

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, der Hessischen Kulturstiftung sowie des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166

Coverabbildung Band 1:

Wächtersbach-Aufenu, Katholische Pfarrkirche Sankt Maria, Flügelretabel, Mitteltafel, 3. Viertel 15. Jahrhundert

Coverabbildung Band 2:

Bischoffen-Niederweidbach, Evangelische Pfarrkirche und ehemalige Wallfahrtskirche, Marienaltar, Schrein um 1530, Tafeln zwischen 1516 und 1518

Ganzseitige Abbildungen Band 1:

S. 2: Bad Wildungen, ev. Stadtkirche, Hochaltar, Conrad von Soest, um 1403

S. 6: Babenhausen, Kreis Dieburg, Evangelische Stadtpfarrkirche, ehemals Sankt Nikolaus, Flügelretabel, vor 1518

S. 8: Neckarsteinach-Darsberg, Evangelische Kirche, ehemals Sankt Fabian und Sebastian, Baldachinretabel, um 1450/60

Impressum

© 2019

Michael Imhof Verlag, die Herausgeber und die Autoren

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg

Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9

E-Mail: info@imhof-verlag.de, www.imhof-verlag.com

Layout und Reproduktion: Vicki Schirdewahn, Michael Imhof Verlag

Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei, Langenhagen

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0197-6

Inhaltsverzeichnis

Band 1: Bildsprache, Bildgestalt, Bildgebrauch

| | |
|---|-----|
| Vorwort und Dank..... | 9 |
| Was wir von den Retabeln in Hessen wissen und was nicht. | |
| Gegenstandssicherung: Datierungen und Standortnachweise, Künstler und Werkstätten ULRICH SCHÜTTE..... | 12 |
| Retabelgattungen – Retabelarten – Retabeltypen KLAUS NIEHR..... | 50 |
| Bildgenese und Nutzungsgeschichte mittelalterlicher Retabel in Hessen im Spiegel der Infrarot-Reflektographie JOCHEN SANDER / ALEXANDRA KÖNIG | 58 |
| Mittelrheinische Altäre und Plastiken des 15. Jahrhunderts aus Ton. | |
| Forschungsstand und neuere Grabungsfunde CHRISTINE KENNER | 68 |
| Die ‚Lebensbaumtafel‘ und die ‚Rosenkranztafel‘ im Kontext der dominikanischen Observanzbewegung in Frankfurt am Main JOHANN SCHULZ-SOBEZ | 84 |
| Aktualisierung des Alten. Neue Elemente in der Braunfelser Dreikönigstafel aus Kloster Altenberg und etwas Neues zu dem Retabel in Aufenu STEPHAN KEMPERDICK..... | 98 |
| Markierung von Sakralräumen: Die Selbstbildnisse des Korbacher Franziskaners ESTHER MEIER..... | 108 |
| Stifterbilder in Hessen. Aufgaben – Aufträge – Intentionen JOHANNA SCHEEL..... | 118 |
| Altarretabel – ein Instrument zur Judenmissionierung? | |
| Hebräische und hebraisierende Inschriften auf mittelalterlichen Retabeln in Hessen ANGELA KAPPELER..... | 134 |
| Claus Stalburg und die Stalburg-Bildnisse. Patrizische Selbstdarstellung und Memorialkult im Spannungsfeld von religiöser Konvention und frühhumanistischem Aufbruch ANNETTE MEISEN | 172 |
| Dynastie, Epilepsie und der Landshuter Erbfolgekrieg. Neue Überlegungen zu den gräflichen Stiftern, dem Stiftungsgrund und der Ikonographie des Babenhäuser Hochaltarretabels ANGELA KAPPELER | 184 |
| „... wil ich noch etwaß machen, das nit viel leut können machen.“ Albrecht Dürer und der Heller-Altar in der Dominikanerkirche zu Frankfurt am Main JOCHEN SANDER / JOHANN SCHULZ-SOBEZ | 202 |
| Das Allerheiligenretabel aus Frankfurt, St. Leonhard und das Albansretabel in Kirchbrombach vom Maler und Bildhauer Mathis Grün? MICHAELA SCHEDL | 210 |
| Regionale und überregionale Bezüge. Import – Export KLAUS NIEHR | 222 |
| Internationale Kunst und religiöse Bildrhetorik jenseits der Kunstzentren. | |
| Das Retabel des Conrad von Soest für Niederwildungen IRIS GRÖTECKE | 228 |



Band 2: Werke, Kontexte, Ensembles

| | |
|--|-----|
| Retabel und Raum – Bedingungen und Formenvielfalt JUSTIN KROESEN | 8 |
| Retabel und Glasmalereien im mittelalterlichen Sakralraum. Zur Frage formaler und inhaltlicher Bezüge an Beispielen in Süddeutschland und in Hessen UWE GAST | 24 |
| Die Altarretabel der Marienkirche in Gelnhausen im Kontext der mittelalterlichen Ausstattung – Beobachtungen, Probleme und Fragen MICHAEL BUCHKREMER | 34 |
| „ziemlich roh und styllos“. Das Altarretabel in der ehemaligen Stiftskirche Sankt Maria in Wetter ANGELA KAPPELER | 64 |
| Das Retabel als Bauwerk – Der Hochaltaaraufsatz der Marburger Elisabethkirche im Kontext von Architektur, Malerei und Goldschmiedekunst um 1300 KLAUS NIEHR | 82 |
| Zwei Altarflügel in der Altstädter Kirche in Hofgeismar KATHARINA GRIESSHABER | 94 |
| Über 180 Jahre kunsthistorische Forschung zum Altenberger Altar (1832–2016). Von der qualitativ schwachen, handwerklichen Typenwiederholung zu einem der bedeutendsten Werke der deutschen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts ANGELA KAPPELER | 102 |
| Der Merxhausener Altarflügel SUSANNE MOLKENTHIN | 110 |
| Das Netzer Retabel – Ein neuer Retabeltyp und ein singuläres Bildprogramm für Netze IRIS GRÖTECKE | 116 |
| Programmwechsel, Künstlerfehler oder differenziertes Lese- und Verweissystem? Zu den chronologischen Abweichungen des Marienlebens des Schottener Retabels ANGELA KAPPELER | 128 |
| Der Ortenberger Altar THOMAS FOERSTER | 138 |
| Das Flügelretabel aus Bad Wildungen KLAUS NIEHR | 146 |
| Technologische Untersuchungen und Restaurierung des gemalten Flügelaltars von Conrad von Soest (um 1403) aus der Stadtkirche in Bad Wildungen UTA REINHOLD | 150 |
| Die Lorcher Kreuztragung KLAUS NIEHR | 162 |
| Der Heilig Kreuz Altar aus der Klosterkirche Ahnaberg ALEXANDRA KÖNIG | 168 |
| Das Flügelretabel aus Bad Orb KLAUS NIEHR | 176 |
| Der Kronberger Marientod-Altar HILJA DROSTE | 182 |
| Der Große Friedberger Altar HILJA DROSTE | 188 |
| Der Bosseroder Altar KARINA DÄNEKAMP | 196 |
| Der Lorcher Schnitzaltar zwischen Opulenz und Askese MELANIE KNÖLKER | 206 |
| Der heilige Antonius zu Frankfurt-Höchst. Die Skulptur als Retabelfragment? MELANIE KNÖLKER | 214 |
| Der Wolfskehlener Altar HILJA DROSTE | 222 |
| Der Lüderbacher Beweinungsalter KARINA DÄNEKAMP | 230 |
| Die Werkgenese des Marienretabels der Elisabethkirche zu Marburg ALEXANDRA KÖNIG | 242 |
| Das Schöllnbacher Wurzel-Jesse-Retabel HILJA DROSTE | 250 |
| Das Marienretabel des Korbacher Franziskanermalers in der Korbacher Nikolaikirche JULIA LIEBRICH | 256 |
| Das Schicksal des Franziskusaltars des Korbacher Franziskanermalers in Nieder-Waroldern JULIA LIEBRICH | 264 |



