

Johannes Tripps

Zum franziskanischen Bildprogramm und zur stilistischen Herkunft des Göttinger Barfüßerretabels

[Vortrag gehalten am 30.09.2006 innerhalb des Kolloquiums *Frömmigkeit und Propaganda. Forschungen zu Funktion, Technologie und Stil des Göttinger Barfüßeraltares von 1424*. 28.-30. September 2006, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover]

Kaum ein anderes Retabel verfügt über derart viele Jahreszahlen, Inschriften, Sinnschichten und Zeichen im Bilde, wie das Göttinger Barfüßerretabel. Darüber hinaus ist es in seinem Prunk auch ein Zeichen dafür, wie weit sich der Orden 1424 von den 1292 erlassenen Bestimmungen des Generalkapitels von Paris doch entfernt hatte. Schon 1292 wird anlässlich der luxuriösen Retabel in den Ordenskirchen mahnend der Finger gehoben: „Item tabulae sumptuosae seu curiosae super altare vel alibi de cetero nullae fiant“.¹

In seinem Zusammenspiel von Szenen, Zeichen und Inschriften steht das Göttinger Retabel jedoch geradezu wie ein Lehrstück für jene Bildsprache der Kunst des Spätmittelalters, die Dante in *Purgatorio X*, 95 seiner *Divina comedia* mit den Worten des „visibile parlare“ definierte (Abb. 1).² Diesen Topos entnahm Dante absichtsvoll und für die Zeitgenossen klar erkennbar aus *De doctrina christiana*, II, 3 des hl. Augustinus. Augustinus favorisiert darin Bilder und Zeichen im Dienste der Glaubensvermittlung als „Quasi quaedam verba visibilia“.³

Aber nicht nur die lateinischen Inschriften sondern auch die hebräischen in der Szene des *Zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten* lassen sich entschlüsseln. Michael Brocke fand heraus, dass sie dem Kapitel 13. des Deuteronomiums entstammen, in welchem es um den einzigen wahren und die falschen Propheten geht (Abb. 2).⁴

Ergo zeigt sich das Göttinger Retabel von einer Gelehrsamkeit, die für die Laien damals mit Sicherheit nicht ohne Anleitung zu entschlüsseln war, wenn die Laien das Retabel überhaupt je von nahem sahen, stand es doch hinter dem Lettner im Chor auf dem Altar für

¹ Cfr. Michael Bihl, *Statuta generalis Ordinis edita in capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260* [...], in: *Archivium Franciscanum Historicum*, 34, 1941, S. 52 [Part. 18].

² Marco Collareta, in: *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, a cura di Francesca Flores d'Arcais (Atti del Convegno „Attorni ai gruppi lignei della Deposizione“, Milano 15-16 maggio 2003, Museo Diocesano - Fondazione S. Ambrogio – Università Cattolica del Sacro Cuore), Mailand 2005, S. 61-68. Marco Collareta, „Visibile parlare“, in: *Prospettiva*, 86, 1997, S. 102-104.

³ Collareta 2005 (wie Anm. 2), p. 64. Sankt Augustinus, *De doctrina christiana*, II, 3; ganz ähnlich äußert sich auch Sankt Ambrosius, *De officiis ministrorum* I, XVIII, 73-75; generell zum Thema: Daniele Menozzi, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative. Dalle origini ai nostri giorni*, Mailand 1995.

⁴ Michael Brocke, *Franziskanische Kunst polemisiert hebräisch*, in: *Kalonymos*, VI-4, 2003, S.14-15. Für den Literaturhinweis danke ich Frau dipl. Rest. Babette Hartweg herzlich.

die Hochmessen, oder, um Lubecus sprechen zu lassen: „Anno domini 1424 haben die Mino-
riten odder Franciscanermunich zusammengebetelt, das sie eine neue taffeln in chor über
dem hohmissenaltar machen lassen ...“.⁵

Und auch der Fachmann steht bis heute von vielen Rätseln fasziniert davor, wie die Beiträge
der vorliegenden Akten zeigen.⁶

Martin Schawes Göttinger Dissertation von 1987, allein der Werktagsseite des Retabels ge-
widmet, ist in ihrem Fleiß und ihrer scholastischen Gelehrsamkeit schon ein forschungsges-
chichtliches Monument für sich, zeigt sie doch in exemplarischer Weise, wie tief man die
Sinnschichten und die Traditionen einzelner Bildmotive ausloten kann.⁷ Mit wissenschaftli-
cher Weitsichtigkeit unterstreicht Schawe, wo er in seinen Forschungen an Grenzen stieß und
definiert klar Fragen, die sich im Rahmen seiner Dissertation nicht beantworten ließen. Damit
wären wir beim Kern des vorliegenden Beitrages.

