

Rückseiten spätgotischer Retabel: Fragen zu Funktion, Form und Dekoration ^[1]

Johannes Tripps

Beitrag gehalten innerhalb des Vortragszyklus´ zu Ehren von Dr. Renate Kroos am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, März 2001

Vor rund 15 Jahren opferte mir Renate Kroos fast einen ganzen Tag hier im Zentralinstitut und ich durfte ihr meine Funde zu beweglichen Figuren vorführen. Unter dem Vielen, was sie mir damals mit auf den Weg gab, war auch eine Heiterkeit, ja eine Freude an der Kunst- und Kulturgeschichte, die keiner trefflicher in Worte kleidete als Antoine de Saint-Exupéry: "Man sagt nichts Wesentliches über den Dom aus, wenn man nur von seinen Steinen spricht."

Nun trete ich allerdings nicht mit einem Geburtstagsstrauß aus Rosen an Erkenntnissen vor sie alle hin, sondern mit einem Korb voll ungeknackter Nüsse, aber Professor Sauerländer schrieb mir, das sei ganz in Ordnung so und entspreche dem Wunsch des Geburtstagskindes.

Worum geht es? Im Katalog der Ausstellung "Meisterwerke massenhaft", 1993 von den Kollegen des Landesmuseums Stuttgart veranstaltet, bemühten sich alle Beteiligten um eine muster-gültige Dokumentation von Retabelrückseiten ^[2]. Gleiches gilt für den 1998 von Astrid von Beckerath herausgegebenen Band über spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein ^[3]. Genannte Rückseiten stehen in ihrem komplexen Bildprogramm und in der Sorgfalt der Ausführungen den Vorderseiten oft in nichts nach. Allein bei der Deutung der dargestellten Themata im Zusammenhang mit der möglichen Funktion steht man vor Rätseln, wobei, wenn es sich um Weltgerichtsdarstellungen handelt, stets die Erklärung von Braun aus dem Jahre 1924 strapaziert wird: "Der Grund, die Schreinrückseite gerade mit dem "Gericht" zu bemalen, ist wohl in dem Umstand zu suchen, daß man vielfach hinter den Altar die Beichte zu hören pflegte. Der Blick auf das Bild sollte in dem Beichtenden die erforderliche Reuegesinnung anregen und befördern. Auch die Darstellung des Veronikatuches, die sich oft auf Rückseiten von Altarschreinen finden, bezweckte wohl hauptsächlich, zur Buße und Reue umzustimmen." ^[4]. Braun zieht diesen Schluß auf der Basis der Erlasse der 1588 bzw. 1591 abgehaltenen Synoden von Regensburg und Olmütz, die beide untersagen, hinter Altären oder in der Sakristei die Beichte zu hören, was in großen Teilen beider Diözesen geschehe ^[5].

Daß die Lösung aber nicht so simpel ist, möchte ich im folgenden an Darstellungen der Passion und damit verbunden der Verehrung der Eucharistie zeigen.

Mit der eucharistischen Frömmigkeit des 12. doch vor allem des 13. Jahrhunderts, welche im Dogma der Transsubstantiatio (1215) und Einsetzen des Fronleichnamfestes (1264) gipfelte, erhält die Eucharistie eine reliquiengleiche Stellung und rückt in den Mittelpunkt von Reliquienretabeln ^[6]. Dafür wohlvertraute Beispiele sind die Retabel der Zisterzienserklöster Döberan (um 1300) und Marienstatt (um 1340) sowie der um 1360 entstandene Klarenaltar im Kölner Dom, einst Retabel des Franziskanerinnenkonvents St. Klara zu Köln ^[7].

Unter der vorliegenden Fragestellung nimmt das Retabel der Klosterkirche zu Doberan eine besondere Position ein, da es von seinem konstruktiven Aufbau her auf das mit der eucharistischen Frömmigkeit entstehende Prozessionswesen und auf die wöchentliche Expositio des Sakraments bezug nimmt: Die Schreintrückwand hinter der Mittelnische läßt sich öffnen, so daß das Ostensorium mit der Eucharistie leicht herausgenommen und umgetragen, beziehungsweise zur Verehrung an Werktagen exponiert werden kann ^[8]. In Doberan ist dies keine Hostienmonstranz sondern eine geschnitzte Muttergottes mit Kind, die in ihrer rechten eine Hostienpyxis trägt. Zur Expositio wie zu den theophorischen Prozessionen nahm man sie von hinten aus dem Schrein ^[9]. Zwar war die Reliquienweisung an die Hochfeste gebunden, nicht aber die Expositio des Sakraments. Es konnte mit der Zustimmung des jeweiligen Bischofs das ganze Jahr hindurch ausgesetzt werden. Jeden Montag, nach der Vesper bis Sonnenuntergang, und jeden Dienstag, vom Morgen bis nach der Vesper, durften nun auch Frauen, so die Entscheidung des Generalkapitels in Cîteaux, die Kirche innerhalb der Klausur betreten, um die Eucharistie anzuschauen und zu verehren ^[10].