Vorwort und Dank

Im heutigen Hessen hat sich ein reicher und außergewöhnlich qualitativvoller Bestand mittelalterlicher Altarretabel an ihren originalen Standorten und in den Museen erhalten. In der kunstgeschichtlichen Forschung sind diese Werke bisher nur partiell Gegenstand intensiver Untersuchungen gewesen. Ein Großteil der etwa 220 erhaltenen Retabel und Retabelfragmente ist von der Forschung bislang kaum beachtet worden. Ausnahmen bildeten Einzelwerke wie der Altenberger Altar oder die Altarwerke von Conrad von Soest in Bad Wildungen und Albrecht Dürer in Frankfurt a. M. Das Forschungsprojekt strebte eine grundlegende Erfassung sämtlicher heute nachweisbarer mittelalterlicher Retabel in Hessen an.

Nicht nur die lokalen kirchlichen und weltlichen Auftraggeber, auch die Vielzahl von äußeren Einflüssen sollten berücksichtigt werden, um die Werke hinsichtlich ihrer formalen und typenmäßigen Gestaltung, ihrer materiellen und künstlerischen Werkgenese, ihrer Nutzungsgeschichte, ihrer regionalen und überregionalen Vernetzung, ihrer Kontextbeziehungen innerhalb eines Sakralraums sowie im Gefüge gesellschaftlicher Bedingungen analysieren zu können.

Es galt, die einzelnen Objekte und ihre Standorte innerhalb des heutigen Bundeslandes Hessen zu bestimmen, einer Region, deren Grenzen aus nachmittelalterlicher Zeit stammen. Den Untersuchungsraum auf das heutige Bundesland einzugrenzen, entsprach pragmatischen Gründen. Für die hier relevanten Werke konnte es also nicht darum gehen, vermeintlich regional oder landschaftlich typische, mithin ‚hessische‘ Erscheinungsformen zu bestimmen, wie dies die ältere Forschung zu den ‚Kunstlandschaften‘ unternommen hatte. Wenn sich räumlich-geographische Bezüge zwischen Werken benennen ließen, so waren diese innerhalb ihrer historischen Relationen zu diskutieren und eben nicht als Ausdruck eines regio-

nen Kunstwillens zu lesen. Die mittelalterlichen Retabel im heutigen Bundesland Hessen lassen sich dementsprechend nicht zu einer regionaltypischen Werkgruppe zusammenfassen. Ihre inhaltliche und formale Vielfalt verweist auf Zusammenhänge, die sich nicht in die räumlich-politischen Grenzziehungen der Neuzeit einfügen. Das heutige Hessen stellt sich aus dieser Sicht als eine historische Transitregion dar, für die im Mittelalter zahlreiche Bezüge zu nah und fern gelegenen Kunstzentren mit ihren Werkstätten charakteristisch waren.

Kunsthistorische Exkursionen, ‚forschende Seminare‘ und gemäldetechnologische Untersuchungen legten seit etwa 2009 an den Kunstgeschichtlichen Instituten der Philipps-Universität Marburg und der Goethe Universität in Frankfurt a. M. erste Grundlagen zur Erfassung der Retabel. In den Jahren 2011 bis 2016 war es dann durch die Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft möglich, systematische Untersuchungen aller mittelalterlichen Retabel durchzuführen, die sich für das heutige Bundesland Hessen nachweisen lassen. Das Projekt wurde durchgeführt von Ulrich Schütte (Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg), Jochen Sander (Kunstgeschichtliches Institut der Goethe Universität Frankfurt a. M. und Städel Museum Frankfurt a. M.), Klaus Niehr (Kunsthistorisches Institut der Universität Osnabrück) sowie von Hubert Locher, Christian Bracht und Xenia Stolzenburg (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg).

Die Altäre wurden fotografisch als Einzelobjekte wie auch in ihrer Umgebung erfasst und gleichzeitig wissenschaftlich kommentiert. Eine größere Gruppe von Retabeln konnte gemäldetechnologisch (durch Infrarot-Reflektographien) hinsichtlich ihrer materiellen und künstlerischen Bildgenese sowie ihrer späteren Nutzungsgeschichte untersucht werden.

Die ‚Lebensbaumtafel‘ und die ‚Rosenkranztafel‘ im Kontext der dominikanischen Observanzbewegung in Frankfurt am Main

Die Dominikanerkirche zu Frankfurt am Main war im späten fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhundert der bevorzugte Stiftungsort der Frankfurter Bürger und Patrizler. Zu den prominenten Stiftungen der Kirche gehören der ‚Heller-Altar‘ aus den Händen Albrecht Dürers und Matthias Grünewalds wie das ‚Annenretabel‘ des Frankfurter Meisters, aber auch der vom Kloster selbst in Auftrag gegebene ‚Dominikaneraltar‘ von Hans Holbein d. Ä. und seiner Werkstatt für den Chor der Kirche (Abb. 1). Es finden sich zahlreiche andere Werke in der Kirche, darunter Werke, die bislang nur wenig Aufmerksamkeit in der Forschung erfahren haben.¹ Die sogenannte ‚Lebensbaumtafel‘ und die ‚Rosenkranztafel‘ zählen sicherlich zu den weniger bekannten unter diesen. Beide Tafeln stechen durch ihre eigenwillige Ikonographie hervor und lassen sich nicht ganz leicht in das Gefüge der Kirche einordnen. Sicher ist nur, dass sie in etwa zu jener Zeit entstanden sind, als in der Kirche mehrere Umbauten stattfanden,² und als die beiden Laien-Altäre links und rechts vor dem Chor, der ‚Heilig-Kreuzaltar‘ und der heute nicht mehr erhaltene ‚Marienaltar‘, geweiht wurden (Abb. 2).³ Die ‚Lebensbaumtafel‘ (Abb. 3) blieb in der Diskussion über die Ausstattung der Kirche bis heute weitgehend unberücksichtigt und wurde eigens nur 1923 in Heinrich Weizsäckers Arbeit zu den Kunstschätzen der Dominikanerkirche in Frankfurt besprochen.⁴ Lediglich die Erwähnung der Tafel im Verzeichnis von Georg Schütz von 1820 gibt einen Hinweis, dass sich das Bild ehemals in der Dominikanerkirche befunden haben muss.⁵ Weizsäcker vermochte die Tafel, die sich heute im Historischen Museum zu Frankfurt am Main (Inv. Nr. B302) befindet, weder einem genauen Ort in der Kirche zuzuordnen noch einen genauen Zeitraum ihrer Aufstellung vorzuschlagen, weshalb er die Tafel lediglich der „Oberdeutschen Schule“ zuwies und sie vorsichtig in die zweite Hälfte

des fünfzehnten Jahrhunderts datierte.⁶ Etwas besser ist es um die ‚Rosenkranztafel‘ bestellt (Abb. 4), die Weizsäcker dem ‚Marienaltar‘ rechts vor dem Lettner zuordnete.⁷ Weizsäcker erkannte zwar ein „oberrheinisches Stilgepräge“⁸ in der Malerei, wollte jedoch eine Frankfurter Herstellung nicht ausschließen.⁹ Mehrheitlich kreisten die Datierungsversuche dieser Tafel um das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch Michaela Schedl spricht sich jüngst in ihrer Untersuchung über die ‚Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein‘ für eine Datierung derselben Tafel um 1490 aus.¹⁰

