

**„Mausoleum Stat in medio Chori“:  
Zum Bildgebrauch in  
Kollegiatstiftskirchen im Mittelalter,  
dargestellt am Beispiel  
des Moosburger Hochaltars  
von Hans Leinberger**

Inaugural-Dissertation  
in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften  
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von  
Heike Weber, geb. Käppel  
aus  
Stadtsteinach

Bamberg, den 28. März 2006

Dekan: Prof. Dr. Ingolf Ericsson

Erstgutachterin: Universitätsprofessorin Dr. Elisabeth Oy-Marra

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Achim Hubel

## Inhaltsverzeichnis

<b><u>I. Einleitung</u></b> .....	1
<b><u>II. Funktionaler und architektonischer Kontext</u></b> .....	3
<b>1. Die Geschichte des Moosburger Stifts</b> .....	3
<b>2. St. Kastulus als Stifts- und Wallfahrtskirche</b> .....	7
a. Aufgaben der Kanoniker .....	7
b. Stiftskirchennetzwerke.....	11
c. Rolle des Moosburger Stifts.....	12
<b>3. Architektur und Ausstattung der Moosburger Stiftskirche</b> .....	14
a. Die Erneuerungskampagne um 1500.....	15
b. Überlegungen zum mittelalterlichen Lettner.....	16
c. Zusammenfassung.....	20
<b>4. Das romanische Westportal</b> .....	20
a. Das Tympanon als Dokument.....	22
b. Das Westportal als Laienportal.....	23
<b><u>III. Der Moosburger Hochaltar – eine Einführung</u></b> .....	26
<b>1. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte in Stichworten – ein Forschungsbericht</b> .....	26
<b>2. Allgemeines zum Retabeltyp</b> .....	37
<b>3. Einführung ins figürliche Programm</b> .....	39
<b><u>IV. Die Retabelarchitektur</u></b> .....	42
<b>1. Die Schreinwächter</b> .....	42
a. Schreinwächterretabel in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz.....	42
b. Schreinwächter in der Liturgie.....	51
c. Die Moosburger Schreinwächter im regionalen Kontext.....	55
d. Das Retabel als Denkmal – Zusammenfassung.....	58
e. Der Kastulusaltar – ein monumentaler Reliquienschrein?.....	59
<b>2. Die Drehstäbe – Überlegungen zur Rekonstruktion</b> .....	67
a. Die Drehstabaltäre von Usterling, Mörlbach, Rabenden, Rothenburg und Moosburg im Vergleich.....	68
b. Die Moosburger Predella – Überlegungen zu ihrer Originalsubstanz.....	70
c. Platzzuwachs auf der Predella bei der Restaurierung 1782.....	75
d. Wiederverwendung der Flügel bei der Restaurierung 1782.....	79
e. Achsverschiebung der Drehstäbe bei der Restaurierung 1782.....	84
f. Das Drehstab-Baldachin-Motiv: ein Rekonstruktionsvorschlag.....	86
g. Der Madonnensockel – ein Rekonstruktionsvorschlag.....	90
h. Die barocken Veränderungen: der Kastulusaltar als Tafelretabel.....	94
<b>3. Zur Herkunft des Drehstab-Baldachin-Motivs</b> .....	98
a. Reliquienretabel des frühen 14. Jahrhunderts.....	99
b. Einfigurenschreine und Baldachinretabel des 14. Jahrhunderts.....	102
c. Das dreistufige Wandlungsmodell: Ring- und Stangenscharniere.....	110
d. Stangenscharniere bei Baldachinretabeln.....	115
e. Reliquiare mit Ringscharnieren.....	119
f. Reliquiare, Schreinmadonnen und Retabel mit Stangenscharnieren.....	120
g. Reliquiare und Kleintriptychen mit Drehstäben.....	125
h. Drehstäbe an Großretabeln.....	128

<b>4. Die mittelalterlichen Kanonikerreformen und ihre mögliche Bedeutung im Hinblick auf die Drehstabaltäre</b> .....	136
a. Die Reformen. Zentren und Schwerpunkte.....	136
b. Drehstabaltäre und Reformstifte – ein Zusammenhang?.....	145
c. Zusammenfassung.....	156
<b>5. Unwandelbare Retabelreliquiare</b> .....	162
a. Die Genese der <i>pala</i> und der unwandelbaren Retabelreliquiare.....	162
b. Die Außenseite des Drehstabaltars – Abbild eines monumentalen Retabelreliquars?.....	167
<b>6. Monstranzen</b> .....	169
a. Zur Entwicklung der Monstranzen.....	170
b. Monstranzen mit Baldachin als Hauptmotiv.....	176
c. Monstranzen mit Strebewerk als Hauptmotiv.....	180
d. Monstranz und Drehstabretabel.....	183
e. Heiltumsweisungen.....	186
f. Die Kreuzigung im Gesprenge.....	190
<b><u>V. Die Moosburger Madonna</u></b> .....	204
<b>1. Die Bildtradition</b> .....	204
a. Maria als <i>Ecclesia</i> .....	204
b. Maria und Byzanz.....	210
c. Schöne Madonnen – der Internationale Stil um 1400.....	219
d. Das Y-Motiv, die Saumengel und der Bildtypus des Apokalyptischen Weibes.....	228
e. Der Maßwerksockel und die Marienkrönung.....	233
<b>2. Die Moosburger Madonna als <i>Tabernaculum Dei</i>?</b> .....	237
a. Der Madonnensockel als Monstranznodus.....	237
b. Die Y-Falte als Monstranzlunula.....	239
c. Das Christkind als Hostie in der mittelalterlichen Kunst und Frömmigkeit.....	242
d. Sakramentsmadonnen – theologischer Hintergrund und liturgische Realien.....	245
e. Byzantinische Clipeus-Madonnen im eucharistischen Kontext.....	253
f. Die Inschriften am Gewandsaum.....	258
<b>3. Resumée</b> .....	261
a. Das Kastulusretabel – ein Sakramentsaltar?.....	261
b. Die Moosburger Madonna – ein Visionsbild.....	264
c. Die Moosburger Madonna als Priesterin.....	266
<b><u>VI. Der Moosburger Hochaltar – seine Flügelreliefs und seine Predella</u></b> .....	280
<b>1. Die Kastulustafeln – Geschichte und Gestalt</b> .....	280
a. Geschichte der Reliefs.....	280
b. Die Kastulustafeln vor dem Hintergrund des deutschen Humanismus.....	282
c. Die Bilderzählung.....	284
d. Die Kastulustafeln als Vermittler geschichtlicher Authentizität.....	289
<b>2. Der Kastuluszyklus und die Rhetorik</b> .....	295
a. Einführung zur Rhetorik.....	295
b. Die Kastulustafeln – neu interpretiert vor dem Hintergrund der Rhetorik.....	302
c. Rhetorik und Reform: die Kastulusreliefs als <i>exempla</i> .....	316
d. Paragone? Überlegungen zur Fassungsfrage.....	325
<b>3. Die Landshuter Marientafeln – Innenflügelreliefs des Moosburger Hochaltars?</b> .....	332
a. Provenienz und Geschichte der Tafeln.....	334
b. Die Landshuter Marienreliefs im Vergleich mit mariologischen Zyklen im Raum Landshut.....	342

c. Die Landshuter Marienreliefs im Vergleich mit dem Kastuluszyklus und anderen Leinbergerwerken.....	347
d. Die Landshuter Marienreliefs im Kontext der Festtagsseite des Moosburger Altars.....	361
<b>4. Die Marienreliefs im Kontext der Moosburger Liturgie.....</b>	<b>363</b>
a. Allgemeines.....	363
b. Die Bedeutung der Engel im Rahmen der liturgischen Feier.....	367
c. Einführung in die dramatische Liturgie des Moosburger Stifts im Mittelalter.....	371
d. Die Landshuter Himmelfahrtsdarstellung und die Moosburger Himmelfahrtsfeier.....	376
e. Die Landshuter Weihnachtsdarstellung und liturgische Realien des Weihnachtsstoffkreises um 1500.....	380
<b>5. <i>Genera Dicendi</i> – ein Vergleich des Marien- und des Kastuluszyklus im Hinblick auf Stil und Funktion.....</b>	<b>399</b>
<b>6. Die Predella des Moosburger Hochaltars.....</b>	<b>403</b>
a. Die Flügelinnenseiten – Überlegungen zur Ikonologie.....	403
b. Die Beweinung Christi im Augsburger Dom – das verlorene Moosburger Predellenrelief?.....	408
 <b><u>VII. Ausblick: Stammt Hans Leinberger doch aus Franken?</u>.....</b>	<b>414</b>
<b>1. Der Johannes vom Nordwestportal der Kronacher Pfarrkirche und weitere Bildwerke     aus dem nordoberfränkischen Raum.....</b>	<b>415</b>
<b>2. Adam Kraft, Simon Lainberger und die Stadt Nürnberg.....</b>	<b>419</b>
<b>3. Überlegungen zum Werdegang Hans Leinbergers.....</b>	<b>425</b>
 <b><u>VIII. Schluß</u>.....</b>	<b>430</b>
 <b><u>IX. Anhang</u>.....</b>	<b>435</b>
<b>1. Quellenanhang.....</b>	<b>435</b>
<b>2. Bibliographie.....</b>	<b>437</b>
<b>3. Kürzel und Siglen.....</b>	<b>454</b>
<b>4. Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweisen         .....</b>	<b>455</b>

# I. Einleitung

Das Schnitzretabel im Hochchor der Kollegiatstiftskirche St. Kastulus in Moosburg von Hans Leinberger stand seit seiner Aufstellung im Jahre 1514 als Wallfahrtsziel und Reliquienaltar im Zentrum des öffentlichen Interesses.

Seit Jahrhunderten wird ihm von heimatgeschichtlicher, theologischer und kunstwissenschaftlicher Seite Beachtung geschenkt.<sup>1</sup> Seine monumentalen Ausmaße, seine Figurenfülle und dekorative Pracht, vor allem seine scheinbar innovative, flügellose Form regten zur Diskussion an. Als sicheres Fundament der jüngeren Forschung dienten die ausführlichen Quellen zur Entstehung und Geschichte des Retabels und die 1942 erschienene Leinbergermonographie von Georg Lill, die noch immer als Standardwerk bezeichnet werden muß.<sup>2</sup> Einzeluntersuchungen der letzten Jahrzehnte mündeten jedoch in eine Reihe gegensätzlicher Interpretationen. Sie resultierten vor allem aus der jahrhundertelangen Restaurierungsgeschichte des Altars, deren Eingriffe teils schwer zuzuordnen sind, und an deren Ende das Retabel ohne Flügel dastand.<sup>3</sup> Alfred Schädler erklärte 1977 den flügellosen Zustand als den originalen und würdigte Hans Leinberger als Erfinder des modernen, klappenlosen Retabeltyps der Renaissance. Dem widersprachen 1984 Claudia Behle und 1985 Bernhard Decker.<sup>4</sup> Sie erkannten am vorhandenen Bestand des Retabels Reste eines für die Montage von Flügeln bestimmten Scharniermechanismus. Deshalb wiesen sie dem Kastulusaltar erneut die vier an der Chorwand montierten Schnitztafeln mit Szenen der Kastulusvita zu, die schon von der älteren Forschung als Flügelreliefs angesprochen worden waren. Übergangen wurden dabei Gründe, die bisher gegen eine Zuordnung dieser Tafeln zum Altarensemble gesprochen hatten: die umstrittene Zuschreibung der Reliefs an Hans Leinberger und ihre vermeintliche, stilistische Unvereinbarkeit mit den Figuren des Altarcorpus.

Die folgenden Ausführungen sollen zunächst die wichtigsten Eingriffe der Restaurierungen aus der Sicht des Kunsthistorikers und unter Berücksichtigung der Archivalien sowie des vorhandenen, materiellen Bestandes des Altars beleuchten. Daraus werden neue Vorschläge für seine Rekonstruktion erarbeitet, wobei Vergleiche mit architekturtypologisch verwandten Retabeln und ältere Beschreibungen des Kastulusaltars in archivalischen Quellen und Publikationen verwertet werden. Es wird sich zeigen, daß die Kastulustafeln zum ursprünglichen Ensemble gehörten, daß sie jedoch – anders als bislang vermutet – an der **Außenseite** des Schreins angebracht waren. Stil und

1 Siehe dazu den Forschungsbericht S. 31ff. Die Abbildungsnummern werden im folgenden **fett** gedruckt.

2 Sämtliche Quellen wurden neuerdings gesammelt von Stefan Nadler, München (Nadler 2002).

3 Der Begriff „Altar“ wird hier synonym mit dem Terminus „Retabel“ verwendet, obwohl „Altar“ streng genommen nur den Altarblock, die Mensa, meint. Als Retabel wird hingegen der auf oder hinter dem Altartisch befindliche Aufsatz (*re-tabulum*) bezeichnet, vgl. Braun 1924 Bd. 2, 284f. Kritik an der oft beliebigen, synonymen Verwendung der beiden Bezeichnungen äußert Schlie 2002, 57.

4 Siehe hierzu ausführlich den Forschungsbericht S. 31ff.

Ikonographie des Kastuluszyklus werden im Hinblick auf diesen Anbringungsort untersucht und neu beurteilt. Darüberhinaus werden vier Schnitztafeln mit Szenen aus dem Marienleben im Besitz der Museen der Stadt Landshut sowie ein Relief mit einer Beweinung Christi aus dem Augsburger Dom neu in die Diskussion um den Moosburger Hochaltar eingebracht und seiner geöffneten Innenseite zugewiesen.

Hans Leinberger tritt mit dem Moosburger Hochaltar als offenbar bereits etablierter Meister hervor. Bisher waren ihm kaum Frühwerke zuzuweisen, seine künstlerischen Wurzeln sind unbekannt. Hierzu kann die Arbeit keine definitiven Aufschlüsse erbringen, sondern – am Ende der Untersuchung – allenfalls Diskussionsmaterial liefern. Wohl aber werden im Verlauf der Studie wiederholt Vorschläge für die Herkunft des Moosburger Bildprogramms gemacht, die vielleicht, da sie teils regionale Zusammenhänge aufdecken, der künftigen Forschung um die künstlerischen Grundlagen Hans Leinbergers Impulse verleihen könnten. Ich werde aufzeigen, inwiefern Ikonographie und Bildsprache des Retabels in Wechselwirkung mit der zeitgenössischen Liturgie und Frömmigkeit, unter Berücksichtigung des spätmittelalterlichen Rezipienten und seiner Betrachtergewohnheiten, im Zusammenspiel mit dem umgebenden Kirchenraum sowie vor dem Hintergrund aktueller Kanonikerreformen entwickelt wurden.

Der an den Moosburger Hochaltar geknüpfte Fragenkatalog ist äußerst komplex und macht ein schrittweises Herantasten ans Thema nötig. Dem Hauptteil der Studie soll daher eine Schilderung der geographischen, lokalhistorischen und kirchengeschichtlichen Umstände vorangehen.<sup>5</sup>

---

5 Die Studie wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Helfer nicht zustande gekommen. Gedankt sei zunächst den Mitarbeiter/-innen in den Bibliotheken, Archiven, Museen und kunstgeschichtlichen Instituten sowie in den Pfarr- und Gemeindeämtern, in den Ordinariaten, im Landesamt für Denkmalpflege sowie im Kunstreferat München. Gedankt sei den Pfarrern, Küster/-innen und sonstigen kirchlichen Mitarbeiter/-innen, die mir den Zugang in verschlossene Kirchen und dortige Fotoaufnahmen ermöglichten oder sonstige Informationen zukommen ließen. Namentlich erwähnt seien Herr Pfarrer Platschek, Moosburg, Dompropst Joseph Grünwald, Augsburg, Herr Hans Ritter, Moosburg, Herr Ernst Petz, Hohenwart. Überdies danke ich Frau Anette Klöpfer, Landshut, Herrn Anton Buchberger, Moosburg, Herrn Paul M. Arnold, Landshut, Herrn Stephan Nadler, München, Herrn Hans Ramisch, München, Herrn Johannes Tripps, Florenz, Herrn Eike Oellermann, Heroldsbach, sowie Isabel Reindl, Michaela Chylla, Anne Wermescher und Björn Statnik für ihre fachliche Hilfestellung. Besonderer Dank geht an meine Betreuerin Frau Elisabeth Oy-Marra, Mainz, ohne die ich sicher die Flinte ins Korn geworfen hätte, und an meinen Zweitgutachter Herrn Achim Hubel, Bamberg, der stets ein offenes Ohr für meine Ideen hatte. Unentbehrlich war vor allem die emotionale Stütze durch meine Freunde und Familie, besonders durch meinen Mann und meinen Sohn Lukas. Für die Veröffentlichung der Arbeit wurde der Abbildungsteil ausgespart, dieser ist jedoch u.a. in der Bibliothek der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie im Pfarrbüro Moosburg einsehbar. Die Zählung der Abb.-Nrn. im Text wurde beibehalten. Ansonsten wurden inhaltlich nur punktuell Änderungen vorgenommen.

## II. Funktionaler und architektonischer Kontext

### 1. Geschichte des Kastulusstifts

In Moosburg sind bereits um 780 anhand des sogenannten „Verbrüderungsbuches“ von St. Peter in Salzburg Benediktiner belegt. Möglicherweise erfolgte die Besiedelung der Niederlassung auch von Salzburg aus.<sup>6</sup> Kloster und Hofgut sowie die spätere Burg und Stadt Moosburg profitierten wirtschaftlich und fortifikatorisch aus der geschützten und zugleich verkehrstechnisch günstigen Lage auf einem Landrücken der sogenannten Hollertau, kurz vor dem Zusammenfluß von Isar und Amper, direkt an der großen Handelsstraße München-Regensburg.<sup>7</sup> Schon für die Frühzeit sind kaiserliche Aufenthalte in Moosburg, das in einer Urkunde als *regia civitas* bezeichnet wird, bezeugt.<sup>8</sup> Im 9. Jahrhundert erlangte das Kloster zusätzliche Bedeutung durch den Import der Gebeine des Heiligen Kastulus aus Rom, der dort unter Kaiser Diokletian 286/287 den Märtyrertod erlitten haben soll.<sup>9</sup> Die Reliquien setzten eine über Jahrhunderte andauernde, rege Wallfahrtstätigkeit in Gang, die in den Quellen gut dokumentiert ist.<sup>10</sup>

Seit 908 stand das Kloster und spätere Stift unter der Schirmvogtei des Bischofs von **Freising**. Das dortige Domkapitel stellte bis ins 16. Jahrhundert hinein die Pröpste für Moosburg, und viele Kanoniker waren gleichzeitig sowohl im Kastulusstift als auch in Freising beschäftigt.<sup>11</sup> 1021

6 Stein 1956, 1f (die Gründung nimmt Stein um 760 an; zum Verbrüderungsbuch siehe Th.G.v. Karajan: „Das Verbrüderungsbuch des Stiftes St. Peter zu Salzburg“, Wien 1852).

7 Reitzenstein 1985, 2; Altmann 1990, 2; Braun 1902, 13. Schon für das Jahr 875 ist hier der in der gesamten Hollertau verbreitete Hopfenanbau belegt. Da in nördliche Richtung keine größere Stadt vertreten war und auch das 600 Jahre jüngere Landshut im Hochmittelalter nicht mehr war als eine „hölzerne Baracke“ mit wenigen Häusern (Braun 1902, 41), gelangte Moosburg auch im weiteren Verlauf des Mittelalters zu Wohlstand (Braun 1902, 40). Unterschiedlichste Handwerksberufe konnten sich hier etablieren, wie etwa Glockengießer, Goldschmiede und Schnitzer; auch Kaufleute ließen sich in Moosburg nieder. Weit verbreitet war der Weinbau. Die Bedeutung der Stadt ist anhand der Vielzahl der dort abgehaltenen Märkte ablesbar: Pfingstmarkt, Wochenmarkt, Ursulamarkt (seit 1212), Kastulusmarkt (seit 1385). Im 15. Jh. bestritt die Stadt große Einnahmen aus der Bezollung der Salzfuhrwerke, die in Moosburg die Isar überquerten (Braun 1902, 46f).

8 Braun 1902, 13, nennt Quellen aus den Jahren 888, 890, 895. In diesen Jahren hielt Kaiser Arnulf (887-899) in Moosburg sein Hoflager. Damit ist Lills Behauptung, daß Moosburg „niemals eine Bedeutung erlangte“ (Lill 1942, 36), hinfällig.

9 Das genaue Todesjahr wird uneinheitlich angegeben. Seit Kreitmann 1584, fol. 13r, ist die Translation der Reliquien für 826 überliefert, vgl. auch Herrnpöckh 1736, 1. Daten zur Translozierung übernommen von Altmann 1990, 2; Stein 1956, 2, erwähnt außerdem eine Notiz in einer Urkunde bereits von 807/808, in der von einem „Gutsaustausch von dem *Territorium Sancti Corbiniani et Sancti Castoli*“ die Rede“ ist, sodaß ein Besitz der Reliquien schon vor 826 in Frage käme. Zur Kastulusikonographie siehe LCI Bd. 5, Sp. 480, sowie unten S. 18f u. 288ff.

10 Lill 1942, 36. Kreitmann 1584, fol. 17r-32v, schildert die damit im Zusammenhang stehenden Wundertaten, die sich am Altar des Heiligen abgespielt haben. Es wird berichtet von der Heilung Besessener, Blinder, Lahmer etc., die „zu dem Grab und Altar des H. Castuli geführt worden“ oder auf sein Grab gelegt wurden. Die Erzählungen stammen größtenteils aus d. 14./15., aber auch aus dem 16. Jh. (Herrnpöckh 1736, 14-17, hier bes.: 16, und Werner 1847, 38-41). Vgl. unten S. 70 Anm. 357.

11 Lill 1942, 36; Altmann 1990, 2. Den Regesten des Landgerichts Moosburgs im Staatsarchiv München zufolge wurde die Abtei Moosburg am 15.7.895 durch König Arnulf auf Bitten des Bischofs Waldo der Kirche von Freising

wandelte Kaiser Heinrich II. von Bamberg mit Hilfe seines Kanzlers Bischof Egilbert, einem Grafen von Moosburg, das bisherige Benediktinerkloster nach einer länger andauernden Zeit des Niedergangs und Verfalls in ein von Weltgeistlichen geführtes Kollegiatstift um.<sup>12</sup> Territoriale Besitzansprüche und Machtdemonstration spielten hierbei eine Rolle: Moosburg fungierte nun nicht mehr als hermetisch abgeschlossener, monastischer Bezirk, sondern als wirtschaftlich und verkehrsgeographisch günstig gelegener Stützpunkt im Süden des Herrschaftsbereichs.<sup>13</sup>

Bauliche Nachrichten aus dieser frühen Zeit fehlen.<sup>14</sup> Einzelheiten zum Schicksal des Münsters im 12. und 13. Jahrhundert lassen sich besser erschließen. Übereinstimmend ist in der Literatur von einem Neubau um 1171 die Rede, der im wesentlichen noch heute erhalten ist. Er ist in die Herrschaftszeit Bischof Adalberts (1158-1184) einzuordnen, der im Tympanon des frühen 13. Jahrhunderts im Westen der Kirche zusammen mit Kaiser Heinrich II., Maria, Christus und Kastulus dargestellt ist (**6a-c**). Bereits 1207 fiel der Bau einem Feuer zum Opfer, dessen Schäden 1212 behoben gewesen sein dürften, wie eine Neuweihe in diesem Jahr belegt. Neben dem Tympanon des Hauptportals ist auch der Turm in dieser Phase entstanden. Im späteren 13. und 14. Jahrhundert verlagerte sich das Wirken der Kanoniker von der Bautätigkeit auf die Erziehung des Jungklerus sowie auf die Pflege der **Liturgie**.<sup>15</sup> Letztere spiegelt sich in der Entstehung vier bedeutender, bis heute erhaltener, mittelalterlicher Handschriften. Aus dem 14. Jahrhundert stammen: das Moosburger Graduale,<sup>16</sup> ein Antiphonale,<sup>17</sup> sowie ein Breviarium.<sup>18</sup> Das Moosburger Kalendarium datiert aus dem frühen 15. Jahrhundert.<sup>19</sup> Bald widmeten sich die Kanoniker erneut dem Bauwesen und der Ausstattung der Stiftskirche. Der Neubau des noch heute bestehenden, spätgotischen Chores (1468), sowie die Erstellung eines neuen Chorgestühls (1475) und anderer Ausstattungsstücke belegen das Fortdauern der Blütezeit des Stifts auch im Spätmittelalter.<sup>20</sup>

Die Geistlichen agierten zu keiner Zeit völlig autonom, sondern im Miteinander mit profanen Machthabern. Die **weltliche Lokalherrschaft** über Moosburg und Umgebung übten zunächst die Grafen von Ebersberg aus, die 1048 ausstarben. Ihnen folgte die verwandte Linie der Grafen von

---

geschenkt (Stein 1956, 2).

12 Stein 1956, 1. Eine Gründungsurkunde ist allerdings nicht überliefert. Daß die Umwandlung zum Kollegiatstift schon 1004 erfolgte, belegt ein von Stein (ebd.) angeführtes Zitat aus den *Monumenta Germaniae historica* (Berlin 1826ff), Necr., Tomus III, Berlin 1905, S.107: „... *Egilbertus episcopus Frisingensis anno 1004 erexit ecclesiam collegiatam et canonicis tradidit secundum S. Augustini regulam viventibus. Quae canonia anno 1599 a Maximiliano duce Bavariae Landshutum translata.*“ Zum Kollegiatstift als Institution siehe unten S. 7ff.

13 Braun 1902, 37, betont entgegen Lill 1942, 36, ausdrücklich Moosburgs herausragende Rolle als Schauplatz kaiserlicher, herzoglicher und gräflicher Regierungsgeschäfte im Gegensatz zu den in dieser Hinsicht oft verschmähten Bischofsstädten Freising, Passau und Regensburg. Moosburg besaß eine Stadtmauer, diese dürfte eher einen symbolischen, weniger einen militärischen Anspruch erfüllt haben (vgl. Braun 1902, 39).

14 Zu den folgenden Daten vgl. Reitzenstein 1985, 4f; Altmann 1990, 4.

15 Seit dem 12. Jahrhundert nahm die Stiftsschule einen wichtigen Rang ein; Altmann 1990, 3.

16 Stein 1956, 7. Universitätsbibliothek München, Cod.ms.156; 1354-60.

17 Stein 1956, 9. Staatsbibliothek München, Clm 9468, begonnen um 1357, beendet im 15. Jahrhundert.

18 Stein 1956, 10. Staatsbibliothek München, Clm 9469, um 1360.

19 Staatsbibliothek München, Clm 1014. Zu den liturgischen Handschriften des Kastulusstifts einfürend Grain 1927.

20 Altmann 1990, 4. Siehe unten S. 20ff.

Moosburg, die bis 1281 an der Macht waren.<sup>21</sup> Mit dem Tod des letzten Moosburgers in jenem Jahr wurde das teils aus Reichslehen, teils aus Freisinger Lehen und anderen Gütern bestehende Land aufgeteilt. Die Herzöge von Niederbayern erhielten mit dem Reichslehen, der Stadt Moosburg selbst, sowie dem Vogteirecht über das Kollegiatstift den Löwenanteil. Mit Moosburger Besitzungen wurden weiter das Hochstift Regensburg, die Grafen von Hals und die Grafen von Goerz in Tirol und schließlich der Bischof von Freising bedacht.<sup>22</sup> Moosburg war nun bayerische Landesstadt und gehörte dem Teilherzogtum Bayern-Landshut an. Die Landshuter Herzöge traten später, 1511/14, auch als Stifter des Moosburger Hochaltars in Erscheinung.

Zunächst war die geographisch benachbarte Stadt Landshut, unter deren Schirmherrschaft Moosburg nun stand, Schauplatz zahlreicher politischer Streitigkeiten. Sie werden von der Forschung zum Teil auf das Retabel bezogen und sollen daher hier zur Sprache kommen.<sup>23</sup> Im Jahre 1475 hatte Landshut noch Macht und Reichtum durch die aufwendige Inszenierung der berühmten „Landshuter Hochzeit“ zwischen dem Wittelsbacher Herzog Georg und der polnischen Königstochter Hedwig demonstriert.<sup>24</sup> Kurz darauf jedoch entbrannte als Folge eines fehlenden männlichen Nachkommen dieses Paares der Landshuter Erbfolgekrieg zwischen Wittelsbachern und Habsburgern, nachdem Georg unrechtmäßig seine Tochter Elisabeth und deren Ehemann Rupprecht von der Pfalz als Erben eingesetzt hatte. 1504 endeten die Streitigkeiten mit dem Tod des Paares und der Vergabe Landshuts an die Habsburger Herzöge durch Kaiser Maximilian. Der Münchner Albrecht IV. (\*1447, †1508) regierte nun über Bayern-Landshut. Das Ansehen Landshuts schwand, bedingt durch die neue Vorrangstellung Münchens, in den kommenden Jahren zusehends.<sup>25</sup>

Im Anschluß an den Historiker H. Rankl betont Decker die „Konzentrationspolitik“ des neuen Herrschers Albrechts IV. Er beabsichtigte, eine zentrale Landeskirche in München zu schaffen. Dort war an der Liebfrauenkirche 1495 ein Chorherrenstift errichtet worden. Ihm zugunsten löste Albrecht mehrere bayerische Kollegiatstifte, darunter die Stifte Immünster und Schliersee, auf beziehungsweise siedelte sie um. „Albrechts durchsichtiges Ziel, das Münchner Chorherrnstift in ein Domstift umzuwandeln, ließ für die übrigen Stifte der Freisinger Diözese nichts Gutes ahnen“.<sup>26</sup> Nach Ansicht Deckers mußte auch das Moosburger Kollegiatstift befürchten, Opfer dieser Zentralisierungskampagne zu werden. Aus diesem Grund sei als „Widerstand gegen die Zentralmacht“ der Herzöge das ikonographische Programm des Moosburger Hochaltarretabels bewußt retrospektiv angelegt worden, um auf diese Weise die jahrhundertealte Tradition des Stifts

21 Die Einzelheiten des Stammbaums erläutert ausführlich Braun 1902, 27-35.

22 Hartig 1927, 77; Braun 1902, 36. Die Freisinger Bischöfe erhielten v.a. alle Stiftsgüter zwischen Moosburg und Freising mit den zugehörigen Stiftswaldungen.

23 Decker 1985, 241ff.

24 Zu den folgenden Daten vgl. Hubensteiner 1992, 160ff. Zum Landshuter Erbfolgekrieg LMA Bd. 5, Sp. 1678f.

25 Hubensteiner 1992, 166; Arnold 1990, 12.

26 Immünster wurde 1492, Schliersee 1493 aufgelöst; siehe Decker 1985, 242; Rankl 1971, 104f.

zu demonstrieren und zu legitimieren.<sup>27</sup> Das ritterliche Erscheinungsbild der männlichen Schreinfiguren symbolisiere die durch die herzogliche Zentralisierungspolitik in Frage gestellte Macht des Stifts.<sup>28</sup> Allerdings räumt Decker ein, daß sich eine unmittelbare Gefahr der Stiftsauflösung oder -umsiedlung zur Entstehungszeit des Retabels für Moosburg **nicht** nachweisen läßt. Im Gegenteil hatten sich die Verhältnisse zu dieser Zeit – immerhin knapp 20 Jahre nach der Verlegung der Stifte Immünster und Schliersee nach München – schon wieder beruhigt.<sup>29</sup> Eine antiherzogliche Tendenz ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil die gemalten Stifterbilder der Predellenflügel-Außenseiten den Altar als eine Doppelstiftung ausweisen (**9c**):<sup>30</sup> Auf der linken Seite sind die Söhne des zu dieser Zeit bereits verstorbenen Herzogs Albrecht IV., Wilhelm (der spätere Herzog Wilhelm IV.), Ludwig und Ernst, dargestellt. Daneben kniet in prominenter Stellung Wolfgang, der Vormund der damals noch unmündigen Prinzen und zugleich ein Bruder Albrechts IV. Obwohl Albrecht zu dieser Zeit bereits tot war, ist anzunehmen, daß er der weltliche Initiator des Projekts war. Ähnlich verhält es sich mit dem geistlichen Pendant der Stifterdarstellung. Die rechte Predellentür zeigt kniend das Kapitulum im Gebet. An der Spitze der Chorherren blickt Propst Theoderich Mair, erkennbar an dem daneben angebrachten Wappen mit Spitzhut,<sup>31</sup> auffordernd aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Wie bereits Lill anmerkt, ist auch Mair zur Zeit der Auftragserteilung des Retabels bereits verstorben und wird seine Beteiligung testamentarisch verfügt haben.<sup>32</sup>

Das Retabel ist also ein vermutlich qua Testament bestimmtes, gemeinschaftliches Projekt stiftischer und herzoglicher Auftraggeber, das eher Einheit als Interessenkonflikte zu demonstrieren scheint.<sup>33</sup> Die retrospektiven Tendenzen und kämpferisch-ritterlichen Nuancen des Bildpersonals, auf die noch zurückzukommen ist, lassen sich auch aus der allgemeinen zeit- und religionsgeschichtlichen Situation heraus erklären, etwa als Gegenentwurf zur aufkeimenden Reformation, zum Hussitismus, oder zur Sittenlosigkeit der Kleriker.<sup>34</sup> Daß das Problem der 20

---

27 Decker 1985, 244; als retrospektiv versteht Decker den byzantinischen Madonnenotypus und die Bezugnahme auf das romanische Kirchentympanon gemeint, siehe dazu unten S. 215ff.

28 Decker 1985, 245.

29 Der Regierungsantritt der noch unmündigen Söhne Albrechts nach seinem Tod 1508 - also unmittelbar vor der vermutlichen Auftragsvergabe des Retabels - „bremste [...] die Auflösung von Stiftseinrichtungen“. Das Moosburger Kollegiatstift selbst wurde de facto erst 1599 aufgelöst. Decker 1985, 242f.

30 Die Predellenflügel stammen von dem Landshuter Maler Hans Wertinger. Die Moosburger Quellen belegen seinen Namen für das Jahr 1516 im Zusammenhang mit den Flügelmalereien, als er eine Klage gegen das Kapitel wegen zu niedriger Bezahlung dieser Gemälde anstrengt. Sie dürften um 1515 fertiggestellt gewesen sein. Siehe dazu Lill 1942, 38.

31 Dieses Wappen taucht beispielsweise auch am Epitaph Mairs in der Moosburger Stiftskirche, geschaffen von der Augsburger Peuerlin-Werkstatt, an prominenter Stelle auf.

32 Lill 1942, 39. Mair stand dem Stift seit 1485 vor und verstarb 1507. 1507-1517 regierte der Propst Bernhard Arzt.

33 Den hier vorgebrachten Einwand gegen Decker vertritt auch Arnold 1990, 15, Anm. 4. Buchberger 1993, 30f, schlägt vor, die Konsolköpfe an den Schlußsteinen des Chors als Porträts des Landshuter Herzogs Ludwigs des Reichen (1450-1479) und seiner Frau zu interpretieren. Demnach hätte schon zur Zeit der Chorgrundsteinlegung und des Baus des ersten, Leinbergers` vorausgehenden Retabels der Einfluß weltlicher Machthaber eine wesentliche Rolle gespielt. Die Identifizierung der drei Prinzen erklärt am ausführlichsten Lill 1942, 41f.

34 Siehe dazu Hubensteiner 1992, 167-169, sowie unten S. 271f.

Jahre zurückliegenden Stiftsaufösungen in der näheren Umgebung Moosburgs dabei unterschwellig eine Rolle spielte, soll hier nicht bestritten werden. Jedoch verstehe ich den Moosburger Hochaltar weniger als direkten Angriff auf einen bestimmten Personenkreis, sondern eher als allgemeines Monument traditionellen christlichen Glaubens und Gedankenguts in einer insgesamt schwierigen Zeit des Umbruchs und der Krise innerhalb der Institution Kirche. Es wird noch darauf zurückzukommen sein.

## **2. St. Kastulus als Stifts- und Wallfahrtskirche**

### **a) Aufgaben der Kanoniker**

Unter Heinrich II. wurde das ehemalige Benediktinerkloster Moosburg in ein Kollegiatstift umgewandelt. Weltgeistliche (Säkularkanoniker) siedelten sich an. Deren Aufgaben, theologische Ausrichtung und ihre liturgischen Gebräuche interessierten die Forschung bisher jedoch nicht. Es herrschte sogar Uneinigkeit darüber, welche Art von geistlicher Gemeinschaft in Moosburg überhaupt ansässig war.<sup>35</sup> Doch erbringt die Auseinandersetzung mit den Gepflogenheiten eines Kollegiatstifts und der dort tätigen Chorherren für den Moosburger Hochaltar wichtige Aufschlüsse. Als Kollegiatstift wird eine Gemeinschaft von Priestern bezeichnet, die an einer Kirche Dienst tun. Ihre Mitglieder nennt man Chorherren oder Kanoniker, die Versammlung der Kanoniker ist das Kapitel.<sup>36</sup> Chorherrenkongregationen gingen aus Bischofskirchen hervor (Domstifte), oder siedelten sich in größeren Städten an – vorzugsweise mit Reliquienschatzen gesegneten – Pfarrkirchen an.<sup>37</sup> Hauptaufgabe der Kanoniker war das Zelebrieren besonders prächtiger und feierlicher, publikumswirksamer Gottesdienste unter Mitwirkung möglichst vieler Geistlicher.<sup>38</sup> Ein weiteres zentrales Anliegen der Kleriker war ihr gemeinsames Leben in einer mönchsähnlichen Gemeinschaft (*vita communis*). Sie verstanden sich als Nachfolger der mit der Verbreitung der christlichen Heilslehre beauftragten Apostel (*vita apostolica*). In Anlehnung an die Predigten des **Hl. Augustinus** lebten sie eine Synthese aus apostolischer *vita communis* mit – und damit grenzen sich die Chorherren- von den Mönchsorden ab – aktiver Seelsorge.<sup>39</sup> Im Unterschied zu Mönchen legten die Kanoniker kein Gelübde ab. Bis zur Jahrtausendwende existierten mangels

35 Lill 1942, 288f, Anm. 4, weist auf eine fehlerhafte Angabe in den KDB (Oberbayern), 413, hin, wo von einem Augustinerchorherrenstift die Rede ist. Ebenso falsch die Angabe bei Decker 1985, 357, Anm. 683.

36 Zur Herleitung des Begriffs aus dem Wort Kanon entsprechend der auf dem Konzil von Nicäa festgeschriebenen, kirchlichen Gebote (*canones*) siehe ausführliche Schaefer 1962, 85-106. Eine genaue Definition der Klerikergemeinschaft liefert Heyen 1994, 35f. Vgl. auch LMA Bd. 5, Sp. 903f u. 1253.

37 Backmund 1973, 17. Die Institution der Dom- und Kollegiatstifte entwickelte sich am Übergang der Antike zum Christentum, vgl. Paarhammer 1981, 7.

38 Paarhammer 1981, 12.

39 Backmund 1966, 29. Zum Thema Seelsorge siehe ausführlicher S. 14f.

vereinheitlichender Ordensregeln jedoch zahlreiche Mischformen zwischen kanonischer und monastischer Lebensweise. Vor allem die Frage nach dem Vermögen der einzelnen Kanoniker blieb lange Zeit ungeklärt, denn obwohl die der Organisation der Gemeinschaften zugrundeliegenden Predigten des Hl. Augustinus Privateigentum verboten, verfügten viele Kanoniker über eigene Güter.<sup>40</sup> 816 trat schließlich die sogenannte Aachener Regel in Kraft, die ein Minimum an privatem Besitz erlaubte und zugleich die mönchische Seite, das Zusammenleben in der *vita communis*, betonte.<sup>41</sup>

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts kam es zu neuen Reformversuchen.<sup>42</sup> Der in der Aachener Regel zugelassene Privatbesitz wurde nun zum Teil heftig kritisiert und strenge Armut, Besitzlosigkeit und Bußstrenge im Sinne der *vita apostolica* gefordert (*nova reformatio*). Schließlich kam es zu einer Spaltung der Kanoniker. Als *canones saeculares* wurden zunächst diejenigen Kanoniker bezeichnet, die an der älteren Aachener Regel und damit am Privateigentum festhielten. Unter *canones regulares* faßte man die auf persönlichen Besitz verzichtenden Anhänger der neuen Regel im Sinne der *nova reformatio*. Aus ihnen gingen schließlich die Augustinerchorherren (Regularkanoniker) hervor. Der Unterschied der Augustinerchorherren zu den Säkularkanonikern bestand in einer noch strengeren Einhaltung der augustiniischen Regeln.<sup>43</sup> Die Augustinerchorherren verbreiteten sich rasch. Sie wurden von den Päpsten mit zahlreichen Privilegien gefördert, bildeten selbständige Reformzentren aus und gelten heute neben den Benediktinern als „die bedeutendsten Kulturträger in der Kirchengeschichte Bayerns“.<sup>44</sup> Trotzdem erwuchs daraus kein Nachteil für die älteren bayerischen Kollegiatstifte. „...Moosburg, Herrieden, die Freisinger, die Bamberger und die Würzburger Stifte blieben nach wie vor Kulturzentren von Rang und standen den Regularabteien in keiner Weise nach.“ Ausschlaggebend dafür war vor allem, daß die Dom- und Kollegiatstifte das höhere Schulwesen in Händen hielten. Erst mit dem sukzessiven Niedergang der Stiftsschulen zugunsten der neu gegründeten Universitäten im 15. und 16. Jahrhundert war schließlich der Verfall vieler Kollegiatstifte verbunden.<sup>45</sup>

Wie die Apostel bei der praktischen Durchführung ihres Sendungsauftrages „eine zweckmäßige

---

40 Zunächst basierte die Organisation der Gemeinschaften auf der Regel des Bischofs Chrodegang von Metz von 751/755. Er schrieb seinen Domklerikern gemeinsamen Tisch und Schlafsaal vor, erlaubte jedoch Privateigentum und eigene Tageswohnungen innerhalb der Klausur. Handarbeit und abwechselnder Küchendienst waren Pflicht. Schaefer stellt fest, daß das Leben innerhalb der Klausur schon lange Zeit vorher unter Klerikern gebräuchlich war und keine explizite Annäherung an klösterliche Gemeinschaften bedeutet. Siehe dazu Schaefer 1962, 86, 108 und 114f, Backmund 1973, 18, und Paarhammer 1981, 10.

41 Eine weltliche Dienerschaft sollte unter Leitung des Zellerars den Küchendienst versehen. Die Kanoniker durften der Aachener Regel zufolge auch keine Reisen mehr unternehmen; die Klausur sollte strenger gehandhabt werden. Vgl. Backmund 1973, 19. In Bayern war Bamberg das Zentrum dieser Kanonikerreform. Kaiser Heinrich II. war in Hildesheim von Kanonikern erzogen worden und begeisterte sich für „die strenge, aber gelübefreie Lebensweise derselben“ (ebd., 20).

42 Vgl. dazu Backmund 1966, 30f, und Backmund 1973, 20f.

43 Backmund 1966, 31. LMA Bd. 1, Sp. 1219f.

44 Backmund 1966, 29.

45 Auf die Bedeutung der Moosburger Stiftsschule wurde bereits hingewiesen. Vgl. Schaefer 1962, 204f; Backmund 1973, 21. Zitat siehe ebd.

Gliederung [ihres Zusammenlebens] in verschiedene Wirkungsbereiche“ angestrebt hatten, so bemühten sich auch die Kleriker um eine funktionstüchtige Organisation ihrer Gemeinschaft.<sup>46</sup> Die Zahl der Kanoniker betrug, der Zahl der Apostel beziehungsweise der 24 Ältesten entsprechend, oft 12 oder 24.<sup>47</sup> Sie waren einer strengen Hierarchie unterworfen. An ihrer Spitze stand der Propst, der repräsentative Aufgaben erfüllte, aber auch die Seelsorge im zugehörigen Pfarrsprengel innehatte.<sup>48</sup> Der Eintritt in ein Stift erfolgte mit sieben Jahren als sogenannter Domizellar. Die angehenden Kleriker stammten in der Regel aus adeligen Familien. Sie waren bereits zur Teilnahme am Chorgebet verpflichtet, erhielten aber neben freier Kost und Logis noch keine Bezüge. Das Recht auf die sogenannten Pfründen (Erhalt von Zahlungen in Form von Naturalien, im Spätmittelalter in der Regel Geld) stand nur den ausgebildeten Chorherren des Kapitels zu. Die Höhe der Bezüge richtete sich nach dem Vermögen des Stifts, die Anzahl der Pfründe war durch die Stiftung fixiert.<sup>49</sup>

### ***Cura Animarum***

Neben der Organisation der innerstiftischen Ökonomie und Verwaltung absolvierten die Chorherren ihr Stundengebet und verrichteten den Chordienst.<sup>50</sup> Daneben widmeten sich Kollegiat- wie auch Augustinerchorherrenstifte, ungeachtet der mehr oder weniger stark ausgeprägten, monastischen Tendenzen, der Seelsorge (*cura animarum*). Damit rückt das Stift in die Nähe der Pfarrkirche, deren zentrales Anliegen gleichfalls die Seelsorge in der Gemeinde war.<sup>51</sup> Pfarrei und Stift arbeiteten

46 Paarhammer 1981, 5.

47 Schaefer 1962, 163.

48 Die Meinungen über die rein repräsentative oder aktive Rolle des Stiftsleiters divergieren. Backmund 1973, 22, sieht im Propst den reinen Repräsentanten, Schaefer 1962, 174ff, betrachtet ihn unter Berufung auf mittelalterliche Quellentexte als Leiter der Pfarrseelsorge. Der Inhaber der zweiten Dignität war der Dekan, der Residenzpflicht hatte und das Stift leitete. Ihm folgten der Scholasticus, der Leiter der Stiftsschule, sowie der Kantor, dem die Führung des Chorgesanges oblag. Als weitere Ämter sind der Kustos (Verwalter der Kirchenschätze), der Kämmerer und der Zellerar zu nennen. Letztere kümmerten sich um die Verwaltung der Stiftsgüter. In größeren Stiften gab es zudem einen Stiftsprediger, einen Oblegarius (ihm unterstand das sogenannte Oblaienamt, das heißt die Verwaltung der Spendengelder) sowie einen Campanarius und oft sogar einen stiftseigenen Notar.

49 Mit der Einführung der Stiftspfründe und Einzelwohnungen kam es strenggenommen zu einer Auflösung der *vita communis* im eigentlichen Sinn; Crusius 1995, 7. Neben den Domizellaren galten auch die Vikare als „*canonici non capitulares*“, gehörten also nicht dem Kapitel an und waren infolgedessen ohne Pfründe und Stimmrecht. Ihre Aufgabe bestand in Dienstbotengängen, vor allem aber im Persolvieren von gestifteten Gottesdiensten insbesondere in den dem Stift inkorporierten Pfarreien. Dafür erhielten sie ein gemessen an den Pfründen der Kanoniker bescheidenes Einkommen. Siehe dazu Backmund 1973, 23f. Zum Pfründenwesen im Mittelalter LMA Bd. 1, Sp. 1904ff (Stichwort „*Beneficium*“).

50 Die weit verbreitete Meinung, in Kollegiatstiftskirchen seien keine Pfarrgottesdienste abgehalten worden, bestritt erstmals vehement Schaefer 1962, 79ff. Vgl. Paarhammer 1981, 8. Auf die enge Verwandtschaft hinsichtlich der Art der Aufgaben zwischen Domkapitel, Pfarrkirche und Stift weist auch Moraw 1995, 270, hin. Das Stundengebet beinhaltet, im Abstand von ca. je drei Stunden: Mette, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper, Komplet. Nach der Mette oder Prim fand die Frühmesse, nach der Terz die Hochmesse statt. Diesem engen zeitlichen Bezugsrahmen und der damit einhergehenden Schwierigkeit, Reisen zu unternehmen und den sonstigen verwaltungstechnischen Aufgaben eines Chorherren nachzugehen, wurde dadurch begegnet, daß man die Residenzpflicht am Stift zum Teil aufhob und die Stundengebete an anderen Stiften absolvierte. Tremp-Utz 1985, 89-91.

51 Wie Schaefer ausführt, ähneln sich beide Gattungen hinsichtlich ihrer personellen Organisation. Auch an Pfarrkirchen praktizierten, wie in Stiften, oft *mehrere* Geistliche. Es herrschten ähnliche Hierarchien wie in Kollegiat- und Domkirchen. In den mittelalterlichen Quellen werden teils dieselben Bezeichnungen für die Seelsorger von Pfarrkirchen und die Leiter von Stiftskirchen benutzt. Beispiele bei Schaefer 1962, 121-130 („*Archipresbyter*“, „*rector ecclesie*“, „*Prälat*“, „*prepositus*“ etc.). Vgl. auch Schaefer 1962, 116ff und 131ff. Zur Seelsorge: LMA Bd. 7, Sp. 1681ff.

daher teils eng zusammen. Dem Stift konnten zum Beispiel eine oder mehrere Pfarrkirchen unterstellt, das heißt inkorporiert, sein. Das Kapitel verpflichtete sich dann, die Pfarrgeistlichen zu betreuen und die Seelsorge in der Pfarrei voranzutreiben. Letztere trat ihre wirtschaftlichen Überschüsse an das Stift ab. Eine weitere, unverbindlichere Möglichkeit der Zusammenarbeit war die Gebetsverbrüderung.<sup>52</sup>

*Cura animarum* wurde sowohl in den inkorporierten oder in sonstiger Form dem Stift anvertrauten Pfarrkirchen, als auch in den Stiftskirchen selbst betrieben, dies besonders dann, wenn für die Pfarrseelsorge des Ortes keine eigene Kirche zur Verfügung stand. In Augustinerchorherrenkirchen und mehr noch in Pfarrkirchen stand die Betreuung des Einzelnen und die persönliche Beziehung zwischen Gemeindemitglied und Seelsorger im Vordergrund. Dieser spendete die Sakramente, unterwies im individuellen Gebet oder nahm die Beichte ab. Die *cura animarum* der Kanoniker in Kollegiatstiften richtete sich eher an die Gemeinde als Ganzes. Sie vermittelten die Heilsbotschaft an die Masse, bei feierlichen Gottesdiensten, Prozessionen oder, auf lehrhafter Basis, bei volkssprachlichen Predigten.<sup>53</sup>

Sowohl Regular- als auch Säkularkanoniker verstanden sich als Vermittler zwischen „asketisch-eremitischer Welt der Mönche und der der Laien“ und suchten stets den direkten Zugang zum Gläubigen.<sup>54</sup> Um ihr Publikum zu erreichen, siedelten sich Kollegiatstifte vorzugsweise im Umfeld von größeren Städten, Augustinerchorherren im Bereich ländlicher Siedlungszentren an.<sup>55</sup> Wie die Säkularkanoniker, so zeichneten sich auch die regulierten Kanoniker durch eine ausgesprochene Weltoffenheit aus und pflegten neben der in den Ordensstatuten geforderten *vita contemplativa* auch die *vita activa*, indem sie „Pflichten in der Welt“, insbesondere in der Bistums- und Pfarrverwaltung, übernahmen.<sup>56</sup> Sie beschäftigten sich intensiv mit der *cura animarum* von Wallfahrern und Reisenden, indem sie sich an Fernstraßen niederließen, um die vorbeiziehenden Pilger zu verpflegen.<sup>57</sup> Den Kontakt nach außen suchten die Kollegiatstifte im Ausbau des Schul-

52 LMA Bd. 5, Sp. 427f (als Inkorporation bezeichnet man eine „ständige `Einverleibung“ der Kirche durch Kloster, Kapitel oder sonstige Institutionen unter Wahrung besonderer „Nutzungsrechte“). Vgl. ebd. Bd. 4, Sp. 1161 zur Gebetsverbrüderung. Zu Inkorporationen bei Kollegiatstiften: Schaefer 1962, 152; bei Augustinerchorherren: Bosl 1979, 45.

53 Das persönliche Moment bei der Betreuung trat zugunsten eines wöchentlichen Wechsels des diensthabenden Priesters („Wochendienst“, Hebdomadare) im Kollegiatstift zurück. Siehe Schaefer 1962, 190f. Trotzdem war ihnen die Individualseelsorge nicht fremd: Für den Ablauf der Gottesdienste in der Stiftskirche war der Kustos verantwortlich. Mittelalterliche Quellen belegen in diesem Zusammenhang, daß beispielsweise die Kustoden des Bamberger Gangolfstifts und der Kölner Stiftskirchen S. Aposteln, S. Severin und S. Gereon zugleich auch mit der Pfarrseelsorge betraut waren. Vgl. Schaefer 1962, 182f. Oft wurde die Pfarrseelsorge aber an Vikare delegiert. Schaefer 1962, 186. Zur 1485 vertraglich festgelegten Verantwortung des Kollegiatstifts St. Vinzenz in Bern für die Ausstattung der zugehörigen „Leutkirche“ (also Pfarrkirche) siehe Tremp-Utz 1985, 27.

54 Bosl 1979, 10. Ein wichtiger Unterschied in der Seelsorge bestand darin, daß die Regularkanoniker, die ja im Gegensatz zu den Säkularkanonikern in einer *vita communis* ohne Privatbesitz lebten, auch die Laien und die Weltgeistlichen zu einer entsprechenden Lebensform zu bewegen suchten. Diese beteiligten sich dann als Konversen an den Gottesdiensten und der sonstigen Seelsorge. Sie nahmen meist einen gesonderten Platz innerhalb der Sitzordnung des Presbyteriums ein. Vgl. Bosl 1979, 39.

55 Bosl 1979, 37.

56 Bosl 1979, 44.

57 Es waren im 12. Jh. „fast alle Stifte und Hospitale an der vielbegangenen Pilgerstraße nach Compostella in den

und Bildungswesen, während die Regularkanoniker sich darüberhinaus für die Massenseelsorge in Hospitälern einsetzten.<sup>58</sup>

## **b) Stiftskirchennetzwerke**

Nicht zu unterschätzen ist die Rolle der Kollegiat- und auch der Augustinerchorherrenstifte als Instrumente bischöflicher und weltlicher Macht im Mittelalter. Die Bischöfe förderten die Gründung von Kollegiatstiften, um dort einerseits die Ausbildung des Kleriker-Nachwuchses zu sichern, und um andererseits eine „Massenabwanderung der geistlichen Elite in klösterliche Weltflucht zu verhindern“.<sup>59</sup> Durch die Neugründung von Stiften sicherten sich die Bischöfe den Einfluß und die Kontrolle in den Pfarreien. Den Vorstehern von Kollegiatkirchen und Augustinerchorherrenkongregationen übertrug man sogenannte Archidiakonate, das heißt, man bevollmächtigte sie, in größeren Bezirken der Diözese die seelsorgerische Tätigkeit in den Pfarreien zu überwachen. So wurden die Stiftskirchen der Regular- und Säkularkanoniker „zu Kristallisationspunkten wichtiger Seelsorgsbezirke.“<sup>60</sup> Zugleich bedeuteten Kollegiat- und Augustinerchorherrenkirchen eine Arbeitserleichterung für die Diözesen. Durch die Überweisung einzelner Stadtpfarrkirchen an Stifte durch Inkorporation entledigten sich die Bischöfe der Verantwortung, Geistliche für die betreffende Pfarrei beschaffen zu müssen. Diese Aufgabe wurde den Kanonikern übertragen.

Die Stiftskleriker dienten also der Verwirklichung geistlicher und politischer Ziele der Bischöfe, indem sie sich für Mission und Seelsorge, Unterricht und Verwaltung sowie für die Organisation der Diözesen einsetzten. Und mehr noch: die wie in Moosburg häufig in Kollegiatkirchen bewahrten Reliquien bedeutender Heiliger, der *milites christiani*, verschafften den Stiften gleichsam militärische Macht. Die in den Suburbien der deutschen Bischofsstädte gelegenen Stiftskirchen fungierten, legitimiert durch die Kraft der Reliquien, als ideelle, geistige Grenzsicherung der Diözese, als *Basilicae extra muros*.<sup>61</sup> Die Bischöfe galten als Nachfolger der Märtyrer in einer Himmel und Erde verbindenden Hierarchie. Schon im 7. Jahrhundert war daher der Bau außerstädtischer Kirchen nicht nur geistliche Aufgabe der Bischöfe, sondern gehörte, wie etwa das Anlegen von Mauern und Dämmen, zu den ihnen übertragenen Schutz- und Herrschaftsfunktionen. In dieser Tradition stehen nach Crusius die Kollegiatstifte. Sie markieren und sichern die Grenzen des Bistums im Auftrag und in Stellvertretung für den Bischof.<sup>62</sup> Ausgehend von den Domkapiteln

Händen von Chorherrenkongregationen“; Bosl 1979, 33, vgl. auch ebd. 71.

58 Bosl 1979, 25 (Hospitalseelsorge), 58 (Schulwesen bei Augustinerchorherren). Zu Kollegiatstiften und Bildungswesen siehe oben S. 13.

59 Backmund 1973, 25, Schaefer 1962, 132ff; die Kollegiatkirchen werden hier als „Pflanzschulen des Klerus“ bezeichnet.

60 Paarhammer 1981, 14f. Pagitz 1960, 30f. Zu den Archidiakonatsüberweisungen vgl. Schaefer 1962, 155ff, und Bosl 1979, 38.

61 Crusius 1995, 9. Vgl. auch Lehmann 1947, 27.

62 Entsprechend sind sie vielerorts Schauplatz bischöflicher Memoria und dienen als Grablege. Untrennbar sind sie mit

spannten die Bischöfe im Lauf des Mittelalters regelrechte „Netzwerke“ von Stiften bis hinein in die Pfarreien und markierten auf diese Weise ihren Einflüßbereich. Damit sind die einzelnen Stifte den Zentralisierungstendenzen der Bischöfe unterworfen, und nicht ausschließlich denen der weltlichen Machthaber, wie Decker meint.<sup>63</sup> Es wird darauf zurückzukommen sein.

### **Zusammenfassung**

Anders als das Kloster stellen Kollegiat- und Augustinerchorherrenstifte also Einrichtungen dar, die in jeder Hinsicht explizit mit der Außenwelt in Kontakt und im Austausch stehen.<sup>64</sup> Sie suchen den direkten Weg zum Gläubigen. Ihre Ziele waren die „Seelsorge und die intellektuelle Auseinandersetzung mit Zeit- und Gesellschaftsproblemen“.<sup>65</sup> Insbesondere die Regularkanoniker waren Träger vielfältiger Reformrichtungen,<sup>66</sup> ihr Wirken wurde geprägt vom Gedankengut der Mystik und Scholastik, der *devotio moderna* und dem anderer zeitgenössischer Strömungen. Das Stift ist Verwaltungssitz, zugleich Kristallisationspunkt finanziellen, wirtschaftlichen und politischen Potentials. Es besitzt als Wallfahrtsort häufig herausragenden kultischen Stellenwert, ist Ort der *caritas*, der Pflege des Ritus, der Frömmigkeit, des Heiligen- und Reliquienkultes. Irene Crusius umschreibt die Rolle der Kollegiatstifte folgendermaßen:

„Das Kollegiatstift [...] war Herrschaftsinstrument; zunächst das der Bischöfe, die sich seiner als Stadtherren wie als Diözesanobere zu gleichzeitig geistlichen und politischen Zwecken bedienten: die *praesentia* der Heiligen wurde zu Schutz-, herrschaftsmarkierenden und –sichernden, zu zentralisierenden, Rechte und Grenzen setzenden oder sichernden Funktionen eingesetzt, die Stiftskleriker [...] zu Zwecken des *servitium Dei*, der Mission, der Seelsorge, des Unterrichts, der Verwaltung und Durchgliederung der Diözesen. Kaiser, Könige, Adel und Bürger folgten dem Beispiel mit Pfalz-, Burg-, Residenz-, Universitäts- und Stadtstiften.“<sup>67</sup>

### **c) Rolle des Moosburger Stifts**

Die wichtige Rolle der Stiftskirche innerhalb der städtischen Gemeinschaft läßt sich in Moosburg an der Vielzahl der dem Kastulusstift verliehenen Rechte ablesen. 1340 war ihm die Hofmarkgerichtsbarkeit zuerkannt worden,<sup>68</sup> 1293 hatte ihm Herzog Mainhard von Kärnten-Tirol die Zollfreiheit für die Ausfuhr des für das Stift bestimmten Tirolerweins erteilt.<sup>69</sup> Daneben stand

---

den vielfältigen Aufgaben des Bischofs in Reich und Diözese verbunden und unterstützen sein Wirken bei Kirchenreformen, in Reichsangelegenheiten oder allgemeinen politischen Belangen. Crusius 1995, 34. Zum Kollegiatstift als Herrschaftssymbol vgl. besonders auch Crusius 1995, 9ff. Zur Rolle des Bischofs als Untergebener der Märtyrer ebd., 32f.

63 Moraw 1995, 277. Vgl. oben S. 10f.

64 Sie sind als nicht-monastische Institution zu verstehen, jedoch nicht als anti-monastisch; vgl. Heyen 1995, 36.

65 Bosl 1979, 54. Vgl. zur Verwirklichung der *caritas* in den Kirchen Bayerns HBK, 1080ff.

66 Die sogenannte Raudnitz-Indersdorfer Reform im 14. Jh. setzte sich beispielsweise für eine Förderung der kirchlichen Kunst, des Spitalwesens und des Unterrichts ein, vgl. Mai 1999, 58ff, und unten S. 143f.

67 Crusius 1995, 7. Die herausragende Rolle der Stifte bei der Diözesanverwaltung betont ausdrücklich auch Jernej 2001, 15.

68 D.h. alle dem Stift unterstellten Personen durften nur vom stiftseigenen Richter abgeurteilt werden; Braun 1902, 19.

69 Braun 1902, 19.

den Pröpsten das Recht zu, unter Beibehalt des Pfründenbezugs an der Universität zu Ingolstadt zu studieren.<sup>70</sup> Die meisten dieser Privilegien wurden von den Landshuter Fürsten gewährt, weil das Stift einen für das Wohl Moosburgs und seines Einzugsgebietes lebenswichtigen Wirtschaftsfaktor darstellte: Die stiftseigenen Kastulusreliquien und die „reichen Gottesdienste zogen das Volk in die Stadt und stärkten ihre Steuerkraft.“<sup>71</sup> Insofern vom Bürgertum durchaus geschätzt, war das Moosburger Stift andererseits aber auch wegen seiner vielen Freiheiten für die Bevölkerung immer wieder „ein Stein des Anstoßes, Anlaß vielen Streites“.<sup>72</sup> Trotzdem dürfte in der Gemeinde zumindest in einem Punkt Konsens über die positive Rolle der Moosburger Chorherren geherrscht haben: Sie konstituierten ein unverzichtbares, mittelalterliches „Dienstleistungsunternehmen“. Als Heilsverwalter organisierten und betreuten sie nicht nur fernreisende Wallfahrer, sondern sie ermöglichten auch der ortsansässigen Gemeinde den Zugang zu den begehrten **Kastulusreliquien**. Der 286/287 unter dem römischen Kaiser Diokletian gemarterte und in einer Sandgrube erstickte Kastulus erfuhr im Mittelalter nicht nur in Süddeutschland, sondern besonders in seinem Heimatland Italien intensive Verehrung. Kreitmann, einer der frühesten deutschen Kastulusvitenschreiber, erwähnt 1584, daß in Rom „jährlich den 26. Mertzten an der via lauciana, S. Castl ein herzliches Fest gehalten“ wurde. Nach Bichlmeier dürften diese Gottesdienste schon seit frühchristlicher Zeit stattgefunden haben, vermutlich in einer Kirche, die über der Sandgrube errichtet wurde, in der Kastulus und mit ihm vielleicht noch weitere Märtyrer zu Tode kamen.<sup>73</sup> Da kein Translationscodex mit detaillierten Angaben zur Überführung der Reliquien existiert, überrascht es nicht, daß gleich mehrere Kirchen auch auf deutschem Boden für sich den Besitz der sterblichen Überreste des populären Heiligen in Anspruch nehmen. Seine Reliquien finden sich unter anderem in Macerata, Terni und Pavia in Italien sowie in Fulda, Passau, Puchschlag und St. Kastl. Auch in den Diözesen Augsburg, Freising, Regensburg, Passau und Salzburg wurde Kastulus stark verehrt. Er galt als Patron der Haustiere, half gegen Schimmeldiebe, Feuer und Hochwasser, und wurde als Beistand bei Blitz und Donner und bei Rotlauf angerufen, einer damals bei Mensch und Tier weit verbreitete Infektionskrankheit.<sup>74</sup> Nach Moosburg gelangten seine Gebeine vermutlich 826. Schon 899 wird ein „Altar des Hl. Kastulus“ in Moosburg erwähnt.<sup>75</sup> Die Ursprünge der

---

70 Heilmaier 1927, 102.

71 Heilmaier 1927, 104. Im Jahre 1606 begründet Herzog Maximilian I. in einem Gnadenbrief die Verlegung des Kollegiatstifts und der Kastulusreliquien nach Landshut mit der Hoffnung, daß Landshut auf diese Weise ähnliches Ansehen und Wohlstand erlange wie vorher Moosburg. Siehe Werner 1847, 29. Vgl. ebenso Furthner 1817, 13f, über den Vorgänger Maximilians, Wilhelm V.

72 Heilmaier 1927, 104. Im Hoch- und Spätmittelalter ist kaum Einfluß der Bürger auf die Belange des Stifts und auf die Kirche faßbar, die Grafen von Moosburg und die Herzöge spielten hier die tragende Rolle. Erst im 17. Jahrhundert wird die Bürgerschaft in Form von Bautätigkeiten (Laienbruderhäuser) oder Altarstiftungen aktiv (Hartig 1927, 82ff).

73 Zitiert nach Kreitmann 1584 aus Bichlmeier 1977, 8. Bichlmeier 1977, 11, weist darauf hin, daß die älteste Erwähnung des Kastulus noch auf die Zeit um 400 zurückgeht (Anruf „*Sce castule*“ im sog. „*Martyrium Hieronymianum*“, Staatsbibliothek München, Clm 6333).

74 Bichlmeier 1977, 15.

75 Bichlmeier 1977, 10. Vgl. Theodor Bitterauf: „Die Traditionen des Hochstifts Freising“, München 1905, 9.

Wallfahrt könnten nach Bichlmeier auf ein Wunder im Zusammenhang mit einer Überschwemmung oder einem Brand zurückzuführen sein und sind vermutlich spätestens ins Hochmittelalter zu datieren.<sup>76</sup> Dazu paßt, daß die enorme Größe der romanischen Stiftskirche offenbar einer großen Anzahl von zum Heiligtum pilgernden Wallfahrern Rechnung trägt.<sup>77</sup> 1385 scheint schließlich „der Wallfahrtsbetrieb zum heiligen Kastulus solche Ausmaße angenommen zu haben, daß die Abhaltung eines Kastulus-Marktes zugelassen wurde“, welcher unter anderem für das leibliche Wohl der Wallfahrer zu sorgen hatte.<sup>78</sup> Unmittelbar im Zusammenhang mit einem weiteren Aufleben des Pilgerzuströms im 15. Jahrhundert dürfte auch der Umbau des Münsters, das Wölben der Seitenschiffe sowie die Vergrößerung des Chores, stehen, wie im folgenden kurz zu zeigen ist.<sup>79</sup>

### **3. Architektur und Ausstattung der Moosburger Stiftskirche**

Das im Kern romanische Kastulismünster erstreckt sich auf basilikalem, querschifflosem Grundriß auf einer Gesamtlänge von ca. 75 Metern (1). Der Westturm gibt dem Ensemble ganz im Sinne des herrschaftlichen Anspruchs der bischöflich gegründeten Stiftskirchen wehrhaften Charakter. Er weist zugleich auf die im Inneren des Münsters ruhenden Gebeine des Kastulus, des großen *miles christianus*, hin.<sup>80</sup> Auffällig ist der Verzicht auf ein Querschiff. Damit schließt sich der Moosburger Bau an den querschifflosen Freisinger Dom sowie an die Stiftskirchen Illmünster und Isen an, folgt also dem für oberbayerische Stiftskirchen gebräuchlichen Typus.<sup>81</sup> Die nahtlose Verbindung von Chor und Langhaus im romanischen Bau zeigt, daß auf eine einheitliche Raumgestaltung mit guten akustischen Eigenschaften und freiem Blick Wert gelegt wurde. Als Parallelbeispiele sind weiter die romanischen Predigerkirchen der Bettelorden, Franziskaner und Dominikaner zu nennen, die einen

76 Nach Bichlmeier 1977, 16, ist es allerdings nicht möglich, aus der Vielzahl der überlieferten Kastulus-Mirakelberichte ein bestimmtes Wunder herauszulösen, das der Auslöser für die intensive Wallfahrt gewesen sein könnte.

77 Siehe unten S. 20 und Bichlmeier 1977, 14f.

78 Alfred Alckens: „Moosburg. Die Geschichte einer altbayerischen Kleinstadt“, Moosburg 1963, 10.

79 Bichlmeier 1977, 17.

80 Heilige und Türme wurden im Dunstkreis der Stiftskirchen seit dem 10. Jahrhundert in engsten Bezug zueinander gesetzt. Wie Bollwerke und Türme sollten die Märtyrer qua Reliquie als Verteidiger und Schützer des Christentums im allgemeinen wie auch des Bistums fungieren. Vgl. zur Bedeutung von Türmen im Kontext der mittelalterlichen Stiftskirche und deren Rolle als Stützpunkt bischöflicher Macht Crusius 1995, 27ff: die Heiligen wurden als „Bollwerke, Türme gegen den Bösen und das Böse dieser Welt“ verstanden, die, wie die Stiftskirche selbst, im Stande waren, das Bistum zu verteidigen (ebd. 28f). Hartig 1927, 75, spricht den Moosburger Westturm explizit als „Wehrturm“ an.

81 Solche querschifflosen Raumformen wurden von den Bettelorden bevorzugt, deren Hauptanliegen die Predigt war. Ihre Kirchen zeichneten sich auch durch die saalartige Anlage, oft als Hallenkirche, aus, die der großen Menge von die Predigten verfolgenden Zuhörern gerecht wurde. Dagegen sind nach Lehmann die Klosterkirchen der Zisterzienser mit ihren vielgliedrigen Querhaus- und Choranlagen abzugrenzen. Diese entsprechen dem bei den Zisterziensern gebräuchlichen Prozessionswesen. Lehmann 1947, 29f. Auch Binding 1985, 292, weist auf diese Eigentümlichkeiten hin. Neben Augustinerchorherren- und Prämonstratenserkirchen verwenden auch Domkirchen das querschifflose Schema; siehe ebd. 294ff.

ähnlichen, predigt- und laienfreundlichen Grundriß besitzen.<sup>82</sup> Die Moosburger Stiftskirche wird also bereits in romanischer Zeit weniger als Prozessions-, sondern vielmehr als Messe- und Predigtraum gedient haben und wurde damit den seelsorgerischen, auf die Gemeinde ausgerichteten Hauptaufgaben der Chorherren gerecht. Die großzügigen Maße des rund 50 Meter langen und 25 Meter breiten Langhauses scheinen a priori auf die Bedürfnisse einer großen Gemeinde beziehungsweise reicher Pilgerscharen ausgerichtet. Wie oben erwähnt, ist davon auszugehen, daß zu jener Zeit bereits die Wallfahrt zu den Gebeinen des Heiligen Kastulus im Gange war.<sup>83</sup> Zugleich scheint dem architektonischen Konzept eine Zahlensymbolik zugrundezuliegen. Die romanischen Seitenschiffsarkaden ruhen auf je zwölf Bögen. Sie erinnern damit an die Zwölfzahl der Apostel und die 24-Zahl der Ältesten in der Offenbarung und weisen damit indirekt auf den post-apostolischen Sendungsauftrag der Chorherren hin.

### **a) Die Erneuerungskampagne um 1500**

In den Jahren 1468 bis 1514 fand eine umfangreiche Erneuerungskampagne statt. Ein weiträumiger, dreiteiliger Chor wurde angebaut, desweiteren eine Sakristei, eine Bibliothek mit Schatzkammer sowie mehrere gotische Kapellen.<sup>84</sup> Die Kanoniker benötigten nun zusätzliche Räume, um die immer umfangreichere Wallfahrt besser organisieren zu können, und um „die Prozessionen großer Pilgerscharen um das Heiligtum zu leiten“.<sup>85</sup> Die Kastulusreliquien, die man beim Bau der Chorfundamente im Boden wiederfand, kurbelten den Publikumsverkehr zusätzlich an.<sup>86</sup> Insgesamt wurden vier neue Altäre geweiht, welche den Pilgern noch mehr Möglichkeiten der Andacht boten.<sup>87</sup> Auch von mehreren einzelnen, zu jener Zeit neu gefertigten oder überarbeiteten Schnitzfiguren und Reliquiaren berichten die Archivalien, beispielsweise von einem Quirinuskopfreliquiar und von einem 1507 gefaßten Kastulusbild.<sup>88</sup> Dieses gehörte möglicherweise

82 Siehe Descœdres 2003, 11-30, mit zahlreichen Beispielen. Die Predigerkirchen sind ihrerseits von Kanonikerkirchen abhängig, siehe ebd. 21f. Im Unterschied zu Predigerkirchen sind Stiftskirchen reicher und repräsentativer, etwa mit Türmen, ausgestattet. Zu Prediger- und Bettelordenskirchen siehe LexK Bd. 1, 518ff; LMA Bd. 1, Sp. 2093f u. ebd. Sp. 1221f (zur Übereinstimmung der Bautypen mit Augustinerchorherren-Kirchen).

83 Bichlmeier 1977, 15.

84 Ursprünglich Marienkapelle, Martinskapelle und Ursulakapelle, siehe Altmann 1990, 6. Zu den Erweiterungsmaßnahmen auch Hartig 1927, 80.

85 So interpretiert Lehmann 1947, 30, das Phänomen des gotischen Chorumgangs mit Kapellenkranz in Frankreich.

86 Bichlmeier 1977, 17.

87 Für den Kreuzaltar sind Arbeiten 1475 und 1481 belegt. 1483 wurden ein Marienaltar auf der Lettnerbühne („auf der porkirchen“) und ein Altar in der Barbarakapelle („*altare in capella S. Barbare circa posteriorem porticum*“) geweiht. 1508 wurde der Altar der Ursulakapelle fertiggestellt, von dessen Existenz ein noch heute erhaltenes Relief mit einer Szene aus der Vita der Heiligen zeugt. Alle Zitate und Quellenangaben siehe Nadler 2002, 10f; vgl. Feulner 1923, 1f sowie Anm. 88 in diesem Kapitel.

88 1507 arbeitete ein Maler namens Bartholomäus aus Landshut an einem Kastulusbild. Die Forschung geht davon aus, daß es sich dabei um die noch erhaltene, mehrfach überarbeitete, im Kern aber mittelalterliche, überlebensgroße Kastulusfigur handelt, die sich heute ebenfalls in der Ursulakapelle befindet. Sie folgt einem zu dieser Zeit geläufigen, ikonographischen Typus mit Herzogshut und langem Rock sowie dem Moosburger Wappen in der Hand, wie er auch in der Kirche von St. Kastl bei Langenbruck - sie verfügte ebenfalls über Kastulusreliquien - und an vielen anderen Orten vertreten ist. Es ist nicht geklärt, ob es sich bei dieser Figur um einen Überrest des Leinbergers Retabel vorausgegangen Hochaltars handelt. Zumindest zeugt die Integration der Figur in einen barocken Altar

zu einem Tragaltar, der in den neuzeitlichen Quellen bis ins 17. Jahrhundert zurück erwähnt wird. Er diente bei besonders starkem Wallfahrerandrang als „Notbehelf“ zum Messelesen und sicherte auch bei Hochbetrieb in der Kirche den reibungslosen Ablauf der Liturgie.<sup>89</sup> Man erneuerte darüberhinaus die Glasfenster des Münsters, und ein Lesepult wurde angeschafft. Doch nicht nur die Laien wurden mit neuen Ausstattungsstücken „versorgt“, sondern auch die Kanoniker. Sie erhielten ein neues Chorgestühl (1475), und es wurde, vermutlich in den 80er Jahren, ein Lettner eingezogen, der bis in die Zeit nach dem Tridentinum erhalten blieb.<sup>90</sup> Da Lettner und Hochaltarretabel vermutlich visuell aufeinander bezogen waren, soll dieser im folgenden ausführlicher besprochen werden.

## **b) Überlegungen zum mittelalterlichen Lettner**

Der gotische Lettner riegelte das Langhaus in Nord-Süd-Richtung ab. Es wird sich dabei keineswegs um eine der noch in der Hochgotik üblichen, blickdichten Barrieren gehandelt haben, denn im Spätmittelalter hatten sich die bisher wandartigen Lettnerkonstruktionen aufgelöst.<sup>91</sup> Maßwergitter, Fenster oder Arkaden gaben nun die Durchsicht zum Hochaltar frei.<sup>92</sup>

„Das abschließende Moment der Lettnerschranken wird aufgehoben. Der Arkadenlettner wird zu einer durchsichtigen Halle, die zum Einblick in den Chor auffordert. Sie stellt eine Art Würde- und Hoheitszeichen dar, hinter dem der würdigste Teil einer Kirche folgt.“<sup>93</sup>

Gerade in Volks-, Gemeinde- und Predigerkirchen wurde die offene Lettnerform üblich.<sup>94</sup> Dort war den Laien zunehmend die teils passive, teils aktive Teilnahme an der jenseits der Lettnerschranke stattfindenden Feier der Liturgie zuerkannt worden. Sie hörten die Predigten, beteiligten sich am

---

1774 von ihrer Popularität. Vgl. Decker 1985, 215f. Die von Feulner 1923, 1-7, ausgewerteten Urkunden sind: Stifts-Oberkustorei-Rechnung, Einnahmen und Ausgaben des Stiftes Moosburg; Kustodeirechnungen des Stiftes Moosburg 1481, 1500, 1507, 1508, 1513, 1518, 1520. Rep. 46, Verz. 3, Fasc. 76, Nr. 220; StA Landshut. Vgl. die Quellenpublikation von Nadler 2002, 40ff.

89 Z.B. genannt bei Hartig 1927, 83: „Für die früher sehr zahlreichen Kastuluswallfahrten war in der Mitte der Kirche immer ein eigener Notaltar aufgerichtet worden.“ Vgl. auch Gandershofer 1827, 90, nach einem Visitationsbericht aus dem Jahre 1724: „Bey dem Bildnisse des heiligen Kastulus, zu dem jährlich sehr viele Pilger wallfährten, war zum Behufe des Messelesens ein Tragaltar aufgerichtet.“ 1742 wurde dann über einen neuen Kastulusaltar zur Ausstellung des „wunderthetigen Bildtnus“ nachgedacht, das 200 Gulden kosten und 15 Schuh hoch sein sollte (BHStA München, Landshuter Abgabe 1982, Landshut St. Martin A 548, vgl. Nadler 2002, 113f). Dazu auch Sighart 1855, 34: „An die Stelle des früheren Kreuzaltärens ward im vorigen Jahrhundert ein Altar an einen Pfeiler angelehnt, auf welchem eine gräuliche Figur des heil. Kastulus prangt.“ Vgl. dazu auch Decker 1985, 216.

90 Brief von Anton Buchberger, R.i.R. und Leinberger-Forscher, vom 24.11.2002. Auffällig ist, daß die romanische Zahlensymbolik des Hauptschiffes beim gotischen Umbau durch das Aufstellen des Chorgestühls im Osten sowie das Einziehen einer Westempore (um 1500, siehe Altmann 1990, 4) nicht eliminiert, sondern lediglich modifiziert wurde. Im Norden und Süden markierten nun je sechs, also insgesamt wieder zwölf, Langhauspfeiler als freistehende Stützen den Laienraum im Mittelschiffsbereich.

91 Siehe dazu Jung 2000, 622ff, bes. 630-634. Ohne Berücksichtigung dieses Auflösungsprozesses hingegen Schmelzer 2004, bes. 10ff. Kritik an ihrem Ansatz äußert Eva Maria Waldmann in einer Rezension zu Monika Schmelzer in: Journal für Kunstgeschichte, Jg. 9, 2005, H. 1, 40-43. Allgemein zum Thema Lettner vgl. LexK Bd. 1, 301ff.

92 Vgl. Köcke 1972, Abb. 1 (Kiedrich/Rheingau) und Abb. 8 (Schleswiger Domlettner) mit drei bzw. fünf sich vom Boden aus in die Höhe erstreckenden Arkaden.

93 Köcke 1972, 22.

94 In der Predigerkirche in Bern wurde bereits um 1310 ein offener Lettner eingefügt, mit zwei Seitentüren und einem Maßwerkfenster über dem Kreuzaltar in der Mitte, welches den Blick auf den Priester und die Hostienelevation ermöglichte. Siehe Rekonstruktion bei Descœdres 2003, 24.

Gesang oder wohnten religiösen Spielen bei. Visuell war die Gemeinde permanent durch den „Anblick der zahlreichen Fresken, der Tafelmalereien und Plastiken,“ mit denen die Chöre ausgestattet waren, in die kirchliche Liturgie eingebunden.<sup>95</sup>

Daß auch in Moosburg zugunsten einer dauerhaften, **visuellen** Zugänglichkeit des Hochaltars kein komplett geschlossener Lettner mehr verwendet wurde, läßt sich aus verschiedenen Überlegungen hypothetisch schließen. Zum einen spricht die Funktion des Kastulusstifts als **Ort der Seelsorge** für einen offenen Lettner. Zentrales Anliegen der Chorherren war die Vermittlung der christlichen Lehre an das Volk durch Predigten. Diese wurden durch Verweis auf Bilder, unter anderem die der Altäre, in ihrer Aussagekraft gesteigert. Entsprechend finden sich in vielen Stifts- und Pfarrkirchen durchfensterte beziehungsweise in Arkaden aufgelöste Lettner, deren visuelle Durchlässigkeit dieses Ineinandergreifen von Wort und Bild und damit ein verbessertes Nachvollziehen der Predigten durch den Gläubigen erst ermöglichten. Als Beispiele seien die Pfarrkirche zu Kiedrich im Rheingau (**2**) sowie die Lettner der Pfarrkirchen Breisach (St. Stephan), Lübeck (Marienkirche), Eßlingen (St. Dionysius) sowie der Kollegiatstiftskirche Jung-St.Peter in Straßburg, und der Pforzheimer Stiftskirche angeführt, die alle in Arkaden oder Fenster aufgelöst sind. Ältere Beispiele sind die Lettnerziborien der Gelnhausener Marienkirche (um 1240, **5b**) und der Lettner der früheren Augustinerkirche zu Wechselburg (um 1235, **5a**).<sup>96</sup>

Zweitens legt die Funktion des Kastulsmünsters als **Wallfahrtskirche** den Verzicht auf einen geschlossenen Lettner nahe. Ein solcher hätte eine Orientierung im Kirchenraum unnötig erschwert und wäre der Schaufrömmigkeit und dem Schaubedürfnis der Pilger nicht entgegengekommen. Drittens spricht die sonstige Raumsituation der Kirche gegen einen blickdichten Lettner, da sie von einer weitestgehend auf Offenheit und Verbindung der einzelnen Raumteile untereinander angelegten Planung zeugt. Das Münster regt, ganz im Sinne seiner Funktion als Stifts- und Predigtkirche, zum Aufenthalt, zum Durchschreiten und Erleben der unterschiedlichen Ansichten an. Die einzelnen Raumkompartimente korrespondieren miteinander. Eine komplett geschlossene Lettnerbarriere hätte diese Situation empfindlich gestört (**1, 4a,b**).<sup>97</sup>

Auch eine **faktische** Zugänglichkeit des Kastulusretabels scheint im Kontext der Funktion als

<sup>95</sup> Gezeigt am Beispiel der Diözese Brixen von Schwob 1987, 162ff. Zitat ebd. 166.

