

## **Hoc est enim corpus meum. Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts**

Klaus Krüger

*Super altare nihil ponatur, nisi capsae et reliquiae et quatuor evangelia* – nichts soll auf den Altar gestellt werden, außer den Gefäßen mit Reliquien und den vier Evangelien, und darüber hinaus allein das Gefäß mit dem Leib des Herrn: *et pixis cum corpore domini ad viaticum pro infirmis*.<sup>1</sup> Diese Regelung trifft in karolingischer Zeit, gegen Mitte des 9. Jahrhunderts, von höchster kirchlicher Seite ein offizieller Synodalbeschluss und bescheidet damit einschlägig den eng begrenzten Spielraum, der nach theologischem Verständnis aller Schmuckentfaltung auf der Mensa des Altars zudedacht war. War dabei auch, wie zahlreiche spätere Edikte, Ordinationen oder Visitationsberichte bezeugen, dem materiellen Aufwand kaum eine Grenze gesetzt, so bestand doch unzweideutig das Gebot, dass Schmuckentfaltung in Form von figürlichen Bildwerken unterbleiben sollte. Ein ottonisches, vermutlich in Metz entstandenes Elfenbein aus dem  
196 späten 10. Jahrhundert, das sich heute im Frankfurter Liebieghaus befindet, kann davon eine anschauliche Vorstellung vermitteln.<sup>2</sup> Es zeigt einen zelebrierenden Erzbischof, der in vollem Ornat und im Gestus des liturgischen Dankgebetes die eucharistische Wandlung als den Höhepunkt der Messe einleitet. Der Altar, an dem dies geschieht, ist an seiner Vorderseite durchaus reich mit einem textilen Antependium geschmückt, auf seiner Mensa jedoch kommen allein jene Gegenstände zu stehen, die zur Liturgiefeier notwendig und unabdingbar sind: der Kelch mit dem Wein, die Patene mit dem Opferbrot, das aufgeschlagene Sakramentar und das Evangeliar. Von der lang dauernden Wirkung, die der geistlichen Ablehnung von figürlichem Bilderschmuck auf dem Altar beschieden war, vermag noch im späten 13. Jahrhundert der Ordinarius der Magdeburger Domkirche zu zeugen, der ausdrücklich verfügt, dass *ymagines pictae vel sculptae* auf dem Altartisch nicht zu verwenden sind, denn sie sind nur Schattenwerke (*res umbratiles*), welche das Wesen der Dinge, die sie darstellen, nicht in sich tragen (*veritatem rei quam representant in se non habentes*).<sup>3</sup> Es liegt auf der Hand, dass eine derartige, so entschieden bildskeptische Prämisse allererst im Hinblick auf die Eucharistie akut wird: Der

Der vorliegende Beitrag ist Teil eines größeren Vorhabens, das sich der Genese und Strukturentwicklung des nordalpinen Tafelbildes, insbesondere des gemalten Altarbildes im 12. und 13. Jahrhundert in Deutschland widmet. Die Argumentation versteht sich demzufolge als Ausblick mit teilweise skizzenhaftem Charakter. Der Anmerkungsapparat beschränkt sich auf das hierfür sinnvolle Maß.

<sup>1</sup> *Admonitio synodalis*, cap. 9, in: PL 115, S. 677.

<sup>2</sup> UWE WESTFEHLING, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision – Kunst – Realität* (Katalog der Ausstellung Köln 1982–83), Köln 1982, S. 92 und 96, Kat. 37; ULRIKE SURMANN, *Studien zur ottonischen Elfenbeinplastik in Metz und Trier* (Beiträge zur Kunstgeschichte 5), Bonn 1990, S. 12–108; RAINER KAHSNITZ, *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Bd. 2, hg. v. Michael Brandt und Arne Eggebrecht (Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993), Hildesheim/Mainz 1993, S. 196–199.

<sup>3</sup> RENATE KROOS, *Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und zu seiner Ausstattung*, in: *Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau*. Symposium vom 7.–11. September 1986 in Magdeburg (Schriftenreihe der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 5), Leipzig 1989, S. 88–97, hier S. 91. Aus demselben Verständnis heraus bestimmt auch Wilhelm Durandus in seinem umfassenden liturgischen Handbuch des *Rationale Divinorum Officiorum* (vor 1291) das eucharistische Geschehen am Altar als das eigentliche ‚Bild‘: Als einzig ‚wahre‘ *ymago* vermag es das unschaubare *mysterium* des Sakraments zu repräsentieren; vgl. KIRSTIN FAUPEL-DREVS, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale Divinorum Officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)* (Studies in the History of Christian Thought 89), Leiden/Boston/Köln 2000, S. 260 ff.



Leib des Herrn ist gegenwärtig und präsent allein in der liturgisch definierten Realität seines Sakramentes, nicht jedoch in einer bildlich umgesetzten Repräsentation seines historisch geschehenen Opfers.<sup>4</sup>

Wie strikt solche Prämissen und die betreffenden Bestimmungen auch waren und wie häufig sie auch wiederholt wurden, so bezeugen sie doch offensichtlich nur eine längst schon zuwiderlaufende Praxis. In der Tat gelangen bereits seit dem 10. Jahrhundert vermehrt und mit wachsender Selbstverständlichkeit auch solche Gegenstände auf die Mensa des Altars, die nicht unmittelbar zum Messvollzug benötigt werden. An erster Stelle stehen dabei die zumeist aus Bronze oder anderen Edelmetallen gefertigten Altarkreuze mit dem Bild des Kruzifixus, wie sie uns seit dem späten 10. Jahrhundert in immer größer werdender Zahl überliefert sind.<sup>5</sup> Die Zeichnung einer Handschrift aus dem späten 11. Jahrhundert kann eine Vorstellung von der Prominenz vermitteln, die derartigen Werken im Ensemble der Altarausstattung zukam. Sie zeigt den christlichen Dichter Prudentius, der sich auf seine Knie zum Gebet vor einem Altar niedergelassen hat. Auf dessen Mensa erhebt sich, prominent und in zentraler Position, ein Altarkreuz über einem bogenförmigen Standsockel, ein Aufbau, der zudem noch von zwei Leuchtern mit Kerzen gerahmt und in Szene gesetzt wird.<sup>6</sup>

197

An zahlreichen erhaltenen Beispielen ließe sich die Vorstellung von solchen Werken konkretisieren und zudem ein anschaulicher Eindruck von ihrer Variationsvielfalt gewinnen. Ein Exemplar, das sich heute im Domschatz von Hildesheim befindet und aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts stammt, zeigt ein vergoldetes, schlicht gerahmtes Kreuz mit der aus Gelbfuss gegossenen und vergoldeten Figur des Gekreuzigten. Mit seinem Kreuzdorn steckt es in einem Architekturfuß, der offenbar sowohl als Behältnis für die konsekrierte Hostie als auch zur Aufnahme von Reliquien diente.<sup>7</sup>

198

Ähnlich ein weiteres Beispiel, das wohl im frühen 12. Jahrhundert in Nordschleswig entstand und sich heute im Nationalmuseum in Kopenhagen befindet.<sup>8</sup> Es bietet sich als schlicht gearbeitetes Werk ohne hohen künstlerischen Anspruch dar. Der Kruzifixus ist an der Rückwand eines kastenförmigen Behältnisses angebracht, das auf seiner Vorderseite die historisch geschehene Kreuzigung mit Maria und Johannes zeigt, auf seinem Deckel dagegen den endzeitlich thronenden Richter mit den Evangelistensymbolen, gemäß der Vision des Ezechiel und der Apokalypse des Johannes. Durch dieses kommentierende Bildprogramm wird dem Gläubigen bedeutet, dass der am Altarkreuz plastisch dargebotene Kruzifixus zugleich als ein eschatolo-

199

<sup>4</sup> Zur dogmatischen Begründung der eucharistischen Repräsentation und zu ihrer komplexen Entwicklungsgeschichte: HASO HOFMANN, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert* (Schriften zur Verfassungsgeschichte 22), 2. Aufl., Berlin 1990, S. 65–101; MIRI RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, bes. S. 12–163. Zu den entsprechenden, die liturgische Altarausstattung betreffenden Bestimmungen: JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung* (Bd. 2: *Der Altar als Reliquienaltar und als Sakramentsaltar*), München 1924, S. 545–647; OTTO NUSSBAUM, *Die Aufbewahrung der Eucharistie (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums, Bd. 29)*, Bonn/Königstein i. Ts. 1979, bes. S. 309–328.

<sup>5</sup> PETER SPRINGER, *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlin 1981, mit ausführlicher Diskussion des Materials und der Gebrauchszusammenhänge. Vgl. auch den Überblick von PETER BLOCH, *Staufische Bronzen: die Bronzekruzifixe*, in: *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur, Band V Supplement: Vorträge und Forschungen*, hg. v. Reiner Hausscherr und Christian Väterlein (Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977), Stuttgart 1979, S. 291–330.

<sup>6</sup> Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, Ms. 22. Vgl. BRAUN (wie Anm. 4), S. 173; SPRINGER (wie Anm. 5), S. 22.

<sup>7</sup> SPRINGER (wie Anm. 5), S. 148–152, Kat. 28; PETER SPRINGER, in: *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur, Bd. 1: Katalog*, hg. v. Reiner Hausscherr (Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977), Stuttgart 1977, S. 516–517, Kat. 686; BEATE BRAUN-NIEHR, *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Bd. 2, hg. v. Michael Brandt und Arne Eggebrecht (Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993), Hildesheim/Mainz 1993, S. 614, Kat. IX–14.

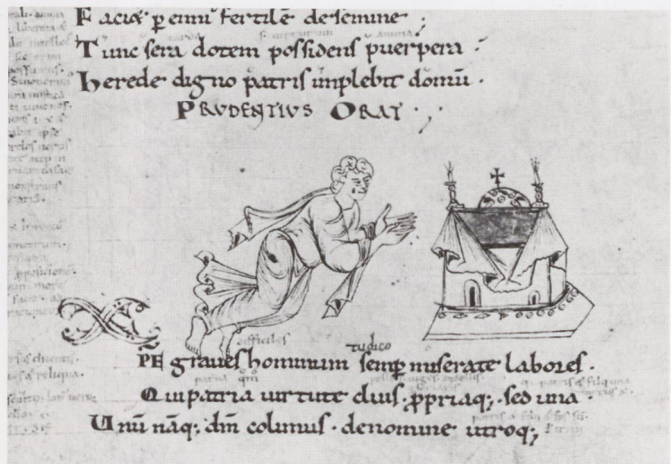
<sup>8</sup> TAGE E. CHRISTIANSEN, *Danmarks Middelalder. Nationalmuseets Vejledning*, Kopenhagen 1972, S. 26 f., Kat. N.





196  
Elfenbeintafel mit Darstellung  
der Messfeier, Metz (?),  
Ende 10. Jh., Frankfurt a.M.,  
Liebieghaus.

197  
Prudentius kniet betend am  
Altar, Prudentius-Hs., Ende  
11. Jh., Lyon, Bibliothèque du  
Palais des Arts, Ms. 22,  
Fol. 5v.

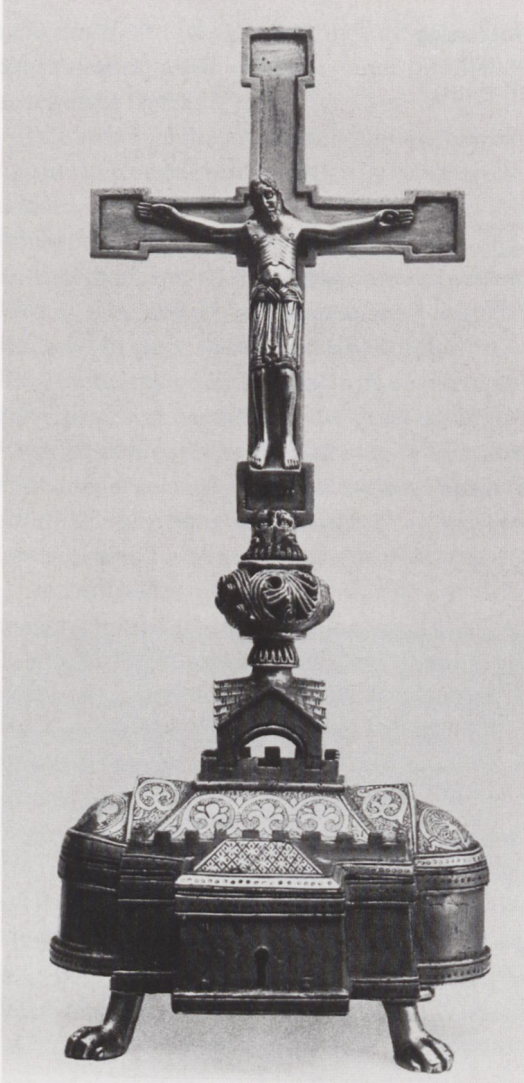


gisch bestimmtes Sinnzeichen der Erlösung figuriert. Was mit diesem Werk vor Augen steht, ist nichts anderes als eine rudimentäre Form der intermediären Ensemblebildung, in der sich plastisch gestaltetes Altarkreuz und illustrierendes Bildprogramm unter einem doppeltem Aspekt verbinden: nämlich einerseits die Präsenz des Kreuzifixus zu vermitteln und sie doch andererseits zugleich auf seinen sakramentalen Sinn hin zu perspektivieren.