Von Seiten der Organisatoren des Hannoveraner Kolloquiums erging an mich der Wunsch,
das franziskanische Bildprogramm nochmals zu untersuchen, ganz besonders hinsichtlich
scheinbarer Italianismen.

Um bislang offene Fragen zu klären werde ich im folgenden - im Gegensatz zu vielen Kolle-
gen - den umgekehrten Weg gehen und werde mich von den Inschriften und von den Daten
leiten lassen. Zeit- und frömmigkeitsgeschichtlich bildet das Göttinger Retabel in seiner Fülle
an Inschriften und Daten nämlich keinen Sonderfall. Es ist vielmehr harmonischer Teil jener
Gruppe an Altären, deren Bildfindung - ja teilweise sogar deren liturgischer Gebrauch - sich
über die jeweiligen Inschriften klar erschließen lässt, bis hin zum Zeitpunkt des Öffnens und
Schließens der Flügel: der Hochaltar der Zisterzienserklsterkirche Marienfeld, der Stunden-
gebetsaltar aus dem Lübecker Dom und das Blankenberch-Retabel aus St. Walpurgis zu So-
est.⁸

Beginnen wir mit der Inschrift der Werktagsseite des Göttinger Retabels. Sie prangt in
monumentalen Lettern unübersehbar im horizontalen Zentrum der Werktagsseite und gibt

⁵ StdA Göttingen, AB III, 1, Lubecus, Annales, fol. 89 (eingelegter Zettel); abgedruckt bei Eva Schlotheuber, Die Franziskaner in Göttingen. Die Geschichte des Klosters und seiner Bibliothek, Diss. Phil. Göttingen 1994 (= Saxonica Franciscana, Bd. 8), Werl 1996, S. 17. Herrn Dr. Ernst Böhme, Stadtarchiv Göttingen, danke ich viel-
mals für die Auskünfte und Literaturhinweise.

⁶ Michael Wolfson, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die deutschen und niederländi-
schen Gemälde bis 1550. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, Hannover 1992, S. 102-112.

⁷ Martin Schawe, Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene
Zustand. Diss. Phil. Göttingen 1987, Göttingen 1989.

⁸ Jochen Luckhardt, Der Hochaltar der Zisterzienserklsterkirche Marienfeld (= Bildhefte des Westfälischen
Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Nr. 25), Münster 1987, S. 34-39; ders., Spätgotische Tafelbil-
der für Soest. Anmerkungen zu ihren Bildprogrammen, in: Soest, Geschichte der Stadt. Bd. II, Die Welt der
Bürger. Politik, Gesellschaft und Kultur im spätmittelalterlichen Soest, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann in Ver-
bindung mit Wilfried Ehbrecht und Gerhardt Köhn (= Soester Beiträge, Bd. 53), Soest 1996, S. 662-664. Prof.
Dr. Jochen Luckhardt, Braunschweig, danke ich bestens für sämtliche Hinweise.

das Jahr „1424“ als Vollendungsdatum an (Abb. 1). Jenes Datum „1424“ prangt meines Erachtens nicht von ungefähr auf dem Rahmen, denn 1424 jährte sich zum 200sten Mal das Wunder der Stigmatisation des heiligen Franz.⁹ Hierin liegt mit größter Sicherheit nicht nur das *Movens* für die Entstehung des Göttinger Altares überhaupt sondern auch der Grund für seine monumentalen Ausmaße, die bislang von der Forschung nur mit Verwunderung quittiert wurden. Meine Argumente erfahren zusätzlich Verstärkung, zieht man in Betracht, dass ein Jahr zuvor, also 1423, die 200rige Wiederkehr der Approbation der Regel (*regula bullata*) durch Papst Honorius III. im Jahre 1223 gefeiert wurde!¹⁰

Bleiben wir noch einen Moment bei der Inschrift, denn sie gibt uns nicht nur das Jahr sondern sogar den Tag der Vollendung an: „[A]nno domini millesi[mo] quadringe[ntesimo] [vicesi]mo quarto sabato ante d[ome]nicam q[uart]am post pa[scha] ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro tunc gardiano conuentus istius orate pro eo.“¹¹