Jedoch fehlt für beide Tafeln bis heute der Versuch, sie in das Gesamtgefüge der Dominikanerkirche einzuordnen, die teilweise nur groben Datierungsversuche insbesondere Weizsäckers zu präzisieren, stilistischen Merkmalen nachzugehen und sie einer bestimmten Region zuzuordnen. Dafür sollen in diesem Zusammenhang auf Grundlage der ungewöhnlichen ikonographischen Verschränkungen beide Tafeln in einen bestimmten Kontext der Geschichte des Dominikanerkonvents eingeordnet werden, um eine Grundlage für weitere Überlegungen zu liefern.

Denn die Entstehung der hier zur Diskussion gestellten Tafeln steht – wie zu zeigen sein wird – zeitlich in engem Zusammenhang mit der Reform des Frankfurter Klosters, das am 18. August 1474 feierlich der Observanz überführt wurde.¹¹ Schon gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts erfasste den gesamten Predigerorden eine Reformbewegung, deren Ziel es war, wieder zu einer strengeren Befolgung der ursprünglichen Regeln der ersten Ordensgeneration zurückzukehren.¹² So fasste der Prediger Johannes Meyer 1468 in seinem ‚Buch der Reformacio Predigerordens‘ das Ziel der Observanz wie folgt zusammen: „den orden zu halten [...] nach aller volkomhait der regel und constitution, als man in dem anvang des ordens



Abb. 1 Hans Holbein d. Ä. und Werkstatt, Hochaltar des Frankfurter Dominikanerklosters, geschlossen, 1501, Städel Museum Frankfurt am Main



Abb. 3 Korbach, Kilianskirche, Sakramentsretabel, Korbacher Franziskaner, 1527, geöffnet

kirche lieferte (Abb. 1), auf einem Retabel aus den Jahren um 1525, dessen Mitteltafel heute in St. Pantaleon in Köln aufbewahrt wird (Abb. 2), und auf dem 1527 geschaffenen Retabel der Korbacher Kilianskirche (Abb. 3).

Die dreifache, jeweils unübersehbare Selbstdarstellung des Bruders nimmt unter den bekannten kontextualisierten Selbstbildnissen eine Sonderstellung ein. Im Hochmittelalter hinterließen zwar auch malende und schreibende Mitglieder eines Konvents eine Selbstaussage, doch nach 1400 sind eindeutige Selbstpräsentationen von Ordensangehörigen weit seltener. Das Fehlen einer inschriftlichen oder bildlichen Darstellung dieser Maler- und Bildhauergruppe mag auf ihren Status als Mönche und Brüder zurückzuführen sein, der einer Selbstpräsentation tendenziell entgegenstand.⁷ Wohl deshalb kommentierte Gottfried Kiesow die Selbstbildnisse des Korbacher Franziskaners mit den Worten: „[...] er malte als Mönch zu Ehren Gottes, und sein Gelübde verbot ihm menschliche Ruhm-

sucht.“⁸ Doch war es Ordensangehörigen nicht prinzipiell verwehrt, sich porträtieren zu lassen, wie die erhaltenen oder belegten Bildnisse bezeugen.⁹ Auch im Falle des malenden Franziskaners aus Korbach bleiben trotz der vermeintlichen Demut die prominent angebrachten Selbstpräsentationen. Die Selbstbildnisse des Korbacher Franziskaners bringen einen Anspruch zum Ausdruck, der über die polare Beurteilung Demut oder Selbstbewusstsein hinausgeht.

Die Selbstbildnisse

Als der malende Bruder des Korbacher Franziskanerklosters auf dem Marienretabel der Nikolaikirche seine älteste bekannte Selbstdarstellung hinterließ, befand er sich in einem fortgeschrittenen Alter (Abb. 4). Der Inschrift auf dem Sakramentsretabel in der Kilianskirche zufolge zählte er im September 1527

71 Jahre, so dass er 1455/56 geboren wurde¹⁰ und 1518, als er das Marienretabel fertigstellte, etwa 62 Jahre alt war.

Die Farbe auf der Außenseite des Marienretabels ist zwar an vielen Stellen abgeblättert, doch lassen die erhaltenen Überreste noch die Gestalt des Bruders in grauer Kutte erkennen, der vor der Madonnenfigur kniet und die Hände zum Gebet zusammengelegt hat. Vor ihm auf dem Boden lagen einst Palette und Pinsel, wie ein dunkler Farbreist neben der großen Abplatzung und der noch sichtbare Stiel des Malwerkzeugs erkennen lassen. Demnach präsentierte sich der Franziskaner auf diesem Werk in einer Weise, die er nahezu deckungsgleich für die anderen Retabel übernahm. Von den späteren Selbstbildnissen unterscheidet sich indes der Anbringungsort, denn hier setzte der Bruder die Darstellung seiner Selbst auf die Außenflügel, während er sonst die Mitteltafel wählte. Auf den ersten Blick mag man die äußere Platzierung als eine Randposition bewerten, doch garantierte die Anbringung des Selbst-



Abb. 4 Korbach, Nikolaikirche, Marienretabel, Korbacher Franziskaner, 1518, Detail: Selbstbildnis

Abb. 5 Korbach, Nikolaikirche, Marienretabel, Korbacher Franziskaner, 1518, geöffnet



Internationale Kunst und religiöse Bildrhetorik jenseits der Kunstzentren

Das Retabel des Conrad von Soest für Niederwildungen

Conrad von Soest und Niederwildungen

Der Hochaltaufsatz des Conrad von Soest im Chor der evangelischen Kirche in Bad Wildungen (Abb. 1), der ehemaligen mittelalterlichen Pfarrkirche des Ortes Niederwildungen, stellt eines der künstlerisch anspruchsvollsten um 1400 gemalten Retabel dar. Das Werk ist mit seiner lebhaften Bilderzählung ein wichtiges Zeugnis für die in dieser Zeit erreichte Intensität der Vermittlung religiöser Themen an Laien sowie für den spätmittelalterlichen Bedeutungswandel innerhalb der Kalvarienberg-Darstellungen. Es gehört zu den bekanntesten und am umfangreichsten erforschten der in Hessen erhaltenen Retabel, trotzdem sind nicht nur wichtige Fragen strittig geblieben – etwa zur Auftraggeberschaft – sondern sie sind zum Teil bisher nicht einmal gestellt worden. So hat die Forschung etwa das Anspruchsniveau des Retabels im Verhältnis zu seinem Bestimmungsort, die Bedeutung der Kalvarienbergsszene oder der Texte auf der Retabelrückseite, die Zusammensetzung des intendierten Publikums oder den ursprünglichen Standort des Altaufsatzes in der Kirche bis heute nicht thematisiert. Die vorliegende Studie versucht, das Werk von den Ergebnissen seiner bisherigen Erforschung ausgehend einerseits im künstlerischen Umfeld des Malers neu zu bewerten und andererseits sein Bildprogramm vor dem Hintergrund einer überregionalen Transformation der Retabeltypen und ihrer Bildsprache zu verstehen.