Um solche Prozesse von intermediären Ensemblebildungen und um die Konsequenzen für die Frage nach dem Zusammenhang, der zwischen Präsenz und Repräsentation besteht, soll es in den folgenden Ausführungen gehen. Das Augenmerk liegt dabei auf dem 12. und insbesondere auf dem 13. Jahrhundert, jener Zeit also, die vor dem Hintergrund der Messopfertheologie und der sich entfaltenden Kreuzfrömmigkeit eine ebenso rasche wie ausgreifende Verbreitung der Altarkreuze mit sich bringt und sie alsbald zu einem selbstverständlichen Inventarstück der liturgischen Messfeier werden lässt. Was dabei zutage tritt, ist der Umstand, dass sich in

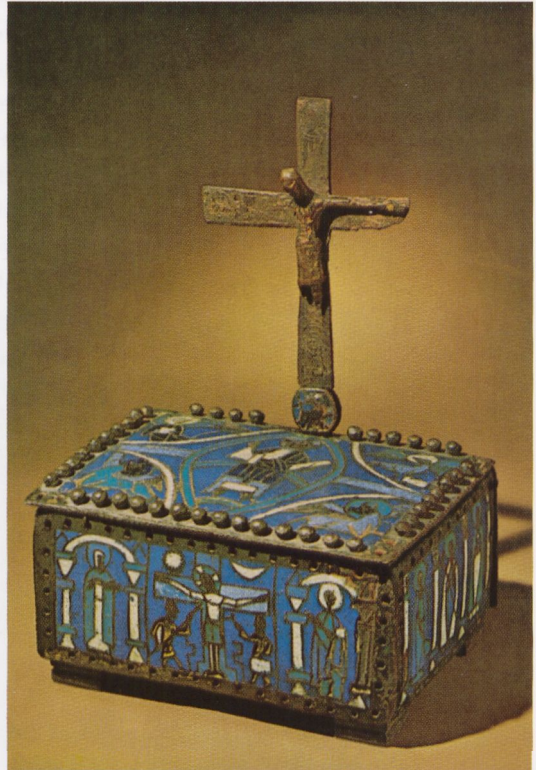
198

Altarkreuz auf Pyxis-Ständer,  
niedersächsisch, um 1160,  
Hildesheim, Dom- und Döze-  
sanmuseum.



199

Reliquienbehältnis mit Altar-  
kreuz, Nordschleswig, frühes  
12. Jh., Kopenhagen, Natio-  
nalmuseum.





regional durchaus unterschiedlichen Kontexten immer wieder deutliche Tendenzen zu einer wechselseitigen, formal wie inhaltlich bestimmten Bezugsetzung der einzelnen Ausstattungsteile am Altar ausprägen, sprich: dass ein Prozess der Systembildung wirksam wird, der darauf gerichtet ist, eine integrative, unterschiedliche Medien und unterschiedliche Modi der Darstellung subsumierende Struktur zu schaffen, welche das Altarkreuz sichtbar in den Fokus rückt und ihm einen festen, inhaltlich wie formal wohl akzentuierten Ort im Ensemble eines größeren Ausstattungs- bzw. Werkzusammenhangs zuweist. Wie zu zeigen ist, kommt im Zuge dieser Entwicklung dem seinerzeit noch jungen und sich erst allmählich etablierenden Medium der Tafelmalerei eine besondere Rolle zu, und sie verknüpft sich aufs Engste mit der so folgewirksamen, wenngleich in ihren Anfängen noch überaus heterogenen Genese des gemalten Altaretabels.<sup>9</sup>

200 Blicken wir zunächst auf ein Altarkreuz aus der Zeit um 1175–1190, das aus dem südschwe-  
201 dischen Broddetorp stammt und eine beachtliche Höhe von 1,42 m besitzt. Es ist integriert in das umfassende Ensemble einer Altarausstattung, die aus zwei Teilen besteht: zum einen aus einem szenengeschmückten Antependium mit der zentralen Figur der *Majestas Domini*, die mit Szenen Christi umgeben ist und von einer Apostelreihe im untersten Register begleitet wird, zum anderen aus einem flachen, mit Ranken- und Tierornamentik geschmückten Retabel. Das Retabel ist an der hinteren Kante der Altarmensa befestigt und wird seitlich von kurzen Pfosten mit abschließenden Knäufen gerahmt. Alle drei Ausstattungsteile: Antependium, Retabel und Kreuz, sind aus Holz gearbeitet und mit Goldblech beschlagen.<sup>10</sup>

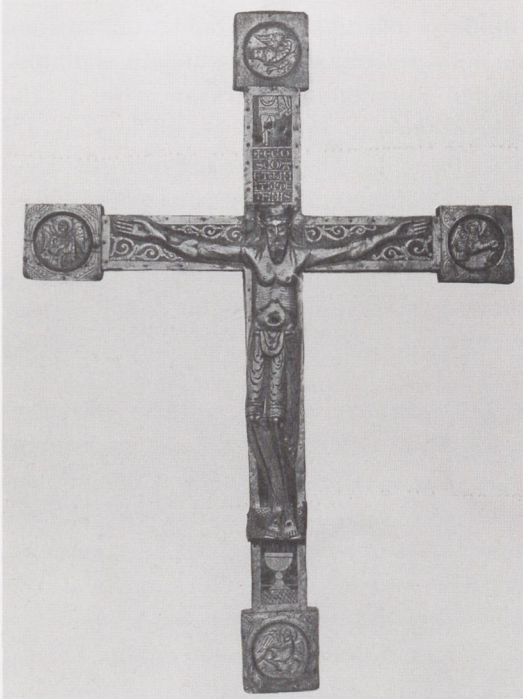
Das konventionell gehaltene, auf die endzeitliche Wiederkunft des Herrn ausgerichtete Programm des Antependiums, das einer seit dem 9. Jahrhundert bestehenden ikonographischen Gattungstradition der Altarbekleidung folgt,<sup>11</sup> wird hier maßgeblich erweitert durch das die ganze Schmuckausstattung des Altars so sichtbar dominierende Kreuz. Der zu Füßen des Kreuzifixus dargestellte Kelch, der das herabfließende Blut auffängt, verweist direkt auf die Eucharistie und auf das Messgeschehen am Altar. Die oben am Kreuz sichtbare Hand des Vaters bekundet den ewigen, göttlichen Ratschluss und zeigt auf eine Inschrift, die besagt: Ich bin der Anfang und das Ende – *ego sum alpha et omega, initium et finis*. Damit ist die eschatologische Heilsbedeutung des historisch geschehenen Opfertodes ausgewiesen und zugleich, durch Gottes Zeichen, Christus als sein Sohn bezeugt, den er der Menschheit am Altar als das Opfer darbringt. Die ornamentalen Ranken am Kreuzbalken, die sich auf dem schmalen Retabel fort-

<sup>9</sup> Zu derartigen Prozessen, deren Untersuchung bislang erst in Ansätzen erfolgte: MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Du tabernacle au retable. Une innovation limousine vers 1230*, in: *Revue de l'art* 40–41, 1978, S. 23–42; VERENA FUCHSS, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999. Vgl. die grundsätzlichen Überlegungen bei WOLFGANG KEMP, *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, S. 121–134; DERS., *Substanz wird Form. Form ist Beziehung. Zum Remaklus-Altar der Abtei Stavelot*, in: *Kunst und Sozialgeschichte. Festschrift für Jutta Held*, hg. v. M. Papenbrock, Pfaffenweiler 1995, S. 219–234. Für die spätere Entwicklung im 14. Jahrhundert vgl. KLAUS KRÜGER, „*Aller zierde wunder trügen die altaere*“. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hg. v. Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger, Wiesbaden 2003, S. 69–85.

<sup>10</sup> Maße des Retabels: Höhe 25 cm, Breite 128 cm. BRAUN (wie Anm. 4), S. 291; POUL NØRLUND, *Gyldne Altre. Jysk Metal-kunst fra Valdemarstiden*, 2. Aufl., Aarhus 1968, S. 12–13, 106–130, 222, 230. Das gesamte Ensemble befindet sich heute im Staatlichen Historischen Museum in Stockholm.

<sup>11</sup> Überblick bei ECKART VON SYDOW, *Die Entwicklung des figuralen Schmuckes der christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV. Jahrhundert* (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, H. 97), Straßburg 1912; BRAUN (wie Anm. 4), S. 123–132; JOSEPH BRAUN, „*Altarantependium*“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 441–459; MAGNE MALMANGER/LASZLO BERCZELLY/SIGNE FUGLESANG (Hg.), *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989* (*Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 11), Rom 1995.

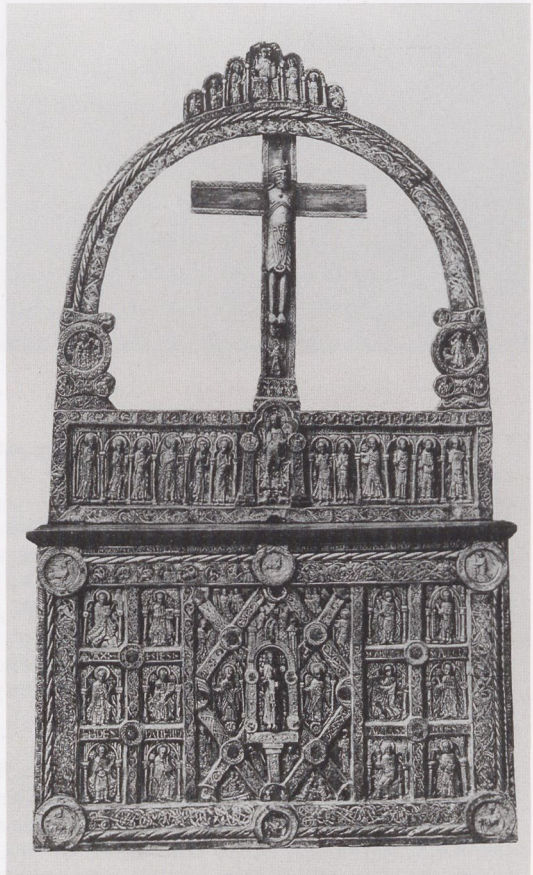
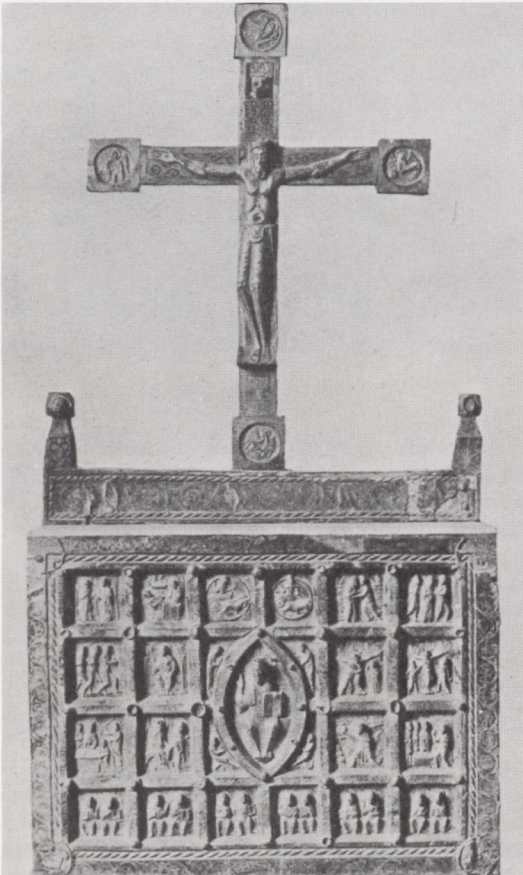




200  
Altarkreuz aus Broddetorp  
(Schweden), ca. 1175–1190,  
Stockholm, Staatliches Historisches Museum.

202  
'Goldener Altar' aus Lisbjerg  
bei Aarhus, ca. 1150, Kopen-  
hagen, Nationalmuseum.