Reinhold Behrens hat in seiner Dissertation von 1937 das Datum irrtümlich als den 21. Mai 1424 umgerechnet.¹² In der Literatur wird das Datum überwiegend korrekt mit dem 20. Mai 1424 angegeben, gemäß Werner Arnolds Umrechnung im betreffenden Band der Inschriften zu Göttingen, die wiederum auf Grotefends Tabellen beruhen.¹³ Im kirchlichen Festkalender ist es der Tag vor dem 4. Sonntag nach Ostern, also dem Sonntag „Cantate“. Der Sonntag *Cantate* ist zugleich das Fest von Konstantin und Helena. Das Fest hatte für die Franziskaner besonderes Gewicht, waren es doch Helena und Konstantin, die das Kreuz Christi auffanden und ihm größte Verehrung angedeihen ließen. Die Darstellung der Kreuzeslegende gehört darum zum Ausstattungsprogramm vieler Franziskanerkirchen. Das bekannteste Beispiel sind Agnolo Gaddis Fresken in der *Cappella Maggiore* zu Santa Croce in Florenz.¹⁴

In ähnlich simpler Weise lässt sich die für Deutschland äußerst seltene Darstellung des hl. Ludwig von Toulouse erklären, der an ganz prominenter Stelle auf der Werktagsseite kniet und gemeinsam mit dem hl. Franz von Assisi die Darstellung der Hostienmühle adoriert (Abb. 3). Wiederum ist es Martin Schawe, dem wir die detaillierte Herleitung des Motivs der Hosti-

⁹ Justin Lang, s.v. Franziskus von Assisi, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, hrsg. von Walter Kasper u.a., Freiburg/Basel/Rom/Wien³1995, Sp. 44.

¹⁰ Ibidem, Sp. 45.

¹¹ Werner Arnold, Die Inschriften der Stadt Göttingen (= Die Deutschen Inschriften, hrsg. von den Akademien der Wissenschaften in Düsseldorf•Göttingen•Heidelberg•Mainz•München und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 19, Göttinger Reihe, Bd. I), München 1980, S. 70.

¹² Reinhold Behrens, Der Göttinger Barfüßeraltar: ein Beitrag zur Geschichte der niedersächsischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts, Diss. Phil. Göttingen 1937, Bonn 1939, S. 25-27, bes. S. 26.

¹³ Arnold 1980 (wie Anm. 11), S. 70. Dr. Christiane Wulf, Inschriftenkommission Göttingen, danke ich herzlich für die nochmalige Überprüfung der Richtigkeit genannten Datums „20. Mai 1424“.

¹⁴ Susanne Pflieger, Eine Legende und ihre Erzählformen. Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre- und Quattrocento, Diss. Phil. Heidelberg 1991 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 214), Frankfurt a. Main u.a. 1994, S. 73-119.

enmühle und die Aufdeckung des Grundes verdanken, warum sie im Barfüßeraltar zum Bildmotiv erhoben wurde: Es ist die explizite Frömmigkeit, welche die Franziskaner der Eucharistie und der damit verbundenen Mensch- bzw. Fleischwerdung Christi entgegenbrachten.¹⁵ Eben jenes auch inschriftlich genannte „et verbum carnefactum est“ („und das Wort wurde Fleisch“), das die Hostienmühle verbildlicht und damit für die *Transsubstantiatio* steht, hat in der Vita des heiligen Ludwig von Toulouse einen ganz besonderen Stellenwert: Ludwig trat am 24. Dezember des Jahre 1296 dem Franziskanerorden bei, womit der Bogen zur Christkindfrömmigkeit des hl. Franz geschlagen wäre und ebenso die zum hl. Franz spiegelbildliche Position, die er auf der Werktagsseite des Göttinger Retabels einnimmt.¹⁶

Es gibt jedoch noch einen weiteren Anlass, warum der hl. Ludwig so prominent im Vordergrund und ostentativ in Parallelität zu Franziskus abgebildet ist. Dieser Grund ist umso spannender, weil der hl. Ludwig von Toulouse zwar einer der Patrone des Franziskanerordens ist, im Deutschland der Spätgotik meines Wissens jedoch keine große Rolle spielte.