Das Retabel ist sowohl in der lokalen, das eigene Kulturerbe hervorhebenden Literatur¹ als auch in der regionalgeschichtlichen Historiographie² und in der breiter angelegten kunsthistorischen Forschung³ früh beachtet worden. Von Interesse waren im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem drei Aspekte, nämlich die Nennung des Künstlernamens und des Vollen-

dingsdatums auf dem Werk selbst sowie dessen auffälliger Stil: Eine auf der äußeren Ansichtseite angebrachte Inschrift (Abb. 2), die den Maler Conrad von Soest als Urheber des Werks und dessen Fertigstellung im Jahr 1403 nannte, löste die Suche nach einem so benannten Maler, seiner Biographie und seinem stilanalytisch zu rekonstruierenden Œuvre aus. Zugleich machte die schwer lesbare, anfangs zwischen 1402 und 1414 strittige Datumsangabe es möglich, ein Netz von chronologischen Beziehungen zwischen dem datierten Werk und anderen anonym überlieferten Tafeln aufzubauen. Das Datum galt weiterhin als ein wichtiger Anhaltspunkt für die Verknüpfung des Retabels mit historischen Ereignissen in Niederwildungen. Aufgrund seiner künstlerisch anspruchsvollen Ausführung wurde schon früh auch die Herkunft des Stils diskutiert, die einerseits vage in einer „westlichen Prägung“, das heißt in der Kenntnis französischer und burgundischer Kunst, andererseits in einer autochthonen Ausbildung des Malers im nördlichen oder östlichen Westfalen gesucht wurde.

Die Biographie des Künstlers, die Bestimmung des Œuvres und dessen Beziehungen zur Malerei in Nord- und Westdeutschland standen auch in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts im Fokus der Interessen, wobei die heute in vielen Aspekten fragwürdigen älteren Thesen immer wieder repetiert und nur wenige neue Ergebnisse erarbeitet wurden.⁴ Erst in den 1990er Jahren setzte eine neue Forschung zum Maler ein. Aus der Überfülle der ehemals dem Künstler zugeschriebenen Objekte werden heute nur noch zwischen sieben und neun Werke unmittelbar Conrad zugeordnet, von denen das Wildunger Retabel von 1403 und der um 1420 für die Pfarrkirche St. Marien in

Abb. 1 Bad Wildungen, ev. Pfarrkirche, Einblick in den Chor



Retabel und Raum – Bedingungen und Formenvielfalt

In den kunsthistorischen Handbüchern wird die Entwicklung des mittelalterlichen Retabels meistens als ein evolutionärer Prozess von mehr oder weniger linearem Charakter dargestellt. In großen Zügen sollte es von einfach bis komplex und von eher klein zu eher groß gewachsen sein. Diese Darstellung basiert oft auf Retabeln ohne räumlichen Kontext: Viele befinden sich heute isoliert in Museen und sind aus ihrem ursprünglichen Bezugsrahmen herausgelöst. Nur selten wird bei der Einordnung der Stücke auf den Raum, wo das Retabel ursprünglich aufgestellt war, und dessen Einfluss auf die Gestaltung des Objektes geachtet. Ziel dieses Beitrags ist es, das Verhältnis zwischen Retabel und Raum anhand von konkreten Beispielen in verschiedenen europäischen Ländern zu erkunden. So lässt sich feststellen, dass die wechselnden Raumbedingungen vor Ort eine große Formenvielfalt zur Folge hatten; die spezifische Gestaltung vieler Retabel hängt engstens mit dem Raum, wo sie sich ursprünglich befanden, zusammen. Unter *Raum* sei einerseits der architektonische Innenraum der Kirche mit seinen konkreten Maßverhältnissen verstanden, andererseits das Verhältnis des Retabels zu Pfeilern, Wandmalereien, Fenstern, Wandnischen und anderen Elementen des Innenraums und der Ausstattung. So wird deutlich, dass das Retabel oft Teil eines größeren, zusammengewachsenen Ganzen war, ein ‚Ensemble‘, worin verschiedene Objekte und Materialien kombiniert waren.

Das Retabel im Kirchen- und Kapellenraum

Dass eine direkte Beziehung zwischen den Maßen des Retabels und des Raumes, wo es sich befand, besteht, ist selbstverständlich: Eine Predella muss für die Altarmensa passend sein,

es soll genügend Raum da sein, um die Flügel zu öffnen, und geschlossen wie geöffnet sollte das Verhältnis zwischen der Höhe und Breite des Retabels natürlich wirken. In Süddeutschland und im Alpengebiet sind viele Retabel in ihrer Höhe für die Chorräume, wo sie aufgestellt sind, genau passend gefertigt. In vielen Fällen reicht das Gesprenge fast bis ans Gewölbe.¹ In Spanien sind viele Retabel nicht nur in ihrer Höhe, sondern auch in der Breite auf die Chorräume, wo sie sich befinden, bemessen. Dies führte zu einer Monumentalität des iberischen Retabels, die in Europa ohne Vergleich ist.² Riesige geschnitzte Wandretabel aus der Spätgotik haben sich unter anderem in den Kathedralen von Sevilla, Toledo, Oviedo und Ourense erhalten. In der Kirche San Facundo und San Primitivo in Cisneros (Prov. Palencia) hat das bemalte Wandretabel sogar die Sakramentsnische samt seiner Bekrönung in der Nordwand des Chors aufgenommen: In Spanien ging das Retabel aus dem räumlichen *Streit* der Chorausstattung demnach deutlich als Gewinner hervor.

Die enge Beziehung zwischen Retabel und Raum lassen sich vor allem in denjenigen Fällen spüren, wo das Verhältnis nicht stimmt oder ungenau erscheint. Manche Retabel sind entweder zu groß oder zu klein, zu hoch oder zu niedrig, zu schmal oder zu breit für den sie umschließenden Raum. In St. Petri zu Bosau in Holstein befindet sich ein Retabel aus der Zeit um 1370, das durch seine große Breite einen eher unnatürlichen Anblick bietet. Der Mittelschrein ist für den Altar zu breit, und mit geöffneten Flügeln füllt es fast die ganze Breite des Triumphbogens. Von diesem Retabel ist unbekannt, woher es stammt, aber mit der Möglichkeit, dass es nach der Refor-

Abb. 1 Stralsund, St. Nikolai, der Altar der Schneider neben dem Hauptaltar mit Retabel, 1470–1490



mation aus einer anderen Kirche hierher versetzt wurde, muss sicherlich gerechnet werden. Der Antwerpener Altar aus dem Jahr 1520 im niedrigen Chorraum der Dorfkirche von Waase auf Ummanz bei Rügen passt kaum unter das Gewölbe über dem Altar, und der geöffnete linke Flügel bedeckt das danebenstehende Sakramentshäuschen, was aus liturgischer Sicht zumindest als unpraktisch bezeichnet werden darf. Bekanntlich wurde das Retabel erst 1708 vom Kreuzaltar in der Stralsunder Nikolaikirche hierher versetzt.³ Dass ein Seitenaltar aus einer Kirche ein zweites Leben auf dem Hauptaltar der anderen Kirche bekam, ist in lutherischen Gebieten nicht unüblich.

