jahre später wieder nach Aix zurück.

Wenn wir sagen, diese Folge ist das Ergebnis einer drastischen Redaktion, dann unterscheidet sich diese Aussage nur im Grad von einer für alle Bilderzählung gültigen Bestimmung. Anders ansetzend, müßte man betonen, daß diese Sequenz in einem sehr reduzierten Maße ihren Erzählgehalt aus der Dimension des Zeitlichen gewinnt. Diese Aussage läßt sich nicht umstandslos aus der geringen Zahl der Episoden ableiten. Die Beschränkung auf wesentliche Begebenheiten, wie sie etwa in Rogiérs Johannes-Altar (Abb. 2) zu finden ist, kann so etwas wie Zeitgestalt herausarbeiten, sind doch die drei ausgewählten Phasen durch die Strukturierung der mustergültigen Vita sanktioniert: Kindheit, öffentliches Wirken, Passion – bei diesem Dreierschritt geht der Vorgänger Johannes in der Spur des Nachfolgers Christus. Auch Mosers Szenenwahl ist einem Strukturgedanken verpflichtet. Nur daß er sich nicht in einem Zeitkontinuum oder in einer charakteristischen Zeitfigur verwirklicht. Er übersetzt vielmehr nachchristliche Zeit in die Dimension eines nachchristlichen Raumes: in das sich Entfernen, in eine Serie von Orten mit hohem Sachgehalt und in eine notwendige Abfolge derselben – eine Notwendigkeit, die sich durch das ostentativ herbeigeführte Raumkontinuum ausdrückt. Und um auch dieses noch einmal festzuhalten: Moser erzählt nicht im Raum, sondern mit Räumen und mit Orten, wenn man im Begriffshorizont der Zeit bleiben will.

## VIII

Die früheste Szene hat die höchste Position im Altar inne (Abb. 15). Sie handelt von dem Moment, der Christus und Maria Magdalena zu größter Nähe zusammenführt, und damit ist ein doppelter Ausgangspunkt für das Altarprogramm gesetzt: ein chronologischer und ein thematischer. Doch bedeutet diese zweifache Anbahnung keinen glatten Übergang zur Vita-



Erzählung. Was die Raumgestaltung betrifft, so wird man nämlich nicht übersehen können, daß der Maler keine Anstalten macht, das Gastmahl beim Pharisäer Simon zu einem eigenständigen Schauplatz auszustatten. Es reichen ihm wenige Requisiten, um einen Handlungsort im Freien anzudeuten. Dabei hätte ein privates, häusliches Interieur das Repertoire der distinkten Chronotopoi durchaus bereichert. Schmarsow und Pinder ist diese Zurückhaltung aufgefallen, aber sie begreifen sie isoliert als Reaktion auf das Format und die Position des Bildfeldes. „Man könnte fast von Bau-Malerei sprechen“<sup>34</sup>, heißt es, Figurenkomposition und „realistische Zutaten“ (oder den Verzicht auf diese) würde Moser ganz der „Aufgabe der Flächengestaltung“ unterwerfen. Wem diese Begründung genügt, der steht vor der schwierigeren Aufgabe, zu erklären, warum sich derselbe Maler bei der Füllung und Einteilung der Mitteltafeln geradezu indifferent gegenüber den Anforderungen von Feld und Objektform verhält. In einem so durchgearbeiteten Ensemble hat wohl auch eine Drosselung der „Erfassung des Sachlichen“ (Pinder) argumentative Funktion.

Wenn Moser in der obersten Zone auf die Einrichtung eines Erzählraums verzichtet, der „mitspielt“, dann möchte er diese Zone vom mittleren Register und seiner Darstellungsform absetzen und mit der Predella (Abb. 16), ihrem Pendant in der Vertikalen, in Verbindung bringen. Dort wird ebenfalls auf Konkretisierung des Räumlichen verzichtet. Zur Ikonographie der Parabel von den Klugen und Törichten Jungfrauen gehört ja durchaus, daß der Bräutigam in oder hinter ein festes Portal gestellt wird, durch das er die Klugen Jungfrauen einläßt. Bei Moser sind es gerade mal Raumzeichen, welche für eine Klärung der Verhältnisse sorgen, so daß ein markanter Kontrast entsteht. In der mittleren Welt der Chronotopoi durchdringen sich Raum und Zeit, fordern Ausstattung und Handlung einander. Raum wird thematisch; die Karriere der Heiligen artikuliert sich in Ortsveränderungen und Positionswechseln. Christus, der Protagonist der beiden anderen Bildfelder, läßt sich so konkret auf die räumliche Welt nicht ein. Die Konstellationen, in denen er erscheint, dürfen die grundsätzlicheren heißen, und sie sind die untrüglichen Anzeichen des thematischen

34 Pinder [wie Anm. 15], S. 312.

Modus (im Gegensatz zum narrativen)<sup>35</sup>: der Gegensatz von oben und unten (im Bogenfeld) und von links und rechts (in der Predella) als Ausdruck eines oppositionellen Arrangements.