Es kann schwerlich ein Zufall sein, dass ins Jahr 1423 sowohl der Auftrag für den Barfüßeraltar fällt als auch derjenige für Donatellos hl. Ludwig von Toulouse, entstanden für die Nische der Parte Guelfa zu Orsanmichele in Florenz. Der Heilige war Schutzpatron der Florentiner Welfenpartei.¹⁷

Es muss somit einen Grund für die Datenkoinzidenz geben, der außerhalb irgendwelcher direkten Beziehungen zwischen Florenz und Göttingen um 1424 liegt, auch wenn der Franziskanerorden weltweit unter sich eng verflochten war.

Der Datenabgleich führt in eine ganz andere Richtung. Der Altar wird am 21. Mai 1424 vollendet. Ein Jahr zuvor, also 1423, gewiss dem Jahr der Auftragsvergabe, traf den Franziskanerorden ein großer Schlag, der nie verwunden wurde. Der Orden war Opfer des sicherlich größten *furtum sacrum* seiner Zeit geworden: Alfons V. von Aragon führte Krieg mit Ludwig III. von Anjou um die Krone Neapels und eroberte 1423 Marseille; der Aragonese raubte aus der dortigen Franziskanerkirche den Leib des hl. Ludwig von Toulouse, brachte ihn auf dem schnellsten Wege nach Valencia und wählte den Heiligen schließlich zum Patron.¹⁸

¹⁵ Schawe 1989 (wie Anm. 7), S. 4–88.

¹⁶ Frau Prof. Isabella Bigazzi, Florenz, machte mich auf diese Datenkoinzidenz aufmerksam, wofür ich herzlich danke. Als offizielles Datum wurde allgemein der 5. Februar 1297 proklamiert; siehe Edith Pasztor, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò 1274-1297*, Rom 1955, S. 13-17.

¹⁷ So beschließt der Consiglio der Parte Guelfa zu Florenz in einem Dokument, welches zwischen dem 14. und dem 19. Mai 1423 ratifiziert wird, 300 Gulden für „imagine beati Lodovici que poni debeat in pilastro ecclesie sancti Michelis in orto, ut perfici possit“; siehe John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, Bd. II, New York 1985, S. 257.

¹⁸ André Vauchez, s.v. «Ludwig von Anjou, Bischof von Toulouse», in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. V, hrsg. von Robert-Henri Bautier, München/Zürich 1991, Sp. 2202-2203.

Wenn also der hl. Ludwig von Toulouse an prominenter Stelle gemeinsam mit dem hl. Franz auf der Werktagsseite des Göttinger Franziskaneraltars auftaucht, dann dürfte jenes kurz zuvor erlittene *furtum sacrum* Grund für die Genese der seltenen Darstellung sein. Der Orden pocht ostentativ auf seinen ihm entführten Patron. Dass er paritätisch mit Franz die Fleischwerdung Christi adoriert, ist, ich hatte es bereits gesagt, im Datum seines Ordensbeitritts (24. Dezember 1295) begründet.

Als Fazit bleibt: Wo sich die Bilder samt den Inschriften und Jahreszahlen verknüpfen und damit entschlüsseln lassen, erweist sich das Verhältnis von Text, Bild und theologischem Inhalt völlig schlüssig, ja geradezu simpel.

Ein weiteres Beispiel: Die Darstellung der *Compassio Mariae* auf der sogenannten Werktagsseite. Zitierter Martin Schawe hat in nicht zu übertreffender Weise gezeigt, wie sehr das Mitleiden Mariens im Bilde ausgedrückt wird (Abb. 4). Die franziskanische Andachtsliteratur gibt das Motiv schauerlich detailreich wieder, bis hin, dass die Muttergottes in ihrem Miterleben der Passion des Sohnes blutige und wässrige Tränen vergossen habe, parallel zu den Substanzen, die aus der Seitenwunde Christi flossen. Schawe hat die Textquellen, größtenteils franziskanischen Ursprungs, dazu zurückverfolgt und die jüngsten Untersuchungen durch die Restauratoren haben seine Interpretation völlig bestätigt.¹⁹ Die heute schwarz wirkenden Tränen, die neben den blutroten über das Gesicht Mariens kullern, waren ursprünglich grünlichblau, wie mir Babette Hartweg mitteilte (Abb. 5).