201  
Altarensemble mit Antepen-  
dium, Kreuz und Retabel aus  
Broddetorp (Schweden),  
ca. 1175–1190, Stockholm,  
Staatliches Historisches  
Museum.





setzen, verweisen auf die Vorstellung vom Lebensbaum als dem Baum des neuen Paradieses, der als ein Hoffnungsbild der zukünftigen Auferstehung und Erlösung figuriert. An den Enden des Kreuzes befinden sich schließlich die vier Evangelisten-Symbole, die die Bedeutung des Opfers im Hinblick auf die zweite Wiederkunft des Herrn am Jüngsten Tag signalisieren. Vervollständigt wird das Programm zuletzt durch eine Inschrift am Retabel, die die Namen jener Heiligen aufführt, deren Reliquien im Altar rekondierte wurden: *hec sunt nomina sanctorum quorum reliquie in hac ecc[le]sia [continentur]*, mit Reliquien unter anderem der Heiligen Clemens, Marcellus, Botulfus, Sebastian, der Kölnischen Jungfrauen und anderer mehr.<sup>12</sup> Der Kult der Märtyrer und das Gedenken an ihre Blutzugehörigkeit wird hier in einen ebenso engen wie sinnfälligen Zusammenhang mit der Verehrung Christi und dem liturgischen Gedenken seines Opfers gestellt.

202 Ähnliche Ensemblebildungen wie im Fall von Broddetorp finden sich auch andernorts. Zu den bedeutendsten Beispielen gehören die so genannten Goldenen Altäre des 12. Jahrhunderts, welche die eben gesehene Struktur noch um einen abschließenden, architektonisch dekorierten Halbkreis, der das Kreuz gleich einem Triumphbogen umfängt, erweitern.<sup>13</sup> Es würde zu weit führen, den komplexen, weitgespannten Kontext solcher Werke und die Bedingungen für die Herausbildung und Diversifizierung ihrer Objektgestalt an dieser Stelle zu erörtern. Hier ist insbesondere auf jüngere Forschungen von Ebbe Nyberg zu verweisen, der dem Entstehungszusammenhang derartiger Ensembles, in denen sich Altarkreuze oder Chorbogenkruzifixe mit einfachen Pfostenretabeln zu einer gemeinsamen Struktur verbinden und dabei zugleich in den architektonischen Zusammenhang des Kirchenraumes und seiner malerischen Dekoration einfügen, für den dänischen Raum nachgegangen ist, mit Ergebnissen, die auch über diesen engeren Verbreitungsraum hinaus von aufschlussreicher Relevanz sind.<sup>14</sup>

203 Im Folgenden soll das Augenmerk stattdessen auf dem seinerzeit noch ganz jungen, sich erst entwickelnden Medium der Tafelmalerei und dabei vor allem auf der Frage liegen, welche besonderen Ausdrucksmöglichkeiten, genauer gesagt: welche medienspezifischen Verfahren der Repräsentation und näherhin der bildlich bestimmten Sinnproduktion wirksam wurden, um sich in jenem angesprochenen Prozess der Systembildung und strukturellen Integration, der zugleich ein Prozess der spezifischen Hervorbringung visueller Anschauungsordnungen war, dauerhaft zu etablieren.

Taf. h-n  
204 Als erstes Beispiel dient uns das bekannte, um 1260 in Westfalen entstandene Tafelbild mit der Darstellung des Gnadenstuhls, das sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin befin-

<sup>12</sup> NØRLUND (wie Anm. 10), S. 107.

<sup>13</sup> Vgl. BRAUN (wie Anm. 4), S. 291f.; NØRLUND (wie Anm. 10); SPRINGER (wie Anm. 5), S. 29f.; OTTO HORN/SØREN SKOVGAARD JENSEN, *The House of Wisdom*, Kopenhagen 1990; FUCHSS (wie Anm. 9), S. 83–85.

<sup>14</sup> AXEL JENSEN, *Alterstolper fra Jydske Landsbykirker*, in: *Aarboger for Nordisk Oldkyndighed og Historie*, 3. serie, 1, 1911, S. 206–232, bes. S. 222 ff.; EBBE NYBORG, *Korbue, krucifiks og bueretabel. Om de aeldste vestjyske triumfkrucifikser, deres udformning og anbringelse*, in: *Hikuin* 14, 1988, S. 133–152; DERS., *Denmarks Kirker*, Bd. 3: Ribe Amt, Kopenhagen 1988, S. 1725–1727; DERS., *Kunstschatze Jütlands, Fünens und Schleswigs aus der Zeit Waldemar des Siegers* (Katalog der Ausstellung Viborg 1991), Viborg 1991, S. 27 f., Kat. 6; DERS., *Messeofer, gralsriddere og snakkekvinde. Genfundne og nyopdagede kalkmalerier i Olsted kirke*, in: *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 1998, S. 54–71; DERS., *Retabler med to spir. Et bidrag til altertavlens tidlige udvikling*, in: *Arvesølvet. Studier fra Nationalmuseet tilegnet Fritze Lindahl* 2003, Kopenhagen 2003, S. 27–46; zuletzt bes. DERS., *Kreuz und Kreuzaltarretabel in dänischen Pfarrkirchen des 12. und 13. Jahrhunderts. Zur Genese der Ring- und Arkadenkreuze*, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hg. V. Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger, Wiesbaden 2003, S. 25–49. Siehe auch die Hinweise bei MARIA ANCYKOWSKI, *Westfälische Kreuze des 13. Jahrhunderts*, Münster 1992, S. 145 ff., 158 ff., 257 ff., sowie zuletzt den ergänzenden Materialüberblick bei JOANNA WOLSKA, *Ringkors fran Gotlands Medeltid. En ikonografisk och stilistisk studie*, Stockholm 1997.



det.<sup>15</sup> Die Tafel wird durch eine plastisch aufgesetzte Bogenstellung in drei etwa gleich große Felder gegliedert, die das Bildprogramm klar und übersichtlich organisieren. Links steht im Gestus der Fürbitte die heilige Jungfrau Maria, rechts Johannes der Evangelist. Im Zentrum erscheint die Figurengruppe der Trinität, also die Dreieinigkeit von Gottvater (in Gestalt des Thronenden), seinem Sohn (in Gestalt des Gekreuzigten) und dem Heiligen Geist (in Gestalt der Taube).

Die trinitarische Darstellung im Zentrum der Tafel verbildlicht das ebenso zentrale wie komplexe theologische Dogma, nämlich dass es in Gott eine Wesenheit und eine Natur, dies jedoch in drei Hypostasen bzw. drei Personen gibt. Wie man weiß, hat der Versuch einer bildlichen Veranschaulichung dieser Vorstellung im Lauf des Mittelalters unterschiedlichste Lösungen hervorgebracht, sei es in der Form sinnbildlicher Figurationen wie etwa eines Dreiecks oder eines dreifachen Kreises, oder sei es in der Form einer menschlichen Gestalt, die zwar einen Körper, doch zugleich einen dreigesichtigen Kopf besitzt.<sup>16</sup> Die Ikonographie, wie sie das Berliner Bild vor Augen stellt, nämlich Gottvater, der den Gekreuzigten mit beiden Händen vor sich hält, hat sich gegen Mitte des 12. Jahrhunderts entwickelt, nach Vorstufen, die bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen. Ihr genuiner Funktionszusammenhang, in dem sie sich zuerst herausbildet, nämlich an Tragaltären, an Altarkruzifixen oder als Illustration in Missalen, ist zweifellos das eucharistische Geschehen auf dem Altar.<sup>17</sup> Der Sinn, den die Darstellung in diesem Rahmen veranschaulicht, liegt auf der Hand. Wie Wolfgang Braunfels betont hat, ist das bestimmende Motiv für die Herausbildung des ikonographischen Typus „weniger in der Tatsache zu suchen, dass die drei göttlichen Personen dargestellt sind, als vielmehr in jener, dass Gottvater das Kreuz mit Händen hält, sei es, um es wie ein Opfer anzunehmen, sei es, um es als das ‚hilasterion‘, das Sühnemittel, der Menschheit darzureichen. Es war also nicht in erster Linie die Absicht, die Trinität darzustellen ..., sondern das Verlangen, jenes Mysterium der heiligen Messe anschaulich zu machen, in dem der Erlöser zugleich das Opfer ist und sich als das Opfer darreicht“.<sup>18</sup>

Das gemalte Kreuz mit seiner Blattgoldauflage, das in strenger Frontalität auf der vordersten Bildebene, wenn man so will: genau an der ästhetischen Grenze des Bildes platziert ist, vertritt gewissermaßen ein real auf der Mensa stehendes Altarkreuz und schafft auf diese Weise eine direkte Verknüpfung zwischen der bildexternen Wirklichkeit des liturgischen Messgeschehens und der internen, sinnverdichteten Wirklichkeit der bildlichen Darstellung. Das angesprochene Widerspiel zwischen dem Darreichen und dem Empfangen des Opfers gewinnt damit eine durchaus konkrete, in den Altarraum wirkende Dimension. Ob sich aus diesem Sinnzusammenhang auch das bislang ungedeutete Motiv der so augenfällig differierenden Handhaltung

<sup>15</sup> 71x120 cm, äußerer Rahmen nicht original. ALFRED STANGE, Deutsche romanische Tafelmalerei, in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst 20, 1930, S. 124–181, hier S. 142–145; DERS., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1, München 1967, S. 131 f., Nr. 432; WILHELM H. KÖHLER, in: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin (Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts), Berlin 1975, S. 469 (Inv. 1216B); BARBARA KLÖSSEL, Frühe Tafelmalerei aus Soest. Altartafeln aus St. Walburgis – Antependium – Kreuzigungsretabel – Trinitätstafel, in: Soest. Geschichte der Stadt, Bd. 2: Die Welt der Bürger. Politik, Gesellschaft und Kultur im spätmittelalterlichen Soest, hg. v. Heinz-Dieter Heimann, Soest 1996, S. 683–710, hier S. 696–703; FRIEDRICH KOBLER, Deutsche Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Das Aschaffenburgische Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. v. Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 89), München 1997, S. 41–72, hier S. 44.

<sup>16</sup> WOLFGANG BRAUNFELS, Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954; DERS., Dreifaltigkeit, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, Sp. 525–537.

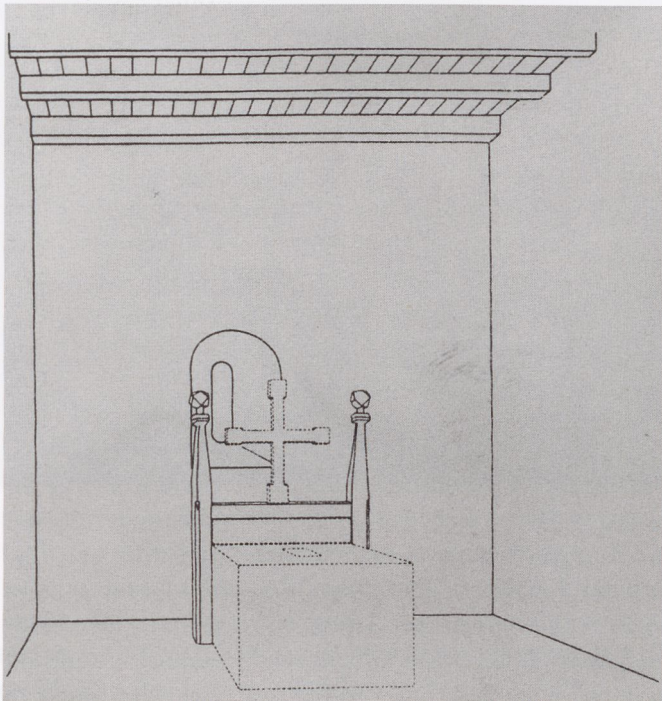
<sup>17</sup> GRETE NEUMANN, Die Ikonographie des Gnadenstuhls, Phil. Diss. Berlin 1953; BRAUNFELS 1954 (wie Anm. 16), S. XXIX–XXXIX.

<sup>18</sup> BRAUNFELS 1954 (wie Anm. 16), S. XXXVIII.