Aber genauso wenig wie den Koordinaten des Räumlichen unterwirft sich Christi Auftreten der folgerichtigen Ordnung des Zeitlichen. Deutlich wird das, wenn wir an seiner Darstellung auf der Predella nachvollziehen, wieviele Zeitstufen und Seinsverhalte einander überlagern. Die Stelle gehört eigentlich dem Sponsus der Parabel. Dessen überhistorisch-allgemeine Auszeichnung verlangt geradezu nach Substitution, wodurch die Identitäten ins Gleiten geraten und der Progress der Modifikationen beginnt. Für den Bräutigam wird der Schmerzensmann eingesetzt, was der gängigen Identifikation der Parabelfigur mit ihrem Erzähler, mit Christus, entspricht. Dennoch ist die Entscheidung für dieses Bild Christi ungewöhnlich. Hier spielt auf überraschende Weise die Pragmatik hinein. Die Mitte der Predella bedeutet direkte Nähe zum Vollzug des Altarsakraments. Das Inbild des eucharistischen Christus wird der mystischen Wiederholung seines Opfers als konkretisierende Folie hinterlegt. Nun bietet sich der Schmerzensmann aber nicht, wie so oft an dieser Stelle, in zeichenhaft-passivem Zustand der Betrachtung an. Vielmehr tritt er aktiv und von kosmischer Überhöhung unterstützt in der Funktion des Weltenrichters auf und bestätigt damit, in den Kontext der Parabel zurückkehrend, deren konventionelle Deutung als Gleichnisrede vom Jüngsten Gericht. Sponsus – Christus – Schmerzensmann – eucharistischer Christus – Weltenrichter – die Vielzahl der Identitäten des Einen wird nicht in Raum und Zeit entfaltet, der Reichtum seiner Gestalten verdichtet, überlagert, durchdringt sich. Dieser *modus complicandi* steht nicht nur in einem aufschlußreichen Kontrast zum ausbreitenden Vortrag des Heiligenlebens darüber, er unterscheidet sich auch von jener Figur der inneren Erweiterung, die wir im Bereich des Vita-Zyklus studiert haben – ich spreche noch einmal vom Figurenpfeiler, vom Fassadenfenster und von den Geschichtsspuren an der Kirche. Der Unterschied ist darin zu sehen,

35 Zu dieser Unterscheidung siehe W. Kemp: *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1995, S. 46–48.



daß wir es in den letztgenannten Fällen mit Einfaltungen in das Wirkliche zu tun haben.

Bilder des ersten und des letzten *adventus* des Herrn rahmen die (nach)christliche Ära, in der die Nähe zum Herrn und damit das Heil nur in der Zeichenform des Sakraments und in der symbolischen Welt der Kirche wiedererlangt werden. Die zweifache Pointe der letzten Episode der Vita besteht dann darin, daß die Hauptheilige den Leib des Herrn erneut berühren darf, das zweite Mal aber nur in der Gestalt der Hostie, und daß sie, nach vollbrachter Vita, ihren niedrigen Büsserinnenstatus gegen die wunderbare Erhebung zu einer Schwebenden eingetauscht hat: „Sie war aber zwei Ellen hoch aufgehoben von der Erde und stund in der Mitte der Engel [...]“. An ihrem Körper demonstriert sie abschließend noch einmal den Argumentationswert des Räumlichen.



Abb. 1 Meister der Tiburtinischen Sibylle, Marienleben, Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection.





Abb. 2 Rogier van der Weyden, Johannes-Altar, Berlin, Sammlungen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



Abb. 3 Michael Pacher, Wolfgang-Altar, Außenseite,  
St. Wolfgang.