<sup>96</sup> Zum Lettner im Breisacher Münster siehe Marie-Luise Schmidt: „Der Lettner im Stephansmünster zu Breisach“, Dessau 1928. Zu den letztgenannten Bspn. Jung 2000, 641ff m. Abbn.. Zu den anderen Köcke 1972, 20ff m. Abbn.. Dieser offenen Lettnergestaltung entspricht die spätestens für das 16. Jh. belegte Praxis, sogenanntes „schloßfestes“ Gestühl in den Pfarrkirchen aufzustellen. Es handelt sich um zellenartig ummantelte Kirchenbänke, die mit Fenstern versehen waren und wie ein Verschluss verschlossen werden konnten. Meist waren sie mittels eines Podestes zum Kirchenboden erhöht, um eine bessere Sicht auf die Meßfeier zu gewährleisten. Solche Tribünen wurden vor allem seitens des höheren Standes eingerichtet, um auf diesem Wege zugleich die Rangabstufung zu verdeutlichen. Vgl. Peters 1984, 80; Reinle 1988, 69f.

<sup>97</sup> Vgl. etwa die in einen Rundbogen-Durchgang und ein großes Fenster aufgelöste Nordwand der südöstlich angrenzenden Ursulaskapelle. Solche offenen Anräume und Kapellen sind ganz typisch für Prediger- und Bettelordenskirchen; sie dienten oft als Beträume für die Laienbrüder. Die offene Anlage ermöglichte es, die eigene Feier zu zelebrieren und zugleich dem Chordienst der Kleriker/Mönche zu lauschen. Siehe Descœdres 2003, 25f.

Stiftskirche wahrscheinlich. Seit dem späten 13. Jahrhundert war es in Mittel- und Nordeuropa üblich geworden, daß sich das städtische Patriziat oder auch die Feudalität auf dem Lande einzelne Sitzbänke für das Beiwohnen des Pfarrgottesdienstes anschaffte und diese „meist in unmittelbarer Nähe vom Chor oder in diesem selbst“ plazierte.<sup>98</sup> Zum anderen erlaubte die zunehmende Anzahl von in den Lettner eingefügten Türöffnungen in Stifts- und Domkirchen mitunter den direkten Zugang zum Chor und damit ein nahsichtiges Betrachten und Erleben des Allerheiligsten zu bestimmten Zeiten.<sup>99</sup> Die Kunstgeschichte rechnet erst seit wenigen Jahren mit dieser Möglichkeit der zeitweisen Begehbarkeit von Hochchören durch Laien; sie ist wegen der oft nicht überlieferten Lettneranlagen und fehlender urkundlicher Nachrichten in der Regel auch nicht direkt belegbar.<sup>100</sup> In Moosburg scheinen jedoch bauliche Indizien dafür zu sprechen, daß der Hochaltar unabhängig von der Lettneranlage zugänglich war. Zunächst ist das wohl noch an seinem Originalstandort befindliche Chorgestühl<sup>101</sup> um ein ganzes Joch vom Chor weg nach Westen gerückt, sodaß unmittelbar vor dem Triumphbogen der Vierung ein Freiraum entsteht (1). Dort sind noch heute Andachtsbilder aufgestellt. Damit erinnert der Moosburger Grundriß an einige französische oder englische Kirchen des Mittelalters, die Louis Bouyer in einer Abhandlung zum Zusammenhang von Liturgie und Architektur bespricht.<sup>102</sup> Dort ist das Chorgestühl so gen Westen verschoben, daß zwischen Chorraum des Klerus und Altarbereich ein eigener Raum entsteht, wo sich in Kathedralen und Stiftskirchen männliche Laien während des Gottesdienstes aufhalten durften. Nach Bouyer ist diese Praxis „vom Klerus nicht nur geduldet, sondern geradezu gefördert worden [...], wenigstens seit dem 17. Jahrhundert, vielleicht schon früher.“<sup>103</sup> Die nördliche Nebenapside und der Hochchor

98 Peters 1984, 78; vgl. Möbius 1979, 6.

99 Die Schwellen der Mittelforte des Naumberger Westlettner sind stark ausgetreten, vgl. Gubalke 1946, 25, und Abb. ebd., 19. Zu Naumburg siehe ausführlich Jung 2000, 626ff.

100 Thomas Schilp äußerte während der Tagung „Bildgebrauch und Bildproduktion“, Dortmund, 8.-10.5.2003, Zweifel an der Undurchdringlichkeit von Lettnern selbst in Klöstern. Die oft deutliche Rezeption des Formengutes der in den Chören vieler Klosterkirchen aufgestellten Altäre in anderen Kirchen spreche dafür, daß man die Sichtschranken bewußt geöffnet habe, um die wertvollen Stücke zu zeigen. In der Diskussion wurde festgestellt, daß zumindest die Lettner in Franziskaner- und Dominikanerkirchen blickdicht zu denken wären. Katharina Krause differenzierte in einem Vortrag zu Altarvelen, die den Altar ähnlich wie die Lettner den Augen der Gläubigen entzogen, zwischen optischer (also vollständiger) Unzugänglichkeit und faktischer Unzugänglichkeit. Hier wurde durch das Spiel mit offenen Strukturen den Laien zumindest der permanente Blick auf den Altar gewährt (Siehe dazu den Tagungsband „Das 'Goldene Wunder' in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter; hgg. von Barbara Welzel, Thomas Lentz, Heike Schlie, Bielefeld 2003, darin besonders: Thomas Schilp: „Sakrale Topographie im mittelalterlichen Dortmund“, 37-56; Katharina Krause: „Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters“, 161-182; Heike Schlie: „Von außen nach innen, am Scharnier von Präsenz und Absenz. Die Gregorsmesse und die Medialität des Klappretabels“, 201-222). Auch die Abbildungen bei Köcke 1972 belegen, daß die Altäre durch die Lettneranlagen zumindest von fern bestens eingesehen werden konnten. Die Autorin weist darauf hin, daß gerade in Seelsorgerkirchen eine Abschwächung der trennenden Funktion der Lettner sowie eine Verschleifung der einzelnen Raunteile und eine räumliche Offenheit zu konstatieren sind; vgl. Köcke 1972, 21.

101 Brief Anton Buchbergers vom 24.11.2002.

102 Z.B. St. Benoît-sur-Loire, Westminster Abbey u.a. (vgl. ausführlich Bouyer 1993, 77f m. Abbn.).

103 Bouyer 1993, 78. Während des Gottesdienstes bewegten sich die Menschen aus Ermangelung der Kirchenbestuhlung fürs Volk, die erst nach der Reformation allgemein üblich wurde. Sie schritten umher und nahmen die Freiflächen vor den Nebenaltären und Beichtstühlen in Anspruch. Daß eine strenge Abgrenzung des Chores unter diesen Umständen möglich war, ist unwahrscheinlich. Vgl. auch Peters 1985, 78.

sind in Moosburg außerdem durch eine kleine Tür verbunden. Einzelpersonen dürfte es so möglich gewesen sein, den Altar zu betrachten, ohne daß sich die betenden Kanoniker daran stören mußten **(4b, 1)**.<sup>104</sup>

Insgesamt ist die Chorzone, wie das Langhaus, betont durchlässig und offen gestaltet. Es soll hier nicht behauptet werden, Laien hätten, wie bei Bouyer beschrieben, in Moosburg dem Gottesdienst beiwohnen dürfen.<sup>105</sup> Vielleicht aber hatten Gläubige und Pilger zumindest außerhalb der Gottesdienstzeiten bedingten Zugang zum Altar. Schaefer zitiert ein Visitationsprotokoll des 13. Jahrhunderts aus Rouen, welches darauf schließen läßt, daß dort Laien während des Chorgebets Zutritt zum Allerheiligsten hatten. In dem Schriftstück wird gerügt, „dass die Laien den Chordienst des Klerus durch ihre Anwesenheit im Chor bzw. durch zu nahes Herankommen, Umherwandern und Sprechen empfindlich störten.“<sup>106</sup> Bei Schwob findet sich die Schilderung einer Grablegungsfeier von der Hand eines Domesners aus Brixen aus der Zeit um 1550, in der nicht nur das diebische Verhalten der Laien kritisiert wird, die unter anderem Weihwasserwedel entwenden und Kerzen zerbrechen, sondern auch ihr rücksichtsloses Verhalten beim Verfolgen der Zeremonie: das Volk stelle sich dabei auf das Chorgestühl (!) „*unnd macht die alle unsauber*“.<sup>107</sup> Der Publikumsverkehr in Moosburg dürfte wegen des Lettners, der das Eindringen zu großer Pilgerscharen unmöglich machte, überschaubar geblieben sein und konnte mittels der kleinen Nordtür zusätzlich kanalisiert werden. Sicher war der Blick durch den Lettner auf das Retabel nicht völlig offen. Selbst die gegen Ende des Mittelalters gebräuchlichen, durchbrochen gearbeiteten Lettner boten lediglich Durchsichten im unteren Bereich (Fenster, Arkade). Wie die genannten Vergleichsbeispiele aus anderen Stifts- und Pfarrkirchen schließen lassen, könnte insbesondere die vierteilige Gesprengezone des Kastulusretabels durch die Architektur des Lettners verdeckt gewesen sein. Den offenen beziehungsweise durch die Flügel verschlossenen Schrein könnte eine Lettnerarkade oder ein Fenster optisch gerahmt haben.<sup>108</sup>

104Die starke Einschnürung des Triumphbogens zur Mitte hin in Form von Mauerzungen sperrte die den Chor betretende Person visuell gegen den Gestühlsbereich hin ab.

105Wie Schilp 1995, 188, ausführt, ist auch in Stiftskirchen der Hochaltar explizit den Klerikern zugewiesen, der Kreuzaltar dient der Volksseelsorge. Dagegen wurde es nach Laabs 2000, 62, im 14. Jh. sogar in Zisterzienserkirchen „üblich, die männlichen Laien zu den Hochfesten an der Festmesse vom hinteren Teil des chorum conversorum aus teilnehmen zu lassen.“

106Schaefer 1962, 195. Ursprünglich war im 9.Jh. noch eine Teilnahme aller Gläubigen am Stundengebet des Klerus in Stiftskirchen vorgesehen. Die Aachener Regel von 816 verlangt, „dass der Chordienst mit seinen Gesängen wesentlich zur Erbauung der Gemeinde beitragen soll“; ebd. 194.

107Zit. nach Schwob 1987, 163.

108Vgl. Jung 2000, 625, Abb. 3 (Lettner der Stiftskirche Gelnhausen, um 1240). Siehe auch Abb. 5 in: Barbara Welzel: „Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken. Die Sakramentsbruderschaft in der St. Pieterskerk zu Löwen“ in: Kunst und Liturgie 2000, 177-190, hier: 183. Die niederländische Miniatur (1495/1500, Utrecht, Museum Catharijneconvent) zeigt die Vision der Madonna, die dem Hl. Dominikus und seinem Konvent erscheint. Im Hintergrund gibt die Mittelarkade des Lettners, die Vision gleichsam paraphrasierend, den Blick auf das Chorretabel frei, von dem nur der Corpus mit Predella, nicht aber das Gesprenge sichtbar ist.

### **c) Zusammenfassung**

Die Moosburger Stiftskirche erhielt im Spätmittelalter ein repräsentatives Erscheinungsbild, um mehr Pilger anzulocken und aufnehmen zu können. Der Lettner mit zugehörigem Altar, Kreuzaltar und Leseputz, der Tragaltar sowie die Neuausstattung der Seitenschiffe und der verschiedenen Kapellen regelten und organisierten den Publikumsverkehr. Durch den Bau des Lettners wurde eine zu starke Störung der Kanoniker durch Pilger beim Chorgebet vermieden.<sup>109</sup> Andererseits waren Lettner zugleich ein Medium der Kommunikation mit dem Gläubigen.<sup>110</sup> Die aufwendigen Renovierungsarbeiten gerade derjenigen Bereiche der Moosburger Kirche, die hauptsächlich für die Liturgie der Laien bestimmt und diesen zugänglich waren, beweisen, daß man die Gläubigen keineswegs „abschotten“ wollte, wie gemeinhin für mittelalterliche Stiftskirchen angenommen wird. Vielmehr sollten sie durch eine attraktive Gestaltung des Münsters und der Volksaltäre regelrecht angelockt werden, denn Wallfahrer stellten eine willkommene Einnahmequelle für Stadt und Stift dar. Das Kastulusretabel ist chronologisch als „Schlußlicht“ dieser Erneuerungskampagne im direkten Kontext der publikumswirksamen „Attraktivitätssteigerung“ der Münsterkirche zu sehen. Seine schnitzerische Pracht, die gewaltigen Ausmaße von rund 14 Meter Höhe,<sup>111</sup> die aufwendige Konstruktion, auf die noch zurückzukommen ist, und die in der Altarmensa eingeschlossenen Reliquien luden die Gläubigen zum Gebet und zur Andacht vor dem Retabel ein. Vermutlich war es Pilgern und Gemeinde wenigstens zeitweise, faktisch oder auch nur visuell, durch den Lettner oder durch Sichtschneisen innerhalb des Kirchenraums hindurch, zugänglich.

## **4. Das romanische Westportal**

In die Erneuerungskampagne des späten Mittelalters war die Außenarchitektur des Münsters, abgesehen vom Chor, nicht einbezogen. Sie scheint weiterhin für die Bedürfnisse einer Stifts- und Wallfahrtskirche zugeschnitten gewesen zu sein. Auch das romanische Tympanon des Westportals

<sup>109</sup>Die Kanoniker hatten dadurch die Möglichkeit, sich ungeachtet starken Publikumsverkehrs jederzeit zum Gebet zurückzuziehen und waren zudem vor Zugluft geschützt, was ein weiterer Grund für den Bau von Lettnern war, vgl. Köcke 1972, 6.

<sup>110</sup>Sie dienten als Predigt-, Orgel- und Sangesbühne, als Gerichtsstätte, als Ort der Hostien- und Reliquienausstellung oder der Präsentation geistlicher wie weltlicher Würdenträger. Auf ihnen fanden geistliche Schauspiele und Kerzenweihen statt, oder man richtete von dort aus Mitteilungen an die Gemeinde. Köcke 1972, 7ff. Der Lettner war von jeher auch Ort des Ambos. Vgl. die ethymologische Herleitung des Wortes „Lettner“ aus *lectorium*, was das Verlesen des Evangeliums meint. Auch andere, fremdsprachliche Bezeichnungen für Lettner nehmen auf diese Funktion der Evangeliumsverkündigung Bezug. Dazu Köcke 1972, 2.

<sup>111</sup>Das Retabel hat im 19. Jahrhundert Ernst Franz August Münzenberger, der zahlreiche Retabel in Wort und Bild in einem mehrbändigen Werk sammelte, treffend als „Altarkoloss“ bezeichnet (Münzenberger 1885 Bd. 2, 73). Zu Münzenbergers Altarsammlung siehe: Elsbeth de Weerth: „Die Altarsammlung des Frankfurter Stadtpfarrers Ernst Franz August Münzenberger (1833-1890). Ein Beitrag zur kirchlichen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ (o.O./J.).

wurde beibehalten. Da sein skulpturaler Schmuck ikonologische Berührungspunkte mit dem Moosburger Hochaltar aufweist, soll es im folgenden näher betrachtet werden (**6a-c**).

Dem Westportal war ehemals eine Vorhalle vorgelagert, welche im Zuge der Säkularisation 1802/05 zerstört wurde.<sup>112</sup> Seine Gewände- und Tympanonskulptur stammen aus der Zeit um 1200.<sup>113</sup> Dem sechsfach gestaffelten Stufenportal sind seitlich je drei Dreiviertelsäulen eingestellt, denen flache, kerbschnittartige Ornamentik mit Flechtband- und vegetabilischen Motiven aufgelegt ist. Die Archivolten zeigen geometrisierende Muster und werden nach Art italienischer Portalanlagen von zwei sitzenden Löwen flankiert. Diese ruhen auf den flachen Pilastern, die das Portal seitlich begrenzen, den äußersten Archivoltenbogen stützen und figural verzierte Kapitelle tragen.<sup>114</sup> Im Zentrum des Tympanonreliefs (**6b,c**) thront Christus, flankiert von St. Kastulus, der eine Palme bei sich hat, zu seiner Linken und der mit dem byzantinischen Titulus *Theotokos* (Gottesgebälerin) bezeichneten Maria zu seiner Rechten. Neben ihr kniet, einen länglichen Gegenstand mit beiden Händen haltend,<sup>115</sup> Kaiser Heinrich II., Gründer des Kollegiatstifts im 11. Jahrhundert. Sein Pendant auf der heraldisch linken Seite ist der Freisinger Bischof Adalbert (1158-1184), der auch den Freisinger Dom errichtet hat und als Bauherr der romanischen Moosburger Kirche gilt. Er bringt den Heiligen in der Mitte das Modell des Münsters dar. Darunter unterrichtet eine zweizeilige Majuskelschrift über den Inhalt der Darstellung: „Dieses so großartige Gotteshaus bringt dir, Castulus, der glückliche Bischof dar, dem du ein mächtiger Schutz sein mögest. Ihm sei auch der König (Heinrich) gnädig, der dir wieder den Glanz verlieh, welcher dir so lange Zeit hindurch entzogen war.“<sup>116</sup>

Kastulus und Heinrich werden also explizit als Schutzherren des Bischofs angerufen.<sup>117</sup> Dessen „Gegenleistung“ besteht im Bau der Stiftskirche. Die ausdrückliche Bezugnahme Adalberts auf die beiden Märtyrer spiegelt das Selbstverständnis der Bischöfe als Nachfolger der Heiligen, als Erben der *milites christiani*, im Hochmittelalter.<sup>118</sup> Adalberts Kollegiatstiftskirche ist geistlicher Herrschaftsstützpunkt innerhalb der Diözese, legitimiert und manifestiert durch die *potestas* der Heiligen Kastulus und Heinrich. Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, den von

112Altmann 1990, 6. Derartige Vorhallen sind oft bei Cluniazensern anzutreffen. Sie dienten als Sammlungsort der Kleriker, etwa bei Prozessionen, oder aber für den Vollzug von Begräbnissen und Taufen (Binding 1998, 47). Der Kreuzgang der Kanoniker befand sich aufgrund der südlichen Lage der ehemaligen, 1207 durch Brand zerstörten Burg und ihrer Nachfolgebebauung, entgegen der gängigen Praxis im Norden des Münsters. Die Chorherren werden von dort aus einen separaten Zugang zum Chorbereich gehabt haben. Daß dieser von Norden aus erfolgt sein dürfte, legt eine ältere, wohl romanische Verbindungstür im nördlichen Seitenschiff nahe, die heute der Erschließung der Ende des 15. Jahrhunderts errichteten, zweigeschossigen Sakristei dient (Altmann 1990, 4).

113Die Datierung wird unterschiedlich angegeben zwischen 1175 (LCI Bd. 5, Sp.480) und frühes 13. Jh. (Altmann 1990, 18).

114Der Türsturz trägt kerbschnittartige Akanthus- und Weinrankenornamentik und stammt aus dem 19. Jahrhundert. Er überdeckt jeweils zur Hälfte die an den inneren Pfeilerkapitellen angebrachten, romanischen Löwenköpfe. Altmann 1990, 18.

115Altmann 1990, 18, spricht es als Kerze oder als Stiftungsurkunde an.

116Zitiert nach Altmann 1990, 18.

117Im Gegensatz zu Maria und Christus, die nicht im Text genannt werden.

118Siehe oben S. 16.

Heinrich gehaltenen, leicht konisch zulaufenden Gegenstand nicht als Kerze oder Urkunde, sondern als Schwert oder als Zepter anzusprechen, und damit als Verweis auf seine quasi militärische Schutzfunktion über das Stift zu werten. In diesem Zusammenhang sind auch die beiden Portallöwen von Bedeutung, die als Wächter der Kirche die durch Inschrift und Schwert artikulierte Intention der Wehrhaftigkeit unterstreichen<sup>119</sup>.

### **a) Das Tympanon als Dokument**

Den Auftraggebern des Tympanons war es offensichtlich wichtig, ein Höchstmaß an Geschichtlichkeit und damit Authentizität zu vermitteln. So beziehen sich die Gestalten Kastuli, Heinrichs und Adalberts auf konkrete, historische Sachverhalte: die Translation der Gebeine des Kirchenpatrons im 9. Jahrhundert, die Gründungsphase des Kollegiatstifts Anfang des 11. Jahrhunderts durch den Kaiser, den Bau des Münsters selbst durch den Bischof im 12. Jahrhundert. Die **Maria (6c)** beigeordnete, griechische Inschrift *Theotokos* läßt vermuten, daß für ihre Formulierung ein byzantinisches Vorbild Pate stand. Der Titulus zeichnet Maria als **Gottesgebäerin** aus. Als solche wurde sie bereits beim Konzil von Nicäa (325), im Zusammenhang mit der damals initiierten Lehre von den zwei Naturen Christi, diskutiert, jedoch erst 431 beim Konzil von Ephesos offiziell anerkannt.<sup>120</sup> Die Nennung des Titels im Tympanon rechtfertigt also die Rolle Mariens innerhalb der Heilsgeschichte und damit ihre Authentizität, wie auch die anderen Heiligen durch Schwert beziehungsweise Kirchenmodell als historisch glaubhafte Gestalten ausgewiesen sind. Mariens leichte Körperdrehung entspricht jedoch nicht dem in Byzanz üblichen Bildschema der sogenannten Theotokos: die „Gottesgebäerin“ präsentiert sich in der Regel frontal, oft thronend, das Christuskind im Schoß oder auf dem Arm haltend (*Hodegetria*, *Glykophilusa*), und ihm den Kopf zuwendend. Es ist der gleiche Typus, den auch die sogenannten Lukasmadonnen als Beweis für ihre angebliche Authentizität aufgreifen.<sup>121</sup> Die Moosburger

119Der Löwe ist in der mittelalterlichen Kunst eines der vielen doppeldeutig belegten Symbole. Er kann negativ konnotiert sein und dämonische Mächte verkörpern, wenn er beispielsweise ein Lamm in den Klauen hält. Als biblische Belege hierfür dienen etwa die Geschichten Daniels in der Löwengrube, die Samsonerzählung oder auch Ps 22, 22 („Hilf mir aus dem Rachen des Löwen“). Oft versinnbildlicht der Löwe aber auch Christus selbst oder dient als Auferstehungssymbol, da er sein totgeborenes Junges durch Anblasen zum Leben erweckt habe; vgl. LCI Bd.3, Sp.112. In der Deutung des Physiologus zeichnet sich der Löwe durch eine besondere Wachsamkeit aus, da seine Augen selbst im Schlaf geöffnet seien - eine Interpretation, die den Löwen als Portalwächter geradezu prädestinierte. Vgl. U. Treu: „Der Physiologus“, Berlin 1981, 5. Den Gegenstand Heinrichs spricht bereits Braun 1902, 77, als Zepter an.

120Haag 1997, 225. Belting 2000, 44f.

121LCI Bd. 3, Sp. 119. Lukas habe zu Lebzeiten die Madonna mit Kind mehrfach gemalt und darüberhinaus auch Christus- und Apostelbildnisse angefertigt. Insgesamt hat man Lukas rund 7000 Madonnenbilder, darunter zahlreiche Kultbilder, zugeschrieben. Die meisten stimmen hinsichtlich der oben beschriebenen Bildkomposition und ihres Vokabulars mehr oder weniger überein. Ausgangspunkt war eine vorgefundene Bildformulierung, die Belting um 600 ansetzt, und die „als Dokument und Reliquie“ gerechtfertigt werden sollte, indem man sie dem Evangelisten zuschrieb. Seither wurden Ikonen in der Nachfolge dieses Archetyps immer wieder als authentische Lukasbilder vereinnahmt. Vgl. Belting 2000, 72. Zu den byzantinischen Bildtypen siehe LCI Bd. 3, Sp.168-173, und unten S. 210ff.

Tympanon-Maria rezipiert hingegen die *Hagiosoritissa* (auch: *Chymeute*).<sup>122</sup> Diese Formulierung zeigt die Gottesmutter im Profil, ohne Kind, im Gebetsgestus, mit vor der Brust einzeln erhobenen Armen. Ihr Adressat ist in der Regel ein Brustbild Christi oder die Hand Gottes, der sich Maria zuwendet. Manche Varianten zeigen Maria mit einem zu entrollenden Bittbrief in den Händen, der dem Plädoyer Mariens „die Form eines offiziellen Dokuments“ und der gesamten Szene damit den Anspruch von Authentizität verleiht.<sup>123</sup> Einen Bittbrief hält die Maria im Moosburger Tympanon nicht in Händen, lehnt sich aber in Körperhaltung, Armstellung und Habitus an die *Hagiosoritissa* an.<sup>124</sup>

Daß sich die Inschrift *Theotokos* auf eine von der *Hagiosoritissa* divergierende Bildformulierung, die der *Hodegetria*, bezieht, steht dem Authentizitätsanspruch des Bildes nicht im Wege. Vielmehr wird dieser durch die zweifache Vereinnahmung eines Archetyps, im Bild einerseits und durch den Text andererseits, zusätzlich potenziert. Auch in der byzantinischen Kunst kam diese „zweigleisige“ Methode zur Anwendung: „Man muß generell davon ausgehen, daß **Ikonentypus** und **Ikonennamen** in einem freien Verhältnis zueinander standen und beide auf je eigene Archetypen verwiesen.“<sup>125</sup> Das Insistieren auf die angebliche Authentizität des Madonnenbildes läßt sich damit erklären, daß im Dom zu Freising, dem Wirkungsort Adalberts, eine noch heute erhaltene *Hagiosoritissa* bewahrt wurde.<sup>126</sup>

## **b) Das Westportal als Laienportal**

Statt eines komplexen, szenischen Zusammenhangs steht dem in die Kirche Eintretenden im Tympanon eine Figurengruppe mit zentraler Christusfigur vor Augen.<sup>127</sup> Sie ist hieratisch, statisch und blockhaft, fast „archaisch“ konzipiert, die Komposition ist leicht zu lesen. Auch das Entschlüsseln der Ikonographie bereitete dem Gläubigen keine Probleme: die versatzstückartig aneinandergereihten Einzelfiguren symbolisieren die Geschichte und den geistlichen Auftrag des Kollegiatstifts. Ähnlich lehrhaft und statisch sowie stilistisch vergleichbar sind die romanischen Tympana folgender Pfarr- und Stiftskirchen: das Südportal der Augustinerchorherrenkirche in Hamersleben (1220/30),<sup>128</sup> die Tympana der Nordseite der Pfarrkirche St. Leonhard in Frankfurt am Main (nach 1219), das Südportal der Pfarrkirche St. Marien in Gelnhausen (Anfang 13. Jahrhundert,

<sup>122</sup>LCI Bd. 3, Sp. 174f.

<sup>123</sup>Belting 2000, 270. Zitat ebd.

<sup>124</sup>Die Vermittlerrolle Mariens zwischen Gott und den Menschen, die seit dem Konzil von Nicäa verstärkt in den Vordergrund gestellt worden war, kommt durch die Dreivierteldrehung der Gestalt zum Ausdruck.

<sup>125</sup>Belting 2000, 271. Hervorhebungen von Belting.

<sup>126</sup>Vorstellbar wäre, daß sich in Moosburg eine mittelalterliche Replik dieses Kultbildes befand. Arnold 1990, 50; List 1996, 170f.

<sup>127</sup>Vgl. die sonst für Tympana üblichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts, der Krönung Mariä etc., beispielsweise an den Tympana des Bamberger Doms.

<sup>128</sup>Abb. H. J. Krause, G. Voß: „St. Pankratius zu Hamersleben“ (Schnell Kunstführer Nr. 1906/1991), 3. Aufl., Regensburg 1995, 7.

7). Den Reliefs dieser Tympana sind, wie in Moosburg, kurze Textbeischriften beigegeben, die das Dargestellte in komprimierter Form kommentieren und erklären.<sup>129</sup> Es waren Laienportale, sie richteten sich nicht primär an eine Ordens- beziehungsweise Klerikergemeinschaft, sondern an die Gemeinde.<sup>130</sup> Auch das Moosburger Westportal ist vor diesem Hintergrund als vermutliches Laienportal anzusprechen.

Dieser statische, nicht-szenische Tympanontypus tritt im 12. und 13. Jahrhundert auch an Portalen von Wallfahrtskirchen auf. Sauerländer wies anhand zahlreicher Beispiele nach, daß solcherart gestaltete Tympana oft bewußt auf den Innenraum der zugehörigen Wallfahrtskirche Bezug nehmen, indem ihr Figurenprogramm die Patrozinien der dortigen Altäre reflektiert. Die Links-Rechts-Verteilung der Gestalten auf der Bildfläche greift meist die Anordnung der Retabel im Norden oder im Süden der Kirche auf. Damit wurde den Pilgern und Wallfahrern gleichsam „eine sakrale Topographie“ zur Verfügung gestellt, die es ihnen erleichterte, sich in der Kirche selbst zu orientieren und sich ein Bild über die dort verwahrten Reliquien und Heiligengräber zu machen.<sup>131</sup> Da solche Tympana oft in unmittelbarem zeitlichem Kontext mit der Erhebung oder dem Erwerb von Reliquien produziert wurden, bringt sie Sauerländer mit dem konkreten Ziel einer „Mobilisierung der Wallfahrt“ zusammen.<sup>132</sup> Manchen auf diesen Tympana dargestellten Patronatsheiligen gab man, auch wenn dies nicht dem jeweils gebräuchlichen, ikonographischen Typus entsprach, zusätzlich oder anstatt des üblichen Attributs eine Märtyrerpalme in die Hand.<sup>133</sup> Bereits am Portal wurde durch dieses Symbol explizit auf das Märtyrertum des Heiligen, auf die siegreiche Überwindung des Todes durch den Märtyrerleib, hingewiesen, und damit auch auf die Existenz der heilbringenden Reliquien in der Kirche selbst, die jenes Märtyrertum konkret-dinglich bezeugen.<sup>134</sup> Auch im Moosburger Tympanon hält Kastulus, entgegen der damals gängigen

<sup>129</sup>Abbildungen bei Kiesow 1998, 159, 163. Zu Gelnhausen vgl. auch oben S. 22.

<sup>130</sup>In Hamersleben betrat die Gemeinde die Kirche von Süden, der Zugang der Chorherren geschah vom Norden aus, wo sich der Kreuzgang befand. Der Süden war traditionell dem Dorf zugewandt. Vgl. A. Guth: „Die Stiftskirche zu Hamersleben“, Oschersleben 1932, 20. Zu Gelnhausen und Frankfurt vgl. Kiesow 1998, 95. Vgl. auch den Gelnhausener Lettner oben S. 22 (**5b**).

<sup>131</sup>Vgl. Sauerländer 2000, 121ff. Sauerländer nennt als Beispiel u.a. das später mit einem Weltgerichtstympanon versehene Westportal der Kathedrale von Santiago da Compostella, über dessen ursprüngliche Planung der sogenannte *Codex Calixtinus* aus dem 2. Drittel des 12. Jhs. Auskunft gibt. Demnach sollte dort ursprünglich eine Transfiguration so dargestellt werden, daß die Anordnung der Apostel der zugehörigen Altäre im Kircheninneren entsprochen hätte. In den Städten Avallon und Autun wurden im 12. Jh. mit dem Aufblühen des Lazaruskultes Tympana mit ähnlichen Bildprogrammen verwirklicht. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Beispiel in Avallon um eine Kollegiatstiftskirche. Auch die direkte Bezugnahme auf Reliquien byzantinischen Ursprungs im Bilde, wie sie möglicherweise die Moosburger Tympanon-Maria verkörpert, war in Wallfahrtskirchen Usus. Als etwa die Kathedrale von Chartres 1205 in den Besitz des aus Konstantinopel stammenden Hauptes der Hl. Anna kam, wurde diese im Portal dargestellt „mit einer Gestalt, welche ersichtlich an die östliche Herkunft der Reliquien erinnert“; vgl. Sauerländer 2000, 128. Zur Bildungsvermittlung durch Bilder und Portale im Mittelalter siehe auch HBK, 915ff; zu Heiligenverehrung und Pilgerwesen ebd. 1027ff.

<sup>132</sup>Sauerländer 2000, 127.

<sup>133</sup>Als Beispiel führt Sauerländer den Heiligen Benignus an, der sonst keine Palme aufweist, am Westportal der Abteikirche St. Bénigne in Dijon jedoch mit einer solchen dargestellt ist. Im Inneren des Gotteshauses, das auch als Wallfahrtskirche diente, wurden Reliquien des Heiligen verwahrt. Nach Sauerländer weist die Palme direkt auf diese hin (Sauerländer 2000, 126).

<sup>134</sup>Sauerländer 2000, 125f. Er spricht von einer „visuellen Aktivierung des Reliquienkultes“.

Ikonographie und vielleicht als Anspielung auf die Kastulusgebeine im Inneren der Kirche, eine Palme.<sup>135</sup> War auch dieses Tympanon als Wegweiser für die sakrale Topographie der Stiftskirche, als Orientierungshilfe für den Wallfahrer gedacht?<sup>136</sup>

Das Tympanon von St. Kastulus, so läßt sich zusammenfassen, unterstützte die kommunikativen Aufgaben der Stifts- und Wallfahrtskirche: es unterrichtete die nach Moosburg pilgernden Gläubigen. Seine leichte Lesbarkeit zeichnet es als typisches Laienportal aus. Es erklärt, bietet Orientierungsmöglichkeiten und spricht den Betrachter in Bild und Text direkt an. Es informiert den Besucher als in Stein gehauener Wegweiser über die „Attraktionen“, die das Kircheninnere zu bieten hat: allen voran die Kastulusreliquien und, vielleicht, ein heute nicht mehr erhaltenes, byzantinisches Gnadenbild. Die Figuren Heinrichs, Kastulus` und Adalberts sowie die *Hagiosoritissa* sind zugleich Sinnbilder der *memoria*, sie belegen die Authentizität der Gründung und Geschichte des Stifts: das Tympanon ist steinernes Dokument, ist Denk-Mal. Es handelt sich um Themenkomplexe, die rund 300 Jahre später bei der Errichtung des Kastulusretabels wieder wichtig werden sollten. All dies wird im folgenden Hauptteil der Studie zu untersuchen sein.

---

135Z.B. Altarskulptur aus Mailertskirchen, Anfang 16. Jh (KDB Oberbayern Bd. 2, 1377); Figuren aus Unterschönbach und Puchschlag, 15. Jh. (KDB Oberbayern Bd. 1, 232 u. 315) u.v.m. Vgl. die zahlreichen Bildbeispiele bei Bichlmeier 1977, 48ff m. Abbn., u. LCI Bd. 5, Sp. 480. Ob die der mehrfach überarbeiteten Kastulusfigur in der Ursulakapelle des Moosburger Münsters beigegebene Palme sich tatsächlich am Originalbestand orientiert, ist wegen der Vielzahl der nachmittelalterlichen Eingriffe fraglich.

136Der Pantokrator könnte sich auf eine Apsismalerei des nicht erhaltenen, romanischen Chores beziehen. Heinrich II. wurde 1146 heilig gesprochen, erst ab ca. 1230 jedoch als Heiliger dargestellt. Das Tympanon in Moosburg, das Heinrich eindeutig nimbiert, also als Heiligen zeigt, ist unabhängig von seiner genauen Datierung in dieser Hinsicht ein sehr frühes Beispiel. Vgl. zur Heinrichs-Ikonographie LCI Bd. 6, Sp. 479f. Auf die Funktion der Portalskulptur als sakraler Wegweiser hat jüngst auch Richard Marks hingewiesen. Die bereits von Sauerländer aufgestellten Thesen hat er im Hinblick auf englische Pfarrkirchen des Hochmittelalters spezifiziert. Er weist u.a. auch nach, daß das „Zweiergespann“ aus Maria und dem Patronatsheiligen der Kirche (siehe Moosburg) ein vielerorts gebräuchliches Schema war und auch in Form von in der Kirche aufgestellten Bildwerken Ausdruck fand. Maria war als Symbol des *sedes sapientiae* und der *ecclesia* in den Kirchen schon vor 1200 anzutreffen gewesen; in der 1. H. d. 13. Jhs. kam dann noch die Forderung hinzu, daß der Altar durch eine Figur des Patrons zusätzlich kenntlich gemacht werden sollte (Bischof William von Blois, in einem Beschluß von 1229 für die Diözese von Worcester, siehe Marks 2003, 41; in Deutschland war die Diözesansynode von Trier, 1310, richtungsweisend; siehe Decker 1985, 87 m. Anm. und weiterf. Lit.).

### III. Der Moosburger Hochaltar – eine Einführung

#### 1. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte in Stichworten – ein Forschungsbericht<sup>137</sup>

Entstehungsgeschichte und Restaurierung des Altars sind quellenmäßig gut dokumentiert.<sup>138</sup>

1510 taucht Hans Leinberger in den Landshuter Archivalien auf. Das Urbarbuch des Heiliggeistspitals zu Landshut verzeichnet einen „*maister Hanns, pildtschnitzer*“ als Bewohner des „*Andre schreiners haws in der parfuesgassen*“.<sup>139</sup> Die Existenz einer eigenen, wenn auch bescheidenen, Werkstatt zu dieser Zeit nimmt die Mehrzahl der Leinbergerautoren angesichts der Größe des nur kurz darauf entstandenen Moosburger Hauptwerks an.<sup>140</sup> Die Auftragserteilung für das Retabel wird zwischen 1507/08 und 1511 veranschlagt. Dies ergibt sich aus der auf dem linken Predellenflügel dargestellten Stifterfigur des Propstes Theoderich Mair, der am 11. August 1507 verstarb und den Altar kurz vor seinem Tod oder mittels Testament in Auftrag gegeben haben dürfte.<sup>141</sup> Hans Leinberger selbst wird im Zusammenhang mit dem Retabel gleich mehrfach erwähnt. Erstmals taucht er 1513 als verantwortlicher „*pildtschnitzer*“ beziehungsweise als „*M(aiste)r hannsen pildtschnitzer*“ in den Stiftsrechnungen auf. 1514 wird er dort mit dieser Bezeichnung weitere drei Male genannt.<sup>142</sup> Auch daß die „*taffel*“ am 21. März 1514 im Chor der Stifskirche von dem Maurer Nicolaus aufgestellt wurde („*fuit locata tabula in choro*“), geht aus

- 
- 137Weitgehend außer Acht gelassen wird hierbei Hans Leinbergers umstrittener Anteil an der Genese des sog. „Donaustils“. Siehe dazu z. B. Holter 1967, darin bes. Anton Legner: „Akzente der Donaustilplastik“, 148-175, sowie Kat. Linz 1965, bes. 253ff. Kritik am Begriff „Donauschule“, „Donaustil“ übt Fedja Anzelewski: „Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule“ in: Ausstellungskatalog „Altdorfer und der Fantastische Realismus in der deutschen Kunst“, Paris 1984, 10ff. Ausführlich beschäftigt sich auch mit kritischer Sichtweise Decker 1985, 33-57, mit dem Zusammenhang Leinberger-Donaustil.
- 138Ausführlich erstmals bei Lill 1942, 37f, 307. 1984 von Claudia Behle überprüft und ergänzt (Behle 1984, 77-88). Neuerdings hat Nadler 2002 nochmals sämtliche Archivalien ausgewertet und gesammelt. Es werden im folgenden nur die biographischen Daten und Vermutungen behandelt, die im Hinblick auf das Moosburger Retabel von Belang sind.
- 139Der Archivfund publiziert von Theo Herzog: „Landshuter Häuserchronik I.: Bibliothek familiengeschichtlicher Quellen“, Bd. 12, Neustadt a. d. Aisch, 1957 (besonders ebd. 205). Hier zit. nach Thoma 1979, 53. Vgl. auch Behle 1984, 233, sowie Schädler 1977, 59, u. Lill 1942, 10-15; desweiteren Nadler 2002, 38ff. Die Geburt Leinbergers läßt sich vielleicht um 1470/75 (Arnold 1990, 232) oder gegen 1480/85 veranschlagen (Lill 1942, 10). Seine Lehrzeit dürfte also bereits 1485/90, spätestens jedoch gegen 1500 beendet gewesen sein (mit 11-15 Jahren trat ein Knabe in der Regel in die Lehre ein; diese dauerte 3 Jahre, vgl. z. B. Menz 1982, 11). Über Wurzeln, Herkunft, Einflüsse ist nichts bekannt (siehe unten S. 419ff). Auf Aufenthalte in Österreich deuten vielleicht die Parallelen zu Jörg Breu hin (siehe S. 296f u. 349).
- 140Thoma 1979, 53. Schädler 1977, 59. Lill 1942, 255.
- 141Ausführlich erörtert bei Lill 1942, 37-43; Behle 1984, 8; Schädler 1977, 59f. Vgl. oben S. 11. Das Datum 1511 ergibt sich bei der Annahme eines mindestens dreijährigen Herstellungsprozesses aus dem Jahr der Aufstellung des Retabels 1514. Wegen der Größe des Retabels ist aber vermutlich von einer längeren Produktionsdauer auszugehen und die Auftragsvergabe eher gegen 1508 anzusetzen.
- 142StA Landshut, Stiftsoberkustorei-Rechnung 1513/1514. Rep. 46, Verz. 3, Fasc. 76, Nr. 220, Belege I-IV und VI. Zit. nach Lill 1942, 307.

dem Quellenmaterial eindeutig hervor.<sup>143</sup> Interpretationsschwierigkeiten bereitete indessen ein weiterer Eintrag in den Archivalien, demzufolge am 25. März desselben Jahres ein Schlosser namens Steffan „*das geheus s. Castuli in latere chori*“ beschlagen und „*angehenckt*“ habe.<sup>144</sup> Schädler leitete aus dieser Formulierung ab, daß die noch heute im Chor des Stifts als separate Legendenfolge angebrachten vier Tafeln mit Szenen aus der Vita des Hl. Kastulus nicht dem Hochaltar selbst, sondern einem Kastulusreliquienschrein zuzuweisen seien. Der Begriff „*geheus*“ bezeichne ein für die Aufbewahrung der Heiligengebeine vorgesehenes Behältnis, das von Meister Steffan an der Chorseitenwand („*in latere Chori*“) verankert worden sei. Die Kastulusreliefs wären damit nicht mehr zwingend dem Retabel zuzuordnen. Schädler versuchte so seine These, der Hochaltar sei *a priori* ohne Flügel konzipiert gewesen, zu stützen. Seine Übersetzung hält jedoch einer Überprüfung nicht stand. Zwar meint der Terminus „*geheus*“ tatsächlich nur ganz allgemein eine Figurennische, kann also gleichermaßen einen Altarcorpus, ein Sakramentshaus oder einen Reliquienschrein bezeichnen.<sup>145</sup> Die Entschlüsselung von „*in latere chori*“ als „Chorseitenwand“ ist hingegen nicht ganz korrekt. Innerhalb des vorliegenden grammatikalischen Kontextes müßte das deutsche Wort „Seite“ mit „*lateramine*“, nicht mit „*latere*“, übersetzt werden. Die in der Quelle genannte Ablativkonstruktion „*latere*“ (von „*later*, *-is*“) ist hingegen mit „(Ziegel-)Stein“ oder „Platte“ gleichzusetzen. Sie dürfte also den steinernen Altarunterbau des Münsterchores bezeichnen.<sup>146</sup> Der Maurer Nikolaus war also für das Aufstellen oder auch das bloße Liefern der Tafel beziehungsweise der Einzelteile zuständig,<sup>147</sup> der Schlosser Steffan hingegen für die Montage und das Verankern des Retabels auf der Mensa. Die umstrittene Textstelle kann damit als (bisher einziger) quellenkundlicher Beleg für die Existenz eines Kastulusreliquienschreins, der mit den Chorwandreliefs ausgestattet gewesen wäre, nicht mehr in Anspruch genommen werden. Schädlers Hypothese eines flügellosen Hochaltarretabels ist damit entkräftet.<sup>148</sup>

143StA Landshut, Stiftsoberkustorei-Rechnung 1513/1514. Rep. 46, Verz. 3, Fasc. 76, Nr. 220, Beleg VII. Zit. nach Lill 1942, 307. Um 1515/16 wird der Maler Hans Wertinger die Malereien der Predella fertiggestellt haben. Nach Streitigkeiten um die Höhe der Summe für die Gemälde und einjähriger Prozeßdauer erhält Wertinger 22 Gulden nach einem Erlaß Fürstbischof Philipps von Freising am 18.5.1517 (dazu Feulner 1923, 2; Ehret 1976, 12ff).

144StA Landshut, Stiftsoberkustorei-Rechnung 1513/1514. Rep. 46, Verz. 3, Fasc. 76, Nr. 220, Beleg V. Zit. nach Lill 1942, 307. Vgl. auch ebd. 37f.

145Huth 1967, 99, Anm. 120.

146Schädler 1977, 64f. Der Übersetzungsfehler „*in latere*“ = „an der Seite“ schon bei Feulner 1923, 2. Schädlers Behauptung (Schädler 1977, 65), Feulner habe die fragliche Stelle auf einen später, 1738, in einer Diözesanmatrikel erwähnten Kastulusreliquienaltar gedeutet und damit aus dem Kontext des Leinbergerretabels gerückt, ist schlichtweg falsch. Auch die Aussage, Lill (Lill 1942, 38) widerspreche Feulner, indem er die Stelle auf die Aufstellung eines Reliquienschreines, nicht aber auf die des Retabels, beziehe, basiert auf einer Falschinterpretation der Worte Lills. Weder Lill noch Feulner haben jemals erwogen, die Stelle bezöge sich auf etwas anderes als das Hochaltarretabel.

147Bisher erwog noch niemand, daß „*locata*“ nicht zwingend eine wie auch immer geartetete Arretierung der Tafel im Chor meinen muß, sondern daß damit auch ein bloßes Deponieren des fertigen Retabels vor Ort angesprochen sein könnte.

148Auch ist über Jhe. hinweg die Aufbewahrung der Gebeine **unter** dem Altar überliefert, ein zusätzl. Reliquienschrein mithin entbehrlich (vgl. unten S. 411f). Erwähnenswert ist die Tatsache, daß im Zuge der Errichtung des Hochaltars offenbar das Scheitelfenster des nur wenige Jahre zuvor vollendeten Chores zugemauert wurde. Übereinstimmend nehmen dies Decker 1985, 215, und Behle 1984, 75, an. Für die benachbarte Johanneskirche, deren Neuausstattung um 1500 parallel zu der der Münsterkirche vorgenommen wurde (Feulner 1923, 2f. „Die Arbeiten an beiden Kirchen

Im Lauf der Jahrhunderte wurde der Moosburger Altar immer wieder direkt oder indirekt von Zeichnern und Autoren in Wort und Bild rezipiert. Diese Quellen sind für die Beurteilung des Original- sowie der verschiedenen Zwischenzustände des Retabels hilfreich und wurden bereits von der bisherigen Forschung, wenn auch teils unzureichend, gewürdigt. Die wichtigsten sollen hier vor dem Hintergrund des zeitgeschichtlichen Kontextes einführend erläutert und gegebenenfalls erst an späterer Stelle vertiefend beleuchtet werden. Im zweiten Teil folgt der Abriß der jüngeren Forschungsgeschichte.

Bereits im Jahr 1584 erschien die von **Martin Kreittmann** verfaßte „*Histori von dem fürtrefflichen Ritter und ansehlichen Martyr S. Castl*“.<sup>149</sup> Diese Kastulusvita bildet die Grundlage für viele nachfolgende Lebensbeschreibungen des Heiligen. Nach einem Abschnitt zur Geschichte der Reliquientranslation und der des Stiftes selbst beschreibt das Buch im zweiten Teil eine größere Anzahl von Kastuluswunderberichten. Sie lassen ganz konkret den alltäglichen Umgang der Menschen im 16. Jahrhundert am und mit dem Hochaltar nachvollziehen. Dies erleichtert Rückschlüsse auf das ursprüngliche Erscheinungsbild des Retabels, die an späterer Stelle zur Sprache kommen werden.

Ein einschneidendes Datum in der Geschichte des Moosburger Kastulusstifts ist das Jahr 1598, in dem ungeachtet des Protestes der Kanoniker das Chorherrenstift nach Landshut verlegt und das Münster zu einer Pfarrkirche degradiert wurde. Der Bedeutungsverlust zeigte sich besonders im 1604 erfolgten **Reliquientransfer der Kastulusreliquien nach St. Martin in Landshut**. Über Jahrhunderte hinweg wurde die Umsiedlung der Kastulusreliquien von verschiedenen Autoren immer wieder in ähnlicher Form beschrieben, zuerst von Franz Xaver Herrnpöckh 1736.<sup>150</sup> Man entfernte die Kastulusgebeine aus dem Altar und verwahrte sie zwölf Tage in der Sakristei. Ein Teil der Reliquien wurde wieder an seinem alten Ort verstaut.<sup>151</sup> Die Mehrzahl der Knochen deponierte man in einem versilberten Schrein und transferierte diesen in die Martinskirche.

Aus dem Jahr 1694 ist ein **Visitationsbericht** überliefert, den Decker 1985 publizierte.<sup>152</sup> Die

---

gingen Hand in Hand“), ist ein analoges Vorgehen sogar urkundlich belegt. Demzufolge hat 1515 ein „Maurer Sigmund“ das „Chorfenster vermauert“, um den neu zu errichtenden Johannesaltar Leinbergers adäquat zur Geltung kommen lassen zu können (Regesten der Rechnungen der Pfarrkirche St. Johannes von Prälat Weber; PA Moosburg, zit. nach Behle 1984, 285. Vgl. auch ebd. 94f). In diesem Zusammenhang ist mit Decker auf die Existenz eines möglichen Vorgängerretabels in S. Kastulus hinzuweisen, auf dessen - geringere - Ausmaße das Chorscheitelfenster vorher Bezug genommen haben dürfte (Decker 1985, 215).

149Kreittmann 1584.

150Herrnpöckh 1736 I, 10ff. Siehe unten S.34.

151Neuweihe des Altars am 14. 6. 1602 (siehe Gandershofer 1827, 87). Schon 1584 hatte das Kapitel beschlossen, Kirche, Orgel und Kastulusgrab (den Altar oder aber ein separates Kastuluskenotaph, vgl. dazu unten S. 411) zu erneuern (Nadler 2002, 12). Reparaturarbeiten sind aber erst für 1604 belegt (ebd. 48), im gleichen Jahr also, in dem der Reliquientransfer nach Landshut erfolgte. Möglicherweise hatte man also bereits 1602 einen Teil der Reliquien für den absehbaren Transfer der Gebeine in die Landshuter Martinskirche entnommen (Neuweihe! Diese mußte erfolgen, da Eingriffe in die Mensa vorgenommen worden waren.).

152AEM, Akte Moosburg/Pfarrbeschreibungen. Visitationsbericht 1694. Siehe Decker 1985, 374. Mit an einer Stelle abweichendem Wortlaut („de tertio“ statt „de sertio“) ebenfalls abgedruckt bei Arnold 1990, 235: „*Ad Interrog. 3tium. Altaria intra Ecclesiam sunt undecim, ex quibus duo tantum, certo habentur pro consecratis, et adhuc inviolatis, nemque altare Summum in Choris, et altare Crucis, ad gradus Chori in medio situm, de tertio S. Ursule*

Quelle teilt mit, daß von elf Altären des Münsters neben dem Hochaltar lediglich der Kreuzaltar original, das heißt unberührt, „*inviolatis*“, sei. Zudem wird der altersschwache, zerbrechliche Zustand des Kastulusaltars erwähnt. Klar stellt der Schreiber den engen Bezug zwischen Kastulusreliquien und Altar heraus: das Retabel wird als „*Mausoleum*“, als Grabmal des Heiligen, bezeichnet. Darunter ruhe, dem Volksglauben zufolge, der Leichnam des Hl. Kastulus.<sup>153</sup>

Im Jahre 1736 erscheint eine weitere Kastulusvita von Franz Xaver Alois **Herrnpöckh**, die sich in wesentlichen Teilen, das heißt, was den Reliquientransfer von Rom nach Moosburg, die Stiftsgeschichte und einzelne Wunderberichte betrifft, auf das von Kreittmann 1584 veröffentlichte Material stützt. Angeschlossen ist eine Predigt des Paters Antonio Herrnpöckh in der Martinskirche zu Landshut vom 29.4.1736, in der in bildkräftigen Worten auf die Bedeutung des Heiligen als göttliche „Arche“, als Behältnis göttlicher Liebe, Allmacht und Stärke, eingegangen wird. Das Buch ist für die Beurteilung der Reliefs von großem Interesse, weil darin Reflexe auf die Ikonographie der Kastulustafeln auszumachen sind.<sup>154</sup>

1782/83 fand eine umfassende **Umgestaltung** des Retabels statt, die in der Literatur bereits ausführlich, zum Teil kontrovers, diskutiert wurde, vor allem was Umfang und Anteil der einzelnen Maßnahmen am Gesamtbild angeht. Grundlage für die entsprechenden Rekonstruktionsversuche stellt ein vom Moosburger Stadtpfarrer Max Bengl 1976 im Pfarrarchiv aufgefundenes und erstmals von Behle publiziertes Aktenkonvolut dar, in dem einzelne Handwerkerrechnungen, Kostenaufstellungen und Bittbriefe des Moosburger Pfarrers Geigenberger an das Landshuter Stiftskapitel gesammelt sind.<sup>155</sup> 800 Gulden wurden demnach allein für die weiß-goldene (Neu-)Fassung<sup>156</sup> des Altars verwendet, 90 Gulden erhielt der Landshuter Bildhauer Christian Jorhan d. Ä. für Herstellung und Ausbesserung „*abgengige[r] figirl*“ und der „*grossen halb vermoterten figuren*“.<sup>157</sup> Rund 80 Gulden wurden insgesamt neun weiteren, mit Jorhan zusammen in einer Rechnung genannten, Handwerkern bezahlt. Kleinere Teilbeträge erhielten die beiden vermutlich aus Moosburg stammenden Schreiner Präbst und Bedl, ein Schlosser, ein für die

---

*et Sociary dedicato, dubitatur, atque ideo, tam in ipso, quam reliquis celebratur super Portatili. Summi altaris praecipuus Patronus, et in maxima veneratione, est S. Castulus, cuius antiquum venustum adhuc, et cratibus ferreis huic inde deauratis ornamentum Mausoleum Stat in medio Chori, sub quo a` communi plebe putatur adhuc requiescere ipsius Corpus, ita asserente Parocho. Est quidem altare artificiosi operis Statuary, sed ob vetustatem marcidi, adeoque friabilis, ut ex asserto aeditui, difficulter a` tineis, araneis, et pulvere scopis purgari, sine periculo fractionis possit.“*

153An der Gleichsetzung des Begriffs „*Mausoleum*“ mit dem Kastulusretabel übte Nadler 2002, 14, Kritik. Siehe dazu ausführlich dazu unten S. 410f.

154Herrnpöckh 1736.

155Erwähnt, jedoch nicht im Detail publiziert auch bei Thoma 1979, 62-64. Vgl. Behle 1984, 79-88, neuerdings Nadler 2002, 120ff. PA Moosburg, Kirchenrechnungen, KR 1782-1783.

156Die Polierweißfassung erwähnt zum Beispiel Riehl 1895, 416; vgl. auch Sighart 1855, 31.

157Behle 1984, 82. Rechnung vom 18.9.1782. Zu Jorhan vgl. Schmidt 1986, sowie Herbert Schindler: „Christian Jorhan d. Ä. in Landshut. Niederbayerns großer Rokokobildhauer“, München 1985; Franz Niehoff (Hg.): „Christian Jorhan in Heiliggeist. Zwischen Rokoko und Klassizismus. Ein altbayerischer Bildhauer im Zeitalter der Säkularisation“ (Kat. zur Ausstellung der Museen der Stadt Landshut in der ehemaligen Spitalkirche Heiliggeist vom 28. November 1998 bis zum 28. Februar 1999), Landshut 1998.

Lieferung von Stangen und Latten zuständiger Floßmeister, ein Maurer und drei Schmiede. Dem „*hiesigen Zimmermeister*“ stand mit 26 Gulden 49 der Hauptanteil zu.<sup>158</sup> In einem separaten Schreiben werden zusätzlich zu den hier aufgeführten Meistern zwei „*bildhauer-gesellen von Landshut*“ (möglicherweise aus der Jorhan-Werkstatt)<sup>159</sup> sowie ein dritter Schreiner aus Erding „*mit zween gesellen*“ genannt. Dieser dürfte den Hauptanteil der Schreinerarbeiten geliefert haben, wie aus dem ihm zustehenden Betrag von 80 Gulden zu ersehen ist.<sup>160</sup> Nach Schmidt könnte dieser Handwerker mit dem Erdinger Kistler Petrus Riestler zu identifizieren sein, der zu dieser Zeit nicht nur „geradezu kanonisch“ eng mit Jorhan zusammenarbeitete, sondern auch nachweislich als Altarbauer tätig war.<sup>161</sup> Ihm sind mit Schmidt die umfangreichen Ausbesserungen, Ergänzungen, Neuschöpfungen und Kopien im und am architektonischen Gefüge, auf die noch zurückzukommen ist, zuzuschreiben. Der von Behle und anderen Autoren hierfür in Anspruch genommene Schreiner Präbst scheidet hingegen wegen seiner vergleichsweise niedrigen Entlohnung vom 9 Gulden 49 als hauptverantwortlicher Kistler aus.<sup>162</sup> Art und Ausmaß der Umbaumaßnahmen sowie daraus ableitbare Erkenntnisse hinsichtlich des ursprünglichen Erscheinungsbildes sollen an späterer Stelle zur Sprache kommen. Festzuhalten bleibt hier in Bezug auf die nach Meinung der Forschung 1782/83 abgenommenen Altarflügel mit den Kastulusreliefs lediglich folgendes: das umfangreiche, aus der Restaurierungsphase überlieferte Material erwähnt die angebliche Flügelentfernung mit keinem Wort.<sup>163</sup> Waren die Altarklappen also länger, als bisher angenommen, in Gebrauch? Dies soll an späterer Stelle diskutiert werden.

Kurz nach der umfassenden Restaurierung würdigte Franz Sebastian **Meidinger** in seiner „Historischen Beschreibung verschiedener Städte und Märkte“ den Moosburger Hochaltar

<sup>158</sup>Behle 1984, 85. Der hohe Anteil an Kosten erklärt sich unter anderem aus der Tatsache, daß der Zimmermeister nicht nur für einfache Arbeiten am Retabel selbst, sondern auch für das Aufstellen des für die Montage- und Malerarbeiten nötigen Gerüsts zuständig war, so auch Behle 1984, 270, Anm. 73.

<sup>159</sup>Behle 1984, 14.

<sup>160</sup>Präbst erhielt nur 9 Gulden 49, vgl. Behle 1984, 81. Zur Entlohnung des dritten Schreiners mit 80 Gulden (u.a. für die Verkleidung der Seitenwände und das Montieren der Kastulustafeln) siehe Behle 1984, 87. Während dem Bildschnitzer Jorhan sowie den anderen beiden „*bildhauer-gesellen*“ aus Landshut (deren Entlohnung nicht benannt ist) die Reparaturen und Neuschöpfungen an beziehungsweise von Figuren zuzuschreiben sein dürften, dürften die Schreiner für die Herstellung von Architekturteilen wie Fialen, Postamenten etc. zuständig gewesen sein, noch ganz im Sinne der seit dem Mittelalter geläufigen Arbeitsteilung im Altarbau. Bisher ließ sich die Forschung dazu verleiten, die Veränderungen im architektonischen Bestand dem Schreiner Josef Präbst zuzuschreiben, da einzig von ihm ein detailliertes Kostenverzeichnis überliefert ist (Behle 1984, 80f). Schmidt 1989, 223, hält dem jedoch zurecht entgegen, daß die von Präbst eingeforderte Summe von insgesamt nur 9 Gulden 49 zu niedrig ist, als das man damit rund 10-15 größere Werkstücke wie meterhohe Fialtürme, Baldachine und Postamente entlohnt hätte. Im Vergleich dazu wurde zum Beispiel dem Schlosser „*beym Ampertor*“ allein für das bloße Befestigen der Heiligenfiguren und der Flügel (?) die Summe von 13 Gulden gezahlt (Behle 1984, 85).

<sup>161</sup>Schmidt 1989, 223. Schmidt weist darauf hin, daß zu der Arbeit der Schreiner u.a. auch das Schnitzen von Figurenröhlingen für Jorhan gehört haben dürfte, vgl. Schmidt 1989, 212. Daß dies allerdings konkret aus der Rechnung Präbsts hervorgeht, wie Schmidt und auch Behle 1984, 19, meinen, ist nicht nachvollziehbar.

<sup>162</sup>Vgl. Anm. 24 in diesem Kapitel. Behle ignoriert die Erwähnung des mutmaßlichen Schreiners Riestler sowie dessen Entlohnung von 80 Gulden in Geigenbergers Brief völlig. Behle 1984, 20, und ebd. 87.

<sup>163</sup>Dies stellt Schmidt 1989, 222, im Hinblick auf die überlieferte Jorhanrechnung fest, meint jedoch, Jorhan habe bewußt keine gravierenden Eingriffe in seiner Rechnung aufgeführt, um die Arbeiten am Altar als „rein restauratorische[r]“ Maßnahme auszuweisen (ebd.).

eingehend.<sup>164</sup> Das Buch erschien 1790. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß Meidinger beim Verfassen des Textes noch den unrestaurierten Zustand vor Augen hatte.<sup>165</sup> Die vielzitierte und, was bisher verkannt wurde, für die Rekonstruktion des Retabels höchst aufschlußreiche Würdigung des Moosburger Altars durch Meidinger lautet:

„Die Bauart des Choraltars ist voll von gespitzten und zakigten Thürmen, und schwinget sich stufenweis in die Höhe, so daß er im freyen Prospect alle Aehnlichkeit mit einer gottischen Monstranze hat. Die Arbeit hieran ist herrlich schön, und setzet jeden Liebhaber der Antike in die Verwunderung.“<sup>166</sup>

Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind bisher keine nennenswerten Quellen zum Hochaltar aufgetaucht. Es sei daher die allgemeine Situation dieser Zeit kurz vor und nach der Säkularisation umrissen. Für Moosburg, seine Bevölkerung und seine Pfarrkirche bedeutete diese Epoche eine **Phase des Verlustes und der Entbehrung**. Sie wurde eingeleitet durch die zahlreichen, in Moosburg stattfindenden Kriegshandlungen im Zuge der Französischen Revolution. Französische wie österreichische Truppen belagerten die Stadt und beuteten sie aus.<sup>167</sup> Ganz Moosburg befand sich bald in großer Geldnot. Dies zeigt sich konkret in der Streichung zahlreicher der für das Stiftsvermögen so einträglichen Jahrtagsfeiern in der Johanneskirche. Einzelne Pfarrvikariate gingen ein und wurden neuen Pfarreien zugeteilt.<sup>168</sup> Im Zuge der Säkularisation kam es 1803 zur Auflösung des Kollegiatstifts St. Martin und Kastulus in Landshut, dem das Moosburger Kastulismünster zugehörte. Imzugedessen brach man in Moosburg die Vorhalle des Münsters (1802-05) und den Kreuzgang ab. Der Abriß der benachbarten Johanniskirche wurde im letzten Moment durch das Einschreiten der Bevölkerung verhindert.<sup>169</sup> Auch in der Zeit nach der Säkularisation hatte Moosburg mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. 1809 erlitt Moosburg eine Brandkatastrophe, bei der mehrere Wohnhäuser und Scheunen zerstört wurden. 1810 kam es zu erheblichen Ernteausfällen durch Unwetter. Auch für die Jahre 1816/17 sind Getreideknappheit und demzufolge immense Geldnöte bezeugt.<sup>170</sup> Die Situation dürfte angesichts der für 1827 anstehenden 1000-Jahrfeier der Reliquientranslation, in deren Zusammenhang die Ausstattung der Pfarrkirche restauriert werden sollte, als prekär eingeschätzt worden sein.<sup>171</sup> Es sei hier die Vermutung

---

164Meidinger 1790.

165Berücksichtigt man den unter den damaligen technischen Voraussetzungen höheren Zeitaufwand für Reisen, Drucklegung des Buches und so weiter. Für diese zur damaligen Zeit erschwerten Rahmenbedingungen gibt Meidinger selbst ein Beispiel, wenn er schreibt, daß der Autor „Herr Beneficiat Nagl zu Mehring bey Neustadt eine vollständige Beschreibung von dieser uralten Stadt [...] machte, an der er wirklich 21 Jahre arbeitet und glaublich bald erscheinen wird.“ (Meidinger 1790, 42). Gemessen am Beispiel Nagls mit 21 Jahren erscheint eine Bearbeitungszeit von 10 Jahren für Meidinger durchaus realistisch.

166Meidinger 1790, 41. Den Lettner hatte man zu dieser Zeit bereits abgebrochen, was den freien Blick auf den Altar und die Assoziation einer Monstranz erst ermöglichte. Den Monstranzvergleich benutzte auch Adalbert Stifter für den Kefermarkter Altar, der wie das Moosburger Retabel von Schreinwächtern begleitet ist (Schindler 1978, 195). Solche Wächterfiguren sind auch an zahlreichen gotischen Monstranzen angebracht (siehe unten S. 56ff).

167Gandershofer 1827, 111-115.

168Gandershofer 1827, 94.

169Hartig 1927, 83.

170Gandershofer 1827, 117f.

171Behle 1984, 76. Gandershofers „Kurze Chronologische Geschichte der Stadt Moosburg“ entstand aus Anlaß der

vorweggenommen, daß Teile des Retabels, genauer der Flügel, damals veräußert worden sein könnten, um die finanzielle Misere abzumildern, entweder noch vor dem Jubiläum 1827, oder aber kurz darauf.<sup>172</sup> Spätestens 1803 nämlich dürften die Flügel, falls sie sich zu dieser Zeit noch am Schrein befanden, entbehrlich geworden sein, da im Zuge der Säkularisation das Praktizieren vieler katholischer Gebräuche, unter anderem der der Altarwandlung, ein Ende fand.<sup>173</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts setzte die Rezeptionsgeschichte des Moosburger Hochaltars erneut ein. Im Zuge des Historismus und der damit verbundenen Gotikbegeisterung, zu einer Zeit, als der Altar bereits seine Flügel eingebüßt hatte, begann die eigentliche **kunsthistorische Auseinandersetzung** mit dem Retabel. Nachdem Joachim **Sighart** es erstmals 1855 eher beiläufig in einer Publikation gewürdigt hatte,<sup>174</sup> wies er wenige Jahre später in seinem „Eisenbahnbüchlein“ von 1859 auf die mögliche Identifizierung des Moosburger Meisters mit einem Bildschnitzer mit dem Monogramm „HL“ hin. Dessen Signatur hatte er auf „anderen Holzsculpturen in Moosburg“ entdeckt und Stilanalogien zum Moosburger Retabel erkannt.<sup>175</sup> Erstmals ist bei Sighart konkret von einer Entfernung der Altarflügel die Rede, das heißt erst zu diesem Zeitpunkt, in den 50er Jahren, waren die Klappen nachweislich nicht mehr am Schrein fixiert.<sup>176</sup> Im „Eisenbahnbüchlein“ von 1859 wird der barocke Sakramentstabernakel erwähnt: „der untere Aufsatz des Altares [gemeint ist die Predella] zeigt in Mitte einen Tabernakel, in welchem der hl. Leib niedergelegt war“.<sup>177</sup> Mit der Identifizierung des Monogramms „HL“ durch Sighart wurde der Forscherdrang weiterer Autoren geweckt, nicht zuletzt, weil zeitgleich mit den Arbeiten Sigharts Anton **Harrer** das Retabel 1856 in einer 10-blättrigen Lithographiesammlung im Bild publiziert hatte.<sup>178</sup> Auch diese zeigt den Altar ohne Flügel. Der Urkundenwert des Stichwerks galt wegen der teils ungenau wiedergegebenen Proportions- und Größenverhältnisse insbesondere in der Gesamtansicht des Retabels, die noch heute häufig in Büchern abgebildet wird, als fraglich (**8, 8b**).<sup>179</sup> Die Detailstiche wurden allerdings sorgfältiger bearbeitet und scheinen mir für die Frage nach dem Aussehen der verschiedenen Zustände des Werkes bedingt verwertbar. Die zum damaligen Zeitpunkt noch durch den barocken

---

1000-Jahrfeier. Allerdings teilt der Autor nicht mit, wie die nur wenige Jahre zuvor anstehenden Finanzprobleme, die er schildert, bewältigt wurden.

172Vgl. unten S. 346f.

173Im Jahre 1803 wurde beispielsweise das Wallfahren in das Kastulumünster verboten, vgl. Braun 1902, 1975.

174Sighart 1855, 29ff.

175Sighart 1859, 82-100, Zitat: ebd. 88. Ob es sich bei den von Sighart genannten Objekten um die Reliefs des ehemaligen Moosburger Johannesaltars (Thoma 1979, 149f m. Abb., **312a,b**) oder um die vier Marienreliefs aus Hohenwart handelt (siehe unten S. 337ff), läßt sich nicht entscheiden.

176Sighart 1859, 86.

177Sighart 1859, 86. Mit dem „hl. Leib“ können nicht die Reliquien gemeint sein, da sich diese 1859 noch in der Mensa befanden; sie wurden erst 1861/62 aufgefunden und erhoben; vgl. Nadler 2002, 213, sowie unten S. 410ff.

178Harrer 1856.

179Die Authentizität der Lithographien ist umstritten, da insbesondere die Figurendarstellungen stark verfremdet sind. Die Gesamtansicht des Altars erweckt den Eindruck, auch im architektonischen Bestand zugunsten einer befriedigenden Bildwirkung summarisch und ungenau zu sein. Harrer läßt etwa den von Sighart 1859, 86, und Braun 1902, 78, erwähnten Sakramentstabernakel, der damals die Predellentüren verdeckte, weg. Die Einzelaufnahmen unterschlagen diesen ebenfalls, sind aber ansonsten detaillierter gezeichnet (vgl. Harrer 1856, Schnitt durch Predella

Sakramentstabernakel verdeckte Predellennische deutet Harrer fälschlich als Reliquienfach.<sup>180</sup> Aufschlußreich ist das dem Stichwerk zugehörige Beiheft, das 1857 erschien, von der Forschung allerdings bisher ignoriert wurde. Auch bietet die Publikation wertvolle, bislang unbeachtete Hinweise zur Rekonstruktion des Leinbergerretabels, auf die noch zurückzukommen ist.

1862 kam es erneut zu einer **Restaurierung** nach einem Entwurf des Malers, Zeichners und Lithographen Peter Herwegen, der in München für König Ludwig I. tätig war. Der Altar erhielt unter anderem eine neue Mensa. Die bisher funktionslose Predellennische wurde reaktiviert. Sie nahm nun die kurz zuvor in der Tumba des Altars wiederentdeckten Kastulusreliquien auf und wurde mit neugotischen Innenflügelreliefs von Josef Knabl ausgestattet.<sup>181</sup> 1895 beziehungsweise 1902 kam der Moosburger Hochaltar in einem Inventarband sowie in einem lokalhistorischen Buch zur Sprache, jedoch ohne daß dies zu neuen Erkenntnissen geführt hätte.<sup>182</sup>

Erst 1906 brachte Georg **Habich** das von Sighart erwähnte Monogramm „HL“ mit dem Namen „Hans Leinberger“ in Verbindung. Ausgehend vom „HL“ signierten Rorer-Epigraph in der Landshuter Martinskirche (**328b**) wies er dem Schnitzer noch eine Reihe weiterer Werke zu, unter anderem den Moosburger Hochaltar, welchem Habich eine ausführliche Besprechung mit Rekonstruktionsvorschlägen widmete.<sup>183</sup> Im Gegensatz zu der bisherigen Literatur wurden nun auch die zu dieser Zeit bereits an den Chorwänden des Münsters montierten Kastulusreliefs explizit behandelt und als Werke Leinbergers gewürdigt (**271, 272a-d**).<sup>184</sup>

Habichs Pionierwerk leitete die eigentliche Forschung zum Landshuter Bildschnitzer ein. So erschien 1920 **Kunz-Weigelt**s monographische Leinbergerdissertation, die aber zum Thema des Moosburger Altars keine neuen Aufschlüsse erbrachte.<sup>185</sup> Ebenso wenig führte das Leinbergerkapitel in **Jaffés** Dissertation über „bayerische Figuralplastik des spätgotischen Barock“ von 1922 in diesem Punkt wesentlich weiter. Die Kastulustafeln wiesen beide Autoren der Werkstatt zu und

---

und Corpus, Heft 2, Blatt 7; Auf- und Grundriß der Predella, Heft 1, Blatt 1). Behle 1984, 17ff, glaubte, Harrer habe in sein Stichwerk nicht realisierte Neugestaltungspläne der Restaurierung des 18. Jahrhunderts miteinfließen lassen, was Decker 1985, 349, Anm. 582, zurecht ablehnt. Trotz der summarischen Ausführung einzelner Blätter ist es unwahrscheinlich, daß Harrer beliebige Phantasieprodukte ohne Wirklichkeitsbezug vorgelegt haben soll.

180 Als solches wurde die Nische erst wenige Jahre später, nach Erhebung der Gebeine aus der Mensa 1861/62, genutzt (siehe Anm. 173 in diesem Kapitel). Harrer 1857, 5, berichtet von einer am Corpus angebrachten, angeblich originalen Inschrift von 1469 (aus der Zeit der Reliquienerhebung aus dem Chorboden). Diese besage, daß die Kastulusgebeine „in das Reliquien-Behältnis dieses ehrwürdigen Altares erhoben und dann ehrerbietig in einen bleiernen Sarg in Mitte dieses Schreins eingeschlossen worden [...]“ (zit. nach Harrer ebd.). Harrer schließt daraus, die Predella des Leinbergeraltars habe schon immer als Reliquienaufbewahrungsort gedient, übersieht aber, daß - nimmt man an, die heute verlorene Inschrift stamme wirklich von 1469 - der Text sich auf den Altar **vor** Leinberger beziehen muß. Nach Auskunft des Moosburger Pfarrers Herrn Platschek sei der Verbleib des Schreins nicht bekannt; die Predella steht gegenwärtig leer (mündliche Mitteilung vom 10.01.2003).

181 Nadler 2002, 213, 224. Eine Neuweihe des Altars 1866 dürfte im Zusammenhang mit der Restaurierung stehen, vgl. Behle 1984, 76. Zu Herwegen vgl. H.-F. Akmann: „König-Ludwig-Album“, München 1973; Georg Lehnert u.a. (Hg.): „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“, Bd. 2, Berlin 1909, 435.

182 Braun 1902, 74ff (bes. 78) beispielsweise zeigt eine Abbildung des Retabels mit dem 1893, kurz nach der Kirchenrenovierung von 1898/99, neu errichteten Tabernakel mit Aussetzungsbaldachin. Siehe Riehl 1895, 413-422.

183 Habich 1906, 125-131. Thoma 1979, 180 m. Abb..

184 Die älteren Publikationen hatten sich hinsichtlich der Kastulusreliefs mit Hinweisen zu ihrem jeweiligen Aufbewahrungsort begnügt, ohne die Bilder selbst ausführlicher zu besprechen.

185 Kunz-Weigelt 1920, 51-71.

behandelten sie dementsprechend marginal.<sup>186</sup> An dieser Einschätzung hielt auch **Feulner** fest, als er 1923 den Moosburger Hochaltar ins Zentrum einer Studie zum Œvre Hans Leinbergers stellte. Die Untersuchung zeichnet sich durch ein gründliches Referieren der Quellen aus. Die ehemaligen Flügelreliefs werden ausführlich besprochen, wenn Feulner sie auch als Gesellenarbeiten handelt. Er ist der erste Autor, der die Flügel des Moosburger Altars, obgleich er sie dem Originalensemble nicht abzusprechen wagt, als zum Retabel unpassend empfindet, bedingt durch dessen "moderne" Konzeption:

„Unser modernes Auge kann sich die Flügel nur mehr schwer hinzudenken. Der Aufbau wirkt so einheitlich; bei geöffneten Flügeln werden formal wichtige Teile verdeckt. Trotzdem waren die Flügel da.“<sup>187</sup>

Diese vorsichtigen Zweifel an der Authentizität der Ausstattung des Retabels mit Flügeln griff die zukünftige Forschung zunächst nicht auf. Stattdessen konzentrierte man sich auf stilistische Fragestellungen.<sup>188</sup> Mit Hilfe eines kleinteiligen Klassifizierungssystems bemühte sich **Bramm** in einer Studie von 1928, Hans Leinbergers eigenhändiges Werk von dem seiner Werkstatt, Schüler und Zeitgenossen zu scheiden. Die Kastulusreliefs werden im Zuge dieses „Scheidungs- und Klärungsversuchs“, wie es im Untertitel heißt, in einem separaten Abschnitt einem italienisch beeinflussten, selbständigen Meister in Leinbergers Umkreis zugeschrieben. Wesentliche Erkenntnisse lieferte die Untersuchung nicht, sondern verunklärte im Gegenteil den Blick auf die stilistische Eigenart Hans Leinbergers.<sup>189</sup> Richtungsweisend in dieser Hinsicht war hingegen die Landshuter **Leinbergerausstellung von 1932**, da sie zahlreiche Hauptwerke an einem Ort versammelte und die Möglichkeit des unmittelbaren Stilvergleichs bot. Im zugehörigen Katalog wird die von Bramm vorgeschlagene Klassifizierung des Œvres (nach Meister-, Schüler-, Gesellen-, Umkreis-Werken und so weiter) in abgeschwächter Form beibehalten, obwohl sich angesichts der Fülle der Skulpturen auch eine Strukturierung beispielsweise nach Objektgattungen angeboten hätte. Der Moosburger Altar war in der Ausstellung nicht vertreten. Die Kastulusreliefs wurden unter der Rubrik „Werkstatt“ gehandelt.<sup>190</sup> Adolf Feulner und Theodor Müller publizierten 1932 jeweils eine Rezension zur Ausstellung. Die Aufsätze fokussierten beziehungsweise korrigierten die Ergebnisse der Schau. An der dort vertretenen Werkstattausführung der Kastulustafeln hielten beide Autoren fest.<sup>191</sup> Allerdings mahnte Feulner zu einer reflektierten Verwendung der Begriffe „Eigenhändigkeit“ und „Werkstattausführung“. Wegen der oft fließenden Grenzen zwischen hochrangigen und zweitklassigen Werken gerade im Fall des Moosburger Hochaltars schlug er für

186Kunz-Weigelt 1920, 65ff; Jaffé 1922, 53f.

187Feulner 1923, 7.

188Lediglich Bramm 1928, 125, knüpft indirekt an die Überlegungen Feulner an, wenn er die Modernität des Moosburger Hochaltars sowie das „ungotische“ (renaissancehafte) Erscheinungsbild der Figuren und Architekturen hervorhebt. Daß der Altar ehemals Flügel besaß, bezweifelt er nicht.

189Zum Altar: Bramm 1928, 124-126. Zu den Reliefs: 152-154.

190Kat. Landshut 1932, 30f.

191Müller 1932, 285f; Feulner 1932, 266.

Werkkomplexe, die sowohl eigenhändige als auch werkstattmäßige Produkte einschließen, die Bezeichnung „Originalarbeit“ vor.<sup>192</sup> Ähnlich sieht es 1942 Georg **Lill** in seiner noch heute als Standardwerk geltenden Leinbergermonographie:

„Bramm hat den kühnen Versuch gemacht, schon am Moosburger Altar [...] die Hände von nicht weniger als fünf Gesellen auszuschneiden, die in ihrem persönlichen Arbeitsstil von dem des Meisters verschieden sein sollen.“<sup>193</sup>

Diese „zerfasernde Aufteilung eines einheitlich konzipierten Werkes“ ist nach Meinung Lills zum Scheitern verurteilt.<sup>194</sup> Stattdessen konzentriert er sich im Hinblick auf das Moosburger Retabel auf eine gründliche Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse mit Edition der bis dahin bekannten Quellen, eine Schilderung der lokalhistorischen Verhältnisse sowie eine detaillierte Analyse des Werkes selbst. Schrein und Reliefs werden nun wieder im Zusammenhang besprochen. Die inzwischen abgelagerten Kastulustafeln schreibt Lill aufgrund ihrer nun sichtbaren, aufwendigen Oberflächenstruktur dem Meister selbst zu.<sup>195</sup>

Diese Einschätzung wurde von allen nachfolgenden Forschern anerkannt. Da die Zuschreibungsproblematik der Reliefs damit geklärt schien, wandte man sich nun verstärkt der Frage nach dem Altartypus zu, die bereits bei Feulner 1928 verhalten angeklungen war. Während alle bisher genannten Autoren für eine ursprüngliche Anbringung der Kastulusreliefs am Schrein plädiert hatten, wurde dies von der Forschung der 70er Jahre vehement bestritten. So meint zum Beispiel Sigmund **Benker** 1973 unter Berufung auf den restauratorischen Befund fehlender Flügelscharniere und anknüpfend an die Einschätzung Feulner von der Unvereinbarkeit von Schrein und Flügeln, das Retabel habe solche niemals besessen. Die Kastulustafeln seien als isolierter Legendenzyklus zu denken.<sup>196</sup> Dem folgt 1977 Alfred **Schädler**. Er identifiziert die Reliefs als Reste eines ehemaligen Kastulusreliquienschreins, dessen Existenz allerdings keineswegs belegt ist.<sup>197</sup>

Gegen die Meinung Benkers und Schädlers sprachen sich schließlich in den 80er Jahren Claudia **Behle** und Bernhard **Decker** in ihren Dissertationen aus. Sie führten bisher von der Forschung vernachlässigte Befunde am Objekt selbst ins Feld: die scheinbar heute noch *in situ* befindlichen, originalen Drehpfannen an der Predellenoberseite des Retabels, in denen die flankierenden Pfosten des Schreingehäuses ruhen. Sie sind als Reste eines ehemaligen Drehmechanismus zu werten.