Die Figur der thronenden Gottesmutter hat die Forschung nie losgelassen, denn sie hantiert in einmaliger Weise mit Bildzeichen, die wie in einer Predigt mit Worten erläutert werden (Abb. 4): Beim mit der Rechten hochgehaltenen Gekreuzigten ruft das zugehörige Engelchen „*crucifixum in carne laudate*“, beim auf den Knien Mariens ruhenden Heiliggrab erläutert das Schriftband der zwei zugehörigen Engelchen „*et sepultum propter vos glorificate*“, und beim Bilde des Auferstandenen, den Maria in ihrer Linken hochhält, ruft das vierte Engelchen „*resurgentem que [a morte adora]te alleluja*“.

Diese drei Verse entstammen fast wortwörtlich der Liturgie der Osterprozession, wie Werner Arnold mit Hilfe des entsprechenden Prozessionstextes im Appendix zur Handschrift des Osterspiels aus dem Osnabrücker Kloster Gertrudenberg nachwies.²⁰

Schöner kann man im Grunde das „*Visibile parlare*“ eines Dante bzw. eines heiligen Augustinus gar nicht ausdrücken: Bildhafte Zeichen vom Gekreuzigten, vom im Grabe Liegenden und vom Wiederauferstandenen drücken den theologischen Inhalt der Ereignisse von Karfrei-

¹⁹ Schawe 1989 (wie. Anm. 7), S. 116-120.

²⁰ Arnold 1980 (wie Anm. 11), S. 75, Anm. 18.

tag bis Ostersonntag aus; sie werden von der dominierenden Figur einer Muttergottes gewiesen, welche in *Compassione* blutige und wässrige Tränen weint.

Es erhebt sich nun die Frage, warum der Inhalt der *Compassio Mariae* so konzentriert in Bildzeichen und Schriftbändern durch eine einzelne Figur ausgedrückt wird, die uns darüber hinaus in drei Formen von Christusbildern die Osterbotschaft weißt. Meines Erachtens liegt die Antwort im Erzbistum Köln, welchem der Göttinger Franziskanerkonvent ordensprovinzmäßig angehörte. Das Bistum Köln hatte im Jahre 1423, also während der Entstehung des Retabels, das Fest der *Compassio Mariae* eingeführt. Man legte es genau in die Mitte des Osterfestkreises, nämlich auf den Freitag nach *Jubilate*, das heißt auf den Freitag nach dem 3. Sonntag nach Ostern.²¹ Einen Tag später, nämlich am Samstag vor dem 4. Sonntag nach Ostern, das ist der Sonntag *Cantate*, war das Göttinger Retabel, wie uns seine Inschrift sagt, vollendet!

Das von der Forschung bisher als „Solitär“ berätselte Bild der Muttergottes in *Compassio* erweist folglich sich als nichts anderes, als die Bildwerdung des 1423 in der Erzdiözese Köln eingeführten Kirchenfestes, dessen theologischer Inhalt von den Franziskanern promulgiert wurde.

Ähnlich simpel lassen sich wahrscheinlich auch die beiden weiblichen Heiligen identifizieren, die im sogenannten Pestbild hinter der Muttergottes knien. Maria wehrt mit ihrem Mantel viele Pfeile des zürnenden Sohnes ab, die dieser auf die sündige Menschheit abschießt (Abb. 6).

Als Fürbitter sehen wir auf der linken Seite außer Maria zwei bislang nicht identifizierbare heilige Frauen; auf der rechten Seite leisten der hl. Franziskus, Antonius von Padua und die hl. Klara von Assisi Fürbitte.²²

Links dürfte es sich um Ursula und eine ihrer engsten Begleiterinnen, entweder Kordula, Pinnosa oder Odilia handeln.

Als Schutzmantelheilige ist Ursula nach der Muttergottes die am häufigsten dargestellte Schutzmantelfigur der Hoch- und Spätgotik. Außerdem ist der Pfeil das Zeichen ihres Martyriums wie auch das ihrer Begleiterinnen. Das älteste bekannte Schutzmantelbild dürfte das Wandgemälde der hl. Ursula in Linz am Rhein sein, datiert um 1240-1250.²³ Gemäß des

²¹ Hermann Grotefend, *Zeitrechnung des dt. Mittelalters und der Neuzeit*, Bd. I, Glossar, Hannover 1891, S. 26-27.

²² Schawe 1987 (wie Anm. 7), S. 177-181.

²³ Gaynor Nitz, s. v. „Ursula“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Bd. VIII, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Märtyrer. Register, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, Sp. 522-525.

Schutzmantelthemas kann die weibliche Heilige hinter Ursula eigentlich nur deren Begleiterin, die hl. Pinnosa sein.