Die Laienschaft übernimmt diese ursprünglich klösterlichen Frömmigkeitsformen nicht nur im Bruderschaftswesen sondern vor allem in den Donnerstagsprozessionen bzw. Engelmessen, die von Adel und Bürgertum reich ausgestattet werden ^[11].

Offensichtlich ist es das zu den eucharistischen Prozessionen und der wöchentlichen Expositio feierliche Herausnehmen der konsekrierten Hostie aus dem Retabel, die der Retabelrückseite eine enorme Aufwertung im Kult und damit Verbunden auch in ihrem Bilder- und Figurenschmuck beschert.

Ein prächtiges Beispiel dafür bildet das um 1424 entstandene steinerne Retabel des Hochaltars zu St. Martin in Landshut. Im Zentrum der reich mit Figuren geschmückten Vorderseite sitzt eine von hinten zugängliche Nische für die ständige Aussetzung der Eucharistie ^[12]. Zieht man um das Retabel herum, so kommt die Rückseite der Front an Pracht gleich, denn hier bildet ein großes Sakramentshaus die Mittelachse, flankiert von heute leeren Figurennischen. Über verhältnismäßig breite Stufen gelangt man nach oben und kann die Eucharistie aus genannter Nische ohne Schwierigkeit für die entsprechenden Prozessionen herausnehmen bzw. anschließend reponieren.

In diesen Zusammenhang muß auch Hans Multschers Sterzinger Hochaltarretabel (entst. 1456-1459) gehören, denn es zeigt auf seiner Rückseite wohl ebenfalls ein Sakramentstabernakel, auf dem ein Schmerzensmann unter einem Baldachin stand. Dahinter war das Weltgericht dargestellt. Im Unterschied zu Landshut sind in Sterzing Front- und Rückseite des Retabels nicht durch eine Sakramentsnische miteinander verbunden. Im Schrein der Vorderseite standen die überlebensgroßen Figuren einer Muttergottes mit Kind, flankiert von vier weiblichen Heiligen ^[13].

Bleiben wir bei der Verehrung der Eucharistie in Verbindung mit dem Retabel, so erheben sich bei Duccios Maestà anlässlich ihrer ursprünglichen Aufstellung im Jahre 1311 verschiedene Fragen.

Wie Edith Struchholz nachweisen konnte, war Duccios Retabelrückseite ursprünglich für die Betrachtung der Laienschaft gedacht und nicht für die Augen der Kanoniker, wie immer wieder zu lesen ist, denn das Chorgestühl stand zu Duccios Zeiten vor dem Retabel. Dagegen hatte das zu den Festen in die Kathedrale strömende Volk vom ehemaligen Umgangschor aus beste Sicht auf die Rückseite^[14]. Dank der Forschungen von Benedict Steuart, Eve Borsook und Kees van der Ploeg wissen wir, daß seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die konsekrierte Hostie in einer Pyxis auf hohem Fuße ihren festen Platz auf dem Hochaltar des Sieneser Domes hatte^[15]. Somit ist klar ersichtlich, daß bei Duccios doppelseitigem Tafelbild von Anfang an zwei Gedanken das Bildprogramm zu gleichen Teilen bestimmten: die eucharistische Frömmigkeit und die Verehrung der Gottesmutter. Die Vorderseite galt Maria, der Schutzpatronin des Domes und der Herrin Sienas; die Rückseite mit der Erzählung der Passion Christi gilt dem eucharistischen Opfer^[16]. Es wäre durchaus möglich, daß in Siena die Eucharistie vor der Rückseite der Maestà zu Verehrung vom Chorumgang aus ausgesetzt war. Immerhin heißt es bei Durandus über die Aufbewahrung der "hostia consecrata" (Rat. 1.4, c.1, n.15): "Tabernaculum sive locus super posteriore parte altaris collocatus, in quo Christus propitiatio nostra, i.e. hostia consecrata, servatur."^[17].