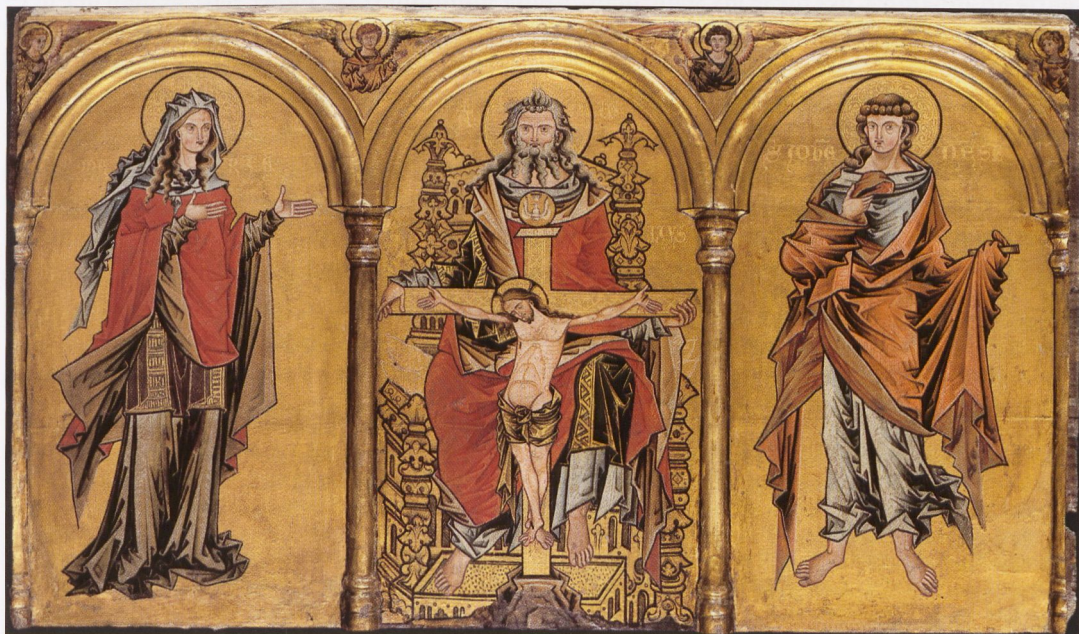
203

Altarensemble mit Kreuz und Retabel, 13. Jh., Rekonstruktion mit Einbezug des erhaltenen Retabels im Nationalmuseum in Kopenhagen (nach E. Nyborg, 1988).



204

Altaraufsatz mit Gnadenstuhl aus Soest, westfälisch, ca. 1260, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie.





gen Gottvaters erklären lässt, mittels derer er den waagerechten Kreuzbalken ergreift und zugleich darbietet, sei hier dahingestellt.

Die axial angelegte Ikonographie des Gnadenstuhls zielt auf die zeitenthobene, transhistorische Perspektive des Heilsplans. Nicht so die Verknüpfung des Mittelbildes mit den beiden seitlichen Figuren. Obwohl Maria im Gestus der Fürbitte gegeben ist und sich der Thronfigur Gottes zuwendet, handelt es sich hier nicht im regelrechten Sinn um eine Deesis-Ikonographie. Vielmehr tritt an die Stelle des dafür obligatorischen Johannes des Täufers<sup>19</sup> signifikanterweise Johannes der Evangelist. So verschränken sich hier gleichzeitig verschiedene ikonographische Lesarten: zum einen der Gnadenstuhl, zum anderen die Fürbitte um Erlösung, und schließlich die historische Kreuzigung mit Maria und Johannes. Letztere wird als historisches, auf Erden geschehenes Ereignis nicht zuletzt dadurch betont, dass das Kreuz – gleichsam in topographischer Fixierung – auf dem erdbraunen Golgatha-Felsen steht, und dies in deutlichem Kontrast zu den im Goldgrund wie schwebend gegebenen Großfiguren und dem ebenso bizzaren wie immateriell erscheinenden Thron Gottvaters. Irdische und jenseitige, materielle und immaterielle, historische und transhistorische Dimension erscheinen hier unlösbar in eins geblendet, im Sinne einer Anschauungsform, deren visueller Diskurs in Analogie zu jener Ineinsbildung steht, welche sich nach theologischem Verständnis zwischen himmlischer und irdischer Liturgie, zwischen diesseitiger und jenseitiger Kirche während der unblutigen Erneuerung des Sakraments am Altar vollzieht. Nicht von ungefähr scheint sich mit dem Bild der Kreuzigung, das erst eigentlich durch die Inserierung von Johannes dem Evangelisten in das Bildprogramm augenfällig gemacht wird, ein besonderer ekklesiologischer Aspekt zu verknüpfen, dergestalt dass mit der vom Gekreuzigten in der Stunde seines Todes vollzogenen Überantwortung von Johannes an Maria, die ihn als ihren neuen Sohn annimmt (*Mulier ecce filius tuus*), und von Maria an Johannes, der diese als seine neue Mutter annimmt (*Ecce mater tua*), gemäß der hergebrachten exegetischen Tradition nichts anderes bedeutet wird als die Einsetzung der Sakramentskirche (in Maria) und die Einsetzung der Priesterschaft (in Johannes) und damit die biblisch fundierte, im Messsakrament begründete Heilsfunktion der Kirche.<sup>20</sup>

Stellen wir neben die Trinitätstafel mit dem sog. Soester Kreuzigungsretabel ein weiteres Tafelbild, das nur wenige Jahrzehnte früher, um 1250–40, und gleichfalls in Westfalen entstand. Im Vergleich der beiden Werke und ihrer so verschiedenen Objektformen zeichnet sich das he-

<sup>19</sup> Vgl. THOMAS VON BOGYAY, Deesis, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1197–1206; DERS., Deesis, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, Sp. 494–499.

<sup>20</sup> Joh. 19,26–27 und Mt. 27,54. Zum ganzen Zusammenhang: ALOYS GRILLMEIER, Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung, München 1956; ANTON DAUER, Das Wort des Gekreuzigten an seine Mutter und ‚den Jünger, den er liebte‘, in: Biblische Zeitschrift 11, 1967, S. 222–239; IGNACE DE LA POTTERIE, Das Wort Jesu ‚Siehe, deine Mutter‘ und die Annahme der Mutter durch den Jünger (Joh. 19,27), in: Neues Testament und Kirche. Festschrift für Rudolf Schnackenburg, hg. v. Joachim Gnilka, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1974, S. 192–219; JEFFREY F. HAMBURGER, St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology, Berkeley/Los Angeles/London 2002, S. 165 ff. Zum Zusammenhang von himmlischer und irdischer Liturgie siehe unten S. 226 f. Zur ursprünglichen Verwendung der Tafel haben sich keinerlei Nachrichten erhalten. Auch wenn in der Forschung bis in die jüngste Zeit hinein strittig geblieben ist, ob die Tafel ehemals als Antependium oder als Retabel diente, spricht doch nicht nur die Ikonographie, sondern auch die so signifikante Bezugnahme auf ein Altarkreuz und schließlich auch die vergleichsweise niedrige Höhe der Tafel (71 cm) am ehesten für eine Funktion als Aufsatz, vgl. BRAUN (wie Anm. 4), S. 448 ff., mit einer Zusammenstellung analoger ikonographischer Themen auf Altarretabeln. Das besondere Gewicht, das der Trinitätsthematik zukommt, lässt dabei am ehesten an eine Aufstellung an einem entsprechenden Dreifaltigkeitsaltar denken. Sollte sich die Tafel, was wahrscheinlich ist, von Anbeginn in Soest befunden haben, woher sie 1862 durch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben wurde, dann könnte sie für die Klosterkirche St. Walburgis bestimmt gewesen sein. Allein dort lässt sich nach heutigem Kenntnisstand ein der Dreifaltigkeit geweihter Altar zumindest bis in die Zeit des frühen 15. Jahrhunderts nachweisen, siehe dazu KLÖSSEL (wie Anm. 15), S. 703.





205 terogene Spektrum von unterschiedlichen Gestaltentwürfen, die das Medium der Tafelmalerei im 15. Jahrhundert hervorbringt, bereits deutlich ab. Das Werk, das sich heute gleichfalls in Berlin befindet,<sup>21</sup> zeigt drei figurenreiche Szenen aus dem Leben Christi, die sich in symmetrisch verteilter und klar organisierter Bildfeldordnung darbieten: In der Mitte die Kreuzigung, links Christus vor Kaiphas, rechts die Frauen am Grabe des Herrn.

Taf. g  
Taf. i Im zentralen Bildfeld erscheint, axial betont, der Kreuzestod Christi, mit Maria, Johannes und den trauernden Frauen zu seiner Rechten sowie dem Hauptmann und mehreren Schriftgelehrten zu seiner Linken. Über den seitlichen Gruppen erheben sich brüstungsartige Postamente, auf denen links ein Engel die inschriftlich benannte Personifikation der *Ecclesia* an das Kreuz heranführt, auf dass sie in ihrem Kelch das Blut der Sakramente aus der Seitenwunde empfängt, während gegenüber ein zweiter Engel die Figur der *Synagoga*, welche verblendet ihre Gesetzestafeln in den Armen hält, mit seinem Speer verstößt.

Taf. h In der linken Szene wird Christus von zwei Schergen vor eine zweiseitige Thronbank geführt, auf welcher der inschriftlich bezeichnete Hohepriester „CAIPHAS“ sowie vermutlich Annas, der zweite namentlich bekannte jüdische Ankläger, Platz gefunden haben. Ohne den komplexen ikonographischen Zusammenhang hier weiter zu vertiefen, lässt sich sagen, dass die

<sup>21</sup> 81x194 cm, Rahmen original. STANGE 1930 (wie Anm. 15), S. 139–142; STANGE 1967 (wie Anm. 15), S. 131, Nr. 431; ROSWITHA KOCK, Das Kreuzigungsretabel aus der Soester Wiesenkirche. Untersuchungen zu seiner Gestalt und Ikonographie, Phil. Diss. Münster 1974; KÖHLER (wie Anm. 15), S. 468 f. (Inv. 1216A); WILHELM H. KÖHLER, Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, Berlin 1985, S. 38–41; KLÖSSEL (wie Anm. 15), S. 689–696; KOB-  
LER (wie Anm. 15), S. 42 ff.; CHRISTOPH JOBST, Das Kreuzigungsretabel aus Soest in der Berliner Gemäldegalerie. Untersuchungen zur Ikonographie und ihren frühchristlich-byzantinischen Wurzeln, in: Jahrbuch der Berliner Museen NF 42, 2000, S. 121–163; DERS., Das Soester Kreuzigungsretabel in der Berliner Gemäldegalerie und das Kreuz aus St. Katharinenthal im Baseler Historischen Museum. Zur Bewertung malerischer und kunsthandwerklicher Ausdrucksmittel in der sakralen Kunst des Hochmittelalters, in: Fragen an ein Kunstwerk im Museum. Kolloquium für Barbara Mundt im Berliner Kunstgewerbemuseum, Berlin 2001, S. 35–47.



Darstellung eines gemeinsamen Verhörs von Christus durch Kaiphas und Annas ausgesprochen selten begegnet. Die Frage, mit der sich Kaiphas an Christus wendet, wird durch seine Schriftrolle angeführt: *Wie lange hältst du unsere Seele auf? Bist du Christus, so sage es uns frei heraus – Quousque animas nostras tollis? Si tu es XPC dic nobis palam.* Der Text variiert eine Stelle bei Johannes 10,24, die im Kontext einer Auseinandersetzung zwischen Christus und den Juden steht, in deren Verlauf sich Jesus als der auf Erden geborene Sohn Gottes offenbart und die Juden ihm gleichwohl keinen Glauben schenken. *Ich habe es euch gesagt, aber ihr glaubt nicht, denn ihr seid nicht von meinen Schafen, wie Christus ihnen entgegenhält; meine Schafe (oves meae) hören meine Stimme, und ich kenne sie, und sie folgen mir, und ich gebe ihnen das ewige Leben (vitam aeternam) (Joh. 10,26–28).* Das eigentliche Thema, das die Szene des Verhörs vor Kaiphas vor Augen stellt, ist demzufolge die tiefe Kluft, die zwischen Glauben und Unglauben, Erkenntnis und Verblendung, zwischen dem Verborgensein des Heils und dessen Offenbarwerdung besteht.<sup>22</sup>

Eben diese Thematik ist auch in den beiden anderen Szenen zentral. Die Kreuzigung kontrastiert die Kirche (*Ecclesia*) mit der ungläubigen und verblendeten Synagoge. Die Gläubigen der Kirche (*oves meae*) werden repräsentiert durch die trauernden Frauen, Johannes und den Hauptmann unter dem Kreuz: Durch ihren Glauben haben sie teil am Sakrament der Kirche, das der Seitenwunde des Herrn entspringt und ihnen ewiges Leben (*vitam aeternam*) gewährt. Die klagenden Engel über dem Kreuzbalken perspektivieren die *compassio* ebenfalls auf die sakramentale Sinndimension, indem sie – analog etwa zum Chor in szenischen Passionsspielen – durch ihre beredten Gesten gleichsam den liturgischen Trauergesang in Szene setzen: *Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit.*<sup>23</sup> Auch die rechte Szene mit den drei Marien am Grab, die das Gegenüber und zugleich das Gegenbild zur Kaiphasszene bildet, zeigt eine Offenbarung: diejenige des Engels an die gläubigen Frauen. Das leere Grab ist das wahre Zeugnis der Auferstehung, denn gerade in der Unsichtbarkeit des Herrn bezeugt sich seine höhere, göttliche Natur und mit ihr die Erlösungskraft seines Opfers.

