

„Aller zierde wunder trügen die altaere“ Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert

Klaus Krüger

Als um 1270 Albrecht von Scharfenberg in seinem Versepos *Der Jüngere Titirel* auf den Gralstempel zu sprechen kommt, stellt er ihn als einen Ort der Auserwählten und *sub specie* des Himmlischen Jerusalem dar. So läßt er seine Architektur im vollen Reichtum farbig leuchtender Edelsteine und im Widerspiel des Glanzes von Goldwerk und feinstem Email erstrahlen. In der wohl bedeutendsten fiktiven Architekturbeschreibung, die sich in der deutschen Literatur des Mittelalters findet, wird die mächtige Kuppelrotunde des Tempels mit ihrem Hauptchor und den nicht weniger als 22 Seitenkapellen von einem Gewölbe überfangen, das den himmlischen Gestirnen gleicht, und das Chorgestühl mit seinen Blendarkaden wird von einem Licht überflutet, das im bunten Spiel mannigfach gebrochener Farben durch die Fenster ins Innere dringt. Im Zentrum aller Herrlichkeit aber, als Kulminationsort von Bilderwerk und Schmuck, stehen die Altäre, „riche/vil wol nach gotes ere/ gezieret schon und also meisterliche“¹. Die Beschreibung ihres Anblicks steigert Albrecht von Scharfenberg zu einer Schilderung von reicher Orchestrierung:

„Aller zierde wunder trügen di altaere:
uf ieclichem sunder kefse, taveln, bilde kostebaere
stünt, dazû uf alln ein rich ziborje,
mit gesmelze waeh gewieret, vil heiligen bilde
 dar an mit schoener glorje“².

Bleibt diese dichterische Beschreibung auch mit Bedacht summarisch und entzieht sie sich jedem Unterfangen einer konkretisierenden Veranschaulichung, so akzentuiert sie doch erkennbar den Zusammenhang zweier strukturell distinkter Komponenten. Zum einen figuriert der Altar als festlich erhöhte Versammlungsstätte für kostbare Bildwerke und Heiltümer von offensichtlich heterogener Gestalt, Funktion und Objektwirklichkeit, für Preziosen, deren Wirkungsmacht weniger in ihrem differenten Einzel- und Eigenwert gründet, als vielmehr in der angehäuften Vielzahl, in der sie sich, zum vielstimmigen Verband geeint, gemeinsam der Anschauung darbieten. Als dominantes Einzelgebilde tritt hingegen jeweils das Ziborium auf und damit ein Strukturelement, dem – wie auch immer geartet – die integrative Funktion einer System- oder Rahmenform zufällt.

Es sei dahingestellt, für welche Möglichkeiten einer konkreten Ausdeutung oder gar einer präzise gefaßten Gestaltvorstellung die literarische Beschreibung hier Spielraum bietet³. In jedem Fall zielt sie auf die Wahrnehmung einer strukturierteren, mehrstimmigen Vielfalt, auf den Eindruck des Glanzes einer vielgliedrig gebundenen Fülle. Damit steht sie, wie es scheint, der Wirkungsabsicht von realen Ausstattungensembles des Altares in jener Zeit nicht fern. Die beiden monumental Hochaltarretabel der Zisterzienser-Klosterkirche in Bad Doberan und der ehemaligen Benediktinerkirche in Cismar, die kaum 30 bis 40 Jahre nach dem Epos entstanden, bieten dafür, wie es scheint, Anschauungsbeispiele par excellence.

Das Retabel in Bad Doberan wurde in den Jahren um 1300 auf dem Hochaltar des seinerzeit gerade neu errichteten Chors der Abteikirche aufgestellt (Farbtafel VII-X u. XIb)⁴. Vergegenwärtigt man sich das Werk in seiner ursprünglichen Konzeption, also ohne die untere, erst gegen 1370 hinzugefügte Predellenzone, so stellt es sich als reiches, maßwerkverziertes Gehäuse mit figürlichen, reliefgeschmückten Flügeln im Stile einer breitgelagerten Kleinarchitektur dar. Flügel und Schreinkorpus werden dabei einheitlich von einem durchlaufenden Maßwerk in doppelgeschossiger Ordnung gegliedert. In dem siebenachsigen Korpus ist allein die mittlere Achse ohne Maßwerk belassen und durch eine doppelte Geschosshöhe – als gotische Kolossalordnung, wenn man so will – hervorgehoben, ohne dabei jedoch in ihrer Höhenerstreckung über die seitlichen Kompartimente hinauszuragen. Das ungeteilte Mittelfach diente ursprünglich zur Aufnahme der knapp eineinhalb Meter hohen Statue der Muttergottes (Nicolai Abb. 6), die erst später, im frühen 15. Jahrhundert, zu einer Leuchtermadonna mit Mondsichel und Strahlenkranz umgearbeitet und in dieser neuen Funktion an der Schwelle zum Hochchor aufgehängt wurde (Laabs Abb. 3)⁵. Die herausgehobene Stellung, die Maria im gesamten Altarwerk einnimmt, entspricht ihrer Rolle als Hauptpatronin der Abteikirche, wie sie durch die erhaltene Kirchweihurkunde von 1368 ausdrücklich bezeugt wird und wie sie sich im übrigen aus der Befolgung der bereits 1134 in den Zisterzienserstatuten festgeschriebenen Bestimmung ergibt, alle Kirchen des Ordens der Himmelskönigin zu weihen: „reginae sanctae

Mariae fundentur ac dedicentur⁶. Als weitere Funktion aber fiel der Statue offenbar die Aufgabe zu, die ebenso würdige wie sinnfällige Aufbewahrung des Allerheiligsten am Altar und direkt über dessen Mensa zu gewährleisten. Denn man darf davon ausgehen, daß eben hierfür einst das pyxidenartige Gefäß diente, das die Jungfrau, unterstützt vom Jesusknaben, so unübersehbar vor ihrer Brust hält⁷.

Die sechs flankierenden, zweigeteilten Nebengefache bargen ehemals fraglos Reliquiare aus dem Heiliumsschatz des Klosters. Von dessen reichem, heute freilich verlorenem Bestand berichten ein Säkularisationsprotokoll des Jahres 1552 sowie bereits mehrere Urkunden des 15. Jahrhunderts, die unter anderem von Silberstatuetten der Heiligen Petrus und Paulus, Johannes und Jakobus „in cimbori summi altaris“, im Hochaltarretabel also, sprechen⁸.

So erschließt sich bereits dem ersten, summarischen Blick das Phänomen eines höchst heterogenen, aus großgestaltiger Skulptur, unterschiedlichen Reliquiaren und szenischen, z.T. zyklisch erzählenden Reliefs zusammengesetzten Werkbestandes, der durch die innere Stringenz und Logik des Rahmensystems in eine ganzheitlich geschlossene, homogene Anschauungsordnung gebracht wird. Dies: die Aufhebung einer heterogenen Vielheit in die übergreifende Homogenität einer Anschauungsordnung, ist eine der wesentlichen Leistungen, die die Gattung des Flügelaltarschreins, als deren Inkunabel das Doberaner Retabel zu gelten hat, erbringt.

Wie sehr seine systemhafte Struktur zur prägenden Bedingung für die Wirkungsmöglichkeit seines Bildbestandes wird, läßt trotz der Ausgliederung der Madonnenstatue und des heutigen Fehlens der Reliquiare die vergleichsweise intakt erhaltene Gestaltung der Flügel noch hinreichend ermessen (Farbtafel VII-X). Ihre figürlichen Darstellungen zeigen im oberen Register einen durchlaufenden, von links nach rechts führenden Leben Jesu-Zyklus. Er beginnt mit Johannes dem Täufer, der als Wegbereiter und Verkünder des Herrn figuriert, und zeigt sodann die Kindheitsszenen von Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel, um sich rechts in der Passion mit Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung und schließlich dem Auferstehenden fortzusetzen. Dieser narrativen Sequenz sind im Register darunter, in typologischem Bezug, jeweils die betreffenden Präfigurationen des Alten Testaments zugeordnet⁹. So erscheint etwa direkt unter der Geburtsszene Moses mit dem brennenden Dornbusch, dessen Feuer ihn nicht verzehrt, eine geläufige Zuordnung, die auf Mariens jungfräuliche Empfängnis verweist. Ebenso einschlägig ist daneben die Entsprechung zwischen der Darstellung Christi im Tempel und, darunter, der sie präfigurierenden Darstellung Samuels im Tempel, welche die Begegnung zwischen Samuels Mutter Hanna und dem zum Empfang des symbolischen Opfers bereitstehenden Hohenpriesters Eli zum Thema hat. Auf dem rechten Flügel figurieren unter der Geißelung Christi sowohl Moses, der das Wasser aus dem Fels schlägt, ein Typus für das Heilige Blut, das aus Christi Wunden fließt, als auch Hiob, den – in seinem

Aussehen Christi Gestalt unmittelbar angeglichen – sein Weib verspottet. Unter der Kreuztragung sodann Abraham mit dem den Opferberg besteigenden Isaak; daneben die Verehrung der ehernen Schlange unter der Kreuzigung, und so fort.

Die Szenen bedürften, was hier nicht geschehen kann, einer eingehenderen Analyse. Auch so aber zeichnet sich ab, daß die exegetische Schlüssigkeit des Zyklus mit den Systembedingungen seiner bildlichen Darbietung selbst maßgeblich verknüpft ist. Der inhaltliche Bezug zwischen den Kompartimenten des unteren und denen des oberen Registers erhält allererst durch die distributive Regie der architektonischen Rahmung ein hohes Maß an Systematik und an Sinnfälligkeit. Was sich der Anschauung dabei erschließt, ist die Stringenz, die das typologische Gefüge von Präfiguration und Erfüllung durchwaltet, und damit nichts anderes als die Stringenz der göttlich bestimmten Heilsordnung. So stehen die unteren Reliefbilder nicht für sich, sie erzählen nicht ihre Geschichte, sondern ihr Sinn besteht allein in der allegorisch über sich hinausweisenden Signifikation. Dementsprechend bildet ihre Ordnung keine erzählende, chronologische Verknüpfung oder sie einander verbindende Sequenz aus, sondern allein eine parataktische Reihung, deren Aufteilungsplan nicht aus sich, sondern nur aus dem Bezug zum oberen Register gestiftet wird. Dort steht ihrer einfachen Gliederung als durchlaufender Spitzbogenfries das reichere, hypotaktische System einer Biforienordnung gegenüber, bei der stets zwei kleine Spitzbögen von einem größeren, durch variierte Rosetten je individuell akzentuierten Spitzbogen umfassen werden, der seinerseits wieder einem bekronenden Wimperg mit Krabbenbesatz eingeschrieben ist. Was sich so im oberen Register ergibt, ist eine Ordnung, die anschauliche Sinneinheiten ausbildet, welche zugleich Erzähleinheiten sind. Jede Biforie fügt ihre beiden Binnenkompartimente zu einer szenischen Einheit, und hebt doch zugleich deren einzelne Protagonisten in gesonderter, eigens gerahmter Darbietung heraus. So ist die fortlaufende Erzählsequenz zugleich und vornehmlich als wiederholtes, paarweises Auftreten von Christus und von Maria zu lesen. Es ist eine inhaltlich spezifische Akzentuierung, in der sich in der Tat ein typologischer, auf die beiden Protagonisten fokussierter Sinn manifestiert. Dergestalt daß etwa Maria vor Simeon mit Hanna vor dem Priester Eli parallelisiert wird; daß sich in der Kreuztragung Christi der prophetische Sinn von Isaaks Opfergang verwirklicht, während gleichzeitig Abraham, der hinter Isaak und diesen geleitend in seinen Händen Schwert und Feuer trägt, bereits die gottergebene *Compassio* Mariens direkt darüber präfiguriert, und so fort. Die herausgehobene Rolle, die die Figur Mariens in der Szenensequenz spielt, korrespondiert dabei ohne Frage jener Rolle, die ihr als der exponierten, dominierenden Standfigur im Rahmen des gesamten Altarwerks zufällt. Und so, wie sich deren Funktion als Trägerin des Jesusknaben und zugleich des eucharistischen Sakraments offenbart, verschränken sich auch in den Szenendarstellun-

gen sinnfällig die mariologischen mit christologischen Aspekten. Die planvolle Regie, mit der das System von Über- und Unterordnungen dabei ins Werk gesetzt ist, bezeugt sich nicht zuletzt in der subtilen Differenzierung, mit der das untere, alttestamentarische Register, bei aller Konsonanz der Zäsuren und architektonischen Einzelformen, unmerklich niedriger und breiter gelagert, das obere, neutestamentarische Register indes geringfügig höher, im einzelnen Spitzbogen schmaler und damit insgesamt feingliedriger gestaltet ist.

Aufs Ganze gesehen zeichnet sich somit ab, in welchem Maß hier das übergreifende architektonische Ordnungsprinzip als Medium einer immanenten Stufung und Hierarchisierung fungiert und solcherart zur anschaulichen Manifestation, zur Materialisierung einer höheren sinnhaften Ordnung und damit eines auf den Heilsplan selbst hin transparenten Systemsinns wird. Der ganzheitliche Anspruch des Programms, das Alte und Neues Testament umspannt, gelangt darin in genuiner, nämlich vom Medium der Darstellung selbst hervorgebrachter Weise zum Ausdruck.