Ursula, und hier liegt - neben Pfeilsymbolik und Schutzmantelthema des gesamten Bildes - ein weiterer Grund für die Wahl des Motivs, ist die Stadtpatronin Kölns und der Göttinger Franziskanerkonvent gehörte 1424 noch zur Kustodie Hessen und war somit Teil der franziskanischen Ordensprovinz Köln! Erst am 12. Juli 1462 wurde der Göttinger Konvent den sächsischen Observanten zugeteilt und der Papst bestätigte diesen Entscheid am 16. November 1463.²⁴

Wandeln wir den Altar zum ersten Mal, dann erscheint das Credo in Form der Zwölf Apostel (Abb. 7). Die Forschung hat brav und vollständig die Apostel identifiziert, desgleichen die Figuren ihrer alttestamentarischen Vorläufer in den Baldachinen darüber. Die Apostel sprechen, wie auf ihren Schriftbändern präzise lesbar, das Credo, welches sie untereinander auf sagten, bevor sie missionierend in alle Welt auseinander gingen. Die Bildaussage passt schlüssig in das Selbstverständnis des Ordens, denn Franziskus und die Seinen sahen sich ganz in der Tradition der in alle Welt ziehenden und missionierenden Apostel.²⁵

Unter jedem der Apostel ist ein Wappen angebracht. Es sind Familien des niederen Adels, die damals noch nicht in der Stadt sondern in deren Umland residierten.

Gemeinsam mit dem Hause Braunschweig waren sieben von ihnen bereits an der Gründung des Göttinger Franziskanerkonvents beteiligt, für die von Hardenberg ist sogar eine Grablege nachweisbar.²⁶ Für weitere Stifterfamilien kann Mindermann mittlerweile ebenfalls Grablegen nachweisen.²⁷

Höchstwahrscheinlich liegt bei diesen Stifterfamilien der Wunsch für die Darstellung des Drachenkampfes des hl. Georg. Wandelt man das Retabel nämlich zum zweiten Mal, dann erscheint diese Szene ganz unmotiviert rechts oben auf der Mitteltafel und unterbricht jäh den Erzählablauf der Passionsgeschichte Christi (Abb. 8, 9, 10). Da der Ritterheilige jedoch schon seit dem beginnenden 14. Jahrhundert immer mehr zum Schutzpatron von Adelsgesellschaft-

²⁴ Behrens 1939 (wie Anm. 12), S. 88. Schlotheuber 1996 (wie Anm. 5), S. 23.

²⁵ Karl Elm, s.v. Franziskaner, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, hrsg. von Robert-Henri Bautier, München/Zürich 1983, Sp. 830-831.

²⁶ Schlotheuber 1996 (wie Anm. 5), S. 17; Arend Mindermann, Adel in der Stadt des späten Mittelalters. Untersuchungen am Beispiel von Göttingen und Stade (1300-1600), Göttingen 1993, S. 189 f.; Arend Mindermann, Die Beziehungen der Stadt Göttingen zum Niederadel im Spätmittelalter, dargestellt am Beispiel der Familie von Grone, in: Göttinger Jahrbuch, 41, 1993, S. 56 f.; herzogliches Wappen an erster Stelle, es folgen die Wappen der danach ranghöchsten Adelsfamilien: Edelherrn von Plesse, dann von Kerstlingerode, von Hardenberg, von Adelepen, von Uslar, von Roringen, von Stockhausen, von Gladebeck, von Rusteberg, von Westernhagen (?) und von Grone.

²⁷ Mindermann 1993 (wie Anm. 26), S. 192-197.

ten avancierte, kann ich das von Boockmann²⁸ und Schlotheuber²⁹ formulierte Erklärungsmodell für diese scheinbare Ungereimtheit nur unterstützen: Die 12 stiftenden Adelsfamilien waren höchstwahrscheinlich in einer Art Rittergesellschaft zusammengeschlossen und insistierten folglich, dass die Darstellung ihres Schutzpatrons auf der Tafel der letzten Wandlung sichtbar sei und ergo in den Ablauf der Christusvita eingeschoben werde. Anders ist der Anakoluth in der sonst flüssigen Bilderzählung eigentlich nicht zu erklären.