---

192Feulner 1932, 265. Die „Erfindung“ des Meisters, die Einordnung eines Werkes in den „engeren Atelierzusammenhang“ sei ausschlaggebend für die Bezeichnung als „Originalarbeit“, weniger die unbedingte Eigenhändigkeit der Ausführung selbst; siehe ebd. 266.

193Lill 1942, 254.

194Lill 1942, 254.

195Lill 1942, 35-101; zu den Reliefs 87-101.

196Benker 1973, 168. Scharniere konnten nicht nachgewiesen werden, weil die Flügel stattdessen mittels Drehpfosten an den Schrein gekoppelt waren, siehe S. 75ff.

197Zum Altar siehe Schädler 1977, 59-68. Zum Kastulusschrein: ebd. 64. Schädler versucht, die Existenz des angeblichen Schreins durch die Neu-Übersetzung eines mittelalterlichen Quellentextes zu beweisen; siehe dazu oben S. 32.

Demzufolge waren die Flügel nicht mittels herkömmlicher Scharniere an den Corpus gekoppelt, sondern mit Hilfe monumentaler, in sich drehbarer Säulen.<sup>198</sup> Damit waren die Kastulusreliefs als Reste der ehemaligen Flügel wieder in die Diskussion um das Retabel eingebracht. Umso erstaunlicher ist es, daß Decker, obwohl er den Moosburger Altar in seiner kultischen Funktion analysiert, die für diese Fragestellung wesentlichen Flügelreliefs fast gänzlich übergeht.<sup>199</sup> Behle untersucht die Reliefs hinsichtlich Ikonographie, Fassung und Stil genauer. Wie alle anderen Autoren geht sie von einer ursprünglichen Anbringung der Tafeln an den Flügelinnenseiten aus. Obwohl ihre Rekonstruktionsvorschläge zum Originalzustand des Retabels und ihre Spekulationen über angebliche Planungsvarianten, die Leinberger im Lauf der Ausarbeitung wieder verworfen habe, heftig kritisiert wurden, beinhalten sie doch wichtige Beobachtungen und Hinweise.<sup>200</sup> 1990 lieferte P. M. **Arnold** in einer zusammenfassenden Monographie zum Moosburger Retabel nochmals einige bedenkenswerte Ansätze zur Rekonstruktion. Allerdings sind seiner eher populärwissenschaftlichen Studie ein zu nachlässiger Umgang mit der Forschungsliteratur und eine zu großzügige Zuschreibungsfreude anzulasten, zumal das Buch in wesentlichen Fragen auch nicht weiterführt.<sup>201</sup> Neben Arnold trug mit Anton Buchberger noch ein weiterer Regionalforscher punktuell zur Klärung einzelner Fragen rund um die Moosburger Kirchengruppe bei.<sup>202</sup> Mit der Ikonographie der Kastulusreliefs selbst befaßte sich in jüngerer Vergangenheit ein Aufsatz von J. **Currie**. Die Autorin beleuchtet das Verhältnis der Darstellungen zur humanistischen Hagiographie der beginnenden Neuzeit und leistet damit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Tafeln. Trotzdem wird Currie der Komplexität der Ikonographie nicht gerecht, da sie ihre Untersuchung zu stark vom restlichen Altarensemble isoliert.<sup>203</sup>

Der Großteil auch der jüngeren Forscher nahm insgesamt eine zu isolierte Blickrichtung auf die eine **oder** die andere Problemstellung ein. Keiner der Autoren untersuchte bisher das Retabel als funktionsgebundenes Gerät, als ein Miteinander von Schrein und Flügeln, von Stil und Ikonographie im Kontext spätmittelalterlicher Liturgie und Religionsgeschichte. Selbst Decker, den die Rolle der Moosburger Schreinmadonna als spätmittelalterliches Kultbild interessierte, klammerte diese Fragen, sowie eine detaillierte Betrachtung der Reliefs selbst, aus seiner Studie aus. Die folgenden Ausführungen nähern sich im Unterschied zu bisherigen Herangehensweisen der

---

198Behle 1984, 12; Decker 1985, 220f.

199Decker 1985, 221f.

200Behle 1984, 60.

201Arnold 1990, 114f.

202Siehe z.B. den Aufsatz zum Leinbergerretabel in der Moosburger Johanneskirche (Anton Buchberger: „Zum Hochaltar Hans Leinbergers in St. Johannes zu Moosburg“ in: *Amperland*, H. 35, 1999, 4, 138-140). Buchberger lieferte unter anderem einen Vorschlag zur Identifikation der Konsolköpfe im Gewölbe über dem Kastulusretabel als Herzog Ludwig den Reichen und Gattin. Vgl. Buchberger 1993, 31.

203Currie 1998, 10; sie begnügt sich mit kurzen, allgemeinen Hinweisen zur Funktion des Altars im Zusammenhang mit der Reliquienverehrung.

Forschung dem Komplex „Moosburger Hochaltar“ schrittweise. Sämtliche Gesichtspunkte, die für die Beurteilung der Funktion des Altars und der Reliefs im Kontext spätmittelalterlicher Kultur, Theologie und Frömmigkeit wichtig sind, sollen zumindest ansatzweise in die Beurteilung miteinbezogen werden, unter anderem – bisher von der Forschung weitgehend ausgeklammert – der Retabeltypus sowie die Ikonologie der Corpusmadonna. Als Ausgangspunkt dient eine Einführung in das figürliche Programm des Moosburger Hochaltars.

## 2. Allgemeines zum Retabeltyp

Mit seiner Gesamthöhe von 1440 cm und einer Breite von 429 cm besitzt das Retabel gewaltige Ausmaße. Der Corpus nimmt 378 x 241 cm ein (**9b, 44**).<sup>204</sup> Der Aufbau aus relativ hoher, mit einer verschließbaren Mittelnische versehenen Predella, Schrein und vielteiligem Gesprenge folgt der Gliederung der meisten süddeutschen Schnitzretabel, nur die flankierenden Rundfiguren (**Schreinwächter**) sind für die Landshuter Gegend untypisch.

Die rechteckige **Stufung** des Schreins in der Mittelachse ist eine aus niederländischen, szenischen Kreuzigungsretabeln stammende Formulierung. Sie diente dort ursprünglich dazu, den Kreuzesstamm in der Schreinmitte zu kennzeichnen und zu überhöhen. In Süddeutschland kommt diese Form der Stufung in szenischem Kontext häufiger vor.<sup>205</sup> Auch die Kombination der Schreinstufung mit monumentalen Einzelfiguren, eine Art dreidimensionale *sacra conversazione*,<sup>206</sup> ist in Franken, besonders im Nürnberger Raum,<sup>207</sup> aber auch in Oberbayern sowie in Norddeutschland nachweisbar.<sup>208</sup> Leinberger greift also auf einen in seinen Grundelementen ausgesprochen traditionellen Schreintypus zurück.<sup>209</sup>

<sup>204</sup>Baxandall 1985, 370.

<sup>205</sup>Heilig-Blut-Altar der Rothenburger Jakobskirche von Tilman Riemenschneider (1499-1505; vgl. Hoffmann 1923, Abb. 34, **190**), Hochaltar der Rothenburger Jakobskirche aus der Werkstatt Friedrich Herlins (1466; vgl. ebd. Abb. 10f), Amorsbrunn/Miltenberg, Wurzel-Jesse-Altar (um 1500, ebd. Abb. 26).

<sup>206</sup>Strenggenommen meint der Begriff eine von Heiligen umgebene thronende Madonna. LCI Bd. 4, Sp. 4f.

<sup>207</sup>Arnold 1990, 40ff sah sich aufgrund der angeblichen Analogien zur Nürnberger Altarbaukunst dazu veranlaßt, das Moosburger Retabel aus dieser abzuleiten, wofür er v.a. die Nürnberger Beispielen ähnlichen Figurensockel in Anspruch nahm. Deren Authentizität ist aber keineswegs belegt (Arnold 1990, 200. Vgl. Behle 1984, 81). Sie könnten bei der Restaurierung 1782 nach Nürnberger Vorbild erneuert worden sein.

<sup>208</sup>Fränkische Vergleichsbeispiele finden sich in Blaubeuren (Hochaltar, siehe unten S. 97f, **53a**) und Straubing (Jakobskirche, ehemals Nürnberger Augustinerkirche, Abb. bei Arnold 1990, 40). Als oberbayerisches Beispiel vgl. Flügelaltäre aus Kempten, A. 16. Jh., BNM München (Abb. bei Hoffmann 1923, Abb. 44 Tf.45); Norddeutschland: Retabel aus Lübeck, Hl.Geist Hospital, A. 16. Jh. (siehe unten S. 235f; Abb. Braun 1924 Bd. 2, Tf. 275, **230a**).

<sup>209</sup>Demgegenüber wären die „moderneren“ Flügelretabel mit szenischer Schreingestaltung Tilman Riemenschneiders (Creglinger Altar, 1505/10, **191**, S. 195 Anm. 812) und Veit Stoß` (Bamberger Altar, 1523, **324**, S. 406f) abzugrenzen. Von der umfangreichen Literatur über das Flügelretabel sei neben der im Anhang zitierten noch hingewiesen auf: Herbert Schindler, Wolf-Christian von der Mülbe: „Meisterwerke der Spätgotik. Berühmte Schnitzaltäre“, Regensburg 1989; Norbert Wolf: „Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts“, Berlin 2002; Caterina Limentani Viridis, Mari Pietrogiovanna: „Flügelaltäre“ (2002), sowie neuerdings Rainer Kahsnitz, Achim Bunz: „Die großen Schnitzaltäre – Meisterwerke der Spätgotik“, München u.a. 2005.

Gerahmt wird der Schrein von einem Paar mächtiger, gedrehter **Säulen**, deren Schäfte das Gesims der Predella durchstoßen (**21, 9b**). Ihre polygonalen Basen sind mit dem Predellensockel verkröpft. Im oberen Schreinbereich bohren sich die mit Maßwerktürmchen bekrönten Säulenenden durch das Abschlußgesims, welches winklig brechend die rechteckige Schreinstufung nachvollzieht. Es ist mehrfach profiliert und mit einem Rankenstab sowie einem kleinen Maßwerkvorhang verziert. Durch das breite Gesims wirkt das Schreingehäuse nach oben hin stark abgeschlossen.

Das sich darüber aufbauende **Gesprenge** mit seinen ausgeprägten Vertikalstrukturen strebt hingegen in die Höhe (**8, 9a**). Sein gleichsam vegetables Emporwachsen wird durch einen monumentalen Dreipaßbogen vorbereitet, der am Gesprengefuß angebracht ist und die gesamte Corpusbreite einnimmt. Die kantige Rechteckstufung des Mittelauszuges in geschweiften Formen paraphrasierend, schwebt er regelrecht über dem Gehäuse. Im Vergleich mit dem Gesprenge wirkt er in seiner Schmucklosigkeit jedoch eigentümlich linear und starr.<sup>210</sup> Er scheint zwischen der statischen Schreinstufung und der Formaflösung des Gesprenges vermitteln und den durch das Schreinabschlußgesims gebremsten Höhendrang der Architektur wieder vorantreiben zu wollen. Jedoch gelingt dies nur bedingt. Die sich spiralig emporschraubenden Säulen, die den Schrein flankieren, werden in ihrer Aufwärtsbewegung so abrupt vom horizontalen Abschlußgesims des Corpus abgeschnitten, daß ihre Beziehung zum großen Dreipaßbogen und zur Gesprengearchitektur kaum mehr nachzuvollziehen ist. Trotz der vermittelnden, geschweiften Form des Dreipasses stehen Schrein und Gesprenge also weitgehend unverbunden nebeneinander. Diese Lösung erfuhr, wie noch zu zeigen ist, keine Nachfolge, während andere Details des Moosburger Retabels zumindest regional rezipiert wurden.<sup>211</sup> Die Ursprünglichkeit der Lösung ist anzuzweifeln. Wie in Kapitel IV. 2. noch darzulegen ist, dürfte sie in die **barocke Restaurierung** zu datieren sein.

Auch die gleichmäßig pyramidale Stufung der Altararchitektur und die exakte Anpassung der Höhenverhältnisse an die Chorrippen des Münsters entsprechen deutlich barocken Formvorstellungen. Wie schon Schmidt, Arnold und Behle vorschlugen, ist daher der heutige, bildhafte Prospekt des Retabels zu einem gewissen Grad seiner Renovierung im 18. Jahrhundert und dem Bemühen der Planer um eine „Umrißregulierung“ zuzuschreiben.<sup>212</sup> Vieles deutet darauf hin, daß man Schrein und Gesprengezone 1782/83 oder später regelrecht „aufplusterte“. Wie Rechnungseinträge und Beobachtungen am Bestand belegen, wurden Einzelformen, wie etwa

<sup>210</sup>Der kleine Maßwerkvorhang sowie zwei an der Oberseite angebrachte Ranken sind der einzige Schmuck. Es ist jedoch davon auszugehen, daß er ehemals reicher verziert war. Die Lithographien Harrers (Harrer 1856, Heft 1, Blatt 3) zeigen z.B., daß noch Mitte des 19. Jhs. insgesamt vier Ranken an der Oberseite angebracht waren. Vgl. auch die Rekonstruktionsvorschläge unten S. 91ff.

<sup>211</sup>Siehe dazu unten S. 68ff.

<sup>212</sup>Vgl. Schmidt 1989, 211f. Arnold 1990, 196-199, stellt z.B. zur Diskussion, ob die beiden äußersten Fialen der Schreindecke 1782 gekürzt worden sein könnten. Da ihre heute leeren Figurennischen im jetzigen Zustand von den Maßwerkbekrönungen der Drehstäbe verdeckt werden, schließt er, daß sie ursprünglich höher saßen und die gesamte Fiale damit länger gewesen sei. Zwingend ist diese Schlußfolgerung nicht, wenn man bedenkt, daß die Maßwerkbekrönungen selbst ebensogut eine Ergänzung des 18. Jahrhunderts sein könnten. Siehe dazu meine Vorschläge zur Rekonstruktion unten S. 91ff.

Fialen, durch Anstückungen gestreckt und Figuren durch eingeschobene Bretter und Podeste emporgehoben.<sup>213</sup> Auf das ursprüngliche Aussehen des Retabels wird noch zurückzukommen sein.

### **3. Einführung ins figürliche Programm**

Unter dem Rechteckauszug in der Schreinmitte (44, 196) steht die weit überlebensgroße Maria mit dem Christuskind im linken Arm im Zentrum.<sup>214</sup> Links ist ihr Kaiser Heinrich II., rechts Kastulus zur Seite gestellt, begleitet von den Figuren der beiden Johanni außerhalb des Corpus. Alle fünf Figuren werden von Baldachinen bekrönt<sup>215</sup> und zeichnen sich durch unterschiedliche, fernwirksame Faltenmotive aus. Sie fassen das skulpturale Programm zu einem komplexen Gefüge zusammen. Im Mittelpunkt steht das dominante Y-Faltenmotiv des Mariengewandes. Die gefurchten, mächtigen Diagonalzüge der Mäntel Heinrichs und Kastulus sind symmetrisch jeweils auf die Gottesmutter bezogen und flankieren diese in der Art gewaltiger Stützpfeiler.<sup>216</sup> Das Y-Motiv ihres Gewandes taucht, leicht abgewandelt und ebenfalls symmetrisch konzipiert, in den Kostümen der Schreinflankenfiguren wieder auf (9b).

Der Gesprengezone sind Christus am Kreuz, die Trauernden Maria und Johannes<sup>217</sup> sowie, am Übergang zum Schrein, die Freisinger Bistumspatrone Sigismund und Korbinian eingefügt. Letztere waren sowohl bei geschlossenen als auch bei geöffneten Flügeln sichtbar. So blieb an Feiertagen wie werktags der Bezug zum Moosburg übergeordneten Freisinger Bistum angezeigt (44-46).

Anders verhielt es sich mit den beiden, den Schrein flankierenden, baldachinbekrönten Johannesfiguren. Sie waren nur bei geschlossenen Flügeln unabhängig von den Schreinflankenfiguren zu

213Der Boden des Schreins sowie die Postamente der fünf Hauptfiguren wurden durch eingeschobene Bohlen, Klötzchen, Astwerkgerüste (die Gitteroste unter Kastulus und Heinrich sind nach eigenem Augenschein und Meinung der Forschung neu, vgl. Behle 1984, 32; Arnold 1990, 46), Bretter („Predl“, wie es in der erhaltenen Schreinerrechnung mehrfach heißt, siehe Behle 1984, 81) und „Trag-Steindl“ (ebd.) optisch in die Höhe gerückt. Harrers Zeichnungen bilden die Klötzchen unter den Schreinvächtern nicht ab. Sie könnten nachträglich 1862 eingefügt worden sein. Siehe dazu unten S. 83f m. Anm. 438. Die Retabelstreckung war um 1800 zwar selten konkret an Altären vorgenommen worden, schlug sich aber in Form von zeichnerischen Umsetzungen nieder. So zeigt zum Beispiel eine Lithographie von 1839 den Hochaltar der Klosterkirche Blaubeuren in einer nie dagewesenen Idealansicht mit stark gelängten Figuren und weit in die Höhe gedehnter Schreinarhitektur (Zeichner war Auguste Mathieu, vgl. Abb. bei Moraht-Fromm 2002, 243).

214Tiefe ca. 64 cm; Höhe 212 cm. Kastulus hat eine Höhe von 180 cm und ist ca. 38 cm tief. Heinrich mißt 186 cm, die beiden Wächterfiguren sind jeweils 163 cm hoch (vgl. Baxandall 1985, 370f).

215Über die Ursprünglichkeit der Baldachine herrscht keine Einigkeit. Da dies für diese Arbeit kaum erheblich ist, sollen vorerst einige Hinweise genügen. Die Schreimbaldachine gelten als weitgehend original, lediglich die „flaschenputzerartig“ nach vorne weisenden Hörner des Madonnenbaldachins könnten nach Behle 1984, 23f ergänzt sein. Die Wächterbaldachine hält Behle für Neuschöpfungen um 1600, weite Teile des Gesprengeges und seiner Baldachine hält sie für Stücke aus der Zeit um 1782. Ihr folgt Schmidt 1989, 210, der fast die gesamte Gesprengezone, aber auch Teile der Schreimbaldachine, als Neuteile anspricht. Arnold hält hingegen die Gesprenge- und Schreimbaldachine für „originalgetreu“ (Arnold 1990, 197, 200).

216Vergleich z.B. bei Decker 1985, 245. Zur Bedeutung des Y-Motivs siehe unten S. 233ff.

217Schmidt 1989, 224f, hält ihn für eine Schöpfung Jorhans. Ohne dies an dieser Stelle näher zu diskutieren, schließe ich mich der gängigen Meinung an, die von Eigenhändigkeit Leinbergers ausgeht. Plausible Argumente hierfür vorgelegt von Arnold 1990, 204ff.

sehen. Heute bilden sie mit diesen eine im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen des 18. und 19. Jahrhunderts hergestellte, optische Einheit. Durch das Entfernen der Flügel und Positionsänderungen beziehungsweise Drehungen der Skulpturen wurde eine gleichförmig-frontale, fünfteilige Figurenreihe konstruiert, die so im Mittelalter nicht bestand.<sup>218</sup> Schmidt stellte die These auf, Johannes der Täufer auf der (heraldisch) rechten Seite entstamme dem Schrein des nicht erhaltenen Hochaltars der benachbarten Moosburger Johanneskirche und gehöre nicht zum ursprünglichen Programm des Kastulusaltars.<sup>219</sup> Dies ist aufgrund der detaillierten Rückseitenbearbeitung der Skulptur abzulehnen. Sie zielt auf Allansichtigkeit und ist damit eindeutig nicht als Schrein-, sondern als Freifigur zu identifizieren. Eine zumindest geringfügige Überarbeitung des Täufers 1782 nimmt die Mehrzahl der Forscher an, was jedoch erst durch restauratorische Untersuchungen bestätigt werden könnte. Durch eine Rechnung von 1782 sind zumindest Arbeiten am Kreuzesstab belegt.<sup>220</sup> Ausgetauscht wurden nach übereinstimmender Forschungsmeinung die Attribute des heutigen Evangelisten. Man postulierte eine Identifizierung als Johannes von Rom sowie als Hl. Veit, jedoch ohne zu überzeugen.<sup>221</sup> Ich möchte mich dem Vorschlag Arnolds anschließen und die Figur als Sebastian ansprechen. Er gehörte der Überlieferung zufolge nicht nur zu den engsten Freunden und Verbündeten des Hl. Kastulus am Hofe Diokletians, sondern wurde nach seinem Pfeilmartyrium von der Witwe Kastulus', Irene, gepflegt.<sup>222</sup> Die Haltung der Hände des Evangelisten, von denen die rechte eindeutig ergänzt ist (Ansatzfuge, Stil), verrät noch das ursprüngliche Präsentieren eines Pfeilbündels vor dem Körper, wie Arnold überzeugend rekonstruiert und mit aussagekräftigen Vergleichen untermauert hat **(9d)**.<sup>223</sup> Beide Schreinvächter sind also ikonologisch mit den Schreinfliguren verbunden, obwohl sie ursprünglich nie gleichzeitig mit ihnen zu sehen waren: Johannes der Täufer als Wegbereiter Christi und Sebastian als engster Freund des Hl. Kastulus.

Große Eingriffe mußte im Lauf der Zeit die Gesprengezone hinnehmen. Während die auf dem Schreindach knieenden Anbetungselengel nachweislich aus dem 19. Jahrhundert stammen **(9b)**,<sup>224</sup> ist

<sup>218</sup>Erkennbar z.B. an der Verschiebung des Evangelisten auf seinem Podest; vgl. dazu die Abb. bei Arnold 1990, 63 **(50)**.

<sup>219</sup>Schmidt 1989, 213.

<sup>220</sup>Belegt ist für das Jahr 1782 das Anbringen eines Zettels aus Eisenblech an das Kreuz des Täufers (Behle 1984, 83), sodaß eine Ergänzung des gesamten Kreuzesstabes erwogen werden kann (ebd. 50). Die Flanke des Lammes auf dem Buch des Täufers weist eine Mulde auf, die darauf hindeutet, daß das Lamm ehemals, der zeitgenössischen Ikonographie entsprechend, ein kleines Kreuz gehalten haben könnte. Möglicherweise ist die Armhaltung der Figur ohne Kreuzesstab als bloßer Weisegestus auf den Schrein zu interpretieren (Behle 1984, 49f). Arnold 1990, 204, nimmt an, Johannes habe ehemals eine Taufschale gehalten.

<sup>221</sup>Lill 1942, 65, und Behle 1984, 52f.

<sup>222</sup>Dazu ausführlich Bichlmeier 1977, 5. Angeblich befanden sich die Gräber der beiden Heiligen in einer römischen Katakomben an der Via Labicana vor der Porta Maggiore direkt nebeneinander (ebd.). Der Autor weist auf mehrere Beispiele gerade in der Plastik hin, die Sebastian und Kastulus zusammen darstellen. Zur Sebastiansikonographie siehe Reiter 1916 sowie LCI Bd. 8, Sp. 318ff.

<sup>223</sup>Als wichtigstes Vergleichsbeispiel sei hier der Sebastian an der Werktagsseite des Hochaltars von Rabenden (um 1513) genannt; siehe dazu unten S. 156 und Arnold 1990, 64-66.

<sup>224</sup>Harrers Stich von 1856 verzeichnet an dieser Stelle noch zwei Putten, die wohl aus der Restaurierungsphase des 18. Jahrhunderts stammen. Arnold möchte diese ebenfalls dem Originalbestand zuschreiben (Arnold 1990, 181-186).

bislang nicht ganz geklärt, ob die unterhalb des Dreipaßbogens des Retabels schwebenden Engel (mit Krone des 19. Jahrhunderts) zum Originalbestand gehören.<sup>225</sup> Vor allem ihr ehemaliger Anbringungsort ist strittig, denn bei zugeklappten Flügeln macht ihre momentane Position über dem Schrein keinen Sinn. Ihre Funktion als himmlische Überbringer der Krone an Maria bliebe am geschlossenen Schrein ohne Adressat.<sup>226</sup> Möglicherweise saßen sie ursprünglich mit der Madonna zusammen und diese seitlich flankierend, etwas in den Hintergrund gerückt, im Schreininernen.<sup>227</sup> Zusammenfassend bleibt festzustellen, daß das ikonologische Programm stark mariologisch geprägt ist. Die Madonna im Schrein und das Kreuz Christi im Gesprenge mit der trauernden Maria markieren eine senkrechte Achse. Ihr Thema ist die Rolle der Gottesmutter im Zusammenhang mit Geburt und Tod Christi. In jedem Zustand des Retabels ist Maria mindestens einmal zu sehen. Die Gewichtung ließ sich durch Wandlung des Retabels variieren. Bei geschlossenen Flügeln war sie als Schmerzensreiche unter dem Kreuz im Gesprenge zu sehen, im offenen Zustand zusätzlich als Gottesmutter mit Jesuskind, vermutlich ergänzt durch Szenen ihrer Vita.<sup>228</sup> Öffnete man die Predella, konnte das Programm durch weitere Marienszenen ergänzt werden.<sup>229</sup>

---

Vergleiche mit barocken Musterblättern belegen aber ihre Entstehung im 18. Jahrhundert (vgl. z.B. Rudolf Berliner, Gerhard Egger: „Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts“, 3 Bde., 2. Aufl. München 1981; hier: Bd. 3=17. bis 19. Jahrhundert, Abb. 1208). Ohnehin steht die Datierung anhand eines kleinformatigen, zumal in seiner Authentizität nicht verlässlichen Sticks auf wackligen Füßen.

225Bezweifelt wird dies von Schmidt 1989,18f.

226Daneben stellte P.M. Arnold die von humanistischem Gedankengut ausgehende Überlegung an, die Position der Engel sei original und sie hätten ursprünglich statt der Krone eine Sonne als Symbol des göttlichen Lichts präsentiert, die als „Sonne der Humanisten“ sowohl den offenen als auch den geschlossenen Schrein „überstrahlt“ hätte (Arnold 1990, 176-181).

227Das Halten einer Krone (es handelt sich hierbei um ein Produkt des 19. Jhs.; gleichfalls nicht original ist die barocke Krone, die auf Harrers Stich abgebildet ist) ist für das mittelalterliche Retabelgefüge nicht belegt; die Engel könnten auch einen Wandteppich, eine Schriftrolle oder ähnliches gehalten haben. Die Schlußfolgerung, die Engel seien ursprünglich im Schrein positioniert gewesen, ist nahezu zwingend, wenn man, wie weiter unten dargelegt, von einem ehemals niedriger, **vor** der Rechteckstufung des Schreins angebrachten Dreipaßbogen ausgeht. Auch Decker 1985, 224, schlug eine Arretierung der Kronenengel innerhalb des Corpus, hinter der Madonna, vor, jedoch wurde ihm der berechtigte Einwand eingebracht, der Schrein böte für diese Rekonstruktion nicht genügend Raumtiefe (Arnold 1990, 169). Es wird an späterer Stelle zu zeigen sein, daß eine derartige Anordnung durchaus im Bereich des Möglichen liegt, vorausgesetzt, man unterstellt umfassendere Eingriffe in den Originalbestand als bisher angenommen. Siehe unten S. 75ff.

228Gemeint sind die in Kapitel VI. 3. und 4. ausführlich behandelten Marienreliefs aus Landshut.

229Die neugotischen Marienreliefs gehen wohl auf spätgotische Vorbilder zurück. Ausführlicher behandelt und mit Abb. publiziert von Arnold 1990, 134 u. 167f; siehe auch unten S. 408ff. Daß Maria und nicht der Hauptpatron Kastulus im Zentrum des Retabels steht, könnte mit der Freisinger Synode von 800 zusammenhängen. Sie verlangt, daß „in allen Freisinger Kirchen, auch in jenen, die außerhalb der Diözese lagen, vier Marienfeste besonders gefeiert“ werden: Lichtmeß (2.Februar), Verkündigung (25.März.), Himmelfahrt (15.August), Mariä Geburt (8.September). Vgl. Pagitz 1960, 34.

## IV. Die Retabelarchitektur

### 1. Die Schreinwächter

Bei geschlossenen Flügeln flankierten die überlebensgroßen, rundplastischen Figuren Johannes des Täufers und Sebastians das Gehäuse – eine für Süddeutschland und speziell für Niederbayern untypische Lösung (46). Häufiger finden sich an dieser Stelle unbewegliche, bemalte Standflügel, deren szenische Darstellungen das ikonographische Programm der geschlossenen Altaraußenseite ergänzen. Neben Standflügelretabeln sollen im folgenden noch andere Möglichkeiten der Schreinflankendekoration beleuchtet und ihre spezifische Wirkung und Funktion im Hinblick auf Moosburg ausgewertet werden.

#### a) Schreinwächterretabel in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz

##### **Standflügelretabel**

Das Hochaltarretabel der Stadtkirche zu **Schwabach** bei Nürnberg aus der Werkstatt des Veit Stoß entstand um 1507. Der geschnitzte Corpus birgt eine Marienkrönung und die rundplastischen Figuren Johannes des Täufers und des Hl. Martin.<sup>230</sup> Nach der ersten Wandlung wird die Werktagsseite mit gemalten Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers und des Hl. Martin sichtbar. Klappte man in der Fastenzeit auch das zweite Flügelpaar zu, erblickte der Betrachter die Standflügel mit den nunmehr gemalten, überlebensgroßen Heiligen Johannes Baptist und Martin (10a,b). Johannes zeigt auf das zu seinen Füßen sitzende Lamm, Symbol für die Opferrolle Christi. Es verweist auf die gleichzeitig mit den Schreinwächtern sichtbaren Passionsszenen in der Mitte. Johannes der Täufer und der Kirchenpatron St. Martin zu Pferd binden also ikonologisch die drei Schauseiten des Retabels zusammen: die Schreinskulptur, wo dieselben Heiligen als dreidimensionale Bildwerke vertreten sind, die Alltagsseite mit den zugehörigen Vitenzyklen und die Fastenseite mit den Passionsszenen. Auch in Moosburg deutet Johannes der Täufer, der dem Bibelbericht gemäß die Ankunft des Messias voraussagte, ikonologisch auf den inkarnierten Logos im Zentrum des geschlossenen Schreins hin, während Sebastian an seinen Zeit- und Leidensgenossen Kastulus im Inneren des Corpus erinnert. Ihre dreidimensionale Gestalt verleiht ihnen aber im Vergleich zu den Schwabacher Schreinwächtern mehr Eigengewicht.

---

<sup>230</sup>Es enthält Malereien von Michael Wolgemut und Reliefs mit mariologischen Darstellungen auf den Flügelinnenseiten, vgl. Kat. Nürnberg 1983, 309ff m. Abbn..

### Retabel mit Schreinwangenfiguren

Darunter verstehe ich im folgenden kleinformatige, **rundplastische** Heiligengestalten an den äußeren Flanken des Corpus. Dem 1509 datierten Retabel von St. Magdalena in Ridnaun/Tirol sind, je paarweise übereinander, die Statuetten Andreas, Jakobus, Stephanus und Laurentius zugeordnet **(11)**.<sup>231</sup> Letzterer verweist ikonologisch auf eine großformatige Laurentiusfigur im Corpus, wie in Schwabach. Anders als dort sind die vier Figuren aber nicht durch Gestik oder durch eine frontale Ausrichtung auf die Passionsszenenfolge der geschlossenen Alltagsseite bezogen, sondern seitwärts ausgerichtet. Die von Moraht-Fromm als „Schreinwächter“ identifizierten Hll. Petrus und Paulus an den Flanken des 1494 vollendeten Blaubeurer Hochaltars aus der Werkstatt Gregor Erharts gehören aufgrund ihres kleinen Formats gleichfalls zur Gruppe der Schreinwangenfiguren.<sup>232</sup> Auch sie sind kompositionell nicht der mit Passionsszenen versehenen, geschlossenen Retabelvorderseite einbeschrieben, sondern Blickrichtung und Körperhaltung weisen in Richtung Chorwand. Auch ihre Funktion besteht darin, das Retabelensemble zu kommentieren, ohne innerhalb des ikonologischen Gesamtkontextes eine wirklich tragende Rolle zu spielen.<sup>233</sup> Sie sind auf die Ansicht von der Seite konzipiert und rechnen mit einem Umschreiten des Retabels durch den Gläubigen. Damit leiten sie den Blick des Betrachters weiter zur Rückseite des Corpus, der vollständig mit qualitätvollen Malereien bedeckt ist.

Diese kleinformatigen Figuren waren meines Erachtens nicht für die Betrachtung während des Gottesdienstes bestimmt. Sie konnten vom Langhaus aus, wo sich die Gemeinde während der Messe aufhielt, ohnehin nicht eingesehen werden. Stattdessen dienten sie der **nahsichtigen**, persönlichen Schau außerhalb der Meßfeiern, bei Beicht- und Opfergängen oder im Rahmen der Privatandacht.<sup>234</sup> Vermutlich sind sie das Ergebnis der plastischen Weiterentwicklung kleinformatiger, **gemalter** Heiligengestalten an den Schreinseiten von Schnitzretabeln.<sup>235</sup>

Auch im Vergleich zu diesen gemalten und geschnitzten Schreinwangenfiguren spielen die Moosburger Corpusflankenfiguren eine selbständigere Rolle innerhalb des Altarensembles. Ihr monumentales Format und ihre auf Fernwirkung und Vorderansicht und damit auf eine

<sup>231</sup>Egg 1985, 235, und Abb. 173.

<sup>232</sup>Moraht-Fromm 2002, 231 m. Abb. 316f.

<sup>233</sup>Als Hauptpatrone des Klosters Hirsau sollten sie auf die Mutterkirche und damit auf die geistlichen Wurzeln der Blaubeurer Kirche rückverweisen. Ihnen sind entsprechende Büstenfiguren im Predellenbereich zugeordnet, die Repräsentanten der gräflichen Stifterfamilien darstellen und damit die weltliche Herkunft des Retabels klären. Siehe Moraht-Fromm 2002, 131.

<sup>234</sup>Dies legt schon allein der unscheinbare Anbringungsort nahe. In Blaubeuren erfüllen die Schreinseitenfiguren einen anderen Zweck, nämlich auf die Klostersgeschichte hinzuweisen. Auch sie gehören jedoch nicht in den Kontext der Vorder-, sondern der Schreintrückseite. Diese ist außergewöhnlich reich mit Malereien zur Ordensgründung und Geschichte versehen. Vgl. Moraht-Fromm 2002, 201-204.

<sup>235</sup>Vgl. den Hochaltar aus der Rothenburger Jakobskirche (1466 in der Werkstatt Friedrich Herlins entstanden). Die Wangen seiner Predella zeigen als Malereien die Hl. Barbara sowie Christus als Schmerzensmann, darüber, im Corpusbereich, die ebenfalls gemalten und in zwei Registern angeordneten Darstellungen Sebastians und Georg (über Jesus) sowie der hll. Katharina und Margareta (über Barbara). Die sechs Figuren sind ikonologisch aufeinander bezogen, nicht aber auf die gemalten Szenen aus der Jakobsvita, welche die geschlossenen Flügel zeigen. Zimmermann 1979, 9-12.

Wechselwirkung mit der geschlossenen Retabelaußenseite berechnete Konzeption erinnern an die Standflügelheiligen des Schwabacher Hochaltars. Es wäre aber zu simpel, bei den Moosburger Wächtern von einer bloßen Übersetzung der gemalten Standflügelfigur ins Dreidimensionale zu sprechen. Zu selbständig stehen Johannes und Sebastian, verbunden mit dem Corpus allein durch ihre Gestik, neben dem Schrein, als würden sie eine ehrfürchtige Distanz zu ihm wahren.<sup>236</sup>

### "Echte" Schreinwächterretabel

Unter Schreinwächtern fasse ich rundplastische Großfiguren, die räumlich deutlich vom Schrein **abgerückt** sind. Mit Rüstung, Helm und Waffen ausgestattet, erwecken sie einen wehrhaft-profanen Eindruck. Ritterliche Schreinwächter sind vor allem in Oberösterreich anzutreffen. Bevorzugt wurden die Heiligen Georg und Florian. Letzterer war als Patron des Landes Oberösterreich besonders für die Funktion als Schreinwächter prädestiniert.<sup>237</sup>

Ein bekanntes Beispiel für ein solches Flügelretabel ist der Schnitzaltar von St. Wolfgang in **Kefermarkt (12)**.<sup>238</sup> Die ehemaligen Wächter, St. Florian und St. Georg, befinden sich heute an der Chormauer. Sie waren vermutlich ursprünglich auf Konsolen zu Seiten des Schreins angebracht und dem Betrachter frontal zugewandt, die Flügelaußenseiten sind verloren. Krone-Balcke schließt aus dem Stiftungskontext, daß es hier um eine Selbstinszenierung des Ritterstandes ging.<sup>239</sup> Der adelige Christoph von Zelking gab das Retabel 1476 in Auftrag. Sein in der Kefermarkter Wolfgangskirche befindlicher Grabstein würdigt ihn als „großen Mann“, „berühmt durch Abstammung und Kriegstaten“, der nun „in seiner eigenen Kirche, die er selbst gegründet“, ruhe.<sup>240</sup> Mit dem Hochaltar setzte sich von Zelking, so Krone-Balcke, selbst ein Denkmal: die sich ursprünglich in Schrittstellung frontal dem Betrachter zuwendenden Ritterfiguren mit ihren zeitgenössischen Plattenharnischen, Helmen und Lanzen kündeten von seinen Verdiensten im Krieg.<sup>241</sup>

<sup>236</sup>In Schwabach sind die Hll. Johannes und Martin durch das gemeinsame künstlerische Medium der Malerei, durch zu denen der Passionstafeln analoge Maßwerkornamente, durch die Einheitlichkeit des malerischen Stils sowie durch die technischen Gegebenheiten (Befestigung der Standflügel an der Schreinwand) eng an den Retabelkern gebunden.

<sup>237</sup>Historisch läßt sich das Aufkommen des Themas des Schreinwächters mit den Türkeneinfällen in Verbindung bringen. Sie stellten im 15. Jahrhundert gerade für Österreich eine permanente Bedrohung dar und führten zur Entstehung zahlreicher Orden, die als selbsternannte Soldaten im Namen Jesu den christlichen Glauben gegen die Feinde aus dem Osten verteidigten. Besonders Georg, dem Drachentöter, wurde im Zuge der Türkenbedrohung große Verehrung zuteil, da er als Urbild des *miles christianus* galt. Der Drache wurde traditionell als Sinnbild des Teufels und damit auch als Symbol aller gegen das Christentum gerichteten, negativen Einflüsse gesehen. Daher benannte Kaiser Friedrich III. einen auf seine Initiative als Waffe gegen die Türken gegründeten, sich aus dem Adel rekrutierenden Ritterorden nach diesem Heiligen „Georgsorden“. Kurz zuvor hatte er bereits seine Burg- und Grabeskirche in der Wiener Neustadt dem Hl. Georg gewidmet. Krone-Balcke 1999, 124f. Vgl. Johannes Meisenzahl, Wolfgang Franke u.a. (Bearb.): „Ploetz - Auszug aus der Geschichte“, Würzburg 1974, 266, 280f.

<sup>238</sup>Schrein im 19. Jh. überarbeitet. Krone-Balcke 1999, 46. Auf die Programme der Festtagsseiten der Altäre wird aus Platzgründen im folgenden in der Regel nicht eingegangen, da die geschlossene Alltagsseite im Zentrum der Betrachtung steht. Für die Schreinskulptur sei auf die entsprechende Fachliteratur verwiesen.

<sup>239</sup>Krone-Balcke 1999, 124f. Die Autorin verweist in diesem Kontext auf den von Friedrich III. im Zuge der spätmittelalterlichen Türkenbedrohung gegründeten Ritterorden (vgl. Anm. 237 in diesem Kapitel). Eine Inschrift am Drachen der Kefermarkter Georgsfigur („*St. Georgius equitum patronus*“) deutet auf den Zusammenhang mit diesem Orden hin.

<sup>240</sup>Zit. nach Krone-Balcke 1999, 41; vgl. auch ebd. 126.

<sup>241</sup>Krone-Balcke 1999, 124, führt als Gründe für die ehemals frontale Ausrichtung der Ritter die geringe Aushöhlung

Die ritterlichen Schreinwächter Georg und Florian an den Flanken des Retabels der Wallfahrtskirche St. Wolfgang in **St. Wolfgang** am Abersee gelten als Vorbilder für die Kefermarkter. Der militärische Beigeschmack tritt hier jedoch etwas zurück, da die Figuren keine Helme tragen **(13)**.<sup>242</sup> Der Schnitzaltar aus der Werkstatt Michael Pachters wurde 1481 fertiggestellt, eine Weihe ist für 1477 überliefert. Auftraggeber war das unweit gelegene Benediktinerkloster Mondsee, von wo aus die Wallfahrtskirche am Abersee 976 durch St. Wolfgang, der Ende des 10. Jahrhunderts als Priester und Missionar tätig war, gegründet worden war.<sup>243</sup> Im Schreinneren befindet sich eine plastische Marienkrönung. Die geschlossene Außenseite des Retabels zeigt vier gemalte Szenen aus der Vita des Patronatsheiligen, die in mantegnesker Manier perspektivisch fluchten. Eine davon ist als Ausblick in eine Landschaft gegeben und dadurch im Vergleich zu den restlichen Bildfeldern besonders betont. Sie zeigt den Bau der Wallfahrtskirche durch Wolfgang. Die anderen Szenen finden vor beziehungsweise innerhalb architektonischer Kulissen statt. Die gemalten, rahmenden Profilstäbe der Bildfelder, ihre illusionistischen Maßwerke und die perspektivische Anlage der Räume verleihen der Retabelaußenseite ein festgefügt, gleichsam architektonisiertes Erscheinungsbild.

Ziel der Stiftung war es, der Heiligenmemoria in St. Wolfgang ein Denkmal zu setzen und sie zu fördern. Die Erweiterung des Kirchenchors von St. Wolfgang 1476, also exakt 500 Jahre nach der legendarisch überlieferten Gründung, und die Weihe des Pacheraltars ein Jahr darauf gelten als Ausdruck der *memoria* an Kloster Mondsee und die Gründung durch St. Wolfgang.<sup>244</sup> Die den Corpus flankierenden Ritterfiguren fungieren hier nicht, wie in Kefermarkt, als selbständige, aus dem Kontext des Retabels gelöste Vertreter des weltlichen Ritterstandes, sondern als reine *miles christiani*. Sie stehen ausschließlich im Dienste der Ikonographie und Architektur des Schreins, genauer, der Außenseite des geschlossenen Retabels, welche sich in großformatigen, figurenreichen und kompositionell durchdachten Bildern, in einer für die Werktagsseite eines Altares ungewöhnlich aufwendigen Form, der Vita des Patronatsheiligen widmet.<sup>245</sup> Der enge Zusammenhang zwischen Wächtern und Schrein wird betont durch die auf die Höhe des Corpus abgestimmte Länge der Turnierlanzen, das Anschmiegen der Figuren an die Schreinwangen und besonders durch die Analogie zwischen dem gemalten Maßwerk der Wolfgangsszenen und dem geschnitzten der Schreinwächterbaldachine.<sup>246</sup> Dabei sind die Ritter Pachters, anders als die

---

der Rückenteile (?) sowie die auf eine Sicht schräg von vorne ausgerichtete Komposition der Figuren an.

242Krone-Balcke 1999, 61.

243Zum Pacheraltar siehe im folgenden Koller 1998 (zur Weihe 1477 ebd. 23). Auf einem der Flügel befindet sich eine Inschrift mit dem Vollendungsdatum 1481 (Baxandall 1985, 332).

244Koller 1998, 13.

245Auch die Rückseite des Corpus ist außerordentlich reich bemalt (im Zentrum ein monumentaler Christopherus). Auch hier flankieren die Ritter die Darstellungen.

246Bereits Hasse 1941, 71, weist auf die besondere Rolle der Lanzen hin, die das gesamte Ensemble optisch festigen und zusammenhalten, indem sie den Blick des Betrachters „von dem höchsten Gipfel [des Gesprenge] in der Mitte [...] zu dem Gehäuse zurück“ führen.

Schwabacher Standflügelheiligen oder die Blaubeurer Schreinwangenfiguren, als eigenständiges Motiv lesbar. Sie heben sich hinsichtlich Gattung und Format sowie räumlich vom Retabelzentrum ab und verleihen diesem den Anschein eines verehrungswürdigen Monuments, eines bedeutenden Denkmals, das es wie eine Reliquie zu bewachen gilt.

Im Auftrag des Schweizer Bischofs Ortlieb von Brandis schuf der oberschwäbische Bildhauer Jacob Ruß in den Jahren 1486-1492 für die Kathedrale zu **Chur** ein ungewöhnliches Hochaltarretabel (**14a,b**).<sup>247</sup> Es ist stark mariologisch geprägt. Auf der gemalten Außenseite sind Szenen der Weihnachtsgeschichte zu sehen, im Inneren befindet sich eine geschnitzte Marienkrönung. Flankiert wird der Corpus von den ritterlichen Wächterfiguren St. Georg und St. Mauritius, die in Plattenharnische gehüllt und mit Lanzen bewaffnet sind.<sup>248</sup> Ihre Besonderheit besteht darin, daß sie sich durch Drehung um die eigene Achse auch der Retabelrückseite zuwenden und deren Programm ergänzen können. Dort ist eine aufwendig geschnitzte, vielfigurige Kreuzigungsszene angebracht.<sup>249</sup> Die prachtvoll inszenierte **Altarrückwand**, in der Kunstgeschichte nahezu einmalig, wurde unterschiedlich begründet. Beckerath nimmt an, daß sie ausschließlich für die Augen der Augustinerchorherren vorgesehen war, die dort die Beichte ablegten oder in der Passionszeit Opfertgänge um den Altar ausführten.<sup>250</sup> Denkbar ist aber auch ein Bezug zu dem im Chor der Kathedrale verwahrten, reichen Reliquienschatz. Im *Sepulchrum* des Hochaltars waren Reliquien der Jungfrau Maria und anderer Heiliger eingelagert, und an der Ostwand des Chores hinter der Mensa ist ein steinernes Reliquienhäuschen aus dem 15. Jahrhundert angebracht.<sup>251</sup> Die Golgothadarstellung der Retabelrückseite befindet sich im Zentrum des Reliquienbestandes. Dieser Bezug läßt sich ikonologisch begründen, galt doch der Kreuzestod Jesu als Vorbild des Märtyrertodes und die Heiligen als Nachfolger Christi, die durch ihr selbstloses Sterben das Werk Jesu in der Welt fortsetzten. Die Parallelität zwischen Selbstopfer Christi und dem Selbstopfer der Churer Heiligen wird durch die räumliche Nähe von Bild und Reliquie betont.<sup>252</sup>

Es ist nicht sicher, ob die Retabelrückseite tatsächlich den Blicken der Chorherren vorbehalten blieb, oder, was vor dem Hintergrund des in Kapitel II. 2. a) über die Chorherrenstifte Gesagten

247In Chur waren, wie in Moosburg, Augustinerchorherren ansässig. Für das folgende siehe Beckerath 1994 sowie Beckerath 1991, 129-146.

248Mauritius ist ein besonders in der Schweiz verehrter Ritterheiliger, da er der Legende zufolge im schweizerischen St. Maurice (Kanton Wallis) den Märtyrertod fand, siehe Beckerath 1994, 174.

249Diese Lösung ist zwar nicht einmalig, aber außerordentlich selten. Weitere Beispiele für skulptierte Altarrückseiten, darunter das doppelseitig reliefierte Retabel aus der Zisterzienserabtei Doberan, bespricht kurz Beckerath 1994, 186f.

250Vgl. die an der Predella vorder- und rückseitig angebrachten Passionsreliefs. Beckerath 1994, 153-185.

251Darüber referiert ausführlich Klodnicki-Orlowski 1991, 151-158. Die Höhe des Reliquienhauses ist so konzipiert, daß der Gläubige bequem zwischen ihm und dem Retabel durchlaufen konnte und doch Einsicht in das Innere des Reliquienhauses nehmen konnte. Ansonsten sollte nach Klodnicki-Orlowski 1991, 157, die hohe Anbringung die Reliquien vor evt. Diebstahl schützen.

252Ein ganz ähnliches Verweissystem beinhaltet die Festtagsseite. Ihre Heiligenskulpturen, wie etwa die Hl. Eremita, verweisen konkret auf die zugehörigen Reliquienbüsten im Besitz des Domes, welche an hohen Festtagen auf der Mensa ausgesetzt wurden und dann gemeinsam mit den entsprechenden Schnitzfiguren im Corpus zu sehen waren. Siehe Beckerath 1998, 67.

naheliegender ist, auch für Gläubige der Gemeinde und Pilger zu sehen war.<sup>253</sup> Unabhängig von ihrer liturgischen Nutzung stellt die Churer Kreuzigungsszene einen zentralen Bestandteil des Retabelprogramms an einer üblicherweise untergeordneten Stelle des Altarensembles dar. Ihre prachtvolle, teils rundplastische Ausführung konkurriert mit dem Skulpturenprogramm der Feiertagsseite. Den außergewöhnlichen Rang der Altarrückseite unterstreichen die begleitenden Ritter. Durch sie, die „Wächter des [Reliquien-] Kultes“,<sup>254</sup> wird der Hochaltar vom liturgischen Möbel zum christlichen (Reliquien-)Denkmal uminterpretiert.<sup>255</sup>

Das nur in Fragmenten erhaltene Schnitzretabel aus der Pfarrkirche im österreichischen **Sterzing** aus der Werkstatt Hans Multschers wurde 1459 fertiggestellt (**15**).<sup>256</sup> Es gilt als Ausgangspunkt der Entwicklung des Schreinwächtermotivs. Die heute im Stadtmuseum Sterzing verwahrten Wächterfiguren Florian und Georg (**16a,b**) folgen dem für St. Wolfgang, Chur und Kefermarkt beschriebenen Muster; allerdings ist in Sterzing das wehrhafte Erscheinungsbild durch das Fehlen von Waffen abgemildert beziehungsweise, bei St. Florian, durch das Ausführen eines Segensgestus mit der Rechten, gleichsam sakralisiert. Die Wächter standen ursprünglich wohl mit dem Rücken zur Schreinwange.<sup>257</sup> Obwohl sie vermutlich nicht, wie in Chur, drehbar waren, fällt ihre sowohl auf die Vorderseite wie auch besonders auf die Retabelrückwand ausgerichtete Konzeption ins Auge.<sup>258</sup> Diese resultiert aus der Funktion der Schreintrückseite, die als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten diente. Dort war ein Sakramentstabernakel eingelassen,<sup>259</sup> darüber befand sich als ikonologischer Verweis auf den eucharistischen Kontext die Schnitzfigur eines Schmerzensmannes. Die Ritterheiligen fungierten als sakramentale *miles christiani*. Sie sollten als unmittelbare Nachfolger Jesu dessen Wirkungsmacht und Präsenz sichtbar vertreten und zugleich den Leib Christi begleiten

253Klodnicki-Orlowski 1990, 118ff, schließt entgegen Beckerath wegen eines in Nieder-Realta in Graubünden gefundenen Pilgerzeichens, auf dem Maria den Siegeln des Churer Domkapitels entsprechend als *Stella Maris* abgebildet ist, auf eine rege Wallfahrtstätigkeit in die Churer Kathedrale. Vgl. auch Klodnicki-Orlowski 1991, 155f. Wallfahrten sind jedoch lediglich für die benachbarte Grabeskirche St. Luzi eindeutig nachgewiesen (Beckerath 1994, 181f). Es ist aber naheliegend, daß die Pilger bei ihrer Reise auch die Kathedrale besuchten. Daß Domkapitel und Chorherren auf diese einträgliche Möglichkeit, Geld einzunehmen, verzichteten, ist kaum vorstellbar (dagegen glaubt Beckerath 1994, 185 u. 213, daß Pilger ausschließlich in Form von Heilumsweisungen mit den Reliquien in der Kathedrale konfrontiert wurden und nicht die Gelegenheit hatten, den Altar zu umschreiten und den Reliquien auch körperlich nahe zu sein). Zum Churer Retabel vgl. auch Tripps 2001, 4.

254Beckerath 1994, 73.

255Maßstäblich, formal-stilistisch und ikonologisch sind die Ritter daher auf die Schreintrückseite bezogen.

Bezeichnend ist zum Beispiel, daß der Größenmaßstab der Wächter **nicht** dem Bildprogramm der Vorderseite, dem sie ja gleichermaßen durch Drehung zugeordnet werden konnten, sondern dem der Rückwand angepaßt wurde.

Wegen ihres kriegerischen Erscheinungsbildes mit Helm und Lanze sind sie als Ergänzung zur Soldatenriege der Kreuzigung zu lesen. Diese Interpretation war in der älteren Literatur sogar die einzige, die erkannt wurde. Siehe Beckerath 1994, 173.

256Siehe dazu besonders Tripps 1969, 125-166. Paatz 1963, 16, postuliert eine Herkunft des Motivs aus den Niederlanden und nennt als Vorbild den Votivaltar mit Grab des Engelbrecht I. von Nassau in Breda (Grote Kerk, Abb. in RDK Bd. 5, 1962, Sp. 894).

257Siehe die Rekonstruktionszeichnungen bei Tripps 1969, Abbn. 223-227.

258So schon Rasmus 1963, 34.

259Während Rasmus 1963, 34, den bereits von Bossert 1914 vorgetragenen Vorschlag, die Retabelrückseite habe ein Tabernakel geborgen, ablehnt, schließen sich Tripps 1969, 160, und Egg 1985, 78, Bosserts Meinung an. Zur Diskussion der Thesen Rasmus zum Thema Sakramentshäuschen an der Retabelrückwand siehe Tripps 1969, 153f.

und verteidigen. Das Retabelzentrum mit dem Allerheiligsten wiesen sie als „eucharistisches Denkmal“ aus.<sup>260</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß alle drei vorgestellten Typen der Corpusflankenfigur mit einer malerisch oder plastisch besonders aufwendigen, geschlossenen Retabelaußenseite und/oder Rückseite einhergehen.<sup>261</sup> Gemalte Standflügelheilige und Schreinwächter sind dabei wegen ihrer Großformatigkeit und frontalen Ausrichtung besonders auf Fernsicht ausgelegt. Erstere sind meist direkt in den ikonologischen Kontext der Alltagsseite einbezogen. Bei den Schreinwächtern überwiegt der Eindruck des Ritterlichen, Wehrhaften. Anders als die Standflügelheiligen wahren sie Distanz zum Schrein und heben sich zusätzlich durch die unterschiedlichen künstlerischen Gattungen (Malerei - Skulptur) vom Retabelzentrum ab. Lebensgroß und freiplastisch, erwecken die Wächter einen „lebendigen“ Eindruck, erscheinen als gleichsam „reale“ Verteidiger des in ihrer Mitte befindlichen Kultheiligtums. Diesem eignet somit eine Art **Denkmalcharakter**.

### "Nichtritterliche" Schreinwächter

Der sogenannte Pappenheimaltar im Dom zu **Eichstätt** wurde 1489-97 geschaffen und mit „VW“ monogrammiert **(17a,b)**.<sup>262</sup> Eine Inschrift nennt als Stifter den Domkanonikus Marschall von Pappenheim. Er ist an prominenter Stelle zusammen mit drei weiteren Chorherren an der Predella zu sehen. Von Pappenheim wollte mit seiner Stiftung die Pilgerreise ins Heilige Land besiegeln, von der er kurz vor Auftragsvergabe zurückgekehrt war.<sup>263</sup> Das steinerne Retabel, welches ehemals mit hölzernen, heute verlorenen Flügeln zu schließen war, birgt in seinem Inneren ein vielfiguriges, kleinteiliges Kreuzigungsrelief. Dessen Hintergrund zeigt Stationen der Pilgerfahrt des Stifters, unter anderem die Städte Nürnberg, Venedig, Florenz und Jerusalem.<sup>264</sup> Auch die das Relief umgebenden Heiligenfiguren sowie die des pyramidalen Gesprenge, bei denen es sich großenteils um Pilger- und Reiseheilige wie Jakobus und Christopherus handelt, belegen die Funktion des Retabels als steinernes Dokument der Reise ins Heilige Land.<sup>265</sup> Seitlich des Corpus stehen, gleichsam als Wächter dieses Dokuments, auf Konsolen die Hll. Sebastian und Georg. Obwohl es ikonologisch zulässig gewesen wäre, sowohl den Pestheiligen als auch den Drachentöter mit Helm, Lanze und Rüstung darzustellen, ließ von Pappenheim den in Sterzing entwickelten Rittertypus abwandeln: Sebastian ist nur mit einem Lententuch bekleidet, eine italienische Formulierung. Seine

<sup>260</sup>Die Waffenlosigkeit der Ritter und der friedensverheißende Segensgestus Florians könnten eine bewußte Adaption der herkömmlichen, militärischen Bildformulierung des Ritterheiligen in Abstimmung auf den eucharistischen Zusammenhang sein.

<sup>261</sup>Aufwendige Retabelrückseiten waren zu beobachten in St. Wolfgang, Blaubeuren, Chur, Sterzing. Auch in Moosburg ist aufgrund der noch heute erhaltenen, qualitätvollen Predellenmalerei an der Rückseite auf ein ehemals besonders reiches Erscheinungsbild der Corpusrückwand zu schließen.

<sup>262</sup>Dehio Bayern IV, 222, und Hoffmann 1923, 264.

<sup>263</sup>Dehio Bayern IV, 222.

<sup>264</sup>Hämmerle 1906, 9.

<sup>265</sup>Insgesamt mehrere der 14 Nothelfer, Hämmerle 1906, 27. Zur Ikonographie Christopherus' siehe LCI Bd. 5, 496ff.

Nacktheit gemahnt an sein Martyrium und zeichnet ihn als Nachfolger Christi aus.<sup>266</sup> Auch Georg kämpft nicht, sondern weist siegreich den Drachen vor. Diese ikonographische Spielart des sogenannten *Georg Triumphans* wurde, beeinflusst vom Gedankengut des Humanismus, ebenfalls in Italien entwickelt.<sup>267</sup> Nicht nur die Ikonographie der Schreinwächter führt in den südalpinen Raum: Reliquien Georgs werden in Rom, Ferrara und Venedig verwahrt; Sebastians Gebeine findet man in Italien unter anderem in Florenz.<sup>268</sup> Florenz und Venedig wiederum gehören zu den im Hintergrund des Eichstätter Kreuzigungsreliefs dargestellten Reisestationen von Pappenheims. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Corpusflankenfiguren als steingewordene Zeugen der Pilgerfahrt des Stifters ansprechen. Hierfür wurde der konventionelle, österreichische Ritter-Schreinwächter im Hinblick auf den Stiftungskontext und, vermutlich, unter dem Einfluß der Reiseeindrücke von Pappenheims (italienische Bildmuster) „italienisiert“.

Der Hochaltar der Blasiuskapelle in **Kaufbeuren**, ein Schnitzretabel, wurde von den Zünften der Weber und Waffenschmiede in Auftrag gegeben und ist inschriftlich am Gehäuse mit 1518 datiert (**18a-c**).<sup>269</sup> Es stammt aus der Werkstatt Jörg Lederers. Die Schreinfiguren, die Heiligen Blasius, Erasmus und Ulrich, allesamt Patrone der beiden Zünfte, wurden in Zweitverwendung aus einem älteren, unbekanntem Kontext übernommen. Sie werden in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert und dürften, wie die Reintegration in den neuen Altar zeigt, eine besondere Verehrung genossen haben. Die Beschriftung der Figurensockel mit den jeweiligen Namen der Heiligen signalisiert deren Authentizität.<sup>270</sup> Den geschlossenen Corpus flankieren die lebensgroßen Figuren der Anna Selbdritt und Johannes des Täufers. Dazwischen spannt sich eine auf die Flügelaußenseiten gemalte Architektur aus vier Rundnischen, denen, paarweise angeordnet, insgesamt acht Heilige einbeschrieben sind. Anna und Johannes distanzieren sich räumlich vom Schrein und verleihen ihm so den Charakter eines verehrungswürdigen Denkmals. Sie stehen nicht, wie in St. Wolfgang und Eichstätt, auf an den Schreinvängen arretierten Konsolen, sondern frontal auf separaten, hohen Postamenten und werden durch Baldachine bekrönt. Als selbständiges Motiv sind sie überdies durch ihr großes Format und durch die Konzeption ihrer raumgreifenden Gewänder ausgewiesen, deren Faltenreichtum mit dem der Schreinfiguren aus der Zeit des Schönen

266Dies stand vielleicht im Zusammenhang mit ehemals an den Flügelaußenseiten angebrachten Passionsszenen. Zur Sebastiansikonographie siehe Reiter 1916, bes. 13f (Rittertypus), und LCI Bd. 8, Sp. 318f. Die Nacktheit Sebastians in Süddeutschland steht unter dem Einfluß des spätmittelalterlichen Ecce-Homo-Bildes sowie italienischer Sebastiansdarstellungen, vgl. etwa Sebastian des Antonello da Messina in der Gemäldegalerie Dresden (vgl. zu diesem Thema z.B. Adolf Max Vogt: „Grünwalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance“ in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 18, 1958, Heft 1/2, 172-176).

267Vgl. z.B. auch Albrecht Dürers Hl. Georg am linken Flügel des Paumgartner Altars von 1498 in München, Alte Pinakothek (Abb. LCI Bd. 6, Sp. 378). Der Georg Triumphans stellt dem bisher die Georgsikonographie bestimmenden Kampfhema einen neuen Inhalt entgegen: den des Triumphs des Guten, also des Christentums, über das Böse. Zum *Georg Triumphans* ebd., 382 m. weiteren Bspn.

268LCI Bd. 6, Sp. 374f; LCI Bd. 8, Sp. 318. Rom, St. Peter, war ein weiterer, wichtiger Ort der Sebastiansverehrung (Reiter 1916, 30ff).

269Hoffmann 1923, 266.

270Für das folgende vgl. Decker 1985, 144-146.

Stils um 1400 im Inneren konkurriert.<sup>271</sup> Tatsächlich sind die Wächter in **beiden** Wandlungszuständen des Retabels, also auch gleichzeitig mit den Corpusheiligen, sichtbar. Wo sonst einfache Scharniere die Klappen mit dem Gehäuse verbinden, gewährleistet in Kaufbeuren ein komplizierter Gabelmechanismus, daß beim Öffnen des Retabels zwischen Flügel und Schreinwange eine Lücke entsteht. Diese gibt bei aufgeklappter Festtagsseite den Blick auf Anna und Johannes frei, die nun die drei Schreinplastiken zur Fünferreihe erweitern. Entsprechend nehmen Anna und Johannes teils bis ins Detail in Form und Stil Bezug auf die älteren Kultbilder der Zeit um 1400.<sup>272</sup> Der Verzicht auf ritterliche Wächter ist also auch hier kontextabhängig. Die Ausstattung der Flankenheiligen mit Rüstung hätte inhaltlich und formal eine Distanzierung zwischen den älteren Kultbildern und ihren spätgotischen Pendants mit sich gebracht. Stattdessen binden Anna und Johannes die zweitverwendeten Schreinfiguren an die Retabelarchitektur an. Gleichsam als „sakrale“ Zeugen kommentieren und beglaubigen die Schreinwächter die Authentizität der älteren Kultbilder, indem sie als „einzige[n] zeitgenössische[n] Vollskulpturen“ des Retabels „wie durch ein Wunder“ vor **und** nach dem Öffnen der Flügel sichtbar sind.<sup>273</sup>

Bei geschlossenen Flügeln macht der Verzicht auf ritterliche Schreinwächter ebenfalls Sinn. Ähnlich wie die Corpusflankenfiguren Sebastian und Georg in Eichstätt, bezeugen Anna und Johannes den Kultwert des Retabelzentrums nicht mit „Waffengewalt“, sondern mittels komplexer ikonologischer Verweissysteme. Auch hier spielte der Stiftungskontext eine Rolle. Nach Decker sollten die Kultbilder Erasmus, Ulrich und Blasius im Inneren des Corpus als Patrone und himmlische Vertreter der Zünfte der Weber und Waffenschmiede bereits an der Werktagsseite des Retabels durch eine Art theologische Genealogie legitimiert werden: Als Eckpfeiler des Retabels repräsentieren Anna Selbdritt und Johannes der Täufer die Kindheit Jesu und damit die Anfänge des Christentums. Die auf den Flügelaußenseiten dargestellten Kirchenväter, Apostel und Märtyrer stehen stellvertretend für die christliche Frühzeit. Schon am geschlossenen Retabel werden die Corpusfiguren im Inneren so als rechtmäßige Nachfahren der Apostel, Kirchenväter und Zeitgenossen Christi angekündigt.<sup>274</sup>

Die zentrale Funktion der Schreinwächter innerhalb des Gesamtkontextes und die prachtvolle Gestaltung ihrer Gewänder werfen die Retabelaußenseite stark auf. Schon in St. Wolfgang war die

271 Ihr Maßstab übertrifft den der Gesprengefiguren erheblich. Neben ihnen nimmt sich der Schrein „schmalbrüstig“ aus (Formulierung von Decker 1985, 145).

272 So kehrt etwa das für den Schönen Stil typische Y-Motiv auf den Mänteln Blasius', Erasmus' und Ulrichs mit seinem charakteristischen, nach unten verlaufenden Diagonalfaltzug leicht abgewandelt bei Johannes wieder. Auch ihre kaskadenartig herabfallenden Säume werden in der Faltsprache der Wächterfiguren, besonders der Annas, deutlich rezipiert.

273 Auch ikonologisch stellen Anna und Johannes die Verbindung zu den gemalten Flügelinnenseiten her, die Szenen aus der Kindheit Jesu zeigen. Sie sind also auch inhaltlich eine notwendige Alternative zu ritterlichen Wächtern. Argumentation nach Decker 1985, 144f. Alle Zitate, auch die folgenden zum Kaufbeurer Retabel, ebd., 145. Der Retabeltypus wurde noch mehrmals weiterverwendet, etwa in Latsch/Vintschgau, Spitalkirche, um 1520, und in Ludesch/Vorarlberg, frühes 17. Jh. Siehe dazu Decker 1985, 146, und Anm. 391f mit weiterführenden Literaturhinweisen.

274 Decker 1985, 146, spricht von „apostolischer Legitimation“.

sonst schlichte Werktagsansicht durch besonders prächtige Tafelbilder zur repräsentativen Schauseite umgedeutet worden. Ähnlich verhält es sich in Kaufbeuren, wo die Malereien der Flügelaußenseiten entgegen spätmittelalterlicher Konvention mit Goldgrund unterlegt sind. Auch die Altararchitektur der Werktagsansicht ist überdurchschnittlich repräsentativ. Das geschlossene Retabel wirkt nicht wie ein schrankartiges Möbel, sondern wie „eine steinerne Arkadenwand“. Über ihre Rundbögen spannt sich mit dem Gesprenge ein gewaltiger Baldachin. Dieses Würdesymbol deutet laut Decker den Altar zur **Denkmal-Architektur** um, zu einer repräsentativen Hülle für die im Inneren verwahrten Kultbilder.<sup>275</sup>

## **b) Schreinwächter in der Liturgie**

Auf welche Wurzeln geht das Schreinwächtermotiv und die damit verbundene, denkmalhafte Inszenierung des zugehörigen Retabels zurück?

Bereits in der byzantinischen Ikonenkunst war es üblich, Heilige, Madonnen oder Christusfiguren durch ein spiegelsymmetrisch flankierendes Figurenpaar auszuzeichnen. Ein byzantinisches Elfenbein im Besitz der Berliner Museen zum Beispiel zeigt zwei Engel als Thronwächter im Gefolge einer Madonna (19).<sup>276</sup> Ihre ehrfurchtsvolle Distanzierung Maria gegenüber ist Ausdruck der kultischen Verehrung und Huldigung und ruft den Betrachter zur Nachahmung auf. Daher sind nach Held „Blicke und Posituren [von Thronwächtern, d. Verf.] stets auch auf den Betrachter ausgerichtet“, der auf diese Weise „in die sakrale Handlung eingebunden und zugleich davon distanziert [wird]“. Die Wächter(engel) rufen den Gläubigen zur Anbetung auf, definieren aber auch seinen würdevollen „Abstand zum Gegenstand der Devotion.“ In dieser Doppelfunktion nehmen die Wächter Bezug auf reale Vorbilder am kaiserlichen Hof: die dortigen *admissionales* und *silentiarii*. Als Repräsentanten „staatlicher und kosmischer Ordnung“ waren sie zu Seiten des Herrscherthrons postiert und hatten die Aufgabe, Audienzen stattzugeben, Besucher und Bittsteller vortreten zu lassen und sie zum Bewahren von Ruhe und standesgemäßem Verhalten aufzufordern.<sup>277</sup> Im 8. und 9. Jahrhundert erweiterten die Thronengel der byzantinischen Kunst ihr Bedeutungsrepertoire. Als Offenbarungsträger vermittelten sie zwischen Himmel und Erde, wenn sie dem Betrachter das Bildnis Jesu oder Mariens als *Clipeus* vorwiesen.<sup>278</sup> Bald gelangte das Schema der von Engeln flankierten Mitte auch in den Westen, wo man es unter anderem auf eucharistische Inhalte übertrug. Das um 900 datierte, sogenannte Nicasius-Diptychon aus dem Kathedralschatz von Tournai (20) zeigt im oberen seiner drei Register eine *Majestas Domini*, ganz unten eine Kreuzigungsszene, die auf das Meßopfer verweist. Auch das Lamm Gottes im Bildzentrum, eingefaßt mit *Clipeus* und von

<sup>275</sup>Decker 1985, 145.

<sup>276</sup>Berlin, SMPK, Skulpturensammlung; 6. Jh., Held 1995, 60 m. Abb. 21.

<sup>277</sup>Alle Zitate aus Held 1995, 60.

<sup>278</sup>Siehe z.B. Kuppelmosaik der Zeno-Kapelle bei Sta. Prassede in Rom, 817-824 (Held 1995, 66, m. Abb. 24).

zwei Engeln gehalten, repräsentiert die Eucharistie.<sup>279</sup>

Diese Art der Präsentation wurde im Westen auch für die Kirchenliturgie genutzt. Im späten Mittelalter war es üblich, bei **Sakraments- und Heilumsweisungen** dem Objekt der Andacht zwei Assistenzfiguren beizufügen, meist hölzerne oder steinerne Engel oder Heilige.<sup>280</sup> In den Nürnberger Mesnerpflichtbüchern von St. Sebald und St. Lorenz aus den Jahren 1482 und 1483 lassen sich zahlreiche Belege dafür finden. Diese Bücher enthielten Anweisungen, wie der Mesner an bestimmten Tagen mit den einzelnen Altären zu verfahren hatte, ob sie offen oder geschlossen zu präsentieren seien, ob sie mit Tüchern oder einzelnen Bildwerken zu schmücken oder mit Kerzen auszustatten seien. Bei der Ausstellung des Armreliquiars der Hl. Cäcilie an deren Namenstag, so rät das Mesnerpflichtbuch von St. Lorenz, setze man das Reliquiar „auf den altar und 2 engel [...] darneben“.<sup>281</sup> Ähnlich war mit Bildwerken zu verfahren. Für den St. Kunigundstag empfiehlt das Buch: „Auch setzt man 2 engel neben das pild [der heiligen Kundigunde] in der kapellen“.<sup>282</sup> Bildbelege für diese Praxis liefern mittelalterliche und frühneuzeitliche Heilumsbücher. Sie illustrieren den Reliquien- und Heilumsschatz einzelner Kirchen. Das Wittenberger Heilumsbuch von 1509 von Lukas Cranach zeigt zum Beispiel ein Reliquiar mit einem Partikel vom Rock Jesu, das von zwei großformatigen Engeln flankiert wird. Sie halten mit einer Hand jeweils ein Schriftband, während die andere ehrfürchtig das Reliquiar berührt.<sup>283</sup> Derartige Flankenfiguren gehen auf die Thronwächterengel der byzantinischen Ikonen und damit auf die *admissionales* der byzantinischen Kaiser zurück. Wie diese eine verehrungswürdige Person in ihrer Mitte als schützenswertes Heiligtum auswiesen, so signalisieren auch die Wächterengel den kultischen Rang der Heiligengebeine und Hostien in ihrer Mitte. Reliquie respective Sakrament werden dadurch in einen denkmalartigen Zusammenhang gestellt. Durch den Abstand, den die Wächterengel zum Heiligtum wahren, künden sie von der Unantastbarkeit der wundertätigen Substanzen. Zugleich werden die Träger-/Flankenfiguren von Reliquiaren zu *"images monstrantes"* (Belting): ihr teils

<sup>279</sup>Held 1995, 69, m. Abb. 25.

<sup>280</sup>Der im Stadtmuseum Danzig bewahrte Dorotheenaltar, um 1430-40 (Perpeet-Frech 1964, Abb.199), zeigt zwei Priester, die nach Art byzantinischer Thronwächter eine Monstranz mit der ausgestellten Hostie präsentieren. Ein Stich von M. Félibien aus seiner „Histoire de l'abbaye royale de St.-Denys en France“ (Paris 1706) zeigt ein mittelalterliches Arrangement mit einem Kreuzreliquiar im Zentrum, flankiert von den Statuetten Mariens mit Kind und Johannes des Evangelisten (Anspielung auf eine Golgathaszene); siehe Frolow 1965, 198, m. Abb.

<sup>281</sup>MpflB. 1493, 44.

<sup>282</sup>MpflB. 1493, 17. Vgl. auch ebd. 45: An St. Barbara „setz das pild [gemeint ist eine attributlose weibliche Figur, die man je nach Kontext mit unterschiedlichen Gegenständen ausstattete] dar auf ein schemeln und 2 engel darneben, und dem pild ein kron auf...“. Zur spätmittelalterlichen Frömmigkeit in Nürnberg siehe: Karl Schlemmer: „Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation“ (Forschungen zur fränkischen Kirchen- und Theologiegeschichte), Würzburg 1980.

<sup>283</sup>HltB. 1509, o.P. In dem Retabelreliquiar befinden sich noch zahlreiche andere Textilreliquien. Vgl. die analoge Präsentation eines Reliquiars mit Dorn von der Krone Christi mit Engeln ohne Schriftbänder im Halleschen Heilumsbuch (HltB. 1520, 26). Eine analoge Präsentation von Monstranzen zeigen im Bild: das Laienbrevier aus dem Domschatz zu Trier und eine Sakramentsschrantür aus Kloster Wienhausen. Abbn. bei Perpeet-Frech 1964, Abb. 191; vgl. auch ebd. Abb. 192: Holzschnitt mit dem Thema der Verehrung der Eucharistie von M. Schott von 1481. Die Wienhausener Tür ist auch abgebildet und besprochen bei Schlie 2000, 115, m. Abb. 20.

deutlicher Zeigegestus richtet sich auf das Heiltum in der Mitte und lädt so zur Betrachtung ein.<sup>284</sup>

Auch die **Monstranz** bedient sich des Prinzips der von einem Figurenpaar flankierten Mitte. Dabei handelt es sich um ein kleinformatiges, liturgisches Behältnis für das Allerheiligste, das Sakrament, die Hostie, das eucharistische Brot. Nach dem Glauben der katholischen Kirche ist darin nach der Wandlung durch den Priester, bei der er die Worte Christi beim letzten Abendmahl nachspricht, der leibhaftige Jesus gegenwärtig. Gefäße für die dauerhafte Aufbewahrung der Hostie werden als Pyxiden oder *Capsae* bezeichnet.<sup>285</sup> Im Gegensatz dazu ist die Monstranz für die temporäre Verehrung, Andacht und Anbetung der Hostie seitens der Gläubigen bei Sakramentsweisungen und sakramentalen Prozessionen bestimmt. Sie ist also ein eucharistisches Denkmal en miniature.<sup>286</sup> Im Zuge der Einführung des Fronleichnamfestes, in dessen Zentrum die Feier des eucharistischen Leibes Jesu steht (1264), erfuhr die Monstranz eine zunächst zögerliche, seit dem späteren 14. Jahrhundert aber immense Verbreitung.<sup>287</sup>

Monstranzen stehen aus Stabilitätsgründen, das heißt wegen der weiten Ausladung des Schaugefäßes im Aufsatz, meist auf einem breiten Fuß. Der sich darüber entwickelnde Schaft mußte insgesamt lang genug sein, um vom Liturgen mit beiden Händen gehalten werden zu können.<sup>288</sup> Zwischen Schaubehältnis und Standfuß ist aus Gründen der besseren Handhabung ein Knauf, der sogenannte Nodus, eingefügt. Er verhindert ein Hochrutschen der Hand des Benutzers und garantiert so, daß die heilige Substanz im Schauteil unangetastet bleibt. Da die Hostie auch das sie umgebende Kristall- oder Glasbehältnis nicht berühren darf, ist sie auf einem halbmond- oder sichelförmigen Bügel arretiert, der sogenannten *Lunula*.<sup>289</sup> Das Schaubehältnis begleitet ein Säulen-,

<sup>284</sup>Ausführlich Belting 1981, 130f.

<sup>285</sup>Die Pyxis war ursprünglich für die Aufbewahrung der Krankenkommunion gedacht, faßte also nur wenige Hostien. Kat. München 1960, 102.

<sup>286</sup>Die Monstranz kann turm-, laternen- oder retabelförmig gestaltet sein und aus Gold, Silber oder vergoldetem Kupfer bestehen.

<sup>287</sup>Braun 1932, 348. Erste Anzeichen für einen Wandel der Eucharistielehre gab es im Jahre 1215, als im 4. Laterankonzil das Dogma der Transsubstantiation verkündet wurde, demzufolge während der Messe Fleisch und Blut Jesu leibhaftig anwesend seien. Als Folge wurde 1217 der Ritus der Elevation, also des weithin sichtbaren Hochhaltens der Hostie während der Wandlung, eingeführt. 1264 wurde das Fronleichnamfestes eingeführt, bei dem der in der Hostie gegenwärtige Körper Jesu in einer eigenen liturgischen Zeremonie, zu der die Aussetzung des Brotes selbst gehört, gefeiert wird. Im Laufe des 14. Jhs. wurden die bis heute zelebrierten Fronleichnamsprozessionen üblich, bei denen der Leib Christi öffentlich gezeigt und umhergetragen wird. Analog verfuhr man mit Reliquien, die im 14. Jh. mittels öffentlicher Heiltumsweisungen und Reliquienprozessionen „publik“ gemacht wurden. Beliebt war es auch, die Hostie und den kircheneigenen Reliquienschatz in einer gemeinsamen Prozession zu zeigen. Erst ab diesem Zeitpunkt, das heißt mit der Zunahme der Prozessionen und Heiltumsweisungen in der 2. H. d. 14. Jhs., erwachte sukzessive der Bedarf nach speziellen, hierfür geeigneten Schaugeräten. Vgl. Perpeet-Frech 1964, 9. Ausführlich behandelt auch von Schlie 2000, 61ff. Monstranzen stammen von hochformatigen Ostensorienreliquiaren ab, die schon im 13. Jh. üblich waren. Die Genese der Hostienmonstranz aus dem Reliquienostensorium ist noch im 15. Jh. aus der fast identischen Gestaltung beider Gefäßtypen ablesbar. Gebräuchlich war auch die „Doppelbelegung“ von Monstranzen. In dem gleichen Objekt konnten zugleich sowohl Reliquien als auch das Allerheiligste eingelassen sein. Braun 1940, 301ff; besonders 377ff. Siehe zur Entwicklung der Monstranz im einzelnen unten S. 174ff.

<sup>288</sup>Braun 1932, 361. Für das folgende siehe ebd. 362ff.

<sup>289</sup>Braun 1932, 348. Im 19. Jh. wurde das Berührungsverbot zwar erst per Dekret festgeschrieben. Die Verwendung der *Lunula* als Fixativ der Hostie belegt aber, daß es schon im Mittelalter postuliert wurde (ebd.). Die „Barrierefunktion“ des Nodus wird häufig dadurch angezeigt, daß er als herabhängender Kranz oder Vorhang aus Maß- oder Astwerk gebildet ist. Diese teils starren, spitzen Dekorformen machen die Unberührbarkeit des darüber befindlichen

Pfosten- oder Strebenpaar, welches zugleich den Gefäßboden mit dem -deckel verbindet. Das Strebewerk wird bisweilen durch zwei das Hostienbehältnis flankierende Baldachine ergänzt. Darunter oder (je nach Monstranztypus) seitlich des den Glasbehälter einfassenden Stützenpaares, sind in der Regel zwei Engel oder Heiligenfiguren eingefügt.<sup>290</sup> Sie laden zur Anbetung und Andacht ein. Durch ihre respektvolle Distanzierung von der *lunula* sind sie dem Betrachter und auch dem Liturgen ein Vorbild, denn es galt, die Hostie nicht zu berühren. Die Hostienwächter unterstreichen die Unantastbarkeit des Allerheiligsten in ihrer Mitte und rufen zur Verehrung auf. Sie definieren die Monstranz als Ausstattungsgerät und sakramentales Denkmal (168).<sup>291</sup>

Im Spätmittelalter erhielten die Flankenfiguren oft ein **wehrhaftes** Erscheinungsbild, etwa in Gestalt des Erzengels Michael. Als oberster Repräsentant des Himmelreichs, *princeps aetherius*, begegnet er schon in der byzantinischen Kunst in der Rolle des Thronwächters auf Marienikonen.<sup>292</sup> In seiner Eigenschaft als Drachen- und Teufelsbezwiner, ausgestattet mit dem Attribut des Schwertes, verteidigt er die Hostie gegen das Böse und signalisiert, daß es sich um ein unantastbares Heiligtum handelt.<sup>293</sup> Auch Ritterheilige wie Mauritius, Martin, Florian, Laurentius und Georg wurden als Hostienwächter neben dem Schaugefäß postiert.<sup>294</sup> Als Beispiele seien die unten (Kapitel IV. 6.) ausführlicher behandelten Monstranzen aus Gerresheim (um 1400) und Augsburg (1470)<sup>295</sup> sowie aus Schloß Maihingen (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts)<sup>296</sup> genannt (180, 178, 166).