Eine ähnliche Konstitution der Objektgestalt offenbart auch das wenig später geschaffene Hochaltarretabel der Benediktinerabteikirche in Cismar, das um 1320 entstand (Farbtafel I-VI)¹⁰. Doch sind die strukturellen Akzente hier spürbar anders gelagert. Beiden Werken, die seit je in einem engen gestalttypologischen Zusammenhang gesehen werden, ist der tiefe, hausähnliche Korpus mit verschließbarem Flügelpaar ebenso gemeinsam wie die den Aufriß eindrucksvoll beherrschende Wimpergreihung mit zwischengestellten Turmaufsätzen. Und doch fallen die gravierenden, durchgreifenden Unterschiede unmittelbar ins Auge. Ist das ordnungsgebende Grundelement im Fall von Doberan die einfache Spitzbogenarkade, aus deren Vervielfachung in ein System der Reihung, der Groß- und Kleinformen, der Über- und Unterordnung usw. sich die orientierende Anschauungsordnung des ganzen ergibt, so ist es in Cismar das rechteckige, plane Bildfeld. Die Geltungsdominanz, die der Bildfeldordnung zuwächst, drängt die strukturierende Leistung des Architektursystems zurück und dünnt sie gewissermaßen aus. Dies bekunden etwa die schmalen Säulchen der Wimpergarkaden auf den Flügeln, deren Schaft in einem Maße verjüngt und zugleich gelängt ist, daß sie kaum mehr als architektonische Stützglieder in Erscheinung treten, sondern vielmehr, im Verbund mit den profilierten Horizontalleisten, allein als Trennungssystem der Szenenfelder. Nachgerade problematisch gestaltet sich der äußere seitliche Randverlauf der Flügel, den je eine halbierte Säule mit halbiertem Kapitell und halbiertem Fialenaufsatz bildet und der ohne rechte architektonische Anbindung mitten in den Wimperg schneidet.

Der zurückgenommenen Strukturierungskraft des Architektursystems und der gleichzeitig gewachsenen Dominanz, die der Bildentfaltung hier im Gegensatz zu Doberan zukommt, entspricht der Umstand, daß die Szenendarstellungen nun ihrerseits einen starken Zug zu statischer Klarheit und zu strengem Aufbau entwickeln und gleichsam aus sich selbst

heraus eine sie übergreifende und übergreifend koordinierende Anschauungsordnung entfalten. So erscheinen die Figuren im einzelnen Szenenaufbau zumeist unüberschnitten und in eine nebeneinander gefügte, vertikale Reihung gebracht, in einer keineswegs strikt, aber doch tendenziell symmetrischen, isokephalen Anordnung, nicht selten mit Betonung der Mittelachse oder auf sie hin orientierter Ausrichtung. Zumal die Flügelreliefs mit ihrer flächigen Vergoldung der Figuren vor blauem Grund schaffen die homogene, beruhigte Wirkung eines planen 'Figurengitters', das mit der Vergitterung der gleicherweise goldgefaßten Architekturteile einen formalen Zusammenklang ausbildet. Dies gilt nicht zuletzt auch für die die ganze Wimpergzeile horizontal durchziehende Reihe der Oculi, deren figürliche Darstellungen von Evangelistensymbolen und Physiologus-Allegorien regelrecht in die architektonische Gestalt der Wimperge verspannt sind.

Nicht zuletzt wird in Cismar auch das Innere des Gehäuses als Bildträger genutzt, ja nachgerade von der Bildfeldordnung ausgekleidet, dergestalt daß nicht nur die inneren Schmalseiten, sondern selbst die Dachschrägen mit Szenen besetzt werden, ungeachtet ihrer dort prekären Einsehbarkeit (Farbtafel VI). Aus dieser Disposition ergibt sich, daß nun zwar sowohl die seitlichen Flügel als auch der Schreinkorpus mit einer homogenen Szenenanordnung von je drei horizontalen Registern aufwarten, deren oberstes durchgängig in die Dreipaßform der Wimperge eingeschrieben ist, daß jedoch die horizontale Höhenstaffelung jeweils unterschiedlich ausfällt und damit die optisch übergreifende Konsonanz des Registerverlaufs zwischen Flügeln und Korpus gestört ist, ein Umstand, der eine spürbare Unstimmigkeit in der Systemkohärenz des ganzen offenbart. Die Diskrepanz der Abstimmung manifestiert sich ebensosehr in der unterschiedlichen Farbgestaltung, insofern die golddominierte Fassung der Flügel deutlich von der Buntfarbigkeit des Schreinneren abgesetzt ist, wie auch nicht zuletzt in dem Umstand, daß die Leserichtung der Szenenfolge auf den Flügeln von oben nach unten, im Korpus indes von unten nach oben verläuft.

Diese Inversion der Leserichtung im Schreingehäuse ergibt sich, wie es scheint, als Folge übergeordneter Programmabsichten. Dabei trägt die ikonographische Disposition offenbar dem kostbarsten Besitz des Klosters, der Reliquie des Heiligen Blutes, Rechnung, insofern sie die betreffende Szene mit der Geißelung Christi ins Zentrum rückt und gleichsam zum axialen Hauptbild des Zyklus erhebt. Von dieser Anordnung ist ohne Frage auch die Szene der Kreuzigung betroffen, die, abgesehen von dem Umstand, daß sie mit der drastischen Veranschaulichung der aus den Wunden hervorquellenden Blutströme auch ihrerseits evident dem Heilig Blut-Kult verbunden ist, als heilsdogmatisch maßgebliche Szene nicht gut auf ein dezentrales Nebenfeld weitergerückt werden konnte und infolgedessen ganz aus der chronologischen Sequenz gelöst und direkt über die Geißelung gesetzt wurde (Laabs Abb. 7). Zu der in solcher Weise als Bedeutungszentrum hervorgehobenen Mittelachse mit der Geißelung, darüber der

Kreuzigung und wiederum darüber, im Wimpergfeld, dem Kreuzeslamm fügt sich, als typologisch-heilsgeschichtliche Koordinate, die horizontale Achse der Dachschrägen, deren Reliefdarstellungen vier alttestamentarische Typologien zur Kreuzigung darbieten: Kain und Abel, Abraham und Melchisedek, die Errichtung der ehernen Schlange und die Opferung Isaaks. Aus dieser Koordinierung der Bildfelder ergibt sich letztlich der eigentümliche Sachverhalt, daß die Kreuzigung zwar in extrapolierte Stellung im Sinnzentrum des Programms figuriert, aber doch darin problematisch positioniert und gewissermaßen in den Randbereich des Dekorationssystems gerückt erscheint, als eine der letztlich schlechtest einsehbaren Szenen.

Faßt man diese kursorischen Beobachtungen zusammen, so läßt sich sagen, daß – in anderer Weise als im Fall von Doberan – auch das Cismarer Werk auf eine strukturelle Homogenität und ganzheitliche Geschlossenheit seiner Gestaltwirkung zielt, daß es diese jedoch nicht ohne spürbare Brüche und Diskrepanzen in der Systemabstimmung zu verwirklichen vermag. Es liegt nahe, diese Feststellung mit der Analyse des technischen Befundes zu verknüpfen, aus der sich eindeutig Nachbesserungen und Korrekturen des ursprünglichen Farbkonzeptes ergeben haben, die auf eine Neukoordinierung der Gestaltausführung noch im Verlauf der Fertigung des Werkes hinweisen¹¹. Betrachtet man diesen Umstand in einem weitergefaßten Zusammenhang, so läßt er sich als Indiz für die grundsätzlichen Bewältigungsprobleme lesen, die die Konzeption und Herstellung der neuartigen Funktionsform des Flügelaltarschreins, einer neuen 'Aufgabe' im Burckhardtschen Sinne, in der Phase seiner historischen Genese offenbar bereitete¹².

Dieser Zusammenhang läßt sich noch schärfer ins Auge fassen, wenn man näherhin nach der konkreten Funktionsbestimmung des Altarwerks fragt. Ähnlich wie im Fall von Doberan diente offenkundig auch das Cismarer Werk als monumentaler Schrein zur Aufstellung von Reliquaren und Heiltümern, eine Funktion, die seine Konzeption als tiefenräumliches Architekturgehäuse allererst begründet. Es sei hier dahingestellt, ob das Altarwerk in der unmittelbaren Folge einer umfangreichen, im Jahr 1296 von Herzog Gerhard von Holstein und Schauenburg, dem Landesherrn von Cismar, und seiner Gattin Agnes, ehemals dänische Königin, getätigten Schenkung von Reliquien an das Kloster geschaffen wurde, wie Hans Wentzel vermutete, der die Entstehung um 1310/20 ansetzte; oder ob es geringfügig später entstand, um 1330, und zwar im Zuge fortschreitender Neubaumaßnahmen der Kirche, wie Meissner annimmt¹³. In jedem Fall begründete der kostbare Bestand an Heiltümern mit der Hauptreliquie des Heiligen Blutes schon früh den Ruf des Klosters als Wallfahrtsstätte, ein Ruhm, der in der Folge nach Kräften gefördert wurde, sowohl durch Ablässe des Lübecker Bischofs, die mit der turnusmäßigen Aussetzung der Reliquien verbunden waren, als auch durch einen päpstlichen Bescheid, der das Kloster zweimal im Jahr, wenn die Heilig

Blut-Reliquie gezeigt wurde, mit der Gewährung eines 10jährigen Ablasses privilegierte. Im einzigen erhaltenen Reliquienverzeichnis des Klosters, das gegen 1500 erstellt wurde, ist deren Aussetzung für den Sonntag in der auf Fronleichnam folgenden Woche bekundet: „et specialiter dominica infra octavam corporis Christi, quando ostentitur populo sanguis Domini nostri Ihesu Christi“¹⁴.

Wir sind über den Ablauf und die genaue Form, in der diese Aussetzungen vor sich gingen, ebensowenig unterrichtet wie über ihre genaue zeitliche Genese. Fraglos erfolgten sie nicht am oder im Altarschrein, der im abgegrenzten Chorbereich dem Zugang des „populus“ verwehrt war, sondern wohl am Lettner oder an anderer Stelle des Kirchenraums¹⁵. Bereits diese Tatsache führt auf die Frage, welche Funktion dann dem Schrein zukam und welche Rolle er generell für die Aufstellung oder Verwahrung der Reliquien spielte.

Die Einstellung der Reliquiare in das Gehäuse wurde bewerkstelligt durch fünf heute verlorene Fachböden, die auf halber Höhe des Schreines, also in Entsprechung zur horizontalen Registertrennung, einzulegen waren, und von denen noch Martin Friedrich Arendt in seiner Beschreibung des Altars von 1816 als von „roth gemahlten Querbrettern“ in der Funktion von „Repositoria“ zu berichten weiß¹⁶. In ihrer roten Bemalung korrespondierten sie den Begrenzungsleisten der Szenenregister und dienten so dem Gebot eines einheitlichen Designs. Damit ist die Funktion des Schreingehäuses ähnlich bestimmt wie diejenige des Doberaner Werkes und weicht dennoch in bemerkenswerter Weise davon ab. Bereits Joseph Braun stellte 1924 für Cismar eine dauerhafte Aufstellung der Reliquiare im Korpus des Altarretabels in Frage, und Donald Ehresmann bekräftigte 1982 diese Zweifel¹⁷. Nicht nur die Beweglichkeit der Einlegeböden spricht gegen eine stationäre Unterbringung der Reliquiare im Schreingehäuse, sondern gleichfalls der Umstand, daß sie dann dauerhaft das Bildprogramm verdeckt hätten. An dieser Stelle gelangt erneut ein innerer Konflikt im Systementwurf des Werkes, genauer gesagt: in der Funktionsfähigkeit seiner Anschauungsordnung zum Vorschein. Die Funktion des Bildprogramms erscheint mit derjenigen der Reliquienaussetzung nicht eigentlich integriert.