Daß in Siena beides parithetisch gesehen wurde, zeigt die Tatsache, daß Duccios Retabel nicht an einem der großen Marienfeste im Dom aufgestellt wurde, obwohl Maria Schutzherrin des Domes wie der Stadt war, sondern daß am Fronleichnamstag des Jahres 1311 das riesige Retabel in feierlicher Prozession erst durch die Stadt getragen und am Ende der Prozession auf dem Hochaltar des Domes seinen endgültigen Platz fand^[18].

Eine thematisch wie örtlich verblüffende Ähnlichkeit zeigt der Freiburger Hochaltar des Hans Baldung Grien. Dieser bildet nicht nur, gleich Duccio's Maestà, das Zentrum eines Umgangschores, sondern hat auch thematisch Parallelen: Die Vorderseite gilt Maria und die Rückseite mit der vielfigurigen Kreuzigung Christi nimmt deutlich auf das eucharistische Opfer bezug. Bislang gelang es mir nicht zu klären, wo während der Woche im Freiburger Münster das Allerheiligste zur Verehrung durch die Laien ausgesetzt wurde. Im Zusammenhang mit dem Retabel im Churer Dom werde ich am Schluß meines Vortrages nochmals auf die Frage zurückkommen.

Die Verehrung der Eucharistie bestimmt auch das Programm der Rückseite von Donatellos Altar im Santo zu Padua (1446-50). Hier nimmt das große Relief der Grablegung Christi im Zentrum der Predella deutlich Bezug auf die Aufbewahrung und Verehrung des Allerheiligsten, das hinter genanntem Relief rekondierte war^[19]. Und genau wie in Siena und Freiburg, so stand Donatellos Altar im Zentrum eines Umgangschores. Die Rückseite war also bestens sichtbar. Ist so etwas Zufall? Ich glaube es nicht^[20].

In diesem Zusammenhang stellt sich eine weitere Frage: die nach der liturgischen Funktion der Rückseiten von Retabeln mit der Darstellung der Passion und des Opfers Christi im Zusammenhang mit den Feiern der Karwoche.

Häufig barg man dort jene Kerze der Finstern Mette, die für die Gottesmutter stand. Während sämtliche Kerzen des Tenebrae-Leuchters gelöscht wurden, die symbolisch für die Apostel und

deren Abfall von Jesus Christus standen, löschte man die Kerze der Gottesmutter nicht, da Maria nie von ihrem Sohn abgefallen war. Man trug ihre Kerze in die Sakristei oder barg sie eben hinter dem Altar ^[21].

Dies könnte erklären, warum viele Retabel auf der Rückseite des Schreines eine Ölbergsszene, Kreuzigung oder in der Predellenzone das Schweiß Tuch der Veronika besitzen ^[22]. Die Rückseite des um 1460 entstandenen Retabels der Schloßkapelle auf der Burg Trausnitz zeigt sogar einen im Grabe stehenden Christus, der seine Wundmale weist, und auf der Rückseite von Giovanni Toscanis Triptychon im Museo degli Innocenti zu Florenz (ca. 1420/30) umarmen sich Maria und der Schmerzensmann ^[23]. Somit ist der Bezug zum eucharistischen Opfer wieder evident.

Was bisher auch nie bedacht wurde, gerade wenn es um Ölberdarstellungen geht, ist die Frage nach dem Ort, wo jeden Donnerstag, neben den eucharistischen Andachten, die liturgischen Ölbergandachten mit dem Gesang vom Abendmahl und der Angst Christi - stattfanden. Ich verweise hier als möglichen Ausgangspunkt für weitere Recherchen auf die glänzende Untersuchung von Rainer Kahsnitz zur Volckamerstiftung. 1499 stiftet Paulus Volckamer eine Andacht mit dem Gesang vom Abendmahl und der Angst Christi für St. Sebald in Nürnberg und bestellt drei gewaltige Passionsreliefs bei Veit Stoß, die im Scheitel des Umgangschores genannter Kirche ihren Platz finden. Friedrich Rosenritter macht eine ähnlich reiche Stiftung für St. Lorenz ^[24].