Der Einschub der Stigmatisation links oben dagegen, die ebenfalls eine deutliche Zäsur im Erzählablauf markiert, hat seinen Grund in der zweihundertjährigen Wiederkehr der Stigmatisation des hl. Franz im Jahre 1424 (Abb. 10). Die Szene passt darüber hinaus völlig schlüssig zum Mittelbild mit der Kreuzigung Christi.

Summa summarum: Italianismen, so verlockend diese bei der spontanen Betrachtung des Retabels auch scheinen, sind keine feststellbar, zumindest keine direkten. Hinter vermeintlichen Bildparallelitäten nördlich wie südlich der Alpen stehen damals wohlvertraute Textquellen, historische Daten oder historische Ereignisse, die im „visibile parlare“ ihre Bildwerdung fanden.

Zum Ausklang meines Beitrages möchte ich noch zwei Fragen in den Ring werfen, von denen die erste der künstlerischen Herkunft des Barfüßermeisters gilt. Sein Stil lässt sich meines Erachtens durch einen Vergleich mit einem Altarwerk deutlicher als bisher orten, das leider ein völliges Schattendasein in der Forschung führt: das Retabel aus der Kirche von Lye mit Darstellungen aus den Visionen der hl. Birgitta von Schweden, heute im Statens Historiska Museum zu Stockholm (SHM, Inv. Nr. 5874:1) (Abb. 11a – 11d).³⁰ 1938 charakterisierte Alfred Stange es *en passant* folgendermaßen: „Eine seltsame Mischung niedersächsischer und franckischer Elemente findet sich in dem sehr schlecht erhaltenen Altar aus Lye (Gotland) im Historischen Museum zu Stockholm, der acht Mariendarstellungen in birgittinischer Ikonographie zeigt.“³¹ Sonst würdigt Stange das Retabel, wohl aufgrund seines fragmentarischen Erhaltungszustandes, keiner weiteren Zeile oder gar einer Abbildung. Zu Unrecht, wie ich meine, denn die hier vorgestellte Auswahl an Abbildungen (Abb. 11a-11d) macht deutlich, wie eng die Retabel zu Göttingen und Stockholm zusammenhängen. Es findet sich die gleiche Zartheit, mit der die Inkarnate modelliert sind, desgleichen jene anmutigen Züge mit Kuller-
augen, winzigen Mündern und kurzen Kinnpartien, die kokett mit Venusringen konturiert

²⁸ Hartmut Boockmann, Die Stadt im späten Mittelalter, München 1986, S. 233.

²⁹ Schlotheuber 1996 (wie Anm. 5), S. 9-10.

³⁰ Für die prachtvollste Fotodokumentation bin ich Frau Siv Falk vom Statens Historiska Museum, Stockholm, zu großem Dank verpflichtet.

³¹ Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. III, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, S. 211.

sind. Des Weiteren kehren jene grazilen Bewegungen von Händen und Fingern wieder, die um der Eleganz der Gesten willen jegliches Vorhandensein von Hand- und Fingerknochen scheinbar negieren. Hinzu kommt eine schier nicht enden wollende Detailverliebtheit bei der Imitation kostbarer Stoffe.

Das Stockholmer Retabel dürfte jedoch, wie die gesamte jüngere Forschung einhellig bekräftigt, in Lübeck entstanden sein, denn es zeigt große stilistische Verbindungen zum Stundengebetsaltar aus dem Lübecker Dom, jetzt im St. Annenmuseum zu Lübeck. Allein bei der Datierung, die zwischen 1430 und 1450 pendelt, ist man sich weniger einig.³²

Somit sei, wie gesagt, die erste Frage in den Ring geworfen, ob die Forschung bislang nicht zu sehr im niedersächsischen Raum suchte, und weniger in den angrenzenden Gebieten? Das würde erklären, warum der Göttinger Barfußaltar so isoliert in der Kunstlandschaft Niedersachsens dasteht, sich jedoch meines Erachtens viel homogener in das Lübecker Kunstschaffen des späten 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einreicht. Enge Verbindungen nach Lübeck bestanden, denn Göttingen war bis zu seinem Austritt 1572 teil der Hanse und jene Waren, die nicht regionaler Herkunft waren, bezog die Stadt entweder aus Frankfurt oder eben aus Lübeck.³³

Meine zweite Frage gilt der Anordnung der beiden Predellenfragmente (Abb. 12 und 13).

Das Fragment mit den hll. Maria Magdalena und Elisabeth hat man in der Rekonstruktion ganz an den linken Rand gerückt (Abb. 1). Das geschah aufgrund der Interpretation des Bogenansatzes als Rest der linken Eckschweifung.