Was hier zutage tritt, ist ein Konflikt von grundsätzlicher Natur, ein Konflikt, der das Augenmerk auf die Funktionszusammenhänge und den entstehungsgeschichtlichen Kontext der Gattung 'Flügelaltarschrein' insgesamt lenkt. Verkürzt gesprochen, besitzen beide Funktionen, die des Bildprogramms und diejenige der Reliquienaussetzung, unterschiedliche Strukturbedingungen und historisch unterschiedliche Entwicklungswege. Ihre Vereinigung in das Wirkungsverhältnis einer gemeinsamen, integrierten Anschauungsordnung ist die geschichtliche Leistung des Flügelaltarschreins. Blicken wir auf einige Beispiele, um diesen Kontext deutlicher zu fassen. Eine Handschrift der Chronik des Konzils von Konstanz von Ulrich Richental, die um 1464 datiert, führt eine Reihe von Zeichnungen auf, die den Hochaltar des Kon-



1 Ulrich von Richental, Chronik des Konzils von Konstanz, Darstellung einer Festliturgie mit dem Büstenreliquiar der hl. Birgitta, um 1464



2 Ulrich von Richental, Konstanzer Conciliumsbuch, Darstellung einer Liturgiefeier, Holzschnitt, 1483

stanzer Münsters während verschiedener, hoher Festliturgien unter Beisein des Papstes und zahlreicher Geistlicher illustrieren (Abb. 1)¹⁸. Unter einer baldachinartig, wohl in textiler Form über den Altar gespannten Vorrichtung erhebt sich auf der Mensa eine aufwendige Festausrüstung, bei der, hinter dem üblichen liturgischen Gerät, eine stattliche Galerie von Reliquienschreinen („silbern sarch“) und von Kopfreliquiaren figuriert. Die Aufreihung ist in der Tat ausbordend, so daß eine seitlich stützende Konsolvorrichtung die Stellfläche noch über die Altarmensa hinaus erweitert. Was in unserem Zusammenhang besonders interessiert, ist der Umstand, daß hinter den befristet hierher gesetzten Reliquiaren ein stationäres, als reguläre Ausstattung des Altars ausgewiesenes Retabel erscheint, das indes von den Reliquiaren weitreichend verdeckt wird. Seine in den Zeichnungen variierende Wiedergabe entspricht den durchaus gängigen Formen eines gerade abschließenden oder auch gestuften, also mit erhöhtem Mittelfeld versehenen Rechteckretabels, das von krabbenbesetzten Wimpergen und fialenartigen Aufsätzen bekrönt wird und eine Reihung von Heiligenfiguren bzw. im erhöhten Mittel-

feld die Muttergottes aufführt. Die Beeinträchtigung, die das befristete Szenarium der Reliquiare für die Anständigkeit des Retabels mit sich bringt, veranschaulicht den in Hinblick auf Cismar bereits angesprochenen Konflikt zwischen Bildprogramm und Reliquienaussetzung am Altar. Das Retabel tritt hier in die zweitrangige Bedeutung eines Fonds oder schmückenden Rahmenwerkes für die die Szene im eigentlichen Sinn beherrschenden Heiltümer zurück.

Ungeachtet der Frage, welchen dokumentarischen Exaktheitsgrad diese Zeichnungen im einzelnen besitzen, führen sie einen Problemzusammenhang vor Augen, der als faktische Gegebenheit auch sonst vielfach dokumentierbar ist. Das zeigen nicht nur die den Zeichnungen nachgestalteten, noch stärker auf das Typische abhebenden Holzschnitte des Konstanzer Conciliumsbuches von 1483 (Abb. 2)¹⁹, sondern auch vielfältige weitere Beispiele. Auf einer Darstellung des ‘Tempelgang Mariens’, die um 1480 ein Kölner Meister schuf (Abb. 3)²⁰, verwehrt der auf dem Altar niedergestellte Reliquienschrein den Blick auf die Bild Darstellungen des regulären Retabels in ähnlicher Weise wie es Reliquiare und



3 Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Tempelgang Mariens, Köln, um 1480, Detail

Statuetten auf einem Holzschnitt der Hedwigslegende in Breslau von 1504 tun (Abb. 4)²¹. Dieselbe Situation illustriert ein Kölner Leinwandbild des sogenannten 'Meisters der Ursula-Legende' von ca. 1500, das die Verehrung der Severinusreliquien durch Klerus und Gläubige zeigt (Abb. 5)²². Bemerkenswerterweise ist hier der Schrein des Heiligen vor einem geöffneten, mit Wimberg- und Fialenreihen gezierten Flügelaltar plaziert, dessen bildliche Darstellungen er, begleitet von ringsum aufgestellten Prozessionsfahnen, weitestgehend verdeckt.

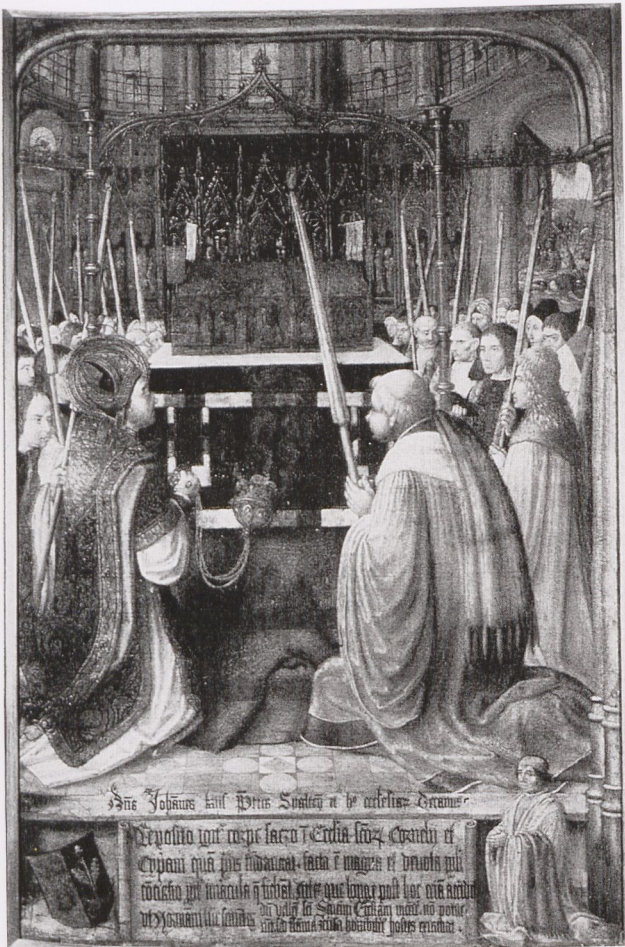
Die Problematik des Funktionszusammenhangs und der schwierigen Abstimmungsbedingungen von Bildausstattung und Heiltumsaussetzung ließe sich noch an zahlreichen Beispielen belegen. Dabei rückt auch die vielfältige Praxis der Verwendung von Altarstaffeln, Standsockeln und Stufenpredellen in den Blick. Ein Flügelaltar aus Kloster Ahnaberg im Kasseler Landesmuseum, der um 1420/30 entstand, bietet nur ein Beispiel unter vielen (Abb. 6)²³. Die knapp 38 cm hohe Altarstaffel mißt in der Tiefe 35 cm und diente ehemals für eine über dem Altar erhöhte, weithin sichtbare Plazierung von Reliquiaren unmittelbar vor der gemalten Kalvarienberg-

darstellung. Nicht von ungefähr ist der Kruzifixus innerhalb der Darstellung weitestmöglich nach oben gerückt, so daß im Fall einer Festaussstattung seine Sichtbarkeit nach wie vor gewährleistet blieb. Altarstaffeln und Stufenpredellen solcher oder ähnlicher Art ließen sich in großer Zahl und Vielfalt anführen bzw. rekonstruieren, in Kloster Isenhagen²⁴ ebenso wie in der Soester Wiesenkirche²⁵, im Halberstädter Dom²⁶ ebenso wie in der Marienkirche von Danzig. Dort etwa besaßen manche Flügelaltäre Predellen, deren Vorderwand sich in ihrer oberen Partie mittels Scharnieren herunterklappen und durch kleine eiserne Stützen in eine Stufenbank für die entsprechende Festaufstellung der Reliquiare verwandeln ließ²⁷.

Was sich an derartigen Dispositionen abzeichnet, ist letztlich das Phänomen einer gesteigerten Wandelbarkeit des Altartabells: Neben dem geschlossenen und geöffneten Zustand, wie er mittels der Flügel zu bewerkstelligen ist, ergeben sich aus der variablen Aufstellung von Heiltümern weitere Zustände seines Festschmuckes. Auf eben diese mehrfache Wandelbarkeit ist auch das Cismarer Werk gerichtet (Farbtafel I u. VI). Neben dem geschlossenen und dem geöffneten Zustand bot es durch die variabel einsetzbare Gefachaufteilung zusätzliche Möglichkeiten eines jeweils gesteigerten Festtagszustandes. Dabei wird deutlich, daß gegenüber den angeführten Dispositionen nun in Cismar ein entscheidender Systematisierungsschritt und zugleich ein Schritt der Systemerweiterung erfolgt. Die Übereinanderstaffelung zweier Gefachregister und ihre vertikale Aufteilung in je fünf



4 Szene aus der Legende der hl. Hedwig, Holzschnitt, 1504



5 Köln, St. Severin, Meister der Ursula-Legende, Verehrung der Reliquien des hl. Severinus, um 1500

jegliche Bildausstattung, sei sie gemalt oder geschnitzt, und in der Tat blieb der Hochaltar stets ohne Retabel. Dagegen gibt er detaillierte Anweisungen für die je nach den Kirchenfesten des Jahres unterschiedlichen Reliquienaussetzungen. Den Höhepunkt bilden bestimmte Hochfeste, zu denen man die meisten Reliquiare des Dombesitzes in symmetrisch und hierarchisch geordneter Inszenierung über vier hierzu eigens auf der Mensa errichteten Stufen aufstellte und damit einen nichtstationären Aufbau von gewissermaßen seinerseits retabelmäßiger Erscheinung schuf. Was sich dabei darbot, waren zuoberst fünf Plenarien, das mittlere mit dem Bild Gottes und des hl. Michael; darunter Schreine und Kästen; darunter wieder sieben Plenarien; dann schließlich vier Schreine, alles übereinander gestaffelt²⁹. So oder ähnlich wird man sich die



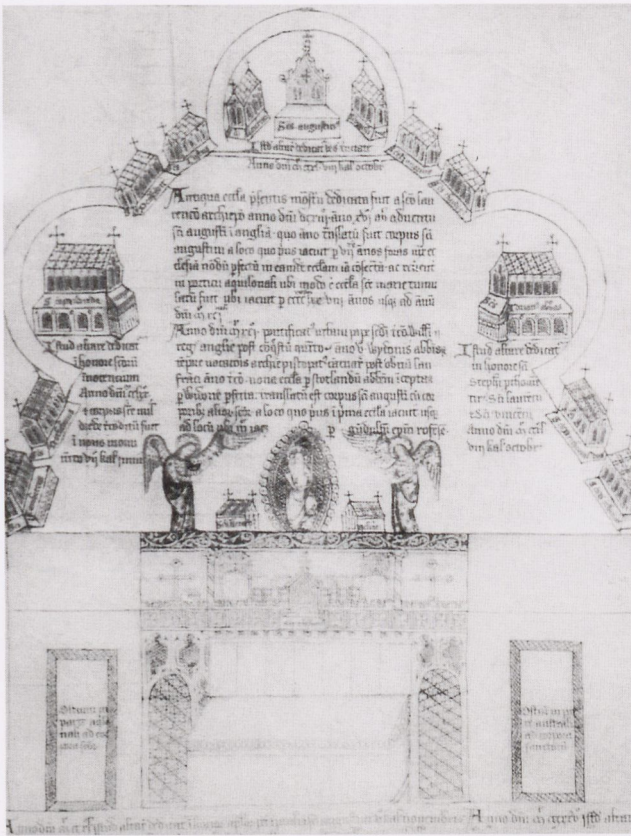
6 Kassel, Hessisches Landesmuseum, Flügelaltar aus Kloster Ahnaberg, um 1420/30

abstandsgleiche Segmente schafft einen erweiterten Darbietungsraum und zugleich eine erhöhte Überschaubarkeit des Dargebotenen. Das Anordnungssystem der Reliquiare konstituiert sich dabei nicht mehr unabhängig vom Retabel, im Sinn einer zwar gleichzeitigen, aber formal eher arbiträren Zuordnung, sondern bildet nunmehr selbst einen integralen Teil von dessen Struktur. Das Anordnungssystem der Reliquiare und dasjenige der Bild Darstellungen gehorchen dem gemeinsamen Prinzip ihres Rahmenaufbaus.

Es versteht sich, daß dieser Systematisierungsschritt nicht unvorbereitet erfolgt. Er vollzieht sich vielmehr vor dem historischen Hintergrund eines facettenreichen Prozesses, der sich vor allem im Verlauf des 13. Jahrhunderts beschleunigt und immer neue Alternativen und experimentelle Funktionsformen zur Bewältigung der nicht nur in Cismar, sondern auch andernorts ähnlich gestellten Aufgabe hervorbringt. Die lakonischste und zugleich auch rigideste Form, mit dem problembehafteten Funktionszusammenhang von Bildausstattung und Heilumsaussetzung am Altar umzugehen, bekundet der um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßte *Ordinarium* des Magdeburger Domes²⁸. Er untersagt am Altar explizit

temporären Aufbauten auch anderswo zu denken haben, etwa in Osnabrück³⁰ oder im Kölner Dom, wo zu den Reliquiare und Silberstatuetten verschiedener Größe noch die große Silberstatue der Maria („ingens statua“) auf einem eigens hierfür errichteten Unterbau „iuxta maius altare“ hinzukam³¹.