Der ritterliche Hostienwächter steht also am Ende einer Entwicklungslinie, die bei den byzantinischen Thronengeln ihren Anfang nahm, über die Elfenbeinkunst in den Westen gelangte

---

Schaubehälters anschaulich. Solche architektonisch gebildeten Knäufe sind, wie Braun betont, v. a. im Osten und Süden Deutschlands, mehr noch aber in Österreich verbreitet gewesen. Braun 1932, 364.

290 Oft stehen dem Sakrament auch die Figuren Mariens und des Schmerzensmannes zur Seite. Gelegentlich wurden überdies Heiligengestalten eingefügt, die auf das Patrozinium der Kirche, auf bestimmte Stifter oder wichtige Ortsheilige verwiesen. Siehe Braun 1932, 409.

291 Z. B. das gotische Hostienostensorium aus der Pfarrkirche zu Egulve; Braun 1932, Tf. 64, Abb. 235. Auch unmittelbar links und rechts neben der *Lunula* sind, diese kaum merklich berührend, häufig zwei Engel eingefügt, welche die Hostie scheinbar tragen. Sie sind Abkömmlinge der *Clipeus*-Halter und „Offenbarungengel“. Zum Motiv der *Lunula*-Engel siehe ausführlich S. 236ff.

292 LCI Bd. 3, Sp. 260 m. zahlr. Bspn.

293 Michael erscheint als Hostienflankenfigur einer um 1490 in Nürnberg entstandenen, im 19. Jh. teilerneuerten Monstranz, die sich in Neunkirchen am Brand (Kathol. Kirchenverwaltung) befindet. Er ersetzt vermutlich eine ältere, verlorene Michaelsfigur. Siehe dazu Kohlhaussen 1968, 219ff u. ebd. 211 m. Abb. 343.

294 St. Michael wurde im Mittelalter im engsten Zusammenhang gesehen mit den Ritterheiligen, allen voran St. Georg, der wie Michael als Drachentöter gilt. Siehe LCI Bd. 6, Sp. 383f.

295 Mit den Ritterheiligen Laurentius und Gericus, die mit Rüstung, Helm, Lanze und Schild bewehrt sind; siehe Perpeet-Frech 1964, 156f u. Abb. 47. Vgl. die aus Nürnberg stammende, Anfang des 16. Jahrhunderts gefertigte Monstranz der Pfarrkirche zu Eggolsheim. Als Flankenfiguren der Patronatsheilige St. Martin rechts, als Pendant Petrus auf der linken Seite. Martin präsentiert sich, seiner Vita entsprechend - er war Soldat am Hofe Kaiser Diokletians - mit Rüstung (zeittypisch mit halbrundem, visierlosem Helm, gerieftem Brustharnisch, Schwert und vegetabilisch gestalteten, metallenen Beinlingen). Kohlhaussen 1968, 233f m. Abb. 368f. Die Augsburger Monstranz von 1470 (vgl. unten S. 185) zeigt als Hostienflankenfiguren St. Mauritius und vermutlich ein weiteres Mitglied der sogenannten Thebaischen Legion (ein ägyptisches Soldatenheer, welches sich unter Mauritius zum Christentum bekannt hatte, vgl. LCI Bd. 7, Sp. 610ff). Die Modelle der Figuren gehen möglicherweise auf Veit Stoß zurück. Fritz 1982, 285. Vgl. Kohlhaussen 1968, 205.

296 Sogenannte Fürstlich-Wallersteinsche Monstranz. Ihr Schaugefäß wird von zwei bekrönten Königen flankiert, die wohl zu den Ahnen der Auftraggeber, der Fürsten von Wallerstein, zählen. Ein Königspaar im Aufsatz der Monstranz setzt die Genealogie fort, welcher ergänzend, an den Rändern des Objekts, als theologisches Pendant eine Wurzel Jesse beigegeben ist. Braun 1932, 375 m. Abb. 260.

und dort Eingang in die liturgische Praxis fand. Er bewacht das Schaugefäß der Monstranz, gleichsam ein Denkmal en miniature. Das Schreinwächterretabel greift dies auf. Es will eine bestimmte Substanz, eine Reliquie, eine Hostie, oder auch ein geschichtliches Datum denkmalhaft inszenieren. Stellvertretend für dieses Denkmal steht der geschlossene Schrein. Diese architektonische Hülle des Kultgegenstands im Inneren verteidigen die Wächter symbolhaft und legen so von seinem Kultwert Zeugnis ab. Tat sich das Kultzentrum auf, waren die Schreinwächter gleichzeitig ausgeblendet. In einem einzigen Fall gelang es, dem Prinzip der figurenflankierten Kultmitte im geöffneten wie im geschlossenen Zustand des Retabels zu folgen: Der Kaufbeurer Altar erinnert auch im aufgeklappten Zustand an eine gewaltige Monstranz, in deren „Schaugefäß“ die Skulpturen des Schönen Stils stehen. Hostienwächtern gleich, begleiten Anna und Johannes diese Kultmitte, links und rechts selbst gerahmt von den Flügeln. Als Vergleichsbeispiel sei hier auf eine an anderer Stelle ausführlicher besprochene Bamberger Monstranz aus der Zeit um 1500 verwiesen (182).<sup>297</sup> Ihr pyramidales Gesprenge, die säulenartigen Postamente, auf denen die Wächter Johannes der Täufer und Maria Magdalena stehen, sowie die flankierenden, flügelartigen Fortsätze sind dem Kaufbeurer Retabel so ähnlich, daß, wenn man keine direkte Abhängigkeit postulieren möchte, damit doch die formale Verwandtschaft von Schreinwächterretabel und Monstranz belegt ist (vergleiche 18a).

### **c) Die Moosburger Schreinwächter im regionalen Kontext**

Moosburg ist insgesamt das nördlichste und, neben Kaufbeuren, in Deutschland auch das einzige Retabel mit großformatigen Schreinwächtern. Da sich das Motiv schwerpunktmäßig in Österreich findet, stellt sich die Frage nach den Verbindungen der Moosburger Kanoniker in den südalpinen Raum.

Tatsächlich pflegten die Chorherren politische und intensive wirtschaftliche Beziehungen nach **Österreich**.<sup>298</sup> Seit dem Hochmittelalter hatte das Stift die Zollfreiheit für den Weinimport aus Tirol inne.<sup>299</sup> Zudem verfügte es dort auch über eigene Weinberge.<sup>300</sup> Das Bistum Freising, unter dessen Schirmherrschaft Moosburg stand, hatte in Österreich ein Kollegiat- beziehungsweise ein Augustinerchorherrenstift gegründet: Maria Wörth in Kärnten.<sup>301</sup> Dort wurden die Reliquien der

<sup>297</sup>Siehe unten S. 187.

<sup>298</sup>1281 war nach dem Tod der Moosburger Grafen ein Teil des Stiftsbesitzes, die Burg Eyrs im Vintschgau, an die österreichischen Grafen von Görz übergegangen. Gandershofer 1827, 27. Vgl. oben S. 10.

<sup>299</sup>Braun 1902, 19. Verliehen durch Hzg. Mainhard von Kärnten-Tirol. Eine Stiftsrechnung des Kelleramtes von 1506 erwähnt ein Weingut im Gebirge bei Meran. Auch Freyberg 1840, 52ff, weist durch Aufzeigen genealogischer Beziehungen der Moosburger Grafen die jahrhundertealten Beziehungen des Stifts in den österreichischen Raum nach.

<sup>300</sup>Gandershofer 1827, 20, erwähnt einen Weinberg bei Mais/Tirol. In diesem Gebiet war das Hochstift Freising begütert.

<sup>301</sup>Die Gründung war um 850 von Innichen an der Drau aus erfolgt. Siehe Pagitz 1960, 32. Auch in Maria Wörth erfolgte die Einsetzung des Propstes von Freising aus.

Stiftspatrone Primus und Felizian verwahrt, die wie Kastulus unter Diokletian den Märtyrertod erlitten hatten. Wie in Moosburg ist jedoch gemäß der Freisinger Synode von 800 eigentliche Hauptpatronin Maria.<sup>302</sup> Zum Bistum Freising gehört auch die Stiftskirche zu Innichen an der Drau.<sup>303</sup> Sie kommt insofern als Vermittler für den Typus des Schreinwächterretabels in Frage, als für ihre Ausstattung unter anderem der Schöpfer des St. Wolfgang-Retabels, Michael Pacher mit seiner Werkstatt, verantwortlich zeichnet.<sup>304</sup>

Zwischen Freising und Österreich, genauer: dem Erzbistum Salzburg, bestanden auch Kontakte in kirchenpolitischer Hinsicht. Es hatten sich Anfang des 12. Jahrhunderts territoriale Überschneidungen zwischen den südöstlichen Teilen Bayerns und den österreichischen Gebieten ergeben. Die von Salzburg aus unter Erzbischof Konrad (1106-1147) gegründeten Archidiakonate, die Chorherrenstifte Baumburg, Gars und Chiemsee, lagen teils im Einzugsbereich des Freisinger Bistums, sodaß „ein nicht kleiner Theil des Landes [Bayern, Anm. d. Verf.] in kirchlicher Hinsicht einem auswärtigen Bischof (dem zu Salzburg bezw. dem von Chiemsee) unterworfen war“.<sup>305</sup> Dafür trat der Salzburger Bischof einen Teil seiner Befugnisse an die bayerischen Archidiakonate ab. Berührungspunkte zwischen Salzburg gab es auch im Rahmen der hoch- und spätmittelalterlichen Kanonikerreformen, die im nächsten Kapitel Thema sein werden.<sup>306</sup>

Eine Verbindung in den **Schweizer** Raum, wo das Schreinwächtermotiv ebenfalls weit verbreitet war, ergibt sich durch den Stifter des Kastulusretabels, Theoderich Mair. Er war ab 1484 als Propst in der Augsburger Stiftskirche St. Peter beschäftigt und dürfte auf diesem Weg auch mit Künstlern in Kontakt gestanden haben, die in Augsburg oder für Augsburger Kunden Altäre und andere Aufträge ausführten.<sup>307</sup> Auch Bernhard Arzt, der die Nachfolge Mairs als Stiftspropst in Moosburg antrat, und wie dieser aus einem Augsburger Patriziergeschlecht stammte, diente seit 1478 als

302Pagitz 1960, 34, und oben S. 46 Anm. 229. Der Marienkult zeigt sich in Moosburg in retrospektiver Bildformulierungen, die Corpusmadonna nimmt auf byzantinische Vorbilder Bezug (siehe unten S. 215ff). Obwohl die mittelalterlichen Altäre der Stifts- und der zugehörigen Pfarrkirche in Maria Wörth nicht erhalten sind, belegt ein Glasfenster im Chor der ehemalige Stiftskirche, daß auch hier retrospektive Bildformeln für Mariendarstellungen benutzt wurden. Es zeigt eine monumentale Madonna auf der Mondsichel, die die ältere Forschung aufgrund der Faltenstruktur um 1400/20 ansetzte. Wegen der renaissancemäßigen Nischenarchitektur mit Kassettendecke ist die Datierung des Bildwerks aber tatsächlich um die Mitte des 15. Jhs. zu vermuten. Die Marienfigur ist ebenso retrospektiv dem Schönen Stil angepaßt wie bei Leinbergers Madonna ist. Pagitz 1960, 204; unten S. 226.

303Rasmo 1972. Innichen gilt als „Mittel- und Ausgangspunkt der Freisingischen Missions- und Kolonisationstätigkeit“ im Raum Kärnten. Vgl. Pagitz 1960, 32.

304Pacher schuf große Teile der Innen- und Außenbemalung. Siehe dazu Rasmo 1972, o. P. (19, links neben Tf. IV.). Vgl. ebd. Abb. 55-58 u. Tf. III. Auf einen künstlerischen Austausch zwischen Freising/ Moosburg und Innichen weisen auch Parallelen zwischen den Resten eines Marienaltars der Innicher Stiftskirche (um 1520) von Michael Parth und den in dieser Untersuchung dem Kastulusretabel zugewiesenen Marienreliefs aus Landshut hin. Die Szene der Verkündigung an Maria aus der genannten Szenenfolge von Parth lehnt sich kompositorisch an die entsprechende Darstellung Leinbergers an. Die Körperhaltungen Mariens und des Engels sind jeweils fast identisch angelegt. Die teils unbeholfene Umsetzung einzelner Motive bei Parth, wie zum Beispiel die räumlich unstimmmige Handhaltung der Hände des Engels, sprechen dafür, daß der Österreicher hier an die Invention Leinbergers anknüpft. Siehe zu den Landshuter Tafeln unten S... Zu Parth siehe Egg 1985, 205-221. Abb. der Reliefs aus Innichen ebd. 212, Abb. 152 und Rasmo 1972, Abb. 64f.

305Uttendorfer 1890, 43.

306Siehe S. 141ff.

307Haemmerle 1938, 79.

Propst eines Augsburger Kollegiatstiftes: St. Moritz. **Augsburg** ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen liegt nicht weit entfernt südwestlich die Stadt Memmingen. Dort war die Künstlerfamilie Strigel ansässig, aus deren florierenden Werkstätten zahlreiche Flügelretabel hervorgingen.<sup>308</sup> Die Strigels belieferten nicht nur Augsburg und mit dem Raum Schwaben die nähere Umgebung, sondern exportierten sowohl in den Schweizer Raum, nach Graubünden und ins Tessin, als auch nach Südtirol, in Gebiete also, in denen Schreinwächter verbreitet sind.<sup>309</sup> Die Strigels selbst stellten Altäre mit geschnitzten Schreinwangenfiguren, aber auch solche mit gemalten, großfigurigen Standflügelheiligen her.<sup>310</sup> In der Nachbarschaft Augsburgs liegt auch die Stadt Kaufbeuren. Es war der Wohnort Jörg Lederers, der für die dortige Blasiuskapelle das oben besprochene Schreinwächterretabel schuf. Lederer weilte als Bürgermeister und Gesandter seiner Heimatstadt Kaufbeuren wiederum öfters nachweislich in Augsburg. Möglicherweise standen die Moosburger Chorherren auf diesem Weg mit Lederer in direktem Kontakt.<sup>311</sup> Augsburgs zentrale Stellung im Mittelalter, welche die Vermittlung des Schreinwächtermotivs nach Moosburg sicher begünstigte, zeigt sich darin, daß die Stadt an der *Via Claudia Augusta* liegt, eine der beiden wichtigen Verbindungsstraßen, die damals über den Bodensee und verschiedene Pässe weiter in den Süden führten.<sup>312</sup> Die *Via Claudia Augusta* wurde in römischer Zeit, 46/47 nach Christus, errichtet und verband den Po mit der Donau, wobei als Endpunkte im Norden die Städte Burghöfe an der Donau, Augsburg und Füssen fungierten. Von den drei überlieferten Meilensteinen der *Via* befindet sich einer im Vintschgau, einer Gegend mit einer besonders hohen Verbreitungsrate von Schreinwächter- und Drehstabaltären.<sup>313</sup> Auch Bernhard Arzt, ab 1507 Mairs Nachfolger in Moosburg und für Auftragserteilung und Fortschritt der Arbeiten am Hochaltar mitverantwortlich, könnte mehrfach auf der alten *Via Claudia* unterwegs gewesen sein. Ab 1482 war er als Gesandter Herzog Georgs von Bayern in Rom. Während dieser Reisetätigkeiten könnte er Retabel mit Schreinwächtern

308Ivo Strigel (1430-1516), Bernhard Strigel (1460-1528); vgl. Beckerath 1998, 81ff.

309Beckerath 1998, 90ff. Häufig bestand künstlerischer Austausch zwischen schwäbischen und Schweizer Gebieten, wie die Indienstnahme des Ravensburgers Jakob Ruß für das Hochaltarretabel in Chur belegt; vgl. Beckerath 1998, 89.

310Die Strigels waren hauptsächlich für den überregional in ganz Europa aktiven Antoniterorden tätig. Wie die Chorherren widmete sich dieser Orden der *cura animarum*, genauer der Pflege und seelsorgerischen Betreuung von Kranken, die an dem sogenannten „Antoniusfeuer“ litten, einer weit verbreiteten Knochen- und Muskelerkrankung. Beckerath 1998, 91.

311So auch Decker 1985, 146, jedoch ohne dies weiter auszuführen. 1524 z.B. wurde Lederer in seiner Funktion als Kaufbeurer Bürgermeister nach Augsburg beordert. Siehe Beckerath 1998, 104, Anm. 90. Im Detail belegen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Täuferfiguren aus Moosburg und Kaufbeuren und übereinstimmende architektonische Bildungen (Sockelformen, Maßwerkhörner, Krabbenbildungen, die Gesamtanlage und die Proportionen der Baldachine etc.) eine mögliche Einflußnahme.

312Hier ist noch hinzuzufügen, daß auch die in Augsburg ansässigen Patrizierfamilien der Fugger und Welser Handelsbeziehungen in den Schweizer und in den italienischen Raum pflegten, also gleichfalls für den Austausch des Formengutes mitverantwortlich gewesen sein könnten. Beckerath 1998, 119. Vgl. auch ebd. die Skizzen zu den Transportwegen nach Italien (82) und zur Verbreitung der Strigelwerke (93).

313Grabherr 2002, 69, vgl. ebd. 68, Abb.1 (Verlaufsskizze der Straße). Die uralte Verbindung zwischen dem Tiroler Raum und Augsburg blieb über Jahrhunderte noch bis in die jüngste Vergangenheit bestehen und dürfte besonders während des Mittelalters, nachdem eine andere über den Brenner führende Fernstraße unpassierbar geworden war, rege genutzt worden sein. Vgl. Grabherr 2002, 71.

gesehen haben. Aufschlußreich ist auch, daß Bernhard Arzt nicht nur Kanonikus in Moosburg und Freising war, sondern auch in Eichstätt. Dort, im Mortuarium des Domes, befinden sich sein Wappenepitaph und eine zugehörige Grabplatte mit Relieffigur.<sup>314</sup> Neben Arzt hatte ab 1474 auch Mair in Eichstätt als Kanoniker und Dompropst gewirkt.<sup>315</sup> Beide könnten also das Pappenheim-Retabel gekannt und für die Planung und Ausführung des Moosburger Hochaltars berücksichtigt haben.

#### **d) Das Retabel als Denkmal – Zusammenfassung**

Alle vorgestellten Herkunftslinien der Moosburger Schreinflankenfiguren belegen den Versuch, die äußere Ansichtseite des jeweiligen Retabels aufzuwerten: Die gemalten Standflügelheiligen des Schwabacher Hochaltars ergänzen das Bildprogramm der Passionsseite und unterstützen mit ihrem großen Format deren Fernwirkung.<sup>316</sup> Die Blaubeurer Schreinvangenfiguren und die Churer Wächter regen zum Umschreiten des Retabels und damit zur Besichtigung der reich verzierten Corpusrückwand an. Zusätzlich zu diesen beiden Aspekten tritt bei den Schreinvächtern in Kefermarkt und St. Wolfgang, anschaulich gemacht durch ihren (über-)lebensgroßen Maßstab, Rüstung und Bewaffnung, noch der der Verteidigung eines Kultheiligtums beziehungsweise Denkmals hinzu.<sup>317</sup> Bei der Genese des Schreinvächterretabels dürften Monstranzen und Reliquiare eine wesentliche Rolle gespielt haben. Auch sie sind nichts anderes als Denkmale en miniature.

Um die Denkmalintention zu verdeutlichen, wurden die Außenseiten der Schreinvächterretabel nicht immer mit den sonst für diesen Platz üblichen Passionsszenen versehen, sondern durch speziell auf den Kirchen- oder Stiftungskontext bezogenen Bildprogrammen zusätzlich aufgewertet. Beliebte war die Darstellung von in Registern übereinander angeordneten Heiligen, die als Kirchen- oder Namenspatrone und lokal verehrte Märtyrer eine besondere Wertschätzung genossen. In St. Wolfgang nahm die Vita des Kirchenpatrons sogar die gesamte Werktagsseite ein.<sup>318</sup> Schmückten Passionsszenen die Alltagsseite, dann meist in ungewöhnlich prächtiger, farbenfroher Ausführung.<sup>319</sup> Um und nach 1500 multiplizierte man durch neue, nichtritterliche Wächter die ikonologischen Verweismöglichkeiten und wertete das äußere Erscheinungsbild des Altars

<sup>314</sup>Alle Angaben zu Arzt vgl. Haemmerle 1938, 7.

<sup>315</sup>Haemmerle 1938, 79.

<sup>316</sup>Siehe auch Egg 1985, 157, m. Abb. 104 (Flügelaltar aus Buchenstein von André Haller, 1524, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck). Vgl. auch den Mörlbacher Hochaltar (dazu unten S. 155).

<sup>317</sup>Weitere Bsp.: Die Drehstabaltäre in Usterling, Nonn, Schliersee (siehe dazu unten S. 150ff). Vgl. das Retabel von Hans Klocker in Pinzon (1490/95; siehe Tripps 1969, 133; Egg 1985, 105, m. Abb. 53-55).

<sup>318</sup>Üblich ist die Plazierung der Vita des Patronatsheiligen an der Innenseite, siehe z. B. den Hochaltar zu Pipping bei München mit Nikolausfigur und zugehörigen Szenen (1478/79, Hoffmann 1923, 267, u. Abb. 53f) oder das Retabel zu Usterling mit Figuren der beiden Johanni und Szenen ihrer Viten (unten S. 152f). Vgl. Beckerath 1998, 47; Schütte 1907, 17f. Das ungewöhnliche Schema von St. Wolfgang verwendete Pacher auch in Neustift bei Brixen (Kirchenväteraltar), vgl. Egg 1985, 186-188.

<sup>319</sup>So beim Drehstabretabel in der Nonnkirche, das mit ungewöhnlich farbenprächtigen, aufwendigen Malereien ausgestattet ist (siehe unten S. 157).

zusätzlich auf. Auffällig häufig begegnen großformatige Schreinwächter, kombiniert mit einer besonders repräsentativen Alltagsschauseite, in Wallfahrts- und Stiftskirchen sowie in bürgerlichem oder adeligem, das heißt „profanem“ Kontext, **nie jedoch in Klöstern**.<sup>320</sup> Das Motiv war also in Kirchen verbreitet, die vor allem der **Gemeinde- und Pilgenseelsorge** dienten. Der Denkmalcharakter der Retabel und die in den jeweiligen Kirchen vollzogene *caritas* hingen, so scheint es, unmittelbar zusammen. Das Volk hatte, wie gezeigt, vermutlich nur außerhalb der Gottesdienste, also bei geschlossenen Retabeln, direkten Zugang zum Chor. So lag es nahe, vor allem die Retabelaußenseiten durch üppige Malereien, reichen plastischen Schmuck und ein prächtiges Gesamtbild denkmalartig und publikumswirksam zu inszenieren. Dies sprach die Gläubigen, die zum privaten Gebet und zum Kontakt mit den Reliquien direkt vor die Altäre traten, unmittelbar an. Gleichsam „nebenbei“ geschah dabei die Vermittlung der christlichen Lehre im Bild an den Betrachter. Wie gezeigt, stellte diese eine der Maximen der Chorherren dar. Auch im Wallfahrtswesen, um dessen Ausbau sich die Kanoniker besonders bemühten, spielte die Publikumsattraktivität der Retabel eine wichtige Rolle, sicherte sie doch den Pilgerzustrom und die damit verbundenen, finanziellen Erträge.

### **e) Der Kastulusaltar – ein monumentaler Reliquienschrein?**

Alle angeführten Schreinwächterretabel wiesen überbordenden Maßwerkschmuck, Baldachine und Gesprengetürme sowie aufwendig gestaltete Rückseiten auf. Sie waren von vorn und auch von hinten als Denkmale lesbar, als gleichsam gebaute Architekturen.<sup>321</sup> Ähnliches gilt für die zahllosen, filigranen Figurentabernakel, die reiche Ornamentik und das vielgliedrige Pyramidalgesprenge des Kastulusretabels, welches ehemals ebenfalls eine reich verzierte Rückwand mit qualitätvoller Predellenmalerei besaß.<sup>322</sup> Auch in Moosburg, so scheint es, sollte also der Hochaltar mit Hilfe der Schreinwächter zum architektonischen Denkmal aufgewertet werden. Das Kastulusretabel steht nicht nur, wie die meisten anderen oben angeführten Altäre, in einer Stifts- und Wallfahrtskirche. Der Altar barg auch, wie diese, Substanzen, die einen denkmalartigen Zusammenhang rechtfertigten: die Reliquien des Patronatsheiligen und, wie zu zeigen sein wird, vermutlich auch das Sakrament. Das Retabel unterrichtete zugleich den Pilger über Geschichte und Rang der Moosburger Stifts- und Wallfahrtskirche. Dieser Gedanke der *memoria* hatte schon bei den Altären

320Der Kefermarkter Altar ist eine adelige Stiftung. Das Kaufbeurer Retabel wurde von den Zünften der Weber und Waffenschmiede in Auftrag gegeben, das Sterzinger wurde von der Gemeinde bestellt, siehe Rasmø 1963, 21. Wallfahrtskirchen waren: St. Wolfgang, Usterling, Kefermarkt, Chur. Um eine Chorherrenkirche handelt es sich in Chur. Einem Kollegiatstift zugehörig war die Friedhofskapelle St. Nikolaus in Schliersee, deren Drehstabretabel Schreinwächter hat. Usterling wurde vermutlich von einem Kollegiatstift aus mit Priestern beschickt, ebenso die Nonnkirche (siehe dazu unten S. 150ff).

321Die prächtigen Rückansichten zeichneten sie als liturgisch – in Form von Beichte und Prozession – intensiv genutzte Sakralmöbel aus.

322Die Rückwand wurde vermutlich 1782 verändert (siehe S. 83). Die Malereien der Predella stammen von Hans Wertinger (siehe dazu ausführlich Arnold 1990, 128ff, sowie zur Predella unten S. 408ff)

von St. Wolfgang (13), Eichstätt (17) und Kaufbeuren (18) eine Rolle gespielt und war dort mittels vielschichtiger ikonologischer Verweissysteme zum Ausdruck gebracht worden. In St. Wolfgang erinnern Chor Neubau (1476) und Altarweihe (1477) an die genau 500 Jahre zurückliegende Kirchengründung. Diese ist auf der Werktagsseite besonders auffällig per Bild in Szene gesetzt.<sup>323</sup> Die Veduten der Pilgerorte im Pappenheimretabel vermitteln einen ähnlichen, dokumentarischen Anspruch; die großformatigen Stifterporträts der Predella und die zugehörige Inschrift betonen den Zeugniswert des Retabels zusätzlich. So auch in Kaufbeuren: Die Schreinwächter weisen bereits am geschlossenen Retabel auf die älteren Kultbilder im Inneren hin und bilden zusammen mit Märtyrern und Kirchenpatronen auf den Flügeln eine Art sakrale Genealogie, welche die Schreinfiguren aus der Zeit um 1400 legitimiert. Durch ihre Sichtbarkeit sowohl im offenen als auch im geschlossenen Zustand werden die Wächter zu Zeugen des sich durch das Wandeln des Altars darbietenden Erscheinungswunders.

Auch die Schöpfer des Moosburger Hochaltars bemühten sich bis ins Detail um historische Authentizität, um an die **Stiftsgeschichte** zu erinnern. Die spätgotische Marienfigur im Schrein will durch ihre der Zeit um 1400 entlehnte Stilsprache Geschichtlichkeit und Traditionsbewußtsein vermitteln, wie die drei Originalskulpturen des Schönen Stils im Zentrum des Kaufbeurer Altars.<sup>324</sup> Die Moosburger Schreinheiligen Heinrich und Kastulus stehen stellvertretend für die Stiftsgründung im 12. Jahrhundert und für die Translation der Kastulusreliquien im 9. Jahrhundert. Wie die Stadtveduten des Pappenheimretabels sind sie bildgewordene Dokumente der Stiftsgeschichte. Die Moosburger Stifter setzen sich wie in Eichstätt an der Predella, also an prominenter Stelle, mittels großformatiger Wappen und Porträts in Szene, um den Dokument- und Denkmalwert des Ensembles zu unterstreichen. Auch die zeitlichen Zusammenhänge scheinen in Moosburg, hierin vergleichbar mit St. Wolfgang, unter dem Aspekt der *memoria* zu stehen. Die Auftragsvergabe für den Hochaltar um 1508 mit vermutlich angestrebter Fertigstellung 1512 könnte sich nach Decker auf ein historisches Datum beziehen: die Weihe des nach einem Brand zerstörten und wieder erneuerten Kirchenbaus im Jahre 1212.<sup>325</sup>

### **Rekonstruktion der Außenseite**

Die genannten Möglichkeiten, die Werktagsseite, genauer: die Flügelaußenseiten eines Schreinwächterretabels zu gestalten, sollen nun im Hinblick auf den *memoria*-Aspekt für Moosburg geprüft werden. Die Parallelen zu den Retabeln in St. Wolfgang und Chur<sup>326</sup> lassen vermuten, daß

<sup>323</sup>Siehe oben S. 50.

<sup>324</sup>Siehe unten S. 224ff.

<sup>325</sup>Schon der Chor Neubau hatte mit seiner Grundsteinlegung 1468 auf den ebenfalls 300 Jahre zurückliegenden Bau der romanischen Kirche Bezug genommen. Er dürfte um 1168 begonnen worden sein; für das Jahr 1171 sind mehrere *cementarii* in Moosburg belegt (Altmann 1990, 4). Siehe dazu Decker 1985, 357, Anm. 684.

<sup>326</sup>Vgl. neben den Wächtern und der Tatsache, daß diese auf **separaten** Postamenten stehen, v. a. das pyramidale Gesprenge.

der Kastulusaltar wie diese eine **prachtvolle Alltagsansicht** besaß. Wie in Kaufbeuren weichen seine nichtritterlichen Schreinflankenfiguren mit ihren voluminösen Gewändern und ausgreifenden Gesten vom üblichen Schema ab. Wie dort bezieht sich ihre Ikonographie auf die Figuren des Retabelinneren. Hier wie dort sind Schreinwächter und Corpusfiguren mittels Faltsystemen aufeinander bezogen.<sup>327</sup> Denkbar wäre also, daß die Wächter, wie in Kaufbeuren, auch mit den Bildern der **Flügelaußenseiten** in **ikonologischem Zusammenhang** standen. Paarweise angeordnete Apostel- und Heiligenfiguren, etwa als Stellvertreter für die Vergangenheit des Stifts, scheiden jedoch hier meines Erachtens aus,<sup>328</sup> ebenso eine Passionsfolge.<sup>329</sup> Lösungsansätze ergeben sich, wenn man die Moosburger Flankenfiguren auf ikonologische Gemeinsamkeiten hin untersucht. Die bürgerliche Aufmachung Sebastians zeigt, daß hier nicht der Märtyrer, sondern der Heilige zu Lebzeiten gemeint ist.<sup>330</sup> Bevor Sebastian von den Soldaten des Kaisers ergriffen wurde, machte er als Zerstörer von Götzenbildern sowie als Beistand der glaubensschwachen Zwillinge Marcus und Marcellianus von sich reden. Daneben war er als Prediger tätig.<sup>331</sup> Dies verbindet ihn mit Johannes, der als eschatologischer Gerichtsprediger von der Ankunft des Messias kündete.<sup>332</sup> Das Thema **Predigt** führt wiederum direkt zum Patron des Retabels, zu St. Kastulus. Der Glaubens- und Zeitgenosse des Hl. Sebastian war zu seinen Lebzeiten ebenfalls als Prediger aktiv. Heimlich verbreitete er die Lehre Christi am kaiserlichen Hof.<sup>333</sup> In dieser Rolle ist Kastulus auf einer der vier Relieftafeln dargestellt, die Szenen seiner Vita und seines Martyriums zeigen und heute an der Chorwand befestigt sind (**271, 272a**). Sie könnten, und dies wird im folgenden zu zeigen sein, ehemals an den **Flügelaußenseiten** des Retabels angebracht gewesen sein (**46**). Dessen

327Wie in Kaufbeuren sind Johannes und Sebastian die Vorboten der Heiligen der Festtagsseite. Jener, Träger des Lammes, fungiert als Parallele zur „Christusträgerin“ Maria im Zentrum. Er gilt in seiner Eigenschaft als Täufer als Vorreiter Jesu. Sebastian erinnert an seinen Zeit- und Leidensgenossen, Freund und Mitstreiter im Schrein, den Heiligen Kastulus. Als Ritterheiliger, in der gängigen Ikonographie häufig mit Rüstung, bietet er sich als Schreinwächter besonders an (wie auch Johannes, kämpferischer Streiter und Glaubensbekehrer im Namen Gottes).

328Die wichtigsten Patrone der Kirche finden sich bereits vollplastisch seitlich des Schreins und im Gesprenge: Johannes vertritt die nahegelegene Taufkirche St. Johannes, Sigismund und Korbinian über dem Corpus weisen auf das Freisinger Bistum hin. Siehe oben S. 44ff.

329Dies nimmt etwa Behle 1984, 56f, an. Vgl. z.B. Schwabach; auch dort weist der Täufer auf die anschließenden Flügelmalereien mit Passionsszenen hin (nach Joh. 1, 36, gilt der Täufer als Wegbereiter der Passion, denn er verkündete den Namen Jesu als das Lamm Gottes, welches durch sein Leiden die Sünden der Welt tilgt). Doch ist in Moosburg eine der wichtigsten Stationen der Leidensgeschichte, die Kreuztragung, bereits an der Predellenrückseite angebracht. Sie fehlt bei kaum einem spätmittelalterlichen Passionszyklus; siehe z.B. St. Magdalena in Ridnaun (Abb. der Werktagsseite bei Egg 1985, 238; siehe oben S.48); Passionsaltärchen aus Brixen von 1481 (Egg 1985, 92, u. Abb. 46); Altar von St. Walburg bei Sand in Taufers (Tirol), um 1490 (Egg 1985, 201, u. Abb. 147); Hochaltar in Saubach, um 1500 (siehe Egg 1985, 121, u. Abb. 79). Vgl. die Flügelaußenseiten des Hochaltars der Franziskanerkirche in Kaltern von Hans Klocker (Abb. Egg 1985, 109), und die des Sterzinger Hochaltars von Hans Multscher (Abb. Egg 1985, 81). Die Kreuztragung fehlt auch nicht beim mit Moosburg sonst gut vergleichbaren Schreinwächter- und Drehstabretabel der Nonnkirche (siehe unten S.157).

330Eher seltene, seit 13. Jh. auftauchende Variante, siehe LCI Bd. 8, Sp. 318. Im 15. Jh. war die Darstellung des nackten, Christus-ähnlichen Sebastian verbreitet (vgl. dazu oben S. 53f). Viele spätere Sebastiansfiguren im Umkreis Moosburgs rezipieren den Typus mit Barett, der u.a. auch etwa zeitgleich am Retabel von Rabenden zu finden ist.

331Reiter 1916, 5. LCI Bd. 8, Sp. 322.

332LCI Bd. 7, Sp. 165ff, bes. 181. Diese Parallele betont auch Reiter 1916, 47.

333Sebastian und Kastulus waren als Offizier bzw. als Kämmerer am Hofe Diokletians tätig. Kastulus war ein enger Vertrauter Sebastians und wurde etwa zeitgleich mit ihm hingerichtet, vgl. Bichlmeier 1977, 5.

Werktagsseite hätte damit unter dem übergreifenden Motto der Predigt gestanden. Dieses Thema fügt sich gut in den Auftraggeberkontext, denn die Kanoniker hatten sich unter anderem der Laien-Predigt zu widmen, und Kastulus, Sebastian und Johannes mochten ihnen in dieser Hinsicht als Vorbilder dienen.<sup>334</sup> Die Werktagsseite wäre also **vollständig geschnitzt** gewesen. Sie hätte ein mindestens ebenso prachtvolles Erscheinungsbild geboten wie die Alltagsansicht des St.-Wolfgang-Retabels mit ihren illusionistischen Maßwerken, oder die plastische Schreinrückseite am Hochaltar zu Chur.

Die Kastulusreliefs wurden bisher nahezu einstimmig den Innenflügeln des Retabels zugewiesen. Lediglich Feulner schrieb 1923 beiläufig und ohne, daß seine Bemerkung Nachhall in der späteren Forschung gefunden hätte: „Notwendig sind sie [die Flügel, d. Verf.] nur inhaltlich, weil sie das kirchliche Programm inhaltlich ergänzen. Nur wenn sie geschlossen waren, wurde die Bestimmung des Altars als Kastulusaltar deutlich. Die vier Außenreliefs [...] schildern die Leidensgeschichte des Heiligen in volkstümlicher, burlesker Drastik und Eindringlichkeit.“<sup>335</sup> Schon 1857 hatte Anton Harrer im bisher unbeachteten Begleitband zu seiner 1856 publizierten Lithographiesammlung zum Moosburger Retabel konstatiert: „Er [der Altar, d. Verf.] hat zwei nach außen [!] mit schönen Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Kastulus gezierte Flügelthüren, die aber leider nur zum Verderben seit Jahren schon zwecklos an den Wänden der innern Chormauern aufgehangen sind.“<sup>336</sup>

Feulner's bislang ignorierte Bemerkung umschreibt die Funktion der Kastulustafeln treffend: sie sind eine „notwendige“, „inhaltliche“ Ergänzung, die die „Bestimmung des Altars als Kastulusaltar“ von außen erst ermöglicht.<sup>337</sup>

Die Gebeine des Heiligen waren nicht nur ein seit Jahrhunderten im Zentrum der öffentlichen Frömmigkeit stehendes Heiligtum. Das Stift begründete damit seit alters her auch seine eigene Legitimation.<sup>338</sup> Die herbeiströmenden Pilger brachten den Kanonikern finanzielle Erträge ein. Es mußte daher Aufgabe und Bestreben der Chorherren sein, den Reliquien und dem sich darum entwickelnden Wallfahrtswesen mit dem Kastulusretabel ein Denkmal zu setzen. Wie Feulner richtig bemerkt, ist es kaum vorstellbar, daß Kastulus an der Alltagsseite „seines“ Retabels nicht in Erscheinung getreten sein soll. Wichtig war es vielmehr, den Pilger über die Vita und Verdienste des Wallfahrtsheiligen zu informieren.<sup>339</sup> Da der Gläubige in der Regel außerhalb der Gottesdienste

<sup>334</sup>Sebastian und Predigt waren auch anderswo eng miteinander verknüpft. An der Augsburger Domkirche, die auch in anderem Zusammenhang noch wichtig werden wird (unten S. 201ff, 342ff), wurde 1505 eine nur dem Domklerus vorbehaltene Sebastiansbruderschaft gegründet und zugleich, unter Bischof Friedrich von Hohenzollern, das Predigtamt eingeführt wurde. Siehe Braun 1829, 83f. Zu den Aufgaben der Kanoniker siehe oben S. 14ff. Ausführlicher zur Deutung der Reliefs in diesem Zusammenhang siehe unten S. 329f.

<sup>335</sup>Feulner 1923, 11.

<sup>336</sup>Harrer 1857, 5.

<sup>337</sup>Vgl. Anm. 335.

<sup>338</sup>Siehe Tympanon, wo neben Heinrich und dem Bischof Adalbert ebenfalls Kastulus als Stellvertreter für die Gebeine zu sehen ist.

<sup>339</sup>Die Szene der Kastuluspredigt erzählte dem Wallfahrer von den Verdiensten des Heiligen in der Seelsorge. Die

dem **geschlossenen** Retabel gegenüberstand, macht die scheinbar ungewöhnliche Platzierung der Vita des Kirchenpatrons an der Werktagsseite Sinn.<sup>340</sup>

Plastisch gestaltete Flügelaußenseiten waren im Spätmittelalter durchaus gebräuchlich. Der Marienaltar im Bamberger Dom aus der Nürnberger Karmelitenkirche von Veit Stoß von 1523 war ursprünglich innen wie außen mit reliefierten Flügeln versehen (**324**).<sup>341</sup> Bei einem Schnitzretabel aus der evangelischen Stadtkirche zu Schwaigern sind die beidseitig reliefierten Flügel erhalten (**108/109**). Die Werktagsseite des Hochaltars der Stiftskirche zu Oberwesel (1331) war ehemals teilweise mit Schnitzreliefs versehen (**70d**). Auch ein Marienretabel im Dom zu Gurk (nach 1525) hat plastische Außenklappen (**144**).<sup>342</sup> Der Kreuzaltar der Zisterzienserkirche in Doberan (um 1368/70) besitzt vorder- wie rückseitig geschnitzte Ansichten, die jeweils mit separaten reliefierten Flügel zu schließen sind.<sup>343</sup> Auch der verlorene Hochaltar der Moosburger Johanneskirche von Hans Leinberger (1515) war nach Ausweis barocker Quellen mit doppelt reliefierten Flügeltüren ausgestattet.<sup>344</sup>

Plastische Flügeltüren an geschlossenen Retabeln mochten verschiedene Assoziationen hervorrufen. Reich mit Reliefschmuck und teils szenischen Bildern versehen sind die großen Bronzetüren der Romanik in Hildesheim und Aachen. Wie diese dem Gläubigen den Eintritt ins Himmlische Jerusalem gewähren, so fungierten auch Schreinflügel im übertragenen Sinn als Tore zum Himmel, gaben als „Erscheinungsträger“ den Blick auf die Heiligen frei. Die dreidimensionalen Bilder auf Retabelklappe und Kirchentür mochte man dabei jeweils als Vorankündigung des sich im Inneren anbietenden Reichtums verstehen.<sup>345</sup> Reliefierte Außenseiten waren aber auch von kleinformatigen Objekten her bekannt. Hostienpyxiden, eucharistische Kelche, Sakramentstabernakel, Buchdeckel von liturgischen Handschriften, Truhen- und Turmreliquiare aus Elfenbein, Goldschmiedereliquiare in Schrein- und Hausform, kleinformatige Figureschreine – sie alle waren außen reich mit

---

Darstellung seiner Ermordung stellte die Verbindung zu den Reliquien im Inneren des Retabels, Zeugnis seines Martyriums, her (siehe ausführlich unten S. 288ff).

340Vorbild ist das Retabel der Wallfahrtskirche St. Wolfgang. Für die Feiertagsseite kommen, da Maria zweite Hauptpatronin des Münsters ist, als Flügelschmuck nur Marienszenen in Frage. In Kapitel VI. 3. sollen vier in Landshut (Stadtmuseum) bewahrte Marienreliefs mit den Szenen der Verkündigung und Geburt sowie der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi dem Moosburger Ensemble zugeschrieben werden. Sie zeichnen sich alle durch großen Faltenreichtum aus, sind stark bewegt und von zahlreichen Engelsfigürchen durchsetzt, werden also dem Anspruch der Feiertagsseite voll und ganz gerecht. Ausführlich behandelt werden die Tafeln unten S. 337ff.

341Kat. Nürnberg 1983, 333ff; Baxandall 1985, 346f. Unten S. 406f.

342Zu diesen Retabeln siehe unten S. 134f.

343Laabs 2000, 66f m. Abb. 38f.

344Erhalten sind zwei Tafeln mit Szenen aus der Johannesvita (Thoma 1979, Kat. Nr. 11f m. Abb., **312a,b**), die vielleicht ehemals am oberen Ende einer Klappe vorder- und rückseitig Rücken an Rücken angebracht waren. In den 80er Jahren des 17. Jhs. wurde der Altar zerstört. Ein Schreiner wird 1727 beauftragt, die von den Flügeltüren erhaltenen 8 Tafeln mit neuen Rahmen zu versehen. Hernach sollen sie von einem Maler neu gefaßt werden (es waren demnach keine gemalten Tafeln). Abdruck der Archivalien (Rechnungsbücher der Rosenkranzbruderschaft, 1727, PA Moosburg) vgl. Behle 1984, 93ff. Zu ihrer Rekonstruktion des Retabels mit doppelt reliefierten Klappen siehe ebd. 95ff.

345Vgl. auch die mit Schnitzreliefs versehenen Türflügel der Altöttinger Wallfahrtskirche aus der Zeit um 1515/20 oder die plastischen Türflügel des Florentiner Baptisteriums.

Reliefschmuck verziert.<sup>346</sup> Diese kleinen, reliefierten Schreine, Tabernakel und Reliquiare wurden bei Heiltumsweisungen, wie gezeigt, häufig mit einem flankierenden Figurenpaar kombiniert.<sup>347</sup> Vor diesem Hintergrund wird der zugeklappte Hochaltar als monumentaler Kastulusreliquienschrein lesbar, auf den die Schreinwächter Johannes und Sebastian in doppeldeutigen Gesten verweisen.<sup>348</sup> Noch Jahrhunderte später wurde das Retabel in dieser Bedeutung, das heißt als **Schrein** im Sinne einer Lade/Kiste, verstanden. Vom 29. April 1736<sup>349</sup> ist eine Predigt von Pater Antonio Herrnpöckh in St. Martin zu Landshut überliefert, die sich mit dem Hl. Kastulus und der Wirkung seiner Reliquien befaßt.<sup>350</sup> Herrnpöckh benutzt das Bild der alttestamentarischen Bundeslade, der „Arche“, um zu zeigen, wie sehr der Heilige mit unterschiedlichsten Tugenden angefüllt sei.<sup>351</sup> Im Herzen der „*Castlichen Archen*“, wie Herrnpöckh es nennt, stünde die Liebe.<sup>352</sup> Durch die Übersetzung der Reliquien nach Landshut sei die „*Archen*“ zum Zeichen des Bundes zwischen Moosburg und Landshut geworden („*Arca Foederis*“). Sie diene als „*Gezeugnuß*“ (Zeugnis) des göttlichen Wirkens in der Welt („*Arca Testimoni*“).<sup>353</sup> Die Bundeslade des Alten Testaments (Arche), die Herrnpöckh als Bild für den Hl. Kastulus wählt, ist für ihn, wie er ausdrücklich betont, nichts anderes „*als ein aus Holz gemachter und auswendig schönst vergoldeter Kasten*“, ein Schrein.<sup>354</sup> Nach Cornelius von Lapide, den Herrnpöckh zitiert, ist weiter die Bundeslade eine Präfiguration der Heiligen und ihrer Reliquien.<sup>355</sup> Damit ist indirekt eine Gleichsetzung von Bundeslade, „*Castlicher Archen*“ und Reliquienschrein angesprochen. Herrnpöckh scheut sich zwar, diese Analogie konkret zu benennen.<sup>356</sup> Seine weiteren Ausführungen zur „*Castlichen Archen*“ scheinen aber vom

346Mit Ausnahme der Figurenschreine und Sakramentstabernakel, die wandelbar waren, konnte man die genannten Objekte nicht wandeln, um dadurch ihr Erscheinungsbild steigern. Die reichste und daher am meisten verzierte Seite ist die Außenseite. Sie weist auf den kultischen Wert im Inneren des Objekts. Siehe die Abbn. bei Frolow 1965, Kat. Köln 1997, Braun 1940, Baumgarten 1985, Grimme 1972, Legner 1995, Fuchß 1999, 127, Gauthier 1978.

347Siehe oben S. 55ff.

348Zum Verweisgestus der Wächter bei Reliquiaren siehe oben S. 58 Anm. 284. Johannes der Täufer führte vermutlich ursprünglich einen Redegestus aus (ohne Halten des Stabes, vgl. unten S. 313), der zugleich als Zeigegestus in Richtung Retabelmitte interpretiert werden konnte. Als Pendant wies das heute verlorene Pfeilbündel Sebastians ebenfalls zum Copus (9d).

349Also vor der barocken Restaurierung und damit vor der mutmaßlichen Flügelentfernung; siehe Details unten S. 84.

350In die Martinskirche war 1604, fünf Jahre nach Auflösung des Moosburger Kollegiatstifts, ein großer Teil der Moosburger Kastulusreliquien in einer feierlichen Prozession übersetzt, dort in einem Silbersarg verwahrt und regelmäßig an „*hohen Festtagen auf dem Stifft-Chor-Altar*“ zur Verehrung ausgesetzt worden. Herrnpöckh 1736, Teil 2, 12 u. 17. Teil 1 des Buches ist ein einleitender Text von Franz Xaver Herrnpöckh (Herausgeber des Buches).

351Als eine solche Arche „*können freylich einiger massen auch unserer Castlichen Archen zugewidmet [d.h. bezeichnet] werden.*“ Herrnpöckh 1736, Teil 2, 7. Die Heiligen stünden als „*Archen der Stärcke, die Arca Forttudinis*“ an der Seite Gottes. Herrnpöckh 1736, Teil 2, ebd.

352„*Ja es ware die Liebe, so sich in dieser Archen dem Heiligen Castulo befande...*“; Herrnpöckh 1736, Teil 2, 11. Vgl. auch ebd., 13.

353Herrnpöckh 1736, Teil 2, 24.

354Herrnpöckh 1736, Teil 2, 7. Laut Ex 25, 10-22; 37, 1-9 ist die Bundeslade eine Truhe aus goldüberzogenem Akazienholz mit seitlichen Tragstangen und zwei goldenen Cherubim auf dem Deckel. In der Bildkunst begegnen drei Varianten: der, laut Bibeltext, flachen Kasten; die spitzgiebelige Schreinform und, was besonders gut mit dem Moosburger Retabel vergleichbar ist, die rundbogige Schrankform. LCI Bd. 1, Sp. 341. In der mittelalterlichen Ikonologie war es üblich, zwischen Reliquiaren und der Bundeslade symbolische Beziehungen zu knüpfen; siehe LCI Bd. 1, Sp. 341ff.

355 „*...die Alt-Testamentarische Archen ein Figur der Heiligen Gottes*“. Herrnpöckh 1736, Teil 2, 7.

356Er „*... verstehe aber dadurch nicht jenen aus Holz gemachten [...] Kasten in welchem die Reliquien des [...] Heiligen Castuli anhero [d.h. nach St. Martin] gebracht worden, sondern [...] vilmehr den Heiligen Castulum, und*

„Reliquienschrein“ des Heiligen Kastulus, also – gemäß der hier vorgelegten Interpretation – vom geschlossenen Retabel inspiriert.<sup>357</sup> Denn die Flügelreliefs des Kastulusaltars sind gleichsam eine bildliche Umsetzung der von Herrnpöckh referierten Heiligenvita.<sup>358</sup> So habe Kastulus nach Herrnpöckh allen von Diokletian gebotenen Reichtümern widerstanden. Ihn kümmerte „...weder der Überfluß seiner Reichthumen, seiner Haab und Güthern, weder die Macht noch Witz und Arglistigkeit Diocletiani“, noch „dessen Majestät hocher Gunst und Gnad ...“.<sup>359</sup> Ähnlich ist Diokletian auf den Kastulusreliefs charakterisiert. Der Prunk der Architekturen und Rüstungen auf den Tafeln steht für den „Reichthumen“ des Kaisers, der Thron, auf dem er sitzt, symbolisiert die in der Predigt erwähnte „Macht“, und das versteckte Zuschauen Diokletians bei der Folter des Heiligen ist eine bildliche Parallele zur von Herrnpöckh genannten „Arglistigkeit“ des Kaisers. Auch die in der Predigt für das Martyrium gewählten Formulierungen könnten ein Reflex auf die entsprechenden Reliefs sein: Kastulus sei „an die Folter-Bank geworffen, an solcher entsetzlich ausgestreckt und jeder Zeit darben mit Bley-Kolben auf das erschrecklichste geschlagen“, sodann in eine Grube gestürzt und „mit häuffige Sand überschittet und erstecket worden.“<sup>360</sup>

Schon in der Antike waren Sarkophage außen mit direkt auf den Toten bezogenen Reliefs und Skulpturen ausgestattet worden. Neben mythologischen Darstellungen waren Szenen aus dem Leben des Verstorbenen beliebt beziehungsweise solche, die unmittelbar mit seinem Tod in Beziehung standen.<sup>361</sup> Diese Tradition wurde in der italienischen Renaissance wiederbelebt und die

---

*dessen Heilige Reliquien selbst*“. Herrnpöckh 1736, Teil 2, 7.

357In ihrem Inneren wohnt die Liebe (Herrnpöckh 1736, Teil 2, 11). Damit könnte auf die Madonna im Inneren des Corpus als Inbegriff der *Caritas* angespielt sein. Auch wohne der „*Castlichen Arche*“ das „Gesetz“ inne (ebd. 13). Dies könnte sich auf die Person Jesu im Corpus beziehen, der in königlicher Haltung auf dem Arm der Mutter thront. Auch die Bezeichnung Herrnpöckhs „*Arca Testificationis*“ für Kastulus läßt sich direkt auf das Retabel beziehen. Es war über Jahrhunderte hinweg Auslöser zahlreicher Wunder, welche die Gegenwart Gottes bezeugten. Sie werden im ersten Teil des Buches (Herrnpöckh 1736, Teil 1, 14ff) geschildert. U.a. habe sich folgendes am Moosburger „Grab“ des Hl. Kastulus zugetragen: ein Propst Elinardus (vor 1171 Propst in Moosburg) wollte die Reliquien unrechtmäßig erheben und wurde daher von Kastulus mit Blindheit geschlagen. Er bereute und konnte anderntags wieder sehen. Auch andere Blinde, eine Frau und ein Knabe wurden durch ihn wieder sehend gemacht (14f). 1403 wurde ein Mann mit großen Schmerzen am Bein an seinem Grab wieder gesund. (15). 1517 wurde eine lahme und mit Blättern erkrankte Frau wieder gesund (15). Meist standen die Genesenen in unmittelbarem Körperkontakt mit dem Grab; sie wurden „darauf“, also auf die Mensa, gelegt. Vgl. auch unten S.288 Vom nur temporär ausgesetzten Landshuter Kastulusreliquienschrein sind demgegenüber kaum Wunder überliefert, lediglich seine Hilfe bei einer schlechtwetterbedingten Ernteknappheit und Viehseuche ist belegt, nachdem man den Schrein acht Tage lang auf dem Choraltar ausgesetzt hatte (Herrnpöckh 1736, Teil 1, 17).

358Die Bezugnahme auf die Reliefs ist umso auffälliger, als im ersten Teil des Buches (ein einleitender Text von der Hand des Herausgebers und Bruders Herrnpöckhs, Franz Xaver Aloys Herrnpöckh) Begebenheiten referiert werden, die größtenteils **nicht** mit der Ikonographie der Tafeln übereinstimmen, z.B. Erzählungen über Details des Reliquientransfers (Herrnpöckh 1736, Teil 1, 1-4).

359Herrnpöckh 1736, Teil 2, 11.

360Herrnpöckh 1736, Teil 2, 12 u. 14. Vgl. über die Predigtstätigkeit des Heiligen: durch „*sein beständig eyfriges Zureden*“ seien „*viele*“ bekehrt worden. Auch „*hat er der gantzen Christlichen bey ihm sich aufhaltenden Versammlung also seine Heiligkeit mitgetheilet.*“ Dazu paßt die auf dem Relief mit der Kastuluspredigt dargestellte Versammlung von Zuhörern. Herrnpöckh 1736, Teil 2, 12f. Siehe zur Ikonographie der Tafeln ausführlicher unten S. 288ff.

361Panofsky 1993, 26f, mit zahlreichen Bspn. Ein hausförmiger Sarkophag aus Zypern z.B. zeigt auf den an den Wänden umlaufenden Flachreliefs u.a., wie der Verstorbene mit Wagenfahren, Jagen, Essen und Trinken sowie weiblicher Gesellschaft beschäftigt ist (ebd. 27). Andere mögliche Szenen sind: das Begräbnis des Toten oder eine Totenmesse (ebd. 28 u. 32).

Ikonographie zusätzlich auf die berufliche Laufbahn des Toten ausgeweitet. Dies betraf im 13. Jahrhundert besonders Juristen-, Mediziner- und Professorenkreise: die akademische Funktion des Toten, also die Vorlesung und Wissensvermittlung, wurde auf den Sarkophagen manifestiert. Auf den reliefierten Seitenwänden vieler Grabmäler ist der Verstorbene deshalb lehrend im Kreise seiner Schüler zu sehen.<sup>362</sup> Seit dem 14. Jahrhundert tauchen auch auf Grabbauten im nordalpinen Raum neben christologischen Reliefs Bilder auf, die „Hinweise auf die Qualitäten und Errungenschaften des Verstorbenen [...], vor allem [auf] seine Ämter und Würden“, liefern.<sup>363</sup> Das Kastulusretabel knüpft an diese Tradition an. Es dokumentierte sowohl Kastulus' Lehr- und Predigtstätigkeit (erste Tafel) als auch sein Ableben (dritte und vierte Tafel). Der geschlossene Schrein war damit personenbezogen wie die antik(isierend)en Sarkophage: er wurde selbst zum Mausoleum. Noch im 17. Jahrhundert muß diese Parallele zum antiken Grabmal aufgefallen sein. Ein Zeitgenosse faßte 1694 nach einer Besichtigung des Retabels seinen Eindruck folgendermaßen in Worte: „*Summi altaris praecipuus Patronus, et in maxima veneratione, est S. Castulus, cuius antiquum venustum adhuc, et cratibus ferreis huic inde deauratis ornamentum **Mausoleum** Stat in medio Chori, sub quo a` communi plebe putatur adhuc **requiescere ipsius Corpus**...*“.<sup>364</sup>

Die besonders prächtige Werktagsseite des Moosburger Retabels zeichnete dieses nicht nur als Denkmal, als Ort der Stifts- und Märtyrermemoria aus, sondern sollte konkret die Assoziation eines monumentalen Reliquiars, eines „Mausoleums“ hervorrufen. Hierfür wurden die Flügelaußenseiten offenbar entgegen der gängigen Praxis und in Anlehnung an bis in die Antike zurückreichende Traditionen mit szenischen Reliefs versehen, die neben dem Sterben des Heiligen auch seine Lehre veranschaulichten. Zum „Reliquienschrein“ wurde der Kastulusaltar aber nicht nur durch die ursprünglich an der Werktagsseite angebrachten Kastulusreliefs und die Schreinwächter, sondern auch durch die Altararchitektur. Darüber wird in den folgenden Kapiteln zu handeln sein.

362Panofsky 1993, 77f, mit zahlreichen Bspn. des 13.-15. Jhs. aus Bologna, Pistoia und Verona. Vgl. etwa das Grabmal der Brüder Liuzzi von Rosso da Parma in SS. Vitale e Agricola in Bologna (1318, ebd. Abb. 289), und das des Michele da Bertalia, Museo Civico, Bologna (1328, ebd. Abb. 290). Der Typus war jahrhundertlang gebräuchlich und wurde auch in Frankreich rezipiert (ebd. 78).

363Etwa Kirchenmodelle als Hinweis auf Stiftungen; Panofsky 1993, 69; vgl. die 1513 aufgestellte Grabtumba Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Bamberger Dom von Tilman Riemenschneider. Sie ist an den Wänden mit Reliefs ausgestattet, die explizit dem persönlichen Leben der Verstorbenen gewidmet sind: Kunigunde bezahlt die Bauleute ihrer Stiftung St. Stephan aus einer Kristallschüssel; Kunigunde geht, des Ehebruchs bezichtigt, zum Beweis ihrer Unschuld über glühende Pflugscharen; Tod und Seelenwägung des Kaiser. Siehe u.a. Suckale 1993, 115ff, mit weiterf. Lit.

364Das Übergehen der Schreinfiguren in der Beschreibung legt nahe, daß der Autor den geschlossenen Zustand gesehen hat. Es handelt sich um den erwähnten Visitationsbericht von 1694 (AEM, Akte Moosburg, Pfarrbeschreibungen, vollständig zit. oben S. 33 Anm. 152): „...Der herausragendste und am meisten verehrte [Altar] ist der Hochaltar des Kastulus. Dessen altes und bis heute schönes, mit eisernem, inzwischen nicht mehr vergoldetem Flechtwerk geschmücktes Mausoleum steht in der Mitte des Chores, unter dem nach Meinung des gemeinen Volkes dessen Leichnam ruht - so wird dies auch vom Pfarrer versichert...“ Übers. und Hervorhebung durch Verf. (gedankt sei Jörg Weese für die freundliche Hilfe bei der Übersetzung). Mit dem ehemals vergoldetem Flechtwerk könnte das Gitter gemeint sein, welches der Reliquiennische in der Mansa vorgeblendet war, vgl. unten S. 411 (dort auch zur These Nadlers 2002, 14, mit dem „Mausoleum“ sei ein separates Kastulusgrab gemeint).

## 2. Die Drehstäbe – Überlegungen zur Rekonstruktion

Bereits Georg Lill vermutete, daß die die Corpuswangen flankierenden Pfosten des Moosburger Retabels ehemals mit der Fixierung seiner Flügel zu tun gehabt haben könnten **(21)**. Er ging davon aus, daß diese mittels Scharnieren an die Stäbe gekoppelt und so nach konventioneller Art wie ein Türflügel schwenkbar gewesen seien.<sup>365</sup> Daß aber Stab und Klappe ursprünglich durch Dübel verbunden und damit gegeneinander unbeweglich waren, wußte Lill nicht.<sup>366</sup> Unbekannt waren ihm auch die eisernen, muldenförmigen Lager, in denen die Schreinflankenstäbe fußen **(25)**.<sup>367</sup> Diese waren dort ehemals um ihre eigene Achse drehbar und sorgten für die Klappbarkeit der anmontierten Flügel. Im Predellenbereich setzen sich die Drehpfosten in analog gestalteten, jedoch unbeweglichen Widerlagern fort. So entsteht der Eindruck, als würden die Corpusflankenstäbe das zwischen Predella und Schrein verlaufende Gesims durchstoßen. Die Flügeltüren der Predellenmittelnische sind ebenfalls mit Drehstabscharnieren montiert. Sie sitzen in hölzernen Lagern **(22)**.<sup>368</sup> Decker und Behle beschäftigten sich nach Lill mit den Drehpfosten, wobei Decker die formale Herleitung des Motivs versuchte und Behle seine Auswirkung auf nachfolgende Retabel prüfte.<sup>369</sup> Beide Autoren blieben jedoch im Ansatz stecken, ohne konkrete Ergebnisse zu erbringen. Die nachfolgende Forschung setzte sich mit dem Retabeltypus nicht erneut auseinander. Die anschließenden Ausführungen versuchen, diese Lücke ansatzweise zu schließen. Bevor das Drehstabmotiv im Hinblick auf seine Herkunft und Bedeutung analysiert werden kann, ist es nötig, zunächst den materiellen Bestand des Moosburger Hochaltars eingehend zu prüfen. Ergänzend werden zum Vergleich verwandte Drehpfostenaltäre und der Kontext der Restaurierungsgeschichte miteinbezogen.<sup>370</sup> Die meisten mit Moosburg vergleichbaren Drehstabretabel folgen einem nahezu identischen architektonischen Muster. Es soll anhand der Drehpfostenaltäre in Rabenden (1510-1515), Rothenburg (1514), Mörlbach (1515-1520) und Usterling (um 1520) erläutert werden **(135, 131, 132, 127)**.<sup>371</sup>

365Wie z.B. beim Altar aus Maur bei Melk (Meister des Breisacher Hochaltars?); dort sind es vegetabilische Corpusflankenstäbe, siehe Baxandall 1985, 367f; Lill 1942, 48, **111**.

366Er hat das Retabel nicht aus eigener Anschauung, sondern nur auf Photographien gesehen, vgl. Behle 1984, 267, Anm. 25. Die Abarbeitungsspuren, die von der Entfernung der ehemals angedübelten Flügel zeugen, sind heute noch an den der dem Schrein zugewandten Seite des Drehstabes sichtbar (Behle 1984, 12). Analog stellt sich der Befund bei dem nachträglich mit herkömmlichen Scharnieren versehenen Drehpfostenaltar in Rothenburg dar (siehe unten S. 154).

367Die Lager befinden sich eingetieft hinter dem Gesims und lassen sich photographisch nicht erfassen.

368Der Drehstab hat oben und unten je einen Zapfen, der in Zapflöchern in jeweils zylindrischen Gegenstücken am Predellenkasten fixiert und dort drehbar ist.

369Behle 1984, 112f. Decker 1985, 230ff.

370Auf eine zu detaillierte Analyse der Restaurierungsmaßnahmen, gerade derjenigen, die den Komplex der Drehstabtechnik nicht unmittelbar betreffen (zum Beispiel am Gesprenge), soll aber bewußt verzichtet werden. Zu schwierig ist die Zuweisung einzelner Maßnahmen an die eine oder andere Restaurierungsphase. Vgl. Arnold 1990, 200. Auch besteht dabei die Gefahr, die großen Zusammenhänge der Retabelarchitektur und damit die eigentliche Intention des Retabeltyps aus den Augen zu verlieren.

371Behle 1984, 35f, und Arnold 1990, 38f, haben die genannten Retabel teils bereits angeführt, jedoch die

## a) Die Drehstabaltäre von Usterling, Mörlbach, Rabenden, Rothenburg und Moosburg im Vergleich

Die fünf Retabel sind alle aus den gleichen **Einzelkompartimenten** zusammengesetzt. Im Zentrum befindet sich ein Figurenschrein, dessen Höhen-Breiten-Verhältnis meist 5:4 beträgt.<sup>372</sup> Er fußt auf einer gleich breiten Predella. Sie nimmt immer rund 1/3 der Schreinwangenhöhe ein.<sup>373</sup> Durch ihre Höhenausdehnung und die verschließbare Nische in ihrer Mitte gibt sie sich als wichtiges Element des Altarensembles zu erkennen.<sup>374</sup> Betont wird die Predella zusätzlich durch flankierende, vegetabilische Dekors. Sie entwachsen der Unterseite der Predellenausladung sowie den Predellenflanken. Meist sind sie zur architektonischen Form verfestigt und wirken knaufartig.<sup>375</sup> Seitlich schließen sich an den geöffneten Schrein die Flügelklappen an, die teils reliefiert, teils bemalt sein können. Immer sind die Bilder in zwei Register unterteilt. Im **Corpus** stehen drei Figuren, wobei die mittlere durch ein erhöhtes Postament oder durch einen Maßstabssprung ausgezeichnet ist.<sup>376</sup> Die Heiligen werden durch Schreinzwischensäulchen gegeneinander abgegrenzt.<sup>377</sup>

Den Vorderkanten der Schreinwangen sind tordierte **Drehsäulen** vorgeblendet.<sup>378</sup> Sie besitzen analog gestaltete, unbewegliche Gegenstücke an der Predellenvorderseite.<sup>379</sup> Der Übergang zwischen diesen Widerlagern und den Drehpfosten ist immer nahezu nahtlos, unterbrochen lediglich durch das **oberste** Profil des Predellengesimses (siehe das Retabel in Rothenburg, **23**).<sup>380</sup> Die Vertikalbewegung der Drehsäulen setzt sich so von der Predella über den Corpus nach oben hin „ungebremst“ fort. Sie endet in Fialen, die an den oberen Ecken des Corpus angebracht sind.<sup>381</sup> Zwischen diese Fialen spannt sich außerdem eine monumentale, oft durch einen Maßwerkvorhang

---

Zusammenhänge mit Moosburg nicht oder nur unzureichend erläutert. Weitere Lit. sowie Hinweise zu weiteren Drehstabaltären in Deutschland, Österreich und Italien siehe unten S. 150ff.

372In Rabenden ist das Verhältnis mit ca. 5:3,5 unwesentlich in die Höhe gestreckt, in Rothenburg wirkt es mit ca. 5:4,5 etwas breiter.

373Schreinhöhe im Vergleich zur Predellenhöhe, gemessen an Photographien: Mörlbach ca. 2,8; Usterling ca. 2,7; Rabenden ca. 2,9.

374Ausnahme ist Rabenden (Predella niedriger und ohne Nische). In Mörlbach befindet sich in der Nische eine geschnitzte Pietà, die Türen sind bemalt mit einer weiteren Pietà. In Rabenden sind auf den Flügeln Malereien einer Schmerzensmutter und eines Schmerzensmannes, ebenfalls ein Hinweis auf das Predelleninnere (dort wurde das Sakrament aufbewahrt, siehe Rohmeder 1971, 58). In Usterling ist der ursprüngliche Zusammenhang durch den Einbau eines neugotischen Tabernakels in und vor die Mittelnische nicht mehr erkennbar. Vgl. Unten S. 204ff.

375Einzig in Rothenburg sind sie auf die Predellenvorderseite gemalt (**131**).

376Ausnahme ist Usterling mit zwei gleich großen Figuren (**127**).

377In Rabenden stehen die Säulchen nicht frei, sondern sind der Schreintrückwand appliziert (**135a**).

378Ausnahme ist Mörlbach mit vegetabilischen Säulen (**132**).

379In Usterling sind die Gegenstücke abgewandelt zu vegetabilischen Aststäben (**127a**).

380Nur in Usterling ist noch ein zweiter Rundstab eingefügt. Der untere Teil des Gesimses liegt stets **hinter** den Drehstabgegenständen, sodaß der Eindruck entsteht, das Gesims werde von den Drehpfosten in vorderster Ebene knapp „durchsteckt“ (**127a**).

381Nur in Usterling sitzen auf den Türmen kleine Postamente mit Figuren (Simon und Bartholomäus). Die Fialen bergen die oberen Drehlager. Zur Wirkungsweise dieser Lager siehe das Fragment des Oppenberger Altars (unten S. 152 Anm. 771): die oberen Stabenden saßen ehemals in einer zylindrischen, an den oberen Schreinecken montierten Halterung (**127a**).

ergänzte (Kiel-)Bogenform, die die dahinterliegende Schreindecke verbirgt.<sup>382</sup> Drehpfosten und Bogen sind so zusammen und als eigenständiges Motiv lesbar. Sie wirken wie ein monumentaler Säulenbaldachin, der der Corpusarchitektur vorgeblendet ist.<sup>383</sup> Der Baldachinbogen vermittelt weiter zum **Gesprenge**. Dessen Umriß beschreibt eine Pyramide, deren Höhen-Breiten-Verhältnis in etwa den Proportionen des Corpus entspricht. Es ist aus Fialen, Baldachinen und filigranen Einzeldekors gebildet und hat im Zentrum immer eine Kreuzigungsszene.<sup>384</sup>

Im **geschlossenen Zustand** wird der Schrein meist von Standflügeln oder Schreinwächtern flankiert (**122b, 125b, 132b, 135b, 136b, 137c**).<sup>385</sup> Die vorderen Außenkanten des Corpus werden durch die Drehsäulen betont, die sowohl bei geöffneten als auch bei zugeklappten Flügeln zu sehen sind.<sup>386</sup> Auch der zwischen Corpus und Gesprenge vermittelnde Bogen wird durch die geschlossenen Klappen nicht verdeckt. Ihre geschwungenen Oberkanten ordnen sich seinem Verlauf unter. Meist beschreiben sie einen Kielbogen, der aus den Drehsäulen zu entwachsen scheint.<sup>387</sup> So bleibt das Baldachinmotiv in beiden Wandlungszuständen erhalten.

Die Flügel schließen bei keinem der untersuchten Drehpfostenretabel plan, sondern immer im stumpfen Winkel, sodaß der Corpus über die Predella hinweg wie ein **Erker** vornüber kragt.<sup>388</sup> Demgemäß ist oft der auf der Predellenoberfläche aufliegende Schreinboden fünfeckig und ragt mit seiner mittleren, stumpfen Spitze nach vorne (Usterling, **127**), oder das Podest der mittleren Schreinfigur ist voluminöser als die anderen und erstreckt sich entsprechend in den Raum (Rabenden, **135a**). Bei einigen Altären weist auch der oberste Profilabschnitt des Predellengesimses beziehungsweise die Predella selbst eine winklige Brechung auf, etwa das 1513 datierte Retabel aus St. Georg auf dem Nonnberg (**137b**). Selbst die Schreindecke beschreibt einen in der Mitte kantigen Zulauf und gibt so einen winkligen Verschuß der Flügel vor.<sup>389</sup>

Das Moosburger Retabel (**44**) hat mit den vorgestellten Altären folgendes gemeinsam: die Proportionen des Corpus (5:4), die hohe Predella mit verschließbarer Nische, die flankierenden Hängeknäufe (hier vollends architektonisch aufgefaßt), die Dreizahl der Corpusfiguren (die mittlere

382Im offenen Zustand eindeutig als Kielbogen zu erkennen in Rothenburg und Rabenden. In Usterling und Mörlbach als untergeordnete Linie dem Geflecht des Maßwerkvorhangs einbeschrieben.

383Auch die Predella ist wegen der dort angebrachten Drehsäulengegenstücke in den Baldachin einbezogen.

384In Rothenburg ist das Gesprenge wegen der geringen Höhe des Kirchenchors durch ein Fialtürmchen mit Kreuzblume ersetzt (**131**).

385Wächter finden sich in Usterling (Georg und Florian). In Rothenburg sind die Standflügel oder Wächter möglicherweise verloren: die breite Ausladung der Predellenoberfläche erscheint heute leer und funktionslos. Es konnten keine Spuren ehemals dort angebrachter Figuren oder Standflügel gefunden werden.

386Darin liegt die technische Besonderheit der Drehstäbe. Da sie sich um ihre eigene Achse gleichzeitig mit den Flügeln drehen lassen, treten sie auch bei geschlossenen Klappen in Erscheinung, im Gegensatz zu herkömmlichen Schreinsäulen, die unbeweglich an den Innenseiten der Schreinwangen arretiert sind und bei zugeklappten Flügeln „verschwinden“, wie etwa in Maur bei Melk (vgl. oben Anm. 365 in diesem Kapitel).

387Auch in Mörlbach, obwohl dort der offene Schrein statt eines Einzelbogens ein Maßwerkgeflecht zeigt. In Usterling beschreiben die zugeklappten Flügel keinen Kiel-, sondern einen Dreipaßbogen.

388Vgl. auch die unten S. 150ff behandelten Drehstabaltäre.

389Zum Retabel der sog. Nonnkirche siehe unten S. 157.

maßstäblich betont), die Schreinzwischensäulchen, die pyramidale Gesprenge mit Kreuzigung, die Schreinwächter und die aus Drehpfosten, Predellengegenstücken und Bogen gebildete Baldachinarchitektur.<sup>390</sup> Sie kaschiert jedoch in Moosburg nicht die Schreindecke, sondern ihr Kielbogen ist im Vergleich zum Corpus nach oben versetzt. Der bei den anderen Retabeln fließende Übergang zwischen Drehsäule und bekrönender Fiale ist beim Kastulusaltar nicht ablesbar. Wo Stab und Fiale aufeinandertreffen, ist ein – wohl nachträgliches – Horizontalgesims zwischengeschaltet: das dortige Lager ist funktionslos, Drehsäule und Gesims scheinen in einem unbeweglichen Verbund miteinander zu stehen.<sup>391</sup> Auch der Zusammenhang zwischen Drehpfosten und Predellenwiderlagern ist aufgrund des breiten Predellengesimses in Moosburg nicht nachvollziehbar.<sup>392</sup> Das in Mörlbach, Usterling, Rabenden und Rothenburg deutlich erkennbare Baldachinmotiv erscheint beim Kastulusretabel horizontal in seine Einzelteile zerstückelt. Zudem liefert der Moosburger Altar scheinbar keine Hinweise darauf, daß seine Flügel ursprünglich stumpfwinklig schlossen.

Diese Differenzen sind vermutlich größtenteils auf die Restaurierung des Kastulusaltars von 1782 zurückzuführen. Die Quellenlage bestätigt, daß die Eingriffe umfassend gewesen sein dürften. Von den drei an der Renovierung beteiligten Schreibern investierte allein Meister Präbst für Arbeiten am Gehäuse – Dekor und figürlichen Bestand nicht eingeschlossen – zwei volle Tage. Dafür verlangte er einen – verglichen mit anderen Posten auf der von ihm ausgestellten Rechnung – relativ hohen Betrag von 1 Gulden 30 Kreuzern.<sup>393</sup> Details sind aus der Auflistung Präbsts nicht zu ersehen. Die in dieser Arbeit vorgelegte Rekonstruktion des Urzustands des Retabels beziehungsweise der Eingriffe des 18. Jahrhunderts soll daher vom Vergleich mit verwandten Retabeln ausgehen. Vorher ist aber der Blick auf den materiellen Bestand in Moosburg unumgänglich.

## **b) Die Moosburger Predella – Überlegungen zu ihrer Originalsubstanz**

Ihr stark profiliertes Gesims wirkt im Vergleich mit den vorgestellten Vergleichsbeispielen „verdächtig“ breit. Es setzt sich aus unterschiedlichen Profilierungen zusammen, die jeweils durch runde Profilstäbe unterteilt sind (21, 27). Über einer schmalen Kehle an der Gesimsunterkante verläuft eine heute durch blaue Fassung akzentuierte, breitere Hohlkehle. Darüber schließt sich ein zweifach abgetrepptes, kantiges Gebälkstück an, auf das eine zweite, breite, braun gefaßte Kehle

<sup>390</sup>Zusätzlich stimmen mit Usterling überein: die Abtrepfung der Schreindecke und die an den Innenseiten der Schreinvangen neben den Drehsäulen angebrachten Kehlleisten. Bei beiden Retabeln sind diese Kehlleisten aus Aststäben gebildet und mit eingestellten Figürchen bereichert (vgl. Behle 1984, 21). Die Schreintrepfung ist in Usterling hinter dem Baldachinbogen versteckt.

<sup>391</sup>Das Gesims dürfte das dort sitzende, originale, obere Drehlager kaschieren, das sich an dieser Stelle üblicherweise als kleiner Spalt bemerkbar macht. Vgl. Decker 1985, 351.

<sup>392</sup>Wo sonst nur ein Profil vor den Drehstab tritt, sind es hier mehrere. Siehe unten. S. 76ff.

<sup>393</sup>„Und an dem Kasten 2 Täg gearweithet tut [...] 1 f 30 xr“ (Behle 1984, 81). Zum Vergleich: Ein „dopetes Horn“ (Baldachinteil) kostet 6 Kreuzer. Das Herstellen von „2 grosse[n] Postamentln“, also Figurenpodesten, kostet 48 Kreuzer; ihre Montage kostet 16 Kreuzer. Siehe Behle 1984, 81.

folgt. Den Abschluß bildet ein beidseits von eckigen Kantstäben begleitetes Karnies. Der Drehstab durchstößt die oberen drei Gebälkstücke – Abschlußkarnies, braune Hohlkehle sowie das getreppte Profil –, um dann aus der blauen Hohlkehle aus dem Gesims hervorzutreten. Nur die dritte, unterste Kehle des Gesimses liegt hinter dem Stab verborgen, der wesentlich breitere, obere Gebälkabschnitt ist diesem vorgelagert. Die Verhältnisse bei anderen Drehstabaltären sind, wie gezeigt, ausgewogener: der Gesimsabschnitt **hinter** dem Drehpfosten verhält sich zu jenem **vor** dem Drehstab immer etwa 1:1. In die Oberfläche der Predella ist leicht vertieft das muldenförmige, aus Eisenblech gefertigte Drehlager eingelassen. Seinem Niveau entspricht in der Vorderansicht die braune Hohlkehle.

Für eine geringfügige Verbreiterung des Gesimses durch das Vorblenden von Profilleisten sprachen sich bereits Arnold und Schmidt aus.<sup>394</sup> Sie verstehen den Eingriff als rein kompositorische Maßnahme.<sup>395</sup> Er wird einstimmig der barocken Renovierung zugewiesen. Auch Behle geht von einer unwesentlichen Aufstockung der Predella im Jahre 1782 aus. Die Originalsubstanz sei davon nicht betroffen gewesen. Man habe lediglich die obersten beiden Predellenleisten aufgeleimt und das Gesims so um insgesamt 4 cm verbreitert.<sup>396</sup> Diesen Leisten entspricht in der Frontalansicht das obere Karniesprofil des Gebälks samt begleitenden Kantstäben. Es ist eine nachträgliche Zutat und kaschiert die Bretter, die offenbar bei der Restaurierung unter die Podeste der Schreinwächter eingeschoben wurden.<sup>397</sup> Die Rückseite des Retabels zeigt, daß die innere der beiden vorgeblendeten Leisten die nachträgliche Bohle und die darunterliegende Brettlage zusammenfaßt und überdeckt (**24, 26b**). Diese untere Brettlage, welcher in der Frontalansicht die braune, mittlere Hohlkehle entspricht, sieht Behle als die originale Predellenoberfläche an. In ihr lagern die Eisenpfannen.

Ungeklärt ist bislang eine Unregelmäßigkeit des Kastulusretabels, die bei keinem weiteren Drehstabaltar vorkommt. Betrachtet man das Retabel von der Seite, zeigt sich, daß die Drehstäbe nicht achsial über ihren Gegenstücken an der Vorderseite der Predella stehen, sondern im Vergleich zu diesen etwa 13 cm nach vorne gerückt sind (**34**).<sup>398</sup> Decker schloß daraus sowie aus dem Befund, daß hinter der heutigen Retabelrückwand in einem Abstand von jeweils 12 cm vier kleine Zapflöcher aufgereiht sind, daß dort die originale Rückwand gesessen habe. Der komplette Schrein

394Arnold führt die Predellenerhöhung auf den Wunsch der Umgestalter zurück, das Retabel in Angleichung an den gesamten Chorbereich in eine „waagrecht strukturierte[n] klassizistische[n] untere[n] Region“ - gemeint ist die Predella mit dem zu dieser Zeit neu hinzugekommenen, möglicherweise klassizistisch geprägten Tabernakel - und in eine „streng vertikal orientierte gotische Vision“ zu untergliedern. Das Gesims habe als horizontale Trennungslinie fungiert. Arnold 1990, 196.

395M. W. geht lediglich Schmidt 1989, 210, von einer durchgreifenden Erhöhung aus, denn er benennt auch die „markante Großkehle“ (die braune Hohlkehle) des Gesimses als Neuteil, ohne jedoch daraus weiteres zu folgern. Auch er nennt als Begründung den Wunsch der Umgestalter, das Retabel rein optisch zu „horizontalisieren“, dem „Aufstieg der Flankenstäbe“ eine „abriegelnde Signatur“ aufzuprägen.

396Behle 1984, 12. Decker 1985 äußert sich zu dieser Frage nicht.

397Sie laufen nicht komplett über die Predella durch, sondern dienen dazu, ausschließlich die Wächter im Vergleich zum Schrein zu erhöhen.