Der die Ikonographie bestimmende thematische Kontrast zwischen Unglauben und Glauben, Verblendung und Offenbarung, wird sowohl durch die klar artikulierte, symmetrische Bildfeldordnung als auch durch die visuelle Analogie akzentuiert, die zwischen dem ungewöhnlich exponierten altarförmigen Tisch vor Kaiphas und dem Grab Christi in der Szene gegenüber besteht. Indem sie auf den altbekannten, bereits in der patristischen Exegese entwickelten Topos der Bedeutungsanalogie zwischen Altar und Grab verweisen, stehen beide in Bezug zum sakramentalen Gedanken der zentralen Kreuzigungsszene wie auch zum realen Vollzug der Messliturgie an jenem Altar, auf dem das Tafelbild sich ehemals als Aufsatz befand.

Eben dieser Bezug, den das Programm zum liturgischen Geschehen am Altar und damit zum konkreten Gebrauchskontext der Tafel entwirft, lässt sich noch deutlicher beleuchten.

<sup>22</sup> Siehe zur ikonographischen Interpretation sowie zur Herleitung und Deutung der Inschrift die Analyse von REINER HAUSSHERR, *Si tu es Christus, dic nobis palam!* Eine Notiz zum Soester Retabel der Berliner Gemäldegalerie, in: *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, hg. v. Per Bjurstöm, Nils-Göran Hökby und Florentine Mütterich, Stockholm 1987, S. 81–90; sowie zuletzt in ausführlicher Einlassung JOBST, 2000 (wie Anm. 21), bes. S. 127 ff.

<sup>23</sup> GUSTAV MILCHSACK (Hg.), *Egerer Fronleichnamsspiel*, Tübingen 1881, S. 235. Vgl. die weiterführenden Angaben in Anm. 31. Der kirchliche Altar als Stätte des Sakraments wird seit je als von Engeln umstanden gedacht, etwa bei Johannes Chrysostomus (*De Sacerdotis*, 6,4, in: PG 48, Sp. 681): *Da [d. h. während der eucharistischen Wandlung] umringen Engel den Priester, und das ganze Heiligtum und der Raum um den Altar ist ausgefüllt mit himmlischen Heerscharen, den zu verehren, der als Opfer auf dem Altar liegt.* Nicht zuletzt erklärt sich daraus auch die mehrfach begegnende Mitdarstellung von Engeln an Kreuzfüßen, siehe dazu SPRINGER (wie Anm. 5), S. 13; H. DÜLLMANN, *Engel und Menschen bei der Messfeier*, in: *Divus Thomas* 27, 1949, S. 281–292, 381–411.



Hierzu muss man sich vergegenwärtigen, dass die Messliturgie in einer spätestens seit dem 12. Jahrhundert festgelegten Praxis durch eine dreimalige Zäsur des Schweigens akzentuiert wird, eine Trias, die als direkte Entsprechung zu drei Stationen im Heilswirken Christi gedeutet wird. Das erste Schweigen erfolgt in der stillen Lesung, die der Priester nach dem *Offertorium* vollzieht, als Verweis auf den Umstand, dass Christus zunächst nicht mehr in öffentlicher Rede vor den Juden erschien, nachdem diese in geheimer Versammlung das Urteil seiner Tötung gefasst hatten. Das zweite Schweigen erfolgt während der Stillmesse zwischen *Sanctus* und *Pater noster*, also im Moment der unblutigen Vergegenwärtigung von Christi Opfer durch die eucharistische Wandlung. Das dritte Schweigen schließlich vollzieht sich im Anschluss an das *Pater noster*, das auf die Ruhe im Grabe am heiligen Samstag hindeutet.<sup>24</sup> Es scheint, dass eben diesem im liturgischen Messgeschehen implizierten Horizont dreier Passionsstationen das dreigeteilte Bildprogramm der Kreuzigungs-Tafel als sinnfällig abgestimmte Visualisierung dient.

Der anspruchsvollen theologischen Konzeption des Programms und ihrer überlegten Ambivalenz zwischen erzählender Historie und sakramental fundierter Dimension entspricht die ästhetische Gestaltkonzeption der Tafel, die gleichfalls eine Ambivalenz zwischen unterschiedlichen Realitäten erzeugt. Dieser äußere Gestaltentwurf der Tafel, sprich: ihre ungewöhnliche Objektform, hat in der Forschung vor allem deshalb Irritationen oder doch zumindest historische Erklärungsprobleme hervorgerufen, weil sich das Werk zwar sichtbar an Vorgaben aus dem Bereich fremder Medien und WerkGattungen orientiert, in dieser Anlehnung aber offensichtlich keinem eindeutigen und klar bestimmbar Paradigma folgt.<sup>25</sup> So ist das mit goldenem, plastischem Relief ornamentierte Kreuz im Zentrum fraglos einem Werk der Goldschmiedkunst assoziiert und steht, wie im Fall der Trinitätstafel, unmittelbar an der ästhetischen Grenze des Bildes. Es gehört einerseits zur dargestellten Szene der Kreuzigung, und hebt sich doch andererseits durch seine streng frontale Platzierung auf der vordersten Bildebene, durch das materialisierte Relief seines Ornaments und zudem durch den größeren Figurenmaßstab Christi wieder von ihr ab. Es hat Teil an der Darstellung des Bildes und fungiert doch zugleich als ein Altarkreuz im Realraum des Messvollzugs.

Die Ambivalenz, die dadurch erzeugt wird, dient der Visualisierung und zugleich der suggestiven Beglaubigung jener eucharistischen Wandlung, die sich als Höhepunkt der Messfeier am Altar vollzieht. Anschaulich steht dieser Zusammenhang in einer Miniatur vor Augen, die sich in einer liturgischen Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts aus den Niederlanden befindet.<sup>26</sup> Sie zeigt den Priester mit Hostie und Kelch am Altar, den ein rechteckiges Retabel ziert, während der Kruzifixus gewissermaßen reale Präsenz angenommen hat, um sein Blut in den Kelch fließen zu lassen.

Wie das Kreuz sind auch die rahmenden Schmuckleisten sämtlicher Bildfelder sowie die außen umlaufende, die ganze Tafel begrenzende Rahmenform in einem plastischen Ornamentrelief gearbeitet, dessen Matrizen offenbar direkt auf Vorlagen von Goldschmiedewerkstätten zurückgehen.<sup>27</sup> Auch die beiden großen Szenenbilder links und rechts, die als muldenartig

<sup>24</sup> Vgl. zum Ganzen mit entsprechenden Belegen UWE RUBERG, *Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters* (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 32), München 1978, S. 70f., 121–138.

<sup>25</sup> Ausführlich KOCK (wie Anm. 21).

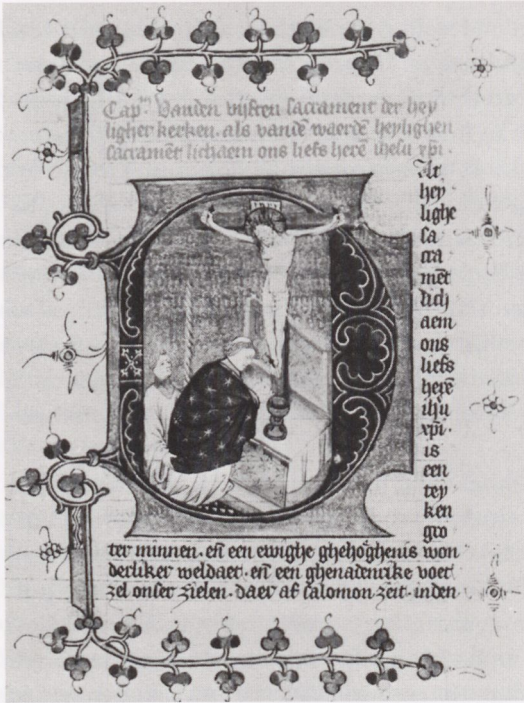
<sup>26</sup> MARGARET RICKERT, *The Illuminated Manuscripts of Dirc van Delft's Tafel van der Kersten Ghelove*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 12, 1949, S. 79; BARBARA G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 84f.

<sup>27</sup> KOCK (wie Anm. 21), S. 33ff.



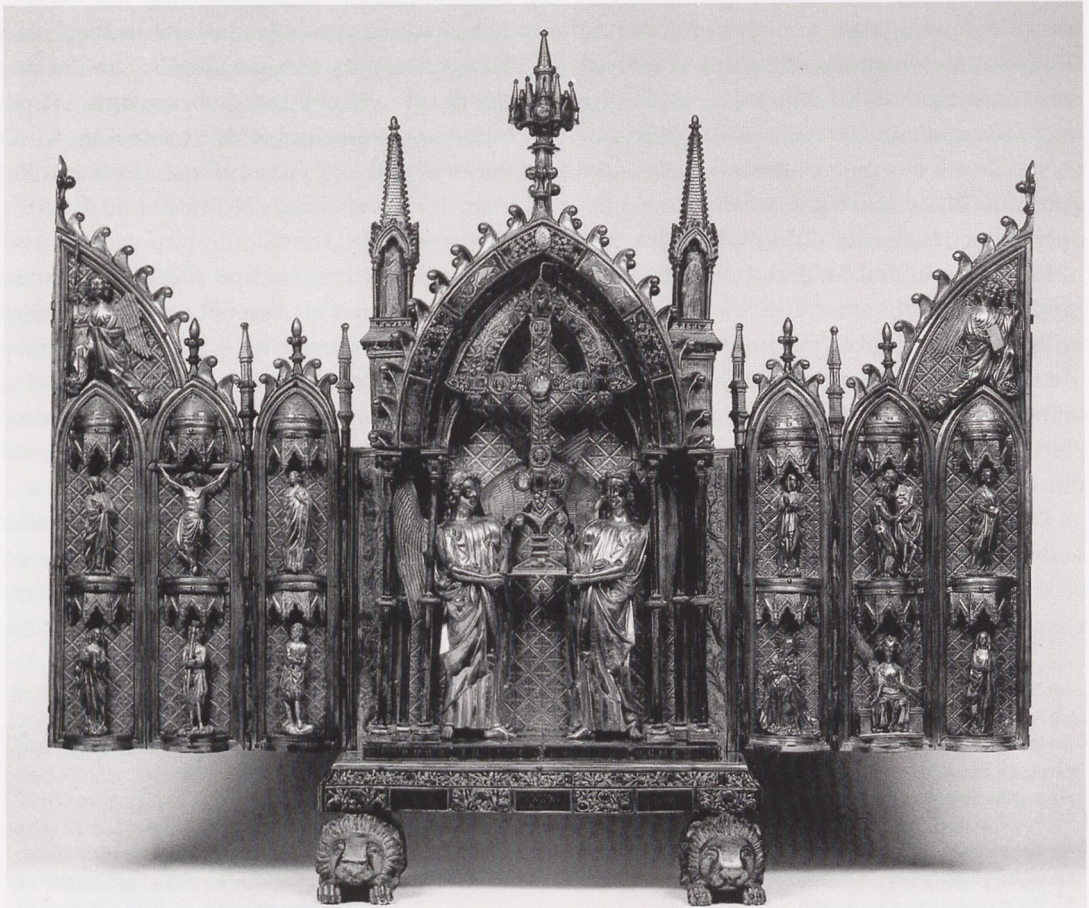
206

Eucharistisches Sakrament,  
Dirc van Delft, Tafel van der  
Kersten Ghelove, New York,  
Pierpont Morgan Library,  
M 691, Fol. 38<sup>v</sup>.