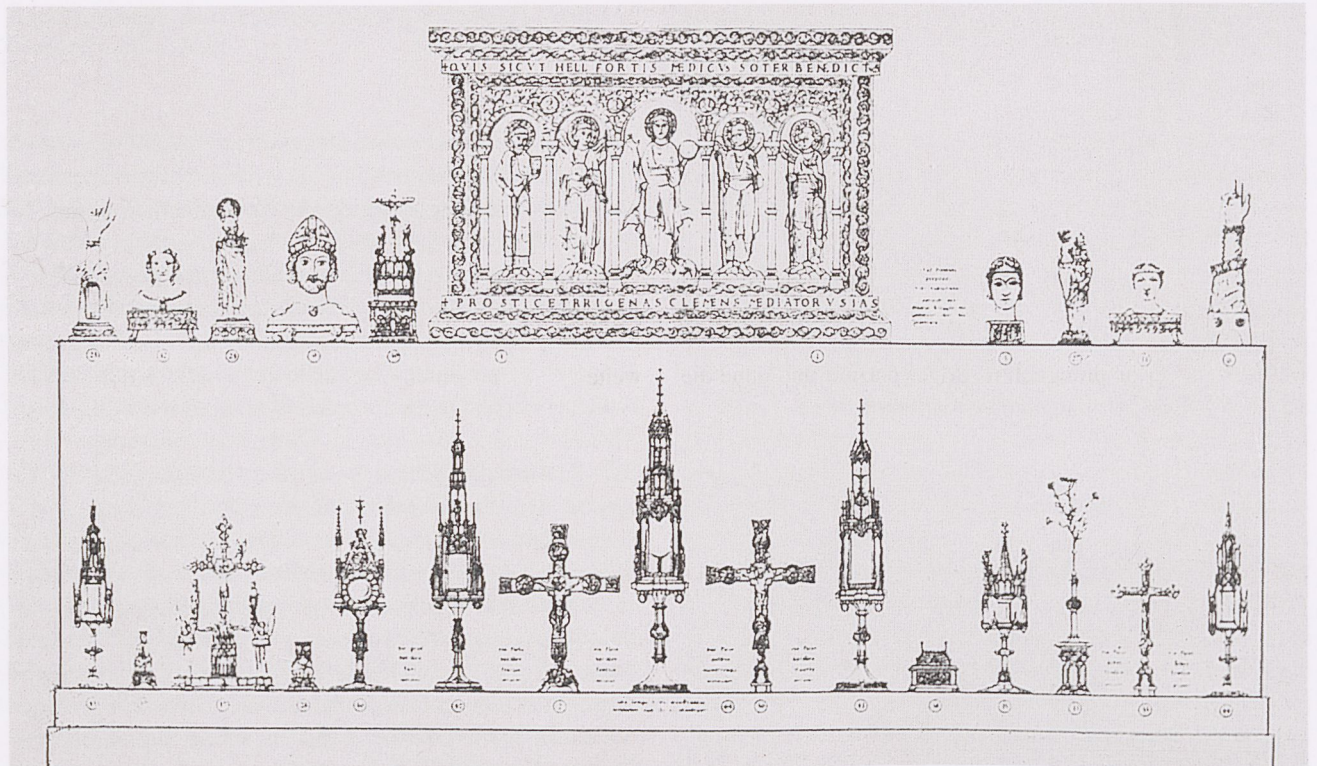
Eine ungefähre Vorstellung davon, wie ein solcher Festaufbau aussehen konnte, übermitteln eine im frühen 15. Jahrhundert angefertigte Zeichnung, die den auf das 11. Jahrhundert zurückgehenden Festaufbau am ehemaligen Hochaltar der Abteikirche St. Augustine in Canterbury wiedergibt (Abb. 7)³². Zuoberst befindet sich auf einem säulengestützten Triumphbalken eine Mandorla mit dem Erlöser, flankiert von Engeln und zwei zwischengestellten Schreinen; darunter erscheinen, gerahmt von zwei Kreuzen, die sechs als Reliquien verehrten, in Gold und Silber gefaßten Manuskripte, die einst Papst Gregor der Große dem Ordensheiligen übersandt haben soll, mit dem Goldschrein des hl. Ethelbert, des ersten christlichen Königs von Kent, in ihrer Mitte. Ein analoger Aufbau ist durch schriftliche Quellen für die Kathedrale von Canterbury bezeugt³³. Auch zum Baseler Münster haben sich zwei in der Zeit um 1500 niedergeschriebene Aufstellungs-



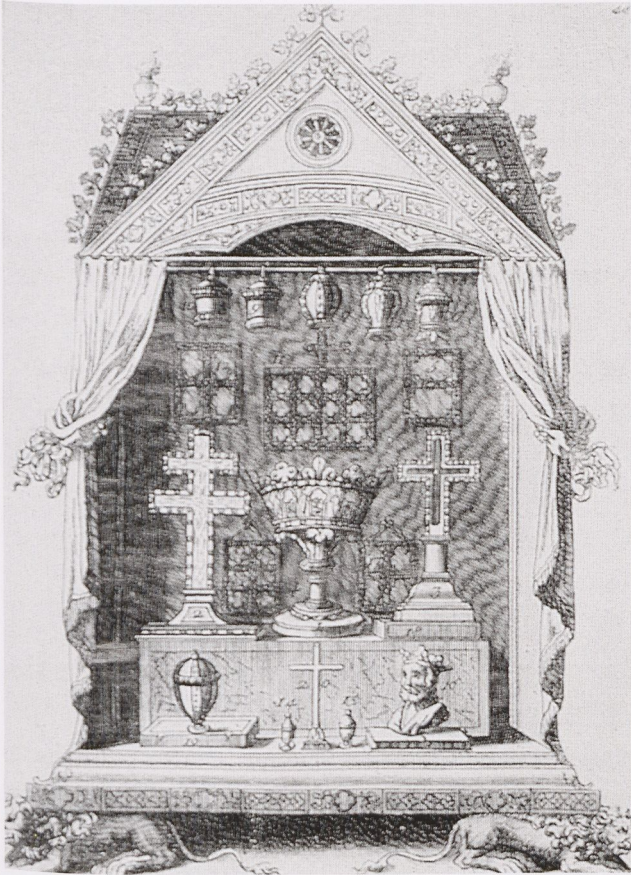
7 Cambridge, Trinity Hall, Ms. 1, Chronik des Thomas of Elmham, 1414-1418, ehemaliger Hochaltar von St. Augustine in Canterbury (f. 77r)

pläne für den Heiliumsschatz erhalten, mit denen zugleich zwei verschiedene liturgische Festränge ausgewiesen werden (Abb. 8)³⁴. Dabei wurden auf dem Altartisch, unter Freilassung der für die liturgischen Handlungen notwendigen Fläche, zwei verschieden hohe, farbig gestrichene Holzgestelle aufgebaut („gemalt schemelin uf dem Fronaltar in festivitibus“)³⁵. Bei einer ehemaligen Breite des Hochaltars von 4,50 m ergab sich daraus ein nicht anders als monumental zu nennender Festaufbau in zweigeschossiger Anlage von gut drei Metern Höhe, ein Ensemble mithin, das in seinen Ausmaßen und der Anordnung in zwei übereinander gestaffelten Registern dem Aufbau von Cismar gut vergleichbar ist. Bemerkenswerterweise wurde zu diesen Anlässen das kostbare Alabasterretabel, das den Altar seit 1363 als reguläre, stationäre Ausstattung schmückte – „una bellissima ancona di alabastro“, wie ein venezianischer Gesandter um 1440 schwärmt –, durch den davor gestellten Aufbau und dessen Überkleidung mit farbigen Tüchern vollständig verdeckt³⁶. Es ist auch dies nichts anderes als eine Form der Wandelbarkeit des Altarwerks, wobei sich die Darbietung des Retabels mit Bild Darstellungen und diejenige der Reliquiare gegenseitig ausschließen.

Die Funktion der Wandelbarkeit im regelrechten Sinn bezeugt der Fall des ehemaligen Hochaltaraufbaus der Sainte Chapelle in Paris, der um 1240 oder wenige Jahre später geschaffen wurde und erst der Französischen Revolution vollständig zum Opfer fiel³⁷. Den Kernbestand des Aufbaus bildete eine riesenhafte „capsa sanctorum reliquiarum“



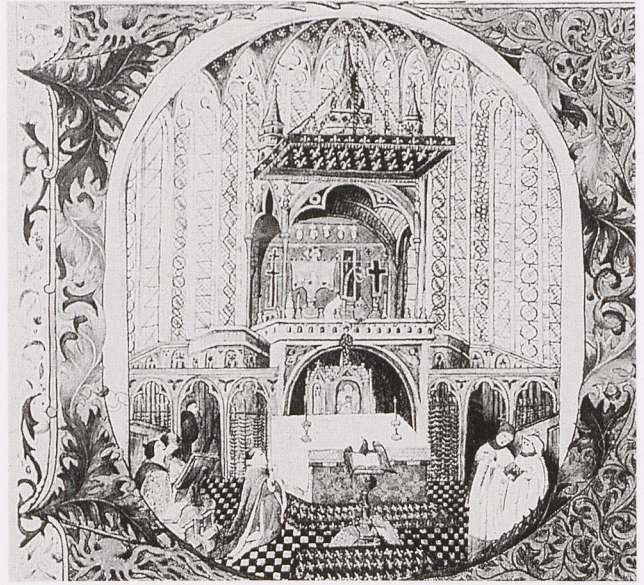
8 Aufstellung des Münsterschatzes von Basel bei höchsten Feierlichkeiten, Rekonstruktion von R.F. Burckhardt



9 Paris, Sainte Chapelle, ehemaliger Hochaltarschrein (Grande Châsse), Stich von 1790

(1248), ein monumentales schreinartiges Gehäuse von etwa 2,70 m Breite, dessen Herstellung immense, die Bauausführung selbst weit übersteigende Geldsummen verschlang. Es stand ursprünglich auf einem erhöhten Sockel hinten über dem Hochaltar, wurde aber bereits wenig später, noch im Verlauf des 13. Jahrhunderts, auf eine dort eigens hierfür errichtete Tribüne erhoben und von einem großgestaltigen Ziborium überfangen. Eine 1790 angefertigte Zeichnung (Abb. 9)³⁸ zeigt diesen späteren Zustand mit dem auf die Tribüne gesetzten Schrein, der ursprünglich niedriger plaziert und ohne die architektonische Umfassung in isolierter, retabelmäßiger Position direkt hinter dem Hochaltar aufgebaut war. Er bot, dieser Retabelfunktion entsprechend, ein reiches Bildprogramm aus figürlichen Reliefs von vergoldetem Silber dar: im Zentrum die Darstellung des Kruzifixus auf dem Golgathahügel, flankiert von Maria und Johannes, Longinus und Stephaton, und darüber hinaus Personifikationen von Ecclesia und Synagoge, Sol und Luna, sowie eine Reihe begleitender Engel. Die funktionale Besonderheit des Schreins aber lag im Umstand, daß er auf einer drehbaren Plattform aufruhete und zu bestimmten hohen Festen um 180° gedreht werden konnte, um auf der dem Betrachter hierdurch sichtbar gemachten Seite, nach Öffnen zweier Flügel, den Blick auf

sein Inneres freizugeben und dem Auge den kostbaren Reliquienschatz darzubieten: zwei kreuzförmige Staurotheken also, Ampullen sowie weitere, reich verzierte Reliquiare, und an erster Stelle das kostbare, in Form einer Krone gearbeitete Reliquiar der Heiligen Dornenkrone. Die zur Veranschaulichung des Altaraufbaus oft herangezogene, 1837 angefertigte Kopie einer heute verlorenen Handschrift des frühen 15.



10 Paris, Sainte Chapelle, ehemaliger Hochaltar mit Weisung der Reliquien, Lithographie von 1837 nach der Miniatur einer zerstörten Handschrift (Missale des Juvénal des Ursins, um 1420/30, f. 83 v)

Jahrhunderts (1414-1432) gibt das Ensemble mißverständlich wieder und läßt die mechanisch bewerkstelligte Wandelbarkeit nicht eigentlich erkennen, insofern sie nur den überfangenden Baldachin unter Fortlassung des Schreingehäuses selbst zeigt (Abb. 10)³⁹. Bedenkt man, daß durch die 1248 festgelegten Meßvorschriften verfügt wurde, daß an den betreffenden Festen auf der einen wie auf der anderen Seite des Schreines jeweils sechs zwei Pfund schwere Wachskerzen aufzustellen seien, so wird man Robert Branner ohne weiteres zustimmen können, wenn er davon spricht, daß hier jede der beiden Seiten für sich wie ein gesondertes Altarretabel behandelt wurde⁴⁰.

Was die in ihrer Art sicher singuläre Struktur vor Augen führt, ist erneut nichts anderes als eine aus der mechanischen Wandlungsvorrichtung sich ergebende Alternative zwischen der Möglichkeit eines Bildprogramms und derjenigen der Reliquienweisung – zwei Möglichkeiten, die sich gegenseitig ausschließen und die nur im Sinne einer inszenierten Abfolge und Steigerung in eine übergreifende Struktur integriert sind. Es versteht sich, daß sich in der Alternative zwischen Bildprogramm und Reliquienweisung mehr manifestiert als nur ein Unterschied der liturgischen Festträge. Es handelt sich vielmehr um einen Wandel im Rang und im ontologischen



11 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Messe des hl. Gregor, spanisch, um 1500



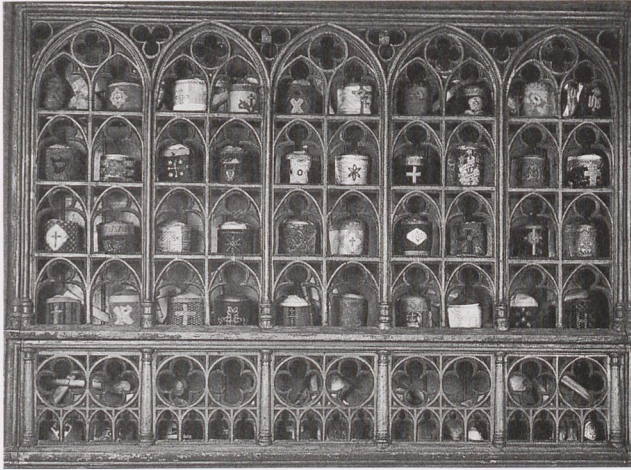
12 Köln, Dom, Klarenaltar, um 1360

Status der mit ihnen dargebotenen Wirklichkeiten: Das *Bild* der Kreuzigung steht hier der *Realität* der Kreuzes- und Dornenreliquie gegenüber. Es ist derselbe Unterschied im Realitätscharakter, den auch der zuvor angeführte *Ordinari* des Magdeburger Domes zum maßgeblichen Kriterium erhebt, um die Reliquienaussetzung am Hochaltar zu befürworten, die Aufstellung eines Retabels indes zu untersagen, denn, so verfügt er, bildliche Darstellungen seien nur Schattenwerk, „res vmbatiles, veritatem rei quam representant in se non habentes“⁴¹.