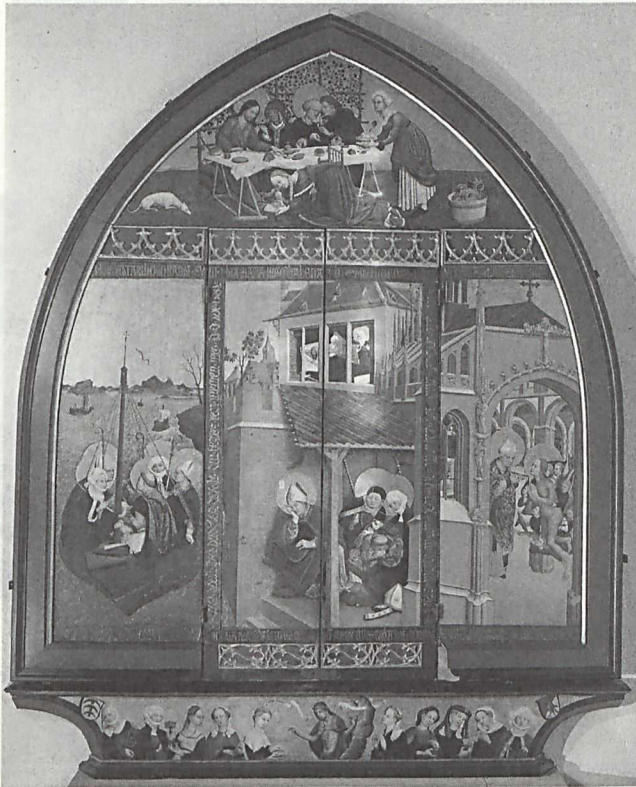


Abb. 4 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Gesamtansicht, Tiefenbronn.



Abb. 5 Thomas-Teppich, Kloster Wienhausen.





Abb. 6 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Meerfahrt der Heiligen, Tiefenbronn.



Abb. 7 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Die Heiligen in Massilien, Tiefenbronn.





Abb. 8 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Die letzte Kommunion der hl. Magdalena, Tiefenbronn.

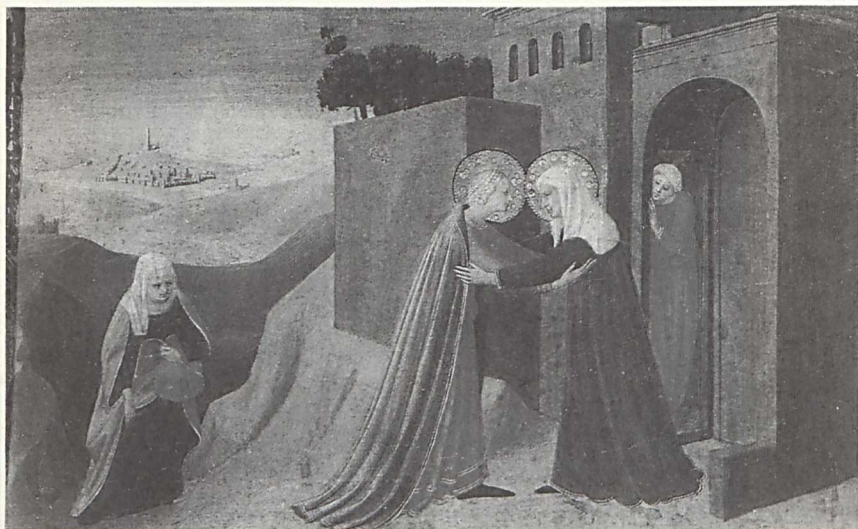


Abb. 9 Fra Angelico, Visitatio, Predella der Pala di Cortona, Cortona, Museo Diocesano.



Abb. 10 Bettino da Faenza, Altare des hl. Julianus, Rimini, San Giuliano.