Abb. 2 Gräpplang (Kanton Sankt-Gallen), St. Jakobs-Kapelle, sog. „Klappaltar“, 1505, Landesmuseum Zürich (Schweiz)



Der Seitenaltar stellt in Hinsicht auf die Gestaltung von Retabeln durchaus eine interessante Kategorie dar. Hier war oft nicht von einem zusammenhängenden räumlichen Plan die Rede, sondern eher von einer spontan gewachsenen Lage in einem bereits bestehenden Kirchenraum, die immer von den Raumverhältnissen bestimmt wurde. In St. Nikolai zu Stralsund errichteten die Schneider um 1470–1490 ihren Altar im Prie-sterchor unmittelbar nördlich vom Hauptaltar (Abb. 1).⁴ In dieser Position verbirgt sich der Altar fast hinter dem linken Flügel des geöffneten Hauptaltars. Einen Nachteil, den die Mitglieder der Zunft anscheinend gerne in Kauf nahmen, da es sich immerhin um eine privilegierte Stelle im Kirchenraum handelte: zwischen Hauptaltar und Sakramentshaus. Im Hinblick auf diese Platzierung wurde der Mittelschrein des Retabels ziemlich schmal und hochrechteckig gestaltet. Raummangel wird auch beim außergewöhnlichen Entwurf eines kleinen Retabels aus dem Jahre 1505 aus der St. Jakobs-Kapelle in Gräpplang bei Flums im schweizerischen Kanton Sankt-Gallen eine Rolle gespielt haben (Abb. 2). Anstelle von seitlichen Flügeln wurde der Schrank mit drei Heiligenfiguren hier mit einem nach oben aufklappbaren bemalten Deckel ausgestattet. Die Konstruktion dieses einmaligen sogenannten „Klappaltars“ muss auf die engen Platzverhältnisse vor Ort zurückgehen.⁵

Bei der Platzierung der vielen Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen stieß man häufig auf äußerst knappe Raumbedingungen. Dies bedeutete nicht selten, mit dem Platz zu wuchern und hier und da ästhetische Kompromisse zu schließen. In der Dorfkirche des nordnorwegischen Trondenes bei Harstad bietet der Anblick des Chorraums, wo drei spätgotische Altäre in einer Reihe nebeneinander stehen, einen überfüllten Anblick.⁶ Die zwei Seitenaltäre befinden sich in den Ecken hinter dem mittig platzierten, freistehenden Hauptaltar. Neben dem räumlichen Wettstreit der Altäre konkurrieren die Retabel hier auch visuell miteinander. Rund um das (heute flügellose) Retabel des Hauptaltars aus der Zeit um 1450 scheint kaum genügend Raum für das Öffnen und Schließen der Flügel vorhanden zu sein. Mit seiner beidseitig geschweiften Predella macht das Retabel auf dem nördlichen Altar zudem einen wenig geschickten Eindruck. Dies könnte darauf hindeuten, dass es ursprünglich einem anderen Altar angehörte. Der südliche Altar ist mit einer rechteckig abgeschlossenen Predella für seine Eckplatzierung besser geeignet. Diese Dorfkirche im hohen Norden Europas bietet einen einmaligen Eindruck des ursprünglichen Anblicks vieler mittelalterlicher Kirchen, der sonst fast überall verloren ging.

Abb. 3 Sankt Olof (Schweden), Seitenaltar vor dem Mittelpfeiler mit Tabernakelschrein, um 1510 (Skulptur um 1440)



Retabel und Glasmalereien im mittelalterlichen Sakralraum

Zur Frage formaler und inhaltlicher Bezüge an Beispielen
in Süddeutschland und in Hessen*

In den Jahren 1895–1901 schuf Friedrich Wilhelm Wanderer für den Kleinen Rathaussaal in Nürnberg einen Gemäldezyklus, der anhand von Darstellungen herausragender Persönlichkeiten an die große, ruhmreiche Vergangenheit der Reichsstadt erinnern sollte.¹ Eines der fünf Gemälde zeigt die fiktive, einer Heiligenversammlung nicht unähnliche Zusammenkunft Nürnberger Handwerker und Gelehrter, Bildhauer und Maler des 15. und 16. Jahrhunderts (Abb. 1): im Zentrum, alle Anwesenden überragend, Albrecht Dürer, der Übervater, im Gespräch mit Peter Vischer dem Älteren; links dahinter Michael Wolgemut, wartend auf eine Tafel gestützt, als stünde er bei Dürer um künstlerischen Rat an; dann Veit Stoß, in Arbeit an der Madonna aus der Wunderburggasse, mit Adam Kraft diskutierend, der in

lässiger Haltung am Sockel seines Sakramentshauses für die Stadtpfarrkirche St. Lorenz lehnt; im Hintergrund Veit Hirsvogel der Ältere beim Einsetzen zweier Glasscheiben zur Probe (der ihm hier fälschlich zugeschriebenen Mystischen Vermählung der Hl. Katharina aus dem Volckamer-Fenster von St. Lorenz); in Dürers Rücken schließlich Hans von Kulmbach, Johann Neudörff(er) der Ältere, Nikolaus Glockendon, Anton Koberger und Augustin Hirsvogel.² Kurz, es ist eine veritable All-Star-Truppe, die Wanderer zusammengeführt hat, lauter Meister ihres Fachs, die verschiedene Gattungen vertreten und in ihrem Miteinander vereinen, darunter Bildhauerei in Metall, Holz und Stein, Tafel- und Glasmalerei. Ganz im Sinne der romantischen, um 1900 virulenten Idee des „Gesamtkunstwerks“ erweckt Wande-

Abb. 1 Friedrich W. Wanderer, Meister um Albrecht Dürer, 1895–1901, Museen der Stadt Nürnberg



Abb. 2 Meister des Augustinus-Altars, Mitteltafel des Augustinus-Altars (Ausschnitt), um 1490, The Metropolitan Museum of Art New York

rer mittels der Dargestellten die Assoziation eines gattungsübergreifenden Zusammenspiels von Werken. Ebenso hatten es auch die Veranstalter des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum 2004 in Nürnberg verstanden, das unter dem Generalthema ‚Glasmalerei im Kontext‘ stand: Auf dem Einband der Kolloquiumsakten stehen sich auf der Vorder- und auf der Rückseite eine Fotomontage aus Volckamer-Fenster (Straßburg, um 1481), Sakramentshaus (Adam Kraft, 1493–1496) und Englischem Gruß (Veit Stoß, 1517/18) in St. Lorenz und ein Ausschnitt aus dem Gemälde Wanderers gegenüber.³

Ich bin bei meinem Thema angekommen: der Frage, ob, wann und wie Retabel und Glasmalereien sich im mittelalterlichen Sakralraum zueinander verhalten, ob sie, wenn ja, als planmäßig entstandene Ensembles anzusehen sind und wie solche Ensembles gestaltet sind.