Blicken wir nochmals auf die Zeichnungen der Richental-Chronik (Abb. 1), so ist auch hier der Unterschied zwischen dem stationären Inventarstück des Retabels, das als ‘Illustration’ eines Kultprogramms fungiert, und den nichtstationär auftretenden Reliquiaren, die das Erlebnis einer körperhaften Präsenz der Heiligen übermitteln, deutlich ausgedrückt. Zumal das Büstenreliquiar der hl. Brigitta, deren Kanonisierung die Szene darstellt, scheint das tatsächliche Beisein der Heiligen in der Versammlung der Geistlichen nachgerade greifbar zu verkörpern: „[...] in der meß ward sy uf den altar gesetzt“, heißt es in der Chronik, „in irem namen ain michel

pild, silbri und vergült, als ain hopt und brust und het ain kron uf irem hopt [...]. Und nam der bischof das pild und gab damit den segn“⁴². Die Tafel eines spanischen Meisters in Madrid schließlich, die bald nach 1500 entstand und die Messe des hl. Gregor zeigt, beleuchtet denselben Zusammenhang wiederum in anschaulicher Weise (Abb. 11)⁴³. Sie zeigt den knienden Papst mit der erhobenen Hostie im Moment der Transsubstantiation vor einem Altar, der von einem geöffneten Flügelretabel bekrönt wird. Dessen Darstellungen aber, wir kennen dies bereits, sind nur von beiläufiger Bedeutung, teilweise verdeckt und zugehüllt. Auf der vorspringenden Altarstafel dagegen tritt mit den Arma Christi und in deren Zentrum dem Schmerzensmann in der Gebärde des endzeitlichen Richters eine andere Realität vor Augen, in deren imaginärer Präsenz sich nichts anderes als Christi leibhafte Gegenwart im Sakrament der Hostie erfüllt.

Überblickt man die verschiedenen, hier umrissenen Zusammenhänge, so zeichnet sich das vielschichtige Entstehungsproblem des gotischen Flügelaltarschreins, als dessen Inkunabeln die Werke in Cismar und Doberan anzusprechen sind, deutlicher ab. Dabei wird zunächst klar, daß die Vorstellung,



13 Köln, Dom, Reliquienkasten vom Hochchor, um 1300

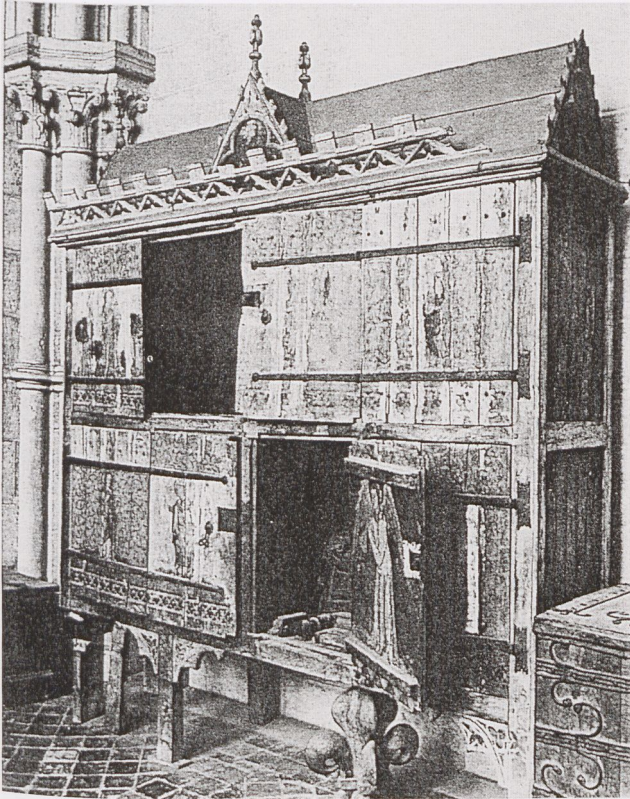
die Gattung entstehe im Sinne von 'Reliquientresoren', zur dauerhaften Verwahrung der kostbaren Heiltümer direkt am Altar, und leite sich in dieser Funktion vom Reliquien- bzw. Sakristeischrank ab, einer historischen Plausibilität entbehrt. Wie es scheint, hat diese zunächst von Hans Wentzel und späterhin vor allem von Harald Keller vorgetragene These unge-

achtet ihrer hohen Anregungskraft den Blick auf den tatsächlichen Entstehungskontext eher verstellt als geweitet⁴⁴.

Ohne die Erörterung hier auszuweiten, läßt sich sagen, daß die Reliquienschränke oder -kästen niemals den Altaraufbau ersetzten, sondern ihm allenfalls im Dienst der Festinszenierung funktional assistierten. Von daher rührt auch ihre Tendenz zur formalen Assoziation und funktionalen Anbindung an den Altaraufbau. Im Prämonstratenserinnenstift Altenberg etwa wurde der um 1334 entstandene, dem Doberaner Retabel typologisch nahestehende Flügelaltar, der sich ursprünglich auf dem „altare maior“ der dortigen Nonnenempore befand, von zwei linker- und rechterhand aufgestellten Reliquien- bzw. Sakristeischränken gerahmt, während auf der Mauer hinter dem Altar eine Zahl von „käterger“ aufgereiht stand, kleinere Schrankkästen also, in denen gleichfalls Reliquien aufbewahrt wurden. Zu den jeweiligen Festanlässen bildeten sie mit dem Flügelaltar in ihrem Zentrum einen Zusammenklang von bühnenhafter Wirkung⁴⁵. Ähnlich war offenbar die Situation im Kölner Zisterzienserinnenkloster Mariengarten, wie noch 1645 der Chronist Gelenius bezeugt, wenn er von der ausbordenden Vielzahl von Reliquien („plurimae reliquiae“) berichtet, „quibus totus chorus Virginum et templum circum circa ornatur“⁴⁶. Ähnliche Dispositionen überliefern die Quellen für die Klöster von Berge-Börstel⁴⁷,



14 Løgumkloster, Zisterzienserabteikirche, Schrank in der nördlichen Chorschranke, um 1320



15 Noyon, Kathedrale, ehemaliger Sakristeischrank (zerstört 1914/18), um 1300

Wienhausen⁴⁸, von Wenau⁴⁹ und anderen mehr. Wie Petra Zimmer wahrscheinlich machte, wurde auch der monumentale, doppelflügelige Klarenaltar von ca. 1360, der den Hochaltar auf der Nonnenempore des Kölner Klarissenklosters bekrönte, von entsprechenden Reliquienkästen oder -schränken umgeben (Abb. 12)⁵⁰. Noch für den berühmten Stadtväteraltar des Stefan Lochner von ca. 1440/45, dessen Predella mit zahlreichen Reliquien bestückt war, ist eine ähnliche Disposition mit seitlich aufgestellten, ihm optisch verbundenen Flügelschränken bezeugt⁵¹.

Betrachten wir vor dem Hintergrund solcher Zeugnisse den betreffenden Bestand von erhaltenen Kästen und liturgischen Schränken selbst, so bestätigt sich, daß sie allenfalls in Sekundärfunktion, gleichsam als Agglomerate, zum Altar in Bezug traten, und daß sie sich dieser Funktion je nach den kontextuellen Gegebenheiten höchst variabel anzupassen wußten. Sei es, daß sie als einfache, vielzählig gefachte Reliquien-Schaukästen auftraten, wie etwa in der Zeit um 1300 im Chor des Kölner Domes (Abb. 13)⁵², oder sei es, daß sie als regelrechte Wandschränke fungierten wie in den ausgebauten, kleeblattförmigen Bogennischen über den östlichen Arkaden im Chor des Magdeburger Domes, dessen Hauptaltarausstattung wir bereits kennengelernt haben⁵³; oder sei es schließlich, daß sie als einzelne, der Wand integrierte Nischenschränke dienten: so etwa im Fall des heute – und vielleicht bereits ursprünglich – in der Nordwand des Hoch-

chores vermauerten Reliquienschranks in Kloster Løgum aus der Zeit um 1320 (Abb. 14)⁵⁴.

Die Anpassungskraft, die der Funktionsgattung dieser Schränke eignet, offenbart nicht zuletzt jener Doberaner Kelchschrank, der bekanntlich von Hans Wentzel und Harald Keller als Kronzeuge für ihre These beansprucht wurde (Farbtafel XIa, XII-XIII)⁵⁵. Er bietet sich als gefachter, einfacher Rechteckschrank mit Türen in einer Höhe von 1,65 m dar und wird durch einen fialenbegleiteten Wimpergaufsatz bekrönt, der seine Gesamthöhe mehr als verdoppelt. Johannes Voss zufolge entstanden Schrank und Bekrönung in einem Zuge und gleichzeitig zum Hochaltarretabel, um 1300/10, für eine Aufstellung bzw. Vermauerung im Chorbereich. Das Möbel des liturgischen Schrankes wird hier, wenn man so will, auf einen in seinem dekorativen Aufwand anspruchsgerechten Standard und damit auf Konsonanz mit dem Hauptaltarretabel gebracht. Es gleicht sich also den Vorgaben des Altarwerks an und setzt nicht etwa umgekehrt den Maßstab für dessen Gestaltentfaltung. Es ist derselbe Bezug, wie er sich etwa in einem französischen Kapelleninventar von 1468 aus Châteaudun ausspricht, das einen liturgischen Schrank, „unes aumoires“, mit zwei Flügeltüren „en façon d’un autel“ aufführt: gestaltet wie ein Flügelaltar⁵⁶. Vergleicht man vor diesem Hintergrund den Doberaner Kelch-



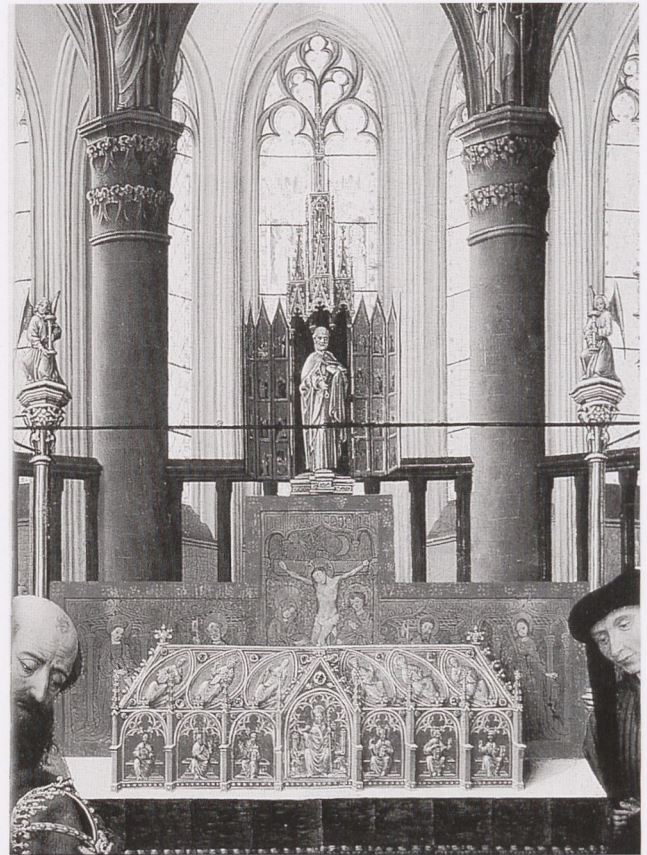
16 Brandenburg, Dom, Sakristeischrank, um 1300

schränk mit Werken wie dem etwa gleichzeitig geschaffenen ehemaligen Sakristeischränk der Kathedrale in Noyon, der einen krabbenbesetzten Giebelaufsatz mit Salvatorbildnis und eine innenseitige Bemalung der Flügel aufwies, nämlich inzensierende Engel, die sinnfällig auf den als „res sacra“ geweihten, im Inneren des Schrankes verwahrten Besitz Bezug nehmen (Abb. 15)⁵⁷; oder mit dem gleichfalls gegen 1300 entstandenen Sakristeischränk im Dom von Brandenburg, dessen einfache, rechteckige Kastenform durch ein hohes, aufgesetztes Satteldach mit vorgelegten, krabbenbesetzten Giebeln und Fialen bekrönt wird, deren rundbogige Öffnungen offenbar der festlichen Aufstellung von Reliquaren (wahrscheinlich Kopfreliquaren des Domschatzes) dienen (Abb. 16)⁵⁸; vergleicht man also den Doberaner Schränk mit solchen Werken, dann verdeutlicht sich der funktionale Kontext, dem er zugehört, ebensowohl wie generell die tendenzielle Eigenschaft dieser Werke, in ihrer dekorativen Ausgestaltung das liturgische Zentrum würdevoll zu flankieren.