207

Kreuzreliquiar aus der Abtei  
Floreffe, 2. Hälfte des 13. Jh.,  
Paris, Musée du Louvre.





vertiefte Rundbilder angelegt sind, scheinen sich an Vorgaben wie etwa in Emailleschmelz gearbeiteten Szenenmedaillons aus dem Bereich der Edelmetallkunst zu orientieren. Ohnedies zeugt auch der alle Darstellungen hinterfangende Goldgrund von einer entsprechenden Wirkungsabsicht. Dabei wurde auf die Grundierungsschicht Blattsilber aufgelegt, das anschließend mit gelblich getöntem, transluzidem Lack überzogen wurde, um so den charakteristischen, eindrucksvollen Effekt eines goldenen Schimmerns zu erzeugen.<sup>28</sup>

Schließlich ruft auch die höchst ungewöhnliche Verlaufsform des oben abschließenden Rahmens Werke der Goldschmiedekunst in den Sinn. Eine segmentförmige Rundung überhöht die zentrale Szene, um sich nach links und rechts in geschweift ausgezogene Spitzen fortzusetzen und dann jeweils zu den Seitenkanten hin in Segmenthälften auszulaufen. Der Eindruck, ein Werk der Schatzkunst vor Augen zu haben, wurde dabei ehemals noch verstärkt durch zwei große, aufgesetzte Knäufe, die in den Dübellochern der beiden äußeren, geschweiften Spitzen saßen, in einer Weise, die man sonst von Reliquienschreinen kennt.

207 Blickt man zum Vergleich auf das in zeitlicher Nähe zur Berliner Tafel entstandene Kreuzreliquiar der Abtei von Floreffe, das sich heute im Pariser Louvre befindet, so lässt sich der historische Prozess der Angleichung, der Adaption und der produktiven Umwandlung, in dem die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts gemeinsam mit Werken der Schatzkunst steht, exemplarisch beleuchten.<sup>29</sup> In den Jahrzehnten nach 1254 durch die Zusammenarbeit mehrerer Künstler geschaffen, erweist sich dieses Werk geradezu als eine Funktionsform zur Inszenierung von Reliquien. Es adaptiert die Struktur eines kleingestaltigen Flügelretabels oder Polyptychons und zugleich das Aussehen einer kleinformatigen Architektur. Im geöffneten Zustand bietet es auf den Innenseiten der Flügel als Arrangement kleiner Statuetten vier Szenen der Passion Christi dar. Das zentrale Hauptkompartiment dagegen zeigt in mehr als verdoppeltem Figurenmaßstab die Darbietung einer wunderwirkenden Kreuzreliquie durch zwei Engelstatuetten. Diese (heute nicht mehr vorhandene) Kreuzreliquie ist in ein herausnehmbares, blütentreibendes Gemmenkreuz eingesetzt, das von den Engeln auf Hüfthöhe vorgehalten wird. Die Aura der authentischen Christusreliquie aus dem Heiligen Land wird hier, wie man es formuliert hat, „durch eine neue Qualität der *mis-en-scène*“, durch eine neue „Rhetorik der Präsentation“ bekräftigt und gesteigert: „Die Engel führen das Handlungsmoment eines rituellen Vorzeigens (*présentation*) ein ... Die *représentation* der Reliquie im Bild wird identisch mit der *présentation* an den Betrachter ... Die Darstellung der Reliquie ist zugleich Darreichung an das Publikum, das den hier angebotenen Kult vollziehen soll“.<sup>30</sup>

Taf. g-j, 205 Auch das Berliner Kreuzigungsretabel zielt in seiner ästhetischen Konzeption auf eine eigen-tümliche Ambivalenz zwischen Repräsentation und Präsenz, eine Ambivalenz, die zwischen der anschaulichen Passionsillustration in den szenischen Darstellungen und der eigenwirklichen, taktilen Objektqualität eines Werkes der Schatzkunst oszilliert. Wie gesehen, bündelt sich diese Ambivalenz im zentralen Bild des Altarkreuzes und entspricht damit der Funktion, die der Tafel als Altarbild im Kontext der feierlichen Wandlung des Messsakraments zgedacht

<sup>28</sup> Dieser Eindruck ist heute durch den v. a. im letzten Jahrhundert stark in Mitleidenschaft gezogenen Erhaltungszustand der Tafel beeinträchtigt.

<sup>29</sup> Höhe 79 cm, Breite geöffnet 92 cm. MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Le Routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983, S. 149–151, Nr. 88; JANNIC DURAND, *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, hg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen (Katalog der Ausstellung Köln und Paris 1996), Köln 1996, S. 300–303, Kat. 13 (mit weiterer Literatur).

<sup>30</sup> HANS BELTING, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in: *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, hg. v. Hans Belting (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 2), Bologna 1982, S. 35–53, hier S. 39f.



war. So lässt sich sagen, dass dem neuen Medium der Tafelmalerei hier exemplarisch die Bedeutung zuwächst, jene „fundamentale Differenz zwischen Sakrament und szenisch repräsentiertem vergangenem Geschehen“ zu bewältigen, die den mit der kirchlichen Liturgie interferierenden Darstellungskünsten grundsätzlich als Problemfiguration inhärent war.<sup>51</sup>

Bei alledem erschöpft sich das Bildprogramm mit der zentralen Kreuzigungsdarstellung nicht allein in einer visuellen Steigerung und Akzentuierung des eucharistischen Präsenzgedankens. Es trägt vielmehr zugleich ein ekklesiologisches Argument vor, in der Weise nämlich, dass es die Institution der Kirche, der *Ecclesia*, als Hüterin und Vollzieherin der Mysterien Christi vor Augen stellt und in ihrer Funktion und Mission als vom Herrn selbst eingesetztes Heilsinstitut legitimiert und beglaubigt.

Eine zeitverwandte Miniatur mit der Darstellung einer Vision der Hildegard von Bingen, die vermutlich um 1165 entstand, kann diesen Zusammenhang verdeutlichen.<sup>52</sup> Die Darstellung zeigt, wie die Kirche das Blut Christi als das himmlisch gegebene Vermächtnis des eucharistischen Mysteriums verwaltet und an ihre Kinder, die Gläubigen, vermittelt. Man sieht in der oberen Hälfte den Gekreuzigten mit der gekrönten, in ein goldenes Gewand gekleideten *Ecclesia*, die im vorgehaltenen Kelch das Blut empfängt, welches der Seitenwunde entspringt. Zur Linken Christi reicht die Hand Gottvaters ein Spruchband herab, dessen Text den himmlischen Ratschluss manifestiert und sich in direkter Anrede an den Gekreuzigten wendet: *Diese [d. h. die Ecclesia] sei Dir, Sohn, die Braut zur Wiederherstellung des Volkes, dem sie selbst die Mutter sei – Hec sit tibi, fili, sponsa ad restaurationem populi, cui ipsa sit mater*. Die Kirche, *Ecclesia*, wird nach dieser Auffassung unter dem Kreuz, das heißt mit Vollzug des Opfergeschehens, ihrem Bräutigam, also Christus, vermählt und empfängt dabei als Brautgeschenk das heilige Opferblut des Herrn. Sie wird zugleich zur Mutter der ihr anempfohlenen Gläubigen, an die sie das Mysterium weitervermittelt und die ihrerseits durch diese Gnadengabe zum Volk Gottes werden. In Veranschaulichung dieses Vorstellungszusammenhangs setzt sich der Kreuzstamm nach unten hin fort, um in einem goldfarbenen Fluss bis auf den mit Tüchern festlich gezierten Altar hinabzuströmen, auf dem nunmehr die Opfergaben des Brotes und des Kelches mit dem Blut bereitstehen. Neben dem Altar erscheint erneut die Figur der goldgewandeten *Ecclesia*, die diesmal jedoch zum Gebet auf ihre Knie hinabgesunken ist, um als opfernde Priesterin eben jene Gaben, die sie oben empfangen hat, nun wieder dem Herrn darzubringen. Der zelebrierende Priester ist also immer zugleich als Bild der *Ecclesia* zu verstehen. Die vier Rundbilder schließlich, die über dem Altar schweben, stellen die Geheimnisse des Erlösungswerkes vor Augen: links unten die Jungfrau Maria mit dem Kind in der Krippe, also das Bild der Fleischwerdung oder *incarnatio*; darüber als Pendant die Grablegung Christi; rechts unten sodann die Auferstehung und darüber die Himmelfahrt, beides Manifestationen der durch das Opfer des Herrn erwirkten Überwindung des Todes.

<sup>51</sup> Siehe JAN-DIRK MÜLLER, Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters, in: Mimesis und Simulation, hg. v. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 541–571, zit. S. 547; SARAH BECKWITH, Ritual, Church and Theatre. Medieval Dramas of the Sacramental Body, in: Culture and History, 1350–1600. Essays on English Communities, Identities and Writing, hg. v. David Aers, Hertfordshire 1992, S. 65–89.

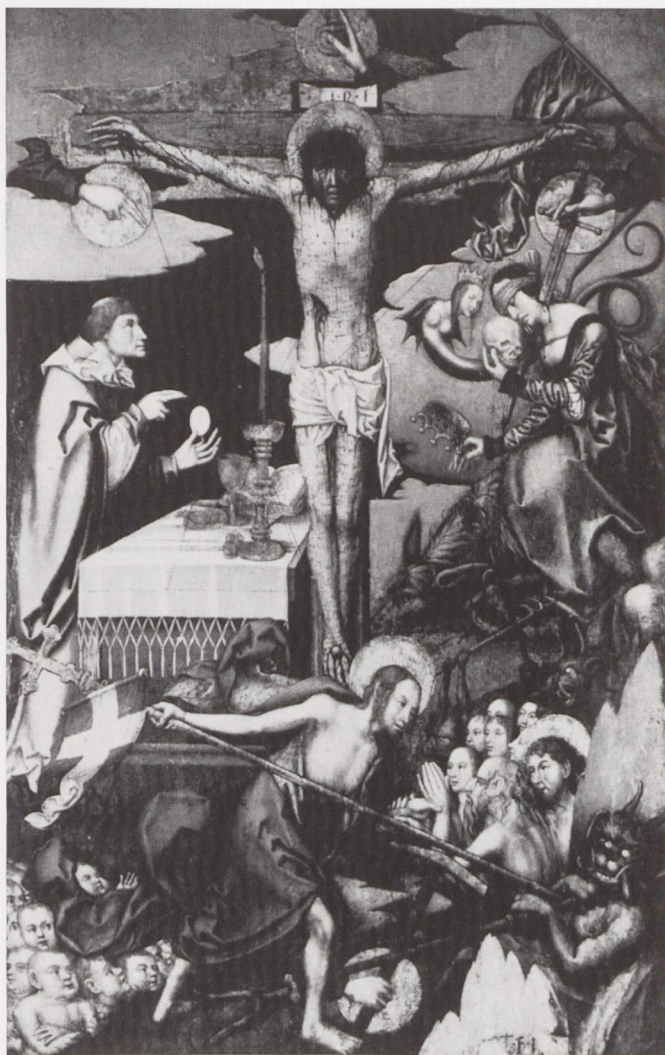
<sup>52</sup> Liber Scivias aus Kloster Rupertsberg, um 1165. Original nach 1945 verschollen, Faksimile von 1927–33 in Kloster Eibingen. Siehe H. SCHÖNFELD, Hildegard von Bingen. Scivias. Die Miniaturen vom Rupertsberg, Bingen 1979; LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, Die Rupertsberger ‚Scivias-Handschrift‘. Überlegungen zu ihrer Entstehung, in: Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900sten Geburtstag, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1997, S. 340–358; WINFRIED WILHELMY, Hildegard von Bingen 1098–1179, hg. v. Hans-Jürgen Kotzur (Katalog der Ausstellung Mainz 1998), Mainz 1998, S. 209 f., Kat. 65. Vgl. zur Interpretation der Miniatur mit *Ecclesia* an Kreuz und Opferaltar (Abb. 13) ANTON MAYER, Das Bild der Kirche. Hauptmotive der *Ecclesia* im Wandel der abendländischen Kunst, Regensburg 1962, S. 22 f., Nr. 7.



Das Mysterium des Messopfers, Liber Scivias der Hildegard von Bingen, Vision II 6, aus Kloster Rupertsberg, ca. 1165 (Original verschollen; Kopie in Kloster Eibingen).



Hans Fries, Das Mysterium des Messopfers, ca. 1510, Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte.