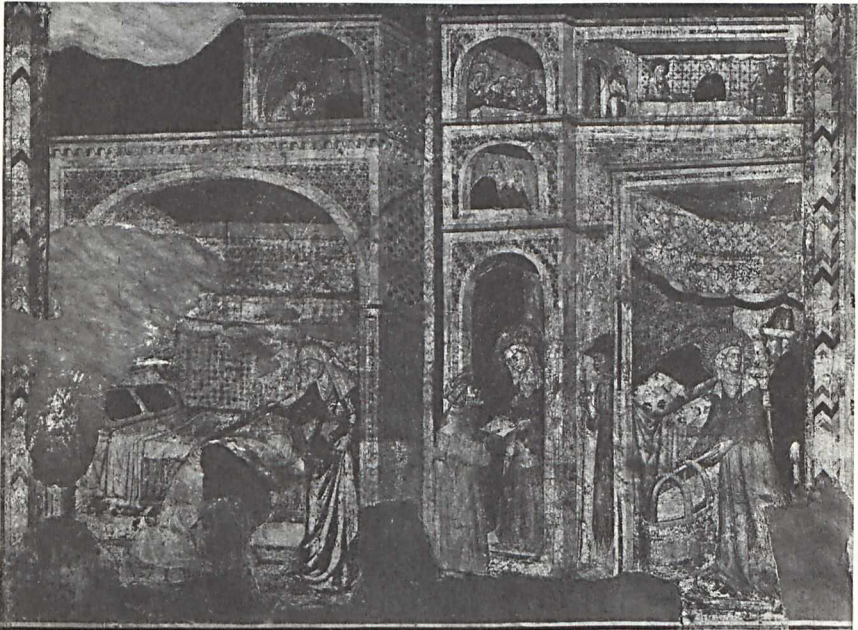


Abb. 11 Anonymus, Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth, Neapel, Santa Maria Donnaregina.

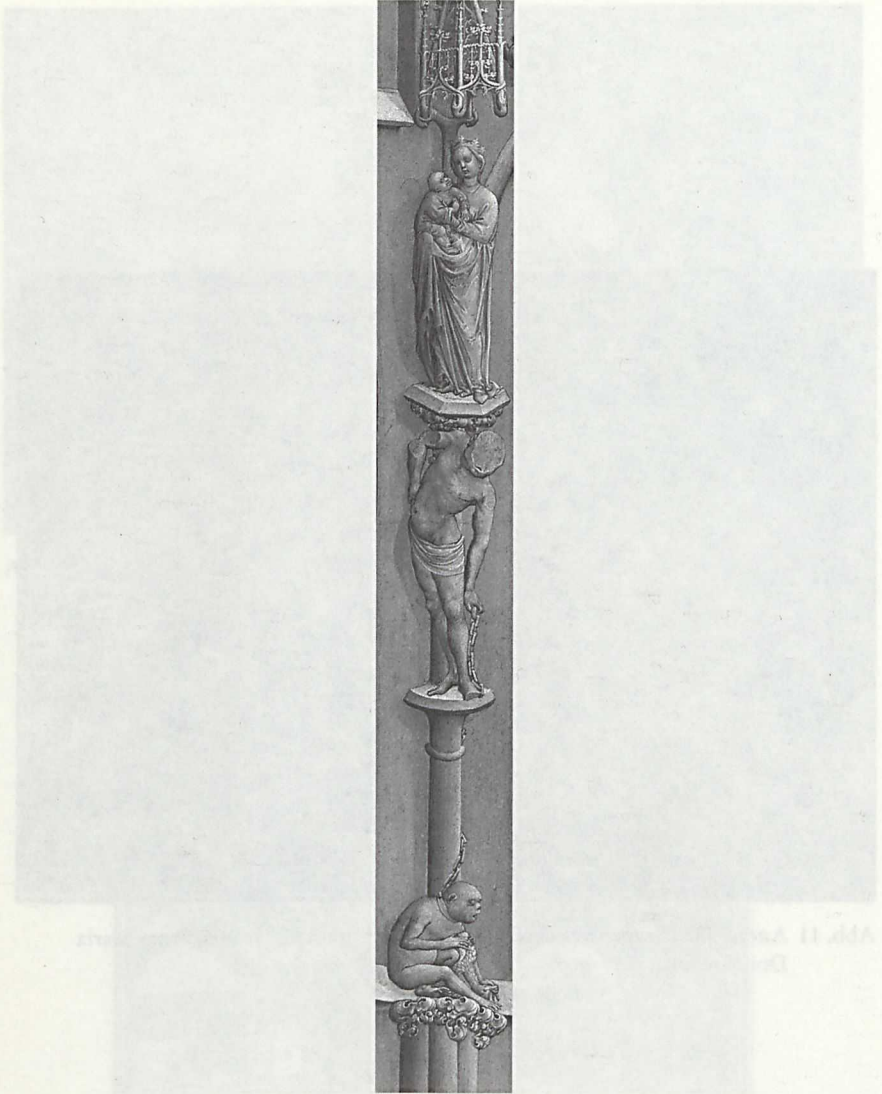


Abb. 12 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Die letzte Kommunion der hl. Magdalena.  
Detail: Skulpturenfeiler am Portal der Kirche, Tiefenbronn.