So wird in verschiedener Hinsicht deutlich, daß die einfache Entwicklungsvorstellung eines auf den Altar gerückten Reliquientresors zum Verständnis der Flügelaltarschreine wie auch ihrer Genese wenig beizutragen vermag. Der historische Erklärungszusammenhang ist vielmehr komplexer und anders gelagert. Was gerade mit dem Cismarer Werk vor Augen steht, läßt sich begreifen als eine 'kritische Form' im Prozeß der Herausbildung einer Gattung, die nach einer Symbiose von stationärem Altarbild und Festaufbau in einer integrierten Funktionsgestalt strebt. Kritisch ist sie deshalb, zumindest im Fall von Cismar, weil die Brüche und desintegrativen Momente, wie gesehen, noch wirksam und nicht in einer gültigen Form überbrückt sind. Dabei versteht sich, daß dieser Prozeß nicht im Sinne einer linearen oder gar teleologisch bestimmten Entwicklung, sondern als funktionsbezogen und praxisbedingt aufzufassen ist. Worauf die Flügelaltarschreine als liturgische Gebrauchsformen gerichtet sind, ist Polyfunktionalität in einer formal vereinheitlichten, auch in Hinblick auf eine optische Erfassung integrierten Werkstruktur.

Dabei fällt neben dem Bildprogramm und dem Heilumschatz der Reliquiare nicht zuletzt der Kultstatue der Muttergottes als der dritten maßgeblichen Komponente ein besonderes Gewicht zu. Wie bereits Norbert Wolf betont hat, bildet sie in zahlreichen Fällen das formale und inhaltliche Zentrum des Altarschreins. In Cismar erscheint sie exponiert als mittlere Turmfigur, in Doberan im zentralen Schreinkompartiment, eine Disposition, die ähnlich in den Altarwerken aus Altenberg (um 1340), aus Schotten in Hessen (um 1380/90), aus Stams (1388), aus Schloß Tirol (1370-1372) und vielen anderen mehr begegnet⁵⁹. Auch hier ließen sich, was an dieser Stelle nicht geschehen kann, vielfältige Entwicklungsstränge und Vorstufen einer integrativen Tendenz, vornehmlich des 12. und 13. Jahrhunderts, nachzeichnen⁶⁰.

Damit verdichtet sich abschließend unsere Vorstellung vom



17 London, National Gallery, Rogier van der Weyden und Werkstatt, Exhumierung des hl. Hubertus, gegen 1440. Detail: Festaustattung des Hochaltars

historischen Stellenwert des Flügelaltarschreins. Wo sich sonst eine Kultstatue in herausgehobener Stellung, bewegliche Flügel mit einem Szenenzyklus, ein reguläres Retabel und der Reliquienschrein entweder in sich ausschließender Abfolge oder – wie auf zahlreichen Bildarstellungen des späteren 15. Jahrhunderts zu sehen (Abb. 17)⁶¹ – in additiver, heterogener Zusammenfügung darbieten, dort schafft der Flügelaltarschrein eine Großordnung, die sie zu integrierten Strukturteilen eines Ganzen macht. Dieses Ganze aber, die Struktur, wird damit auch zum Maß, zum Standard ihrer Erscheinung. Die 'Erscheinung' der Heiltümer, Statuen und Szenenbilder bestimmt sich nun nach ihrer Verbindung und Positionierung in einer Ordnung, einer Ordnung, die inhaltliche Entsprechungen oder auch hierarchische Rangbezüge nunmehr relational definiert. Kurz: der Ordnung selbst wächst hier verstärkt die Bedeutung einer Instanz zu. Das einzelne Reliquiar, das Bild, die Statue der Muttergottes: sie fungieren jeweils als Element, und alle Einzelelemente sind organisiert zu einem sinnvollen, immanent geordneten Ganzen. Ihre Anordnung selbst und deren Prinzip wird zum Ausdruck von Sinnerfülltheit.

Was sich hier ereignet, ist letztlich nichts anderes als eine Perspektivierung der Wahrnehmung. Das betrifft nicht nur die

Struktur der Vermitteltheit, die die Präsenz von Reliquien und Statue relativiert, sondern auch den gesamten Werkcharakter der Altarschreine selbst, insofern sie als Kleinarchitekturen und damit als 'Bild' einer Architektur vor Augen stehen. Am weiteren Entwicklungsgang der Gattung läßt sich ablesen, wie konsequent diese Tendenz der Perspektivierung in der Folge vorangetrieben wird. Bieten sich die Retabel in Cismar und Doberan als Werke dar, die zwar nicht selbst Architektur, sondern das 'Bild' einer Architektur sind, so 'verkörpern' sie dieses doch im Sinne einer eigenen Gestaltidentität, genauer gesagt: einer körperhaft ausgebildeten Objektwirklichkeit mit realen, konkret emporragenden Wimpergreihen und Fialentürmchen. Der bereits genannte Kölner Klarenaltar von ca. 1360 indes (Abb. 12) ebenso wie etwa das berühmte Marienstättler Retabel von ca. 1350 (Laabs Abb. 6)⁶² oder schließlich der Flügelaltar in Oberwesel von ca. 1340⁶³ bilden diesen 'Körper' des Werkes in bezeichnender Weise um, indem sie ihn mit einem markant profilierten, die ganze Architekturgliederung einfassenden Rahmenwerk umfassen und damit die Bildhaftigkeit seiner Gesamterscheinung in prägnanter Weise dominant werden lassen. Der 'Körper' des Bildwerks wird dabei in der Tat in solcher Weise umgestaltet, daß das Kerngebilde eines gehäuseförmigen Korpus aus der gesamten Struktur entweicht und sich diese vielmehr als homogene, netzartig überspannte Reliefschicht ausprägt, die sich gleichförmig über Mittelteil und Flügel ausbreitet und alle Segmente zu einer querrrechteckigen Schaufront von einheitlicher Konsistenz verbindet. Nach Homogenität und dem Eindruck von Wesenheiten gleicher Konsistenz strebt dabei auch die Bestückung einerseits mit Figuren, die in konsonanter Reihung und plastisch ausgebildet auftreten, andererseits mit figürlichen Reliquiaren, die als gleichförmiger Fries ikonischer Heiltümer erscheinen. Das Kollektiv, als welches sie vor Augen stehen, wird zum 'Bild', zur bildhaften Vertretung für den Himmelsstaat aller Heiligen, der *Ecclesia triumphans*. So wird ihre Präsenz zugleich aufgehoben in die Funktion der Repräsentanz, die sich als monumentaler Anschauungsentwurf der *Ecclesia* für den Betrachter sinnhaft erfüllt.

Anmerkungen

- 1 W. WOLF (Hrsg.), *Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Tiurel* (Deutsche Texte des Mittelalters, 45), Berlin 1955, S. 87 (Strophe 346).
- 2 WOLF (Anm. 1), S. 87 (Strophe 347). Die Passage läßt sich etwa wie folgt ins Neuhochdeutsche übertragen: Die Wunder aller Pracht trugen die Altäre, auf jedem einzelnen standen Reliquiare (kevsē, wie lat. capsae), gemalte oder geschnittene Tafeln (wohl szenische Darstellungen) und Bilder (d.h. Skulpturen oder Gemälde der Heiligen) von großer Kostbarkeit; dazu auf jedem jeweils ein reiches Ziborium, in fein in Gold gewirkter Metallarbeit, und viele heilige Bilder daran von strahlendem Glanz. Vgl. zu dieser Stelle J. SCHWIETERING, *Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 60, 1923, S. 113-127, hier S. 118ff.; W. BLANK, *Kultische Ästhetisierung, Zu Hermanns von Sachsenheim Architek-*

- tur-Allegorese im 'Goldenen Tempel'*, in: H. Fromm, W. Harms u. U. Ruberg (Hrsg.), *Verbum et Signum*, Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung (Festschrift F. Ohly), München 1975, Bd. 1, S. 355-384, hier S. 356ff.; W. HAUG, *Gebet und Hieroglyphe, Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 106, 1977, S. 163-183, bes. S. 177; H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt 1980, S. 138f.; H. FROMM, *Der 'Jüngere Tiurel', Das Werk und sein Dichter*, in: Wolfram-Studien 8, 1984, S. 11-33, hier S. 30ff.
- 3 Vgl. dafür etwa den Überblick von J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924, Bd. 2, S. 189ff., zur zeitgenössischen Vorstellung und Begriffsverwendung von 'Ziborium'.
- 4 H. WENTZEL, *Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Berlin 1938, S. 77ff. u. 150ff.; G. GLOEDE, *Das Doberaner Münster, Geschichte, Baugeschichte, Kunstwerke*, Berlin 1960, S. 71ff. Vgl. ferner die Beiträge von Hartmut Krohm und Annegret Laabs in diesem Band sowie neuerdings A. LAABS, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 8), Petersberg 2000, S. 21ff. u. S. 219 (mit Literatur).
- 5 Höhe 145 cm. Die ursprüngliche Aufstellung im Zentrum des Retabels, auf die erhaltene Standspuren hinweisen, darf nach einer Stellprobe von 1984 heute als erwiesen gelten; siehe dazu J. Voss, *Beobachtungen zu drei Schreinen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Doberaner Münster*, in: L. Lambacher u. F.M. Kammel (Hrsg.), *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg*, Protokollband des Internationalen Kolloquiums vom 2. bis 4. März 1989 in den Staatlichen Museen zu Berlin, Bodemuseum, Berlin 1990, S. 123-132, hier S. 124; sowie zuletzt LAABS (Anm. 4), S. 23f. u. S. 220.
- 6 J.M. CANIVEZ (Hrsg.), *Statuta capitolorum generalium Ordinis Cisterciensis 1116-1786*, 8 Bde., Louvain 1933-1941, Bd. 1, S. 178.
- 7 Siehe dazu bereits K. HENGVOSS-DÜRKOP, *Skulptur und Frauenkloster, Studien zu Bildwerken der Zeit um 1300 aus Frauenklöstern des ehemaligen Fürstentums Lüneburg*, Berlin 1994, S. 147 mit Anm. 106, sowie zuletzt LAABS (Anm. 4), S. 24f.
- 8 LAABS (Anm. 4), S. 26.
- 9 Zum gesamten Bildprogramm und zu den Fragen seiner Ableitung, seiner ikonographischen Systematik und den möglichen liturgischen Sinnimplikationen siehe D. EHRESMANN, *The Iconographic Program of the Doberan Altarpiece*, in: M.P. Lillich (Hrsg.), *Studies in Cistercian Art and Architecture* (Cistercian Studies Series III:89), Kalama-zoo 1987, S. 178-200, sowie zuletzt LAABS (Anm. 4), S. 59-61.
- 10 H. WENTZEL, *Der Hochaltar in Cismar und die Lübeckischen Chorgestühle des 14. Jahrhunderts* (Diss. phil. Göttingen), Lübeck 1937, S. 32ff.; WENTZEL, *Lübecker Plastik* (Anm. 4), S. 58ff., 93ff., 137ff., 140ff.; H. WENTZEL, *Der Cismarer Altar*, Hamburg 1941; D.L. EHRESMANN, *Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece*, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 359-369, hier S. 360ff.
- 11 Vgl. den Beitrag von Markus Freitag in diesem Band, sowie M. FREITAG, *Das Cismarer Hochaltarretabel, Teil I: Eine Untersuchung zu Form, Werkstoffen und Arbeitstechniken*, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, S. 257-285.
- 12 J. BURCKHARDT, *Das Altarbild*, in: S. von Boch, J. Hartau u.a. (Hrsg.), *J. Burckhardt, Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler – Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), München u. Basel 2000, S. 7-138.
- 13 J.M. MEISSNER, *Baugeschichte und Rekonstruktion des Benedictinerklosters in Cismar/Ostholstein*, Diss. phil. Kiel 1976, bes. S. 233ff.
- 14 Siehe das *Registrum reliquiarum et indulgenciarum*, geführt mit dem Untertitel *De reliquiis sanctorum in monasterio Cismarie*, das in einer Kopie aus dem späten 15. Jahrhundert in Kopenhagen aufbewahrt wird; vgl. K. KOHLMANN (Hrsg.), *Analecta Cismariensa*, in: Quellensammlung der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinisch-Lau-