398Siehe zum Vergleich die achsial übereinanderstehenden Säulen und Widerlager in Rothenburg (**23**).

sei zu einem unbekanntem Zeitpunkt um 12-13 cm nach vorne geschoben worden.<sup>399</sup> Dieser Vorschlag mutet schon aus statischen Gründen unwahrscheinlich an, denn das 14 Meter hohe Retabel dürfte für eine solche Aktion zu schwer gewesen sein. Auch muß Decker selbst zugeben, daß die Lage der – von ihm als original angesehenen – eisernen Drehpfannen dieser Theorie widerspricht. Die Drehlager nämlich liegen heute exakt am unteren Ende der Drehstäbe und sind damit ebenfalls im Vergleich zu der Achse der Drehstabgegenstücke an der Predellenfront um 13 cm nach vorne gerückt. Deckers Annahme einer Verrückung des Schreins nach vorne zufolge hätten sich die originalen Drehpfannen nach der Corpusverschiebung 13 cm weiter hinten, also noch am alten Platz der Drehsäulen, befinden müssen.

Behle weist diese Irregularität der Bauzeit des Retabels zu.<sup>400</sup> Dessen Schreinfiguren seien, so ihre Hypothese, entgegen der anfänglichen Konzeption **(31a)** unerwartet raumgreifend ausgefallen. Um ihnen mehr Platz zu bieten, habe Leinberger selbst die Predella im Lauf der Arbeiten aufstocken und so ihre Oberfläche erweitern lassen **(31b)**. Auf diese Weise sei auch die gesamte Schreinfront samt Drehsäulenkonstruktion im Vergleich zum ursprünglichen Entwurf nach vorne gerückt.<sup>401</sup> Decker hält Behles Argumentation entgegen, daß so die Drehsäulen mit dem Gewicht der Flügel auf einer nur 10 cm breit vorkragenden Profilleiste hätten fußen müssen, und daß die daraus resultierenden statischen Probleme sicherlich kein „Kistler der Zeit [...] verantwortet“ hätte.<sup>402</sup> Fügt man der von Behle angenommenen Konstruktion gedanklich die Flügel hinzu, hätten diese beim Klappen tatsächlich extrem weit nach vorne übergestanden. Eine solch riskante Situation ist für das Mittelalter, da man Altäre mehrmals pro Woche wandelte, in der Tat nicht vorstellbar.<sup>403</sup> Darüberhinaus erscheint es unwahrscheinlich, daß Leinberger nicht fähig gewesen sein soll, seine Figuren von vornherein so zu konzipieren, daß sie maßstäblich zur Retabelarchitektur paßten. Traten im Mittelalter tatsächlich solche Fälle auf, so beschnitt man eher die Figurenrückseiten, als

<sup>399</sup>Decker 1985, 353, Anm. 618. Auch Behle geht davon aus, daß die Zapflöcher die ehemalige Schreintrückwand markieren (Behle 1984, 13), was bedeuten würde, daß es sich bei der die Löcher bergenden Fläche um die originale Predellenoberfläche von 1514 handelt. Behle argumentiert hier mit der angeblichen Leinbergerplanänderung. Es sei zwar an dieser Stelle eine Aufstockung zu verzeichnen, sie stamme aber noch aus dem frühen 16. Jh. Für Decker stellen die vier Löcher kein Problem dar, da er offenbar nicht von einer Predellenerhöhung ausgeht. Es sei hier, die spätere Argumentationskette vorwegnehmend, folgender Vorschlag vorgelegt: die Predellenoberfläche ist nicht original, wie die Beobachtungen unten S. 78f zeigen, sondern stammt vermutlich von 1782. Folglich stammen die Zapflöcher entweder, weil man das entsprechende Brett zweitverwendet hatte, aus einem anderen Zusammenhang, der mit dem Retabel nichts zu tun hat, oder, was wahrscheinlicher ist, sie dienten zur Verankerung des im Zuge der Restaurierungsarbeiten vielleicht hinter dem Altar aufgestellten Gerüsts (genannt in den Rechnungen, vgl. oben S. 34f).

<sup>400</sup>Behle 1984, 35ff. Die Hypothese Behles kritisiert Decker 1985, 353f, Anm. 618, jedoch ohne die Irregularität zu begründen.

<sup>401</sup>Behle 1984, 35.

<sup>402</sup>Decker 1985, 354, Anm. 618.

<sup>403</sup>Nach Eintrag in den Mesnerpflichtbüchern von St. Lorenz und St. Sebald wandelte man manche Altäre nicht nur sonn- und festtags, sondern auch an anderen Tagen während der Woche, z.B. an Namenstagen bestimmter Heiliger, die für die Pfarrei oder das Bistum wichtig waren. Siehe z.B. MpfIB. 1493, 32: Am Stefanstag öffnete man in St. Lorenz den Laurentiusaltar, um dort ein Bild des Hl. Stefan aufzustellen. Ebd. 31: An St. Jakob wird derselbe Altar geöffnet. An St. Anna öffnet man den Marienaltar und setzt ein Bild (der Hl. Anna) darauf.

daß man das Gehäuse verändert hätte.<sup>404</sup>

Die angeblich originale, oberste Brettlage der Predella, markiert durch die braune Hohlkehle (27), weist noch weitere Unregelmäßigkeiten auf. Betrachtet man die dem Kirchenraum zugewandten Ecken des Gesimses, zeigt sich: Die Stoßfugen der die Predellenoberfläche einfassenden Leisten stimmen mit der ECKKANTE des angeblich originalen Predellenbrettes nicht überein. Es kommt zu einem Versprung zwischen dem oberen Karnisprofil, das heißt der nachträglich angebrachten Leiste, und der braunen Hohlkehle, also der angeblich originalen Oberfläche. Behle folgert, daß von der „ursprünglichen Predellenausladung [...] beim Umbau [1782, d.Verf.] ein Streifen gekappt“ wurde.<sup>405</sup>

Ungereimtheiten zeigen auch die unterhalb dieses Versprungs liegenden, goldgefaßten Rundstäbe. Sie biegen an den Ecken des Gesimses um und sind jeweils aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt, die an der Umbruchstelle zusammenstoßen. Bei den originalen, die **blaue** Hohlkehle begleitenden Rundstäben liegt die Nahtstelle an der dem Kirchenraum zugewandten **Vorderkante** des Gesimses. Der Profilstab unterhalb der **braunen** Hohlkehle ist indes so angearbeitet, daß seine Front- und Seitenteile an den **Retabelschmalseiten** aufeinandertreffen.<sup>406</sup> Genauso sind die Eckverbindungen der eindeutig **nachträglich** angestückten Karniesprofilleisten im obersten Gesimsbereich gelöst.

Die Unregelmäßigkeiten betreffen auch die Retabelrückwand (26a,b). Die ober- und unterhalb der **blauen** Hohlkehle sitzenden, originalen Rundstäbe laufen um die gesamte Predella herum. An der Rückseite rahmen sie die dortige gemalte Kreuztragungsszene von der Hand Hans Wertingers.<sup>407</sup> Anders der Profilstab, der die Unterkante der oberen, **braunen** Hohlkehle begleitet. Er bricht unvermittelt an den Schreinwangen ab. Kein anderes Drehstabretabel weist eine derartige Unregelmäßigkeiten an dieser Stelle auf.<sup>408</sup>

Zudem ist an der Retabelrückwand etwas unterhalb des abbrechenden Profils in der Fassung ein horizontaler Riß zu erkennen, der sich unterschiedlich stark, jedoch deutlich, von links nach rechts

404Mündliche Mitteilung von Restaurator Eike Oellermann.

405Behle 1984, 12.

406Die Nahtstellen sind anhand von Rissen in der Fassung eindeutig abzulesen.

407Die Corpusrückwand war mit einem, im Zuge der Restaurierung der 1970er Jahre verlorenen, wohl aus dem 18. oder 19. Jh. stammenden Tafelbild geschmückt, welches ein Jüngstes Gericht zeigte und von dem ältere Autoren noch berichten (siehe unten S. 83 Anm. 435). Aufgrund der qualitätvollen Ausmalung der Predellenrückseite ist anzunehmen, daß auch der mittelalterliche Schrein hinten nicht schmucklos war. Daraus ist eine intensive liturgische Nutzung der Altarrückseite abzuleiten (ähnlich reich verziert ist z.B. die Rückseite des Nonnkirchenretabels; die Predella ist mit einer aufwendigen Darstellung der *Vera Icon* geschmückt, während die Corpusrückwand Rundbilder der Evangelisten sowie des Hl. Georg mit beigegebenen Inschriften trägt). Nach Tripps 2003, 1f, dienten derart reich ausgestattete Retabelrückwände nicht nur als „Kulisse“ für das Sakrament der Beichte, sondern auch als Schauplatz und Haltestation für Sakramentsprozessionen, Ölbergsandachten und Reliquienweisungen.

408Wenn Profil- oder Aststäbe rückseitig abbrechen, dann ist das erstens nur bei denjenigen Drehstabretabeln der Fall, deren Rückwand auch sonst schmucklos ist, wie etwa in Usterling. Zweitens handelt es sich dann bei den bereits im Schreinwangenbereich endenden Stäben um die **unteren** Lagen des Gesimses, also um diejenigen, die in Moosburg ohnehin komplett umlaufen. In den oberen und mittleren Gesimsteilen brechen die Stäbe in keinem der untersuchten Fälle ab. Wo, wie in Moosburg, die unteren Stäbe umlaufen, werden stets auch die mittleren und oberen fortgeführt, etwa in Nomm (siehe S. 157).

über die gesamte Predellenrückseite erstreckt. In der Vorderansicht entspricht diesem Riß die oben erwähnte Abtreppung in demjenigen braunen Gebälkstück, welches sich oberhalb der blauen Hohlkehle anschließt (**24, 26b**).

Derart extreme Rißbildungen treten in den Fassungen der originalen Predellengesimsteile nicht auf.<sup>409</sup> Denkbar ist meines Erachtens folgendes: Nicht nur die beiden, das obere Karnies bildenden Leisten sind nachträglich appliziert. Auch das gesamte, darunterliegende Predellenbrett, das heißt die braune Hohlkehle einschließlich des unterhalb begleitenden Rundstabs und des oberen Teils des darunter befindlichen Gebälks, sind nachmittelalterliche Zutat. Die Trennungslinie zwischen alt und neu markiert die erwähnte Rißbildung.<sup>410</sup> Das durch die braune Hohlkehle bezeichnete Predellenbrett wurde im Rahmen einer Aufstockung aufgebracht. Diese stammt aber nicht, wie von Behle vermutet, von Leinberger selbst. Er hätte, wie damals für Drehstabaltäre üblich, alle Rundprofile, auch die der nachträglichen Erhöhung zugehörigen, um die Predellenrückwand herumlaufen lassen und die Stoßfugen der Eckverbindungen der Profilleisten nach einem einheitlichen Schema gefertigt.<sup>411</sup> Vielmehr stammt die Aufstockung aus der Restaurierung von 1782. Nach Ausweis der Rechnung des Schreiners Präpsts wurde damals tatsächlich „auf dem Koraltar das gesimps Herumb gemacht“.<sup>412</sup> Die braune Hohlkehle an der Retabelfront wurde demnach nicht nachträglich gekappt.<sup>413</sup> Vielmehr dürfte sie von vornherein mit einer nur geringen und dafür steileren Ausladung geplant gewesen sein. Denn hier war Rücksicht auf den 1782 auf der Mensa aufgestellten Tabernakel zu nehmen, dessen Höhe sich vermutlich bis in den oberen Predellenbereich ausdehnte.<sup>414</sup> Das abgetreppte Profil über der blauen Hohlkehle, das heißt genauer: dessen untere Hälfte, wäre als obere Grenze der originalen Predella anzusprechen, vielleicht ursprünglich begleitet von einem nicht erhaltenen Rundstab (**26b, 27**). Die Differenz zwischen der heutigen und der originalen Gesimshöhe betrüge damit rund 13-14 cm.<sup>415</sup>

409Siehe z.B. die unterste Hohlkehle, aber auch die kantig abgetreppte Profilierung über der blauen Hohlkehle.

Rißbildungen sind zwar auch hier festzustellen, sie laufen aber nie an der kompletten Architekturform entlang.

410Eine zweite, weniger deutliche Rißbildung auf halber Höhe der braunen Hohlkehle (in Abb. **24** gestrichelt dargestellt) könnte darauf hindeuten, daß für die Aufstockung mehrere Brettlagen verwendet wurden. So wurde es im Zuge der Renovierung offenbar häufiger gehandhabt (siehe S. 76 u. 83).

411Stattdessen entspricht die Machart der Eckverbindungen denen der vorgeblendeten, obersten Leisten. Diese wurden als „kosmetisches finish“ angebracht, um den gesamten, stückwerkartigen Eingriff (erst Aufstockung der gesamten Predellenfläche, dann zusätzliches Brett unter den Wächtern, die man besonders erhöhen wollte) zu kaschieren. Wären Leinbergers Figuren zu groß ausgefallen, wie Behle als Grund für die Veränderung vermutet, hätte er sie eher rückwärtig beschnitten, als den schwerwiegenden Eingriff einer Predellenerhöhung in Kauf zu nehmen. Siehe Anm. 404 in diesem Kapitel.

412Zitiert nach Behle 1984, 81. Mit 1 f wurde die Maßnahme auch mit einem hohen Betrag in Rechnung gestellt. Siehe zum Vgl. die Angaben in Anm. 160 S. 35.

413Zu Behles Vermutung siehe oben S. 78.

414Der ca. 70 cm breite Tabernakel ragte bis in die obersten Predellenleisten hinein. Diese wurden offensichtlich in der Mitte diagonal zugeschnitten, um im Gesims einen Freiraum für den Tabernakel zu schaffen. Das Loch wurde in einem der nachfolgenden Jahrhunderte wieder verschlossen. Vgl. das Aufmaß bei Behle 1984, 22 und Abb. 11b (hier: **30a, b**). Gegen eine Beschneidung der Kehle spricht sich auch Schmidt 1989, 210, aus.

415Die Breite des fraglichen Predellenbrettes von der Oberkante bis zur Rißbildung in der Fassung, gemessen an der Retabelrückseite. Behles aus optischer Anschauung sowie aus Vergleichen mit verwandten Drehpfostenaltären abgeleitete Rekonstruktion des angeblichen ersten, nie zur Ausführung gekommenen Planungszustandes von der Hand Leinbergers kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Auch sie geht von einem kompletten Wegfall der braunen

### **c) Platzwachs auf der Predella bei der Restaurierung 1782**

Die Maßnahme zielte auf größtmöglichen Platzgewinn. Links und rechts ist die Auskragung der braunen Kehlung im Vergleich zur steilen und knappen Ausladung nach vorne stärker ausgeprägt (27). So war es möglich, gerade dort, zu den Seiten hin, ein Maximum an Standfläche hinzuzugewinnen.<sup>416</sup> Man rückte die Schreinwächter weit nach außen und fügte in die so entstandenen Leerstellen die heute funktionslosen „Riesenfialen“ ein (50, 21).<sup>417</sup> Decker geht davon aus, daß 1782 die ehemals breiteren Baldachine der Schreinwächter aus statischen Gründen durch eine kleinere, leichtere Variante ersetzt wurden.<sup>418</sup> Mit den Großfialen habe man die durch die Verschmälerung der Baldachine entstandenen Leerräume ausfüllen wollen. Für ein bloßes „Füllsel“ besitzen die Fialtürme jedoch ungewöhnlich große Ausmaße und wirken zu massiv.<sup>419</sup> Die Stabilität und Größe der Fialen könnte hingegen dafür sprechen, daß sie ursprünglich als **Halterungen** für die neuen, verkleinerten **Wächterbaldachine** dienten.<sup>420</sup> Bisher ging man nahezu einstimmig davon aus, daß diese seit der Entstehungszeit des Retabels mit Hilfe von Konsolen an den Schreinflanken befestigt gewesen seien.<sup>421</sup> Nur Behle glaubt, daß die heutigen Konsolen (28) erst 1862 im Rahmen einer weiteren Restaurierung eingefügt wurden, die vermutlich auf einer Planzeichnung des

---

Hohlkehle aus, was einer Reduktion des Gesimses um ca. 12 cm entspräche (Behle 1984, 37).

416Vgl. oben S. 77 und die Rekonstruktionszeichnungen bei Behle 1984, Abb.35a,b (hier: 31a, b), wenn sich diese auch auf den angeblich nicht ausgeführten „Ursprungsplan“ Leinbergers und nicht auf einen tatsächlich existenten Zustand des Altars beziehen.

417Einstimmig in die Restaurierung von 1782 eingeordnet. Behle 1984, 23, meint sie in der Schreinerrechnung Präbsts wiederzuerkennen. Vgl. Decker 1985, 218. Arnold 1990, 196, schreibt sie dem Wunsch der Umgestalter nach einer „Umrißregulierung“ des Retabels zu: Die Spitzen der Riesenfialen ordnen sich z.B. exakt dem pyramidalen Umriß des Gesprenge unter. Die Formensprache der Fialen im Detail ist so ungotisch, daß eine Zuweisung in die Bauzeit außer Diskussion steht.

418Decker 1985, 218. Ob die Wächterbaldachine tatsächlich original sind, aus der Zeit um 1600 stammen (so Behle 1984, 26), oder der Restaurierung 1782 zuzuschreiben sind, konnte nicht geklärt werden. Die Besichtigung vor Ort erweckt den Eindruck, die Formen dieser Baldachine seien im Vergleich zu den wohl originalen, auch auf Rückansicht berechneten Baldachinen Sigismunds, Korbinians, Mariens und Johannes` im Gesprenge (siehe dazu Schmidt 1989, 210ff) schematisiert. Zudem sind die heutigen Wächterbaldachine erheblich schmaler als die der Gesprengefiguren. Normalerweise sind die Verhältnisse bei Schreinwächterretabeln umgekehrt, siehe z.B. Pachters Wolfgangsalter. Möglicherweise wurden sie bewußt Baldachinformen angeglichen, wie sie z. B. in Landshut, aber auch im Nürnberger Raum vorkommen. Letztere hatten vielleicht die für die Restaurierung verantwortlichen Schnitzer, Jorhan und seine Mitarbeiter, in Straubing kennengelernt, wo sich ein Retabel aus der Nürnberger Wolgemutwerkstatt (Jakobskirche, um 1490) befindet. Jorhan könnte aber auch seine Vorortkenntnisse aus Landshut in die Restaurierung der Baldachine mit haben einfließen lassen. Sehr ähnlich sind den Wächterbaldachinen z.B. diejenigen der Pfeilerfiguren im Langhaus der Landshuter Heiliggeistkirche. Arnold 1990, 40f, glaubt an eine Ableitung des originalen Zustands des Leinbergerretabels aus der Nürnberger Kunst unter Verweis auf Straubing, da z.B. die Postamente der Moosburger Corpusfiguren Ähnlichkeiten mit den Straubingern haben. Allerdings ist auch ihre Authentizität in Moosburg fraglich (siehe unten S. 95ff).

419Sie nehmen soviel Raum ein, daß es zu einer Beeinträchtigung der Wächterfiguren kommt. Sebastian steht, um der Fiale Platz zu machen, im Vergleich zu seinem Postament einige Zentimeter nach rechts außen gerückt, nicht mehr achsial über dem ihm zugeordneten Hängeknopf der Predella und ist zusätzlich beschnitten (50). Wenn es, wie Decker annimmt, bei der Montage der gewaltigen Fialtürme lediglich um eine optische Maßnahme gegangen wäre, hätte man sie dann nicht schmaler gestaltet, um eine Störung der Wächter zu vermeiden? Wie stark die Wächter den Fialen zuliebe z.T. beschnitten wurden, beschreibt ausführlich Schmidt 1989, 213.

420Deren im Vergleich zu den ursprünglichen Baldachinen reduzierten Proportionen könnten auf die Montage an den Fialen Rücksicht genommen haben.

421Nach Decker 1985, 217f, sind die heute sichtbaren aus dem Jahre 1782, ersetzen aber eine mittelalterliche Konsole. Arnold 1990, 192, geht noch einen Schritt weiter, indem er die Konsolen „zum bestenfalls erneuerten [gotischen] Originalbestand“ des Ensembles zählt.

Münchner Architekten Peter Herwegen basierte.<sup>422</sup> Die Gestaltung der Konsolen scheint diese Datierung in die Zeit um 1860 zu bestätigen: Die Kombination einer volutenartigen, an ein ionisches Kapitell erinnernden Grundform mit Maßwerkelementen entspricht dem Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts, welches häufig historistische mit klassizistischen Formen vermengte.<sup>423</sup> Direkt auf den mutmaßlichen Erfinder, Peter Herwegen, verweist die dreiteilige Maßwerkform im Konsolenzwickel, die sonst am Retabel nicht zu finden ist. Der Architekt hat sie bei einer Entwurfszeichnung für einen Sekretär aus Eichenholz verwendet, der als Festgeschenk für König Ludwig geplant und für die Aufbewahrung des sogenannten König-Ludwig-Albums vorgesehen war. Im Sockelbereich des Möbels kommt das genannte Motiv mehrmals vor (**29a, b**).<sup>424</sup>

Nicht ausreichend gewürdigt wurde im Zusammenhang mit den Konsolen auch die Lithographie von Harrer aus dem Jahre 1856 (**8b, 33**). Die Baldachinhalterungen sind hier noch nicht dargestellt. Stattdessen scheinen die Baldachine direkt an den Großfialen befestigt zu sein.<sup>425</sup> Spricht man Harrers Abbildung Zeugniswert zu und berücksichtigt zugleich die dem 19. Jahrhundert verpflichtete Formensprache der Konsole, dann ergibt sich der Schluß, die Halterungen seien tatsächlich erst nach den Fialen angebracht worden.<sup>426</sup>

Die Predellenerhöhung gibt sich also nicht nur aufgrund des technologischen Befunds, sondern auch aus funktionalen Gründen als **barocke** Zutat zu erkennen: sie diente dazu, für die neuen Großfialen,

422Herwegen (1814-1893) war ein vorwiegend in München tätiger Maler, Zeichner und Lithograph. Er war am sogenannten Album König Ludwigs I. beteiligt, schuf Gedenkblätter, Architekturzeichnungen etc. Die Vermittlung nach Moosburg erfolgte über Joachim Sighart. Zu Herwegen siehe Thieme/Becker Bd. 15/16, 564f.; Georg Lehnert, Georg Swarzenski u.a. (Hg.): „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“, Bd. 2, München o. J., 435. Zur Renovierung von 1862 und dem archivalisch belegten Anteil Herwegens an dieser Behle 1984, 29-31 und 274, Anm. 123. Zur Frage der Authentizität der Konsolen siehe ebd. 276 m. Anm. 130.

423Von Peter Herwegen, dem mutmaßlichen Entwerfer der Konsole, stammt eine Lithographie mit dem Titel „König Ludwig, dem Kunstbeschützer“. Sie ist Teil des sogenannten König-Ludwig-Albums, einer 1850 von mehreren Künstlern herausgegebenen Festgabe an Ludwig I. (Siehe dazu die Berichte unter dem Kürzel „e. f.“ in: Deutsches Kunstblatt, 1850, Nr. 48, 377f, und Nr. 49, 385-387) und stellt besonders bedeutende Bauwerke, die unter dem Schutz König Ludwigs standen, im Bild dar, unter anderem die Walhalla sowie mehrere mittelalterliche Kirchen. Diese Kombination gotischer und zeitgenössisch-klassizistischer Bauwerke ist symptomatisch für die Zeit und spiegelt sich meines Ermessens auch in der Moosburger Konsole. Noch konkreter fand die beliebte Verschmelzung antikisierender und gotisierender Bauformen auch in einem verändert realisierten Entwurf Karl Friedrich Schinkels für das Kreuzberg-Denkmal in Berlin ihren Niederschlag. Das als neugotischer Baldachin auf dünnen Fialen ausgeführte, 1821 fertiggestellte Werk war ursprünglich als griechischer Tempelbau geplant gewesen, den eine gotische Baldachinspitze bekrönt hätte. Klotz 2000, 193f mit Abb. 126.

424Abb. im "Kunstblatt" Nr. 48 (siehe Anm. 423 in diesem Kapitel).

425Außer Behle 1984, 30f, u. 276 m. Anm. 130, sprach bisher noch kein Autor der Zeichnung Zeugniswert zu. Decker 1985, 217, der die Konsolen der Restaurierung 1782 zuweist, hält ihre Formensprache z.B. für so spätbarock, daß sie Harrer in seinem Stich durch eine „Nichtform“ ersetzt habe (ihm folgend auch Arnold 1990, 196). Diese Begründung erscheint jedoch fragwürdig. Decker argumentiert, daß die Baldachine im Vergleich zu den realen Proportionen zu breit ausgefallen seien und will damit belegen, daß die gesamte Konstruktion ohne Konsole eine Erfindung Harrers sei. Allerdings bleibt Harrer auch bei seinen Detailskizzen, welche maßstäblich getreuer ausfallen, und bei denen er zugunsten der Authentizität zum Teil Beschönigungen des Titelblattes abmildert, bei der konsollosen Variante (Harrer 1856, Heft 1, Blatt 3).

426Daß die Fiale die Konsole jeweils durchstößt, könnte auf die sukzessive Montage der beiden Teile hinweisen. Offensichtlich sollte die Position der Baldachine entsprechend der durch die Hängeknäufe der Predella vorgegebenen Achse nicht verändert werden. Mithin war eine Positionierung der Baldachine samt der neuen Halterungen vor oder hinter dieser Achse, damit aber auch vor beziehungsweise hinter der Großfiale, ausgeschlossen. Eine Durchkreuzung von alter und neuer Befestigung war unumgänglich. Zu den Gründen für die Neumontage der Baldachine durch Konsolen siehe unten S. 86.

das heißt die Halterungen für die neuen Schreinwächterbaldachine, Platz zu schaffen.

Zugleich war offenbar auch ein Raumgewinn nach hinten nötig.<sup>427</sup> Nach Behle besitzt die heutige Oberfläche der Predella abzüglich des umlaufenden Gesimses rund 440 x 82 cm Grundfläche, sodaß die 63 cm tiefe Madonna dort problemlos Platz findet **(30a)**.<sup>428</sup> Die hypothetische Ausdehnung der Predella **vor** der vermutlichen Aufstockung betrug hingegen nur etwa 370 x 60 cm **(31a)**. Ihre Oberfläche war damit nicht nur 22 cm schmaler als die heutige, sondern ihre Tiefe war im Vergleich zu der der Corpusmadonna auch um 3 cm reduziert.<sup>429</sup> Diese Divergenz ist umso auffälliger, wenn man bedenkt, daß die Muttergottes zu unbekanntem Zeitpunkt an ihrer Rückseite beschnitten wurde, ursprünglich also noch tiefer war als heute **(35a, b)**.<sup>430</sup> Daraus ist zu schließen, daß die Gottesmutter vor der Aufstockung 1782 leicht über die vordere Predellenkante nach vorne gekragt haben muß **(32)**.<sup>431</sup> Dies kommt bei spätmittelalterlichen Marienaltären, besonders an Drehpfostenaltären, häufig vor.<sup>432</sup> Die als besonders raumhaltig und damit „realistisch“ gekennzeichneten Schreinfiguren kamen dem Gläubigen gleichsam lebendig aus dem Dunkel des Schreins entgegen, während die Flankenfiguren im Hintergrund verharrten.<sup>433</sup> Diese uneinheitlichen Tiefen der Corpusfiguren galt es

427Nach vorne hin war eine Ausdehnung der Predella durch den barocken Tabernakel eingeschränkt.

428Ich beziehe mich im folgenden auf die Zeichnungen bei Behle 1984, 11b und 35a, unter Heranziehung der jeweils beigegebenen Maßstäbe. Grundlage ihrer Angaben sind Aufmaße am Original. Die Autorin unterließ es jedoch, die Aufmaße an der Altararchitektur mit den Maßen der Figuren zu vergleichen.

429Behle 1984, 35. Wenn sich ihre Rekonstruktion auch auf einen ihrer Meinung nach nicht realisierten Planungszustand vor 1514 bezieht, ist sie doch brauchbar, da dieser angeblich nie ausgeführte Entwurf Leinbergers im Prinzip mit dem hier vorgeschlagenen Urzustand des Altars übereinstimmt.

430Die Forschung geht von einer Beschneidung im Zuge der Restaurierung 1782 aus, siehe z.B. Behle 1984, 25; Arnold 1990, 203; Schmidt 1989, 213. Allerdings kam es in der mittelalterlichen Werkstattpraxis auch vor, daß man fertige Figuren, wenn sie sich bei der endgültigen Aufstellung vor Ort als unpassend zum Schrein erwiesen, kurzerhand beschneidete (vgl. oben S. 77f). Ob die Sägespuren an der Moosburger Madonna aus dem 16. oder 18. Jh. stammen, müßte im Zuge der anstehenden Restaurierung geklärt werden.

431Schon Behle 1984, 32, betonte, daß das Figurenensemble des Kastulusretabels, dessen Statuen restauratorischen Untersuchungen zufolge (sie beruft sich auf die Aussage des damaligen zuständigen Restaurators M. Fronske, siehe Behle 1984, 276, Anm. 131.) ursprünglich alle an einer „einheitlichen flachen Rückwand standen“, wegen der Raumhaltigkeit der Madonna eine „Vorwölbung zur Mitte“ hin aufgewiesen haben müsse. Ungeachtet dieser Beobachtung ging die Autorin aber davon aus, daß die Flügel den Schrein ehemals in einer planen Ebene verschlossen. Analog rekonstruierte Decker 1985, 254, obwohl auch er das statuarische Konzept der Maria folgendermaßen beschreibt: „Als triebe ein Sturm sie vom Rücken, drängen und stieben die Formen zur vordersten Bildebene.“ Rekonstruktion des Gehäuses mit planem Flügelverschluß siehe ebd. Abb. 86. Rekonstruktion ebenso bei Behle 1984, Abb. 35a,b.

432 Z.B. die Retabel mit Scharniertechnik in Unterschlaifersbach bei Ansbach vom Ende des 15. Jhs. und in Pipping bei München von 1478/79, beide mit männlichen Heiligen in jeweils sitzender Position (Hoffmann 1923, 263 mit Abb. 14 u. 267 mit Abb. 53f); die raumgreifende Sitzposition war hier wohl für die Vorkragung der Figuren ausschlaggebend. Vgl. Seitenaltar mit dem stehenden Hl. Jakobus im Schrein in der Rothenburger Wolfgangskirche von 1515 (Hoffmann 1923, 266 mit Abb. 42), Marienaltar in Nafen bei Teis/Tirol von André Haller (um 1515, Egg 1985, Abb. 154). Unter den Drehstabretabeln sind als markanteste Beispiele der Verkündigungsalter in Mörlbach, um 1480, **134**, das Marienretabel in Regensburg, St. Leonhard, von 1507, **125a**, sowie der Altar in Schliersee, St. Nikolaus, **129**, anzuführen. Hier treten nicht nur die Sockel, sondern auch die Figuren selbst über die Predellenkante nach vorne. Zu Herkunft und Bedeutung des Motivs vgl. S. 107ff u. 113f; zu den genannten Retabeln unten S. 150ff.

433Die Vorkragung der mittleren Schreinfigur bzw. ihres Podestes hat zur Folge, daß die Flügel des zugeklappten Retabels in der Mitte kantig gebrochen, erkerartig schließen. Die Erkerform resultiert nicht immer direkt aus einer besonders raumgreifenden Konzeption der Schreinfiguren, wie sie für Moosburg anzunehmen ist. Oft verbirgt sich dahinter lediglich ein nur wenig vorkragendes Figurenpostament (z.B. in Rabenden). Mitunter begegnet die dachartige Knickung der Schreinfront sogar, scheinbar funktionslos, im Zusammenhang mit einer tiefenräumlich **nicht** nach vorne ausbrechenden Figurengruppe oder Sockelform (z.B. Mörlbach, Hochaltar). Es scheint sich dabei also zugleich um eine Art Würdeformel zu handeln, die dem Betrachter suggeriert, daß sich hinter den geschlossenen Flügeln ein besonders raumhaltiges und damit wertvolles Objekt verbirgt. Siehe dazu S. 113ff.

durch die Aufstockung von 1782 einander anzugleichen. Die nun um 22 cm auf 82 cm verbreiterte Predellenoberfläche ermöglichte es, die Gottesmutter um rund 20 cm nach hinten zu rücken, während Kastulus und Heinrich ihre alten Plätze beibehielten **(30a)**.<sup>434</sup> An der Retabelrückwand ragt deshalb heute, einem Erker gleich, eine polygonale Aussparung hervor, die von der Forschung einstimmig der Restaurierung von 1782 zugewiesen wird.<sup>435</sup> Dieser „Madonnenerker“ ummantelt die Corpusmadonna und gewährleistet so, daß alle drei Corpusfiguren in einer gemeinsamen, vorderen Frontlinie stehen. Dieser verflachten, bildmäßigen Wirkung entsprechend wurde der gesamte Schrein 1782 einer vereinheitlichenden Rahmung einbeschrieben.<sup>436</sup> Behle wies in diesem Zusammenhang auf die Kehlleisten hin, die heute die inneren Vorderkanten der Schreinvände verkleiden. Sie erweisen sich als nachträgliche, die Bildhaftigkeit des flügellosen Retabels unterstützende Zutat, denn hinter ihnen liegen, den Augen des heutigen Betrachters verborgen, originale, gesockelte Gewändekehlen mit eingestellten Aststäben und Kleinstatuetten **(36)**.<sup>437</sup> Ergänzend wurde „wie bei gotisierenden Bilderrahmen [...] die untere Rahmenleiste [des Gehäuses, d. Verf.]“ erheblich verstärkt und auf eine Höhe von 13 cm ausgedehnt **(41)**. Um durch diese erneuerte Querstrebe die Figurensockel nicht zu verdecken, wurde in den Schrein eine 8 cm starke Bohle eingefügt. Analog erhöhte man auch die Wächtersockel **(24, 37)**.<sup>438</sup>

434Aufmaß Behle 1984, Abb. 11b.

435Harrer stellt den Erker im Inneren nicht polygonal, sondern zweischalig, d.h. nach innen halbrund, nach außen eckig schließend, dar. Ob Harrer hier beschönigt hat, oder ob der heutige Zustand eine spätere Veränderung ist, kann nicht entschieden werden. Darin eine Maßnahme vielleicht erst des 20. Jhs. zu sehen, bietet sich an: Ein für die Jahre 1859 (Sighart 1859, 87) und 1895 (Riehl 1895, 417) belegtes Jüngstes Gericht an der Schreinvordwand, von dem Behle vermutet, es handle sich dabei um Reste der Originalrückseite des Altars, wird 1907 (bei Hans Buchheit: „Landshuter Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts und der Landshuter Maler Hans Wertinger“, München 1907; ebd. 68 werden die Malereien des Moosburger Hochaltars besprochen) nicht mehr erwähnt (auch nicht bei Braun 1902, 79; vgl. Behle 1984, 41). Die 1782 zunächst innen rund ausgeführte, vielleicht mit Fragmenten der Originalrückwand ausgestattete Corpusrückseite könnte also um 1900 (1898/99 wurde die Kirche restauriert, siehe Behle 1984, 77) innen polygonal umgestaltet worden sein. Im Zuge dessen hat man vielleicht die Gerichtsdarstellung abgenommen und an einem anderen Ort gelagert. Zwischenzeitlich, bis 1938, scheint das Bild wieder hinter dem Altar aufbewahrt worden zu sein, um dann bei der Restaurierung 1970 endgültig zu verschwinden (vermutl. Diebstahl, siehe LAFD München, Akte M. [Moosburg], Z.A. Dok. Moosburg, Akten 1922-1972: „...Hinzuzufügen ist noch, daß bis zur Renovierung 1938 hinter dem Altar, wo sich auch ein Beichtstuhl befand, ein Ölgemälde vom Jüngsten Gericht seinen Platz hatte. Dieses ist spurlos verschwunden. Pfarrer Max Bengl würde sehr gerne wissen, wohin es gekommen ist.“).

436Man versuchte, das Retabel dem Erscheinungsbild von Barockaltären anzunähern, die zu jener Zeit ein zentrales (Tafel-)Bild sowie, dieses einfassend, eine markante, umlaufende Rahmung aufwiesen. Siehe unten S. 99ff.

437Vgl. Usterling. Es handelt sich um Apostel- und Evangelistenfiguren. Zur Identifizierung der Figürchen ausführlich Behle 1984, 54f; Arnold 1990, 210. Decker 1985, 221, spricht die äußeren Kehlleisten als Originale an. Sie hätten die sich drehenden Pfosten aufgenommen, um ein zu starkes Vorspringen derselben zu vermeiden. Decker ignoriert die von Behle erwähnten, inneren Gewändekehlen mit Figuren völlig. Zwar finden sich derartige, außen angebrachte Kehlleisten auch bei anderen Drehstabretabeln (Mörlbach, Verkündigungsalter; Landau, Seitenaltar der Friedhofskapelle; dieser wurde jedoch im 19. Jh. überarbeitet; Abb. siehe Arnold 1990, 39), jedoch nie in Kombination mit inneren (Figuren-)Gewändekehlen. Werden solche zur Dekoration der Schreinvangen eingesetzt, verzichtet man auf zusätzliche, äußere Kehlleisten (Usterling; Rabenden, Hochaltar; Mörlbach, Hochaltar). Möglicherweise wurden die Kehlleisten nicht nur eingefügt, um einen rahmenden Effekt zu erzielen, sondern auch, um den Schrein durch Aussteifung zu stabilisieren. Zu den genannten Retabeln siehe S. 150ff.

438Zur Erhöhung der Wächter durch Bohlen siehe oben S. 76. Behle 1984, 21, argumentiert, daß nicht nur die unter den Wächtersockeln verlaufenden Bohlen, sondern auch die darüberliegenden Klötzchen im Zuge dieser Erhöhungskampagne eingefügt wurden. Harrer stellt die Klötzchen ebenso wie die im Zusammenhang mit der Einfügung der Corpusbohle erfolgte Kappung der Sockel der Corpus-Zwischensäulchen in seiner Lithographie nicht dar **(8b, 54)**. Behle begründet dies damit, daß Harrer hier nicht zur Ausführung gelangte Originalpläne der

An der heraldisch rechten Rückseite der Madonna wurde darüberhinaus zu unbekanntem Zeitpunkt eine Abschnitzung vorgenommen, die eine starke Fragmentierung des dortigen Saumengels mit sich brachte (**35a, b**). Auch sie könnte mit Arnold und Behle bei der Restaurierung von 1782 erfolgt sein, da sie den schrägen Wandverlauf des neu errichteten Erkers berücksichtigt.<sup>439</sup> Die Abarbeitung ermöglichte es, die ehemals vermutlich mit ihrer rechten Schulter stärker zur Rückwand hin ausgerichtete Muttergottes (mit frontal dem Betrachter zugewandtem Kind) soweit gegen den Uhrzeigersinn zu drehen, daß **sowohl Maria als auch** Christus möglichst frontal orientiert waren.<sup>440</sup> Die Aufstockung der Predella diente also zwei Zielen: Zum einen sollte ihre Grundfläche zu den Seiten hin verbreitert werden. Dort mußte Platz für die neuen Großfialen geschaffen werden. Diese waren nötig, um die erneuerten, kleineren Schreinwächterbaldachine zu tragen. Zweitens wollte man die Tiefe der Predella vergrößern. Die ursprünglich ihren Assistenzfiguren gegenüber weit vorkragende Madonna sollte mit diesen zu einem bildhaften, durch Kehlleisten gerahmten Ensemble zusammengefaßt werden. Zu diesem Zweck wurde die Marienfigur nach hinten verschoben und ihr rückwärtiger Teil mit einer polygonalen Ummantelung versehen.

#### **d) Wiederverwendung der Flügel bei der Restaurierung 1782**

Die hier erstmals vorgeschlagene Datierung der Aufstockung in das Jahr 1782 bringt eine wesentliche Konsequenz mit sich. Auf gleicher Ebene mit der braunen Hohlkehle liegen, wie erwähnt, die eisernen Drehpfannen. Auch sie gehören folglich nicht zum Originalbestand, wie bisher angenommen. Die muldenförmigen Drehlager wurden vielmehr auf dem nachträglich aufgebrachten Predellenbrett als **Neuteile** fixiert.<sup>441</sup> Man beabsichtigte offenbar, die Flügel nach der

---

Restaurierung vorgelegen hätten, die er in einer abenteuerlichen Mischung mit eigenen Zeichnungen verschmolzen habe (Behle 1984, 17). Diese abwegige Argumentation ist m.E. abzulehnen. Da es sich bei der bisherigen Erörterung bewährte, die Detailrisse Harrers ernstzunehmen, soll dies auch für die genannten Klötzchen und gekappten Säulchenbasen angenommen werden. Dies würde bedeuten, daß nach 1856 (bei der Restaurierung 1862?) eine **nochmalige** Erhöhung der Wächtersockel durch Klötzchen erfolgte, um sie der Höhe der Corpussockel anzugleichen. Letztere waren zu dieser Zeit bereits durch eine Bohle erhöht, wie Harrers Risse zeigen (vgl. auch Behle 1984, 21). Die Säulchenbasen waren aber seitlich noch nicht gekappt. Vielleicht standen die Corpussockel bis dahin nicht auf der heutigen, gemeinsamen Bohle, sondern auf drei **einzelnen** Brettern, zwischen denen noch genug Platz für die ausladenden Säulchensockel blieb. Die heutige Bohle könnte man erst im Zuge der Umformung der Rückwand vom Halbrund zum Polygon (1899?) eingeschoben haben, wobei vielleicht dann erst die Basen gekappt wurden, um das Einpassen der Bohle zu erleichtern. Arnold 1990, 200, dessen minimalistischer Ansatz von einer nur geringfügigen Überarbeitung des Retabels ausgeht, spricht sich dafür aus, daß die Erhöhung der Figuren insgesamt „nicht wesentlich gewesen“ sein kann.

439Arnold 1990, 203; Behle 1984, 25f. Die Abschnitzung brachte eine Tiefenreduktion der Maria um ca. 5 cm mit sich.

440Siehe unten S. 218f. Vgl. zu der vermutlich ursprünglich gedrehten Ausrichtung Behle 1984, 32, und Arnold 1990, 203. Decker äußert sich zu diesem Thema nicht. Siehe zusammenfassend zu den sonstigen Veränderungen am figürlichen Bestand Decker 1985, 223f; Schmidt 1989, 213ff. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß es sich bei der Abschnitzung um einen entstehungszeitlichen Eingriff handelte.

441Zählt man diese zu den barocken Eingriffen, ist auch die Frage, weshalb Leinberger im Predellenbereich hölzerne, im Schreinbereich aber stattdessen eiserne Lager gewählt habe, hinfällig. Die meisten Drehpfostenretabel haben hölzerne Lager. Eine Ausnahme ist z.B. Usterling mit ebenfalls eisernen Lagern (S. 152f). Allerdings lassen Abriebspuren (Spuren der unteren Drehstabenden?) auf der Predellenoberfläche neben den Lagern vermuten, daß der Corpus, vielleicht aus Anlaß des neugotischen Tabernakleinbaus, abgenommen wurde; die Authentizität der Eisenlager ist also nicht gesichert.

Restaurierung noch zu benutzen. Das überarbeitete Retabel war in jeder Hinsicht funktionsfähig, das heißt klappbar, geblieben. Sowohl die unten eingefügte Querstrebe, als auch die ringsum innen am Schrein angebrachten Kehlleisten nehmen auf anschlagende Flügel Rücksicht.<sup>442</sup> Allerdings war es nicht vorgesehen, sie – dem vermutlichen ursprünglichen Zustand entsprechend – stumpfwinklig schließen zu lassen. Die heute allseits geradlinig verlaufenden Rahmenstreben mit den je zugehörigen Anschlagleisten des Corpus sind auf einen Flügelschluß mit planer Verschlussfläche abgestimmt. Die Anschlagflächen sind nicht nur alle in der gleichen räumlichen Ebene ausgeführt, sondern bewußt ornamentlos: keine Kartusche oder sonstige, auf die Kehlleiste applizierte Dekorform beeinträchtigte den Klappvorgang.<sup>443</sup> Dabei hatte Jorhan d. Ä., dem das Konzept für die Restaurierung des Hochaltars zuzuschreiben ist, in seinen bisherigen barocken Altarentwürfen mit gemaltem Tafelbild und zugehöriger Rahmung diese stets mit reichem, plastischem Schmuck versehen.<sup>444</sup> Auch bei den wenige Jahrzehnte nach der Restaurierung des Kastulusaltars, Mitte des 19. Jahrhunderts, entstandenen neugotischen und flügellosen Neben- und Seitenschiffsaltären des Moosburger Münsters bemühte man sich spürbar, gerade die mittleren, zum Gesprenge überleitenden Schreinrahmenzonen durch architektonischen und figürlichen Dekor wie Engelsbüsten, Hängeknäufe oder Wappen aufwendig zu gestalten (39, 40). Der Rahmen des Kastulusschreins aber blieb frei, um den Anschlag der wiederverwendeten Flügel nicht zu behindern. Entsprechend hatte man den Spielraum der Drehsäulen bei den Erneuerungsmaßnahmen kaum eingeschränkt. Lediglich die **außen** den Schreinwangenkanten vorgeblendeten Kehlleisten hätten ihre Bewegung vermutlich behindert und sind daher vielleicht als Zutat des 19. Jahrhunderts anzusprechen, wären also nach der hier vermuteten Entfernung der Flügel zur zusätzlichen Stabilisierung und zum optischen Ausgleich der durch die demontierten Klappen entstandenen Lücke angebracht worden.<sup>445</sup> Ähnliches gilt für Mariens Zepter sowie für die beiden vorderen,

442Decker 1985, 222, hält die Anschlagleiste für original. Mit Behle 1984, 21, ist ihre Authentizität sowohl im Bereich der Schreinwangen als auch der Schreindecke - hier ist die Kehle von einem Maßwerkvorhang begleitet - anzuzweifeln.

443Zieht man zum Vergleich barocke Altäre der Zeit mit ihren aufwendigen Rahmensystemen heran, zeigt sich, daß diese, auch außerhalb der Gattung Tafelretabel, stets zumindest teilweise mit Putten, Kartuschen, Pflanzendekor oder ähnlichem besetzt sind (siehe die Abbn. 131-145 bei Hoffmann 1923, 124ff). Auf solchen Zierat wurde in Moosburg verzichtet, obwohl sich gerade der rechteckige Auszug in der Mitte dafür angeboten hätte. Die bei der Renovierung neu hinzugekommenen, heute verlorenen, barocken Engel, sonst üblicherweise auf den Rahmen barocker Altäre positioniert, versetzte man stattdessen in Moosburg links und rechts an die Seiten des Auszugs. Vgl. die Darstellungen Harrers (z. B. Harrer 1856, Heft 1, Blatt 3). Arnold 1990, 181-185, zählt diese im 19. Jahrhundert durch die heutigen Anbetungengel ersetzt, verlorenen Putten als einziger Autor zum Originalbestand.

444Das hochrechteckige, gemalte Altarbild des Jorhan'schen Hochaltars der Schloßkapelle in Wildenberg aus der Zeit um 1766 etwa wird von einer aus Hohlkehlen und Rundstäben gebildeten, markanten Rahmung eingefasst, deren Profilierung an das erneuerte Predellengesims des Moosburger Retabels erinnert. An den Ecken und an der oberen Querstrebe ist sie von bewegten Rocailles begleitet, die die Strenge des gerade verlaufenden Rahmens zurücknehmen. Eine Entwurfszeichnung zu einem Seitenaltar für die Kirche in Zweikirchen von 1763 von der Hand Jorhans zeigt im Zentrum ein Tafelbild, dessen profilierter Rahmen unten, links und rechts ebenfalls jeweils mit Rocailledekor versehen ist. Oben wird das Bild von einem halbrunden Auszug, ähnlich dem rechteckigen des Moosburger Retabels, abgeschlossen. Diesen ziert ein besonders voluminöses Muschelornament. Es bildet den Übergang zur oberen Altarzone, welche ein ovales Tafelbild aufnehmen sollte. Zu den genannten Jorhanwerken vgl. Schmidt 1986, 86-90, mit Abbn.

445Konkrete Aufschlüsse hierüber müßten eine restauratorische Bestandsaufnahme und ein „Test“ am Retabel selbst

hornartigen Endigungen des Madonnenbaldachins, die so weit nach vorne kragen, daß der Verschluß der Flügel nicht funktioniert hätte (38). Diese „Hörner“ wurden von mehreren Forschern übereinstimmend als barocke Zutaten interpretiert, könnten aber ebensogut noch später hinzugekommen sein.<sup>446</sup>

Daß die Klappen, anders als in Rothenburg oder Nonn, bei ihrer Neumontage zunächst offenbar nicht durch herkömmliche Scharniere am Gehäuse arretiert werden sollten,<sup>447</sup> drückt einerseits eine Wertschätzung des Drehstabmotivs und seiner technischen und visuellen Möglichkeiten aus (Sichtbarkeit in beiden Wandlungszuständen). Das Festhalten an der alten Konstruktion dürfte aber auch stabilisatorische Gründe gehabt haben. Denn die Corpusflanken waren durch das Gewicht der doppelt reliefierten Flügel und durch die ursprünglich dort befestigten Schreinwächterbaldachine stark geschwächt. Deshalb wurden diese durch eine kleinere Variante ersetzt und an neuen Halterungen, den Großfialen, angebracht. Aus dem gleichen Grund entschlossen sich die Restauratoren vermutlich auch, die Flügel gerade nicht mit Scharnieren an den maroden Gehäusewänden, sondern, abermals, mit Hilfe von Drehstäben zu montieren.<sup>448</sup> Die Schreinwangen verstärkte man zusätzlich durch ein 4 cm starkes, außen aufgefüttertes Brett, damit sie dem Zug der wiedermontierten Klappen standhielten.<sup>449</sup>

---

erbringen.

446Gleiches gilt für die entsprechenden kürzeren "Hörner" der Baldachine Kastuli und Heinrichs. Vgl. Behle 1984, 19. Die Autorin spricht einen Großteil der Gesprenge- und Corpusbaldachindetails als Zutaten des 18. Jhs. an, entsprechend viele „Häindln“, „Stabl“ und „Hornn“ listet auch Präbst in seiner Rechnung auf (Behle 1984, 80f). Ähnlich sieht es Schmidt 1989, 213. Er identifiziert insbesondere das „geweihartige Riesengebilde vor dem Baldachin der Theotokos“ als „gänzlich neu“. Auch die anderen „Hornzwillinge“ der Schrein- und Gesprengebaldachine interpretiert er als barocke Zutaten. Schmidt geht davon aus, daß das Retabel seinen „hybridgotischen Charakter“ mit den vielen „flaschenputzerartigen“ Elementen erst 1782 erhalten habe. Demgegenüber glaubt Arnold 1990, 196 ff, daß die Baldachinformen „weitgehend original“ auf uns gekommen seien. Diese stark gegenteiligen Meinungen zeigen, wie schwierig und hypothetisch eine detaillierte Zuweisung ist. Eine solche soll und kann daher auch im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen, zumal sie für den hier diskutierten Zusammenhang von marginalem Interesse ist.

447Die Klappen des Rothenburger Altars wurden von den Drehstäben getrennt und mit Hilfe herkömmlicher Scharniere an den Corpusflanken befestigt. Ähnlich verfuhr man mit dem Retabel der Nonnkirche bei Bad Reichenhall. Seine Flügel waren ursprünglich mit Hilfe mehrerer, kleiner zylindrischer Segmente aus Holz an einen ebenfalls hölzernen Stab gekoppelt und ließen sich, wie bei einem Eisenscharnier, um diesen herum drehen. Dazwischen waren die Leerstellen so mit gleichartig gestalteten Zylindern gefüllt, daß der Eindruck einer durchgehenden Säule entsteht (heute noch an der Predellentür). Allerdings scheint die Konstruktion am Corpus nicht von Dauer gewesen zu sein und wurde durch Eisenscharniere ersetzt. An der Oberkante des Gehäuses außen lassen sich noch unter der erneuerten Fassung Druck- und Scheuerstellen ausmachen, die davon zeugen, daß hier ehemals eine Stabkonstruktion angebracht war. Zu den Altären vgl. S. 150ff.

448Hierfür mußten aber neue Lager gefertigt werden, da die alten Holzlager durch die Predellenaufstockung verdeckt waren. Zu den konstruktiven Vorzügen der Drehstäbe (wenig Zug auf die Schreinwangen!) siehe die folgende Anm. 449.

449Decker 1985, 217. Er meint, daß diese Maßnahme (Ausfüllen der Schreinflanken durch Bretter) der Neumontage der neuen Baldachine an den Schreinwangen gedient habe. Seiner Meinung nach wurden die Flügel 1782 entfernt, da sich vorwiegend die Zugkräfte der Flügel nachteilig auf die Seitenwände des Gehäuses ausgewirkt hätten. Betrachtet man die Konstruktion eines Drehstabretabels, stellt man fest, daß die Flügel gerade nicht an den Schreinseiten, sondern an der Schreinoberkante und auf der Predella fixiert sind. Die größte Krafteinwirkung zielt also auf die Predella. Im oberen Corpusbereich werden die divergierenden Zugkräfte der Flügel in der Regel durch einen die Stäbe zusammenfassenden Maßwerkbogen gebündelt. Zusätzlich sind über den Drehpfosten oft Kleinarchitekturen, Fialtürme oder gar ganze Skulpturen samt Postamenten eingefügt. Sie drücken mit ihrem Eigengewicht die Drehsäulen nach unten, fixieren so das Gefüge und leiten zusätzlich Druck über den Stab nach unten auf die Predella ab. Vgl. zu den verkleinerten Baldachinen Decker 1985, 217f.

Erst zu einem späteren Zeitpunkt, wohl Anfang des 19. Jahrhunderts, wurden die Flügel endgültig entfernt.<sup>450</sup> Die Montage der Baldachine an den Großfialen blieb vorerst noch bis mindestens 1856 bestehen, wie die Lithographie Harrers belegt **(8b)**. 1862 stellte man fest, daß diese Konstruktion instabil geworden war, oder man war mit der Lösung aus anderen Gründen unzufrieden. Da die Belastung der Schreinwangen wegen der inzwischen entfernten Flügel wegfiel, konnten die Baldachine nun, vermutlich analog dem Zustand 1513, wieder dort anbracht werden. Hierfür entwarf Herwegen eine Konsole im Stil des mittleren 19. Jahrhunderts **(28)**.<sup>451</sup>

### Schriftquellen

Die erhaltenen Rechnungen sprechen nicht gegen die Annahme, die Flügel seien nach 1782 noch weiterverwendet worden, denn erstaunlicherweise ist an keiner Stelle davon die Rede, daß man die Klappen bei der Renovierung aus dem Retabelgefüge entfernte. Vielmehr gibt es Indizien, die eine Wiederverwendung der Flügel wahrscheinlich machen. Die bislang unbeachtete, erhaltene Schlosserrechnung von 1782 ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich. Auf deren letzter Position ist eine „*abkrüpfung und reparierung der bänder zu den seiten-kästen samt einem neuen schlüssl*“ verzeichnet. Mit einem Rechnungsbetrag von 2 Gulden 30 Kreuzern handelt es sich um die teuerste der insgesamt neun Rechnungspositionen, woraus zu schließen ist, daß es sich um eine aufwendige Maßnahme gehandelt haben dürfte.<sup>452</sup> Da sich die Auflistung ausdrücklich und ausnahmslos auf den „*choraltar*“ bezieht, bietet es sich an, die sogenannten „*kästen*“ als die erneuerten Flügeltüren zu interpretieren.<sup>453</sup> Mit „*bänder*“ könnten die Drehpfosten gemeint sein,<sup>454</sup> deren Lager es zu reparieren galt. Eiserne Drehpfannen mußten neu gefertigt und „*abgekrüpft*“, zurechtgeschnitten, werden. Sinnvoll erscheint diese Deutung insofern, als unter demselben Absatz auch von einem neuen Schlüssel die Rede ist. Er könnte für den Verschluss der Flügel“kästen“

<sup>450</sup>Siehe auch unten S. 346f.

<sup>451</sup>Die Abb. zeigt deutlich die Durchsteckung der aus unterschiedlichen Zeiten stammenden Halterungen. Ein Detail, welches in mehreren der Teilrisse Harrers zu beobachten ist, belegt diesen Eingriff. Blatt 1 in Heft 1, Blatt 7 in Heft 2 und andere zeigen, daß die heute hinter den Drehpfosten sitzenden Kleinfialen, Füllsel, die optisch zwischen Schrein und Großfiale überleiten, ehemals weiter vorne, direkt auf dem Predellengesims fußen. Offensichtlich wurden diese Kleinfialen nach 1856, wahrscheinlich im Zuge der Restaurierung 1862, entfernt, um die Neumontage der Schreinwächterbaldachine an den neuen, noch heute sichtbaren Herwegenkonsolen ungestört vornehmen zu können, und um die Klötzchen unter den Wächterpostamenten einzufügen (vgl. Anm. 438 in diesem Kapitel). Anschließend wurden sie an veränderter Stelle wieder eingesetzt. Diese Kleinfialen müssen nach der Abnahme der Flügel eingefügt worden sein, da sie den Klappvorgang beeinträchtigt hätten.

<sup>452</sup>Für die Befestigung des Kruzifixes mit Schrauben und Muttern waren 1 Gulden 12 Kreuzer zu zahlen, für die Befestigung der Krone plus der zugehörigen Engel mit drei neu gefertigten Stützen sowie 12 Schrauben wurden 1 Gulden 48 Kreuzer verlangt. Siehe Behle 1984, 83. Zitate nach ebd.

<sup>453</sup>Mit diesem Terminus werden die Flügel bereits in einer älteren Quelle bezeichnet: 1738 repariert der Schreiner Antoni Pögl „...*bey dem chor Altar die zway Seithen Cässtl, welche zerbrochen gewesst, widerumb daran: vnd breider gemacht...*“ (AEM, Depot Freising: PA Landshut St. Martin, R 39, Offizialsamtsrechnungen 1738/39, 112ff; zit. nach Nadler 2002, 108).

<sup>454</sup>Heute meint der Begriff Eisenscharniere, die jedoch auf dem gleichen Funktionsprinzip basieren wie die Drehpfosten, daß nämlich ein Stab in einem zylindrischen Gegenstück steckt und dort drehbar ist. Die Drehstäbe des Retabels der Nonnkirche sind sogar wie ein modernes Eisenscharnier konstruiert. Siehe dazu unten S. 129f.

bestimmt gewesen sein.<sup>455</sup>

Einzig ein Vermerk in einem von dem Moosburger Pfarrer Sebastian Geigenberger an das Landshuter Stiftskapitel adressierten Brief vom November 1783 scheint gegen die Hypothese von einer Weiterverwendung der Flügeltüren mit den Kastulusreliefs zu sprechen. Nach Abschluß der Arbeiten am Hochaltar listet der Pfarrer in dem Brief die für die Renovierung erbrachten Ausgaben auf. Er hofft auf Begleichung der noch offenen Rechnung des Faßmalers von 800 Gulden durch das Kapitel. Unter anderem erwähnt er:

*„Über alles dieses hat mich auch heuer der schreiner von Erding [gemeint ist Jorhan, d. Verf.] mit zween gesellen, welche die seithen-wände rings um den chor-altar verkleidet, und die wunderschöne passar-lef-arbeiten von dem leiden und marter-tod des h. Castuli daran gemacht haben, ohne berechnung der kost und des trunks nur in paaren geld über die 80 f gekostet.“*<sup>456</sup>

Bisher wurde die Stelle so interpretiert, daß die Schreiner gesellen die demontierten Flügelreliefs an den neu mit einer Holzvertäfelung verkleideten Chorwänden verankert hätten. Grammatikalisch richtiger wäre es, die Montage nicht auf die Wände, sondern auf den „*chor-altar*“ zu beziehen: die Schreiner verkleideten die Wände um den Altar und befestigten **daran**, am Altar nämlich, die „*passar-lef-arbeiten*“. Außerdem ist es denkbar, daß zwar die Kastulustafeln demontiert wurden, um die Klappen leichter zu machen, daß diese jedoch samt der zugehörigen Flügelinnenreliefs weiter benutzt wurden. Geigenbergers Brief ist damit als bisher einziger Beleg für eine Demontage der Flügel 1782 entkräftet.

Nur wenige spätere Zeitgenossen äußerten sich schriftlich über den Verbleib der Flügel. Konkretere Nachrichten sind erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten, zu einer Zeit, für die das Fehlen der Flügel durch die Lithographie Harrers sicher belegt ist. Joachim Sighart erwähnt 1855 in einer Beschreibung des Altars: „Die beiden großen Altarflügel, welche vier Reliefdarstellungen aus dem Leben und Leiden des heiligen Kastulus zeigen, sind jetzt vom Altare getrennt und an die Chorwand angenagelt.“ Und weiter heißt es in einer Anmerkung: „Alte Leute erinnern sich noch, diese Klappen am Altare gesehen zu haben.“<sup>457</sup> Bisher ging man davon aus, es handele sich bei diesen Zeugen um Personen, die den Altar, noch mit Flügeln ausgestattet, **vor** der Renovierung um 1780 gesehen hätten, einen Zustand also, der rund 75 Jahre zurücklag. Dies würde bedeuten, daß die Befragten zum Zeitpunkt der Publikation 1855 etwa 85 Jahre alt waren, wenn man gleichzeitig annimmt, daß sie 1780 zumindest 10 Jahre zählten. Die durchschnittliche Lebenserwartung betrug Mitte des 19. Jahrhunderts im Durchschnitt allerdings nur 40 Jahre.<sup>458</sup> Die Wahrscheinlichkeit, daß

<sup>455</sup>Selbst wenn man die „*bänder*“ nicht als hölzerne Drehstäbe, sondern als eiserne Standardscharniere identifizieren würde, spräche dies nicht dagegen, daß die Wiederverwendung der Drehlager ursprünglich zumindest **angestrebt** war. Man hätte sich in diesem Fall, vielleicht, weil man doch Bedenken wegen der Belastbarkeit und Haltbarkeit der Konstruktion hegte, in letzter Sekunde gegen die Drehstäbe und für herkömmliche Eisenscharniere entschieden. Die Hypothese von der Wiederverwendung der Flügel ist damit nicht entkräftet.

<sup>456</sup>Zitiert nach Behle 1984, 87.

<sup>457</sup>Sighart 1855, 30.

<sup>458</sup>Siehe Bettina Hunger: „Diesseits und Jenseits. Die Säkularisierung des Todes im Baselgebiet des 19. und 20. Jahrhunderts“, Liestal 1995, 23-58, bes. 25. Vgl. dazu auch James C. Riley: „Sickness, Recovery and Death: A

Sighart zu dieser Zeit tatsächlich 80-90-jährige antreffen konnte, die ihm verlässliche Auskünfte über den Zustand des Retabels um 1780 hätten geben können, ist damit relativ gering. Die Befragten werden vermutlich etwas jünger als 85 gewesen sein. Daraus ist zu folgern, daß sich der Bericht der „alten Leute“, die „die Klappen noch am Altare gesehen“ haben, auf einen jüngeren Zustand beziehen dürfte. Dies hieße wiederum, daß sich die Flügel zu einem ungewissen Zeitpunkt nach 1782 noch am Retabel befunden hätten.

Eine weitere Stelle in der Publikation Sigharts unterstützt diese Vermutung. Auch bei der Besprechung der Außenarchitektur der Stiftskirche bezieht sich Sighart ausdrücklich auf die Aussagen älterer Zeitzeugen. So heißt es: „Ältere Leute erinnern sich noch an die Vorhalle, die vor kurzem abgebrochen wurde.“<sup>459</sup> Die Vorhalle wurde zur Zeit der Säkularisation, zwischen 1802 und 1805, zerstört.<sup>460</sup> Der Zusammenhang zwischen dem vermutlichen Alter der Befragten und der Datierung des von ihnen gesehenen, noch intakten Stadiums der Vorhalle um 1800 ist stimmig. Die Aussage der „älteren Leute“ bezieht sich auf einen Zustand, der circa 50 Jahre zurückliegt. Alte Menschen erreichten, gemessen an den Durchschnittswerten der damaligen Zeit, ein Alter von etwa 60-70 Jahren.<sup>461</sup> Sie hätten die Vorhalle also mit 10-20 Jahren gesehen. Ähnliche Zusammenhänge dürften analog auch für die Aussagen der „älteren Leute“ zum Altar und den daran befestigten „Klappen“ voraussetzen sein. Die Zeitzeugen werden auch hier einen Zustand der Zeit um 1800 geschildert haben. Damit wäre ein weiterer Beleg für den Beibehalt und die Weiternutzung der Flügel samt Kastulusreliefs über das Jahr 1782 hinaus gewonnen.

### **e) Achsverschiebung der Drehstäbe bei der Restaurierung 1782**

Eine der oben aufgeführten Fragen zur Predellenaufstockung blieb bisher unbeantwortet: weshalb wurden die Drehlager und die Pfosten 1782 nicht mehr achsial über ihren Gegenstücken in der Predella errichtet, sondern um 13 cm nach vorne versetzt und damit das gesamte Gehäuse bis knapp an die Vorderkante der Predella gerückt (**34**)? Diese Irregularität erklärt sich erst vor dem Hintergrund der wiederverwendeten Flügel. Durch die Predellenverbreiterung hatte man einen enormen Platzgewinn erzielt, der es ermöglichte, die Madonna in einen polygonalen Erker zu stellen und so mit Kastulus und Heinrich in eine gemeinsame Frontlinie zu bringen (**30a**). Diese galt es, bei Bedarf durch plan schließende Flügel zu bedecken. Die Maße des erneuerten Schreingehäuses wurden deshalb so gewählt, daß es die 63 cm tiefe Marienfigur vollständig bergen konnte: im mittleren Teil nimmt der Corpus abzüglich des rückwärtigen Schreinbrettes (lichte Weite) eine Tiefe von rund 67 cm ein. Hätte man die neuen Drehlager exakt über der Position der alten, also

---

History and Forecast of Ill Health“, London 1989.

459Sighart 1855, 20.

460Altmann 1990, 6.

461Vgl. Anm. 458 in diesem Kapitel.

rund 12 cm weiter hinten als heute, eingesetzt, hätte auch die Madonna und damit die gemeinsame Frontlinie der drei Schreinfiguren unverhältnismäßig weit hinten gelegen. Der Schwerpunkt des Ensembles wäre bis an die Grenze des statisch Möglichen Richtung Retabelrückwand verlagert gewesen. Das hätte vermutlich auch dem ästhetischen Konzept der Umgestaltung widersprochen. Die Achsverschiebung der barocken Lager hängt demnach mit der Wiederverwendung der Flügel 1782 untrennbar zusammen.

Es sei hier nochmals Deckers Einwand aufgegriffen, daß kein Altarbauer es verantwortet hätte, den Schwerpunkt eines Drehstabflügelretabels derart weit nach vorne zu verlagern. Wie bereits erwähnt, zielte sein Argument auf mittelalterliche Verhältnisse. Wie gezeigt, stammt die stabilisatorisch riskante Konstruktion aber nicht aus dem Mittelalter, sondern vermutlich aus dem Barock, fällt also in eine Zeit, in der man mit den konstruktiven Besonderheiten des Mittelalters nicht mehr vertraut war. Vielleicht hat man die Flügel mit den erneuerten Drehpfannen aus Unwissenheit über die technischen Risiken in vorderster Linie der Predella angebracht. Tatsächlich war die Gefahr eines unerwarteten Zusammenbruchs der Konstruktion jedoch ohnehin auf ein Minimum reduziert, denn im Barock wurden Altäre nur noch sehr selten gewandelt. Bei der Errichtung neuer Retabel verzichtete man auf Flügel meist ganz.<sup>462</sup> Einzig in katholischen Gebieten, die noch stärker den traditionellen christlichen Gebräuchen verpflichtet waren, wurden Flügelretabel noch bis weit in die Renaissance hinein gefertigt und der Brauch der Altarwandlung noch praktiziert. In den bayerischen Orten Dießen, Bierlingen, Schönenberg und Neufraunhofen gab es wandelbare Barockaltäre, deren Einzelbilder mittels Hebmechanismen wie Theaterkulissen zu inszenieren, das heißt wandelbar, waren.<sup>463</sup> Auch Moosburg hatte an der Ausübung christlicher Bräuche und Rituale festgehalten. Insbesondere die Kastuluswallfahrt wurde im 17. und nochmals im 18. Jahrhundert stark gefördert.<sup>464</sup> Pfarrei und Kapitel könnten also mit guten Gründen auf eine Weiterverwendung der Flügel, insbesondere der Kastulustafeln, die das Retabel als Kastulusreliquiar auszeichneten, bestanden haben. Möglicherweise nahm man dabei sogar das Risiko technischer Mängel in Kauf oder versuchte, durch Gewichtsreduktion, beispielsweise durch Neumontage der Flügelreliefs auf leichteren Trägern, die Gefahr des Bruchs einzudämmen. Zumindest ist davon auszugehen, daß das Retabel, wenn die hier vorgelegte Hypothese vom Beibehalt der Flügel über das Jahr 1782 hinaus

---

462Braun 1924 Bd. 1, 396.

463Siehe Knoepfli 1978, 103, mit weiteren Bspn. Das Fortleben des Usus belegt auch die noch in der Barockzeit und darüberhinaus gepflegte Verhüllung des Altars mit Altarvelen. Diese meist an speziellen Säulen aufgehängten Vorhänge konnten, analog zu den Retabelflügeln, den Altar samt Bildwerk den Augen des Betrachters entziehen und später wieder zum Vorschein bringen. Sie waren im Mittelalter weit verbreitet und wurden besonders in Frankreich, aber auch in Deutschland, dabei vornehmlich in Kathedralen und Stiftskirchen, teils noch bis ins 19. Jh. benutzt. Braun 1924 Bd. 1, 131ff (Velen im Mittelalter) u. 138 (Velen im Barock und 19. Jh.). Als Beispiele nennt Braun ebd. u.a. den Dom zu Münster (Velen im 19. Jh. noch in Gebrauch) sowie Notre-Dame zu Paris, Auxerre, und Amiens (Velen im 17. u. 18. Jh.). Auch der Reliquienkult wurde im barocken Bayern wieder intensiv gepflegt, neue Reliquienaltäre in Sarkophagform entstanden - ein Umstand, der zum Beibehalt der Kastulustafeln/-flügel beigetragen haben könnte (Knoepfli 1978, 108f).

464Bichlmeier 1977, 18ff.

stimmt, im Vergleich zum mittelalterlichen Usus die Werktagsseite nur noch selten präsentierte. So ging man einer zu starken Belastung der Konstruktion a priori aus dem Weg. Vorstellbar wäre beispielsweise ein Zuklappen ausschließlich in der Fastenzeit, wie es heute wieder in vielen katholischen Kirchen praktiziert wird,<sup>465</sup> oder die Präsentation der Werktagsseite entsprechend den dazu passenden Fest- und Jahrtagen der Heiligen im Rahmen der Pfarrliturgie.<sup>466</sup>

### **f) Das Drehstab-Baldachin-Motiv: ein Rekonstruktionsvorschlag**

Die obigen Ausführungen haben ergeben, daß das Kastulusretabel ursprünglich ein schmaleres Predellengesims und eine kleinere Predellenoberfläche besessen haben dürfte. Die Schreinwächter waren stärker als heute ans Gehäuse gerückt. Die Madonna stand ursprünglich leicht über die Predellenvorderkante nach vorne, sodaß sich bei geschlossenen Flügeln das für Drehstabaltäre typische Erkermotiv ergab (**47**). Aus dem Vergleich mit anderen Drehpfostenretabeln lassen sich noch weitere Details der ursprünglichen Moosburger Altararchitektur rekonstruieren, wie im folgenden zu zeigen ist. Die Forschung bezog diesen Weg der Rekonstruktion bisher nicht in ihre Überlegungen mit ein. Es sollen im folgenden die mit Moosburg besonders eng verwandten Retabel aus Rothenburg, Rabenden, Mörlbach und Usterling in den Blick genommen und nur der eigentliche Schreinbereich samt seinem Übergang zum Gesprenge behandelt werden.<sup>467</sup>

Es fällt auf, daß die jeweils zum Gesprenge vermittelnden Bögen bei allen vier Altären die Schreinoberkante **überdecken**. Immer schneidet der Bogen deren Verlauf folgendermaßen: er fußt etwas unterhalb der oberen Corpusecken, dort wo meist auch die oberen Drehlager der Säulen sitzen. Er verläuft anschließend zunächst innerhalb des Schreins, sodaß er gleichsam dessen Ecken „abschneidet“. Kurz darauf kreuzt der Bogen die Vorderkante der Gehäusedecke, um schließlich zur Mitte hin über diese hinauszuwachsen. Die Bogenspitze liegt so immer knapp oberhalb der Decke. In Usterling vollzieht die Schreindecke, entsprechend dem Emporsteigen der monumentalen Bogenform im Vordergrund, eine hinter deren Maßwerkgeflecht kaum erkennbare Abtreppung (**43, 127a**). Diese sollte sicherlich die Stabilität der Konstruktion erhöhen, zumal sich darüber das schwere, fünffigurige Gesprenge anschließt. Daß sie gestalterische Zwecke erfüllen sollte, ist

<sup>465</sup>Z.B. in Schwabach bei Nürnberg.

<sup>466</sup>Der Jahrtag des Hl. Kastulus am 26.3. wäre ein geeigneter Termin für das Zeigen der Alltagsseite. Auch kommen, entsprechend den beiden Schreinwächtern, Feste im Zusammenhang mit Johannes dem Täufer und Johannes Evangelist (1782 wurde die ehem. Sebastiansfigur zum Johannes umgewandelt) in Frage.

<sup>467</sup>Das Gesprenge selbst scheint, so legt es der Vergleich mit den genannten Retabeln nahe, zumindest in seinen Grundzügen weitgehend dem Originalbestand zu entsprechen. Es ist in allen Fällen (Ausnahme Rothenburg) pyramidal aufgebaut, aus Maßwerkfialen und/oder -baldachinen gebildet und hat eine Kreuzigung Christi im Zentrum, die von zwei oder vier Figuren begleitet sein kann. Zu detaillierten Rekonstruktionsvorschlägen für Moosburg siehe Schmidt 1989, 210ff, Arnold 1990, 196ff, Behle 1984, 23ff. Die Maßwerkbaldachine der Figuren werden meist, mit Ausnahme des Baldachins über Jesus, als die originalen betrachtet. Einzelne Fialen sind ergänzt oder überarbeitet, vgl. z.B. die wohl nachträgliche Füllung der Nischen einer Fiale im Baldachin des Hl. Korbinian mit Figurensockeln und darauf sitzendem, krabbenbesetztem Ast (Abb. Arnold 1990, 202).

unwahrscheinlich.<sup>468</sup> Vor diesem Hintergrund und bedenkend, daß Usterling wegen der anderen gemeinsamen Motive (Schreinwächter, Schreinwangenleisten, fünffiguriges Gesprenge) besonders eng mit Moosburg verwandt ist, bietet es sich an, für den Originalzustand des Kastulusretabels ein ähnliches Konzept in Betracht zu ziehen. Auch hier könnte der Kielbogen die getreppte Schreindecke nicht überfangen, sondern deren Vorderkante überlagert haben.<sup>469</sup> Es soll angenommen werden, daß auch hier die Bogenanläufe etwas unterhalb der Corpusecken ansetzten. In Usterling geschieht dies, unterteilt man die Schreinwangen in sieben Abschnitte, etwa an der Unterkante des obersten Siebtels. Übertragen auf Moosburg würde dies bedeuten, daß der Bogen ehemals insgesamt etwa 50-60 cm tiefer als heute saß, und zwar so, daß die Mitten der jeweils oberen Bogenlinien die Ecken der rechteckigen Schreinaussparung überlagert hätten.<sup>470</sup> Der zugehörige Maßwerkvorhang hätte, analog zu Rabenden, Usterling und Mörlbach (**135, 127, 132**), seitlich etwas unterhalb der Bogenansätze und direkt über den Köpfen der Heiligen geendet.<sup>471</sup> Der große Kielbogen war demnach ursprünglich nicht additiv der Abtreppe zugefügt, sondern rahmte als selbständiges Motiv, als Baldachinbogen, die Schreinfigurengruppe. Sein Zusammenhang mit den Drehstäben als stützende Basis war deutlich ablesbar und nicht wie heute durch das getreppte Horizontalgesims verunklärt (**45**). Der Verlauf der Oberkanten der Flügel dürfte sich, wie zum Beispiel in Usterling, dem Baldachinbogen angepaßt haben, sodaß das Säulen-Ziborium-Thema auch bei geschlossenen Türen sichtbar blieb. Dann bildeten Drehsäulen und Kielbogen einen repräsentativen Rahmen für den Kastuluszyklus (**46**).

Der dem Bogen einbeschriebene Maßwerkschleier ist in Moosburg heute bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert, lediglich die am oberen Rand des Bogens befindlichen Rankenreste und die unterhalb verlaufenden Maßwerkbögen künden noch von seiner Existenz. Die sich auf halber Höhe überkreuzenden Endstücke der einzelnen Bogenkompartimente, an denen möglicherweise die Kleinteile des Schleiers befestigt waren, haben ihre nächste Parallele im Mörlbacher Retabel (**132a**). Dort stellen an zwei Stellen formal analog gebildete, gekreuzte Stabenden im Maßwerkvorhang die Verbindung zu den Schreinzwischensäulen her. Die heute im Bereich des ehemaligen

468Die Moosburger Schreintreppe zeichne, so die landläufige Meinung, die Madonna in der Mitte besonders aus. Dies ist in Usterling allein wegen der Zweizahl der Schreinfiguren, das heißt der „fehlenden Mitte“, auszuschließen. Alle anderen Drehstabaltäre, sofern es sich nicht, wie in Gampern und Nonn (unten S. 151f u. 156f), um Retabel ohne Bogen/maßwerkschleier und mit flacher Schreindecke handelt, verbinden das Bogenmotiv mit der Schreindecke/-oberkante in der hier beschriebenen Form der gegenseitigen Überschneidung.

469Arnold 1990, 42f, nennt als mögliches Vorbild für die heute gegeneinander abgesetzten Formen von Schreindecke und Bogen u.a. einen heute zerstörten Seitenaltar der Nürnberger Burgkapelle des späten 15. Jhs. Dort folgt über einem planen Schreindach, klar abgegrenzt, eine Formation aus Fialen und Kielbögen. Arnold übersieht bei diesem Vergleich das Fehlen typischer anderer Moosburgmotive wie Schreintreppe, Drehstäbe, pyramidales Gesprenge mit Kreuzifix, daß also im Nürnberger Beispiel ein ganz anderer Retabeltyp vorliegt.

470Bis zu 378 cm mißt der Corpus. Breite: 241 cm. Vgl. Baxandall 1985, 370.

471In Rabenden ist dem Bogen kein Maßwerkgeflecht angehängt, wie bei den anderen Beispielen. Stattdessen übernehmen die Baldachine der Corpusfiguren dessen Funktion: sie sind aus so dichtem Ast- und Rankenwerk gefügt und so nahtlos aneinandergerückt, daß sie eine flächige, einheitliche Ornamentwand bilden, die den dichten Maßwerkschleieren in Usterling, Mörlbach und Rothenburg durchaus entspricht.

Maßwerkvorhangs sitzenden Baldachine Mariens, Heinrichs und Kastulus` könnten entweder teils vom Maßwerkschleier überlagert gewesen sein, wobei in diesem Fall von einer eher zurückhaltenden Gestaltung sowie von einer weitestmöglichen Abstimmung der Ornamentik des Schleiers auf die der Baldachine auszugehen wäre.<sup>472</sup> Oder waren die Moosburger Schreinheiligen wie in Usterling ehemals ohne Baldachine konzipiert? Die heutigen wären dann in die Zeit der Restaurierung zu datieren. Dafür spricht der Vergleich mit den Figurenbaldachinen im Gesprenge. An ihren Bögenunterkanten sind locker gekettete Folgen aus weiten Maßwerkzirkeln angebracht, wie an der Unterkante des (zum Originalbestand gehörigen) monumentalen Kielbogens.<sup>473</sup> Die Bögenunterkanten der Corpusbaldachine hingegen sind mit fleischigem Rankendekor geschmückt, der an die Ornamentik barocker Retabel und an die teils erneuerten Rankenkörbe der Figurenpostamente erinnert.<sup>474</sup> Eine gute Vorstellung vom ursprünglichen Verlauf des Moosburger Maßwerkschleiers vermittelt vielleicht ein augsburgisches Lektionar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg von 1506 (**308g**).<sup>475</sup> Die Deckplatte zeigt eine Baldachinmadonna. Der Aufriß des Ziboriums ist mit dem Verlauf des Moosburger Kielbogens nahezu identisch, bereichert lediglich um zwei symmetrische, in die Vertikale strebende und über den eigentlichen Bogen hinauswuchernde Astwerkgebilde. Das Kastulusretabel ist Augsburg in mancherlei Hinsicht verpflichtet, wie an späterer Stelle erläutert wird. Es wäre denkbar, daß Theoderich Mair auch das Augsburger Lektionar kannte und seine Gestalt in die Planung der Leinbergeraltars einfließen ließ. Demnach hätte man sich dessen Maßwerkschleier nicht allzu dicht und stärker in die Vertikale, Richtung Gesprenge, entwickelt vorzustellen.

Auch die Drehstäbe dürften im Zuge der Erhöhung des monumentalen Dreipaßbogens umgestaltet, genauer: verlängert worden sein. Ob und, wenn ja, wo die ursprünglichen oberen Drehlager heute noch erhalten sind, läßt sich nicht mehr sagen. Der einzige hierfür in Frage kommende Platz ist

472In Rabenden beispielsweise ist die Unterkante des Kielbogens wie in Moosburg mit kleinen Maßwerkformen verziert. Ein Vergleichsbeispiel bietet auch der Hindelanger Schnitzaltar in Bad Oberdorf von Jörg Lederer (1519). Dem rechteckig abgetreppten Schrein ist ein Maßwerkvorhang einbeschrieben (nicht vorgeblendet, dies ist nur bei Drehstabaltären möglich, da die dem Schrein vorgelagerten Drehpfosten unmittelbar in den Maßwerkschleier übergehen; fehlen die Stäbe, braucht der Maßwerkvorhang als „Rahmen“ den Schrein selbst; vgl. Baxandall 1985, 129). Ähnlich wie der Moosburger besteht er aus einem monumentalen Dreipaß, dessen Einzelbögen sich an den Enden kreuzen. Die Zwischenräume sind mit kleinteiligem Flechtwerk gefüllt. Dahinter schließen sich zusätzlich Figurenbaldachine an, deren Gestaltung die des großen Maßwerkschleiers bis ins Detail *en miniature* wiederholt (siehe dazu Beckerath 1998, 104f m. Abb.).