Über das „Ob“ braucht hier wohl keine Grundsatzdiskussion geführt zu werden, auch wenn die Frage in der Forschung noch

nicht systematisch aufgearbeitet worden ist.⁴ Es sind genügend Beispiele bekannt, bei denen – ich werde auf sie zu sprechen kommen – ein formaler und/oder inhaltlicher Zusammenhang zwischen Retabeln und Glasmalereien evident ist. Interessanter, weil vielschichtiger, ist das „Wann“. Von welcher Zeit an und unter welchen Voraussetzungen ist mit einem solchen Zusammenhang zu rechnen? Gibt es ihn schon mit dem Aufkommen der ersten Retabel? Begegnet er allein in Bauten mit annähernd gleichzeitiger Retabel- und Glasmalereiausstattung oder auch dann, wenn Retabel und Glasmalereien nicht gleichzeitig, also unabhängig voneinander entstanden sind? Schließlich das „Wie“. Wie sind Retabel und Glasmalereien aufeinander abgestimmt, das heißt, welche Möglichkeiten der Bezüge gibt es und wie sehen sie in konkreten Fällen aus?

Ich werde mich im Folgenden auf diese Kernfragen konzentrieren, wobei ich mich ihrer Beantwortung von zwei Seiten aus nähern möchte: Ausgehend von dem noch nahezu intak-

und Johannes, flankiert von zwei in Anbetung knienden Figuren in den Zwickeln, vermutlich Johannes der Täufer (links) und der Apostel Paulus (rechts). Unter diesen befinden sich zwei Evangelistensymbole für Johannes und Matthäus, während die Symboltiere des Stiers und des Löwen für Lukas und Markus unten an die Predella gesetzt sind. Ergänzt wird das Programm von den in vier Dreierreihen stehenden Apostelfiguren. Etwa in der Mitte der Tafel, unterhalb der Kreuzigung, sind zwei Leuchterengel zu sehen, die einander in kniefällender Position gegenüber stehen. Als Besonderheit ist festzuhalten, dass die beiden Felder mit den Engeln ursprünglich wie Türen zur Seite hin verschiebbar waren und den Blick durch ein dahinter liegendes großes Oculus-Fenster frei gaben, das zur Lettnerrückwand gehört. Zu sehen war in der zentralen Achse der Hochaltar (Abb. 11).

Die Kreuzaltartafel hat der kunsthistorischen Forschung besondere Probleme in Bezug auf ihre Datierung und überlieferte Gestaltung bereitet, ohne dass die Fragen abschließend und befriedigend geklärt werden könnten. Bereits der Autor der ersten veröffentlichten Beschreibung von 1831 – ältere Dokumente scheinen es nicht zu geben –, Julius Eugen Ruhl, notiert das Ungewöhnliche der formalen Anlage, die er in ähnlicher Weise nur in einer Kirche in Lucca gesehen haben will.³⁴ Das Bild, das Ruhl von der Lettnieranlage gezeichnet hat, zeigt das Retabel bereits in der heutigen Form, abweichend ist lediglich unterhalb der Schiebetüren mit den Leuchterengeln plastisches oder gemaltes Rankenwerk an der Stelle zu sehen, wo sich heute nur ein leeres rechteckiges Feld befindet.

Hilja Droste geht in ihrer Analyse der Tafel von einer Neuzusammensetzung aus älteren Retabelfragmenten aus und vermutet, „dass die Kompilation während der Kirchenrestaurierung um 1770 vorgenommen wurde. (...) Das neu zusammengestellte Retabel präsentiert mit der Kreuzigung, den zwölf Aposteln und den Evangelistensymbolen ein protestantisches Programm ohne Heiligendarstellungen.“³⁵ Falls im 18. Jahrhundert ein „protestantisches Programm“ am Lettner gewünscht wurde, fragt es sich allerdings, warum nicht eher ein Tafelmaler beauftragt wurde, um ein zeitgemäßes Bild zu liefern. Auch ist zu überlegen, wie mit den unbestreitbar mittelalterlichen Figuren, die sehr wohl Heilige darstellen, nämlich Maria und Johannes sowie die Apostel, ein vorreformatorisches Retabel, das es vor der Kompilation ja gegeben haben müsste, sinnvoll gestaltet gewesen sein könnte. Kritisch gegen die These Drosstes zu halten ist auch, dass die denkmalpflegerische Sorgfalt, die im Deutschland des 18. Jahrhunderts ohnehin noch kaum mittelalterlichen Zeugnissen entgegengebracht wurde, sich Resten eines Retabels sicher nicht in der Weise gewidmet hätte, dass sie ein *neogotisches* Ensemble aus älteren Teilen neu schuf,

denn in den meisten Fällen wurden vergleichbare Objekte, die ja keineswegs im Geschmack der Zeit lagen, entsorgt oder ausgelagert. Auch das Fehlen von vergleichbaren mittelalterlichen Tafeln ist kein hinreichender Grund zur Annahme, dass es nicht ähnliche Werke gegeben habe, schließlich sind die meisten Lettner abgerissen worden. Auch muss damit gerechnet werden, dass in Gelnhausen womöglich eine singuläre Lösung gewählt wurde, denn der Typus des Hallenlettners stellt innerhalb der Gattung eine Sonderform dar. So lange nicht eine dendrochronologische Untersuchung das Gegenteil beweist, möchte der Verfasser für eine Datierung der Tafel samt ihrer Zusammenstellung ins 15. Jahrhundert plädieren. Auch Beobachtungen an Einzelformen lassen Zweifel an der These einer neuzeitlichen Komposition aufkommen: Die Matthäus- und Johannes-Symboltiere beispielsweise sind breiter als ihre Pendanten ausgeführt und verfügen über ausladendere Schwingen. Bei einem älteren Vorgängerwerk wären sie sicher gleich groß gebildet worden, ihre Größe wurde erkennbar auch im Nachhinein nicht angepasst. Das Gleiche gilt für den Sockel, auf dem Johannes neben dem Kreuz steht, er wird rechts unten segmentbogenförmig angeschnitten, müsste also bei einer hypothetischen ursprünglichen Bildanlage ohne den spitzbogigen Verlauf der Rahmung bei unterem waagerechten Abschluss unproportional hoch gebildet gewesen sein. Die jetzige Form erscheint dem Verfasser daher keine nachträgliche Anpassung, sondern genau für diesen Rahmenverlauf geschaffen.³⁶