Für eine Lösung in Richtung Fronleichnamfrömmigkeit, doch ganz besonders in Richtung Karwochenfeierlichkeiten weist auch Jakob Ruß von Ravensburgs Retabel in Dom zu Chur. Der Schrein zeigt auf der Rückseite, ähnlich den Retabeln von Duccio und Baldung, Szenen der Passion in der Predellen- und eine gewaltige, geschnitzte Kreuzigung Christi in der Schreinzone. Die Schreinwächter, welche den Schnitzaltar flankieren, sind drehbar. Sie blicken bei geschlossenem Retabel nach vorne, lassen sich aber beim Umschreiten des Altares nach hinten wenden ^[25].

Agnes Klodnicki-Orlowsky erklärte diese Besonderheit in Zusammenhang mit dem steinernen Reliquiengehäuse in der Chorwand hinter dem Retabel. Es habe im Churer Dom eine Wallfahrt gegeben und bei der Präsentation und Verehrung der Reliquien hinter dem Retabel habe man die Schreinwächter dementsprechend gedreht. Solche steinernen Reliquiengehäuse an Chorwänden hinter Retabeln finden sich analog im Münster zu Breisach und in St. Gaudentius zu Cassaccia (Graubünden). Darüber hinaus wurde 1962 bei einer Grabung zu Nieder-Realta (Graubünden) ein Pilgerabzeichen gefunden, das auf eine Marienwallfahrt zur Churer Kathedrale um 1200 schließen läßt ^[26].

Astrid von Beckerath stimmt Klodnicki-Orlowsky hinsichtlich der Reliquienverehrung hinter dem Retabel zwar zu, schränkt die These aber insoweit ein, daß sie keinen Anlaß für eine Wallfahrt sieht, sondern den Kultus auf das Domkapitel einschränkt. Von Beckerath weist auf die gute Quellenlage zu churrätischen Wallfahrten im 15. Jahrhundert hin, bei der jedoch die Churer Kathedrale überhaupt nicht erwähnt werde. Auch widerstrebt von Beckerath von einem romanischen Pilgerzeichen auf eine spätgotische Wallfahrt zu schließen ^[27].

Jedoch, so von Beckerath weiter, habe das Churer Retabel zudem eine weitere Besonderheit: In der vielfigurigen Kreuzigung auf der Rückseite ist der Schädel Adams am Fuße des Kreuzes Christi so ausgestemmt, daß sich das Kreuz problemlos herausziehen und wieder reponieren läßt^[28]. Von Beckerath vermutet, es könnte sich dabei um jenes Kreuz handeln, das bei der Palmsonntagsfeier für die dramatische Kreuzverehrung vor der Kathedrale benutzt wurde. Im 1490 von Bischof Ortlieb von Brandis herausgegebenen Directorium Chori ist die Verwendung eines Kreuzes bezeugt, jedoch nicht explizit dasjenige der Rückseite des Hochaltarretabels^[29]. Immerhin wurde 1990 beim Beginn der Restaurierung eine starke Verrußung der Rückseite festgestellt, was auf eine intensive liturgische Nutzung hinweist^[30].

Summa summarum ist festzustellen, daß die eingangs zitierte Annahme von Braun von ihm selbst als reine Arbeitshypothese gedacht war. Bei genauerer Betrachtung erweist sich das vor-reformatorische Kirchenjahr derart reich an Ritualia und Frömmigkeit hinsichtlich der Verehrung des Opfertodes Christi, daß entsprechende Themata auf Retabelrückseiten nicht allein mit dem Abnehmen der Beichte erklärt werden können. So habe ich ein paar Nüsse vor Sie alle hingelegt, bei denen es mir bislang nicht gelungen ist, sie zu knacken. Vielleicht gelingt es in der anschließenden Diskussion, oder zumindest, sie anzudetschen.

Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

[1] Die folgenden Ausführungen sind eine Fortführung der Ergebnisse des Kapitels "Das hyperwandelbare Altarretabel" in: Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik, Forschungen zu den Bedeutungsschichten des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, 2. erw. Aufl. Berlin 2000, pp. 216-222.

[2] Siehe Roland Hahn "Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst". Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500, in: Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Red. Gerhardt Weilandt u.a., Stuttgart 1993, S. 286-288.

[3] Dione Flühler-Kreis, Funktion, Form und Bildprogramm spätgotischer Flügelaltäre, in: Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, hg. v. Astrid von Beckerath (u.a.), Chur 1998, pp. 43-56, bes. pp. 47-48.

[4] Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2, München 1924, S. 503, Anm. 5.

[5] Ibid.