473Es ist davon auszugehen, daß dies die originale Form ist, ganz im Gegensatz zu den Maßwerkbögenchen der vermutlich nachträglich eingefügten Anschlagleiste an der Schreindeckenvorderkante: sie sind sehr eng gekettet und aus Dreipässen gebildet, nicht aus Zirkelschlägen.

474Die hier als original angesprochenen, weit geketteten Maßwerkvorhänge fehlen auch am Baldachin des Gesprengechristus, den Schmidt 1989, 210, als nachträgliche Zutat ansieht. Daß die vermutlich originale Kleinstatue eines Hl. Jakobus in den Madonnenbaldachin eingestellt ist, spricht nicht gegen dessen Einordnung ins 18. Jh.; die Figur kann auch als nachträgliche Zutat dort eingesetzt worden sein. Arnold 1990, 213, weist darauf hin, daß der Maßstab dieser Figur exakt den heute leeren Figurennischen der Kleinbaldachine entspricht, die heute links und rechts der Madonna an den Schreinzwischensäulen angebracht sind. Vielleicht standen Jakobus und eine zugehörige weitere, heute verlorene Figur ehemals auch unter diesen Baldachinen; ein an der Säule montierter Sockel wäre in diesem Fall anzunehmen. Zu den Änderungen an den Corpussockeln siehe unten S. 95ff.

475Silber, teils vergoldet, aus den Sammlungen des Freiherrn von Aufseß, Hs 3155b.

heute durch einen wohl nachträglich applizierten Aststab kaschiert, der an dieser Stelle bei allen anderen Drehstabretabeln fehlt.<sup>476</sup> Die Drehpfosten ragen noch heute über die oberen, äußeren Ecken der Schreindecke hinaus. Einziges Vergleichsbeispiel ist in diesem Zusammenhang Usterling, wo die Stäbe allerdings zusätzlich Gesprengefiguren tragen. Gab es ehemals auch in Moosburg solche zusätzlichen Figuren?

Sicherlich wurden bei der Erhöhung des großen Maßwerkbogens auch die Fialen und die Tragstangen für die Figurensockel im Gesprenge verändert. Diese wirken heute unnötig stark gelängt, rückt man den Bogen gedanklich an seinen ursprünglichen Platz nach unten **(44)**. Fehl am Platze sind im Rahmen des hier vorgelegten Rekonstruktionsvorschlages auch die Kronenengel, welche vermutlich nach der Erhöhung des Dreipaßbogens als „Lückenfüller“ eingesetzt wurden. Wahrscheinlich waren sie ehemals im Schrein, mit diagonal ausgerichteten Körperachsen hinter und etwas oberhalb der Maria angebracht, wie es schon Decker vorschlug.<sup>477</sup> Sie dürften an der verlorenen Originalrückwand montiert gewesen sein. Der einzige, bisher gegen diese Rekonstruktion sprechende Einwand, der Corpus hätte für Maria **und** Engel nicht genug Raum geboten, wird durch die oben vorgelegte Argumentation entkräftet: wie gezeigt, schloß das Retabel wohl ursprünglich im stumpfen Winkel, war also viel raumhaltiger als heute und hätte so auch die Kronenengel integrieren können.<sup>478</sup>

Als Konsequenz der hier vorgelegten Rekonstruktion des Originalzustandes des Moosburger Hochaltars mit 50-60 cm tiefer sitzendem Dreipaßbogen wäre auch von einer Reduktion der Schreinfigurenhöhen zumindest um rund 10-20 cm auszugehen. Nähme man die jetzigen als die originalen Höhen an, wären die Köpfe hinter dem zu rekonstruierenden Maßwerkvorhang teils verschwunden. Tatsächlich läßt sich anhand des gegenwärtigen Befundes sagen, daß, wie oben bereits erläutert, 1782 eine beträchtliche Aufstockung des Schreinbodens mittels eingelegerter Bretter erfolgte.<sup>479</sup> Nicht nur Bohlen wurden unter die Figuren eingeschoben. Der materielle Befund ihrer Standsockel verrät, daß hier noch weitere, auf Höhengewinn abhebende Eingriffe stattfanden. Da, wie zu zeigen sein wird, der Madonnensockel eine wichtige inhaltliche Funktion im Kontext der Nutzung des Altars erfüllte, soll er im folgenden ausführlicher behandelt werden.<sup>480</sup>

476Dieser Stab dürfte nachträglich angebracht worden sein. Er läuft nicht um die Rückseite des Retabels herum, wie andere originale Profile, etwa im Predellenbereich. An den Schreinflanken wirkt der Aststab eigentümlich „gestückelt“. Andererseits erweckt sein Stil den Eindruck, zum Originalbestand zu gehören. Vielleicht wurde hier im 18. Jh. das ehemalige, als Aststab gebildete Predellenabschlußprofil für das Corpusgesims wiederverwertet. Das Nonnkirchenretabel hat an dieser Stelle in der Predella einen ganz ähnlich gebildeten Aststab.

477Decker 1985, 224.

478Vgl. oben S. 91. Nachträgliche „Lückenfüller“ sind auch die Anbetungsengel aus dem 19. Jh., die barocke Vorgänger (Putten) ersetzen (diese sind in Harrers Lithographie zu sehen, vgl. oben S. 45).

479Im gleichen Zug wurden auch die Schreinwächter erhöht (Bohlen unter den Postamenten; zusätzliche Aufstockung durch Klötzchen 1862), siehe oben S. 76 u. Anm. 438 in diesem Kapitel. Über die weiteren, hier vermuteten Änderungen müßte die anstehende Restaurierung Aufschluß geben.

480Die Sonderstellung der Moosburger Sockel belegt auch der Vergleich mit den Sockeln der verwandten Drehstabaltäre (z.B. Usterling, **127**, Nonn, **137a**, Gampern, **122a**, Rabenden, **135a**, Mörlbach, **132a**). Deren Corpusfiguren stehen alle auf raumhaltigen Podesten aus flächigem, durchbrochenem Ast- beziehungsweise

### **g) Der Madonnensockel – ein Rekonstruktionsvorschlag**

Indem Maria ihre beiden Schreinassistenten um jeweils rund 30 cm überragt, wird sie als wichtigste Person des Ensembles erkennbar. Da ihre Füße nicht zu sehen sind, scheint sie zu schweben. Anders ihre männlichen Assistenten. Sie stehen mit beiden Beinen auf leicht profilierten Rundsockeln (41).<sup>481</sup> Deren streng architektonische Form „verankert“ Kastulus und Heinrich gleichsam im Retabel. Der kompakte Sockel „entlarvt“ ihre Dreidimensionalität und definiert sie als Statuen. So tritt die von Engeln getragene Maria als himmlische Erscheinung deutlicher hervor. Trotz dieser bis ins Detail durchgespielten Differenzierung der Standmotive und Standorte Mariens und ihrer Assistenten stehen alle auf den gleichen, kissenähnlich geformten Blattrankenkörben. Bei den männlichen Heiligen ist ein Astwerkgitter zwischengeschaltet; bei Maria folgt das Rankenkissen direkt unter dem Gewand. Alle drei Rankenkörbe ruhen auf pfeilerartigen, sich nach unten verbreiternden Ständern. Der mittlere unterscheidet sich durch Maßwerkformen von den anderen beiden. Unstimmig erscheint die Tatsache, daß durch die einheitliche Rankensockelgestaltung der intendierte Schwebезustand der Madonna nicht betont, sondern abgemildert wird, da alle drei Figuren damit als der gleichen Ebene beziehungsweise „Realität“ zugehörig ausgewiesen sind. Bisher ging man entweder davon aus, daß alle drei Podeste ursprünglich oder zumindest 1782 nach dem Vorbild des Originals wiederhergestellt worden seien.<sup>482</sup> Der Vergleich mit den vermutlich im Originalzustand überlieferten Sockeln der Schreinwächter spricht aber dagegen (37, 50).<sup>483</sup> Sebastian und Johannes stehen auf einer mehrfach abgetreppten, polygonalen Sockelplatte,<sup>484</sup> die von einem Blattrankenkorb getragen wird. Dieser entwächst einem im Grundriß quadratischen Ständer, dessen Eck- und Oberkanten durch Rundstäbe betont sind. Sie greifen an den Ecken gitterartig ineinander. Dieselben astwerkartigen Durchsteckungen finden sich, leitmotivisch verwendet, noch an vielen anderen Stellen im Retabel, beispielsweise an den Sockeln der Gesprengefiguren oder denen der Kleinfigürchen an den Schreininneiwangen. Immer ist folgendes Prinzip gewahrt: ein mehr oder weniger vegetabilisch gebildeter Aststab beziehungsweise mehrere

---

Maßwerk. Sie nehmen stets den gesamten Gehäuseboden ein und lassen keinen Durchblick auf die Rückwand zu. Die Moosburger Figuren stehen hingegen auf Einzelsockeln, zwischen denen Leerstellen bleiben. Sie sind mit Blattrankenkörben und schmalen Standfüßen versehen, die den Heiligen etwas „Schwebendes“ verleihen (vgl. unten S. 244).

481 Besonders auffällig, weil sonst Grasnarbensockel im Spätmittelalter die Regel waren, z.B. Schwabach, Hochaltar der Pfarrkirche mit Skulpturen von Veit Stoß, 1508 (siehe oben S.47); vgl. Usterling, und auch die Gesprengefiguren in Moosburg.

482 Behle 1984, 21. Arnold 1990, 200.

483 Noch heute scheint ihr architektonischer und kompositorischer Zusammenhang mit der Predella stimmig. Sie durchstoßen deren Oberfläche und setzen sich unterhalb des Gesimses als Hängeknäufe unter Beibehaltung der Detailformen und Proportionen fort. Die Veränderungen des 18. u. 19. Jhs. beschränken sich auf Verschiebungen der Figuren und das Einfügen eines Klötzchens unter dem Podest (vgl. Schreinerrechnung Präpsts, Behle 1984, 81: „2 grosse[n] Platten unter die Seithen=Postamenter“ und „2 kleinere unter die Seithen=Thürn“, d.h. die den Schrein flankierenden Riesenfialen. Ziel war es, die angestrebte Höhenstreckung des Ensembles zu unterstützen.

484 Die jeweils oberste Platte ist möglicherweise eine spätere Ergänzung. Sie diente der Verbreiterung der Standfläche: im Zuge der Restaurierung 1782 waren die Figuren nach außen verschoben worden, um den Riesenfialen Platz zu machen. Vgl. Arnold 1990, 63. Siehe dazu oben S. 80ff.

vertikale Aststäbe münden in ein horizontales Astwerkgesteck oder –gitter. Erst darüber schließen sich Rankenformen an. Dieser stets gleichen Reihenfolge liegt ein streng organisches Verständnis zugrunde, nämlich, daß einem Baum(stamm) erst Äste und davon ausgehend Zweige und Blätter entwachsen müssen und nicht umgekehrt. Daß dieses Prinzip nicht konstitutiv für das Spätmittelalter war, versteht sich. Daß jedoch Leinberger einerseits konsequent an der immer gleichen Abfolge der vegetabilischen Sockeldekore festhielt, andererseits ausgerechnet im Schrein davon abrückte, indem er das Astwerkgitter **über** statt unter den Rankenkörben positionierte, ist unwahrscheinlich. Tatsächlich sind die grobgittrigen Astwerkgerüste Heinrichs und Kastulus' nach einhelliger Meinung der Forschung Produkte des 18. Jahrhunderts: Kanten und Flächen sind scharfgratig beziehungsweise stark geglättet, die Formen grob und ohne die sonst bei Leinbergers Astwerkformen waltende Detailfreude und Feingliedrigkeit, wie sie etwa die Sockel der Schreinwächter zeigen.<sup>485</sup> An den (erneuerten?) Ständern im Schrein fehlen außerdem die bei den anderen Sockelformen üblichen, kantenbegleitenden Aststäbe (49). Die sonst im Retabel eingehaltene Abfolge Astwerk-Blattranke wurde umgekehrt. Trotzdem kann man annehmen, daß diese Podeste sich insgesamt dem ursprünglichen Erscheinungsbild zumindest annähern, wenn auch ihre Höhenausdehnung durch die eingeschobenen Astgitter deutlich gesteigert wurde.

Kritischer ist der Madonnensockel zu beurteilen. Sein Blattrankenkorb scheint in neuerer Zeit mehrfach verändert worden zu sein, wie diverse Dübellöcher und Abarbeitungen vermuten lassen (42a,b, 51).<sup>486</sup> Vergleicht man seine Rankenformen mit denen der – wohl originalen – Schreinwächtersockel (50), scheint zwar hier wie dort das gleiche Formgefühl zu walten. Spannungsvoll rollen sich jeweils die teils spiralig, teils wellig gebildeten Stengel mit ihren feinblättrigen Endigungen, dem Verlauf des Sockelkerns folgend, ein. Allerdings fällt die flächige Ausbreitung des Ornaments am Rankenkorb der Madonna auf. Man war offensichtlich stärker bemüht, Überschneidungen zu vermeiden. Die Rankenstengel der Wächtersockel überwuchern und umschlingen sich gegenseitig, sodaß sich oft schwer zu entwirrende Geflechte ergeben, wirken insgesamt fleischiger, speziell an den Endigungen, wo sich die einzelnen Spitzen teils berühren und so Löcher ausbilden – ein Motiv, das an den Schreinsockeln weitgehend fehlt. Der Verdacht, das Rankenornament des Madonnensockels sei eine barocke Ergänzung, wird durch folgenden Befund erhärtet: Während die Wächtersockel im Kern des Rankengeflechts ungegliedert kegelförmig sind, da sie mit einer Verkleidung durch das Blattstengelgeflecht rechnen, weist der Madonnensockel

485Auch Arnold stellt die starken Differenzen zwischen den Sockeln der Madonna und der Wächterfiguren fest (Brief vom 27.10.2003). Vgl. Auch Behle 1984, 32.

486Der Blick auf den Sockel vor Ort verrät anhand zahlreicher Bohr- und Dübellöcher (inwieweit diese der Fixierung der Madonna am Sockel dienen, müßte bei der anstehenden Restaurierung geklärt werden) im Blattrankenkern, an dem der Rankenkorb heute fixiert ist, daß letzterer im Laufe der Zeit immer wieder repariert oder überarbeitet wurde. Auch die Nahtstelle zwischen Gewandsaum und Oberkante des Sockelkerns scheint mit Hilfe von Abarbeitungen am Sockelabschluß eher notdürftig zusammengestückelt als sorgfältig geplant. Auch Arnold erscheinen die Formen des Madonnensockels „weniger selbstverständlich“ als die der anderen Figuren (Brief vom 27.10.2003).

insgesamt vier Abtreppungen und mehrere Profilierungen und Kehlungen auf. Scheinbar war er **nicht** von vornherein als zu verkleidender Sockelkern, sondern als selbständiges Architekturglied konzipiert (**42a/b, 51**).<sup>487</sup>

Auch die sonst in dieser Form am Retabel nicht vorkommende Kombination aus Rankenwerk und nach oben weisenden Maßwerkknäufen spricht gegen die Authentizität des Blattkorbes (**41**).<sup>488</sup> Derartige Knäufe treten am Kastulusaltar meist als Baldachinbekrönung, nicht aber als Sockeldekor auf. Vor allem dienen in Moosburg Maßwerkknäufe niemals als kompositorische, geschweige denn faktische Stütze eines Rankenornaments.<sup>489</sup> Es soll aufgrund dieser Beobachtung und wegen der weniger heterogenen Ausarbeitung der Blattstengel im folgenden davon ausgegangen werden, daß das Maßwerk original, der Rankenkorb jedoch eine nachträgliche Ergänzung ist. Ihr Ziel war die größtmögliche Angleichung des Madonnensockels an die Sockel der Wächter.<sup>490</sup>

Bei der Frage nach einer Rekonstruktion des **ursprünglichen** Madonnen-Maßwerkpodestes hilft der 1503/08 datierte Altar zu **Lana** in Tirol aus der Werkstatt Hans Schnatterpecks. Das Retabel besaß ehemals Schreinwächter. Wie im Kastulusretabel spannt sich ein Kielbogen über den Corpus (**52a**).<sup>491</sup> Wie dort setzen sich die Sockel der Assistenzfiguren im unteren Register aus folgenden Teilen zusammen (hier in der organisch „richtigen“ Reihenfolge von unten nach oben, **52b**): über polygonaler, an den Kanten von Aststäben begleiteter Basis folgen Astgitter und Flechtwerkkorb. Das zentrale, die Figur eines Gnadenstuhls tragende Podest baut sich über einer kompakten, mehrfach abgetrepten und sich nach oben verjüngenden Basis auf. Darüber schließt sich raumgreifendes, feingliedriges, vegetabilisches Maßwerk an, das die eigentliche Sockelplatte und die Figuren stützt. Ähnlich beim 1494 fertiggestellten Hochaltar der Klosterkirche **Blaubeuren** (**53a**).<sup>492</sup> Im rechteckig überhöhten Zentrum steht die Madonna mit Kind, wie in Moosburg von zwei Engeln gekrönt. Die beiden Johanni links und rechts sind in ihrer symmetrisch aufeinander abgestimmten Körperhaltung auf die Muttergottes bezogen wie Kastulus und Heinrich im Leinbergerretabel. Auch die Blaubeurer Madonna wird durch ihre erhöhte Position und durch ihr aufwendig gestaltetes Standpodest als Kultzentrum ausgezeichnet. Der Sockel (**53b**) fußt auch hier auf einer sich nach oben verjüngenden, abgetrepten Basis, hier mit winklig gebrochener Mitte.

487Dazu paßt die Beobachtung, daß im heutigen Zustand die kurvig-welligen, vegetabilischen Rankenformen mit dem bewegten Spiel der Saumputti der Madonna derartig konkurrieren und sich gegenseitig stören, daß das Schwebemotiv Mariens nicht adäquat wahrzunehmen ist. Es hätte sich sinnvoller vor der Folie einer beruhigteren Sockelgestaltung entwickelt.

488Das Maßwerk ist m.E. in seinem Bestand unverdächtig, da es sich unter die anderen Maßwerkformen des Retabels problemlos einreihen läßt.

489Es konnte auch kein anderer mittelalterlicher Altar ausgemacht werden, bei dem eine derartige Kombination vorliegt. Die Tatsache, daß keiner der von Moosburg abhängigen Altäre (z.B. Usterling) diese Form übernimmt, spricht ein weiteres Mal gegen ihre Authentizität.

490Vielleicht wurden mit dem gleichen Ziel auch die Rankenkörbe der Assistenten erneuert.

491Egg 1985, 291ff m. Abbn. 217-219. Vgl. dazu auch Erich Egg: „Der Schnatterpeck-Altar in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt zu Lana“, Lana 1992.

492Zum Blaubeurer Hochaltar vgl. Moraht-Fromm 2002, 131-243.

Darüber folgt ein luftiger Maßwerkvorhang mit lose herabhängenden Enden. Er gibt den Blick auf die dahinterliegende Architekturform frei, dazwischen sind vier Säulchen eingestellt. Die Einzelkompartimente des **Moosburger Madonnensockels** stehen in Lana und Blaubeuren gleichsam Kopf: das Maßwerk dient jeweils als Abschluß, nicht als Basis wie im Kastulusretabel. Die Maßwerkenden hängen herab statt aufzuragen. Meines Erachtens muß man sich auch den Moosburger Sockel um 180° gedreht und ohne Rankenkorb vorstellen (48). Der heute abgearbeitete, obere Abschluß des Mariensockels wäre demnach ehemals die abgetreppte **Basis** gewesen, polygonal und sich nach oben verjüngend wie in Lana und Blaubeuren. Das Maßwerk, jetzt wohl fragmentiert und ursprünglich reicher durchgestaltet, hätte den Übergang zur Maria gebildet, deren Schweben durch die sich verjüngenden Formen des Postamentes nach oben hin besonders gut zur Geltung gekommen wäre. Die Maßwerkknäufe hätten als **Hängeknäufe** den unteren Abschluß des Maßwerkvorhangs gebildet, ähnlich wie die großen Knäufe unter den Schreinwächtersockeln im Predellenbereich. Der Vergleich mit den Wächtersockeln bestätigt auch in anderer Hinsicht die Hypothese, der Madonnensockel sei kurzerhand auf den Kopf gestellt worden. Die Felder der Wächterpostamente zwischen den Aststäben sind mit kleinen Konsölchen verziert (39). Diese kommen auch am Madonnensockel vor. Sie befinden sich heute unterhalb des Rankenkorb an den abgeschrägten Kanten des Podestes (42b, Spitze des Konsölchens unten rechts in der Abbildung; 54). Allerdings lassen sie sich erst dann als Konsölchen lesen, wenn man den Sockel, wie vorgeschlagen, gedanklich "umdreht".<sup>493</sup>

Es bleibt die Frage nach dem Zweck der Angleichung der Optik der Sockel.<sup>494</sup> Die Forschung hat bereits mehrfach festgestellt, daß diese vermutlich mit der Entfernung der Flügel im Zusammenhang stand und auf die Konzeption einer einheitlichen Fünferfigurenreihe abzielte. Wie oben gezeigt, dürfte die Flügelentfernung aber erst nach 1782 erfolgt sein, da man die Drehlager zunächst noch weiternutzte. Mithin wäre von einer Umwandlung der Sockel erst nach 1782, das heißt von einer Wiederverwendung der weitgehend originalen Podeste bei der barocken Renovierung, auszugehen. In der Schreinerrechnung Präbsts ist zwar vermerkt, daß er „3 Schameln eingemacht in dem Kasten“ habe. Der dafür berechnete Preis ist mit 20 Kreuzern verschwindend gering, sodaß es sich hierbei lediglich um eine Montagearbeit gehandelt haben dürfte.<sup>495</sup> Trotzdem blieb 1782, wie gezeigt, das Gehäuse von Eingriffen nicht verschont. Um das Ensemble zu „strecken“, hatte man

493Vielleicht wurden die analogen Dekorformen an den Vorderseiten der Sockel Heinrichs und Kastulus in Anlehnung an diese Konsölchen neu geschaffen. Oder handelt es sich ebenfalls um auf den Kopf gestellte Originale? Dafür spricht die Tatsache, daß auch ihre Rankenkorbkerne abgetreppt und profiliert sind, was auf ehemals ebenfalls freistehende Sockel schließen läßt.

494Daß die Gitterroste derart überdimensioniert ausfielen, obwohl das Retabel selbst an vielen Stellen ein „schlankeres“ Vorbild für solche Astwerkmitter vorgegeben hätte, spricht m.E. dafür, daß ihre beachtliche Höhe von rund 8 cm (das entspricht etwa 2/3 der Höhe der oberhalb anschließenden Standsockel) bewußt im Hinblick auf die Niveauerhöhung der Kastulus-/Heinrichssockel kalkuliert war. Dagegen spricht sich Arnold 1990, 200, aus, der von einer Angleichung des Gitters an ein verlorenes Original ausgeht.

495Zit. nach Behle 1984, 81. Von einer bloßen Montage der Sockel geht auch Arnold 1990, 200, aus, der allerdings glaubt, daß der heutige Zustand dem Original entspricht.

unter anderem die Wächter durch Einfügen von Brettern erhöht und den Schreinboden durch eine zusätzlich Bohlenlage (kaschiert durch die Querstrebe) verstärkt.<sup>496</sup> Die Muttergottes im Corpus dürfte bis dahin ihre Assistenten noch um gut 10 cm mehr überragt haben als heute. Erst nach Abnahme der Flügel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts machte sich diese Differenz in der Gesamtansicht als unharmonischer Versprung bemerkbar, da die Höhen Kastulus` und Heinrichs zwar denjenigen der Wächtern weitgehend entsprachen, Maria aber als einzige aus der nun sichtbaren Fünfergruppe durch ihre enorme Höhe ausbrach. Angestrebt war indessen eine einheitliche Figurenreihe mit einander entsprechenden Sockeln und Figurenhöhen. Zu diesem Zweck wurden die Postamente der Corpusheiligen in Angleichung an die nun sichtbaren Sockel der Schreinwächter mit Rankenkörben versehen und derjenige der Madonna zusätzlich um 180° gedreht und an der Oberseite abgearbeitet. Kastulus und Heinrich wurden hingegen durch die knapp 10 cm starken, in ihre Sockel eingeschobenen Astgitter soweit erhöht, daß ihre Köpfe auf den Schenkeln einer imaginären Dreieckskomposition lagen, welche durch die Köpfe Mariens, Johannes Evangelist (vorher Sebastian) und Johannes des Täufers markiert wird **(44)**. Die Maßnahme wäre also in die Zeit **nach** der vermutlichen Flügelentfernung um 1820/1830 einzuordnen.<sup>497</sup> Die Spätdatierung der Sockelumgestaltung würde auch eine weitere, bislang ungelöste Frage klären. In Harrers Lithographie von 1856 ist der heutige Rankenkorb zwar abgebildet, weist aber vorne in der Mitte eine Lücke auf **(54)**. Decker behauptet, der Zeichner habe hier den Kern des Madonnensockels bewußt freilegen wollen, „denn auf Architektur kam es ihm an.“<sup>498</sup> Ähnlich beliebig wirkt die Idee Behles, Harrer habe bei der Darstellung des Sockels auf Umgestaltungsentwürfe der Restauratoren von 1782 zurückgegriffen.<sup>499</sup> Geht man von einer Spätdatierung des Rankenkorb aus, wäre es denkbar, daß das fehlende Detail bei der Sichtung des Altars durch Harrer schlichtweg noch nicht fertiggestellt war.

### **h) Die barocken Veränderungen: der Kastulusaltar als Tafelretabel**

Abschließend sollen die barocken Veränderungen des Retabels im Hinblick auf das dahinterstehende, ästhetische Konzept analysiert werden.

Daß man den monumentalen Kielbogen im Zuge der Restaurierung vom Schreindach löste und so den Blick auf dessen Abtreppe freigab, geschah vermutlich, um das Ensemble zu „entzerren“ und durch die neu gewonnene Höhenausdehnung noch monumentaler wirken zu lassen **(44)**. Man mag zu diesem Schritt durch die Altäre mit rechteckigem Schreinauszug von Tilman Riemenschneider **(190)** oder, wahrscheinlicher noch, durch das analog ausgestattete Wolgemutretabel der Straubinger

---

496Siehe oben S. 83.

497Siehe dazu S. 84ff.

498Decker 1985, 349, Anm. 582.

499Behle 1984, 16f. Kritik übt Decker 1985, 349, Anm. 582.

Jakobskirche inspiriert worden sein, das der für die Renovierung des Kastulusaltars zuständige Jorhan d. Ä. sicherlich kannte, da er unter anderem in Straubing tätig war.<sup>500</sup> Die als eigenständiges Motiv herauspräparierte Rechteckstufung verlieh dem Ensemble nun eine **bildhaft-gerahmte Wirkung**. Die vormals leicht über die Predella kragende Madonna wurde, eingestellt in einen bis an die Rückseite der Predella reichenden Erker, mit ihren Assistenzfiguren in eine Linie gebracht. Die Drehlager wurden neu montiert und so die Wandelbarkeit des Retabels beibehalten. Der ehemals stumpfwinklige Flügelverschluß wurde dabei aufgegeben. Der gesamte Corpus unterstand nach der Positionsänderung der Madonna nun einer gemeinsamen Frontlinie, die durch rahmende Kehlleisten und eine zusätzliche Bodenquerstrebe betont wurde. Im geöffneten Zustand ergab sich so die Wirkung eines flächigen, monumentalen, **barocken Bildes**.<sup>501</sup> Diesem Eindruck ließen sich auch die Relieftafeln der Flügelinnenseiten (**294a-d**) problemlos unterordnen, da ihr üppiges Bildprogramm mit Engeln und Wolkenformationen „barocktauglich“ war, wie im folgenden zu zeigen ist.<sup>502</sup> Die Marienreliefs, welche an anderer Stelle hinsichtlich Stil, Ikonographie und Zugehörigkeit zum Moosburger Hochaltar ausführlich erörtert werden,<sup>503</sup> dürften auf neue Träger montiert und möglicherweise passend zur neuen Einfassung des Corpus gerahmt worden sein. Diese Vorgehensweise war im Barock sehr populär: Beim Magdalenenaltar der Wallfahrtskirche in **Magdalensberg** (um 1700) wurden Corpusfigur und Flügelreliefs eines Retabels des frühen 16. Jahrhunderts zu einem neuen Ensemble kombiniert (**56**). Die Patronatsheilige steht unter einer Säulenädikula. Deren Dreiecks- und Segmentgiebel-Verdachungen führen den Rundbogen der Figurennische nach oben hin in veränderter Form fort. Die Koppelung von Rechtecktreppung und Kielbogen im Moosburger Altar scheint den gleichen – barocken – Vorstellungen zu folgen. Die Magdalenenfigur wird flankiert von den zugehörigen gotischen Schnitztafeln. Sie wurden in veränderter Reihenfolge starr fixiert und sind von fleischigem Akanthus begleitet.<sup>504</sup> Das barocke

500Die Abb. zeigt Riemenschneiders Altar in Creglingen, siehe unten S. 200 m. Anm. 1041. Zum Retabel der Jakobskirche Arnold 1990, 41f, der es als Vorbild für den Moosburger Altar selbst ansieht. Siehe zu diesem Altar auch Edith Brenner: „Studien zum Hochaltar von St. Jakob in Straubing“ in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Jg. 86, 1984 (kritische Beurteilung des Rechteckauszuges, der möglicherweise seinerseits aus einer barocken Restaurierung stammt).

501Vgl. die Corpusfiguren des Retabels aus St. Wolfgang/Haag aus der Zeit um 1484/90, die im Barock tatsächlich eine Rahmung wie ein Bild erhielten (Ramisch 2001, 89 m. Abbn. 26-28, **62**). Zum barocken Altar als „gebautes Bild“ siehe Knoepfli 1978, 59ff.

502Bislang ging die Forschung davon aus, daß die Verflachung des Schreins nach Art eines Tafelbildes unmittelbar mit der Entfernung der Flügel verbunden sei. Damit hätte man das Kastulusretabel formal den im Barock weit verbreiteten Altären vom „Ädikulatypos“ (Braun) angeglichen. Bei diesen befindet sich, meist eingebunden in einen architektonischen, zweistöckigen Überbau, eine Figurengruppe im Zentrum, die von zwei weiteren Heiligengestalten flankiert wird. Bei dem um 1700 datierten Retabel in der Pfarrkirche zu Schaching stehen diese, wie bei mittelalterlichen Altären, auf separaten Konsolen. Braun 1924 Bd. 1, 400. Vgl. Abbn. bei Knoepfli 1978, 231 u. 16.

503Siehe unten S. 337ff.

504Vgl. Demus 1991, 572ff m. Abb. 736. Vgl. den barocken Altar der Petersbergkirche in Friesach/Kärnten. Er enthält fünf Tafelbilder eines Flügelaltars von 1525, die ohne Sinnzusammenhang zu einem neuen, starren Ensemble gefügt wurden. Die Haupttafel in der Mitte mit der Darstellung einer Hl. Sippe ist begleitet „von vier Bildern der Johanneslegende, je eines links und rechts der Altarsäulen und zwei im Auszug, die offenbar aus Kompositionsgründen [...] beschnitten und dann zu einer Tafel zusammengeleimt wurden.“ Siehe Knoepfli 1978, 239. Vgl. ebd. 238: „Die Fälle, in denen fast alle Teile eines gotischen Schreinaltars in geänderter Anordnung einer barocken Altararchitektur eingefügt wurden, sind nicht so selten.“ Weitere Bspe. (vgl. ebd.): zwei Seitenaltäre von

Hochaltarretabel der Pfarrkirche **Agatharied** im Landkreis Miesbach (1643) enthält ebenfalls zwei gotische Figuren, die von kräftigen Säulen sowie unbeweglich montierten Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts flankiert sind **(55)**.<sup>505</sup> Auch für den barocken Nothelferaltar des Neumünsters in **Würzburg** wurden gotische Figuren zweitverwendet und zu einem starren, tafelbildartigen Ensemble vereint: Auf flächigem Untergrund verteilen sich gleichmäßig die Reliefs der 14 Nothelfer aus der Zeit um 1520 um ein barockes Christuskind **(57)**.<sup>506</sup>

Es handelt sich beim letztgenannten Beispiel um ein **Tafelretabel**. Dieser Typus war in Italien, Spanien, Österreich und Süddeutschland populär und stellte einen Gegenentwurf zu den ebenfalls im Barock beliebten Retabeln vom **Ädikulatypus** dar: monumentale, raumgreifende Säulenädikula-Architekturen, denen meist überlebensgroße Mittel- und Flankenfiguren einbeschrieben sind **(56)**.<sup>507</sup> Tafelretabel zeichnen sich hingegen durch ein sehr **flächiges** Gesamterscheinungsbild aus. Meist sind Bildwerke unterschiedlicher Gattungen am Tafelretabel miteinander kombiniert. Über einer Predella erhebt sich ein gemaltes oder plastisches Bildwerk, das von einem reich ornamentierten Akanthusrahmen umgeben ist. Dieser kann rechteckig,<sup>508</sup> pyramidal oder monstranzartig geformt und mit zusätzlichen Figuren bestückt sein.<sup>509</sup> Den Rahmen eines solchen Tafelretabels des frühen 18. Jahrhunderts aus **Altenstadt (58)** schmücken zum Beispiel die Büsten der 14 Nothelfer. Obwohl dreidimensional, sind sie flächig-bildhaft, collageähnlich auf dem tafelartigen Grund fixiert. Bei einem Altar der gleichen Zeit aus **Reuth (59)** ist der Rahmen um ein zweites Tafelbild ergänzt.<sup>510</sup>

In der barocken Kleinkunst entspricht dem Tafelretabel die **Tafelmonstranz**. Das Mittelbild der Altäre ist hier durch das Hostiengehäuse ersetzt. Die Gestaltung des flächigen Akanthusrahmens, in den Reliefs, Gemälde oder auch Edelsteine integriert sind, stimmt aber mit dem Tafelretabel überein: Der Hostienbehälter einer barocken Scheibenmonstranz aus **Kissingen (60)** zum Beispiel ist umgeben von flächigem, vegetabilischem Dekor und ganzfigurigen Engeln. Dem rahmenden Rankenwerk einer Monstranz aus **Crevalcore (61)** sind Engelsköpfchen einbeschrieben.<sup>511</sup> Bei einer barocken Tafelmonstranz aus der Pfarrkirche zu **Villingen (65)** sind in die Akanthusranken der Seitenteile Edelsteine eingearbeitet.<sup>512</sup>

1668 in Neuberg/Steiermark, Hochaltäre in Stuben/Tirol von 1680 mit integriertem, teilübermaltem Flügelaltar von 1513/15; Obermauern, Mi. 17. Jh., mit Flügelretabel des 15. Jhs. Vgl. auch den Oppenberger Altar, unten S. 152 Anm. 771 **(126)**.

505KDB, Bd. 1, 1 (Ingolstadt, Pfaffenhofen), Tf. 206.

506Hoffmann 1923, 287 u. Abb. 223.

507 Vgl. das Beispiel aus Magdalensberg **(56)**.

508Wie beim Hochaltar zu Aufhausen, siehe Hoffmann 1923, 279 u. Abb. 151 **(63)**.

509Braun 1924 Bd. 1, 397.

510Hoffmann 1923, 279 u. Abb. 149, 152. Beide Altäre frühes 18. Jh. Weitere Tafelretabel: Auerbach und Otterskirchen, beide frühes 18. Jh. Hoffmann 1923, 279 u. Abb. 153-155.

511Vgl. Zu beiden Monstranzen Braun 1932, Abb. 288 u. 291, Tf. 77. Vgl. auch eine barocke Tafelmonstranz aus dem Limburger Dom **(64)**, wo zusätzlich ein Säulenpaar das Hostiengefäß gegen das flankierende Akanthusgeflecht abgrenzt. Braun 1932, 405 u. Abb. 273. Siehe auch die sog. Gemmingemonstranz aus dem Dom zu Eichstätt (Braun 1932, 402 u. Abb. 281), die eine Wurzel Jesse darstellt und bei der dem vegetabilischen Geflecht kleine Reliefs mit Büsten aus der Sippe Jesu eingefügt sind.

512Braun 1932, 405 m. Abb. 272.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich das Gestaltkonzept des Magdalenenaltars (**56**): er ist gleichsam eine Mischform aus Ädikula- und Tafelretabel. Die starre Anbringung der gotischen "Flügel"-Bilder und deren Kombination mit überbordender Akanthusrahmung sind dem Tafelretabel verpflichtet. Auch bei der Neumontage der Moosburger Marienreliefs könnte man sich von dieser Gattung anregen haben lassen. Alle vier Landshuter Marien tafeln weisen einheitlich vier prägnante, gemeinsame Motive auf, nämlich Engel, Engelsköpfchen, Wolkenballen und Sterne (**66a, b**). Dieses Bildvokabular ist typisch für barocke Tafelretabel und -monstranzen (**57, 60, 61**).<sup>513</sup> Ich greife im folgenden zusätzlich noch zwei Beispiele heraus, bei denen, wie in Moosburg, **gotische** Bildwerke im Schrein stehen. Der barocke Hochaltar der Wallfahrtskirche **St. Wolfgang bei Haag** in Niederbayern (**62**) birgt die 1484 datierten Skulpturen der Hll. Wolfgang, Georg und Sigismund in einem tafelbildartig gerahmten Schrein. Als Himmelszone ist im oberen Drittel ein großformatiges, barockes Relief mit der Darstellung einer Sonne eingefügt. Dazwischen tummeln sich zwei ganzfigurige Putten und elf Engelsköpfchen, himmlische Zeugen und Garantien für die „Authentizität“ der älteren Skulpturen.<sup>514</sup> Auch ins Rahmenwerk des Altars zu **Aufhausen** bei Regensburg (**63**), um 1700 als „Hülle“ für die um 1515 datierte „Madonna in der Halle“ von Jörg Breu geschaffen, sind vier barocke Putten eingefügt. Sie belegen Rang und Wert des älteren Altarbilds im Zentrum.<sup>515</sup>

### Zusammenfassung

Der im 17. und 18. Jahrhundert in Bayern wiederauflebende Marienkult dürfte die Zweitverwendung der Marien tafeln bei der Neumontage des Moosburger Hochaltarretabels begünstigt haben.<sup>516</sup> Sie waren stilistisch und motivisch "barocktauglich", ihr Reichtum an Putten und Wolken könnte als Äquivalent zur Ornamentik barocker Tafelretabel verstanden worden sein. Die Verflachung des Altar corpus und dessen bildhafte Rahmung trugen den flächigen Tafelretabeln mit ihren gerahmten Mittelbildern Rechnung. Der Beibehalt der tordierten Drehpfosten und das "Aufsplittern" und gleichzeitige Tektonisieren der Schreinverdachung sind hingegen dem barocken Ädikularetabel verpflichtet (**56**). Es war aber kein **starres** Ensemble nach Art des Aufhausener Altars (**63**) angestrebt,<sup>517</sup> sondern ein **bewegliches**, liturgisch nutzbares Objekt. Da das Retabel bei seiner Renovierung nach oben hin gestreckt wurde, wuchsen auch die Maße der Flügel. So reduzierte sich der Flächenanteil der ohnehin relativ kleinen Marienreliefs am Gesamtobjekt auf ein

<sup>513</sup>Wie auch Leinbergers Stil ganz allgemein dem barocken Formenverständnis entspricht; siehe Jaffé 1922, 45-78.

<sup>514</sup>Altar aus dem 17. Jh. Ähnlichkeiten zu den Reliefs: Engelköpfe, Wolkenreliefierung, halbrundbogiger Abschluß der Wolkenformation. Kat. Landshut 2001, Bd.1, 89; Abb. 26.

<sup>515</sup>Hoffmann 1923, 279 m Abb. 144 sowie Bushart 1994, 102 u. 380 m. Abb.

<sup>516</sup>Knoepfli 1978, 106f, weist darauf hin, daß besonders das Thema der jungfäulichen Geburt im Zentrum des Interesses stand (vgl. das Geburt- und Verkündigungsthema der Tafeln). Dazu paßt, daß in einer Pfarrbeschreibung von 1817 für den Moosburger Hochaltar Maria als die alleinige Patronin genannt wird, während für Kastulus ein eigener Altar auf der Epistelseite existierte (vgl. den oben S. 21 erwähnten Tragaltar; vgl. Nadler 2002, 237).

<sup>517</sup>Siehe oben Anm. 515 in diesem Kapitel.

Minimum. Die so entstandenen, großen Leerstellen um die Tafeln herum könnten durch gotisierendes Astwerk ausgefüllt worden sein, sodaß die Reliefs, wie in Magdalensberg, ganz im Sinne des Barock schließlich nur noch als bloßes Ornament, als „Zugabe“ zum umgebenden Rankenschmuck in Erscheinung traten.<sup>518</sup> In den gewirbelten Drehpfosten wiederum hatte man ein Pendant zu den markanten Rahmensystemen barocker Ädikulaaltäre (55, 56), Tafelretabel (58) und Tafelmonstranzen gefunden (64, 65). So entstand in Moosburg ein hybrides Stückwerk, das Eigenschaften des Ädikulaaltars und des Tafelretabels mit jenen des mittelalterlichen Flügelschreins verband.

### **3. Zur Herkunft des Drehstab-Baldachin-Motivs**

Das vorhergehende Kapitel hat gezeigt, daß sich das Kastulusretabel durch drei wesentliche Merkmale auszeichnete: an den Corpusflanken waren drehbare Säulen angebracht, die Schreindecke war durch ein Bogen-Baldachin-Motiv kaschiert, im geschlossenen Zustand stießen die Flügel erkerartig und stumpfwinklig brechend zusammen. Mit diesen drei Elementen beziehen sich die Drehpfostenaltäre, wie im folgenden zu zeigen ist, auf eine wesentlich ältere Form des Altaraufsatzes: die Einfigurenschreine des 13. Jahrhunderts. Die kleinformatischen Gehäuse waren für die Aufbewahrung einer Einzelskulptur vorgesehen und mittels Flügeln zu wandeln. Zu Recht werden sie von der jüngeren Forschung als eine, wenn nicht **die** Wurzel des spätgotischen Schnitzaltars angesprochen. Bisher machte man für dessen Genese die sogenannten Reliquienretabel verantwortlich, die sich wiederum aus einfachen Reliquienschränken entwickelt hätten. Tatsächlich ist aber der Einfigurenschrein die ältere Form und hat vermutlich die Entstehung der Reliquienretabel sogar mitbeeinflusst. Er ist also eine Art „Urform“ des Flügelaltars. Auf diese beziehen sich die Drehstabretabel, wie im folgenden Kapitel erläutert wird.<sup>519</sup> Um die Gründe für die Rezeption besser verstehen zu können, sei zunächst die angesprochene Forschungsdiskussion um die Ursprünge des Flügelretabels kurz umrissen.

---

<sup>518</sup>Vereinzelt wurden barocke Scheibenmonstranzen mit Passionsszenen, Abendmahlsdarstellungen oder Christgeburtbildern versehen, sodaß auch von daher nichts gegen eine Einordnung der Landshuter Reliefs ins „barockisierte“ Kastulusretabel spricht. Zur szenischen Ikonographie barocker Monstranzen siehe ausführlich Braun 1932, 409f.

<sup>519</sup>Siehe dazu unten S. 113ff.

### **a) Reliquienretabel des frühen 14. Jahrhunderts**

Sie zählen zu den ältesten Vertretern der Gattung Schnitzaltar und entstanden ausnahmslos in reichen Kloster- und Stiftskirchen, beispielsweise in Doberan (um 1300, Zisterzienser, **67**),<sup>520</sup> Cismar (um 1320, Benediktiner, **68**),<sup>521</sup> Marienstatt (um 1340, Zisterzienser, **69**)<sup>522</sup>, Altenberg bei Wetzlar (um 1334, Prämonstratenserinnenstift, **71a-c**)<sup>523</sup> und in Oberwesel (1331, Kollegiatstift, **70a-d**).<sup>524</sup> Die Retabel dienten der repräsentativen Zurschaustellung einer großen Anzahl von Reliquien, Reliquienbüsten, Reliefs und Skulpturen. Die Art der Inszenierung gleicht einem mittelalterlichen "Setzkasten": Die einzelnen Objekte sind in vertikale Reihen und horizontale Register unterteilt. Sie wirken als „Masse“. Der geballten Heilsmacht der Reliquien verleihen die zugehörigen Skulpturen, vor allem die Büsten- und Armreliquiare, bildlichen Ausdruck.<sup>525</sup> Die **Mittelachse** wird in der Regel durch eine Skulpturengruppe **betont**, die maßstäblich und architektonisch den angrenzenden Retabelzonen gegenüber ausgezeichnet ist. Nach Decker sind diese Altäre nicht mittelalterlicher Standard, sondern eine „mehr für Partikularinteressen bestimmte Besonderheit in der Geschichte der Gattung Flügelaltar“, die sich vor allem bei den Zisterziensern durchgesetzt hatte.<sup>526</sup> Dieser Orden hatte sich um 1300 „zu einem feudalen Großunternehmen auf frühkapitalistischer Basis mit weitverzweigten Geschäfts- und Handelsbeziehungen“ gemausert.<sup>527</sup> Macht und Reichtum der Zisterzienser schlugen sich in der Anhäufung wertvoller und umfangreicher Reliquienbestände nieder. Der Flügelaltar stellte diese adäquat zur Schau – als „Rechtsdemonstration und Manifestation grundherrlicher Rechte“ des Klosters, als dessen „Stiftungs- und Stifterdenkmal“.<sup>528</sup> Zugleich hielten die Flügel Staub und Schmutz fern und gewährleisteten eine sichere Aufbewahrung.<sup>529</sup>

Dies bewog 1965 Harald Keller, den sogenannten **Reliquienschränk**, ein liturgisches Möbel also, als Vorgänger des Reliquienretabels anzusprechen.<sup>530</sup> Als Fallbeispiel wählte er das

<sup>520</sup>Laabs 2000, 21ff m. Abbn.

<sup>521</sup>Keller 1965, 126f m. Abb. Siehe auch Ehresmann 1982, 360.

<sup>522</sup>Zu Marienstatt Keller 1965, 128f m. Abb.

<sup>523</sup>Decker 1985, 100f; Ehresmann 362ff, jeweils mit Abb.

<sup>524</sup>Kat. Worms 1993, 59ff m. Abbn.; zur Datierung ebd. 88.

<sup>525</sup>Mit Büstenreliquaren ist heute noch der Marienstatter Altar (Flügel und Schrein) ausgestattet. Auch für Doberan und Cismar ist belegt, daß teils bis ins 19. Jh. Armreliquiare in ihre Fächer eingestellt waren. Keller 1965, 127.

<sup>526</sup>Decker 1985, 88.

<sup>527</sup>Decker 1985, 85.

<sup>528</sup>Decker 1985, 87.

<sup>529</sup>Die Klappen des Cismarer Altars zum Beispiel waren zum Schutz vor Dieben mit einem umständlichen Verschlusmechanismus versehen, der nur von hinten beziehungsweise vom Schreinneren aus zu bedienen war (Keller 1965, 127). Nebenbei kamen die Flügel inszenatorischen Interessen entgegen, konnten die Kirchenschätze ver- und enthüllen. Vgl. zu diesem Thema z.B. Heike Schlie: „Von außen nach innen, am Scharnier von Präsenz und Absenz. Die Gregorsmesse und die Medialität des Klappretabels“ in: Barbara Welzel, Thomas Lentz, Heike Schlie (Hg.): „Das 'Goldene Wunder' in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter“, Bielefeld 2003, 201-222.

<sup>530</sup>Zwar möchte Keller sich „die Entwicklung nicht allzu trivial vor[zu]stellen, möchte nicht in Versuchung geraten, zu schildern, wie der Sakristeischränk auf die Mensa des Hochaltars der Kirche gesetzt wird.“ Und doch, so Keller, 1965, 126, weiter, „kann es keine Frage sein, daß der Entstehungsprozeß sich so vollzogen hat.“

Zisterzienserkloster Doberan. Dort haben sich sowohl ein Reliquienretabel als auch ein Reliquienschrank erhalten.<sup>531</sup> Das Möbel **(72)** wurde bisher um 1300, jedoch dabei dem Hochaltarretabel zeitlich vorausgehend, datiert. Es galt als dessen Vorgänger. Wie das spätere Flügelretabel habe der Schrank auf der Mensa gestanden. Bei Bedarf seien die Türen geöffnet und die in insgesamt 20 gleich großen Gefachen verwahrten Reliquien ausgesetzt worden. Folgende Gemeinsamkeiten zwischen Retabel und Möbel dienten als Ausgangspunkt der Argumentation: die Reliquien im Inneren, ausgestellt in gerasterten Fächern, und die Verschließbarkeit durch zwei Türflügel und aufwendige Verschlusmechanismen.<sup>532</sup> Laabs hält dem entgegen, daß die frühe Datierung des Doberaner Schrankes unhaltbar und vermutlich auf die Zeit **nach** der Entstehung des Reliquienretabels zu korrigieren sei, eine Herleitung des einen aus dem anderen also zeitlich nicht funktioniere. Auch weist sie nach, daß der angebliche Reliquienschrank ursprünglich hauptsächlich für die Aufbewahrung von liturgischem Gerät und der Eucharistie bestimmt war. Reliquien wurden vermutlich nur zu geringem Teil dort gelagert.<sup>533</sup>

Eine simple Ableitung des Flügelretabels aus dem Typus des Sakramentschranks greift also zu kurz, wenn auch die Genese des Schnitzaltars ohne Reliquien nicht denkbar ist und das Rastersystem der frühen Reliquienaltäre von der Fächergliederung dieser Schränke inspiriert sein mag. Doch schon die Tatsache, daß der Kelchschrank ein vom Altar losgelöstes Ausstattungsstück, ein Möbel, ist, macht die Herleitung fragwürdig. Auch fehlt seinen einheitlich gerasterten Fächern das für Reliquienretabel kanonische **Prinzip der betonten Mitte**: diese besitzen ein zentrales, durch Risalithbildung oder Baldachinarchitektur akzentuiertes Mittelgefach. Stets sind dort Skulpturen eingefügt, die den flankierenden Reliquiengefachen buchstäblich den Rang streitig machten. Der **Altenberger Altar (71a,b)** stellt zum Beispiel neben wenigen ausgewählten Reliquien nur noch eine einzige Madonnenfigur zur Schau, die im Zentrum des Retabels steht. In **Marienstatt (69)** und **Oberwesel (70a)** dominiert eine Marienkrönung die Mittelachse. Diese figürliche Mitte war in Marienstatt und Altenberg mit Hilfe einer mehrteiligen Flügelkonstruktion separat zu inszenieren (**71a**). Eine der drei möglichen Wandlungsvarianten blendete in Marienstatt die flankierenden Reliquienbüsten sogar vollends aus.<sup>534</sup> In Cismar **(68)** ist davon auszugehen, daß in die

531 Vgl. für das folgende: Keller 1965, 126f u. Laabs 2000, 97ff.

532 Laabs 2000, 98, weist darauf hin, daß zwei Kastenschlösser sowie ein Metallriegel den Doberaner Schrank sicherten.

533 Das Möbel diene vermutlich als Kelch- oder Sakramentschrank (Darstellungen Abrahams und Melchisedechs an den Türinnenseiten). Keine Hinweise gibt das Bildprogramm auf die angeblich dort verwahrten Reliquien. Siehe Laabs 2000, 99ff mit Bspn. für weitere Kelchschränke. Zur Datierung des Schrankes ins frühe 14. Jh. ebd. 99. Auch das von Keller 1965, 130, als Reliquienschrank angesprochene Objekt aus dem Dom zu Marienwerder (mit der Darstellung des Stifters Bischof Johann I., 1376-1409) dürfte ein Kelchschrank gewesen sein. Die typische Rasterung fehlt hier, es gibt auch keine Regale. Stattdessen ist das von vorne und von hinten durch je zwei Türen zu öffnende Möbel innen komplett bemalt. Die Ikonographie (Meß- und Abendmahlsdarstellungen, Madonna, Thomaswunder etc.) belegt den sakramentalen Kontext.

534 In Marienstatt birgt nur noch das untere der beiden Register im Schrein Büstenreliquiare, das obere, wichtigere ist mit Skulpturen geschmückt. Den Hauptakzent bildet eine Marienkrönung im Zentrum, welche, zusammen mit der darunter befindlichen, vergitterten Reliquienische, bei nur partiell geschlossenen Flügeln sichtbar blieb. Siehe

hochrechteckigen Gefache des Corpus nur zeitweise, etwa bei Heiltumsweisungen, Reliquiare eingestellt wurden. Ansonsten blieben die Fächer leer, sodaß ihre Rückwände mit den dort angebrachten Passionsreliefs sichtbar waren.<sup>535</sup> Ausgangspunkt bei der Erarbeitung der Bildprogramme der Reliquienretabel war daher nach Ehresmann und Decker nicht der Reliquienbestand selbst, sondern der Versuch, „durch einfache Addition“ von Figuren **und** Reliquien „eine ‚Gnadenmasse‘ vor[zu]stellen“, die „in ihrer Reihung [...] eine[r] [...] himmlische[n] Versammlung“ heiliger Gestalten repräsentierte und die zugleich in unterschiedlichster Art und Weise den liturgischen Erfordernissen der jeweiligen Klosterkirche entsprach.<sup>536</sup> Dem theologischen Programm waren die Reliquien als wirkmächtiges Element allenfalls untergeordnet. Deshalb nimmt die Ikonographie des Reliquienretabels selten detailliert auf die eingelagerten Heiligengebeine Bezug, sondern ergreift zu allgemeinen christlichen und mariologischen Themen Stellung.<sup>537</sup>

Im Zentrum des frühen Reliquienretabels stand also ungeachtet der Reliquienmasse immer die **einzelne Figur**. Im Spätmittelalter gipfelt die Entwicklung dann im drei- oder einfigurigen Flügelschrein. Schon die Flügel des Reliquienretabels hatten nicht nur der Diebstahlsicherung, sondern der *relevatio*, der **Inszenierung** eines einzelnen Bildwerks gedient, wie die mehrstufigen Wandlungssysteme der Retabel in Marienstatt und Altenberg belegen. Diese Wandlungssysteme wurden im Spätmittelalter durch Multiplikation der Flügel erweitert und auf bis zu drei mögliche Enthüllungszustände ausgebaut. Die Heiligengebeine, beim Reliquienretabel zunächst nur temporär ausgeblendet, befinden sich beim spätgotischen Altar nunmehr dauerhaft unsichtbar in der Mensa, in verschlossenen Fächern oder im darunterliegenden Kirchenboden.

Daß sich bei der Entwicklung des spätgotischen Schnitzretabels die reduzierte Figurenanzahl und der Aspekt der *relevatio* weiter durchsetzten, ist dem Einfluß einer zweiten, bisher kaum beachteten Objektgattung zuzuschreiben: dem kleinformatigen Einfigurenschrein. Er nimmt die entscheidenden Merkmale des späteren Flügelretabels vorweg, wie im folgenden Kapitel zu zeigen ist. Sein Gehäuse birgt meist nur eine einzige Figur, seine Mitte ist stets deutlich durch eine architektonische Form betont (siehe zum Beispiel **75a,b; 77a,b**). Als Figurenhülle dienen die eigens zum Zweck der Inszenierung am Gehäuse angebrachten Flügel. Auf die sichtbare Ausstellung von Reliquien wird verzichtet.<sup>538</sup> Während die Reliquienretabel des frühen 14. Jahrhunderts ausschließlich in reichen

---

Keller 1965, 128. Über die Wandlung in zwei Stufen schreibt ausführlich Ehresmann 1982, 365f. Er berichtet von einem nicht erhaltenen, dritten, kleineren Flügel, der an der linken Klappe fixiert und separat zu bedienen war, sodaß die Mitte des Schreins wahlweise frei bleiben oder verdeckt werden konnte. Zu Altenberg ebd. 362.

535Ehresmann 1982, 362.

536Decker 1985, 82.

537Ehresmann 1982, 366, weist darauf hin, daß sich die Ikonographie des Marienstatter Retabels nur zum Teil mit den dort deponierten Märtyrerreliquien verknüpfen läßt. Vielmehr stehen mariologische Themen im Zentrum (siehe die Marienkrönung in der Mitte des Schreins). Der Himmelfahrt Mariens war das Retabel seit jeher gewidmet gewesen.

538In diesen vier Punkten hat der Einfigurenschrein vermutlich auch das Konzept mancher Reliquienretabel beeinflusst (Mittelbetonung der Reliquienretabel, das temporäre Ausblenden der Reliquien, die inszenatorische Bedeutung der Flügel etc.). Vgl. die frühe Entstehung dieser Schreine im 13. Jh., also vor den Reliquienretabeln. Vgl. unten S. 107f.

Zisterzienser- und Benediktinerklöstern sowie Stiftskirchen zu finden sind, war der Einfigurenschrein zur gleichen Zeit auch in kleineren Kloster- und Pfarrkirchen weit verbreitet. Er bietet sich wegen seiner **dichten Streuung** als Hauptvorbild für die gotischen Flügelretabel besonders an.

### **b) Einfigurenschreine und Baldachinretabel des 14. Jahrhunderts**

Verena Fuchß schlug für die Entwicklung des Flügelaltars als Ausgangspunkt das hochmittelalterliche **Altarensemble** vor: Im 13. und 14. Jahrhundert war es beliebt, den Altar mit mehreren Objekten unterschiedlicher Gattungen auszustatten, die in vielfältiger Weise miteinander kombiniert und wechselweise aufeinander bezogen wurden – Figuren, Tafelbilder, liturgisches Gerät, Wandmalerei, Glasfenster; ebenso Antependien, Predellen, Schreine.<sup>539</sup> Im Zentrum des Altarensembles stand, wie später beim Schnitzaltar, meist eine besonders hoch verehrte Skulptur, deren Wirkung durch die Mithilfe weiterer Bildmedien potenziert werden konnte. Der additive, assemblageartige Charakter der mehrteiligen Altarausstattung wurde richtungsweisend für die spätmittelalterlichen Retabel, die ähnlich aus verschiedenen Einzelkompartimenten (Skulptur, Tafelgemälde, Relief, Reliquiar) zusammengesetzt sind.<sup>540</sup>

Auch der kleinformatische Figurenschrein ging aus der kompositen, vielgliedrigen Altarausstattung des 13. Jahrhunderts hervor. Diese von Fuchß aufgezeigte Entwicklung soll im folgenden kurz nachvollzogen werden.

Im 12. Jahrhundert waren vollrunde Figuren nur selten als Zentrum eines retabelartigen Ensembles dauerhaft auf dem Altar zu sehen.<sup>541</sup> Die meisten Gnaden- und Kultfiguren wurden nur temporär auf der Mensa plaziert oder zeitweise durch verhüllende Tücher den Blicken der Gläubigen entzogen.<sup>542</sup> Üblich war es, die oft kleinformatischen Bildwerke mit einem Rückbrett auszustatten oder in eine steinerne Wandnische einzulassen.<sup>543</sup> Im 13. Jahrhundert nahm die Zahl der ständig auf der Mensa installierten Plastiken schlagartig zu. Angeblich wundertätige Gnadenbilder eroberten die Altäre.

<sup>539</sup>Fuchß 1999, 159-204 referiert die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten.

<sup>540</sup>Fuchß 1999, 120, 198ff, 207f u. bes. 140-159. Hinweise auf frühere, verstreute Versuche der Forschung, den gotischen Schnitzaltar aus kleinformatischen Altaraufsätzen des 13. Jhs. wie Reliquiaren, Hostienbehältern, Figurentabernakeln etc. abzuleiten, gibt der Literaturüberblick bei Fuchß 1999, 12-19. Schultz 1939, 6f u. 114f plädiert ebenfalls für eine Verwandtschaft, betrachtet aber den Reliquienschrein als den wichtigeren Vorläufer (ebd. 7f). Auch Tängeberg 1986, 33, spricht sich für eine direkte Ableitung aus. Obwohl die Mehrzahl der Baldachin- und Tabernakelschreine aus dem skandinavischen Raum überliefert ist, glaubt der Autor nicht an einen genuin skandinavischen, sondern an einen in ganz Europa verbreiteten Typus, der in Schweden unter besonders guten Erhaltungsbedingungen überkommen ist. Vgl. zu diesem Thema auch R. Norberg: „Ett tyskt bidrag till altarskåpets historia“, Fornvännen 1940. Lapaire 1972, 42, weist zu Recht auf die immensen Forschungslücken zum Thema Baldachin- und Tabernakelschrein hin: weder Braun 1923 noch Paatz 1963 noch das RDK besprechen die beiden Begriffe.

<sup>541</sup>Meist waren es Madonnen. Beispiele bei Fuchß 1999, 108ff m. Abbn. (vier Marienretabel aus Erfurt, Oberpleis, Brauweiler, Echternach, alles 12. Jh., Stein und Stuckfiguren).

<sup>542</sup>Fuchß 1999, 140.

<sup>543</sup>Fuchß 1999, 146. Marks 2003, 41ff m. zahlr. Abbn. und Bspn. aus dem engl. Raum.

Thronende Madonnen machten nach wie vor den Hauptanteil aus.<sup>544</sup> Die Dreidimensionalität der Bilder unterstrich ihre gleichsam körperliche Erscheinung und garantierte hohe Authentizität. Um den Kultrang der Figuren zu betonen, wichen die Rückbretter dem aufwendigeren Dorsale, einer oft giebelig endenden, als Thronlehne gestalteten Rückwand, die das Bildwerk hinterfing. Oder aber die Figur wurde einem freistehenden **Säulenziborium** eingestellt (**76**).<sup>545</sup>

Parallel zum vollplastischen Gnadenbild war im 13. Jahrhundert das auf Holz gemalte Tafelretabel als Altarschmuck gebräuchlich geworden.<sup>546</sup> Es wurde im Lauf der Zeit mit architektonischen Blendgliederungen oder Reliefs versehen.<sup>547</sup> Szenische Bildmotive ersetzten bald die früheren hieratischen Heiligen- und Prophetendarstellungen.<sup>548</sup> Reliefs lösten sich dabei zunehmend vom Grund: das Marienretabel aus der Krypta der ehemaligen Benediktinerabtei zu Brauweiler (um 1175/80, **76b**) zeigt im Zentrum die Madonna. Wie die restlichen Figuren fast freiplastisch konzipiert, thront sie unter einem Säulenziborium.<sup>549</sup>

Es kam nun im Rahmen des aus mehreren, mobilen Teilen bestehenden Altarensembles, zu dem Skulpturen und Tafelbilder gleichermaßen gehören konnten, zu einer **Verschmelzung** der genannten Ausstattungstücke. Schon um 1200 wurde zum Beispiel das Figurenziborium mit dem Dorsale kombiniert. Es wurde als Rück- und Thronwand dem ursprünglich offenen Baldachin eingefügt. Als Beispiel sei eine Madonna (frühes 13. Jahrhundert) aus Churburg (Südtirol) genannt (**76c**). Mit Dorsale und baldachinartigem Dach versehen, besitzt das Objekt jedoch noch keine Baldachinstützen. Bald wuchs das Dorsale über die Breite des Ziboriums hinaus und nahm die Gestalt eines reich mit szenischen Bildern verzierten Tafelretabels an, dessen Hälften die dem Ziborium eingestellte Figur flügelartig flankierten (siehe auch **76b**). Die gleiche Wirkung ergab sich, wenn Heiligen- und Marienfiguren in Nischen oder auf Konsolen oberhalb des Altarblocks

544Fuchß 1999, 152. Erst die Diözesansynode zu Trier von 1310 legte fest, daß der Titelheilige eines Altars etwa mit Hilfe einer Figur zweifelsfrei am Altar selbst zu identifizieren sein müsse, vgl. Decker 1985, 87. Zum Rang von wundertätigen Gnadenbildern speziell in Bayern siehe HBK 1053ff.

545Siehe zur sogenannten Loretomadonna unten S. 107. Das Säulenziborium als Figurendach ist schon im Frühmittelalter nachweisbar. Fuchß 1999, 147. Angeführt wird u.a. ein Bsp. des 9. Jhs. aus Clermont-Ferrand (Madonnenfigur). Das Ziborium- oder Baldachinmotiv ist eine uralte, christliche und islamistische Würdeformel und meint wörtlich ein aus Tüchern gefertigtes Schutz- und Ehrendach, welches entweder auf Stützen fixiert oder, als Schirm, hohen Würdenträgern nachgetragen wurde. Der Name leitet sich aus den hierfür ursprünglich verwendeten, kostbaren Seidenstoffen aus Bagdad (*Baldac*) ab. In der christlichen Ikonographie markiert der Baldachin/das Ziborium als „Himmel“ die Würde und Heiligkeit des umschlossenen Gegenstands oder der eingestellten Gestalt. Dementsprechend sind schon in karolingischer Zeit Altäre mit einem großformatigen, hölzernen oder steinernen Ziborium überspannt (Braun 1924 Bd. 2, 169ff, handelt ausführlich über das Altarziborium). Sowohl diese Altarziborien als auch die älteren Varianten im Frühchristentum und Islam konnten offen bleiben oder aber an den Seiten und nach vorne hin mittels Tüchern verschlossen werden (LCI Bd. 1, Sp. 239-241). Nebenbei betont das Ziborium die Dreidimensionalität und Lebensnähe der Figur, deretwegen plastische Kultbilder ja populär geworden waren. Vgl. Zum Baldachin auch RDK Bd.1, Sp. 1390-1402 (bes. 1391f über den Prozessionsbaldachin, der bei eucharistischen oder Reliquienweisungen als Auszeichnung des vom Priester in den Händen gehaltenen Allerheiligsten dient; quadratische und schirmförmige Typen sind bekannt; vgl. auch WbK, 53).

546Siehe z. B. die Retabel der Wiesenkirche Soest und Quedlinburgs, beide 1.H.13.Jh., Fuchß 1999, 124-127.

547Fuchß 1999, 133f, zu zwei bemalten Steinreliefs aus St. Kunibert zu Köln, 1.H.14.Jh.

548Anfangs waren vor allem Paradiesesdarstellungen, die *Civitas Dei* u.s.w. üblich. Fuchß 1999, 121.

549Fuchß 1999, 112 u. Abb. 67.

seitlich von Wand- oder Glasmalereien begleitet wurden (**73a,b,c**).<sup>550</sup> Eine Madonna aus **Angustringa** (Ostpyrenäen), heute Barcelona, Kunstmuseum, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dokumentiert diese Stufe der Verschmelzung eines Figurenziboriums mit einem Tafelretabel (**74**).<sup>551</sup> Die dem Baldachin applizierten „Flügel“ zeigen gemalte Marienszenen und sind noch unbeweglich. Ihre Höhe erreicht noch nicht die des Ziboriums. Erst in einem letzten Schritt, um 1300, versah man den Baldachin schließlich mit einer „Tabernakelhülle“, das heißt mit **beweglichen, zweiteiligen Klappen**, die das komplette Objekt zu umschließen vermochten.<sup>552</sup> Mit ihrer Hilfe konnte das bisher unverhüllt gebliebene Gnaden- oder Kultbild dem Blick des Gläubigen entzogen und zugleich die Möglichkeit einer erneuten *revelatio* in Aussicht gestellt werden. Die Flügel übernahmen die Aufgabe der bisher für die Verhüllung benutzten Tücher (Velen).<sup>553</sup> Mehr noch: sie konstituierten einen festen Schrein, einen bergenden Kasten, dessen schützende Wirkung vom Wert des darin befindlichen Bildwerks kündete.<sup>554</sup> Frühe Vertreter dieser sogenannten **Baldachinschreine** haben sich vor allem aus Nordeuropa/Skandinavien erhalten. Auch im südlichen Raum waren sie verbreitet, hier sind sie sich jedoch ungleich schlechter überliefert. Aus **Grisons** (Schweiz) stammt eine Baldachinmadonna des frühen 13. Jahrhunderts, von der nur noch die dorsaleartige Rückwand überkommen ist (**76d**).<sup>555</sup> Ins späte 13. Jahrhundert datiert die Baldachinmaria aus **Fröskog** im Historischen Museum Stockholm (**75a**). Gut vergleichbar ist ein Pendant aus dem spanischen Raum aus der Zeit um 1300 (**75b**).<sup>556</sup> Auf dünnen Säulen ruht, jeweils mit Dreipaßbögen abschließend, stets eine hölzerne Ziboriumsarchitektur, der eine sitzende Thronmadonna einbeschrieben ist. Die rückwärtigen Pfosten des Figurenziboriums sind dabei der dorsaleartigen Rückwand appliziert, an die sich links und rechts die Flügel anschließen. Das vordere Säulenpaar steht frei. Es markiert die Umbruchstelle für die einknickenden Flügel. Deren

550In der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Checkendon (1260/70, Oxfordshire, **73a**) ist ein Apsisfenster (mit Glasmalereien) von Wandmalerei flankiert. In der Marienkirche zu Brend Eleigh (fr. 13. Jh., Suffolk, **73b**) war eine Skulptur von Fresken begleitet. In Great Canfield (fr. 13. Jh., Essex, **73c**) wird ein gemaltes Marienbild von Fenstern mit Glasmalereien flankiert. Marks 2003, 40ff.

551Fuchß 1999, 148 u. Abb. 117. Krüger 1992, 35. Vgl. auch ein aus dem fr. 15. Jh. stammendes Retabel aus dem Museo Capitolare zu Atri (Abruzzen) mit einer rundplastischen Jakobusfigur unter Schreindach im Zentrum, flankiert von vertikalen, unbeweglichen Reliefbahnen mit Szenen seiner Vita (**145**). Krüger 1992, 34f u. Abb. 225, vgl. unten S. 167.

552Die ältesten Exemplare stammen noch aus dem Ende d. 12. Jhs. (aus Appuna sowie Näsby in Schweden, aus diesem Bereich sind allgemein die meisten Beispiele für Baldachin- und Tabernakelschreine überliefert). Fuchß 1999, 141.

553„Im Objekt läßt sich eine Thematisierung des Sehens festmachen, wie sie bereits auch bei anderen Kultobjekten wie Reliquiaren konstatiert wurde.“ Fuchß 1999, 153. Zu ähnlichen Schlüssen kommt auch Decker 1985, 91f. In der Zeit vor Entstehung der Baldachinaltäre im 12. Jahrhundert hatte man diesen Effekt entweder durch gänzliche Wegnahme des Bildwerks vom Altar oder durch das Zudecken mit Tüchern erreicht. Vgl. Fuchß 1999, 146; Decker 1985, 91: „Flügel waren also nur ein anderer ‚Aggregatzustand‘ von Vorhängen, aber insofern ein historisch und funktional bestimmter, als sie den ‚Verschlußcharakter‘ der Bilder sicherten.“ Vgl. zur Praxis des Altartuches Braun 1924 Bd. 2, 133-172.

554Das gängigste Material dieses Typus war Holz, daneben sind aber auch Exemplare aus Metall und, seltener, Stein überliefert, vgl. Fuchß 1999, 143ff.

555Fuchß 1999, 142 u. Abb. 97.

556Lapaire 1969, 176f. Fuchß 1999, 142 m. Abb., Krüger 1992, 20 m. Abb. Die spanische Baldachinmaria befindet sich in Barcelona, Museo Marés (Krüger 1992, 19 m. Abb. 172).

Innenseiten sind mit in Blendarkaden eingestellten Heiligenfiguren und mariologischen Szenen geschmückt, welche die Hauptfigur ikonologisch ergänzen. Beim spanischen Beispiel thront die Gottesmutter ebenerdig, im skandinavischen Schrein sitzt sie auf einem hohlen Sockel, in den zwei Durchbrüche in Kleeblattform Einblicke gewähren. Verschloß man das Objekt, ergab sich wegen des quadratischen Grundrisses ein sehr schlanker, turmartiger Prospekt. Die einklappenden Flügel **ließen** dabei den bekrönenden **Baldachin frei**. Das Motiv war also **in beiden Wandlungszuständen zu sehen**. Es zeugte schon von außen vom Kultwert der Figur im Inneren. Bei einigen Baldachinretabeln waren auch die **Außenseiten** der Flügel mit Reliefs verziert.<sup>557</sup> Das Ziborium zeichnete aber nicht nur die eingestellte Figur aus. Baldachinretabel bargen häufig auch **Reliquien und Hostien**, die entweder in den Gehäusesockel, in die Schreinfigur oder in deren Standpodest eingelassen waren. Lapaire vermutet für den Schrein aus Fröskog (**75a**), daß sich im Hohlraum unter der Muttergottes ursprünglich Heiligenpartikel befanden. Auch der Wellenbandsockel eines Schreinchens aus dem Kunstgewerbemuseum in Berlin barg Reliquien (**90a,b**).<sup>558</sup> Die sogenannte **Loretomadonna**, eine Baldachinmaria aus der Zeit um 1300, ist einem offenen Säulnbaldachin einbeschrieben (**76**). Sie besitzt ein verschließbares Fach an der Rückseite der Thronbank. Gauthier und Fuchß gehen davon aus, daß dieses für die Aufnahme der Eucharistie bestimmt war. Maria erscheint hier also in ihrer theologischen Auslegung als *tabernaculum Dei*, als Haus, als Gefäß, des Herrn.<sup>559</sup> Die Flügelreliefs vieler anderer Baldachinmadonnen wiederum zeigen an prominenter Stelle, oftmals auf zwei Flügelhälften verteilt, die Anbetung der Heiligen Drei Könige. Die Magier sind dabei stets auf Maria ausgerichtet.<sup>560</sup> Dies könnte darauf hindeuten, daß weit mehr Baldachinretabel als heute angenommen ursprünglich als Sakramentsschreine und ihre Madonnen als Hostiengefäße dienten.<sup>561</sup> Denn wie Schlie am Beispiel niederländischer

557Fuchß 1999, 142 u. Abb. 96. Reliefierte Außenseiten finden sich z.B. beim unten S. 122f ausführlich besprochenen Stück aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum (**90a,b**); seine Außenflügel zeigen Buchstabenfolgen in Flachrelief.

558Siehe zum Berliner Stück und zu anderen Beispielen unten S. 120ff. Ein aus dem 15. Jh. stammender Flügelaltar aus Sigtuna in Schweden birgt insgesamt acht ältere Figuren des 14. Jhs., die vermutlich ehemals in eigene, kleinere Tabernakelgehäuse integriert waren. Sie weisen alle Rückenhöhlungen auf, die außergewöhnlich exakt und tief ausgeführt und mit horizontalen Brettlagen versehen sind. Dort könnten Reliquien deponiert gewesen sein (Tängeberg 1986, 29f. Zum Zweck der Figurenhöhlung als stabilisierende Maßnahme siehe auch Baxandall 1985, 45f). Ähnlich auch Lapaire über die Madonna eines Baldachinretabels aus Valois (Frankreich) aus dem letzten Drittel des 14. Jhs. (Lapaire 1969, 169f u. 182f m. Abbn. 1-4 u. 17). Ihre Rückseite hat eine heute leere, hochrechteckige Aushöhlung von 29x5,5 cm mit 6-9 cm Tiefe. Der restauratorische Befund erwies, daß die dort eingelagerten Materialien schon vor der Fassung der Figur deponiert wurden. Das als Verschluss dienende Rückbrett wurde erst nach seiner Montage mit Leinwand und Grundierung versehen, um die Bemalung auftragen zu können. Von einer Aufbewahrung zum Beispiel des Sakraments, welches regelmäßig zu entnehmen gewesen wäre, ist hier also nicht auszugehen.

559Maria ist einem freistehenden Säulenziborium eingestellt. Figur und Baldachin sind geschmiedet. Ihr Typus, eine sitzende, gekrönte Muttergottes mit hieratisch und frontal thronendem, segnendem Kind (Jesus als junger Erwachsener), entspricht genau jenen ebenfalls geschmiedeten Madonnen des 13./14. Jhs., die nachweislich als Hostiengefäß verwendet wurden (z.B. Sakramentsmadonna aus Limoges, siehe unten S. 253). Die Loretomadonna wird um 1300 datiert und in Loreto, Tesoro de la Santa Casa, bewahrt. Fuchß 1999, 147; Gauthier 1978, 38. Zur Madonna aus Limoges Gauthier ebd..

560Die mariologischen Bildprogramme der Baldachinretabel erläutert ausführlich Lapaire 1969, 181f.

561Hans Dünninger: "Zur Frage der Hostiensepulcren und Reliquienkondierungen in Bildwerken" in: Jahrbuch für Volkskunde, NF 9, 1986, 72-84.

Sakramentsretabel herausarbeitet, war die Szene der Anbetung der Könige, kombiniert mit einer plastischen Madonnenfigur, im Kontext der Sakramentsverehrung und -aufbewahrung sehr gebräuchlich.<sup>562</sup>

Auch denjenigen Skulpturen, die in der Frühzeit lediglich mit einer Thronrückwand, nicht aber mit einem Ziborium versehen worden waren, gab man spätestens ab 1300 eine schützende Hülle.<sup>563</sup> Die rückwärtige Wand erhielt eine dachartige Vorkragung, an den seitlichen Vertikalkanten wurde je ein Flügel appliziert. Der sogenannte **Tabernakelschrein** entstand.<sup>564</sup> Er besitzt **keinen Baldachin**. Ein schlichter, innen am Gehäuse fixierter Maßwerkvorhang dient stattdessen häufig als Würdesymbol der Figur.<sup>565</sup> Die Verdachung kann einen rechteckigen Grundriß besitzen und mit Giebel abschließen, oder, häufiger, flächig gebildet sein. Dabei springt die vordere Kante oft drei- oder fünfeckig in den Raum vor. Entsprechend der unterschiedlichen Verdachungsmöglichkeiten variiert der Flügelschluß. Zum dreieckigen Schreindach gehörten zwei einteilige Klappen, die an der Schreinfront eine winklige Brechung konstituierten (**77b**; eine formale Parallele hat dieses Motiv in den stumpfwinkligen Satteldächern der mittelalterlichen Reliquienschreine).<sup>566</sup> Seltener wurden, wie beim Baldachinretabel, auch zweiteilige Flügel verwendet, die dann einen rechteckigen Grundriß umschlossen (**77a**).<sup>567</sup>

Eine Sonderform stellt das sogenannte **Eucharistietabernakel** dar. Zwei vermutlich in Limoges gefertigte Exemplare aus dem frühen 13. Jahrhundert haben sich aus Cherves (in New York, **79a-e**) und St. Aignan (in Chartres, **78a,b**) überliefert.<sup>568</sup> Die hausförmigen, kleinformatischen, Schreine sind aus mehreren, beweglichen Segmenten zusammengesetzt. Die verbindenden Scharniere laufen lilienförmig aus. Sie ermöglichen es, das Objekt vollständig zu einer Bilderwand zu öffnen. Da die Kompartimente durchwegs mit Reliefs geschmückt sind, entsteht so ein Relief-Polyptychon mit

<sup>562</sup>Siehe zu diesem Thema Schlie 2000, 107ff.

<sup>563</sup>Tångeberg 1986, 32f. Aus der Zeit um 1200 sind in der Regel keine vollständigen Exemplare erhalten. Die Auflistung des Autors zeigt, daß offenbar die Form des Baldachinschreins in Skandinavien den älteren Typ darstellt.

<sup>564</sup>Beispiele sind vor allem aus Skandinavien und Italien überliefert.

<sup>565</sup>Tångeberg 1986, 131.

<sup>566</sup>Eine der geläufigsten Schreinformen für Reliquiare ist die des Hauses, abgeschlossen durch ein stumpfwinkliges Satteldach (Dreikönigsschrein im Kölner Dom, E.12. Jh.; Grundform des Reliquiars folgt der einer dreischiffigen Basilika mit Satteldachabschluß. Vgl. Heribert-Schrein, Neu St. Heribert, Kunibert-Schrein, St. Kunibert etc. Baumgarten 1985, 74-98; 108-129. Weitere Bsp. aus verschiedenen Jhn. ebd. 130ff. Vgl. dazu auch Braun 1940, Abbn. Tf. 23-37). Entsprechende Wertschätzung genießt das Dach in der symbolischen Ausdeutung der frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchenlehrer. Durandus bezog das (Kirchen-)Dach wegen seiner himmelsstrebenden Ausrichtung auf das menschliche Sehnen nach Gott und verstand es zugleich als Hülle des Gesetzes und der heiligen Schriften. Damit fungiert das Dach als Verweis auf die alttestamentarische Bundeslade. Das Dach konnte auch den menschlichen Leib symbolisieren; dieser Aspekt dürfte bei Reliquiaren eine wichtige Rolle gespielt haben (über die Interpretationen von Rhabanus Maurus, Durandus, Hugo von St. Victor u.a. zu diesem Thema siehe Sauer 1924, 118). Auch das Dach des Reliquienschreins markiert Raumhaltigkeit und zeigt an, daß sich darunter ein schützenswertes, wertvolles Objekt verbirgt.

<sup>567</sup>Als Beispiele für die beiden Möglichkeiten seien genannt: für rechteckiges Dach mit Doppelflügeln ein Madonnenschrein aus Pale di Foligno (**77a**), ehem. S. Maria di Giacobbe, 1320 (Krüger 1992, 18 u. Abb. 154); für dreieckiges Dach der Olofschrein aus Överenhörna (Schweden, **77b**), um 1500 (ebd. 24 u. Abb. 195).

<sup>568</sup>Der Tabernakel aus Cherves (New York, Metropolitan Mus.) wird um 1235 datiert; der aus St. Aignan (Chartres, Domschatz) 1225/30. Beides sind Goldschmiedearbeiten. Gauthier 1978, 23ff.

giebelförmig abschließendem Mittelbild, das von je zweiteiligen Flügelbildern flankiert wird (79c). Das mehrteilige Tafelretabel des 13. Jahrhunderts mag für die Erfindung dieses Schreintypus Pate gestanden haben.<sup>569</sup> Wie beim Baldachinretabel lassen sich die Doppelflügel aber auch um die längsrechteckige Bodenplatte herum rechtwinklig abknicken und schließen (78b, 79b). Die sich so ergebenden Gehäuse besitzen eine mäßige Tiefe und einen Satteldachabschluß. Außen tragen die Tabernakel Flachreliefs (78a, 79a).<sup>570</sup> Zwar sind die Schreinen ohne Inhalt überliefert, ihre Bildprogramme bieten jedoch Anhaltspunkte für ihre Nutzung. Die Wände der beiden vorgestellten Beispiele sind durchwegs mit Passionsszenen versehen. Die Gehäuserückwände zeigen mit Kreuzigung (Saint-Aignan, 78b) beziehungsweise Kreuzabnahme (Cherves, 79d) **eucharistische Motive**.<sup>571</sup> Die daraus abzuleitende Vermutung, in diesen Schreinen könnte die Hostie aufbewahrt worden sein, wird durch Bildquellen gestützt. Eine Miniatur aus einer Bible Moralisée (80) zeigt einen solchen Tabernakel mit dem typisch spitzwinkligem Giebeldach und den charakteristischen lilienartigen Scharnieren. Eine halbmondförmige Hostienhalterung (Lunula) befindet sich im Inneren. Zwei Priester halten das Objekt einer Schar von Ungläubigen zur Demonstration entgegen – eine Sakramentsaussetzung findet statt.<sup>572</sup>

Nach Gauthier könnten auch **Hostienmadonnen** in diesen Eucharistietabernakeln präsentiert worden sein. Hostienmadonnen sind kleinformatige Marienfiguren, in denen einzelne geweihte Oblaten verwahrt wurden. Eine 1225/35 datierte, vermutlich in Limoges gefertigte Thronmadonna aus einer französischen Privatsammlung trägt zum Beispiel auf ihren Knien eine flache Pyxis, in die Hostien gelegt werden konnten.<sup>573</sup> Die Maße dieser Marienfigur ordnen sich der Satteldachform des Schreins aus Cherves so deutlich unter, daß eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider Objekte möglich scheint (81). Dies bestätigen die übereinstimmende Entstehungszeit und der gemeinsame Werkstattzusammenhang.<sup>574</sup> Maria und Schrein werden somit gleichermaßen zum *tabernaculum panis*.