Trotz seiner Singularität trägt das Retabel in der jetzigen Form kein ungewöhnliches Bildprogramm für einen für Laien errichteten Kreuzaltar: Die Apostel, die selbst als erste Märtyrer die Nachfolge der Passion Christi antraten, sind für den Gläubigen nicht nur mächtige Heilige, sondern auch vorbildlich und nachahmenswert in ihrer *imitatio Christi*; die Evangelistensymbole stellen einen direkten Bezug zu Evangelienlesungen auf der Lettnerbühne her, und Christi Kreuzestod ist das Sühneopfer, das auch im Sakrament präsent wird. Die Leuchterengel schließlich, die sich sowohl auf den Gekreuzigten über ihnen beziehen, wie sie auf etwas jenseits der Schiebetüren verweisen, runden dieses Programm nicht nur ab, sondern sind raffiniert in ein regulierbares System von Zeigen und Verbergen eingebunden. Die Türen wurden vermutlich nur zu besonderen Anlässen, wie der Messzelebration am Hochaltar und der Aussetzung, d. h. Zurschaustellung des Sakraments auf der Altarmensa, geöffnet.³⁷ Der in der Mitte des 13. Jahrhunderts aufkommende Kult um die ausgestellte Eucharistie, in

Abb. 11 Gelnhausen, Marienkirche, Chor, Nicolaus Schit, Hochaltar, 1500, Werktagseite, mit Velumsäulen und Sakramentsschrank (links)





Wenden wir uns dem Retabel in der nördlichen Nebenapsis zu (Abb. 15 u. 18). Seine Ausmaße sind auch im geöffneten Zustand so gering, dass die Flügel nicht an die Wände anstoßen wie beim Annenretabel. Auch die Predella passt genau auf die Altarmensa, auf den ersten Blick erscheint es also wie für diese Raumsituation angefertigt. Allerdings hat es im Laufe der Zeiten seinen Standort ebenso wie die anderen kleineren Retabel gewechselt. Während Ruhl es 1831 als in einer der beiden nicht näher spezifizierten Seitenapsiden stehend beschrieb, fand Münzenberger es 1890 in der Sakristei, und Bickell gab als Aufstellungsort 1901 die südliche Nebenapsis an.⁶²

Das Retabel wird wahlweise als Magdalenen- oder Nikolausretabel bezeichnet, nach den auf ihm dargestellten Heiligen. Da in der Marienkirche ein Nikolausaltar 1347 urkundlich erwähnt wird,⁶³ und sich kein weiteres Retabel mit einer Nikolausdarstellung dort findet, scheint sich die Bezeichnung als Nikolausretabel jüngst durchzusetzen.⁶⁴ Den heiligen Nikolaus in Bischofskleidung, erkennbar an den goldenen Kugeln in seiner Hand, die er der Legende nach drei armen Jungfrauen ins Schlafgemach warf, da ihr Vater kein Geld für ihre Aussteuer aufbringen konnte, zeigt der rechte Flügel als farbig gefasstes Halbreliief. Ihm gegenüber ist der heilige Martin dargestellt, der einer beherzt zugreifenden kleinen Gestalt die geteilte Mantelhälfte anbietet und den Bettler dabei mit geneigtem Kopf gnädig anblickt. Nikolaus hingegen richtet seinen Blick auf den Betrachter, als wolle er diesen zur Nachahmung der *guten Tat* auffordern.

Beide Figuren sind auch als Malereien auf den Flügelaußenseiten wiedergegeben (Abb. 19), die heute allerdings nur noch sehr fragmentarisch erhalten sind.⁶⁵ Wie am Hochaltarretabel verbindet sich mit dem Wechsel von Malerei zur Skulptur eine Hierarchisierung zwischen Außen und Innen, eine Steigerung von der Werktags- zur Festtagsseite. Die Halbreliiefs wiederum stehen gegenüber der vollplastisch ausgebildeten Schreinfigur, die sie rahmen, auf einer *niedrigeren* Realitätsstufe. Die Doppelung der Heiligendarstellung, d. h. der Verzicht auf die Möglichkeit der Erweiterung des Bildprogramms durch zwei andere Heilige – siehe Hochaltar –, liegt vermutlich darin begründet, dass man auch im geschlossenen Zustand des Retabels dem Gläubigen die bittende Ansprache der beiden Hauptheiligen ermöglichen wollte.

Im Mittelschrein ist ein vollplastisch ausgeführter Christus am Kreuz zu sehen mit der vor dem Kreuz knienden, nur als Halbreliief ausgebildeten Maria Magdalena. Die Gruppe ist in

Abb. 18 Gelnhäusen, Marienkirche, Magdalenen- oder Nikolausaltar, um 1490/1500

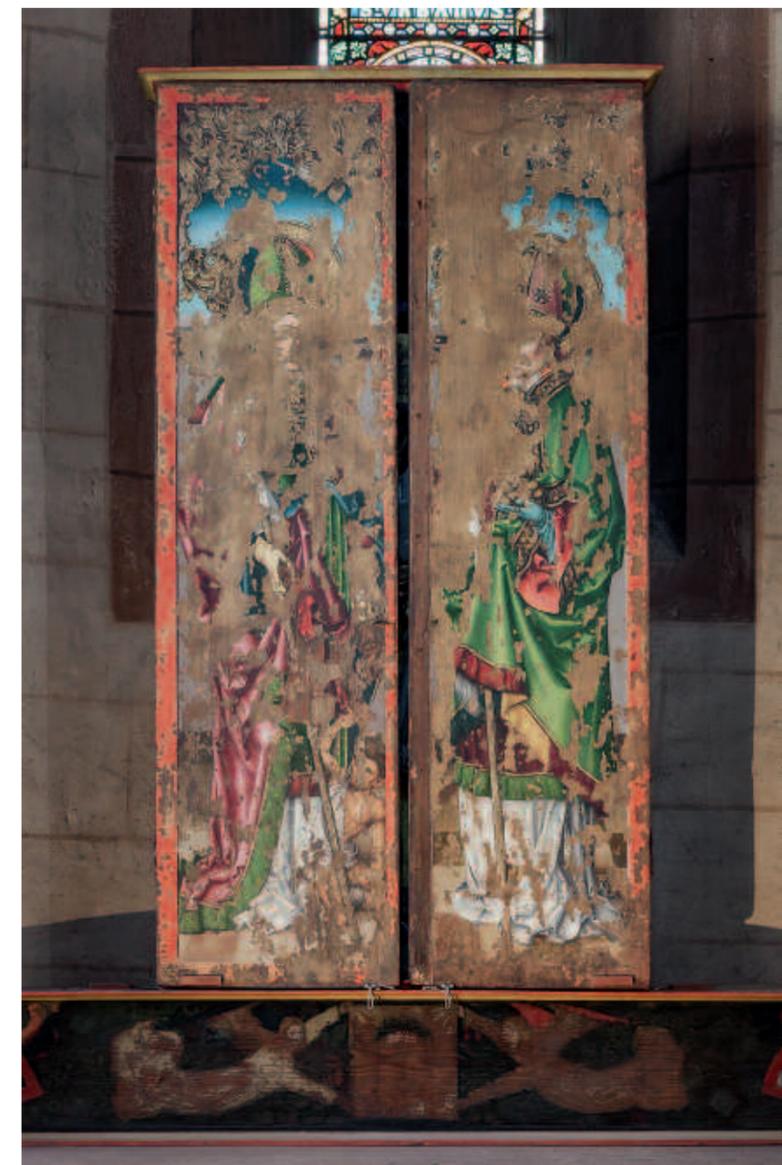


Abb. 19 Gelnhäusen, Marienkirche, Magdalenen- oder Nikolausaltar, um 1490/1500

einen kapellenartigen Scheinraum gesetzt (vgl. Johannesaltar), Spiralranken an den Seiten und üppiges florales Rankenwerk oben rahmen die Komposition beinahe beengend ein. Die an den Seiten stehenden hohen, schlanken Säulchen müssen unter ihren Baldachinen einst kleine Figuren getragen haben, die heute verloren sind. Auf der Predella sind zwei schwebende Engel sichtbar, die dem Betrachter das Schweißtuch der heiligen Veronika mit dem Antlitz Christi darbieten.