Die Darstellung führt eindrucksvoll vor Augen, dass sich mit dem Vollzug des eucharistischen Mysteriums am Altar immer zugleich die Kirche als Mittlerin des fortwährenden Erlösungswerkes und als irdisches Heilsinstitut, gewissermaßen mit dem Alleinanspruch der irdischen Heilsgabe, inszeniert. In besonderer Deutlichkeit wird dieser dogmatisch fundierte Zusammenhang auf einem Altarbild von Hans Fries illustriert, das um 1510 entstand und sich heute im Freiburger Universitätsmuseum befindet.<sup>33</sup> Es zeigt ebenfalls eine Allegorie auf das Erlösungswerk Christi, mit der durch Gottes Hand bewilligten Kreuzigung im Zentrum. Zur Linken des Gekreuzigten sinkt, von Gottes Schwert getroffen, die verblendete Synagoge in sich zusammen, während gegenüber, als Pendant und gleichsam in Vertretung der Ecclesia, ein zelebrierender Priester an einem zur Messfeier bereiteten Altar das Opfer unter der Segen spendenden Hand Gottvaters empfängt, um es weiterzugeben und wiederum dem Herrn selbst darzureichen. Die Erlösungswirkung, die damit verbunden war, führt die untere Bildpartie vor Augen, indem sie den Abstieg des Auferstandenen in die Vorhölle und seinen Sieg über den Satan zeigt. Die Messliturgie, die unmittelbar vor diesem Altarbild und im Angesicht der dort gezeigten allegorischen Szenerie gefeiert wurde, fand also in der bildlichen Darstellung ihre sinnfällige ekklesiologische Ausdeutung und Bekräftigung, dergestalt dass sich hier liturgische Präsenz und visuelle Repräsentation des Opferymysteriums verschränkten.

209

Ein ähnlicher Zusammenhang ist auch bereits für das Berliner Kreuzigungsretabel gegeben, und nicht zuletzt ist eben hierin die besondere Gestaltkonzeption des Werkes mit seiner produktiven Assimilation und Umwandlung fremder Medien und Werkgattungen maßgeblich begründet. Vor diesem Hintergrund ist die Objektform der Tafel nochmals schärfer ins Auge zu fassen und erneut die Frage aufzuwerfen, welche Rolle eigentlich dem neu sich etablierenden Medium der Tafelmalerei für die funktionale Effizienz des Werkes zuwächst, wie sich also das Verhältnis näherhin bestimmt, in dem gemalte Szenen und materielle Objektgestalt der Tafel zueinander stehen. Dabei fällt zunächst ins Auge, dass Rhythmus und Zäsuren des oberen, so prägnant gesetzten Rahmenverlaufs nicht in Korrespondenz zur Binnengliederung mit ihren drei gesonderten Szenenfeldern stehen. Lässt die äußere Rahmenform ein zusammenklappbares Triptychon mit Flügeln assoziieren, so verfügt das gemalte Binnenfeld der Tafel relativ frei und nicht eigentlich damit synchronisiert über die medienfremden Vorgaben von Altarkreuz, Goldschmiedeornamentik und Emailleschmelz.

Taf. g–j, 205

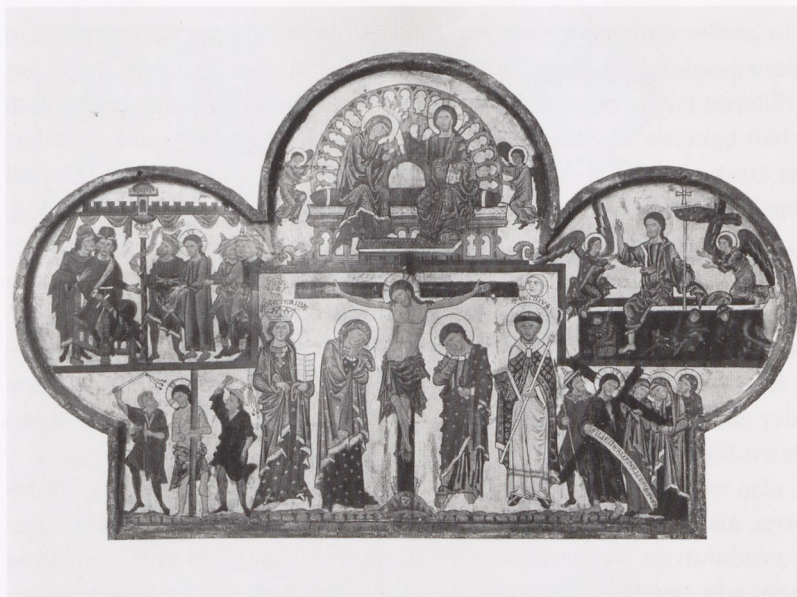
Man muss dies keineswegs als einen „sonderbaren Widerspruch in der Disposition des Werkes“ oder gar „als Symptom eines unklaren Stilgefühls“ ansehen, wie Max J. Friedlaender dies tat.<sup>34</sup> Die Berliner Kreuzigungstafel ist nicht eigentlich als das Surrogat einer fremden Werkgattung zu beurteilen, sie strebt nicht einfach nach der Imitation eines Werkes der Schatzkunst, sondern bedient sich vielmehr einer ganzen Bandbreite von verfügbaren Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln und unterstellt sie den Bedingungen des eigenen, neuen Mediums der Tafelmalerei. Sie adaptiert heterogene, medienfremde Techniken und Präsentationsweisen, ohne die eigenen, genuinen Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei selbst dabei zu verdrängen oder gar zu substituieren. Davon zeugt etwa die souveräne, ebenso wirkungsvolle wie unaufgesetzte Dramatisierung der Dialoge und Konfrontationen. So zwischen Kaiphas und Christus, wobei letzterer, obwohl von seinen Widersachern gebunden und vorgeführt, doch als der eigentliche

Taf. h

<sup>33</sup> Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst (Katalog der Ausstellung zum eucharistischen Weltkongress München 1960), München 1960, S. 50; MAYER (wie Anm. 32), S. 45 f., Nr. 26; VERENA VILLIGER/ALFRED A. SCHMID (Hg.), Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende, Zürich/München 2001, S. 174–180, Kat. 12.

<sup>34</sup> MAX J. FRIEDLAENDER, Die deutsche Schule, in: Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin, hg. v. der Generalverwaltung, Berlin 1888–1909, Band III, S. 1–28, zit. S. 3.





210  
Altarretabel aus St. Ägidien  
in Quedlinburg, ca. 1250–60,  
ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-  
Museum (1945 verbrannt).

211  
Altarretabel aus St. Ägidien in  
Quedlinburg, Ausschnitt.





Protagonist figuriert, der in großer und gelassener Bewegung in Szene gesetzt und als einzige der Figuren unüberschnitten gezeigt wird. Oder zwischen den drei Marien und dem Engel am Grab, der durch seinen größeren Figurenmaßstab und durch seine mächtigen, ausgebreiteten Flügel die Szenerie wahrhaft beherrscht. Seine Wirkung wird noch begünstigt und gefördert durch die dunkle Folie der Grabeshöhle, die sich hinter ihm wie ein schattenhafter Widerhall seiner eigenen, strahlenden Erscheinung als Kunder der Heilsbotschaft aufbaut, eine Wirkung, der gegenüber die kleine, gebündelte Schar der schlafend an den Rand der Szene hingesunkenen Grabeswächter in der Tat wie bloßes, marginales Beiwerk erscheint. Auch im zentralen Bild der Kreuzigung spielt deren streng hierarchisch konzipierte, frontale und symmetrische Anlage ohne inneren Bruch mit ihren narrativen, dramatisierenden Aspekten als szenische Geschehnisdarstellung, wie sie sich etwa im Schmerz der Trauernden manifestiert, zusammen. So lässt sich sagen, dass der ganze Aufbau der Tafel ebenso wie die Konzeption der einzelnen Darstellungen in einer planvollen, überlegt orchestrierten Regie organisiert ist.

Man wird, so gesehen, also weniger ein Abhängigkeitsverhältnis zu den Werken der Goldschmiedekunst konstatieren, als vielmehr ein Bewusstwerden der dem Medium eigenen Kapazitäten, das aus einem produktiven Wechselspiel von Austausch, Adaption und Absetzung erwächst. Ihrerseits stehen, wie gesehen, auch die Werke der Schatzkunst in einem historischen Prozess der Veränderung, der Angleichung und Assimilation fremder Vorgaben und Ausdrucksmöglichkeiten. Es sind dies im einen wie im anderen Fall Entwicklungen und Vorgänge, die ihre maßgebliche Triebfeder in eben jener, zuvor apostrophierten Tendenz intermedialer Ensemblebildung haben, wie sie sich gerade im 13. Jahrhundert in facettenreicher Weise abzeichnet.

Der Blick auf ein drittes bedeutendes Werk der deutschen Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts soll diese Argumentation noch einmal von anderer Seite her beleuchten. Es handelt sich um das ehemalige Hochaltarretabel der Stiftskirche in Quedlinburg, das 1945 in Berlin verbrannte und heute nurmehr durch Fotografien dokumentiert ist. Die Tafel entstand um 1250–60 und besaß ein ebenso ungewöhnliches wie ausgreifendes Format mit einer Höhe von 1,70 m und einer Breite von 2,85 m.<sup>35</sup>

Im Zentrum der Tafel erscheint als Hauptbild auch hier die Kreuzigung, seitlich erweitert um die beiden Heiligen Katharina von Alexandrien und Ägidius.<sup>36</sup> Um dieses Hauptbild herum gruppiert sich in einer bemerkenswerten Flächenaufteilung ein Zyklus mit Passionsszenen, der links oben mit ‚Christus vor Pilatus‘ beginnt und sich dann nach unten mit der ‚Geißelung‘ und gegenüber mit der ‚Kreuztragung‘ fortsetzt, um schließlich in der ‚Auferstehung‘ zu enden.

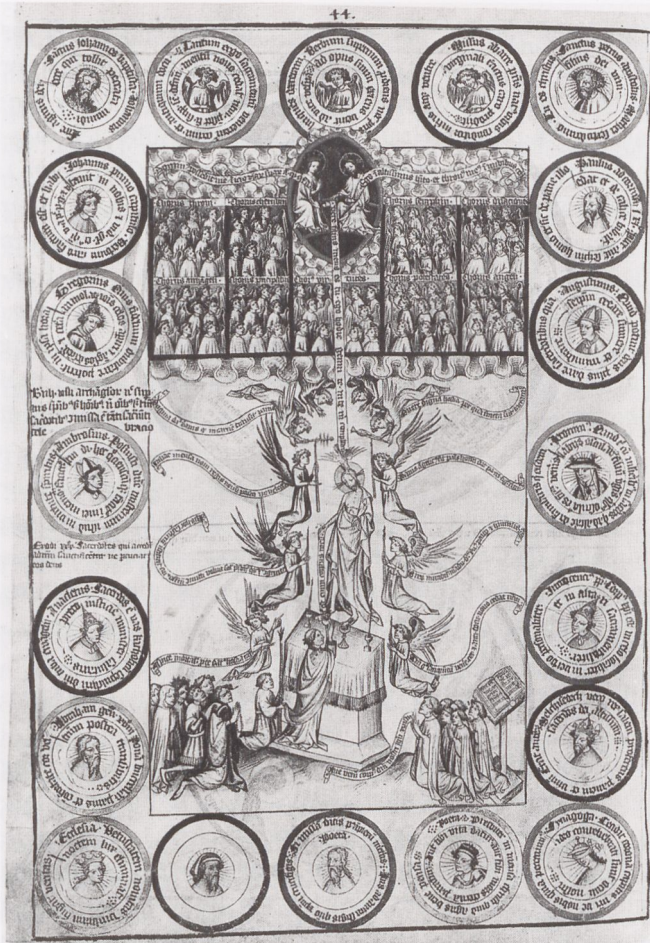
210

211

<sup>35</sup> STANGE 1930 (wie Anm. 15), S. 149–153; DERS. 1967 (wie Anm. 15), S. 224, Nr. 737; RENATE KROOS, Das Quedlinburger Retabel, in: Das Aschaffenburgertafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. v. Erwin Emmerling/Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 89), München 1997, S. 73–86. Die Datierung der Tafel wird in der Forschung nicht einmütig beurteilt: Gaben Stange und andere eine Ansetzung um 1240–1250 an, so plädierte Renate Kroos zuletzt für eine etwas spätere Datierung gegen 1270.