Zu diesem Platz will der Zeigegestus der hl. Maria Magdalena nun aber gar nicht passen, denn die Heilige deutet mitnichten auf ihr Salbgefäß, sondern weist mit ihrer Linken aus dem Bild hinaus in den leeren Raum. Das macht aber schwerlich Sinn, denn da ist nichts mehr, worauf sie deuten könnte.

Sehen wir das Programm des Retabels als Ganzes, dann kreisen alle theologischen Gedanken um die Verehrung der Eucharistie, wie die vergangenen Abschnitte zeigten. Somit wäre es eigentlich naheliegend, dass das Zentrum der Predella eine rundbogige Nische barg, in der die

³² Grete Dexel-Brauckmann, Lübecker Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 19-1, 1918, S. 1-37. Andreas Lindblom, in: Birgittautställningen: beskrivande förteckning öfver utställda föremål, med bidrag af Carl M. Fürst, red. Isak Collijn - Andreas Lindblom, Stockholm 1918, S. 47 f., hier mit der Datierung des Retabels in die Jahre 1430-1450. Mereth Lindgren, Bilden av Birgitta, Stockholm 2002, S. 101, mit einer Datierung in die Jahre 1430-1440. Ein herzliches Dankeschön für die Zusammenstellung der Sekundärliteratur geht an Frau Dr. Elisabet Regner, Senior curator, Department of Collections, Statens Historiska Museum, Stockholm. Zum Lübecker Stundengebetsaltar siehe Luckhardt 1987 (wie Anm. 8), S. 34-39; Max Hasse, Lübecks Kirchen im Mittelalter, in: Jürgen Wittstock (Hrsg.), Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit (Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck), Lübeck 1981, S. 18; Max Hasse, Lübeck, Sankt Annen-Museum. Die sakralen Bildwerke des Mittelalters, Lübeck 1964, S. 23, 94-95 mit Abb. 32. Stange, III, 1938 (wie Anm. 31), S. 206, Abb. 250 f.

³³ www.wochenmarkt-goettingen.de/historie.html.

Pyxis mit der geweihten Hostie, also mit dem Leib des Herrn stand, auf den Maria Magdalena mit der linken Hand hinwies. Der Bogenansatz wäre somit nicht der Rest der linken Predellenschweifung sondern das Fragment des Bogens einer Mittelnische. Das 1416 datierte Retabel Meister Hartmanns aus Dornstadt bei Ulm, heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, zeigt im Zentrum der Predella eben eine solche rundbogige Nische, die einst Platz für die Pyxis mit dem Allerheiligsten bot (Abb. 14).³⁴ Folglich läge es nahe, eine dementsprechende Lösung im Sinne der Verehrung der Eucharistie auch für den Göttinger Barfüßeraltar zu postulieren. Babette Hartweg wird in den nun folgenden Abschnitten ihre Funde zur Klärung dieser Frage vorstellen.

Abbildungen

Abb. 1 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite mit rekonstruierter Predella. 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 2 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite, Der Zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 3 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite, Hostienmühle, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 4 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite, Ausschnitt: *Compassio Mariae*, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 5 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite, Ausschnitt: *Compassio Mariae*, Detail, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 6 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Werktagsseite, Ausschnitt: sog. Pestbild, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

³⁴ Rainer Kahsnitz, Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol. Aufnahmen von Achim Bunz, München 2005, S. 17, Abb. 13.

Abb. 7 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. 1. Wandlung, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 8 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. 2. Wandlung, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 9 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. 2. Wandlung. Detail: Drachenkampf des hl. Georg, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 10 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. 2. Wandlung. Mitteltafel, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 11a-11d Lübecker Meister, Retabel aus Lye. Szenen aus den Visionen der hl. Birgitta von Schweden, Tempera auf Holz, ca. 1430. Stockholm, Statens Historiska Museum (Inv. Nr. 5874:1)

Abb. 12 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Predellenfragment, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 13 Retabel, ehem. Göttingen, Barfüßerkirche. Predellenfragment, 1424. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Abb. 14 Dornstädter Altar, Skulpturen von Meister Hartmann, Ulm, 1416. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

Herkunftsnachweis der Abbildungen:

1-10, 12-13 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

11a-11d Stockholm, Statens Historiska Museum

14 Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2238>

urn:nbn:de:bsz:16-artdok-22833