[6] Zur Ausbreitung des Festes und der Rolle, die die Zisterzienser dabei spielen siehe Renate Kroos, Der Codex Gisle, I. Forschungsbericht und Datierung, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 12 (1973-), pp. 117-134. Zum Frömmigkeitsgeschichtlichen Hintergrund allgemein siehe Tripps, Handelndes Bildwerk, 2000, a.a.O., pp. 143-147.

[7] Anton Legner, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995, pp. 172-198, Abb. 75 und 76. Annegret Laabs, Das Retabel als "Schaufenster" zum göttlichen Heil, Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 24 (1997), pp. 74-81, Abb. 5 und Abb. 6.

[8] Peter Browe, Die Entwicklung der Sakramentsprozessionen, in: Bonner Zeitschrift für Theologie und Seelsorge, 8 (1931), pp. 97-117. H. Niedermeier, Über die Sakramentsprozessionen im Mittelalter, Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Umgänge, in: Sarcis erudiri, Jaarboek voor Godsdienstwetenschappen, 22 (1974/75), pp. 401-437.

- [9] Laabs, in: Marburger Jahrbuch, 24 (1997), a.a.O., p. 80, Abb. 9. Zum geistesgeschichtlichen Hintergrund und weiteren Muttergottesfiguren dieses Typs siehe Tripps, *Handelndes Bildwerk*, 2000, a.a.O., pp. 187, 217.
- [10] Laabs, in: Marburger Jahrbuch, 24 (1997), a.a.O., p. 79
- [11] Zum Bruderschaftswesen, vor allem zu den Rorate- und Marienbruderschaften siehe Tripps, *Handelndes Bildwerk*, 2000, a.a.O., pp. 89, 187, 195f. Zur Stiftung von Donnerstagsprozessionen und Engelmessen siehe ders., *Die Weißenburger Donnerstagsprozession und Engelmesse*, in: *Die Schatzkammer von St. Andreas in Weißenburg*, Red. Matthias Exner und Hildegard Sahler, München 2000 (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 95), pp. 93-94.
- [12] Hans Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, Gestalt, Ikonographie und Symbolik, liturgische Funktion, München² 1965, p. 53. Volker Liedke, *Landshuter Tafelmalerei und die Schnitzkunst der Spätgotik*, Retabel aus den Werkstätten der Maler Hans von Würzburg, Jörg Preu, Michel Hurlinger und Wolfgang von Wörth sowie der Bildschnitzer Heinrich Helmschrot und Andre Taubenpeck, München 1979 (= *Ars Bavarica*, Bd.11/12), p. 114 ff., Abb. 88 und Abb. 89.
- [13] Zur Rekonstruktion siehe Manfred Tripps, Hans Multscher, Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467, *Weißenhorn* 1969, pp. 150-152, Abb. 209 und Abb. 223.
- [14] Edith Struchholz, *Die Choranlagen und Chorgestühle des Sieneser Domes*, Diss. phil. Münster 1994, Münster-New York 1995 (= *Internationale Hochschulschriften*, Bd. 177), p. 33.
- [15] Benedict Steuart, *The Development of Christian Worship, An Outline of Liturgical History*, With a Foreword by J.B. O'Connell, London-New York-Toronto 1953 [ital. Ausg. Brescia 1957], p. 262. Kees van der Ploeg, *Art, Architecture, and Liturgy, Siena Cathedral in the Middle Ages*, Groningen 1993 (*Medievalia Groningana*, XI), pp. 74-75 und Abb. 58. Eve Borsook, *Cult and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 25 (1981), pp. 147-202, bes. p. 154. Kees van der Ploeg, *Architectural and Liturgical Aspects of Siena Cathedral in the Middle Ages*, in: Henk W. van Os, *Sieneser Altarpieces 1215-1460, Form - Content - Function*, Bd. I: 1215-1344, Groningen 1984 (= *Medievalia Groningana*, IV) pp. 106-163, bes. pp. 145-147.
- Dr. Monika Butzek, Dr. Irene Hueck und Prof. Dr. Margrit Lisner sei herzlich für Literaturhinweise und Diskussion der einzelnen Forschungsmeinungen gedankt.
- [16] Der erhaltene Ordo des Sieneser Domes gibt leider keinen Aufschluß über etwaige kultische Formen, denn er wurde 1215 niedergeschrieben, also über hundert Jahre vor Aufstellung des Retabels (vollendet 1311). Zur Diskussion um die Datierung und die Genese des Ordo siehe Mino Marchetti, *Liturgia e storia della chiesa di Siena nel XII secolo, I calendari medioevali della chiesa senese*, Siena 1991 (= *Istituto Storico Diocesano di Siena, Collana: Testi e Documenti*, n. I), pp. 45-56. Ders., *Ordo Offitiorum Ecclesiae Senensis, Oderico e la liturgia della cattedrale di Siena (Inizi secolo XIII)*, Edizione del testo del codice G.V.9 della Biblioteca Comunale di Siena, Siena 1998, pp. 13-23.
- [17] Desgl. Braun, II, 1924, a.a.O., p. 585.
- [18] August B. Rave, *Fronleichnam in Siena, Die Maestà von Simone Martini in der Sala del Mappamondo*, Worms 1986, S. 26-27.
- [19] Margrit Lisner, *Appunti sui rilievi della deposizione nel sepolcro e del compianto su Cristo Morto di Donatello*, in: *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Ugo Procacci*, hg.v. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto und Paolo Dal Poggetto, Bd. I, Mailand 1977, pp. 247-252. Joachim Poeschke, *Donatello, Figur und Quadro*, München 1980, pp. 74, 116, Anm. 214.
- [20] Zwei weitere Beispiele dieses Typs sind für Siena verbürgt: das Hochaltarretabel zu Sant'Agostino (kurz nach 1417, nicht erhalten) und Giovanni di Paolos Retabel für Sant'Andrea (dat. 1445); siehe Monika Butzek, *Beiträge "S. Agostino, Ausstattung, verlorene Zustände, Hochaltar" und "S. Andrea, Ausstattung, verlorene Zustände"*, in: *Die Kirchen von Siena*, Bd. I/1, *Abbadia dell'Arco - S. Biagio*, hg.v. Peter Anselm Riedl und Max Seidel, München 1985, pp. 184-185, 297-298, 459-460, Dok. 9.
- [21] Tripps, *Handelndes Bildwerk*, 2000, a.a.O., pp. 124, 220.
- [22] Siehe die Zusammenstellung am Beispiel von Altären in Graubünden bei Flühler-Kreis, *Funktion, Form und Bildprogramm spätgotischer Flügelaltäre*, in: *Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein*, 1998, a.a.O., pp. 43-56, bes. pp. 47-48. Flühler-Kreis leitet dabei Themen wie Passions- und Weltgerichtsdarstellungen vom eingangs geschilderten Brauch her, hinter dem Altar die Beichte abzunehmen.
- [23] Zu Abbildung und Datierung siehe Liedke, in: *Ars Bavarica*, 11/12, 1979, a.a.O., pp. 112-114, Abb. 87; Julian Gardner, *Fronts and backs: setting and structure*, in: *La pittura nel XIV e XV secolo*, II