<sup>36</sup> Dessen Darstellung an hervorgehobener Stelle fügt sich zu der Nachricht, dass die Tafel 1868 vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aus der ehemaligen Pfarrkirche St. Ägidien in Quedlinburg erworben wurde. War der Heilige Ägidius der Patron der Kirche, so war der Heiligen Katharina, soweit man aus den Quellen heute schließen kann, offenbar gemeinsam mit der Hl. Jungfrau Maria der Hauptaltar geweiht. Der unterschiedlichen Gewichtung zwischen Kirchen- und Hochaltarpatrozinium entspricht, dass Katharina neben Maria auf der rechten, also heraldisch ehrenvolleren Seite des Gekreuzigten steht, Ägidius dagegen nur zu seiner Linken. Im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts wurden Chor und Südquerhaus der Quedlinburger Kirche neu errichtet, und in diesem Zuge wurde auch ein neuer Hochaltar aufgestellt. Dessen Mensa hat eine Länge von 2,23 m, was ziemlich genau der Sockelbreite des Retabels entspricht. So ergibt sich eine recht eindeutige Bestimmung der ursprünglichen Verwendung der Tafel am Hochaltar der Kirche. Spätestens im 17. Jahrhundert, als man sich ein neues Retabel beschaffte, dürfte sie dann außer Gebrauch gekommen sein; siehe zum Ganzen ausführlich KROOS (wie Anm. 35), S. 74.





212

Das Mysterium des Messopfers, Handschrift aus Kloster Metten, 1414–15, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 8201, Fol. 94v.

Über der Kreuzigung figuriert die Szene der ‚Marienkrönung‘, die auf einer breiten Thronbank mit Kissen vollzogen wird. Die beiden Figuren werden hinterfangen von einem Bogen in der Art eines zweireihigen Rosenfensters, der hier als Rückenlehne des Thrones fungiert, während seitlich zwei Engel in planvoll komponierter Flächenorganisation in den Zwischenraum zum äußeren Bogen des Bildrahmens eingefügt sind.

Trotz des komplizierten und unorthodoxen Formates der Tafel und der neben- und übereinandergestaffelten Unterbringung von nicht weniger als sechs Szenen, die nicht in einer linearen, chronologischen Leseordnung abgewickelt werden können, steht hier doch eine klar geordnete, symmetrisch angelegte Bildfeldordnung vor Augen. Der ausführende Maler operierte dabei einerseits mit bildinternen Formangleichungen einzelner Figuren und Motivfigurationen an die äußere Rahmenform und ihre Dreipass-Rundungen (so bei dem einflüsternden Berater ganz links in der Szene mit Christus vor Pilatus; so auch direkt gegenüber bei dem Engel auf dem Grab; ferner bei dem bärtigen Schergen in der Szene der Geißelung; oder bei den angesprochenen Rundungen von Thronlehne und Engelsgestalten in der oberen zentralen Krönungsszene, etc.). Andererseits zog er überlegt horizontale und vertikale Verstreungen in den gesamten Bildaufbau ein, sowohl durch die begrenzende Binnenrahmung der einzelnen Sze-



nen, als auch durch szenenimmanent gesetzte, optisch wirksame Akzente (so etwa durch das Motiv des Daches und der mittig gesetzten Säule in der Pilatus-Szene; durch die Säule in der Geißelungs-Szene; durch den breiten Horizontalverlauf der Thronbank in der Krönungs-Szene; durch die ebenso breite Horizontaler Streckung des Grabes Christi in der Auferstehungs-Szene; nicht zuletzt auch durch den dominant gesetzten Querbalken des Kreuzes Christi, etc.). Bemerkenswert ist nicht zuletzt auch die isokephale Aufreihung von vertikal nebeneinander gestellten Figuren in der Kreuzigungs-Szene. Es ist ein Ordnungsschema, das sich fortsetzt in den links und rechts anschließenden Figurengruppen, welche überdies mit dem zentralen Bildfeld mittels einer durchgehenden Erdscholle, die ihnen als gemeinsame Standfläche dient, zu einer kontinuierten Aufreihung verbunden werden. Auf solche Weise wird die Ansammlung der so unterschiedlichen Szenen in eine fest gefügte visuelle Ordnung gebunden, ohne dabei im Einzelnen das Potential ihrer anschaulichen Dramaturgie und ihre lebendige Erzählfkraft zu liquidieren.

Eben dieses System einer überschaubar strukturierten Bildfeldordnung schafft die Möglichkeit, inhaltliche Akzente augenfällig zu machen und damit ein ikonographisches Programm zu konturieren. So wird die Kreuzigung klar als das zentrale Ereignis herausgestellt und als solches auch durch den größeren Figurenmaßstab betont. In pointierter Gegenüberstellung sind ‚Christus vor Pilatus‘ (links) und die ‚Auferstehung‘ (rechts) als eine thematische Opposition aufgeführt, wie wir sie ähnlich bereits auf dem Kreuzigungsretabel kennen gelernt haben. Schließlich wird ein signifikanter vertikaler Bezug zwischen der ‚Kreuzigung‘ und der ‚Marienkrönung‘ hergestellt.

Dieser zentralen Sinnachse des Bildes kommt ikonographisch eine besondere Bedeutung zu, die erneut auf den maßgeblichen Funktionszusammenhang der Tafel im Rahmen des eucharistischen Messopfers verweist. Die Bildseite in einer als umfassendes geistliches Kompendium angelegten Handschrift, die um 1414–15 im niederbayrischen Kloster Metten entstanden ist, kann helfen, diesen Zusammenhang klarzulegen.<sup>37</sup> Im Zentrum der Bildseite bietet sich das Messopfer Christi in dogmatisch-theologischer Kommentierung dar: Im Moment der vom Priester vollzogenen liturgischen Wandlung der Hostie in den wahren Leib Christi findet eine mystische Vereinigung von Himmel und Erde statt. Christus schwebt als Auferstandener über dem Altar und bietet seine fünf blutenden Wunden dar. Vor ihm steht unten am Altar ein zelebrierender Priester, der die Hostie emporhält, während gleichzeitig Christi Blut aus seinen Fußwunden auf die Hostie und ebenso in den Kelch niederströmt, der auf dem Altar steht. Dieses Geschehen wird durch zahlreiche, von Engeln vorgewiesene Inschriften kommentiert und nicht zuletzt durch Christus selbst mit der von seiner Hand zur Hostie geführten Schriftrolle beglaubigt. Deren Text führt nichts anderes als den in der Liturgie vorgegebenen Wandlungsvers der eucharistischen Messfeier nach Matthäus 26,26 auf: *Hoc est enim corpus meum – Dies ist mein wahrer Leib*. Rechts und links des Altars ist jeweils eine Schar von Geistlichen und Laien zur Anbetung niedergesunken.

In der oberen Bildhälfte figuriert dagegen der Bereich des endzeitlichen Paradieses, in dessen Zentrum als himmlisches Paar der Herr und die von ihm gekrönte Maria thronen, begleitet von den neun hierarchischen Engels-Chören. Maria hat als Braut (*sponsa*) zur Rechten des Herrn, ihres Bräutigams (*sponsus*), für alle Ewigkeit auf dem himmlischen Herrscherthron

<sup>37</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 8201, Fol. 94<sup>v</sup>. Siehe dazu ausführlich ROBERT SUCKALE, Untersuchungen zu den Mettener Handschriften (clm 8201 und clm 8201d), ungedruckte Habilitationsschrift, München 1975, S. 51–54 und 179–181.



Platz genommen und wird ihrerseits umgeben von dem Hofstaat der himmlischen Stände. In der Interpretation der zeitgenössischen Theologen war die Erhöhung Mariens über die Engels-Chöre und ihre Erhebung zur Throngenossin Gottes ein Zukunftsbild der endzeitlichen, mit dem Herrn vereinten *Ecclesia*, wobei Maria für die noch nicht vollendete Kirche auf Erden, das Heilsinstitut der Menschheit, gleich einer Anwältin Fürsprache hält.<sup>58</sup> Demgemäß kann gegen 1200 etwa Innozenz III. den zelebrierenden Priester, der bei der Messe den Altar küsst, in direkter Analogie zu Christus sehen, der seine Braut begrüßt, die als *sponsa* zugleich Maria-*Ecclesia* ist.<sup>59</sup> Von Gottes Hand reicht ein Schriftband herunter zur Taube des Heiligen Geistes, die unmittelbar über dem Haupt des Auferstandenen schwebt und deren Inschrift in der wörtlichen Formulierung von Matthäus 14,33 seine Gottessohnschaft bezeugt: *Vere filius meus es tu – Du bist wahrhaftig mein Sohn*. Es ist mithin derselbe Gedanke, dessen vieldimensionale Relevanz im Hinblick auf das Messgeschehen bereits im Zusammenhang der Berliner Trinitäts-Tafel zutage trat.

Aufs Ganze gesehen weist die Illustration der Mettener Handschrift die Altarmensa als den Ort aus, an dem sich während der eucharistischen Messfeier, wenn sich Hostie und Wein in Fleisch und Blut Christi wandeln, Himmlisches und Irdisches vereinen, die endzeitlich zur Seite Christi thronende *Ecclesia triumphans* also in eins geht mit der irdischen, im Priester vertretenen *Ecclesia militans*, welche das Sakrament des Herrn bis zum Jüngsten Tag verwahrt und an die Gläubigen vermittelt. In eben diesem Sinn hat bereits Gregor der Große, in einer einschlägigen Passage seiner *Dialogi*, das Messopfer gedeutet: *Welcher Gläubige könnte nämlich einen Zweifel haben, dass sich in gerade jener Stunde des Opfers auf die Stimme des Priesters hin die Himmel öffnen, in jenem Mysterium Jesu Christi die Chöre der Engel anwesend sind, das Unterste sich mit dem Höchsten verbindet, das Irdische sich mit dem Himmlischen vereinigt, und Sichtbares und Unsichtbares eins werden – Quis enim fidelium habere dubium possit, in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri, in illo Jesu Christi mysterio angelorum choros adesse, summis ima sociari, terrena coelestibus jungi, unumque ex visibilibus atque invisibilibus fieri.*<sup>40</sup> Jener Moment, in dem das Sakrament auf den Altar gelangt und sich in den wahren Leib des Herrn verwandelt, wird hier verstanden als ein Moment, in dem der Himmel sich öffnet und Christus herabsteigt.

Auf dieses Einswerden von himmlischer und irdischer Kirche, von himmlischer und irdischer Liturgie, und damit zugleich auf den liturgischen Kontext der Eucharistiefeyer ist auch das Bildprogramm der Quedlinburger Tafel mit der Szenenkombination seiner vertikalen Hauptachse und seiner Gegenüberstellung von Kreuzigung und himmlischem *sponsus-sponsa*-Motiv gerichtet. Wie bereits die beiden anderen, hier erörterten Tafelbilder signalisiert also auch das Quedlinburger Werk das neue Spektrum von Visualisierungsformen, das sich das junge Medium der Tafelmalerei im 13. Jahrhundert erschloss und das es in den Stand versetz-

<sup>38</sup> FRIEDRICH OHLY, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958, bes. S. 121 ff., 251 ff.; INGRID FLOR, *Staats- und kirchenpolitische Aspekte bei mittelalterlichen Marienkrönungsdarstellungen*, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde* 12, 1990, S. 55–92, mit früherer Literatur. Vgl. zur Präsenz der Engel auch oben Anm. 23.

<sup>39</sup> *De sacro altaris mysterio*, in: PL 217, Sp. 773–916, hier Sp. 807 (Liber II, cap. 15). Siehe WILHELM IMKAMP, *Das Kirchenbild Innocenz' III.* (1198–1216), Stuttgart 1983, S. 135.

<sup>40</sup> *Sancti Gregori Magni Dialogorum, Liber IV, cap. LVIII*, in: PL 77, Sp. 425–428. Vgl. ALFRED STANGE, *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels*, Köln 1950, S. 54. Die Passage war im Mittelalter und darüber hinaus einschlägig und überaus verbreitet. Zur Vorstellung von der Verschränkung von irdischer und himmlischer Liturgie siehe ADOLPH FRANZ, *Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens*, Freiburg i. Br. 1902, S. 18 ff.; ERIK PETERSON, *Himmlische und irdische Liturgie*, in: *Benediktinische Monatsschrift* 16, 1934, S. 39–47.



te, die theologisch definierte Dialektik von Präsenz und Repräsentation im Bild des gekreuzigten Herrn als Bildaufgabe zu bewältigen. Dass sich das Quedlinburger Retabel dabei wiederum an anderen Paradigmen ausrichtet und sich an ihnen formt, nicht solchen nämlich aus dem Bereich der Schatzkunst, sondern vielmehr aus der monumentalen Wandmalerei mit den ihr eigenen Strukturen der Gliederung und bildlichen Systematisierung, sei hier nur am Rande erwähnt.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Siehe KROOS (wie Anm. 35), mit Verweis auf die Wandmalereien von Kloster Marienberg in Helmstedt.