- enburgische Geschichte, 4, *Scriptores minores rerum Slesvico-Holtsatensium*, Heft 1, Kiel 1874 (Nachdruck Vaduz 1984), S. 267ff., das Zitat dort S. 271. Vgl. ebd., S. 231-252, die nach 1283 verfaßte *Historia de duce Hinrico*, die die Schenkung der Heilig Blut-Reliquie im Jahr 1177 überliefert. Zum Ende des 15. Jahrhunderts befand sich das Kloster im Besitz von nicht weniger als 991 Reliquien. Der päpstliche Ablass wurde 1432 gewährt und belief sich auf 10 Jahre und 47 Tage. Vgl. MEISSNER (Anm. 13), S. 233.
- 15 Zum Cismarer Lettner und der entsprechenden räumlichen Trennung von Laien- und Chorbereich siehe MEISSNER (Anm. 13), S. 124-129. Ebd., S. 190ff., Überlegungen zur einstigen regulären Verwahrung der Reliquien in einem heute nicht mehr erhaltenen, kapellenartigen Anraum des Chorbereichs.
- 16 M.F. ARENDT, *Cismarsche Alterthümer*, in: Neue Schleswig-Holsteinische Provinzialberichte 6, 1816, S. 388-395, hier S. 389f.
- 17 BRAUN (Anm. 3), S. 569; EHRESMANN, *Some Observations* (Anm. 10), S. 362.
- 18 Ulrich von Richental, Chronik des Konzils von Konstanz, verlorene Urschrift ca. 1420-1424 begonnen, erhaltene Abschrift ca. 1464. Vgl. dazu B. KONRAD, *Rosgartenmuseum Konstanz, Die Kunstwerke des Mittelalters, Bestandskatalog*, Konstanz 1993, S. 96ff.
- 19 Ulrich von Richental, Konstanzer Conciliumsbuch, Augsburg 1483, fol. XXVib. Vgl. R.F. BURCKHARDT, *Der Baseler Münsterschatz* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 4, Kanton Basel-Stadt, Bd. 2), Basel 1933, S. 113 mit Anm. 2.
- 20 F. GOLDKUHL, I. KRUEGER u. H.M. SCHMIDT (Bearb.), *Rheinisches Landesmuseum Bonn, Gemälde bis 1900*, Bonn 1982, S. 429-432 (Katalogeintrag H.M. Schmidt).
- 21 Holzschnitt aus der Hedwigslegende (Ahly hebet sich an dye grosse legenda der [...] sandt hediwigis [...]), Breslau 1504, verso des Frontispiz.
- 22 H. FIRMENICH, *St. Severin in Köln*, Köln 1983, S. 17f. Das Gemälde ist Teil eines Zyklus von insgesamt 20 Darstellungen der Legende des hl. Severinus, siehe F.G. ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 9), Köln 1990, S. 395-400.
- 23 A. STANGE, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 2, München 1970, S. 100, Nr. 440.
- 24 H. APPUHN, *Kloster Isenhagen, Kunst und Kult im Mittelalter*, Lüneburg 1966, S. 42-46; M. WOLFSON, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550*, Hannover 1992, S. 145f., Nr. 48.
- 25 E.F.A. MÜNZENBERGER, fortgesetzt von S. BEISSEL, *Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre in Deutschland, Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst*, Frankfurt a.M. 1885-1905, Bd. 1, S. 40f.; H. EICHLER (Hrsg.), *Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Münster 1964, S. 42f.
- 26 MÜNZENBERGER u. BEISSEL (Anm. 25), S. 40f.
- 27 Vgl. BRAUN (Anm. 3), S. 349.
- 28 Siehe dazu R. KROOS, *Quellen zur liturgischen Benutzung des Magdeburger Domes*, in: E. Ullmann (Hrsg.), *Der Magdeburger Dom – ottonische Gründung und staufischer Neubau, Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Magdeburg vom 7.10. bis 11.10.1986*, Leipzig 1989, S. 88-97.
- 29 KROOS, *Quellen Magdeburger Dom* (Anm. 28), S. 91f.
- 30 W. BERING, *Das Bistum Osnabrück vor der Einführung der Reformation (1543)* (Das Bistum Osnabrück, Bd. 3), Osnabrück 1940, S. 148f.; W. BORCHERS, *Der Osnabrücker Domschatz*, Osnabrück 1974, S. 12f., 171f., 173ff., mit den entsprechenden Inventarverzeichnissen.
- 31 R. KROOS, *Liturgische Quellen zum Kölner Domchor*, in: Kölner Domblatt 44-45, 1979-1980, S. 35-202, bes. S. 67-69. Einen allgemeinen Überblick über das vielfältige Material bieten BRAUN (Anm. 3), S. 554ff., G.F. KOCH, *Die Kunstausstellung, Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 30ff., sowie A. LEGNER, *Reliquien in Kunst und Kultur zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- 32 Zeichnung in der zwischen 1414 und 1418 verfaßten Chronik der Abtei von Thomas of Elmham, Cambridge, Trinity Hall, Ms. 1, fol 77r; siehe W. URRY in: R.A. Skelton u. P.D.A. Harvey (Hrsg.), *Local Maps and Plans from Medieval England*, Oxford 1986, S. 107-117, Nr. 7; C. DE HAMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*, London 1994 (2. Aufl.), S. 16.
- 33 Vgl. die betreffende Beschreibung in der *Chronica Gervasii monachi Cantuarensis*, ad annum 1174; siehe BRAUN (Anm. 3), S. 562, und O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 5 Bde., München 1955-1960, Bd. 1, S. 220f., Nr. 804. Siehe zuletzt mit weiterer Literatur F. DRUFFNER, *Hagiographie und Sakraltopographie in Canterbury*, in: G. Kerscher (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst, Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993, S. 254-272.
- 34 Siehe dazu BURCKHARDT (Anm. 19), bes. S. 15ff. u. S. 353ff., sowie KOCH (Anm. 31), S. 39ff.
- 35 BURCKHARDT (Anm. 19), S. 16.
- 36 „L'altaro grande si a una bellissima ancona de alabastro et ege suso scolpiti XII apostoli e Christo in croxe“; zitiert nach BURCKHARDT (Anm. 19), S. 14f.; siehe ebd., S. 18, zu der Verhängung mit Tüchern.
- 37 Siehe dazu R. BRANNER, *The Grande Châsse de la Sainte-Chapelle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 77, 1971, S. 5-18.
- 38 BRANNER (Anm. 37), S. 7. Der Stich entstammt S.-J. MORAND, *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du palais*, Paris 1790, S. 40.
- 39 BRANNER (Anm. 37), S. 7. C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. 1, Paris 1987, S. 450-456, Nr. 61, sowie zuletzt P.-Y. Le Pogam in: AUSST.KAT. KÖLN 1995, Schnütgen-Museum, H. Westermann-Angerhausen (Hrsg.), *Schatz aus den Trümmern, Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Köln 1995, S. 346f., Nr. 35.
- 40 BRANNER (Anm. 37), S. 15.
- 41 Zitiert nach KROOS, *Quellen Magdeburger Dom* (Anm. 28), S. 91.
- 42 Vgl. KONRAD (Anm. 18).
- 43 L.B. MUNHARAZ, J.Z. STABEL-HANSEN u. M.A. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional: Edad Media*, Madrid 1984, S. 108.
- 44 WENTZEL, *Hochaltar* (Anm. 10), S. 42f.; H. KELLER, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift für Theodor Müller*, München 1965, S. 125-144. Vgl. zur Kritik an dieser These bereits EHRESMANN, *Some Observations* (Anm. 10), bes. S. 362, A. LEGNER, *Kölnische Hagiophilie, Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgeschaft in Kölner Kirchen*, in: Kölner Domblatt 51, 1986, S. 195-274, hier S. 205ff., A. LEGNER, *Vom Glanz und von der Präsenz des Heiliums – Bilder und Texte*, in: AUSST.KAT. KÖLN 1989, Schnütgen-Museum, A. Legner (Hrsg.), *Reliquien, Verehrung und Verklärung*, Köln 1989, S. 33-147, hier S. 96ff., und den Beitrag von N. WOLF, *Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, in: U. Albrecht u. J. von Bonsdorff (Hrsg.), *Figur und Raum, Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, S. 91-111.
- 45 P. ZIMMER, *Die Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore, Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Köln 1991, S. 30ff., bes. S. 42, zu den Reliquienschränken. Siehe zum Altarretabel auch AUSST.KAT. FRANKFURT A.M. 1975, Liebieghaus, H. Beck, W. Bech u. H. Bredekamp, *Kunst um 1400 am Mittelrhein, Ein Teil der Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1975, S. 136-138, Nr. 39 (Katalogeintrag P. Eich), sowie EHRESMANN, *Some Observations* (Anm. 10), S. 362ff.
- 46 Vgl. ZIMMER (Anm. 45), S. 95.
- 47 ZIMMER (Anm. 45), S. 106.
- 48 Vgl. H. APPUHN, *Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen, Über Kult und Kunst im späten Mittelalter*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 1, 1961, S. 73-138, hier S. 78-80; ZIMMER (Anm. 45), S. 52ff.
- 49 ZIMMER (Anm. 45), S. 106.

- 50 ZIMMER (Anm. 45), S. 87ff., bes. S. 95. Siehe zum Retabel C. SCHULZE-SENGER, *Der Klarenaltar im Dom zu Köln, Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars*, in: Kölner Domblatt 43, 1978, S. 23-36, und R. SCHUMACHER-WOLFGARTEN, *Von Frauen für Frauen, Spurensuche am Kölner Klaren-Altar*, in: H.-R. Meier, C. Jäggi u. Ph. Büttner (Hrsg.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn, Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, Berlin 1995, S. 264-279.
- 51 Vgl. R. LAUER, C. SCHULZE-SENGER u. W. HANSMANN, *Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom*, in: Kölner Domblatt 52, 1987, S. 9-79, hier S. 11f.
- 52 LEGNER, *Kölnische Hagiophilie* (Anm. 44). Dort ein grundlegender Überblick über diese höchst heterogene Funktionsgattung.
- 53 Vgl. H. SCIURIE, *Zur Bedeutung der Chorskulpturen im Magdeburger Dom*, in: Ullmann (Anm. 28), S. 163-168, hier S. 167, mit Anführung einer Magdeburger Dombeschreibung von 1671: „oben im chor seyn vier mit Eisen verwahrte kasten, so voller Reliquien gewesen“.
- 54 E. KOFOD-HANSEN u. M. SCHARFF, *Løgumskabet*, Padborg 1985, S. 33-54; M. SCHARFF, *The Altar Frontal from Logum*, in: Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material, Papers from the Conference in Oslo 1989 (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 11), Rom 1995, S. 83-91, bes. S. 85.
- 55 WENTZEL, *Lübecker Plastik* (Anm. 4), S. 147ff.; KELLER (Anm. 44), S. 125f. Vgl. dazu den Beitrag von Johannes Voss in diesem Band.
- 56 „Unes aumoires fermans à deux guichez, en façon d'un autel, en la chapelle du galetas des galleries [de Châteaudun]“; P. EAMES, *Furniture in England, France and the Netherlands from the Twelfth to the Fifteenth Century* (Furniture History, Bd. 13), London 1977, S. 8.
- 57 Höhe 2,70 m, im Ersten Weltkrieg zerstört. Siehe A. DIDRON, *Armoire de Noyon*, in: Annales Archéologiques 4, 1846, S. 369-375; L. FLIGNY, *Le mobilier en Picardie 1200-1700*, Paris 1990, S. 38.
- 58 P. EICHHOLZ, *Die Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg*, Berlin 1912, S. 289; J. FAIT, *Dom und Domschatz zu Brandenburg*, München u. Zürich 1991, S. 21. Hinweise zur Konstruktion des Dachaufsatzes verdanke ich dem vormaligen Restaurator des Domstifts, Herrn Werner Schwarz (Minden).
- 59 Vgl. dazu WOLF (Anm. 44), sowie den Beitrag von Norbert Wolf in diesem Band.
- 60 Vgl. zu derartigen, bislang kaum eingehend untersuchten Entwicklungszusammenhängen, die für die Genese des Altarretabels von fundamentaler Bedeutung sind und die die Ensemblebildung der heterogenen Bestandteile des Altarschmucks insgesamt betreffen, Reliquien ebenso wie Altarkreuze, Kultstatuen ebenso wie bildliche Darstellungen: M.-M. GAUTHIER, *Du tabernacle au retable, Une innovation limousine vers 1230*, in: Revue de l'art 40-41, 1978, S. 32-42, V. FUCHSS, *Das Altarensemble, Eine Analyse des Kompositioncharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999, und K. KRÜGER, *Hoc est enim corpus meus: Präsenz und Repräsentation in deutschen Kreuzigungsdarstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: La croce, iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), Atti del Convegno internazionale di studio, Neapel 2001 (im Druck). Zur Entstehung und überregionalen Verbreitung der Madonnenaltarschreine seit dem 12. Jahrhundert siehe K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 17ff. (dort S. 20 mit Anm. 38 u. 39 die betreffende Literatur zum nordalpinen Material).
- 61 Siehe zuletzt die betreffende Materialzusammenstellung von I. BÄHR, *Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönungen vor 1475*, in: Städel-Jahrbuch N.F. 15, 1995, S. 85-101, und A.S. STEINMETZ, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei, Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar 1995, bes. S. 26ff.
- 62 W. WILHELMY, *Der Marienstättler Altar*, in: AUSST.KAT. MAINZ 1993, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, H.-J. Kotzur (Hrsg.) Hochgotischer Dialog, Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich, Worms 1993, S. 11-48.
- 63 E. SEBALD, *Der Oberweseler Goldaltar*, in: Kotzur (Anm. 59), S. 59-90; D. EHRSMANN, *Medieval Theology of the Mass and the Iconography of the Oberwesel Altarpiece*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1997, S. 200-226.