Die Verwendung von Baldachintabernakeln (Loretomadonna, 76) und hausförmigen Schreinen als Orte der Sakramentsverwahrung könnte von der alttestamentarischen Beschreibung des

569Vergleichbar ist das etwa zeitgleiche Soester Retabel (um 1230/40) in der Berliner Gemäldegalerie. Gauthier 1978, 24, Abb. 3 und 36, Abb. 22. Grosshans 1998, 14 m. Abb.

570St. Aignan: Sitzende Heilige unter Blendarkaden; Cherves: Thronmadonna und thronender Christus in Gloriole. Siehe Abbn. u. Schemazeichnung bei Gauthier 1978, 23 u. 25.

571Gauthier 1978, 25ff. Ganz aufgeklappt sind auf den Flügeln weitere Darstellungen der Passion (Cherves) bzw. Erscheinungswunder (St. Aignan) zu sehen. Die in Cherves dargestellte Grablegung symbolisiert, da sie die trauernden und klagenden Zeitgenossen miteinschließt, den ausgestellten bzw. zur Anbetung ausgesetzten sakramentaren Leib und wurde deshalb als Schlüsselszene im Kontext von Hostienaussetzungen verwendet. Vgl. dazu Schlie 2000, 95ff.

572Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 11560, sog. **Oxford Bibel**, 1230-1240, Gauthier 1978, 32 u. 33, Abb. 15.

573Nußbaum 1979, 324 ff. m. Abbn. 14f und Parallelbeispielen. Gauthier 1978, 37f m. Abb. 27. Die Madonna befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer, heute Martin Le Roy, cat. 36; siehe auch unten S. 253.

574Gauthier 1978, 39. Ihrer Rekonstruktion zufolge wurden die Sakramentsmadonnen zumindest zeitweise vor dem Kreuzigungsrelief deponiert. Da das Christuskind im Schoß der Maria mit Hostienpyxis ebenso auf das allerheiligste Sakrament verweist wie der gekreuzigte und geopfert Jesus des Reliefs, war ein „Austausch“ beziehungsweise eine räumliche Überlagerung der beiden Bilder zulässig, ohne daß sich dabei die Aussage des Bildensembles änderte.

Allerheiligsten inspiriert sein. Die Gesetzestafeln, der Stab Arons und das Gefäß mit dem Manna, also die alttestamentarische Präfiguration der Eucharistie, wurden in der **Bundeslade** aufbewahrt. Nach Ex. 25, 10-22; 37, 1-9 handelt es sich dabei um einen Kasten, einen Schrein: „eine Lade aus Akazienholz“.<sup>575</sup> Die Bundeslade wurde dementsprechend in der Kunst traditionell als truhentartiger Kasten, als rundbogiger Schrank oder aber, seit dem 10. Jahrhundert, als **spitzgiebeliger Schrein** wiedergegeben.<sup>576</sup> Auf diese Darstellungskonvention nimmt die mit Giebel versehene Ädikulaform der Eucharistietabernakel Bezug. Sie erinnert zugleich auch an die alttestamentarische **Stiftshütte**, in der die Bundeslade deponiert wurde (Ex. 26, 1-37): Die Stiftshütte war aus goldüberzogenen Brettern gefügt, verbunden durch Riegel aus Gold (Ex. 26, 29f). Auch an der Außenseite der Eucharistietabernakel befinden sich aufwendig verzierte Scharniere in Lilienform („Riegel“). Sie halten die glitzernden, mit geschmiedeten Reliefs überzogenen Flügelkompartimente („goldüberzogene Bretter“) zusammen (über die Bedeutung der Scharniere und Riegel wird noch ausführlich zu sprechen sein). In der Stiftshütte erhob sich aber auch ein **Baldachin**. Er bestand „aus vier Säulen“, die „einen Vorhang [...] aus Purpur, Scharlach und gezwirnter feiner Leinwand“ trugen. Moses sollte „die Lade mit dem Gesetz [und dem Manna, d. Verf.] hinter den Vorhang setzen“.<sup>577</sup> Die Bundeslade steht also laut Altem Testament unter einem Ziborium, dieses befindet sich in der Stiftshütte. Vor diesem Hintergrund sind Ädikula und Baldachin der Figurenschreine beide gleichermaßen als Symbole des *domus panis* legitimiert.

### **Zusammenfassung**

Anknüpfend an die eingangs formulierte Fragestellung nach der Genese des mittelalterlichen Flügelretabels ist festzustellen: Urform des Flügelschreins ist der Einfigurenschrein des 13. Jahrhunderts. Seine Merkmale sind: die einzelne Figur (häufig ein verehrtes Gnadenbild),<sup>578</sup> oft ergänzt durch unsichtbar eingelassene Reliquien oder Hostie, der bekrönende Baldachin beziehungsweise ein Ädikulagiebeldach sowie eine schützende Hülle, ein "Flügelmantel",<sup>579</sup> der ganz auf die eine Skulptur zugeschnitten ist und diese umgibt. Die zweiteiligen Flügel der Baldachinretabel und Eucharistietabernakel und die winklig schließenden Klappen des Tabernakelschreins deuten an, daß sich dahinter ein raumhaltiges Heiligenbild verbirgt, das die Flügel gleichsam zu sprengen droht – Hinweis auf die Heilsmacht und Authentizität der Figur.<sup>580</sup> Bei geöffneten Klappen konstituieren die Einzelsegmente des Einfigurenschreins

<sup>575</sup>Die Bundeslade gilt daher auch als der „Prototyp“ jeden Altars. LCI Bd. 1, Sp. 341ff.

<sup>576</sup>LCI Bd. 1, Sp. 341 m. Bspn. u. Abb.

<sup>577</sup>Ex. 26, 31-33.

<sup>578</sup>Nach Fuchß 1999, 152f, ist der „Kultwert“ wundertätiger Skulpturen der häufigste Anlaß, einen Baldachin- oder Tabernakelschrein zu schaffen. Auch Lapaire 1969, 182, nennt eine Reihe von Baldachinschreinen, in denen ältere, reliquiengleich verehrte Skulpturen verwahrt wurden, u.a. etwa den Schrein aus Valois (siehe oben S. 110).

<sup>579</sup>Bezeichnung nach Schultz 1939, 116.

<sup>580</sup>Das Architekturkonzept der Reliquienretabel des frühen 14. Jhs. geht nicht vom einzelnen Bild, sondern von einer Masse an Bildern und Reliquien aus. Sein Flügelschluß ist daher immer plan, läßt keine Rückschlüsse auf die Raumhaltigkeit der dahinterliegenden Figur(en) zu.

bildkompositorisch ein Polyptychon, dessen **Mitte** aber stets durch **Baldachin/Verdachung** und die dort eingestellte Figur betont ist. Es sind Merkmale, die oben auch für das Reliquienretabel des frühen 14. Jahrhunderts festgemacht wurden. Vor diesem Hintergrund ist das Reliquienretabel, formal gesehen, nichts anderes als ein monumentalisierter Einfigurenschrein, jedoch mit um ein Vielfaches multiplizierten Seitenpartien und teils sichtbar gemachten Reliquien. Wie die oben aufgezeigten Wandlungssysteme belegen, ist sein zentrales Anliegen noch immer die *velatio* beziehungsweise *relevatio* der **Skulptur** in der Mitte.

Ein zweites Mal scheint der **Einfigurenschrein** mit dem spätmittelalterlichen **Drehstabretabel** aufzuleben (**116ff**). Seine erkerartige Front nimmt auf den Tabernakelschrein, genauer: auf jenen mit dreieckigem Grundriß und winklig schließenden Klappen, Bezug. Dies suggeriert, daß wie beim Einfigurenschrein kein planer Flügelschluß möglich ist, daß also die Schreinfigur im Inneren voluminöser ist als der Corpus. Dieses raumhaltige Heiligenbild dürfte als besonders "authentisch" verstanden worden sein.<sup>581</sup> Der Drehpfostenaltar rezipiert zugleich auch das **Baldachinretabel**: auf das charakteristische Säulen-Baldachin-Motiv etwa in Usterling (**127**), Mörlbach (**132**) und in Rothenburg (**131**), außerhalb der Drehstabretabel singulär in der spätmittelalterlichen Altarbaukunst, wurde schon ausführlich hingewiesen. Erläutert wurde auch, daß das Motiv dank der sich dem Verlauf des Baldachinbogens unterordnenden Flügel im geöffneten wie im geschlossenen Wandlungszustand sichtbar bleibt. Darin liegt die entscheidende Gemeinsamkeit mit dem Baldachinretabel begründet. Beim Baldachin- wie beim Drehpfostenaltar zeichnet das Ziborium also nicht nur die Schreinskulptur(en) aus, sondern kündigt schon von **außen** vom Kultwert der Figuren im Inneren.

Das Drehpfostenretabel demonstriert mit dieser Bezugnahme auf eine der ältesten Schreingattungen der Kunstgeschichte eine Art Genealogie der Retabelarchitektur. Diese Genealogie liefert gleichsam die Legitimation dafür, daß das Drehstabretabel ein angemessener Ort des Kultes und der Kultbildpräsentation sei.<sup>582</sup> Wie der Einfigurenschrein Ort des Sakraments oder einer Reliquie ist, kann dabei auch das Drehstabretabel unsichtbar Reliquien oder Hostien in sich bergen.<sup>583</sup>

Doch wurden die altherwürdigen architektonischen Topoi weiterentwickelt: Erstreckte sich das

---

581 Ähnlich lauten auch die von der Forschung weitgehend unbeachteten Ausführungen von Schultz 1939, 114, der vorschlug, die spitzwinklig schließenden Retabel des Spätmittelalters auf polygonalem Grundriß von den quadratischen Baldachinschreinen abzuleiten. Durch diese Schreinform erst bekunde sich, „gleichsam durch die Füllung bestimmt, der dreidimensionale Charakter des Schreins“, „eindringlicher als bei der gewöhnlich plan geschlossenen ‚Tafel‘“. Auch Wolfgang Wegner hat sich 1940 im Rahmen seiner Studie zum spätmittelalterlichen Retabel in Deutschland mit dem Motiv des vorne winklig schließenden Schreins beschäftigt. Er stellt fest, daß dieser die Dreidimensionalität des Corpus und damit auch die seiner Figuren betone und daß es sich bei dieser häufig bei **Marienaltären** verwendeten Form um eine sehr alte handeln müsse. Mit der „Kontinuität des Inhalts“ (Marienthema) sei bis ins Spätmittelalter eine „Kontinuität der Form“ einhergegangen (winkliger Flügelschluß). Wegner 1940, 114.

582 Dies paßt gut zum sonstigen Konzept des Moosburger Retabels, bei dem die Demonstration von Authentizität ein zentrales Anliegen ist. Siehe S. 213f, 222f, 232.

583 In Rabenden und Moosburg wurden z.B. vermutlich das Sakrament sowie Reliquien aufbewahrt (vgl. S. 206, 266ff).

Ziborium des Baldachinretabels noch über quadratischem Grundriß, zeigt der spätgotische Nachfolger das Motiv in die Fläche projiziert – der Baldachin des Drehstabretabels hat nur noch zwei Ständer, die statt einer dreidimensionalen Kuppel ein flaches, kuppelartiges Maßwerkgeflecht tragen, welches zusammen mit den Flügeln in **vorderster** Raumbene liegt (diese Entwicklung wird in Kapitel IV. 3. f. ausführlich beschrieben). Beim Baldachinschrein aber sind die Flügel nicht dem vorderen Säulenpaar, sondern dem **rückwärtigen** angegliedert.<sup>584</sup> Seine Seiten bleiben daher im aufgeklappten Zustand offen, im Gegensatz zu den seitlich geschlossenen Schreinkästen der Drehstabretabel. Der Hauptunterschied besteht in der **Scharniertechnik**: keines der hochmittelalterlichen Baldachinretabel weist Drehpfosten mit Drehlagern auf. Die Lager des Drehsäulenretabels gewährleisten, daß nicht nur der Baldachin, sondern auch dessen **Säulen** in beiden Wandlungszuständen sichtbar bleiben. Stattdessen werden beim Einfigurenschrein die Stützen des Innenziboriums von den sich schließenden Flügeln **überlagert** und das Baldachinmotiv dadurch verunklärt. Neben der Schreinform ist also offenbar auch die Scharniertechnik des Drehstabretabel gegenüber seinem Vorgänger weiterentwickelt worden. Um diese Entwicklung zu verstehen, soll zunächst die Scharniertechnik der Baldachin- und Tabernakelschreine unter die Lupe genommen werden. Anschließend werden Herkunft, Vorzüge und Intention der Drehstabtechnik untersucht.

### **c) Das dreistufige Wandlungsmodell: Ring- und Stangenscharniere**

Die Scharniere der Einfigurenschreine sind, so wird sich zeigen, abgestimmt auf spezielle Varianten der Retabelwandlung.

In Museen und Publikationen werden Baldachin- und Tabernakelschreine heute meist mit vollständig geöffneten Klappen präsentiert. So war es auch im Mittelalter üblich **(82)**.<sup>585</sup> In Vergessenheit geriet die Möglichkeit, Baldachinretabel lediglich **teilweise** zu klappen. Manche besitzen Flügel, die sich in der Mitte zusätzlich **entgegen** der sonst üblichen Richtung abknicken lassen, und zwar so, daß die jeweils vorderen Hälften der Klappen, flügelähnlich links und rechts des vorderen Säulenpaares angeordnet, das noch geöffnete Gehäuse flankieren.<sup>586</sup> Der um 1410 datierte Baldachinaltar der Streichenkirche/Chiemgau mit der Figur des Hl. Servatius im Zentrum

<sup>584</sup>Siehe die ausführlichen technologischen Analysen bei Tångeberg 1986, 33.

<sup>585</sup>Die Abbildung zeigt ein Glasfenster mit der Nikolauslegende, vor 1242 gestiftet, in der Kathedrale von Chartres. Dargestellt ist ein Stifter, Étienne Chardonel, der vor einem Baldachinretabel kniet und die dort eingestellte Madonna verehrt. Der Schrein ist komplett geöffnet. Die zweiteiligen, an der Rückwand montierten Flügel sind zweifelsfrei zu erkennen. Fuchß 1999, 142 u. Abb. 99. Vgl. auch die Darstellung einer Gregorsmesse auf einem Teppich aus der Zeit um 1460, die vor einem ebenfalls komplett geöffneten Baldachinretabel stattfindet (Lapaire 1969, 180, Fig. 16).

<sup>586</sup>Von allen Forschern, die sich mit dem Typus des Baldachinaltars beschäftigen, weist allein Frinta 1967, 104 u. 116 (Anm. 3 mit Beispielen u.a. auch aus dem französischen und spanischen Sprachraum) auf die Möglichkeit dieses Wandlungszustandes hin.

wird noch heute in dieser Weise präsentiert (**121a**).<sup>587</sup> Auch im Mittelalter war dieser Wandlungszustand üblich, wie eine Miniatur aus der Trinity College Apokalypse (Mitte 13. Jahrhundert) belegt (**83a**).<sup>588</sup> Das Blatt ist dem Thema des Todes Johannes des Evangelisten gewidmet, dem der Heiland das baldige Ende ankündigt. Als Symbol für den Eintritt des Sterbenden ins Himmelreich zeigt ihm Christus eine Ziboriumsarchitektur mit geöffneten Flügeln – Verweis auf die offene Paradiesespforte. Es handelt sich um einen Baldachinaltar, wie anhand der Stützsäulchen zu erkennen ist. Von den flankierenden Doppelflügeln ist nur die je vordere Hälfte zu sehen. Die hinteren verschließen die Seitenwände des Baldachins und machen ihn so zum Kastenschrein (vergleiche auch **83b**).<sup>589</sup>

Auch die schon erwähnte Abbildung eines Eucharistietabernakels aus der Oxford Bibel<sup>590</sup> zeigt den Schrein in der beschriebenen Weise (**80**). Die zweiteiligen Flügel sind so angeklappt, daß nur ihre vorderen Hälften zu sehen sind. Folglich ist der Schrein als an den Seiten verschlossen zu denken. Der materielle Befund der erhaltenen Eucharistietabernakel aus Cherves und St. Aignan bestätigt die Authentizität dieser Miniatur: Die flach schließende Front beider Tabernakel konnte mittels der zwei vorderen Türhälften wie ein Flügelretabel geöffnet werden (**78b, 79b**).<sup>591</sup>

Diese Wandlungsvariante des rechteckigen Einfigurenschreins sollte sich im weiteren Verlauf des Mittelalters durchsetzen, und zwar zunächst in einer „modifizierten“ Form mit **feststehenden**, hinteren Flügelhälften. Als Beispiel sei ein Figurentabernakel aus St. Pellegrino in Bominaco (Abruzzen) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts genannt (**84**). Der Hl. Pellegrino steht als Einzelfigur in einem ihn eng umschließenden, hohen Schrein. Die Flügel besitzen im Gegensatz zu den spätmittelalterlichen Flügelretabeln ein noch stark gelängtes, hochrechteckiges Format, das sich unmittelbar aus den Proportionen der Figur selbst ergibt („Flügelmantel“). Jedoch ist die jeweils hintere Flügelhälfte nicht mehr wie bisher beweglich, sondern steht fest.<sup>592</sup> Damit war jener Typus

587Der flache, zinnenbekrönte Baldachin ruht auf schlanken Säulchen. Auf den zweiteiligen Flügeln sind Heilige gemalt. Eine Photographie im aktuellen Kirchenführer zeigt das Retabel auf dem nördlichen Seitenaltar aufgestellt. Die hinteren Flügelhälften sind komplett angeklappt, während die vorderen in Gegenrichtung jeweils leicht schräg gestellt nach außen zeigen. Bomhard 1984, 15-17. Abb. 4.

588Trinity College Apokalypse, Cambridge, Trinity College Library, MS R.16.2, fol 31r. Fuchß 1999, 151f u. Abb. 129. Um den symbolischen Gehalt der architektonischen Form zu unterstreichen, fehlt die Darstellung der zugehörigen Figur.

589Diese Wandlungsvariante war nach Fuchß im Zusammenhang mit der Paradiesesportensymbolik insofern angebracht, als ein vollständig geöffneter Baldachin den in dieser Miniatur thematisierten Aspekt des **Eintritts** ins Himmelreich weniger anschaulich zum Ausdruck gebracht hätte. Die Wandlungsvariante impliziert also neben dem Schreinemotiv zugleich auch ein Pfortenmotiv. Fuchß 1999, 151. Auch in einer Illustration einer Bible Moralisee (Wien, Österr. Nationalbibliothek, cod. 1179, **83b**) aus dem zweiten Drittel des 13. Jhs. ist ein kleinformatige Baldachinschrein dargestellt. Die Thronmadonna wird dabei von jeweils einteiligen Flügeln flankiert (Fuchß 1999, 150 u. Abb. 125). Dies bewog Fuchß, den Schrein als kleinformatigen Kastenschrein mit festen Seitenwänden und einteiligen Klappen anzusprechen. Möglich wäre aber auch die Interpretation als teilgeklapptes Baldachinretabel.

590Siehe oben S. 112 m. Anm. 572.

591Das Bildprogramm des Schreins aus Cherves ist sowohl auf die eine als auch die andere Wandlungsvariante abgestimmt: im teilgeklappten Zustand wird die Kreuzabnahme der Gehäuserückwand von Erscheinungswundern begleitet (Emmausszene, *Noli me tangere* etc.); ganz geöffnet waren zusätzlich Grablegung und Auferstehung zu sehen (Vgl. Schemazeichnungen a und b bei Gauthier 1978, 24f).

592Krüger 1992, 23 u. Abb. 189f.

des festen Schreinkastens geboren, der in der Spätgotik für das ein- bis fünffigurige Schnitz-/Flügelretabel Allgemeingültigkeit erlangen sollte.<sup>593</sup>

Drei mögliche Wandlungszustände bieten also Eucharistietabernakel und Baldachinschrein: die komplett geschlossene Form, die gänzlich geöffnete in der Art eines Polyptychons und die teilgeklappte nach Art eines Kastenschreins mit offenen Türen und durchgehenden Seitenwänden. Bekrönt wird die entstehende Ädikula je nach Schreintyp von einem Giebel- oder Baldachindach. Die Verbindung von **geschlossenem** Kastenraum und sich **öffnenden** Türen, die auch beim Flügelaltar gegeben ist, erinnert an die Bundeslade des Alten Testaments. Sie wird, wie erwähnt, als fester Schrein beschrieben. Nach Ex. 25, 21 war sie aber auch zu öffnen, sodaß man „in die Lade das Gesetz legen“ konnte. **Teilgeklappten** Einfigurschreinen ist ebenfalls die Vorstellung der sich öffnenden Tür, der Pforte, impliziert.<sup>594</sup> Sie gibt dem Betrachter gleichsam kurz den Blick aufs Heiligtum frei, um es dann sogleich wieder zu verhüllen.<sup>595</sup>

In dieser Intention ist die teilgeklappte Wandlungsvariante offenbar bei Aussetzungszeremonien genutzt worden, wie die Illustration aus der Oxford Bibel für die **Eucharistietabernakel** belegt **(80)**.<sup>596</sup> Die Liturgie könnte auch sonst bestimmend für deren Wandlungszustand gewesen sein. Bei eucharistischen Meßfeier könnte man die Hostie vor dem vollständig aufgeklappten Schrein präsentiert haben. Erst dann nämlich entrollte sich, zur Meßfeier passend, die vollständige Passions- und Auferstehungsikonographie der Gehäusesegmente **(79c)**.<sup>597</sup> Wurde das Sakrament zur Segnung aus dem Corpus genommen, wurde als „Stellvertreter“ für die zum Zeitpunkt der Elevation absente Hostie die Kreuzigungsszene an der Rückwand sichtbar.

Inwiefern auch der Wandlungszustand von **Baldachinretabeln** mit Aussetzungszeremonien und Messen in Verbindung stand, läßt sich aus zeitgenössischen Illustrationen nicht unmittelbar ableiten, allenfalls Schwerpunkte sind ablesbar. Bei Aussetzungen bevorzugte man offenbar auch hier die Kastenform mit teilgeklappten Flügeln **(83a,b)**.<sup>598</sup> Ganz geöffnete Baldachinschreine finden

593Lapaire 1972, 42. Tångeberg 1986, 130, geht davon aus, der großformatige spätgotische Heiligenschrein habe sich erst im 15. Jh. aus dem älteren, seit 1200 bekannten Baldachinaltar (ebd. 32f) entwickelt. Krüger 1992, 224, führt jedoch ein italienisches Beispiel an, welches aus der Mitte des 14. Jhs. stammt (Madonna, Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, vgl. Lapaire 1972, 46ff.). Dessen Höhe beträgt bereits 180 cm. Vgl. Tångeberg 1986, 142 (Maße der schwedischen Schreine).

594So deutet auch Fuchß die oben S. 116 genannte Miniatur aus Cambridge: die sich auftuende Pforte symbolisiert den Eintritt ins Himmelreich. Fuchß 1999, 151.

595Auf diesem Gedanken baut die Arbeit Deckers auf, der das Moosburger Retabel als reine „Erscheinungspforte“ deutet. Decker 1985, 224ff. Vgl. auch die Darstellungen byzantinischer Baldachine, deren Seiten durch Tücher verhängt wurden, welche bei Bedarf, um die Erscheinung des eingestellten Heiligtums zu inszenieren, kurz „gelüftet“ wurden. Bildbeispiele LCI Bd. 1, Sp. 239-241.

596Siehe oben S. 116 u. 112. Bei der Aussetzung der Hostie zeigte z.B. der Schrein aus Cherves ausschließlich Erscheinungswunder, die Passionsszenen waren ausgeblendet (siehe Anm. 571 in diesem Kapitel).

597Beim Tabernakel aus Cherves waren dann links und rechts neben dem Sakrament Grablegung, Auferstehung etc. zu sehen.

598Vgl. die oben S. 116 Anm. 589 genannte Illustration aus der Bible Moralisee **(83b)**, sie zeigt eine Aussetzungsszene mit Klerikern und Laien, die vor dem Madonnenschrein andächtig niederknien (oder handelt es sich um einen **festen** Kastenschrein?).

sich sowohl bei Meßszenen,<sup>599</sup> als auch bei Darstellungen von Kircheninterieurs (**82**).<sup>600</sup> Es sind hier demnach keine konkreten Zuweisungen möglich. Denkbar wäre aber, daß die drei Wandlungen der Baldachinaltäre auf das Kirchenjahr mit seinen drei liturgischen Zeitstufen (Sonn-, Feier-, Werktag oder: Sonn-/Feiertag, Werktag, Fastenzeit) abgestimmt wurden.<sup>601</sup> So läßt es sich für den Hochaltar des Prämonstratenserinnen-Stifts **Altenberg bei Wetzlar** nachweisen (**71a-c**).<sup>602</sup> Das Beispiel ist aufschlußreich, weil das große Reliquienretabel<sup>603</sup> vom Konzept des Baldachinschreins besonders unmittelbar beeinflusst ist: eine einzelne Madonnenfigur steht in seinem Zentrum, überfangen von einem Ziborium. Seitlich anknüpfende Maßwerkgitter erweitern dieses zur fünfschiffigen Kirchenarchitektur. Links und rechts schließen sich je zweiteilige Flügel mit gemalten Heiligenfiguren und Marienszenen an (**71a**). Komplette umgeklappt überdeckten sie das gesamte Gehäuse, und gemalte Passionsszenen wurden sichtbar (**71c**). Sie waren für die Fastenzeit bestimmt. Möglich war es auch, nur das jeweils innere Flügelteil zum Schrein und die äußeren Kompartimente in Gegenrichtung nach außen umzulegen (**71b**). Das äußere Segment blieb so sichtbar und verdeckte das innere. Diese Art der Klappung ist vergleichbar mit dem teilgeöffneten Zustand der Baldachinretabel und Eucharistietabernakel. Durch das Umlegen der Flügel ergab sich aber in Altenberg kein Schreinkasten,<sup>604</sup> sondern eine nun verkleinerte Bilderwand, die Verkündigung, Geburt, Tod und Krönung Mariens zum Thema hatte.<sup>605</sup> Diese Wandlung war nach Ehresmann für die thematisch entsprechenden Marienfeste vorgesehen. Die **vollständige** Bilderwand zeigte zusätzlich die Stiftspatrone und die Anbetung der Könige. Sie war vermutlich vor allem an Hochfesten (Weihnachten) zu sehen.<sup>606</sup>

### Scharnierlösungen

Um die Flügel in der beschriebenen Weise klappen zu können, waren nicht nur Scharniere mit außergewöhnlich weitem Drehradius (180°) erforderlich. Sie mußten auch stabil genug sein, um das

599Z. B. die Gregorsmesse auf einem Teppich aus der Zeit um 1460 aus der Kathedrale zu Lausanne, heute im Histor. Mus. Bern; siehe Lapaire 1969, 180 m. Abb. 16.

600Siehe die oben genannte Stifterdarstellung aus Chartres (**82**), die eine Privatandacht darstellt. Siehe auch die Darstellung eines offenen Baldachinaltars auf einem spanischen Tafelgemälde vom Ende des 15. Jhs. in Madrid, Prado (sog. Sopedrán-Tafel aus Guadalajara): vor dem Altar findet weder eine Messe noch eine Andacht noch eine Aussetzung statt. Siehe Frinta 1967, 114 u. Abb. 20.

601Ehresmann 1982, 364, geht davon aus, daß im 14. Jh. bei manchen Retabeln (hier für den Altenberger Altar) auch ein Flügel zu-, einer aufgeklappt wurde und so das ikonologische und inszenatorische Spektrum nochmals erweitert wurde. Zu diesem Punkt wäre eine getrennte Untersuchung nötig.

602Ehresmann 1982, 364. Der Altar befindet sich heute im Frankfurter Stadel (Flügel) sowie in den Sammlungen von Schloß Braunfels (Schrein). Siehe zu diesem Retabel auch Decker 1985, 100f.

603Im Schrein befinden sich vier lanzettfensterartige Maßwerkgefache, hinter denen ursprünglich Reliquien verwahrt wurden, siehe oben S. 104f.

604Das Retabel an sich hat bereits die herkömmliche Schreinform.

605Freundlicher mündlicher Hinweis von Restaurator Eike Oellermann vom 12.11.2002.

606Die gemalten Magier sind auf die Madonnenfigur bezogen. Befand sich in ihrem Sockel eine Reliquie oder das Sakrament? Vgl. zu Altenberg Ehresmann 1982, 364. Der Autor weist ebd. darauf hin, daß auch das große Reliquienretabel von Marienstatt ehemals dreifach gewandelt werden konnte. An seinem linken Flügel befand sich ein verlorenes, drittes Flügelkompartiment, welches es erlaubte, die heute ständig sichtbare Mittelachse des Schreins mit einer Marienkrönungsgruppe sowie einer großen Reliquienische zeitweise (etwa zur Passion) zu schließen. Für Ehresmann ist dies ein weiterer Beleg dafür, daß jene Großretabel nicht primär als Reliquien"schränke", sondern als liturgische Geräte mit auf die Kirchenliturgie bezogenen Bildern konzipiert waren. Siehe oben S. 106.

Gewicht der Doppelflügel abzufangen. Die Schreine der Streichenkapelle (**121a**) und der Stiftskirche zu Altenberg (**71a-c**) besitzen relativ dünnwandige, lediglich bemalte Klappen, die sich mit herkömmlichen Plattenscharnieren im erforderlichen Radius umlegen ließen. Schwieriger war es bei reliefierten Flügeln, da sie aus schwereren und stärkeren Brettern/Metallplatten gefügt sind. Eine reibungslose Klappung war nur dann möglich, wenn der Durchmesser der Scharnierösen die Flügelstärke übertraf, sodaß sich zwischen den Flügelkompartimenten ein entsprechend weiter Spalt ergab. Große Ösen waren auch wegen des Eigengewichts der Klappen erforderlich und brachten wiederum große Scharnierplatten mit sich. Die Türen der Eucharistietabernakel sind zum Beispiel mit Plattenscharnieren montiert (**78b, 79b**). Die raumhaltigen Ösen stehen weit vom Trägerbrett ab und bilden so den notwendigen „Drehspalt“. Die kräftigen Scharnierplatten wurden gestalterisch (Lilienmotiv) in die Bildfelder der Flügelaußenseiten einbezogen (**78a, 79a**).

Bei größeren Einfigurenschreinen<sup>607</sup> versuchte man das Problem mit visuellen Mitteln zu lösen, wie der hölzerne **Tabernakelschrein** aus **Salois** (Finnland, **85**) aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zeigt.<sup>608</sup> Über fünfeckiger Bodenplatte steht eine Madonna mit Kind. Die Stützsäulen ihres Figurenziboriums sind verloren.<sup>609</sup> Die zweiteiligen Flügel schließen vorne im stumpfen Winkel und sind mittels herkömmlicher Plattenscharniere montiert. Wegen der Stärke der Flügel lassen sich die Scharnierösen nur in eine Richtung, das heißt bis zu einem Winkel von etwa 90°, bewegen. Möglich war es aber, die hinteren Flügelteile an den Seiten anzuschlagen und die vorderen zugleich **offen** stehen zu lassen. So war, bedingt durch den pentagonalen Grundriß, das Gehäuse im hinteren Bereich schreinartig geschlossen, vorne blieb aber der Säulenbaldachin mit eingestellter Figur und flankierenden Flügeln sichtbar.<sup>610</sup> Die Klappvariante schützte das Retabel vor neugierigen Seitenblicken und ermöglichte zugleich die Zelebration der Messe vor dem offenen Retabel.<sup>611</sup>

607Dort kamen, wie später am spätgotischen Flügelretabel, in der Regel herkömmliche Plattenscharniere zum Einsatz - zwei bis höchstens drei pro Flügel. Sie setzen sich aus starken Scharnierösen und anschließenden Befestigungsplatten zusammen, die in der Regel versenkt in das Holz eingearbeitet waren, sodaß eine Wandlung hölzerner Baldachinretabel in der oben beschriebenen Weise, zum Schreinkasten, ausgeschlossen ist.

608Nordman 1964, 256f m. Abb. 247. Lapaire 1969, 180f m. Abb. 14.

609Nicht immer ruhten die Baldachine auf Säulen. Tångeberg 1986, 39, geht aber davon aus, daß dies der allgemein gebräuchliche, jedoch selten überlieferte Typus war.

610Ähnlich ein polygonaler Tabernakelschrein des frühen 15. Jhs. aus Vadstena/Ög (Schweden) mit der Figur Johannes des Täuflers im Zentrum (Flügel verloren). Tångeberg 1986, 132 und Abb. 90. Als Parallele zu diesem Konzept ist das Verhängen der Mensaschmalseiten mit Altarvelen zu nennen. Flügellose Retabel stattete man zu den Seiten hin oft mit an Stangen befestigten Vorhängen aus (siehe Abb. 167f bei Fuchß 1999, 404f, vgl. Braun 1924 Bd. 2, 133ff u. Tf. 146, sowie den Abb.teil bei Schlie 2000). Die Stangen waren schwenkbar. Die Vorhänge konnten so entweder ganz nach hinten geklappt werden und gaben so den maximalen Blick auf das Retabel frei. Oder man schwenkte die Stangen nach vorne. So war die Tafel vor neugierigen Blicken von der Seite her geschützt, das Retabel blieb aber trotzdem unverhüllt und konnte für die Meßfeier genutzt werden.

611Auf den gemalten Flügelinnenseiten (bei der Entwicklung der Baldachin- und Tabernakelschreine ist eine allmähliche Ablösung der im 13. und 14. Jh. gebräuchlichen Flügelreliefs durch Malereien zu beobachten; Tångeberg 1986, 39-41; Lapaire 1969, 176f) sind stehende Heilige dargestellt, wobei die jeweils weiter zurückliegenden Figuren breiter konzipiert sind als die vorderen. Dies scheint der perspektivischen Verzerrung Rechnung zu tragen, der die hinteren Gestalten bei einer 45° Klappung unterworfen waren, dürfte aber auch darauf Rücksicht nehmen, daß sie dabei großteils von der rundplastischen Corpusmadonna überdeckt gewesen wären.

Nach Tångeberg waren die Flügel einiger Einfigurenschreine mit Hilfe von **Ösen** montiert. „Beweglich ineinander verkettete Ringe“ gewährleisteten auch bei hölzernen Objekten einen großen Drehradius. Zumindest bei kleinformatigen Schreinen mit entsprechend dünnen Flügeltüren wurde damit ein **beiseitiges** Klappen und damit die Wandlung zum Kastenschrein ermöglicht.<sup>612</sup> Die Flügelteile eines Heiligenschreins aus Söderköping (Ög) in Skandinavien aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind beispielsweise mit Hilfe von Ösen montiert.<sup>613</sup> Die Fixierung an der Gehäuserückwand übernehmen die üblichen Plattenscharniere. Offenbar bezweckte man durch die aneinandergelagerten Ringe nicht nur eine Klappung der vorderen Flügelhälften in beide Richtungen, sondern wollte auch vermeiden, daß die an den Innenseiten der Flügel angebrachten Leisten durch eingreifende Scharnierplatten beeinträchtigt wurden. Die ehemals aufwendig verzierten Leisten dienten ursprünglich der Rahmung der nicht erhaltenen Flügelreliefs beziehungsweise –malereien.<sup>614</sup> Herkömmliche Scharniere hätten dort störende Aussparungen im Holz für die Aufnahme der Scharnierplatten mit sich gebracht.

#### **d) Stangenscharniere bei Baldachinretabeln**

Eine weitere Möglichkeit, Doppelflügel zum Schreinkasten zu wandeln, bot das sogenannte Stangenscharnier.<sup>615</sup> Es kam vorzugsweise an Metallobjekten zum Einsatz und ist gleichsam eine Aneinanderreihung kleinerer Einzelscharniere jeweils gleichen Querschnitts mit entsprechend kleinen Trägerplatten. Im Verbund erreichen sie eine ähnliche Stabilität, wie sie ein einziges, großes Plattenscharnier gewährleistet. Der Vorteil dieser Technik besteht darin, daß bei kleinen Objekten die wertvolle, aber knappe Fläche der Flügelinnen- und Außenseiten nicht zu großen Teilen von Scharnierplatten bedeckt wurde, sondern für bildliche Darstellungen genutzt werden konnte. Um ein reibungsloses Klappen sicherzustellen, mußten die Flügel jedoch sehr dünn belassen werden. Nur wenn ihre Stärke den Durchmesser der Scharniere nicht überschritt, konnte die vordere Klappe um das Scharnier herum gegen den rückwärtigen Flügelteil gedreht werden. Flügel und zugehörige Scharnierteile sind dabei meist jeweils aus einem Stück gefertigt. Aufgrund dieser materialbedingten, technischen Einschränkungen ist der Mechanismus nicht bei hölzernen Schreinen zu finden.<sup>616</sup>

<sup>612</sup>Tångeberg 1986, 202.

<sup>613</sup>Tångeberg 1986, 201f m. Abb. 147. Ebd. auch ein ähnlicher Schrein aus Högby (Öl) der gleichen Zeit erwähnt.

<sup>614</sup>Daß die Rahmensysteme dieser Schreine meist mit reichem Dekor versehen waren, belegt z.B. der Olofschrein aus Dädesjö aus dem 13. Jh. (Tångeberg 1986, 34 u. Abb. 31). Die Innenseiten der Flügel sind in je vier Felder unterteilt, die von Rund- und Dreipaßbögen mit vegetabiler Kerbschnittornamentik bekrönt werden. Die wohl figürliche Füllung dieser Nischen ist nicht erhalten. Ihre Rahmungen sind mit kreisförmigen Eintiefungen versehen, in denen möglicherweise Edelsteine oder sonstiger Schmuck angebracht war. Die Scharniertechnik eines Schreins in Enköpings-Näs (Up) stellt eine Zwitterlösung dar: die Flügel besaßen nach unten gerichtete Haken, die in die Ösen der Schreinsseitenwände eingehängt werden konnten (Tångeberg 1986, 202). Auch diese Konstruktion gewährleistete eine möglichst minimale Beeinträchtigung des aufwendigen Flügeldekors.

<sup>615</sup>Auch Klavierband genannt, noch heute für die Montage von Möbeltüren gebräuchlich, vgl. HKT Bd. 3, 156f, 159f.

<sup>616</sup>Allerdings haben sich geschmiedete Schreine ungleich zahlreicher überliefert. Frinta 1967, 104, stellt fest, daß die

In der **Pierpont Morgan Library** in New York hat sich ein kleinformatisches, reich verziertes **Baldachinretabel** aus Silber erhalten, das eine stehende Muttergottes im Zentrum birgt und auf einem hohen Sockel ruht. Es stammt vermutlich aus einer französischen Werkstatt und wird von Frinta in das 14. Jahrhundert datiert (**86**).<sup>617</sup> Das Ziborium steht auf schlanken Säulchen und trägt als Abschluß ein großes, edelsteinbesetztes Kreuz. Auf den zweiteiligen Flügeln, die gotische Lanzettfenster nachahmen, sind in zwei Registern unter spitzbogigen Blendarkaden männliche und weibliche Heilige versammelt. Stangenscharniere verbinden die Flügelteile untereinander sowie mit der Rückwand. Architektonischen Diensten ähnlich, grenzen sie die einzelnen Lanzetten gegeneinander ab. Frinta betont, daß die Klappen sowohl komplett geöffnet werden konnten, „or, only the front panels folded to the side, creating the effect of a shrine with hutters.“<sup>618</sup> Die Madonna ist so, von vorne betrachtet, nicht nur dem rahmenden Motiv der Baldachinstützen einbeschrieben, sondern wird zugleich „wie durch Zauberhand“ von zwei scheinbar scharnierlosen Flügeln mit je zwei übereinander angeordneten Heiligen flankiert. Die Klappen werden von den gegeneinander gedrehten Einzelsegmenten der Stangenscharnierbänder gehalten, mit denen die Flügelteile aneinander gekoppelt sind. Über ursprünglich im Schrein eingelagerte Heiligenpartikel läßt sich nichts nachweisen. Frinta vermutet aber, daß solche mit Edelstein- und Gemmenbesatz bereicherten Schreine bevorzugt für die Aufbewahrung von Reliquien genutzt wurden.<sup>619</sup>

So verhält es sich bei einem in der Schatzkammer der Kathedrale zu **Sevilla** bewahrten **Silbertabernakel**, der zwischen 1316 und 1322 vom französischen Königspaar Philipp V. und Johanna gestiftet wurde (**88**).<sup>620</sup> Das Zentrum bildet wieder eine Madonna mit Kind unter einem Säulenziborium. Darüber erhebt sich ein Turmbau mit dem Kreuz Christi als Abschluß. Stangenscharniere verbinden die Flügelkompartimente. Sie ermöglichen es, die vorderen Flügelhälften nach außen abzuklappen, die hinteren hingegen, einen Kasten konstituierend, anzuschlagen. Die Architekturgliederung der Flügel ahmt Lanzettfenster nach. Als Dekoration sind transluzide und opake Emailarbeiten appliziert. Auf den hinteren Flügelhälften sieht man die

---

gute Überlieferungssituation damit zusammenhängt, daß die Baldachin-Säulen-Flügel-Konstruktion hier einem stabilen Materialverband unterworfen war, während bei größeren, hölzernen Varianten vor allem die Baldachinsäulen, aber auch die Flügelverbindungen konstruktive Schwachstellen darstellten. Hier ist auf einen kupfervergoldeten, 150 cm hohen Madonnenschrein aus der Stiftskirche zu Frödenberg (1. Viertel des 14. Jhs.) hinzuweisen. Seine ehemals doppelten Flügeltüren, von denen nur noch der jeweils rückwärtige Teil erhalten ist, sind heute mittels üblicher Scharniere an der durchbrochen gearbeiteten Rückwand arretiert. Ursprünglich jedoch scheint die Verbindung, alternativ zum Stangenscharnier, mittels eines Steckmechanismus vorgenommen worden zu sein. Die aus Maßwerkgittern gebildeten Flügelhälften werden von je zwei Metallstäben flankiert. An deren oberen und unteren Enden haben sich Aussparungen erhalten, in denen wohl ursprünglich die entsprechenden Gegenstücke der zweiten Flügelhälfte beziehungsweise der Rückwand saßen. Diese zahnartig ineinandergreifenden Gelenke könnten mittels kleiner Metallstifte fixiert gewesen sein. Auch diese Konstruktion dürfte ein Drehen der Flügelhälften jeweils um bis zu 180° gewährleistet haben (**87**). Zu diesem Schrein siehe Fuchß 1999, 144 und Abb. 106.

617Frinta 1967, 104f m. Abb. 1.

618Frinta 1967, 104.

619Frinta 1967, 105, mit weiteren Beispielen, z.B. das Triptychon von Floreffe (siehe dazu auch unten S. 126f).

620Fuchß 1999, 145 u. Abb. 107.

knieenden Stifter, begleitet von zwei leuchtertragenden Engeln auf den je vorderen Flügelkompartimenten. Wurde der Schrein in der beschriebenen Weise teilgeschlossen, verschwanden die Stifter, und die Engel waren unmittelbar Maria zugeordnet.<sup>621</sup> Auf den Außenseiten der Flügel sind die Wappen der Stifter zu sehen. Das Gehäuse selbst ruht auf einem emailverzierten Sockel mit gläserner Front. Diese gibt permanent, auch bei geschlossenen Klappen, den Blick auf die dort eingelassenen (Kreuz-?)Reliquien frei. Wie beim New Yorker Beispiel fällt also die Verknüpfung einer Baldachinmadonna mit beidseits drehbaren, vorderen Flügelhälften mit Stangenscharnieren vor dem Hintergrund einer im Objekt eingelassenen Reliquie auf.

Ein im **Berliner Kunstgewerbemuseum** befindliches, geschmiedetes **Baldachinretabel** aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde in mehreren Stufen nachträglich für eine thronende Elfenbeinmadonna aus der Zeit um 1250 geschaffen (**90a**). Diese saß ursprünglich unter einem offenen Ziborium, welches man später mit einer Rückenplatte und zweiteiligen Flügeln versah, mit deren Hilfe die Figur den Blicken des Gläubigen entzogen werden konnte. Zugleich erhielt der Tabernakel eine Basis mit Wellenbandornament. Im 14. Jahrhundert kam schließlich ein Standfuß mit Nodus und runder Bodenplatte hinzu (**90b**).<sup>622</sup> Die Flügelteile sind mit Hilfe stabiler Stangenscharnierbänder aneinandergeschnitten, die, aus je fünf Kompartimenten zusammengesetzt, wie bei den oben genannten Schreinen neben dem komplett geöffneten auch ein teilgeöffnetes, schreinartiges Wandlungsmodell zuließen, bei dem die Klappen scheinbar „scharnierlos“ neben den Säulen des Madonnenbaldachins „schwebten“. Die Funktion der Scharniere geht aber über die eines technischen Details hinaus. Durch einen den obersten Scharnierabschnitt bekrönenden Knauf geben sie sich als selbständige Architekturglieder zu erkennen: als **Säule**, deren Kapitell durch den Knauf angedeutet wird. Schließt man das Objekt, treten sie als besonders raumhaltige Stützen des darüber abschließenden Baldachins in Erscheinung.<sup>623</sup> Das Ziborium, welches die Madonna symbolisch als Himmelskönigin auszeichnet, tritt schon von außen auffällig deutlich in Erscheinung. Der geschlossene Schrein wird aber vor allem durch die Wellenbandbasis dominiert. Dort waren Heiligenpartikel eingelagert, von deren „Nähe“ die durchbrochene Sockelornamentik zeugt.<sup>624</sup> Die mit Reliefgravur verzierten Außenseiten der geschlossenen Flügel geben die Namen der im Sockel

621 Vgl. einen aus **Tournai** stammenden Schrein (**89**) aus vergoldetem Kupfer aus der Zeit zwischen 1270 und 1300 (Berlin, Kunstgewerbemuseum. Siehe Fuchß 1999, 145 u. Abb. 108). Die Madonna fehlt, mariologische Szenen auf den Flügeln deuten aber noch auf ihre Existenz hin. Auch hier ist die Ikonographie wieder auf eine doppelte Wandlung abgestimmt. Die Verkündigung beispielsweise ist im oberen Register jeweils auf die vorderen Flügelhälften verteilt, sodaß sie besonders bei schreinartiger Anordnung der hinteren Flügelteile gut lesbar ist. Die Bekrönung des Schreins in der Art eines hohen gotischen Turms ähnelt derjenigen des Retabels aus Sevilla. Möglich wäre, daß die verlorene Marienfigur ehemals ebenfalls Reliquien in ihrem Inneren barg.

622 Fuchß 1999, 150f m. Abb. 127f. Höhe 16 cm, Madonna 3,4 cm. (ebd. 247).

623 Im teilgeklappten Zustand flankieren sie die Pfosten des Ziboriums. Von einer Doppelung des Stützenmotivs kann dennoch nicht die Rede sein, denn das Stangenscharnier fungiert in diesem Wandlungszustand primär als Bildträger (siehe unten S. 123), das architektonische Motiv tritt, abgesehen von den bekrönenden Knäufen, weitestgehend in den Hintergrund.

624 Reliquien und Flügel wurden dem Objekt, wie oben erwähnt, in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. nachträglich beigefügt, um den bereits vorhandenen Kultwert der älteren Corpusmadonna zusätzlich zu unterstreichen.

deponierten Reliquien bekannt. Es muß also von einer Differenzierung der Funktionen gesprochen werden: im zugeklappten Zustand wird der Aspekt des Reliquiars, im geöffneten Zustand der des Madonnenziboriums betont.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Verwendung der Stangen- und Ösenscharniere für die Tabernakel- und Baldachinschreine zwei Vorteile mit sich brachte: Der Flügel ließ sich weiter drehen als bei üblichen Scharniertechniken, sodaß das Objekt auch zu einem schreinartigen Kasten gewandelt werden konnte. Stangenscharniere boten also eine größere Anzahl an **Inszenierungsvariationen**. Offenbar hat daneben das Argument der **Platzersparnis** eine Rolle gespielt. Dies war gerade im Hinblick auf die Baldachinschreine von enormer Wichtigkeit, da ihre Klappen oft beidseitig reich dekoriert und teils mit Reliefs verziert waren.<sup>625</sup> Beim Baldachinretabel aus New York (**86**) hätten herkömmliche Scharniere mit ihren Trägerplatten das Lanzettfenstergefüge, dem die Heiligenfiguren der Flügel einbeschrieben sind, stark beeinträchtigt. Die Klappen des Baldachinschreins aus Sevilla (**88**) sind innen mit aufwendigen, breiten Rahmen mit vegetabilischem Dekor geschmückt. Sie wären ebenfalls durch herkömmliche Scharnierbänder in ihrer Wirkung gestört worden. Vor allem der Berliner Schrein (**90**) belegt, wie eng der Einsatz des Stangenscharniers mit dem Ziel der Platzersparnis zusammenhängt. Da Scharniere und Flügel des Retabels jeweils nahtlos ineinander übergehen, konnten die reliefierten Bildfelder der Klappen teils bis auf die Scharniersegmente ausgedehnt werden. So wurde das Stangenscharnier selbst zum Bildträger.<sup>626</sup>

Offenbar kam es gerade bei kleinformatigen, geschmiedeten, mit **Reliquien** ausgestatteten Pretiosen darauf an, auf den Flügeln ein Maximum an Dekor unterzubringen, um so den Wert des Objekts (und der eingeschlossenen Reliquien) zu unterstreichen.<sup>627</sup> Im Gegenzug wurden technische Details wie Scharniere und Verschußmechanismen visuell in den Hintergrund gedrängt. Die letzte

625 Siehe die Abbn. bei Fuchß 1999, 359-366, 377; und Lapaire 1969, 172-175. Viele reliefierte Baldachinaltäre waren aus Stabilitätsgründen gleichwohl nur mit üblichen Scharnieren ausgestattet. Man bemühte sich aber offensichtlich, diese möglichst klein ausfallen zu lassen. Dies ist wohl auch der Grund für die teils fragmentarische Überlieferungssituation der Flügel. Eine andere, weit verbreitete Möglichkeit, mit deren Hilfe man bei kleinformatigen Altaraufsätzen versuchte, die störenden Scharniere zumindest in der geöffneten Ansicht zu verstecken, ist die Anbringung der Scharnierplatten an der Rückseite der Rückwand bzw. an der Außenseite der Flügel, wie z.B. an einem Baldachinretabel aus Norra Fågelås (Schweden), um 1400 (Tångeberg 1986, 41 u. Abbn. 34a/b). Diese Anbringung ließ die Scharniere beim Aufklappen „verschwinden“.

626 Die vordere Hälfte des linken Flügels zeigt zum Beispiel im oberen Register Gottvater, auf der Mandorla thronend, darunter schließt sich ein die Madonna anbetender Engel an. Die jeweils zur Schreinmitte weisenden Hände beider Figuren greifen direkt auf die ihnen benachbarten Scharnierteile über.

627 Die Tatsache, daß Baldachinretabel auffällig häufig mit Reliquien ausgestattet sind, bewog Lapaire 1969, 182f (bes. 184), die frühen Baldachinschreine von den Reliquiaren abzuleiten. Als Beleg hierfür nannte er v.a. die Tatsache, daß viele Baldachinmadonnen eine Öffnung im Rücken besitzen, von denen aber nicht alle nachweislich mit Reliquien gefüllt waren. Lapaire führt den entsprechenden Nachweis für ein Holzretabel aus dem Wallis, heute Zürich, Schweizer. Landesmuseum, aus dem letzten Drittel des 14. Jhs. In den Rücken der zugehörigen Madonna war eine hochrechteckige Öffnung eingelassen, die vor der Fassung der Figur verschlossen wurde. Die zu diesem Zweck auf das Verschußbrett applizierte Grundierungseinwand wurde erst bei der Entnahme der Reliquien zu unbekanntem späterem Zeitpunkt entfernt (ebd. 182). Bei den meisten Madonnen ist die Funktion der Öffnung jedoch unklar und könnte ebensogut als Ort der Sakramentsaufbewahrung gedient haben. Vgl. Fuchß 1999, 145. Frinta 1967, 105.

Konsequenz bestand darin, diese komplett auszublenden, indem man sie zu Architekturgliedern uminterpretierte, etwa durch Knaufaufsätze wie beim Berliner Schrein (90). Es überrascht daher nicht, daß häufig auch für „echte“ Reliquiare, bei denen nicht die Figur, sondern die Reliquie selbst im Zentrum der Inszenierung stand, Ring- oder Stangenscharniere verwendet wurden, zum Beispiel für kleinformatige, etwa für die Reise vorgesehene Behältnisse. Im Grunde hatten sie die gleiche Aufgabe wie die vorgestellten Baldachinretabel: auf kleinstem Raum den Kultwert der heiligen Substanz angemessen zu repräsentieren, durch reiche Ornamentik und kostbare Materialien. Der hierfür erforderliche Raum wurde durch platzsparende Scharniertechniken gewonnen.

### **e) Reliquiare mit Ringscharnieren**

Ein byzantinisches **Reliquiar** in Form eines Triptychons in **Leningrad** (Eremitage) aus dem 11. Jahrhundert ist mit Ringscharnieren ausgestattet (91a).<sup>628</sup> Für Transportzwecke besitzt es eine ringförmige Aufhängung an der Oberseite. Im geöffneten Zustand zeigt es in der Mitte den thronenden Christus, flankiert von Maria und Johannes auf den Flügeln. Die Figuren sind als Emailarbeiten ausgeführt und werden von breiten, ehemals mit Zellenschmelz gefüllten Rahmungen umgeben. Der Mittelteil des Reliquiars ist links und rechts mit dünnen Metallstäben versehen, an deren Enden oben und unten jeweils mittels kleiner, aus gewickeltem Draht gefertigter Ringe die Flügeltürchen fixiert sind. Die Ringe greifen nur minimal in das aufwendige Rahmensystem der Flügeltürchen ein. Klappt man diese zu, bleiben die Metallstäbe als auszeichnendes Motiv der Außenseite sichtbar. Die Ringscharniere sind nun kaum merklich in die feine Perlstabrahmung integriert, welche die Außenseiten der Flügel umfängt. Die Klappen zeigen außen fünf Kreuzformen, die aus Edelsteinen gebildet beziehungsweise als Treibarbeit ausgeführt sind. Sie beziehen sich thematisch auf die Rückseite des Schreinchens, wo, abermals in Form eines Kreuzes eingefasst, eine Reliquie des Kreuzes Christi eingelassen ist.<sup>629</sup> Bei Betrachtung dieser Rückseite lassen sich die vollständig aufgeklappten Flügel mit ihren mit Kreuzen dekorierten Außenseiten als Ergänzung zur Kreuzreliquie in der Mitte lesen. Die Befestigungsplatten herkömmlicher Scharniere hätten die Wirkung dieser wichtigen Ansichtsseite beeinträchtigt. Die kleinen, unscheinbaren Ringscharniere ordnen sich hingegen ihrer Ornamentik weitestgehend unter.<sup>630</sup>

Ringösen, kombiniert mit Stäben, wurden auch bei einem byzantinischen, geschmiedeten **Triptychon aus der Pierpont Morgan Library** in New York verwendet (92a,b). Es birgt im Inneren ebenfalls eine Kreuzreliquie, die von aufwendigen, mehrgliedrigen, fein ziselierten und

<sup>628</sup>Siehe dazu: Jaroslav Pelikan: „Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons“; New Haven/London 1990, 123 m. Abb. 31.

<sup>629</sup>Sie wird von Zellenschmelzdekor umfassen. Die Füllungen (Glasflußeinlagen) fehlen heute weitgehend. Auch die Bildfelder der Innenseite sind mit Zellenschmelzrahmen eingefasst. Außen verläuft ein weiterer Perlstab.

<sup>630</sup>Ebenfalls mit Ringscharnieren ausgestattet ist ein Diptychonreliquiar aus Poitiers, Privatbesitz, 14. Jh. (Braun 1940, 270 u. Abb. 234), dessen breite, mit Gemmen besetzten Rahmensysteme dadurch vor unschönen Eingriffen durch Scharnierplatten bewahrt wurden.

reliefierten Rahmensystemen umgeben ist. Auf den Flügeln erscheinen Heilige als Emailarbeiten. Die Klappen schließen zur Innenseite hin mit einem glatten Stab, welcher mittels zweier kleiner Ösen an den Mittelteil gehängt ist. Diese Ösen ermöglichten einen nur minimalen Eingriff in die Rahmenornamentik und zugleich maximalen Drehradius. Schließt man das Objekt, bleiben die Stäbe als flankierende und zugleich den Wert des Objekts und der Reliquie auszeichnende Säulen links und rechts der Flügelaußenseiten stehen. Diese sind mit Emailbildern, Zellschmelz, Ziselierungen und getriebenen Rosetten aufwendig geschmückt.<sup>631</sup>

### **f) Reliquiare, Schreinmadonnen und Retabel mit Stangenscharnieren**

Auch Stangenscharniere wurden für die Montage von Kreuzreliquiaren (Staurotheken) eingesetzt, wie ein **Diptychonreliquiar** des späten 14. Jahrhunderts aus der **Marienburg Schloßkirche** belegt (**93**). Der Scharnierstab verbindet die beiden Diptychonseiten und gewährleistet wegen seines großen Durchmessers eine reibungslose Handhabung und zugleich hohe Stabilität. Neben der Kreuzreliquie birgt das Reliquiar im Inneren noch verschiedene Heiligenpartikel. Alle Reliquien sind einem aus einzelnen Kästchen gebildeten Rahmensystem eingefügt, welches beide Innenseiten des Reliquiars als Hauptmotiv prägt. Im Zentrum befindet sich je ein auf die Reliquien rückverweisendes Schnitzrelief, links eine Kreuzigung, rechts acht in zwei Registern angeordnete Heiligenfiguren. Herkömmliche Scharnierplatten hätten dort störend eingegriffen.<sup>632</sup>

Eine hölzerne **Staurothek aus Zagorsk** bei Moskau, um 1450 (**94**), zeigt im Inneren eine große Kreuzigung mit Maria und Johannes. Im vertieft gearbeiteten Kreuz war ehemals die Reliquie eingelassen. Auf den geschnitzten Flügeln sind innen reliefierte Passionsszenen zu sehen. Geschmiedete, von oben nach unten durchlaufende, kräftige Stangenscharniere, im offenen wie im geschlossenen Zustand sichtbar, halten die Konstruktion zusammen. Sie werden ergänzt durch analog geformte Stäbe, die den Mittelteil des Objekts auch oben und unten begrenzen. Die Glätte des Metalls suggeriert im Vergleich zum für die Bilder verwendeten, eher roh bearbeiteten Holz

631Frolow 1965, 58 u. Abb. 11 u. 12. Das Stück wird auf um 1157 datiert und wurde von Wibald von Stavelot aus Konstantinopel importiert.

632Das Reliquiar wurde 1380 vom Deutschordenshauskomtur zu Elbing, Thile Dagister von Lorch, gestiftet. Siehe Braun 1940, 270 u. Abb. 236. Eine analoge Funktion besitzen auch die insgesamt sechs Stangenscharniere eines Triptychonreliquiars mit je dreiteiligen Flügeln im Baptisterium zu Florenz (sog. Libretoreliquiar). Es birgt ebenfalls u.a. Passionsreliquien und wurde für Karl V. von Frankreich und seine Gattin Johanna von Burgund angefertigt. Die dreiteiligen Klappen des mehrfach wandelbaren Reliquiars sind durchgehend mit kleinen Reliquiengefäßen versehen, in die herkömmliche Scharnierplatten störend eingegriffen hätten. Siehe Braun 1940, 272 u. Abb. 242. Vgl. ein Retabelreliquiar aus Florenz, Palazzo Pitti (15. Jh., Braun 1940, 279, nimmt „deutsche Herkunft“ an; ebd. Abb. 258). Der runde Reliquienbehälter im Mittelstück dürfte eine hl.-Blut-Reliquie oder Hostie gefaßt haben, entsprechend sind die Flügelinnenseiten mit gravierten Passionsszenen versehen. Die Stangenscharniere sind aus je drei Kompartimenten zusammengesetzt. Vgl. ein Retabelreliquiar im Dom zu Breslau, es ist laut Inschrift eine Stiftung des Bischofs Johannes Thurzo aus dem Jahre 1511 (ebd., 280 u. Abb. 260). Unter anderem befindet sich in einem der insgesamt sechs Reliquiengefäße auf den Flügeln eine Kreuzreliquie. Im Mittelteil befindet sich, aufwendig gerahmt, ein kleines Marienbild in der Art einer Lukasmadonna. Über den Stangenscharnieren spannt sich ein Rundbogen, der von Engeln flankiert wird - Reminiszenz an die Baldachinretabel.

einen höheren „Materialwert“. An den Ecken sind jeweils kugelige Verdickungen eingefügt, welche die Stangen zum repräsentativen Rahmensystem umdeuten.<sup>633</sup>

Die folgenden Reliquienaltären entwickeln architekturtypologisch das Baldachinretabel weiter. Auch sie sind alle mit Stangenscharnieren ausgestattet. Ein Schrein aus dem **Metropolitan Museum of Art in New York**, um 1340/50, eine Goldschmiedearbeit (**95**), birgt in seinem Inneren eine Thronmadonna, die gerade dem Kind die Brust reicht und von zwei stehenden Engeln flankiert wird. Diese halten kleine Reliquienbehältnisse in ihren Händen.<sup>634</sup> An die geschlossene Rückwand des Altars schließen sich links und rechts dreiteilige, mit emaillierten Marienszenen versehene Flügeltüren an, deren einzelne Kompartimente durch Stangenscharniere miteinander verbunden sind. Das so ermöglichte, dreistufige Wandlungsmodell, aber auch die mariologische Ikonologie verraten die Herkunft aus dem Typus der Baldachinretabel. Die Dreizahl der Figuren zeitigte allerdings eine Ausdehnung des sonst quadratischen Schreingrundrisses zum Rechteck und damit eine Verflachung des Baldachinmotivs: es ist zur dreischiffigen Kirchenarchitektur umgedeutet, wie sie auch die meisten spätmittelalterlichen Großretabel als Corpusbinnengliederung zeigen.<sup>635</sup> Auch geschlossen wirkt das Gehäuse wie ein Kirchenmodell. Seine Ecken betonen Dreiviertelsäulen (die Stangenscharniere): keine störenden Scharnierplatten greifen in das reiche Bildprogramm der mit emaillierten Szenen geschmückten Wände ein.

Auch ein im Louvre bewahrtes, maasländisches Reliquiar aus der Zeit nach 1254 bezieht sich, obwohl es keine Madonna im Zentrum birgt, deutlich auf die Tradition der Baldachinschreine.<sup>636</sup> Es handelt sich um das sogenannte **Polyptychon von Floreffe (96a-c)**. Sein von zwei je zweiteiligen Flügeln flankierter Mittelteil erhebt sich auf längsrechteckigem Grundriß und bildet die Basis für ein Paar stehender Engel, welche ein gemmenbesetztes Kreuz mit eingeschlossenem Kreuzpartikel präsentieren. Der Schreingrundriß ist nun noch stärker (zum Polyptychon) verflacht als beim vorher genannten Beispiel. Trotzdem verzichtete man nicht auf das bewährte Ziboriummotiv. Die Figurengruppe wird von einem reich verzierten Spitzbogen überfangen, welcher links und rechts jeweils auf einer dreiteiligen Säulengruppe aufsitzt. Das seitlich von je einem Fialturm begleitete Bogenmotiv ist insgesamt als Baldachin zu lesen. Flankiert wird die Rückwand von zwei, aus je einem schmalen, hinteren und einem breiten, vorderen Flügelteil zusammengesetzten Klappen, deren Bildprogramm in zwei Registern, insgesamt aber auf drei vertikale Bahnen aufgeteilt ist.

633Zagorsk, St.-Sergius-Museum. Frolow 1965, 58 u. Abb. 26. Vgl. auch ebd. Abb. 25, eine analog gearbeitete Staurothek, abgebildet im Heiltumsbuch von Neustift bei Halle (Hofbibliothek Aschaffenburg, Hallesches Heiltumbuch Ms 14).

634Sie waren möglicherweise ehemals mit echten Federn als Ersatz für die heute fehlenden Flügel ausgestattet. Vgl. Freeman 1963, 333. Vgl. zu diesem Reliquiar auch Fritz 1982, 226 m. Abb. 412. Der Schrein gehörte vermutlich Königin Elisabeth von Ungarn, seit 1320 Gemahlin König Karl Roberts (1308-1342), oder wurde von ihr für das von ihr gegründete Clarissenkloster in Óbuda gestiftet.

635Vgl. unten S. 210.

636Lapaire versteht das Reliquiar als mögliches Vorbild für die Baldachinschreine, siehe Lapaire 1969, 183f., Grimme 1972, 49ff u. Abb. 22; Frolow 1965, 58 m. Abbn. 18-20.

Wurden sie vollständig zur Mitte hin umgelegt, war das Objekt geschlossen. Wie bei den Baldachinschreinen blieb dabei die Form des Spitzbogenbaldachins aufgrund der analogen Bildung der vorderen Flügelsegmente, die im oberen Bereich jeweils einen Viertelkreisbogen beschreiben, auch im zugeklappten Zustand erhalten. Die Verbindung der Flügelkompartimente gewährleisteten Stangenscharniere. Sie sind durch aufsitzende Fialtürmchen als Säulen gekennzeichnet. Wurden die Flügel teilgeklappt, das heißt so, daß die rückwärtigen Elemente als Seitenteile zusammen mit der Rückwand einen Schrein bildeten, dann blieben die Scharnierbänder als Säulchen stehen und bildeten gleichsam ein zusätzliches Stützensystem für den Spitzbogenbaldachin der Rückwand. Schloß man den Schrein ganz, bildeten die Stangenscharniersäulen die Kanten der Außenwände. Zusammen mit der Spitzbogenform des Flügelverschlusses brachten sie so die Baldachinsymbolik der Innenseite auch an der Außenseite zum Ausdruck.<sup>637</sup>

Ein Reliquienaltärchen eines Salzburger Meisters aus der Pfarrkirche **Mariapfarr (97)** geht im Rahmen des im New Yorker Reliquienretabel und im Polyptychon von Floreffe sich ankündigenden „Verflachungsprozesses“ noch einen Schritt weiter. Das inschriftlich auf der Rückseite mit 1443 datierte Triptychon besteht aus vergoldetem Silber und ist reich mit Edelsteinen und kleinen Reliquiengefachen ausgestattet. Im aufgeklappten Zustand erblickt man ein Kreuzigungsrelief, überfangen von einer Baldachin-Säulen-Architektur.<sup>638</sup> War bei den Baldachinretabeln die vollplastische Madonnenfigur durch ein raumhaltiges Vier-Stützen-Ziborium ausgezeichnet worden, genügt für das flache Relief nunmehr eine doppelbogige Blendgliederung mit zwei Säulen. Um diesen „Baldachin“ zu schließen, sind deshalb keine zweiteiligen, sondern nur noch **einteilige Flügel** nötig. Das dreistufige Wandlungsmodell ist damit hinfällig. Es gibt nur noch die Option offen – geschlossen. Der mittlere Wandlungszustand, der Schreinkasten, ist dem Retabel in einer stark verflachten Form schon immanent.<sup>639</sup> Trotzdem verzichtete man nicht auf Stangenscharniere. Sie bilden jeweils die Verbindung zwischen Flügel und Mittelteil und werden durch eine abschließende Fiale als Säulenpaar kenntlich gemacht. Daneben bleibt noch genügend Raum für die üppigen Rahmen- und Dekorsysteme des Retabels (Platzersparnis). Klappt man die Flügel zu, bleiben die Säulen stehen, ebenso die Blendbogengliederung, deren Verlauf sich die Klappen unterordnen. Auch an der Außenseite gewährleistet der raumsparende Scharniermechanismus ein Maximum an Reliefschmuck: die Flügel tragen dort qualitätvolle, gravierte Passionsdarstellungen. Sie weisen auf Kreuzigungsbild (im Inneren) und Kreuzreliquie (außen) zurück. Ihre ikonologische

<sup>637</sup>Dort war darüberhinaus eine Verkündigungsdarstellung zu sehen. Die Verkündigung an Maria markiert den Beginn der Menschwerdung Jesu und damit seines Leidens. Somit weist die Szene bereits auf das Kreuz und die zugehörige Reliquie im Inneren des Gehäuses voraus, so wie auch die Architektur der Reliquiaraußenseite auf die der Innenseite Bezug nimmt. Dieses Konzept des Wechselverhältnisses zwischen Innen und Außen war, wie bereits ausführlich erläutert, eines der Merkmale der Baldachinretabel und wird auch im Hinblick auf das Kastulusretabel von Hans Leinberger wichtig werden.

<sup>638</sup>Krone-Balcke 1999, 132 u. 131, Abb. 84, Legner 1995, 222ff m. Abb. 95.

<sup>639</sup>Ihre Kielbogenabschlüsse antworten auf den Mittelbaldachin, so wie es auch bei den Baldachinretabeln der Fall war. Auf den reliefierten Feldern erscheinen mariologische Szenen.

Bedeutung wird dadurch betont, daß sie, wie die Kreuzigungsszene, dem auszeichnenden Baldachin mit Stangenscharniersäulchen eingestellt sind.<sup>640</sup> Die bisher für raumhaltige Schreine genutzten Vorzüge des Stangenscharniers werden in Mariapfarr also an einem flachen Schrein erprobt und erweitert. Ursprünglich bestand der Zweck des Stangenscharniers darin, das Ziborium der Baldachinretabel zum Schreinkasten umzuwandeln. Eher „nebenbei“ hatte man erkannt, daß sich der Mechanismus auch ästhetisch aufwerten und zur Säule umdeuten läßt (Knauflösung beim Schreinchen im Berliner Kunstgewerbemuseum, 90). Dieser Aspekt steht nun beim Salzburger Schrein gänzlich im Vordergrund: Das Stangenscharnier ist nicht nur zur Säule geworden, sondern als solche notwendiger Bestandteil des bekrönenden Baldachins. Als vorteilhaft wurde vermutlich auch das typische Drehverhalten des Stangenscharniers erachtet: seine säulenartige Wirkung wird auch beim Klappen der Flügel nicht beeinträchtigt und prägt als auszeichnendes Motiv, als **Würdeformel**, sowohl die **Innen- als auch die Außenseite**.

Nicht nur Schreine und Retabel, auch sogenannte **Schreinmadonnen** wurden bisweilen mit Stangenscharnieren versehen. Bei diesem Bildtypus handelt es sich um thronende oder stehende Marienfiguren, deren äußere, aus zwei Hälften bestehende „Schale“ aufgeklappt werden konnte und wie bei einem Flügelretabel den Blick auf ihr „Innenleben“ preisgab. Sie besaßen meist kultbildartigen Status. Nach Radler entwickelten sie sich im 12. Jahrhundert aus den Baldachinmadonnen.<sup>641</sup> Im Inneren waren Reliefs und/oder eine Skulptur, häufig ein Gnadenstuhl, zu sehen. Kroos vermutet, daß die Schreinmadonnen auch als Aufbewahrungsbehälter für Reliquien oder das Sakrament dienten.<sup>642</sup> Eine solche Marienfigur aus der Zeit um 1300 hat sich im Domschatz zu **Evora** (Portugal) erhalten (**98a,b**). Sie besteht aus Elfenbein und birgt in ihrem Inneren mariologische Reliefs, unter anderem in der Mitte des unteren Registers die Geburt Christi, der nach Kroos ehemals eine Reliquie oder das Hostiengefäß zugeordnet gewesen sein könnte.<sup>643</sup> Die vordere Körperhälfte der Madonna konstituiert die verschließbaren Flügel. Diese sind an den auf vier Stützen ruhenden Thronstülzen montiert. Die Stützen bestehen aus mehreren, scheinbar scheibenartig gestapelten Segmenten. Erst auf den zweiten Blick geben sie sich als Einzelteile der Stangenscharniere zu erkennen, mit deren Hilfe die Schreinklappen an die Figur fixiert sind. Sowohl im offenen als auch im geschlossenen Zustand blieben die Thronstützen als Motiv sichtbar. Bei geöffneten Flügeln waren sie als Baldachinsäulen des sich über die Geburt Christi spannenden

640Die Passionsdarstellungen übersteigen nach Meinung der Literatur die Qualität der Bildfindungen Schongauers und E.S. Die Marienszenen werden in den Multscher-Umkreis eingeordnet. Das Altärchen gilt insgesamt als „Hauptwerk der Salzburger Goldschmiedekunst“, siehe Krone-Balcke 1999, 155, Anm. 45.

641Radler 1990, 42.

642Kroos 1986, 58. Die Autorin vermutet, daß die entsprechenden Gefäße vor dem inneren Bildwerk aufgestellt wurden, denn dort verbleibt in den meisten Fällen ein halbkreisförmiger Freiraum, der genug Platz für eine Monstranz oder ein Reliquiar geboten hätte. Daß diese Madonnen, oft gefüllt mit der Darstellung eines Gnadenstuhls, als Aufbewahrungsgefäß für das Sakrament verwendet wurden, vermutet auch Schlie 2000, 190f, mit Verweis auf ältere Literatur mit gegenteiligen Meinungen (z.B. Radler 1990, 40ff). Vgl. zu diesem Thema auch Sarrête 1913, 89ff (über Schreinmadonnen mit halbrundem Sockel für das Allerheiligste) sowie unten S. 255ff.

643Kroos 1986, 61 m. Abb. 2. Radler 1990, 261ff m. Abb. 43-45

Ziboriums zu lesen, welches in Form einer der Szene vorgeblendeten Rundbogenöffnung symbolisch angedeutet ist. Zu Thronbankpfosten uminterpretierte Stangenscharniere verbinden auch Mittelteil und Flügel der beinernen Corpusmadonna von St. Klara in **Allariz** (Spanien, um 1280, **99a,b**). Ihre Innenseite widmet sich der Fleischwerdung.<sup>644</sup>

Auch bei den Schreinmadonnen fällt die schon mehrfach beobachtete Verbindung aus aufzubewahrenden Reliquien/Hostien, Kultbildcharakter und Stangenscharnieren auf. Bei hochrangigen Bildwerken erachtete man offenbar die Verwendung repräsentativer Scharniertechniken als besonders wichtig. Wie in Mariapfarr kam es auch hier darauf an, das Säulenmotiv in beiden Wandlungszuständen sichtbar zu machen.

Die drei letztgenannten Objekte sind aus unterschiedlichen Gründen wichtige Bindeglieder zwischen den Baldachinretabeln und den Drehstabretabeln: die Madonnen aus Evora und Allariz konstituieren, wie die Drehpfostenaltäre, schon einen raumhaltigen Schrein mit festen Seitenwänden, an dem in vorderster Raumbene die Flügel appliziert sind. Das Reliquienaltärchen aus Mariapfarr nimmt, obwohl flacher als die Drehsäulenretabel, ihre Grundbestandteile vorweg: Predella, Säulenbaldachin und Gesprenge. In einem letzten Schritt übersetzte man diese neue, flache Schreinform mit den einteiligen Flügeln ins Großformat: das 1513 datierte Retabel von **St. Georg** auf dem Berg **Nonn** bei Bad Reichenhall war ehemals mit **hölzernen Stangenscharnieren** ausgestattet (**137a-f**).<sup>645</sup> Im Zentrum des Corpus stehen die Figuren der Hll. Georg, Martin und Ulrich, flankiert von Flügelreliefs mit Marienszenen. Außen sind Passionsszenen zu sehen. Die Predella zeigt geschlossen vier männliche Heilige, das (erneuerte) Innere birgt ein plastisches Kruzifix mit gemalten Engeln. Die hölzernen Stangenscharniere sind nur noch im Predellenbereich erhalten (**137f**). Ursprünglich dürften auch seitlich des Corpus zwei aus Stangenscharniersegmenten zusammengesetzte Drehsäulen gesessen haben.<sup>646</sup> Die hölzernen Stangenscharniere der Predella laufen von der Unter- bis zur Oberkante des Flügels durch. Sie sind mittels eingeschnittener Kanneluren als Säulen kenntlich gemacht. Anstatt des bei Metallstangenscharnieren üblichen Stiftes dient hier ein Holzstab dazu, die verschiedenen, nun hölzernen Einzelsegmente der Scharniere zu verbinden. Allerdings sind nur je zwei Segmente pro Flügel als „echte“ Scharniere ausgebildet, die Zwischenstücke bestehen aus vorgeblendeten Holzstäben in Säulenoptik. Insgesamt ergibt sich aber das gleiche Bild wie bei Metallstangenscharnieren. Die hölzernen Stangenscharniere ermöglichten es, die Flügel des Nonnkirchenretabels jeweils in der für die Wandlung des Altars geforderten Weise entweder vollständig zu öffnen oder zu schließen und dabei die durch die Scharniersegmente gebildeten Säulen als Würdeformel in **beiden** Wandlungszuständen zu zeigen (siehe Mariapfarr).<sup>647</sup>

<sup>644</sup>Sarrète 1913, 131ff m. Abbn., Radler 1990, 256ff m. Abbn. 40-42. Vgl. unten S. 255ff.

<sup>645</sup>Das Funktionieren dieser Technik konnte ich an den erhaltenen hölzernen Stangenscharnieren der Predella im praktischen Versuch selbst nachvollziehen. Siehe zu dem Retabel S. 157.

<sup>646</sup>Abdrücke ihrer oberen Enden sind noch am Abschlußgesims des Schreins unter der neuen Fassung auszumachen.

<sup>647</sup>Auf das Baldachinmotiv hat man hier verzichtet, offenbar genügte das Drehsäulenmotiv als Hinweis darauf. Dafür

### **g) Reliquiare und Kleintriptychen mit Drehstäben**

Der Nonnkirchenaltar ist meines Wissens das einzige überlieferte Großretabel mit (wenn auch in Holz imitierten) Stangenstabscharnieren. Alle anderen im Rahmen dieser Studie untersuchten Drehstabaltäre haben Drehlager, das heißt die stabförmigen Enden der Säulen sind in der zugehörigen Muldenkonstruktion beweglich verankert. Auch dieser Mechanismus läßt sich aus der Kleinkunst ableiten, wie bereits Decker feststellte. Denn für die Montage von Kleinaltären wurde im Mittelalter neben der Ringscharnier- und Stangenscharniertechnik noch eine dritte Spezialtechnik verwendet, die sowohl in Byzanz als auch in westlichen Gebieten bekannt war. Sie kam vor allem im Bereich Elfenbeinkunst zum Einsatz, aber auch bei gegossenen Objekten.

Die Flügel eines byzantinischen Bronzetriptychons des 12. Jahrhunderts im Besitz des Victoria & Albert Museum in **London (100)** zeigen innen zwei stehende Heilige, welche, fast das Format sprengend, die gesamte Bildfläche ausfüllen. Im Zentrum thront eine Madonna in Pänula, die oben und unten jeweils von einem reich profilierten Gebälk gerahmt wird.<sup>648</sup> Die dem Mittelteil zugewandten Flügelkanten besitzen an der Ober- und Unterseite jeweils einen Zapfen, der in einem entsprechenden Widerlager im Gebälk des Mittelteils ruht und dort drehbar ist, ähnlich wie bei einem Drehstabscharnier. Doch ist Decker zu widersprechen, der diese Technik **direkt** mit den Drehpfosten spätmittelalterlicher Großretabel in Zusammenhang bringt, denn die Parallele betrifft lediglich konstruktive Ähnlichkeiten, nicht aber die viel tiefgreifenderen formalen: Die Stabscharniere des Bronzealtärs sind anders als die späteren Drehstäbe oder die meisten der oben vorgestellten Stangenscharniere weder durch Kanneluren oder einen verdickten Durchmesser, noch durch Abschlußknäufe oder Fialtürme als Stützen gekennzeichnet, sondern **treten optisch vollständig zurück**. Auch fehlt das typische Baldachinmotiv. Hier scheint es, wie bei den anderen vorgestellten Techniken, vor allem um eine möglichst geringe Beeinträchtigung der Bildfelder des kleinformatigen Objekts durch störende Scharnierplatten gegangen zu sein: weder innen noch außen traten die Nahtstellen zwischen Klappe und Mittelteil in Erscheinung. Erst die zurückhaltende Drehstabkonstruktion ermöglichte es, die Figuren auf den Flügeln derart formatfüllend und erscheinungsmächtig zu präsentieren.<sup>649</sup>

---

ist aber ein unmittelbarer Bezug auf die erkerförmig schließenden Tabernakelschreine (siehe oben S. 119) festzustellen (Flügel schließen stumpfwinklig). Platzsparende und ästhetisch hochwertige Scharniere waren v. a. für die Seitenansicht des Retabels wichtig. Heute blickt dort der Betrachter an den Schreinwächtern vorbei direkt auf den Rücken des Flügels. Sein starkes Trägerbrett wird von kräftigen Plattenscharnieren am Corpus festgehalten. 16 starke Nägel sind dafür pro Scharnier nötig. Dieses Bild wirkt sich auf die sonst betont dekorative Gestaltung des Schreins (vor allem seine Rückseite ist sehr aufwendig mit Malerei und umlaufenden Profilierungen gestaltet) störend aus. Auf die ursprünglich hier angebrachte Holzsäule antwortet heute noch der am Ende der Scharnierplatten anschließende Profilstab.