Betrachten wir das Detail der Maria-Magdalenenzene genauer: Die Heilige, ehemals eine Prostituierte, die sich Jesus angeschlossen hatte, kniet vor dem Kreuz und öffnet den De-



Abb. 3 Évreux, Saint-Taurin, Schrein des Hl. Taurinus vor der Restaurierung 1830

und Ornament in intensivster und daher kaum mehr durchsichtiger Weise vermischen. Vielmehr ist in ihm möglicherweise auch die Praxis von Transferprozessen zu greifen und zu analysieren, das heißt, zu rekonstruieren wie Austausch funktionierte oder, besser, funktioniert haben könnte.

War die Position des Retabels zwischen Bauwerk und Gerät, zwischen Gerät und Malerei oder Zeichnung immer schon aufgefallen, so hat die Forschung diese Beobachtung schon früh dazu genutzt, um das Werk in den Zusammenhang mit Bauten aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu stellen und eine Entscheidung zwischen den angeblich allein verfügbaren

Abb. 2 Marburg, Elisabethkirche, Retabel des Hochaltars, um 1290

Alternativen Köln oder Straßburg argumentativ zu begründen.⁷ Demgegenüber soll an dieser Stelle der Sachverhalt auf einer eher grundsätzlichen Ebene besprochen werden, um die Einbindung des Retabels in die künstlerischen Kommunikationsprozesse der Zeit um 1300 transparent zu machen.

2

Der durch das Weihedatum des Hochaltars 1290 relativ gut datierbare Aufsatz bildet einen schmalen Kasten, dessen Vorderseite sich in drei, bis zur Rückwand eingetieften, gewölbeüberspannten Nischen von identischer Breite öffnet, die Platz für Figurengruppen bieten (Abb. 2).⁸ Eine Folge spitzbogiger



Abb. 2b Schotten, Liebfrauenkirche, Hochaltarretabel, um 1385, linker Innenflügel, Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Eheschließung von Maria und Josef sowie der bethlehemitische Kindermord und die Flucht nach Ägypten



Abb. 3 Schotten, Liebfrauenkirche, Hochaltarretabel, um 1385, rechter Innenflügel, Heimsuchung, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Marien Tod und Marienkrönung

Der heilige Antonius zu Frankfurt-Höchst: Die Skulptur als Retabelfragment?

Die katholische Pfarrkirche St. Justinus in Frankfurt-Höchst präsentiert uns heute eine prachtvolle, vorwiegend barocke Ausstattung vor weiß getünchten Wänden. Diesem Zeitgeist entsprechen das die Höhe des Chorraumes füllende Retabel des Hochaltars sowie die Orgel auf der Empore. Aufgrund ihres karolingischen Ursprungs verstecken sich aber auch einige mittelalterliche Andenken im Inneren der Kirche.

Im Jahr 1090 wurde die dem heiligen Justinus geweihte Pfarrkirche durch den Mainzer Erzbischof der Benediktinerabtei St. Alban übertragen. Dieser war sie als Filialkirche bis 1419, dem Jahr ihrer Umwandlung in ein Ritterstift, inkorporiert.¹ Erst 1441 gelangte sie in den Besitz der Roßdorfer Antoniter, die ihre Ordensniederlassung nach Höchst verlegten.² Der neue Träger hinterließ seine Spuren an und in der Kirche: Zwei steinerne Skulpturen, die Paulus von Theben und den Ordenspatron Antonius zeigen, waren ehemals über dem Nordportal positioniert und stehen heute aufgrund von Witterungsschäden in der Taufkapelle.³ Auch die spätgotischen Wangen, die in das 1986 erneuerte Chorgestühl eingesetzt wurden, zeigen die beiden Heiligen.⁴

Vermeintlich unauffällig ist in die nordöstlich gelegene Seitenkapelle gen Osten eine Nische eingelassen. In der nach ihr benannten Antoniuskapelle thront eine unerwartet monumentale, um 1485 zu datierende Heiligenfigur: Auf einem Sandsteinpodest, welches im Rahmen der Kirchenrenovierung 1932 angefertigt wurde, sitzt mit mahnender Miene der Antoniter-Patron im schwarzen Habit, einer gegürteten Albe mit schwarzer, goldgesäumter Cappa und Mütze (Abb. 1).⁵ Vor sich, in den Schoß gestützt, hält er in der rechten Hand einen Codex, der wohl die Antoniterregeln enthalten soll, und in der linken das Tau-Kreuz als Ordenssymbol. Sein Alter charakterisieren eine faltenüberzogene, eingefallene Haut und ein langer Bart, in dem sich der Darstellungstypus betagter Gelehrter nieder-

schlägt. Der statisch-thronende Modus vermittelt den stoischen Eindruck des Ewigwährens. In ihrer Naturtreue verkörpert die Skulptur noch heute eindrucksvoll den Heiligen und ruft durch Monumentalität und Autorität zur strikten Befolgung des Regelwerks auf. Die Antonius-Figur entsagt also keineswegs ihrer Wirkung, wenn sie isoliert aufgestellt findet. Dennoch zieht sich die Untersuchung eines ursprünglichen Retabelkontextes gleich einem roten Faden durch ihre wissenschaftliche Untersuchung. Zum Teil wird lediglich die Angabe eines ursprünglichen Hochaltarretabels, aus dem die Skulptur stamme, rezipiert; andernorts werden ganze Retabelrekonstruktionen um die Antonius-Skulptur als einzigem erhaltenen Fragment gebaut. Eine Rekonstruktion soll immer ein mutmaßlich fragmentiertes Objekt in einen Werkzusammenhang, ausgehend von den Erfahrungen in ikonographischer Analyse und dem Aufbau eines Kunstwerks, einbetten. Das Ergebnis bildet einen Werkkontext mit hypothetischem Charakter, welcher eine hohe Relevanz besitzen sollte, nicht aber vollständig dem ursprünglichen entsprechen muss. Im Folgenden soll diesem Vorhaben ein Zwischenschritt eingefügt werden, der die Plausibilität einer solchen Rekonstruktion exemplarisch untersucht.⁶

Spurensuche am Fragment

Mehrere werktechnische Eigenschaften bringen Metternich und Hubach zu dem Schluss, dass die Antonius-Figur zur Aufstellung in einem Gehäuse konzipiert worden sei:⁷ Das Skulpturenprofil wurde mit einer Tiefe von circa einem halben Meter

Abb. 1 Frankfurt-Höchst, kath. Pfarrkirche St. Justinus, Heiliger Antonius, 1485