I Cismar, Benediktinerabteikirche, Retabel des Hochaltars



II Cismar, Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, linker Flügel



III Cismar, Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, rechter Flügel



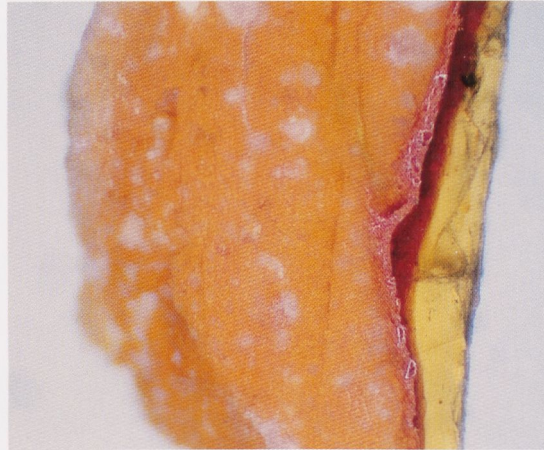
a



b



c



d

IVa Cismar, Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, Dachschräge, Johannes aus der Kreuzigung: Die Reliefs der Dachschräge zeigen unverändert die ursprünglich geplante Fassung; die Höhungen der Inkarnate sind in stilisierender Auffassung rot betont.

IVb Maria aus der Flucht nach Ägypten: Die überarbeiteten Inkarnate unterscheiden sich durch die feinere Modellierung von denjenigen in der Erstfassung.

IVc Christus aus der Geißelung, auf ehemals nach hinten zu öffnender Tür in der Schreinrückwand

IVd Schreininneses, Dachschräge, Malschichtdünnschliff, Schichtenabfolge von unten: Mennigegrundierung mit Bleiweißpartikeln, Zinnoberfarbschicht, roter Farblack, Überzug



a



b



c



d

Va Cismar, Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, Schreininneres, Dachschräge, Abraham und Melchisedek: Gewand des Melchisedek mit Streumuster in Blattgold. Außerhalb des Ornaments anhaftende Goldflitter zeugen von den Schwierigkeiten der Farbtrocknung.

Vb Schreininneres, Dachschräge, Kain und Abel: Gewand des Abel mit Streumuster in Blattgold. Die Goldfolie des frei Hand angelegten Ornaments wurde abschließend nochmals mit der Grundfarbe umrissen.

Vc Geburt Christi, vor der Restaurierung

Vd Geburt Christi, nach der Restaurierung



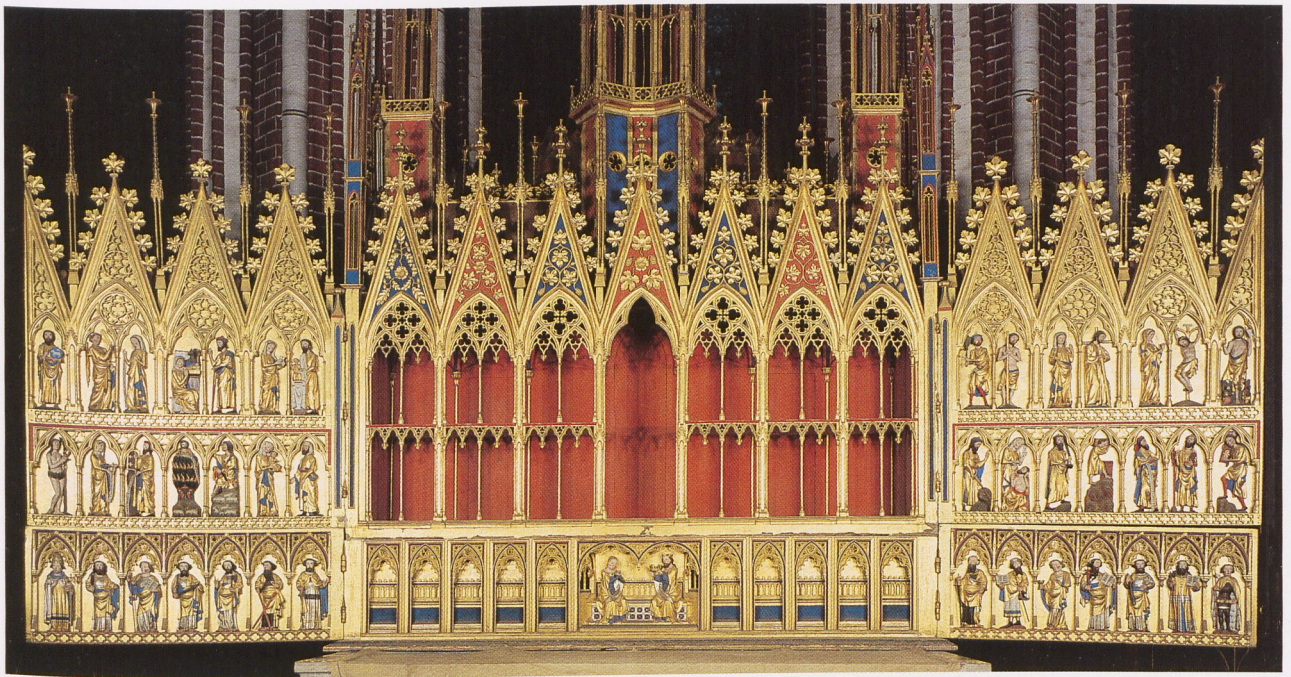
a



b

VIa Cismar, Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, Schrein

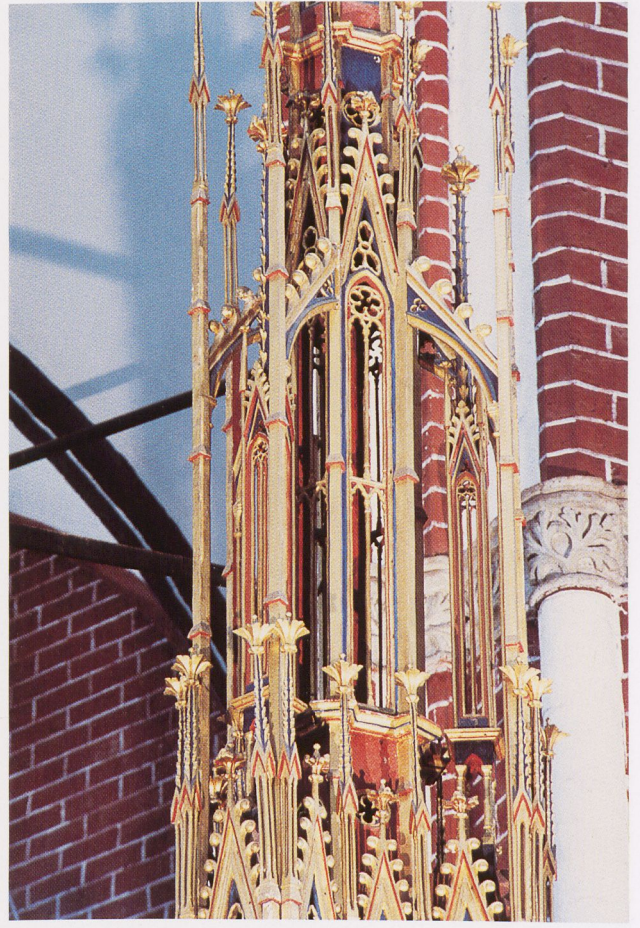
VIb Schrägansicht des Schreins



a



b



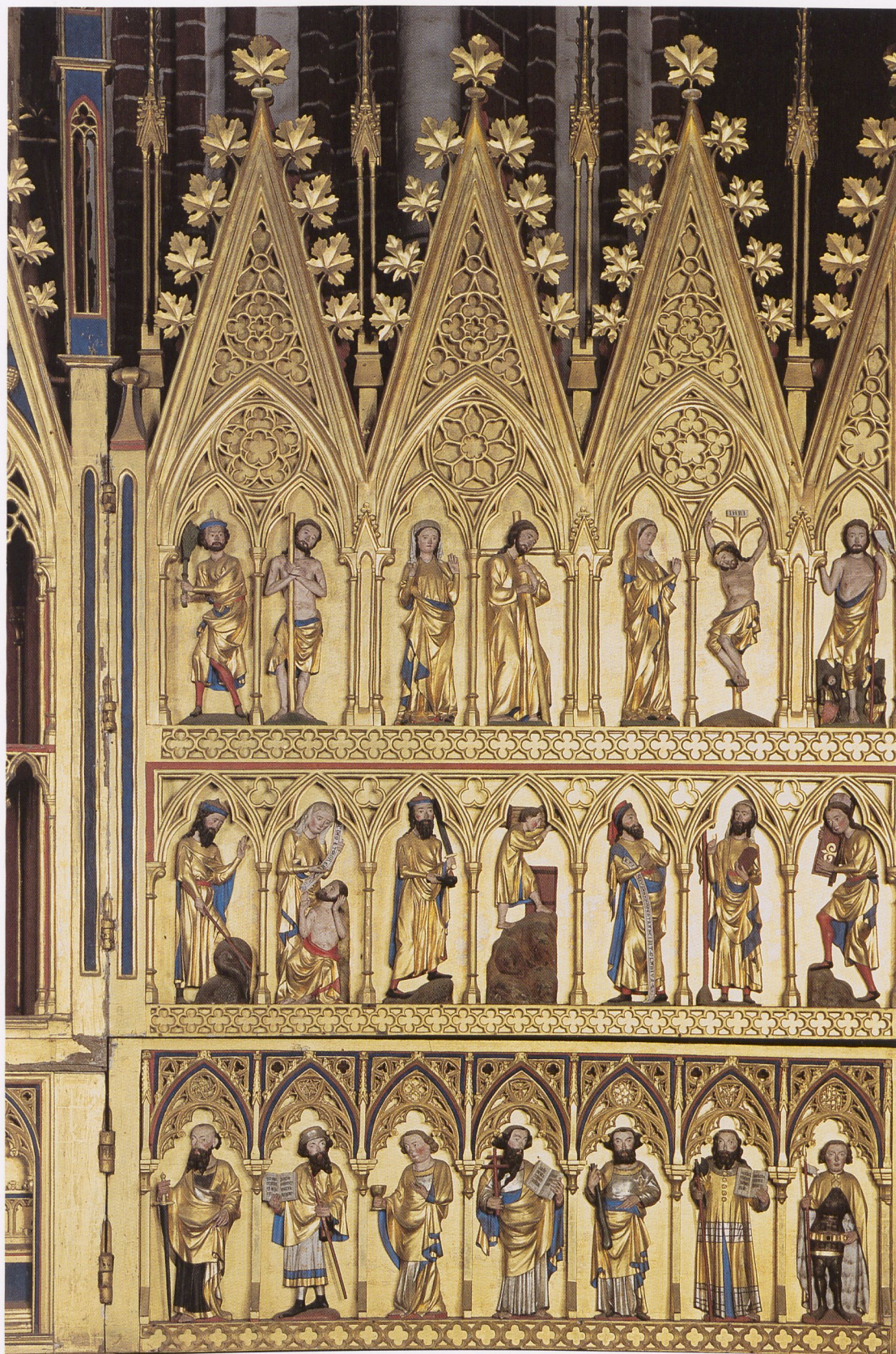
c

VIIa Doberan, Zisterzienserabteikirche, Retabel des Hochaltars

VIIb-c Doberan, Zisterzienserabteikirche,
Hochaltarretabel, Turmaufsätze



VIII Doberan, Zisterzienserabteikirche, Hochaltarretabel, linker Flügel



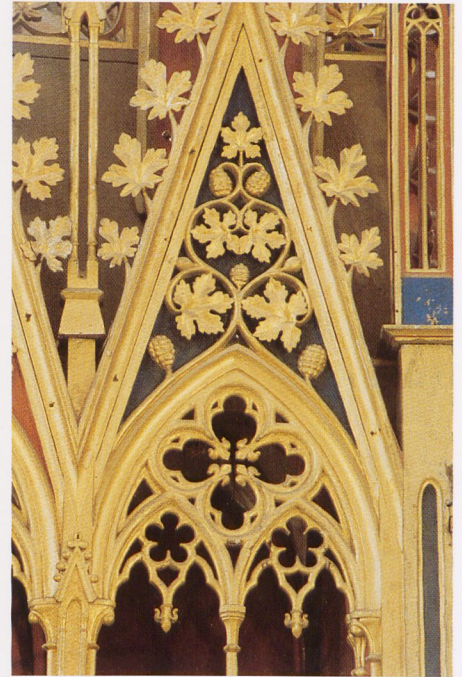
IX Doberan, Zisterzienserabteikirche, Hochaltarretabel, rechter Flügel



X Doberan, Zisterzienserabteikirche, Hochaltarretabel, rechter Flügel, Maria aus der Kreuztragung, Geißelung (oben), Abraham aus der Opferszene, Hiob, Moses vor dem Felsen (unten)



a



b



c

XIa Doberan, Zisterzienserabteikirche,
Kelchschrank, Giebel mit dem Bildnis Christi

XIb Doberan, Zisterzienserabteikirche,
Hochaltarretabel, Wimperg mit Laubwerk

XIc Tortosa, Kathedrale Santa Maria,
Retabel des Hochaltars



XII Doberan, Zisterzienserabteikirche, Kelchschrank, geöffnet



XIII Doberan, Zisterzienserabteikirche, Kelchschrank, geschlossen