contributo dell'analisi tecnica alla Storia dell'Arte, hg.v. H.W. van Os und J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1983 (= Akten des XXIV. Kongresses des C.I.H.A., Bologna 10.-18. September 1979), pp. 297-322 und Abb. 19.

[24] Rainer Kahsnitz, Volckamersche Gedächtnisstiftung, in: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Kataloghandbuch zur Ausstellung im Germanisches Nationalmuseum 1983, München 1983, pp. 243-248. Ders., Veit Stoß in Nürnberg. Eine Nachlese zum Katalog und zur Ausstellung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1984, pp. 51-53. Claudia F. Albrecht, Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoß unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung, Diss. phil. Würzburg 1993, Würzburg 1997, pp. 17-64.

[25] Astrid von Beckerath, Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur, Meister und Auftraggeber am Vorabend der Reformation, Diss. phil. Hamburg 1994, Ammersbeck b. Hamburg 1994, pp. 347-351, Abb. 57-63.

[26] Agnes Klodnicki-Orlowsky, "Das spätgotische Retabel am Hochaltar der Kathedrale Chur, Ein umwandelbarer Wandelaltar", Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 48 (1991), pp. 148-157.

[27] Von Beckerath, Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur, 1994, a.a.O., pp. 179-184.

[28] Ibid., p. 213 und Abb. 58.

[29] Ibid., pp. 212-214.

[30] Ibid., pp. 97-99.

Johannes Tripps
Storia Comparata dell'Arte Europea
Dipartimento per la Storia delle Arti
e dello Spettacolo
Università degli Studi di Firenze