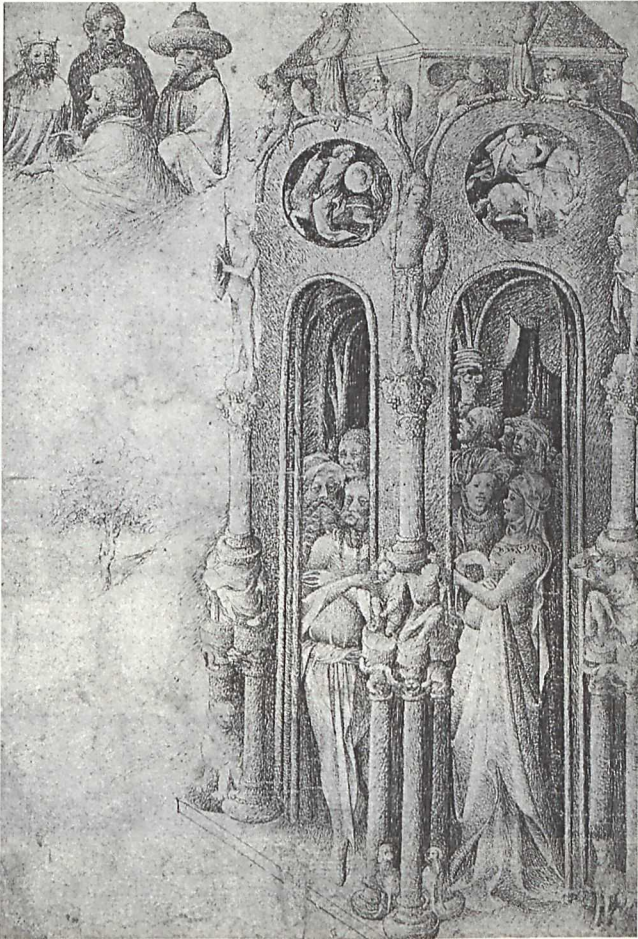


Abb. 13 Anonymus, Propheten und Sybillen, um 1420, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

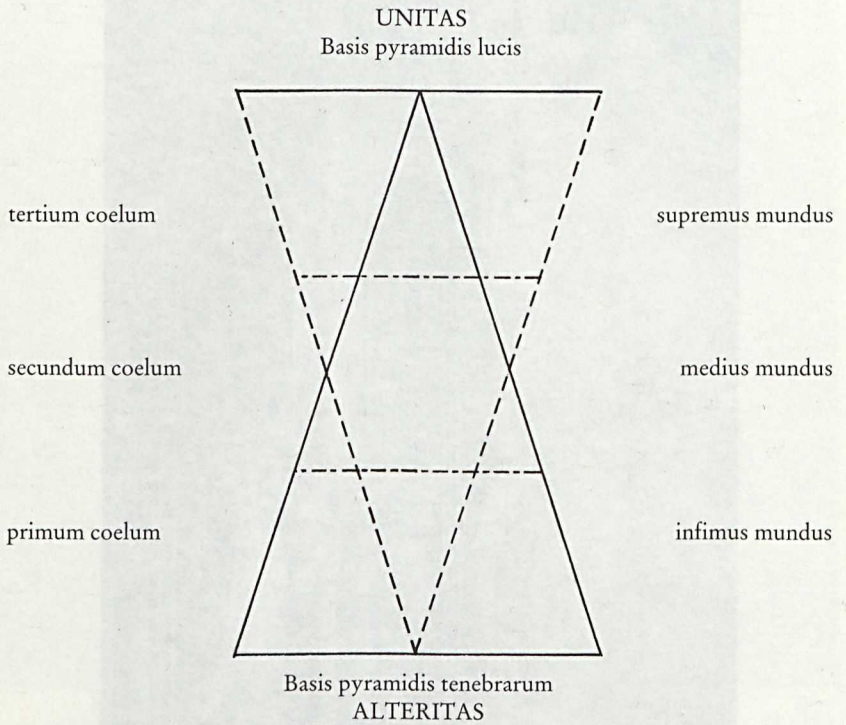


Abb. 14 Nikolaus von Kues, *Figura paradigmatica*, 1440.



Der Verlust  
der zentralen Perspektive  
und die Renaissance



Abb. 15 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Christus im Haus des Simon, Tiefenbronn.



Abb. 16 Lukas Moser, Magdalenen-Altar, Predella, Tiefenbronn.