<sup>648</sup>Decker 1985, 231 m. Anm. 637 (mit weiterf. Lit.) u. Abb. 103. Dargestellt sind die Hll. Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos.

<sup>649</sup>Interessant ist die Tatsache, daß auch bei diesem Objekt die Anwendung einer besonders platzsparenden Scharnierlösung, die weder im offenen noch im geschlossenen Zustand zu sehen war, mit der Inszenierung eines Kreuzsymbols auf der Außenseite einher geht. Die Flügelrückseiten sind jeweils mit einem Kreuz und den Buchstaben IC XC NI CA („Jesus Christus siegt“) versehen. Vgl. die oben vorgestellten Kreuzreliquiare. Zu dem

Ein weiteres byzantinisches Altärchen mit Drehstabscharnieren im Besitz der Staatlichen Museen **Berlin** aus Elfenbein (**101a,b**) zeigt geöffnet eine Kreuzigung, flankiert von je zwei Paaren stehender Heiliger, die auf den Flügeln in zwei Registern übereinander angeordnet sind.<sup>650</sup> Die Stabscharniere sind aus jeweils drei Stücken zusammengesetzt. Zwei kleinere Kompartimente oben und unten bilden den Übergang zu den in der Perlstabrahmung des Mittelteils sitzenden Widerlagern, wo sich die an die Teilstücke anschließenden Stäbe drehen lassen. Dazwischen ist ein längeres Zwischenstück eingesetzt, an welches sich nahtlos der Flügel anschließt. Die Verbindungsstellen zwischen den Einzelsegmenten geben sich als kaum sichtbare Brüche im Material zu erkennen. Auch hier sind, wie beim oben vorgestellten Bronzetriptychon, die Drehstäbe nicht explizit als Pfosten zu erkennen, sondern bilden mit den Klappen eine Einheit. Es gibt weder Unterschiede im Durchmesser noch Kanneluren oder Knäufe. Schließt man allerdings das Objekt, so zeigt sich nicht nur an der Oberseite des sich ergebenden Bildfeldes ein Baldachin, sondern, diesen stützend, das Bild eines Säulenpaares mit Basen und Kapitellen.<sup>651</sup> Die Drehstabscharniere befinden sich dabei jedoch **neben** den (eingravierten) Säulen, es ergibt sich also keine Einheit aus gestalterischen und konstruktiven Elementen, wie bei den spätmittelalterlichen Drehpfostenaltären und bei den Baldachinretabeln mit Stangenscharniertechnik. Die Stabscharniere wurden meines Erachtens auch hier in erster Linie wegen ihrer Eigenschaft eingesetzt, das anschließende Bildfeld nicht durch störende Scharnierplatten zu beeinträchtigen.<sup>652</sup>

Ein von Decker nicht erwähntes, geschmiedetes Triptychon des 12. Jahrhunderts hat sich im Kathedralschatz in **Tongres** erhalten (**102**). Es handelt sich um ein Kreuzreliquiar. Die Grundform ist die einer Tafel, deren breiter Rahmen sich aus gravierten, tauschierten und emaillierten Bildfeldern zusammensetzt. In der Mitte befinden sich zwei Flügel mit gravierten Szenen und Figuren auf den Innenseiten, die geöffnet den Blick auf die kreuzförmig gefaßte Reliquie freigeben. Die Klappen sind mittels Drehstäben fixiert, scheinen also „scharnierlos“. Störende Eingriffe ins Bildprogramm werden vermieden. Die Drehstäbe setzen, wie bei den oben genannten Beispielen, die Flächigkeit des Flügels nahtlos fort, anstatt als Säulen oder Rahmenleiste besonders kenntlich gemacht zu werden. Auffällig sind auch hier die streng lineare Komposition und der Verzicht auf das Bogen- beziehungsweise Baldachinmotiv, das für die Drehstabretabel so charakteristisch ist.<sup>653</sup> Auch dieses Beispiel kommt als direktes Vorbild für die spätmittelalterlichen Drehstabaltäre nicht in Frage.

Byzantinischen Ursprungs ist auch ein kleines, mit Drehstäben versehenes Kreuzreliquiar in Rom,

Londoner Stück vgl. Decker 1985, 355.

65010. Jh., vgl. Decker 1985, 231ff m. Abb. 104 u. Fig. 2.

651In der Mitte dieser architektonischen Rahmung schwebt ein an seinen Armen von vier kleinen Rosetten begleitetes Kreuz (vgl. die Kreuzdarstellungen und -Reliquien des Reliquiars aus Leningrad, oben S. 124).

652Vgl. die anderen S. 124ff angeführten Objekte mit Stangen- und Stabscharnieren, die auch alle dem Kreuz bzw. der Kreuzreliquie gewidmet sind.

653Frolow 1965, 58 u. Abb. 17.

St. Peter, aus dem 13. Jahrhundert (**103**). Es trägt eine Aufhängevorrichtung für Reisezwecke. Die Kreuzreliquie im Inneren wird von Heiligenreliefs begleitet. Die stabartig verdickten Drehstäbe der Klappen paraphrasieren die Form des rahmenden Stabs, der die Kreuzpartikel umgibt. Gleichzeitig schafft der Drehstab Platz für den üppigen Reliefschmuck der Flügel. Wenn auch ohne Baldachin konzipiert und damit als direktes Vorbild für die Drehstabaltäre unbrauchbar, belegt das Beispiel doch die Kenntnis der Drehstabtechnik in nordalpinen Kirchen: die Staurothek stammt ursprünglich aus der Liebfrauenkirche in Maastricht.<sup>654</sup>

Spätestens im 14. und 15. Jahrhundert muß die Drehstabtechnik auch im Norden allgemein bekannt gewesen sein: mittelalterliche Stadttore wurden nun gelegentlich mit Drehsäulen montiert.<sup>655</sup> Man erachtete sie offenbar als stabil und repräsentativ zugleich. Nicht anders ist es zu erklären, daß bei der Neumontage eines älteren **Baldachinretabels** aus dem **Halleschen Heiltum (104)** der Drehstabmechanismus angewandt wurde. Das heute verlorene Schreinchen ist im Halleschen Heiltumbuch abgebildet.<sup>656</sup> Es gehörte zur Sammlung des Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490-1545), deren Bestand im genannten, in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg überlieferten Kodex großteils dokumentiert ist. Das vermutlich aus Walroßzahn gefertigte Baldachinretabel stammt im Kern aus dem 12. Jahrhundert, wie Markus Miller anhand von Vergleichsbeispielen nachweist. Unter dem Ziborium stand nach der Rekonstruktion Millers ehemals eine Madonna.<sup>657</sup> Die Flügelhälften könnten, wie es häufig bei Baldachinretabeln aus Elfenbein der Fall war, mit kleinen, vertieft in die Flügelteile eingearbeiteten Ring-Stift-Scharnieren montiert gewesen sein.<sup>658</sup> Diese erlaubten bei minimalem Eingriff in die Bildwelt der Innenseiten der Klappen jedoch nur ein Drehen nach innen. Auch der Aschaffener Schrein konnte ehemals also vermutlich entweder nur ganz geöffnet oder komplett geschlossen werden. Als man das Retabel nachträglich, um 1300, mit Reliquien füllte,<sup>659</sup> mußte seine Scharniertechnik im Hinblick auf die neue Aufgabe erneuert werden. Um die Gebeine in das Objekt einlagern zu können, wurden die hinteren Flügelteile zum Kastenschrein angeklappt und arretiert.<sup>660</sup> Die vorderen Flügelkompartimente mußten hingegen beweglich bleiben. Offenbar wurden sie an den Säulen montiert, welche das bekrönende Ziborium

654Braun 1940, 263 m. Abb. 222; Frolow 1965, 58 u. Abb. 13.

655Zum Beispiel eines der Stadttore in Rothenburg o.T, freundl. Hinweis von Restaurator Eike Oellermann. Auch Decker erwähnt dies, jedoch ohne ein Beispiel zu nennen. Das Stadttor genügt jedoch als alleiniges Erklärungsmodell (Vorteil der Stabilität; analoges Material Holz) für die Rezeption am Retabel nicht.

656Miniaturnmalerei auf Pergament, 35x25,5 cm, Hofbibliothek Aschaffenburg, Hallesches Heiltumbuch Ms 14, fol. 35v. Siehe Kat. Köln 1997, 149ff m. Farbabb. 10.

657Miller verwendet den Begriff „Heiligenhäuschen“. Kat. Köln 1997, 150.

658Vgl. einen Madonnentabernakel aus dem New Yorker Museum of Art aus dem zweiten Viertel des 14. Jhs. (Fuchß 1999, 145, m. Abb. 109).

659Eine der Reliquien stammt von der Hl. Elisabeth, die erst 1245 heilig gesprochen wurde. Kat. Köln 1997, 150.

660Sie sind deutlich zu erkennen: die in Aufsicht gegebenen Stirnkanten der Flügel stützen optisch den Rundbogen des Schreinobergeschosses. Durch die Umnutzung des ehemaligen Baldachinretabels zum Kastenschrein werden die beiden auf den Innenflügeln in Reliefform (?) dargestellten Könige zu Wächtern der Reliquien uminterpretiert. Es könnten zwei der drei Magier sein, die die Madonna mit Kind ursprünglich anbeteten. Zu ergänzen wären ein dritter König und eventuell Joseph oder ein Engel. Diese Figuren hätten die hinteren Flügelhälften besetzt und waren nach der Neumontage der Klappen nicht mehr zu sehen. Kat. Köln 1997, 151.

trugen (oder die Stützen wurden als komplette Neuteile angesetzt).<sup>661</sup> Man brachte Scharniere am oberen und unteren Ende der vormals freistehenden Säule an. Dort wurde die jeweils innen liegende Kante der Flügelhälften fixiert.<sup>662</sup> Der ungewöhnliche Anbringungsort dieser Scharniere erklärt sich, wenn man davon ausgeht, daß es sich dabei um Drehstäbe handelt. Zum Vergleich sei das oben genannte byzantinische Triptychon aus Berlin genannt (**101a**). Auch dort zeichnen sich, wie beim Aschaffener Schrein, kleine Fugen am oberen und unteren Ende der inneren Flügelkanten ab. An diesen Stellen sind offenbar die Drehlager montiert. Sie bestehen, wie die Flügel selbst, aus Elfenbein und ordnen sich so dem Gesamtbild weitestgehend unter. Die fehlende farbliche Differenzierung der Scharniere des Schreins im Heiltumsbuch spricht nach Miller dafür, daß auch sie aus Elfenbein bestanden.<sup>663</sup>

### **h) Drehstäbe an Großretabeln**

Bis ins späte Mittelalter hinein wurden Drehpfosten und -lager offenbar wegen ihrer als besonders stabil erachteten Konstruktion Plattenscharnieren gegenüber bevorzugt, besonders dann, wenn eine besonders repräsentative Inszenierung der Klappen außen angestrebt war.<sup>664</sup> Doch nicht immer waren die Stäbe oder Drehlager aus Holz, und sie wurden häufig auch nicht eigens als Motiv hervorgehoben: Ein heute im Kärntner Landesmuseum (Klagenfurt) verwahrtes Marienschnitzretabel vom Ende des 15. Jahrhunderts, das der Überlieferung nach aus der Spitalskirche in St. Veit an der **Glan** stammt (**105a,b**), hat schlichte Drehstabscharniere aus Metall: die Flügel sind an der Innenkante oben und unten mit Stiften versehen, die von Ringösen an den Corpusecken aufgenommen werden. So waren weder im Rahmenwerk des Corpus noch in dem der Klappen störende Aussparungen für Scharnierplatten nötig. Dementsprechend war die ehemals prächtige, äußere Schauseite mittels Schreinwächtern aufwendig inszeniert. Zugleich gewährleisteten die

661 Vgl. die mit Säulen versehene Front eines Figurenziboriums im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, das Miller (Kat. Köln 1997, 149 u. Abb. 14) als Vergleichsbeispiel für das Aschaffener Stück nennt. Denkbar wäre auch, daß das Aschaffener Ziborium ursprünglich frei stand wie dieses, und daß das **komplette** Schreinkasten-Flügel-Ensemble samt Drehstäben eine nachträgliche Zutat war.

662 Je zwei Löcher sind auf den Scharnierplatten zu erkennen. Sie dienen der Fixierung der Neuteile auf den älteren Flügeln (mittels beinernen Dübeln?).

663 Kat. Köln 1997, 149. Das Scharnier selbst scheint zylindrisch gebildet zu sein und setzt so die Rundform der Säule, welche nunmehr den Flügel gegen den Schrein abgrenzt, fort. Für die Neumontage mußte die Säule vermutlich an den Enden stiftartig zugespitzt werden. Darauf dürften dann die ebenfalls stiftförmig endenden Drehstabelemente gesteckt worden sein. Als Widerlager sind entsprechende Vertiefungen im Bereich der Ecken des Gehäuses zu vermuten. Der Einsatz der Drehstäbe war nicht nur eine technische Notwendigkeit, da sie eine stabile Arretierung der vorderen Flügelhälften an den dünnen Baldachinsäulen erlaubten, sondern gewährleistete auch eine repräsentative Inszenierung der Reliquien ohne störende Metallscharniere und ohne allzu große Beeinträchtigung der Bildfelder der Flügel.

664 Späte, schon im Formenkanon der Renaissance geschmückte Beispiele sind der Prager Teynkirchenaltar von ca. 1520 (**143a,b**), das Retabel in Castelfondo, um 1520 (**124**) oder der Krumauer Annenaltar (um 1520, **139**). Bernhard Decker nimmt an, daß auch der Frankfurter Heller-Altar, ein Gemeinschaftsprojekt von Albrecht Dürer und Grünewald (1509/10, Tafeln in Frankfurt/Main, Städel bzw. Histor. Museum sowie Stuttgart, Staatl. Kunsthalle, Rahmen im GNM Nürnberg), mit Drehsäulen ausgestattet war, was jedoch anhand des technologischen Befunds nicht verifiziert wird (dazu ausführlich: Bernhard Decker: "Dürer und Grünewald – Der Frankfurter Heller-Altar", Fischer-kunststück Nr. 11580, Frankfurt am Main 1996, bes. 58ff).

Drehstäbe die sichere Aufhängung der schweren Klappen, die mit teils freiplastisch gearbeiteten Reliefs geschmückt sind.<sup>665</sup> Ähnlich schlichte Metallscharnierstäbe hat ein Retabel derselben Zeitstellung aus der Pfarrkirche **Tiffen (106)**. Seine repräsentative Schauseite ist erhalten: es handelt sich um eine außergewöhnlich vielteilige Passionsfolge, bestehend aus sechs Bildern in drei Registern statt der üblichen vier Szenen.<sup>666</sup>

Das Reliquienretabel der Kollegiatstiftskirche zu **Oberwesel (70a-d)** entstand 1331, etwa zeitgleich mit dem Umbau des Aschaffener Baldachinretabels.<sup>667</sup> Es könnte ursprünglich ebenfalls mit solchen Scharnieren versehen gewesen sein. Bei einer Renovierung des Retabels 1895/96, bei der es abgebaut und ausgelagert wurde,<sup>668</sup> brachte man die bis heute erhaltenen Scharniere an: keine üblichen Plattenscharniere in mittlerer Flügelhöhe, sondern lange, geschwungene Bänder, die jeweils an den Ecken von Schrein beziehungsweise Klappen befestigt sind und paarweise ineinander greifen (**70a**). So wird erreicht, daß der Flügel eher neben dem Corpus in der Luft „hängt“, als tatsächlich an ihm fixiert zu sein.<sup>669</sup> Der kleine Spalt zwischen Flügel und Corpus sorgt für eine optimale Drehbarkeit der sehr starken Klappen. Offenbar kam das Retabel auch im ursprünglichen Zustand ohne massive, große Scharnierbänder aus. Fehlstellen oder Ausbrüche in der Rahmung, die auf die ehemalige Anbringung von Plattenscharnieren hindeuten könnten, fehlen sowohl an den Innen- als auch an den Außenseiten der Flügel. Denkbar wäre, daß ursprünglich ähnliche Metaldrehstäbe beziehungsweise -ösen die Konstruktion zusammenhielten, wie in Glan und Tiffen. So konnte der reiche bildnerische Schmuck störungsfrei über das gesamte Retabel hinweg entwickelt werden.<sup>670</sup> Das Oberweseler Retabel unterscheidet sich nicht nur hinsichtlich seiner Scharniertechnik von den zeitgleichen Reliquienaltären in Doberan oder Marienstatt (siehe deren große Scharniere, **67-69**), sondern – nach Ehresmann – „significantly in the near-total absence of relics“: Reliquienbüsten fehlen, die an die Randbereiche des Retabels verdrängten Heiligengebeine dienen, wie bei den Baldachinretabeln, ausschließlich dazu, den Kult- und

665Demus 1991, 92f m. Abb. 82. Die Malereien der Außenseite sind stark restauriert, die Schreinwächter verloren. Auf ein ehemals prächtiges Äußeres weisen die nach Demus für diesen Altartypus ungewöhnlichen Hängekonsolen an den Predellenausladungen hin; sie erinnern an die Hängeknäufe der „echten“ Drehstabretabel mit als Säulen in Erscheinung tretenden Drehsäulen, z.B. Moosburg.

666Heute Klagenfurt, Kärntner Landesmus., Demus 1991, 78f m. Abb. 67. Eine ähnlich vielteilige Bilderserie findet sich sonst eher bei Großretabeln, vgl. z.B. den Marienaltar von Veit Stoß von 1489 (Krakau, Marienkirche).

667Zum Erzbistum Trier gehörig, vgl. Ehresmann 1982, 366-369. Vgl. Kat. Worms 1993, 88ff.

668Kat. Worms 1993, 100-108. Siehe zur Restaurierungsgeschichte neuerdings auch Wojdan Agnieszka: „Der Goldaltar der Liebfrauenkirche in Oberwesel“, Dipl. Arb. Regensburg 2002.

669Die Abbildung stammt aus Braun 1924 Bd. 2, Tf. 260. Es dürfte sich um ein Foto kurz nach 1902 handeln, denn das in diesem Jahr geschaffene, neugotische Gesprenge ist deutlich zu erkennen (Kat. Worms 1993, 100). Der scherenartige Drehmechanismus könnte eventuell auch erst nach der 1946 erfolgten Rückführung des während des zweiten Weltkriegs ausgelagerten Altars an seinen Standort montiert worden sein. Aus Anlaß der Auslagerung wurde der Altar ebenfalls demontiert. Das neugotische Gesprenge aus den Jahren 1901/02 hat man z.B. 1946 bei der Wiederaufstellung separat in der Kirche aufgestellt (Kat. Worms 1993, 100f).

670In Cismar, Doberan und Marienstatt wurden je drei bis fünf große Einzelscharniere pro Flügel eingefügt; die Schreinwangen und die Innenkanten der Flügel mußten, um einen optimalen Zusammenhalt zu gewährleisten, zudem aus besonders dicken Bohlen gefertigt werden, die den „Fluß“ der Bilder erheblich beeinträchtigen. Siehe die Abb. bei Ehresmann 1982, Abb. 1, 3, 5.

Materialwert der Bilder und Skulpturen zu untermauern.<sup>671</sup> Die zentralen Motive der Ikonographie sind die Fleischwerdung und der Tod Jesu, explizit eucharistische Themen. Eine große Anzahl von Heiligengestalten und Passionsszenen versucht diese Inhalte zu vermitteln. Im Zentrum des Programms befindet sich, dazu passend, ein kleines Modell eines eucharistischen Ziboriums.<sup>672</sup> Gerahmt wird diese „Versammlung eines Himmlischen Jerusalem“ (Decker), Sinnbild der Himmlischen Liturgie, von einer reichen Blendarchitektur in zwei Registern. Ihre Kleinteiligkeit erinnert an Werke der Goldschmiedekunst, ihr Aufriß entspricht dem der Langhäuser zeitgenössischer Kathedralen. Erst eine möglichst zurückhaltende Scharnierlösung ließ beziehungsweise läßt noch heute die komplexe Ikonologie sowie den Rang der Bilder und der Corpusarchitektur störungsfrei zur Geltung kommen. Hinzu kommt, daß auch die **Außenseiten** der Klappen im Gegensatz zu anderen Reliquienretabeln besonders aufwendig nicht nur mit Malereien, sondern mit **plastischem, figürlichem** Schmuck versehen waren – ein Gewicht, das einer geeigneten, stabilen Montage bedurfte (**70d**).<sup>673</sup> Es wird darauf zurückzukommen sein.

Auch der 1498 vollendete Hochaltar der **Heilbronner** Kilianskirche von Hans Syfer war vielleicht ursprünglich mit Drehstäben ausgestattet.<sup>674</sup> Das Retabel birgt im Schrein die Madonna, begleitet von den Heiligen Laurentius, Kilian, Petrus und Stephanus sowie einem darüberliegenden Register (Baldachinzone) mit fünf teils figurengefüllten Nischen (**107a**). Im zweiten Weltkrieg wurden die Figuren ausgelagert, der komplette Schrein verbrannte am 4. Dezember 1944 und wurde rekonstruierend wiederaufgebaut.<sup>675</sup> Die heutigen Flügel sind mittels Plattenscharnieren an den Corpus gekoppelt. Eine 1833 abgedruckte Lithographie von Fritz Wolff jedoch (**107b**), die den Schrein mit demontierten, an den Chorwänden fixierten Flügelreliefs wiedergibt (vergleiche Moosburg), zeigt hingegen eine säulenartige Verdickung an der heraldisch rechten Schreinwange – Rest eines Drehstabs? Ob dieses Säulenelement authentisch ist, läßt sich leider nicht nachweisen, da keine entsprechenden Photographien erhalten sind.<sup>676</sup>

671Nur kleine Reliquienfächer finden sich im untersten, schmalsten Register. Ehresmann 1982, 366. Kat. Worms 1993, 63.

672Vermutlich vor allem während der Meßfeier zu sehen, siehe Ehresmann 1982, 366f. Kat. Worms 1993, 74f. Das Zentrum des geöffneten Gehäuses bildet eine rundplastische Marienkrönung, flankiert von den Reliefs der 12 Apostel. Engel mit Musikinstrumenten und alttestamentarische Gestalten ergänzen das Programm und repräsentieren das Himmlische Jerusalem und damit gleichsam eine himmlische Liturgie auf Erden. In die Szene der Marienkrönung sind nicht nur zwei Pelikane integriert, sondern, auf dem Podest zwischen Maria und Gottvater an relevanter Stelle, ein eucharistisches Ziborium (Ehresmann 1997, 209f m. Abb. 13f u. Vgl.bspn. zur Form der Pyxis). Die Szenen der Anbetung der Magier, Johannes des Täufers und eine Verkündigungsszene unterstreichen den eucharistischen Aspekt. Die stark mariologische Ikonographie weist dabei nach Ehresmann auf die Rolle der Muttergottes als Mediatrix bei der Inkarnation und damit bei der Eucharistie hin (Ehresmann 1997, 216ff). Der Pelikan, eucharistisches Symbol, konnte neben Christus auch auf Maria gedeutet werden. Vgl. Ehresmann 1997, 219 mit Quellennachweisen.

673Siehe dazu besonders Kat. Worms 1993, 78ff und unten S. 197. Es sei daran erinnert, daß auch in Moosburg beide Seiten der Flügel skulptiert waren, ähnliches gilt für den hier im Anschluß besprochenen Altar in Schwaigern. Drehstäbe scheinen also tatsächlich besonders dann eingesetzt worden zu sein, wenn ausgesprochen **schwere** Flügel zu montieren waren.

674Zu diesem Retabel Tripps 2002, 53ff (m. weiterf. Lit. u. Abbn.).

675Tripps 2002, 56.

676Eine spätere Ablichtung in Eduard Paulus (Bearb.): "Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich

Die evangelische Stadtkirche St. Johannes zu **Schwaigern** bei Stuttgart birgt eine außergewöhnlich gut und umfangreich erhaltene Gruppe mehrerer, etwa zeitgleicher Altäre.<sup>677</sup> Der sogenannte Märtyreraltar, ein vollständig geschnitztes, holzsichtiges Retabel, ist heute am südlichen Seitenaltar aufgestellt. Er stammt aus der Zeit um 1520 und birgt im Zentrum ein großes Relief mit der Darstellung der Marter der Zehntausend (**108a**).<sup>678</sup> Die Flügel zeigen innen Maria und Johannes jeweils im Relief, bei geschlossenen Klappen sind die Hll. Christophorus und Sebastian zu sehen, flankiert von Barbara und Katharina auf den Standflügeln. Auch diese vier Figuren sind als Reliefs ausgeführt (**109**: Blick auf den reliefierten rechten Außenflügel, links im Bild, und den reliefierten rechten Standflügel, rechts im Bild).<sup>679</sup> Im Hinblick auf den Oberweseler Altar und Moosburg ist also interessant, daß auch hier die Flügelaußenseiten mit skulpturalem Schmuck versehen sind. Es handelt sich gänzlich um Vertreter der 14 Nothelfer. Sie sprachen als „Volksheilige“ besonders die Laien an. Durch die plastische Gestaltung wirkten sie überzeugend und „realistisch“. Dies entspricht dem funktionalen Kontext der Johanneskirche, die schon damals als Pfarr- und Gemeindekirche diente. Die Flügel sind auch hier mittels Drehstabscharnieren an den Schrein gekoppelt (**108b**). Diese treten jedoch, wie in Glan, nicht als Architekturglieder in Erscheinung, sondern sind lediglich technisches Detail. An die profilierte Rahmung der Flügelinnenseiten schließt sich an den dem Schrein zugewandten Seiten oben und unten jeweils ein kleiner Zapfen an. Dieser besitzt unterhalb des Abschlußgesimses des Corpus beziehungsweise an der Oberfläche der Predella je ein ebenfalls kaum sichtbares, kreisförmiges Widerlager aus Blech, welches die Drehbarkeit der Klappe gewährleistet. Diese Drehstabscharnieren hatten wohl die vorrangige Aufgabe, die wegen der beidseitigen Reliefierung relativ schweren Altarflügel möglichst sicher am Corpus zu verankern, kamen nebenbei aber auch der ungestörten Wirkung der Reliefs selbst entgegen.<sup>680</sup>

---

Württemberg-Neckarkreis, Bd. 1, Stuttgart 1889 (Tf. 57) zeigt den Corpus ohne (die inzwischen aus Stabilitätsgründen – siehe Moosburg – demontierten?) Drehstäbe. Anfragen bei der Landsbildstelle Baden-Württemberg sowie beim Stadtarchiv Heilbronn (es sei an dieser Stelle Frau Kimmerle für ihre freundliche Mithilfe gedankt) blieben in puncto Drehstäbe ohne Ergebnis.

677Der heutige Hochaltar ist mit Malereien von Jörg Ratgeb ausgestattet. Clement 2000, 2ff.

678LCI Bd. 5, Sp. 16-21.

679M. E. könnte die scheinbar ungewöhnliche Konstellation mit reliefierten Außenflügeln häufiger anzutreffen gewesen sein, als es der gegenwärtige Denkmälerbestand suggeriert: im Zuge der Aufgabe der regelmäßigen Altarwandlung (permanentes Offenlassen der Altäre) wurde wohl manches Außenrelief entbehrlich und verkauft (S. 347).

680Die Tendenz, unschöne Scharnieren in unterschiedlichster Form zu kaschieren, findet sich auch außerhalb der Drehstabretabel. Dies zeigt das Beispiel des Hochaltars von der Hand des Meisters HL aus dem Breisacher Münster (Baxandall 1985, 362f u. Tf. 76). Das in den Jahren 1523-1526 entstandene, holzsichtige Retabel ist komplett geschnitzt. Die Außenflügel blieben leer, da das Retabel offenbar kaum noch gewandelt werden sollte. Die Reliefs der Flügelinnenseiten, ganzfigurige Heiligendarstellungen, sind hingegen fast vollrund gearbeitet und entsprechend schwer, sodaß heute große, kräftige Scharnieren für die Montage nötig sind. Zu einem früheren Zeitpunkt jedoch (vielleicht schon im Originalzustand? - die Literatur gibt hierzu keine konkreten Aufschlüsse, hier wäre Einsicht in ältere Restaurierungsakten nötig) waren dünne Säulen vor den Spalt zwischen Schrein und Flügel gestellt, hinter denen die Scharnieren verborgen waren. Ihre Ornamentik entsprach der des Gesprenge. Da das Retabel nicht mehr gewandelt wurde (laut der unten genannten Lit. schloß man die Flügel nur noch für den Transport zum Aufstellungsort), stellten diese Säulen kein Hindernis dar. Auf diese Weise ergab sich das gleiche Bild wie bei einem Drehstabaltar. Siehe Joseph Sauer: „Der Breisacher Hochaltar und seine Instandsetzung“ in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1940/41, 209-240, bes. 211-213 (keine Hinweise, daß die Säulen nicht original sind). Ders.: „Der Hochaltar des Breisacher Münsters“ in: Pantheon, Jg. 15, 1942, H. 1, 9ff (dort die Abbildung mit Säulen, hier:

## Zusammenfassung

Vor dem Hintergrund dieser bislang vernachlässigten Beispiele für nordalpine Großretabel mit Drehstäben erscheint es unnötig, für die Herleitung der Moosburger Drehpfosten die kleinen Elfenbein- und Bronzetriptychen aus Byzanz zu bemühen, wie Decker es vorschlug, zumal, wie er selbst einräumt, „vermittelnde Zwischenglieder fehlen“.<sup>681</sup> Die von ihm angeführten, byzantinischen Tafeln waren flache, teils für die Reise konstruierte, leicht zu transportierende und zugleich stabile Miniaturaltäre. Es waren Objekte der privaten Andacht, die weder Reliquien noch Hostien enthielten und nur sekundär für die Zelebration einer Messe verwendet wurden – insofern als Vorbild für die Drehstabaltäre nur bedingt tauglich. Die in diesem Kapitel vorgestellten Großretabel, Einfigurenschreine, Tabernakel und Baldachinretabel dienten hingegen als Ort der Eucharistiefeier, verwahrten das Sakrament, Reliquien oder wundertätige Gnadenbilder, wie später die Drehpfostenaltäre.<sup>682</sup> Ihnen ist im Gegensatz zu den von Decker angeführten beiden Triptychen die Funktion des **Bergens**, des Schützens, des **Hülle-Seins** immanent. Sie artikuliert sich im raumhaltigen Schreingrundriß und/oder in einer betont dreidimensional-architektonisierten Gestaltung des **geschlossenen** Gehäuses.<sup>683</sup> Viele der hier vorgestellten Großretabel, Tabernakel und Einfigurenschreine besaßen, wie der Moosburger Altar, zusätzlich eine **reliefierte Außenseite**, die diesen Aspekt noch unterstützte. Ein bekrönendes Dach oder ein Baldachin wertete besonders die kleineren Schreine zu heiligen „Schutzräumen“ auf.<sup>684</sup>

Der Baldachin, ursprünglich eine Würdeformel der Antike, war auch in frühchristlicher Zeit integraler „Bestandteil des Verherrlichungsgedankens“, galt er doch als Hauptausstattungsstück der alttestamentarischen Stiftshütte.<sup>685</sup> Die Ziborien der Einfigurenschreine, ihre Türme und Fialen, ihr Maßwerkdekor und andere Ornamente implizieren nach Fuchß zugleich die Symbolik der

---

**110).** Franz Grieshaber: „Der Hochaltar im Münster zu Breisach“ in: Christliche Kunstblätter, Nr. 99/100, 1870. Baxandall 1985, 362f m. Abbn. Auch der Altar von Mauer bei Melk (1510/20), dessen unbekannter Meister evt. am Breisacher Hochaltar mitarbeitete (Baxandall 1985, 367f m. Tf. 90) hat sorgsam kaschierte Scharniere (**111**). Wie in Breisach ist im Schrein das Relief einer Himmelfahrt/Krönung Mariens zu sehen, die Flügellinnenseiten zeigen im Relief mariologische Szenen. Herkömmliche, von der Außenseite der Flügel her montierte Plattenscharniere verbinden Schrein und Klappen. Im geöffneten Zustand sind die sorgfältig geschmiedeten Scharnierbänder zu sehen, die millimetergenau in entsprechende Aussparungen im Rahmenwerk der Flügel und des Corpus passen. Sie werden durch umspielende, vegetabilische Ornamente (mit Schnüren zusammengegriffte Blattbündel) geradezu betont und zum Teil des Dekors umgedeutet. Ähnlich verfuhr man auch mit den Scharnieren des Leiggerer Altars, siehe unten S. 140f.

681 Mit Ausnahme des von Decker nicht berücksichtigten Drehstabtriptychons aus der Maastrichter Liebfrauenkirche, oben S. 132. Vgl. Decker 1985, 231. Kürzlich hat Björn Statnik im Rahmen seiner Dissertation "Der Meister von Attel. Der Landshuter Hofmaler Sigmund Gleismüller im Kontext der europäischen Kunst der 2. Hälfte des 15. Jhs." (Titel zum Zeitpunkt der Abgabe), Dezember 2004, Technische Universität Berlin, zwei weitere, kleinformatige Drehstabretabel aus Italien aufgefunden, die hier nicht mehr berücksichtigt werden.

682 Im Heilbronner Hochaltar wurde z.B. möglicherweise auch das Sakrament verwahrt; dazu sowie für die anderen Drehstabaltäre zu diesem Thema ausführlich unten S. 195ff.

683 Darauf spielen die Erkerform der Tabernakelschreine (S. 111), die turmartigen Gehäuse der Baldachinmadonnen (S. 110), das Volumen der Schreinmadonnen (S. 128), aber auch die Blendbogengliederungen der Schreine aus Oberwesel und Floreffe an, da sie das Erscheinungsbild einer Kirchenfassade nachahmen (S. 126f, 134f).

684 Beim Oberweseler Retabel ist das Baldachinmotiv, gleichsam um ein vielfaches multipliziert, ganz ins Corpusinnere verlagert, wie für Reliquienretabel üblich.

685 Decker 1985, 233. Vgl. LCI Bd. 1, Sp.239-241. Siehe auch oben S. 112f.

**Himmelsstadt.** Die Heiligen und Reliquien im Inneren gaben sich als Vertreter des Paradieses zu erkennen, auf die das Baldachinmotiv des geschlossenen Retabels bereits vorauswies.<sup>686</sup> Doch, und darauf macht Fuchß nachdrücklich aufmerksam, erst „die Anbringung von Flügeltüren ließ zu dem Gedanken des Himmelsgewölbes den des Himmelsportals hinzutreten.“<sup>687</sup> In spätantiker Zeit war der Eintritt in das Ziborium symbolisch mittels eines zwischen die Stützen aufgespannten Tuches oder Vorhangs ge- oder verwährt worden, welcher wahlweise gelüftet oder zugezogen werden konnte.<sup>688</sup> Auch die freistehend über der Mensa stehenden Altarziborien wurden mittels schmückender Velen inszeniert.<sup>689</sup>

Die Retabelbaukunst fand ihre eigenen technischen Möglichkeiten, um eine solche „Erscheinungspforte“ zu kreieren. **Drehstab-** und **Stangenscharniertechnik** waren offenbar die geeignetsten Methoden, Klappen und Baldachin so zu verbinden, daß trotz umhüllender Flügel die symbolgeladene Architekturform Baldachin im offenen wie im geschlossenen Zustand sichtbar in Erscheinung trat. Es war zugleich eine angemessene, repräsentative Form der *(re)velatio*, da auf störende Scharnierplatten verzichtet werden konnte. Ungeachtet der unterschiedlichen Machart boten beide Techniken die gleichen Möglichkeiten und wurden offenbar unter den gleichen Zielsetzungen benutzt. Beide gewährleisteten nicht nur, je nach Material, eine besonders **stabile** Fixierung der miteinander drehbaren Teile (Metallflügel bei Stangenscharnieren, Holz- und Elfenbeinflügel bei Drehstabscharnieren), sondern zugleich einen nur **minimalen Eingriff in deren Bildwelt**. Darüberhinaus konnten beide Formen zum **Säulenmotiv** umgedeutet und dieses sowohl im geschlossenen als auch im offenen Zustand gleichermaßen präsentiert werden.<sup>690</sup>

Die zu Architekturelementen „aufgeplusterten“ und damit besonders auffällig inszenierten Säulenscharniere zeigen an, daß die gesamte Konstruktion beweglich ist, daß sich die Türen des Schreins öffnen lassen, daß sie eine „Pforte“, eine Eintrittsmöglichkeit konstituieren. Denn Scharniere ohne störende Befestigungsplatten zu montieren, bedeutete noch lange nicht, das Scharnier selbst zu negieren. Stangen- und Drehstabscharniere kündeten also stets auch von der Möglichkeit, das Gehäuse **öffnen** zu können. Wie gezeigt wurde, hat man beide Techniken wohl

686Fuchß 1999, 151. Die Himmelssymbolik ist dem architektonischen Typus des Gewölbes bzw. Ziboriums immanent, vgl. LCI Bd. 1, Sp. 240. Analoge Symbolik ist für den reich gestalteten Gesprengebaldachin des Drehstabretabels zu vermuten.

687Fuchß 1999, 151. Auch der Kirchenbau bediente sich dieses Konzepts der himmlischen Pforte, das anschaulich wird in der Kombination aus Torsituation einerseits und auszeichnendem Baldachin andererseits. So ist beispielsweise der Brautpforte der Bamberger Frauenkirche ein auf vier Stützen ruhendes Ziborium vorgelagert. Auch alle Portale der Landshuter Martinskirche sind mit monumentalen Baldachinen versehen, die teils spitz- oder stumpfwinklig, teils polygonal in den Raum vorkragen und ankündigen, daß der Eintritt durch die darunter befindliche Tür gleichsam den Zugang in eine „himmlische Sphäre“ ermöglicht. Bandmann 1994, 62ff.

688LCI Bd. 1, Sp. 239ff. Decker 1985, 233.

689Vgl. zum Altarziborium Braun 1924 Bd. 2, 185-276.

690Vgl. Evora (98), Sevilla (88), Floreffe (96), Maria Pfarr (97) mit Stangenscharnieren bzw. die spätgotischen Drehstabretabel (116ff). Die genannten Analogien hinsichtlich Verwendung, Konstruktion und Wirkung dieser Scharniertechniken dürften schließlich mitunter auch zum Ersatz der einen durch die andere geführt haben (Hallesches Heiltum, 104).

bevorzugt im Bereich der Reliquien- und Sakramentsaufbewahrung benutzt, für Materialien also, die der Gläubige sehen, schauen wollte, etwa im Rahmen von Sakraments- und Heilumsweisungen. Auffällig inszenierte Säulenscharniere könnten schon im Vorfeld oder unabhängig von einer solchen Aussetzung die Erwartungshaltung des damaligen Betrachters befriedigt haben, indem sie ihm permanent vor Augen hielten, daß sich die Schreine jederzeit zur „heilbringenden Schau“ öffnen konnten.<sup>691</sup>

Es ist aufgrund der Analogien zwischen den beiden Scharniertechniken meines Erachtens zulässig, die Baldachinretabel des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, obwohl sie nicht mit Drehstäben, sondern mit Stangenscharnieren ausgestattet waren, als eigentliche „Vorfahren“ der Drehpfostenaltäre anzusprechen. Da das Stangenscharnier für große, hölzerne Retabel nicht praktikabel war (siehe Nonnkirche), griff man kurzerhand auf einen verwandten Mechanismus zurück. Damit verbinden die Drehstabaltäre, allen voran das Kastulusretabel, zwei Implikationen: die des **sich öffnenden Tores** und die des **Baldachins**, zu einer Einheit. Decker hat zwar richtig gesehen, daß das Motiv der Erscheinungspforte, die den Blick auf das Heiligtum freigibt, in Moosburg von zentraler Bedeutung ist. Er hat aber, da er die heutige Gestalt des Kielbogens als die originale ansah, nicht berücksichtigt, daß diese Torsituation in Moosburg ursprünglich zugleich in engstem Zusammenhang mit einem Baldachinmotiv stand. Die Drehsäulen trugen im Originalzustand nicht wie heute die getreppte Schreindecke, sondern einen über den Auszug geblendeten, gleichsam in die Fläche projizierten Maßwerkbaldachin.

Bereits im frühen 15. Jahrhundert hatte es Versuche gegeben, den kleinformatigen Ziborienschrein ins **Großformat** zu übersetzen.<sup>692</sup> Diese – meist der Gottesmutter geweihten – Retabel<sup>693</sup> sind das

<sup>691</sup>Mayer 1938, 257ff. Den Aspekt des potentiellen Sich-Öffnens hat man zusätzlich auch häufig durch besonders auffällige Verschlußmechanismen betont. Das Baldachinretabel aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum (**90**) z.B. hat eine relativ große, lilienförmig auslaufende Schließe an der Front. Auch Decker interpretiert den Moosburger Hochaltar in diesem Sinne als Erscheinungspforte (Decker 1985, 224ff). Die Drehstäbe sieht auch er als architekturensymbolischen Hinweis auf diesen Aspekt. Andererseits muß er einräumen, daß das von ihm als Vorbild für die Drehstäbe zitierte, byzantinische Triptychon aus Berlin im geschlossenen Zustand dieses Motiv des Sich-Öffnens gerade negiert, da die Drehstäbe erstens hier überhaupt nicht in Erscheinung treten und zweitens das Symbol des Baldachins (im Flachrelief als Schmuck der Außenseite) den **ausschließlichen Inhalt** bildet (**100a,b**). Siehe Decker 1985, 231, zum Berliner Beispiel: „Anders als bei den Altären der Renaissance wurde eine Verquickung von tragenden Säulchen und Drehpfosten vermieden; obwohl nahe an den Rand gerückt, fungieren die Säulchen **nicht** als Drehachse der Flügel“, sondern als reine Baldachinstützen (Hervorheb. Verf.).

<sup>692</sup>Auch der **einfigurige Tabernakelschrein**, dessen stumpfwinkligen Flügelschluß die Drehstabretabel aufgreifen, war bereits in der Zeit um 1400, besonders aber Ende des 15. Jahrhunderts, rege rezipiert und ins Großformat übersetzt worden. Siehe z.B. ein Marienretabel aus Fossa/Abruzzen, 2. H. d. 14. Jhs., mit 180 cm Höhe ein Großretabel (im Zentrum eine Thronmadonna des frühen Schönen Stils, flankiert von gemalten Mariendarstellungen auf den einteiligen Klappen; der Schrein schließt vorne erkerförmig; vgl. Lapaire 1972, 46f m. Abb.; siehe auch Krüger 1992, 18). Weiter führt Lapaire (ebd. 50ff) Schreine aus dem mittleren und späten 15. Jh. an, etwa ein 106 cm hohes Retabel aus Valois (um 1440), sowie u.a. die großen, spätgotischen Flügelaltäre aus Ansbach (gegen 1484), Zams (Tirol, gegen 1490) und Pinzon (Frankreich, ca. 1590-95). Auch das verlorene, nur durch einen Stich von 1617 überlieferte, sogenannte Fronretabel des Nicolas von Hagenau aus dem Straßburger Münster gehört in diese Gruppe (siehe die Abbn. 10, 13, 14, 16 bei Lapaire 1972). Gemeinsam ist allen Altären die Tatsache, daß sie vorne erkerförmig schließen und eine Marienfigur im Schrein bergen.

<sup>693</sup>Ausnahme ist z.B. das dem Hl. Rochus geweihte Baldachinretabel in Nürnberg, St. Lorenz, Mitte 15. Jh; es hat auch keinen echten Baldachinabschluß, sondern schließt wie ein Kastenschrein flach (dazu nochmals S. 428 Anm. 2337).

Verbindungsglied zwischen Kastulusaltar und den Baldachinschreinen. Daß sie allesamt der Zeit des Schönen Stils zuzuordnen sind, scheint gut zum Programm des Moosburger Retabels zu passen. Es sei daran erinnert, daß auch dessen Corpusmadonna, da sie die Schönen Marien des Internationalen Stils rezipiert, an diese Epoche anschließt. Frinta stellte 1967 die wichtigsten Vertreter **großformatiger** Baldachinretabel des **Schönen Stils** vor. Auch wenn meist kein ausgeprägtes Ziborium zu erkennen ist, besitzen sie noch die typischen, zweiteiligen Flügel. Bei den Marienaltären aus Friedberg (erste Hälfte des 15. Jahrhundert, Marienfigur fehlt, **112**)<sup>694</sup> und Zell bei Oberstaufen (Schnitzmadonna im Zentrum, 1435-40, **113**)<sup>695</sup> sind diese Klappen aus Gründen der Gewichtsreduktion nicht reliefiert, sondern komplett bemalt. Noch mit Baldachin ausgestattet ist ein kleinformatiges, hölzernes Altärchen mit einer Verkündigungsgruppe im Schrein aus Köln aus dem späten 14. Jahrhundert (**114**).<sup>696</sup> Auch seine Flügel sind bemalt. Der aus dem Wallis/Schweiz stammende, kurz nach 1400 datierte sogenannte Leiggener Altar (**115**)<sup>697</sup> ist nicht nur „einer der letzten Vertreter der Baldachinaltäre überhaupt“, sondern auch der letzte mit Reliefflügel.<sup>698</sup> Trotz der soliden Schreinerarbeit des Retabels und der Ausstattung mit sorgfältig geschmiedeten Scharnieren haben sich die aus je zwei Segmenten bestehenden Altarklappen aufgrund ihres Gewichts beträchtlich verzogen.<sup>699</sup> Die Schwere der Flügel resultiert nicht nur aus der Tatsache, daß die Schnitzereien besonders tief gearbeitet sind, sondern vor allem daraus, daß sich hier wegen der zweiteiligen Klappen im Vergleich zum herkömmlichen, einflügeligen Retabel die Menge der Reliefs verdoppelt. Möglicherweise war dies der Grund dafür, daß sich der Retabeltyp in dieser Form nicht durchsetzen konnte.<sup>700</sup>

Erst das späte 15. Jahrhundert erfand in einem „zweiten Anlauf“ das Baldachinretabel mit Reliefflügel neu: den Drehpfostenaltar.<sup>701</sup> Auf die Möglichkeit der komplett geöffneten

694Frinta 1967, 113 u. Abb. 16. Bewahrt im Hess. Landesmus. Darmstadt.

695Frinta 1967, 113 u. Abb. 14. Bewahrt im BNM München.

696Frinta 1967, 113 u. Abb. 18. Bewahrt im BNM München.

697Frinta 1967, 113 u. Abb. 15. Bewahrt in Zürich, Schweizer. Landesmus. Vgl. Bullinger 1974.

698Er birgt eine rundplastische Madonna im Strahlenkranz, über der drei, an die Schreinrückwand applizierte Engel schweben. Über ihr schließt das Gehäuse mit einem Satteldach nach Art der Eucharistietabernakel, das vorne auf schlanken Säulchen ruht. Die sich seitlich anschließenden, reliefierten, zweiteiligen Flügel zeigen zur Rechten Mariens, auf die vordere und hintere Flügelhälfte verteilt, die Anbetung der Hl. Drei Könige, auf der gegenüberliegenden Seite die Marter des Heiligen St. Romanus (Bullinger 1974, 18ff). Die Außenseiten sind bemalt. Die Flügel lassen sich nur nach innen umklappen. Die Flügelreliefs knüpfen formal nicht an die in mehrere Register gegliederten, reliefierten Klappen der älteren Baldachinschreine an. Die ganzfigurigen Heiligendarstellungen des Leiggener Altars entsprechen eher dem Muster gotischer Großaltäre der Zeit, auf denen, gemalt oder, seltener in Reliefform, ebenfalls großformatige Heilige zu sehen sind. Bullinger 1974, 38f.

699Bullinger 1974, 57f. Die Scharniere sind aus je fünf kurzen, ineinandergreifenden Bändern gefügt (Stangenscharniere!), die beiden Scharnierplatten haben je fünf Löcher für die Fixierung durch Nägel. Interessant ist, daß auch hier die Form der Scharniere dekorativ gestaltet wurde, um sie dem ikonographischen Programm der geöffneten Flügel möglichst gut einzupassen: die Scharnierplatten laufen nach oben und unten hin jeweils stabartig und dann in Herzform aus (Bullinger 1974, 129f).

700Bullinger 1974, 57. Lieber griff man bei Baldachinretabeln auf komplett bemalte Flügel zurück, da diese im Großformat praktikabler waren. Siehe die oben aufgeführten Beispiele.

701Bei beiden Typen ist der Säulen-Baldachin dem Schrein nicht einbeschrieben, sondern tritt als eigenständiges Motiv in Erscheinung. Die oben spitz schließenden Flügel in Kitzbühel (**118**), Schliersee (**129**), Landau (**128**), Usterling (**127**), Rothenburg (**131**), Schmidham (**130**), Mörlbach (**132, 134**), Rabenden (**135**) sind gut mit jenen des Leiggener

Wandlungsvariante mit allseits **offenem** Baldachin wird nun verzichtet. Stattdessen erlaubt eine neue Scharnierlösung (der Drehstab), schwere, reliefierte Flügel anzubringen und dabei trotzdem das traditionelle Baldachin-Säulen-Motiv beizubehalten. In Moosburg erachtete man den Drehstabmechanismus sogar als so stabil, daß die Flügel **beiseitig** mit Reliefs versehen wurden.

## 4. Die mittelalterlichen Kanonikerreformen und ihre mögliche Bedeutung im Hinblick auf die Drehstabaltäre

### a) Die Reformen. Zentren und Schwerpunkte

Die Verbreitung der Drehpfostenretabel zeigt regionale Schwerpunkte: die Bistümer Regensburg und München-Freising sowie das Erzbistum Salzburg (**142a,b**).<sup>702</sup> Vor allem Salzburg war seit dem Hochmittelalter über Jahrhunderte hinweg ein Zentrum von Kanonikerreformen gewesen. Die Salzburger Bischöfe setzten sich für eine straffere Organisation des klösterlichen Lebens in regulierten Augustinerchorherrenstiften ein, gründeten aber auch eine Vielzahl von Kollegiatstiften, „um den Klerus besser in die Hand zu bekommen“.<sup>703</sup> Erzbischof Konrad I. von Salzburg (1106-1147) zum Beispiel rief die sogenannte **Salzburger Reform** ins Leben. Ihr Hauptziel lag in einer zentralistischen Steuerung der Diözese durch das Domkapitel und den Bischof als gleichberechtigte Instanzen. Der Ausbau der *vita communis* in den Chorherrenstiften sollte für die nötige Disziplin sorgen. Zu den Kernpunkten der Reform zählte auch die Einrichtung von Konversen- und Frauenkonventen in den Stiften.<sup>704</sup> Der Wirkungsradius der Salzburger Reform erstreckte sich unter anderem auf die Augustinerchorherrenstifte Herrenchiemsee, Baumburg, St. Zeno bei Reichenhall, Polling, Berchtesgaden, Beyharting, Höglwörth, Dießen, Ranshofen, Schamhaupten und Indersdorf bis in freisingische Gebiete (die Stifte Weyarn und Maria Wörth) und nach Italien (St. Michael an der Etsch) hinein.<sup>705</sup> Innerhalb der Erzdiözese Salzburg wurde das Bistum Gurk errichtet, dessen Domkapitel mit regulierten Chorherren besetzt war.<sup>706</sup>

---

Altars (**115**) vergleichbar. Siehe zu den Retabeln im einzelnen unten S. 150ff.

702In der Abb. sind die wichtigsten Drehstabaltäre gemäß S. 150ff rot markiert. Stift Moosburg (o. Nr.) gehörte zu Freising, ebenso die Wallfahrtskirche Usterling und die Filialkirche zu Mörlbach. Die Pfarrkirche zu Rabenden zählte zu Salzburg, auch die Kapelle auf dem Nonnberg bei Reichenhall. Siehe im einzelnen unten S. 150ff.

7031228 wurde Stift Altötting von Salzburg aus gegründet, welches E. d. 15. Jhs. wegen seiner mit zahlreichen Wunderberichten verbundenen Marienwallfahrt besondere Bedeutung erlangte (Backmund 1973, 27ff). Noch im 17. Jh. gründete der Salzburger Erzbischof P. Londron (1619-1653) zur zentralistischen Organisation seines Klerus u.a. die Kollegiatstifte Mühldorf, Laufen und Tittmoning. Backmund 1973, 26 (Zitat ebd.). Zum Unterschied zwischen Regular- und Säkularkanonikern siehe oben S. 13f.

704Mai 1999, 30.

705Mai 1999, 28ff. Zu Maria Wörth ebd. 41f. Während Pagitz 1960, 15ff, von einem Kollegiatstift ausgeht, glaubt Mai 1999, 42, daß es sich bei Maria Wörth um ein Augustinerchorherrenstift gehandelt habe. Zu den Anhängern der Salzburger Reform auch Kat. Regensburg 1999, 33-42.

706Kat. Regensburg 1999, 34. Das Salzburger Eigenbistum existierte bis 1787, bis dahin lebten die Chorherren nach der

Die Salzburger schöpfte aus den Ideen der rund 30 Jahre älteren, sogenannten **Rottenbacher Reform**, benannt nach dem gleichnamigen Augustinerchorherrenstift im Südwesten des Bistums Freising.<sup>707</sup> Im Unterschied zum Salzburger Kreis hatten die papsttreuen Rottenbacher die Unabhängigkeit des Stifts vom Bischof angestrebt, was man durch gleichzeitige Stärkung des Einflusses der adeligen Stifterfamilien zu verwirklichen suchte.<sup>708</sup> Hauptanliegen war aber auch hier eine Verbesserung des sittlichen Lebens und der *vita communis* der Kanoniker. Unter anderem gehörten Berchtesgaden und Baumburg, vermutlich auch Polling und Indersdorf, zum Einflußbereich des Reformkreises, also diejenigen Stifte, in denen eine Generation später die Salzburger Ideen verbreitet werden sollten.<sup>709</sup>

Auch die Bischöfe des Bistums **Freising** nutzten die Reformansätze der Augustinerchorherren, um dem Sittenverfall und der mangelnden Disziplin entgegenzuwirken, die in den Dom- und Kollegiatstiften herrschten. Otto I. von Freising (1138-1158) rief zwei „Musterstifte“ ins Leben, das Freisinger Neustift (1143) sowie Stift Schäftlarn (1140), und besetzte beide mit Pämönstratensern aus dem schwäbischen Ursberg – Chorherren, die sich wie die Regularkanoniker ausdrücklich der *caritas* widmeten.<sup>710</sup> Die Neugründungen sollten dem Ausbau der Seelsorge und Wallfahrt im Bistum dienen.<sup>711</sup> Gleichzeitig galt es, dem Weltklerus des Domkapitels und der Säkularstifte vorbildhaft eine regulierte, das heißt stärker monastisch geprägte und zugleich seelsorgerisch tätige Form der geistlichen Gemeinschaft vor Augen zu stellen. Die Freisinger sympathisierten mit der Rottenbacher Reform des späten 11. Jahrhunderts; mit dem Salzburger Kreis herrschte hingegen kaum Kontakt.<sup>712</sup> Ein weiteres Reformzentrum des 12. Jahrhunderts befand sich in **Regensburg**. Bischof Kuno von Regensburg (1127-1131) und sein Nachfolger Heinrich I. (1132-1155), Domherr zu Bamberg, traten sowohl für eine Förderung des Mönchtums in Augustinerchorherrenklöstern als auch für eine Reform des Säkularklerus ein.<sup>713</sup> Auch in **Eichstätt** gab es Versuche der

Augustinusregel (Wendehorst 1996, 42). LMA Bd. 7, 1331-1336 (zum Salzburger Erzbistum und den Reformen).

707Sie wurde wesentlich durch den Passauer Bischof Altmann (1065-1091) getragen.

708In Stift Rottenbuch wurde dem Stifter die Vogtei über das Stift anvertraut, gleichzeitig verzichtete dieser auf das Eigenkirchenrecht. Sollte die Stifterfamilie ihre Vogtei jedoch nicht mehr zum Nutzen des Stifts ausüben, war dieses berechtigt, sich einen anderen Vogt zu suchen (sog. *libertas Romana*, siehe Mai 1999, 14f). LMA Bd. 7, 1055.

709Auch Stift Hamersleben stand mit dem Reformkreis in Verbindung; ebenso einzelne Benediktinerklöster (Hirsau, St. Blasien, Schaffhausen; auch die Raudnitzer Reform des 15. Jh. stand mit entsprechenden benediktinischen Reformversuchen in Verbindung, siehe unten S. 143). Zum Wirkradius der Rottenbacher siehe Mai 1999, 22-25.

710Hartig 1935 Bd. 2, 2.

711Backmund 1966, 162, betont, daß der ansonsten in Deutschland eher unbedeutende Orden wegen seiner seelsorgerischen Interessen gerade im Bistum Freising, aber auch im Bamberger Bistum sowie in Schwaben Verbreitung fand. Die Prämonstratenser widmeten sich dem Ausbau des Wallfahrtswesens, wobei sie „in der möglichsten Feierlichkeit des Gottesdienstes ein Hauptmittel zur Erfüllung ihrer Ordensaufgaben sahen“ und daher „ihre Kirchen möglichst reich und würdig ausgestattet“ haben. Hartig 1935 Bd. 2, 2.

712Die Wertschätzung Ottos gegenüber Rottenbuch zeigte sich in der Übetragung eines Archidiaconats an dieses Stift (zum Begriff des Archidiaconats siehe oben S. 16). Mai 1999, 52-55. Kat. Regensburg 1999, 47f. Freising betrieb eine „Reform von unten“, die von neugegründeten Stiften und nicht vom Domkapitel ausging, wie in Salzburg. Eine weitere Reformbewegung außerhalb des Salzburger-Freisingischen Kreis waren die Regensburger Reform unter Bischof Heinrich I. (1132-1155), siehe Mai 1999, 43-51; vereinzelt Reformversuche gab es in Augsburg und Eichstätt im 12. Jh. (ebd. 55-58).

713Kat. Regensburg 1999, 41f. Am Baptisterium des Regensburger Doms entstand 1127 das Augustinerchorherrenstift St. Johann, das dem „der *vita communis* unzugänglichen Domkapitel Regularkanoniker“ als Vorbilder zur Seite

Kanonikerreform. Unter Bischof Konrad I. (1153-1171) wurde in diesem Zusammenhang das Reformstift Rebdorf bei Eichstätt als bischöfliches Eigenstift gegründet.<sup>714</sup> In **Augsburg** wirkte als Domherr einer der wichtigsten geistigen Initiatoren der Reformen: Gerhoch von Reichersberg (1092/93-1169). Nach vergeblichen Versuchen, seine Mitbrüder am Domkapitel für ein Leben im Sinne der *vita apostolica* zu begeistern, trat er 1124 in das Reformkloster Rottenbuch ein.<sup>715</sup>

Seit dem 14. Jahrhundert breitete sich als Quintessenz der bisherigen Reformen die sogenannte **Raudnitz-Indersdorfer Reform** zunächst in Nordböhmen aus. Die Prager Bischöfe und Kaiser Karl IV. waren ihre wichtigsten Förderer. Ausgangspunkt der Bewegung waren die Stifte Raudnitz (nördlich von Prag) sowie Prag-Karlshof.<sup>716</sup> Ihr Ziel war, wie bei den vorhergehenden Reformen, die Stärkung der klerikalen Disziplin. Die Ausbildung der Kleriker zum Chordienst sollte wieder stärker im Mittelpunkt stehen. Auch Seelsorge und *caritas* der Kanoniker galt es zu intensivieren, beispielsweise durch die Einrichtung von Spitälern. Die Stifts liturgie sollte durch Predigt und Gesang bereichert und damit stärker auf die Gemeinde bezogen werden.<sup>717</sup> Vor allem bemühte man sich um die Förderung kirchlicher Kunst, etwa durch bauliche Maßnahmen in den Stiftskirchen, durch Ankauf von Pretiosen und das Stiften neuer Altäre.<sup>718</sup> Über die fränkischen Stifte Neunkirchen am Brand und Langenzenn bei Nürnberg sowie durch den Bamberger Bischof Lamprecht von Brunn (1374-1398) gelangte die Raudnitzer Reform nach Bayern, wo insgesamt 25 Konvente deren Statuten annahmen.<sup>719</sup> Über das zur Diözese Freising gehörige Indersdorf, das im 11. und 12. Jahrhundert bereits vom Gedankengut des Rottenbacher und des Salzburger Kreises geprägt worden war, wurde sie bis nach Österreich und Italien weitervermittelt.<sup>720</sup> Da sich die Forderungen der Raudnitz-Indersdorfer Bewegung mit den älteren Reformen teils deckten, waren zum Teil auch die gleichen Stifte von ihr betroffen: unter anderem St. Zeno/Reichenhall, Polling,

---

stellen sollte; es wurde 1290 in ein Kollegiat umgewandelt (ebd. 42; vgl. FS St. Johann 1977, 20, u. Matischok 1990, 9ff). Zwischen 1133 und 1141 entstanden in und um Regensburg noch die Reformstifte Regensburg-Rohr, -Schamhaupten, -Stadtamhof und Paring (Kat. Regensburg 1999, 42f).

714Kat. Regensburg 1999, 50; auch Rebdorf war als Vorbild für die *vita apostolica* der Domkleriker gedacht.

715Kat. Regensburg 1999, 48f. Auch Gerhochs Bruder Rudiger war Dekan am Augsburger Dom, siehe Braun 1829, 227f.

716Karlshof wurde 1350 vom Kaiser ins Leben gerufen und wurde zum zweiten Hauptkloster der Reform in Böhmen (Angerpointner 1969, 12; Kat. Regensburg 1999, 52 u. 55; Mai 1999, 59f).

717Die Kanoniker fungierten als theologische Lehrer und „Aufklärer“, waren aufgefordert, die Laien in Predigten über die Bedeutung sinnvoller Bräuche aufzuklären, angeblich heidnische Bräuche aber wurden gebrandmarkt (Angerpointner 1969, 13).

718Auch der Ausbau der Stiftsschulen durch den Unterricht in Lesen, Schreiben, Malen und in den *artes liberales*, unter anderem in Grammatik und Rhetorik, war angestrebt. Mai 1999, 58ff; Backmund 1966, 40f. Angerpointner 1969, 12f.

719Von Brunn war Vermittler zwischen Karl IV. und Herzog Rudolf IV. von Habsburg. Als Rat Karls hielt er sich die meiste Zeit am Prager Hof auf. 1364-1371 war er Bischof zu Speyer, ab 1374 Bischof von Bamberg (Kat. Regensburg 1999, 53). Zur Raudnitzer Reform in Bayern siehe HBK 537ff.

720Nun herrschte der umgekehrte Weg der Vermittlung: Die Raudnitzer Reform wurde über Indersdorf auch nach Rottenbuch getragen. „Damit vergalt gewissermaßen Indersdorf, das im weiteren Sinne zum alten Reformkreis von Rottenbuch gehört hatte, Jahrhunderte später die von dort erhaltenen Anregungen.“ Mai 1999, 26f. Stift Neustift bei Brixen, im übrigen eine der wichtigsten Wirkungsstätten Michael Pachers, markiert den südlichsten Punkt dieser Reform innerhalb der Salzburger Kirchenprovinz. In Italien war u.a. St. Michael an der Etsch (Bistum Trient) betroffen (Kat. Regensburg 1999, 54). LMA Bd. 7, 477.

Beyharting, Herrenchiemsee, Weyarn, Höglwörth, Dießen, Ranshofen sowie St. Michael an der Etsch (Trient), die alle bereits zum Salzburger Kreis gehört hatten, außerdem Stift Polling (vorher durch Rottenbuch beeinflusst). Neu kamen unter anderem hinzu: Eichstätt/Rebdorf, wo bereits im 12. Jahrhundert Reformansätze greifbar sind, das Benediktinerinnenkonvent Bergen sowie Augsburg (Heilig Kreuz, St. Georg), wo es im 12. Jahrhundert ebenfalls schon einzelne Reformversuche gegeben hatte.<sup>721</sup> In Stift Rohr nahe Freising entwickelte sich ein eigener Reformzweig, der durch die Figur des Indersdorfer Propstes Petrus Fries (1389-1412) getragen wurde und sich dem Verfall der klerikalen Disziplin, aber auch der durch Mißwirtschaft begründeten Verschuldung einzelner Stifte widmete. Sowohl Sift Rohr als auch Indersdorf standen nicht nur unter der Obhut der bayerischen Herzöge, namentlich Albrechts IV., sondern auch in engem Kontakt zum Bischof von Freising.<sup>722</sup> Päpstliche Unterstützung erhielt die Bewegung durch den Kardinallegaten Nikolaus Cusanus, der „1451/52 auf seiner Visitationsreise [in Stifte Bayerns und Österreichs, d. Verf.] die Raudnitzer Gewohnheiten als für alle Chorherrenstifte der Kirchenprovinz Salzburg verbindlich erklärte und sich mehrmals in Rohr aufhielt.“<sup>723</sup>

Die letzte Kanonikerreform des Mittelalters, die sogenannte **Windesheimer Kongregation**, war aus der niederländischen Frömmigkeitsbewegung der *devotio moderna* hervorgegangen und hatte sich in Deutschland seit 1395, vom Augustinerchorherrenstift Windesheim bei Zwolle ausgehend, bis nach Bayern verbreitet. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts gehörten ihr rund 30, 1530 bereits an die 100 Konvente an. Ihre Hauptziel bestand, wie bei den anderen Bewegungen, in einer Regelung des sittlichen Lebens durch eine Rückbesinnung auf die mönchischen Ideale (*vita communis*). Den Chorherren wurde eine nach innen gerichtete, tiefe, persönliche Frömmigkeit und Andacht (vor allem Passionsfrömmigkeit) gemäß den Vorgaben der *devotio moderna* abverlangt.<sup>724</sup> In Bayern schlossen sich der Windesheimer Kongregation mit Stift Rebdorf bei Eichstätt sowie Schamhaupten bei Regensburg zwei Kanonikerkonvente an, die vorher bereits durch die Salzburger

721Kat. Regensburg 1999, 54. Zeschick 1969, 27. Zu den Reformen des 12. Jhs., die sich u.a. auch auf Stift Polling und auf Dießen auswirkte, siehe oben S. 136ff und Kat. Regensburg 1999, 48f.

722Propst Johannes von Rothuet (1442-1470) von Indersdorf war der Beichtvater der Herzöge Wilhelm und Albrecht III. von Bayern-München, der Vater jenes Albrecht IV., der als testamentarischer Stifter des Kastulusretabels gilt (Angerpointner 1969, 13). Nach Zeschick 1969, 5f, erwirkte 1431 der Propst Ulrich zu Rohr den Schutz der bayerischen Herzöge Ernst und Wilhelm im Rahmen des Wittelsbachischen Erbstreits. 1504 wurde Rohr von den Anhängern des Ruprecht von der Pfalz zerstört, welcher im Rahmen des sog. Landshuter Erbfolgestreits die Herrschaft über das Herzogtum Landshut angestrebt hatte, jedoch gegen den Münchner Albrecht IV. verlor (Zeschick 1969, 39f; Arnold 1990, 12f). Petrus Fries war als Sachverständiger der Stifte Indersdorf und Rohr unterwegs, u.a. in Nürnberg, Basel, Italien. Engen Kontakt hatte er zu Johannes Grünwalder, Generalvikar des Freisinger Bistums, den er 1426 während einer Visitationsreise durch das Freisinger Bistum begleitete. Grünwalder stand ebenfalls der Reform nahe (vgl. unten S. 146 u. Zeschick 1969, 8).

723Mai 1999, 63. Fries hatte in Indersdorf die Klosterschule besucht und schickte seine Chorherren unter anderem in bereits reformierte Stifte in Österreich (Klosterneuburg, Wien), um dort das Gedankengut der Indersdorfer Reform kennenzulernen.

724Schon Propst Johannes Rothuet von Indersdorf († 1470) hatte sich in seinen Schriften u.a. intensiv mit der Passion Christi befaßt („*Modus contemplandi et utilitatis dominicae passionis*“, München, Staatsbibl., Clm 7670); vgl. Angerpointner 1969, 14. LMA Bd. 9, 233-235.

beziehungsweise Indersdorfer Reform geprägt gewesen waren.<sup>725</sup> In die gleiche Zeit fallen jene beiden großen Reformkonzilien zu Konstanz (1418-1418) und Basel (1431-1449), die allgemein zu einer Erneuerung der sittlich verfallenen Kirche, zur Beseitigung von Simonie, Häresie und Konkubinat aufriefen.<sup>726</sup> Die Reformen des 15. Jahrhunderts erhielten ihren Anstoß und Anregungen aber auch durch die von den Klöstern Kastl (Oberpfalz), Melk und Tegernsee ausgehenden Mönchsreformen der Benediktiner.<sup>727</sup> Der Indersdorfer Chorherr Bernhard von Waging beispielsweise trat als Prior in das Kloster Tegernsee ein und dürfte zwischen den beiden Bewegungen vermittelt haben.<sup>728</sup>

Alle Reformen zeichnen sich durch dieselben **inhaltlichen Schwerpunkte** aus. Oberstes Ziel war eine Regelung des sittlichen Lebens der Kanoniker und eine Rückbesinnung auf die *vita communis*. Zusätzlich sollte das caritative Wirken der Chorherren intensiviert werden. Wie bei den benediktinischen Reformen stand das Bedürfnis nach Repräsentation im Vordergrund, das sich in reger Bautätigkeit und in einer Vermehrung des Kircheninventars niederschlug.<sup>729</sup> Am nachdrücklichsten betonte die Raudnitz-Indersdorfer Reform die genannten Ziele: sie verlangte einen Ausbau der Liturgie, der kirchlichen Ausstattung, der Seelsorge und des Predigtwesens in den je einzelnen Klöstern.<sup>730</sup> Immer wieder waren die gleichen Stifte von den Reformen betroffen, vor allem Indersdorf, Rottenbuch und Polling. Territoriale Überschneidungen und Berührungspunkte gab es besonders zwischen den Bistümern Freising und Salzburg.<sup>731</sup> Die Stifte standen

725Kat. Regensburg 1999, 57-59. Noch im 17. und 18. Jh., als es zu einer Neubelebung der Windesheimer Kongregation (Lateranensische Kongregation) gekommen war, schlossen sich abermals dieselben Stifte an: u.a. Herrenchiemsee, Gars, Baumburg, Indersdorf, Neustift, Polling, Dießen, Rohr; und abermals stand als Ziel die Seelsorge im Mittelpunkt der Reformen (Machilek 1976, 129 u. 134).

726Jernej 2001, 30.

727Den Chorherrenreformen entsprachen zeitgleiche Reformbemühungen unter den Benediktinern (Melk, Kastl, Bursfelde), die gleichfalls eine Wiederherstellung klösterlicher Disziplin und insgesamt ein Wiederaufleben der alten Ordenideale anstrebten, siehe Klaus Schreiner: „Benediktinische Klosterreform als zeitgebundene Auslegung der Regel“ in: Blätter für Württembergische Kirchengeschichte 86 (1986), 105-195; ders.: „Verschriftlichung als Faktor monastischer Reform“ in: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter, Hg. Hagen Keller u.a., München 1992, 37-75. Ebd. 42 formuliert Schreiner die Mönchs- und Ordensreformen als „Rückkehr zur *forma prima* ideal gedachter Anfänge“.

728Hubensteiner 1992, 168. Angerpointner 1969, 14f. Ein weiterer Indersdorfer Chorherr, Wilhelm von Kienberg, war in das benediktinische, von der Melker Reform geprägte Kloster Scheyern übergetreten, das in unmittelbarer Nachbarschaft Indersdorfs lag (Angerpointner 1969, 15).

729Siehe z.B. die Ausführungen Immo Eberls über die spätgotische Ausstattung der Klosterkirche Benediktbeuern und den Zusammenhang mit den Reformen in: Moraht-Fromm 2004, 22ff.

730Für Indersdorf ist etwa der Brauch überliefert, vor jedem Hochfest dem Volk im Rahmen einer Predigt Sinn und Inhalt des Festes zu erklären (Kat. Regensburg 1999, 52). Auch in den böhmischen Stiften wurden die Predigt, der feierliche Gottesdienst, die Mehrung der kirchlichen Ausstattung und das caritative Wirken der Chorherren besonders hoch eingeschätzt (Machilek 1976, 117f u. 123). In Freising setzten sich für einen Ausbau der Predigt besonders ein: Nikodemus della Scala, 1422-1443 (er kaufte für den Freisinger Dom das noch heute dort befindliche Lukasbild und hatte Kontakt zu den italienischen Humanisten, namentlich Enea Silvio Piccolomini, siehe Maß 1988, 308); Johann IV. Tulbeck (1443-1473) und Sixtus von Tannberg (1474-1595). Siehe Maß 1988, 296ff, 317ff, 329ff.

731Stift Baumburg etwa lag im Bereich des Bistums Freising nahe der österreichischen Grenze. Es war aber als Archidiakonats direkt dem Salzburger Erzbistum unterstellt. Vgl. dazu Uttendorfer 1890, 140. Backmund 1966, 55. Goldner/Bahn Müller 2001, 5. Zur Funktion der Archidiakonate und dem Recht der dortigen Präpöste (Ehegerichtsbarkeit, Disziplinalgewalt über den Weltklerus, Prüfung und Aufnahme von Hilfsgeistlichen und Kirchenangestellten, Recht zur Abhaltung von Synoden etc.) siehe Backmund 1966, 37f, und oben S. 16f.

untereinander, aber auch mit den bayerischen Herzögen in regem Kontakt. Ein Halbbruder Herzog Albrechts IV. beispielsweise, Dr. Johannes Neuhauser, war Chorherr in Regensburg sowie Propst des Münchner Kollegiatstifts Liebfrauen.<sup>732</sup> Die höheren Stände, namentlich die bayerischen Herzöge, sollten dem Volk als Vorbild etwa bei der Ausübung der Sonntagspflicht dienen, denn auch „*die häubter der heyligen kristenheit geistlich und weltlich sind schuldig täglich ze hören ein mess hindan gesetzt merklich ursach*“.<sup>733</sup>

Zwar sind von den Reformgedanken selten Kollegiatstifte explizit betroffen, wie etwa das freisingische Maria Wörth. Die Kernforderung der Reformen hob meist auf die Betonung der *vita communis* ab, eine Regel, die in Kollegiatstiften eine nur untergeordnete Rolle spielte.<sup>734</sup> Da aber die Reformer daneben noch andere, auch für Säkularkanoniker wichtige Ziele verfolgten, etwa den Ausbau der Seelsorge und die Förderung von Kunst, Liturgie und *caritas*, ist es wahrscheinlich, daß viele **Dom- und Kollegiatstifte** von den Gedanken der Reformer zumindest berührt und, etwa durch Gebetsverbrüderungen, mit reformierten Stiften verbunden waren.<sup>735</sup> Für Bischof Otto von **Freising** waren, wie erwähnt, die reformierten Regularstifte Neustift und Schäftlarn nichts anderes als Musterklöster für den Dom- und Weltklerus. Die Freisinger Reformbischöfe Nicodemus della Scala (1422-1443), Johann Grünwalder (1448-1452) und Sixtus von Tannberg (1474-1495) bemühten sich um eine explizite Reform des Weltklerus, Tannberg zum Beispiel im Rahmen dreier Freisinger Diözesansynoden (1475, 1480 und 1484).<sup>736</sup> Seit 1498 war in Freising Bischof Philipp im Amt.<sup>737</sup> „Seite an Seite mit den Münchner Herzögen“ ging auch er gegen die Reformation einerseits und gegen den Sittenverfall unter den katholischen Weltgeistlichen andererseits an.<sup>738</sup> Bischof Altmann von **Passau** hatte mit der Gründung des Augustinerchorherrenstifts St. Nikola (1067) vor den Toren seiner Bischofsstadt ein Vorbild für den Weltklerus schaffen wollen, und auch die **Regensburger** Bischöfe Kuno und Heinrich hatten dem Domkapitel mit Augustinerchorherrenstift St. Johann ein monastisches Vorbild in greifbare Nähe gerückt.<sup>739</sup> Noch der Regensburger Bischof

<sup>732</sup>Staber 1951, 21.

<sup>733</sup>So der Beichtvater Herzog Albrechts III. von Bayern, Johannes I. Rothuet, Dekan der Reformklöster Neunkirchen am Brand und Indersdorf, in seinen „Geistlichen Betrachtungen, vor Tisch zu lesen für alle Tage der Woche“, gedruckt unter dem Titel: „Fürstenlehren des Johannes von Indersdorf für Herzog Albrecht III.“, Amberg 1926. Zit. nach Angerpointner 1969, 13.

<sup>734</sup>Siehe oben S. 15.

<sup>735</sup>Für Stift Rohr sind z.B. allein mehr als 50 mittelalterliche Urkunden für Gebetsverbrüderungen bekannt. Siehe dazu ausführlich Zeschick 1969, 21f. Namentlich die Freisinger Bischöfe des 15. Jhs., Nikodemus della Scala (1422-1443), Johannes III. von Grünwalder (1443-1452) und Johann IV. von Tulbeck (1453-1473) waren besonders eng mit dem Gedankengut der Indersdorfer Reform verbunden (auch mit der benediktinischen Melker Reform, die teils analoge Forderungen wie die Indersdorfer erhob); siehe Angerpointner 1969, 15.

<sup>736</sup>„Wichtiger als alle Maßnahmen in den Klöstern war die Reform in den breiten Schichten des Weltklerus, weil nur so der christliche Geist im Leben des Volkes gestärkt werden konnte.“ Zu den Reformversuchen v.a. unter Papst Sixtus siehe Maß 1988, 339 (Zitat ebd.) und 340f.

<sup>737</sup>1515 entstand unter ihm der an italienischen Vorbildern orientierte Innenhof der bischöflichen Residenz in Freising von Stephan Rottaler (Glaser 1980, 19ff).

<sup>738</sup>Das Religionsmandat zu Mühldorf (1522 unter Schirmherrschaft der bayerischen Herzöge) war nötig geworden „durch die Nachlässigkeit [der Kleriker] beim Gottesdienst, durch die falsche Verkündigung, durch weltliche Kleidung, durch Herumlungen in den Wirtshäusern“ usf. (Glaser 1980, 25).

<sup>739</sup>Bei der Gründung war der Augsburgener Domherr Gerhoch von Reichersberg beteiligt, der im Reformstift Rottenbuch

Friedrich von Parsberg, auch Eichstätter Domherr, reformierte in den Jahren 1437-1440 Regular- und Säkularkanoniker seines Bistums gleichermaßen.<sup>740</sup> Und „wie ein strenger Reformbischof war Herzog Albrecht IV. auf Zucht und genauer Regelbeachtung in seinen Münchner Klöstern bedacht“. Das aus Schliersee nach München verlegte Kollegiatstift an der Frauenkirche fungierte als persönliches „geistliches Ratskollegium“ Albrechts, als „eine Art Domkapitel für sich“, dessen Kleriker es zu einem sittlich einwandfreien Leben anzuhalten galt.<sup>741</sup> Im Zuge der benediktinischen Melker Reform wurde 1457 in **Augsburg** das Kloster St. Ulrich und Afra visitiert und bald darauf zu einem Vorbild im Sinne der Reformer erklärt: es sollte auf das sittlich verfallene Domkapitel positiven Einfluß nehmen.<sup>742</sup> Der Augsburger Bischof Johann von Werdenberg (1469-1486) reformierte mehrere Klöster und gründete das Kollegiatstift Grönenbach.<sup>743</sup> Ein Musterbeispiel in puncto Seelsorge war sein Nachfolger Friedrich von Hohenzollern. Von ihm wird berichtet, er habe 1501 in der zum Dom gehörigen Kapelle der Säkularkanoniker, St. Gertrud, „*das Responsorium Tenebrae auf alle Freitage [gestiftet], und eine Brodspende für vierzig Arme, und wollte, daß jedem [...] ein Laib Roggenbrod von drei Pfund in der besagten Kapelle nach der Messe und abgesungenen Tenebrae gereicht werden sollte.*“ Im Jahre 1496 ordnete er das Amt eines „Groß=Pönitizers“ an, der den Gläubigen im Dom die Beichte abnehmen sollte. 1505 stiftete er in der Domkirche das Predigtamt „und dotierte es reichlich.“ Er gilt als Gründer des Kollegiatstifts Dillingen.<sup>744</sup>

Um diesen über Jahrhunderte hinweg unter bischöflicher und herzoglicher Obhut entwickelten Verbund gleichgesinnter, reformorientierter bayerischer Stifte nach außen hin als Netzwerk zu kennzeichnen, mußte eine Art „gemeinsame Linie“ gefunden werden. In den Regularstiften besann man sich auf die alten, augustinischen Ordensideale zurück, unter anderem auf die Tradition der *vita communis*. Als Garanten und als auch nach außen hin sichtbare Sinnbilder für die ungebrochene Gültigkeit traditioneller Werte und Normen wurden gleichzeitig **alte Gnadenbilder und Reliquien** wieder in den Mittelpunkt des Interesses gerückt.<sup>745</sup> Intensiviert wurde daher vor allem das

---

ausgebildet worden war (Mai 1990, 14, und oben S. 137). Wegen der Reformfeindlichkeit des Domkapitels wurde die strenge Augustinerregel aber allmählich „verwässert“, das Augustinerchorherrenstift wurde 1290 in ein Kollegiatstift umgewandelt; siehe ausführlich Matischok 1990, 11f u. Mai 1990, 13ff. Zu St. Nikola siehe Mai 1990, 15. Vgl. oben S. 142.

740 1438 und 1440 berief er zwei Diözesansynoden ein, die sich mit dem Sittenverfall der Weltpriester befaßten.

Parallel fanden im Augustinerchorherrenstift Rohr mehrere, durch von Parsberg angeordnete Visitationen statt, die die dortigen „schlimmen Verhältnisse [...] wegen Verschleuderung von Klostergut und grober Nachlässigkeit“ der Kanoniker anprangerten (Zeschick 1969, 15f). Da in Regular- und Säkularstiften gemeinsame Verwaltungsstrukturen herrschten (Bistum, Diözese, Archidiakonate), bot sich ein solches paralleles Vorgehen an, siehe oben S. 13ff.

741 Maß 1988, 335-337 (Zitat ebd. 336). Hubensteiner 1992, 168.

742 „In Augsburg konnte es vorkommen, daß die Domherren, noch wenn sie zur Kapitelsitzung kamen, den Raufdegen unterm Chorrock trugen.“ Hubensteiner 1992, 169.

743 Braun 1829, 128. Zum Domklerus gehörte zu jener Zeit (seit 1468) auch Johann, Herzog von Bayern-München (ebd. 208f).

744 Zit. nach Braun 1829, 82f. Vgl. ebd. 128f. Zum Kollegiatstift St. Gertrud und seinem Zusammenhang mit dem Dom siehe unten S. 201f.

745 Vgl. zur Bildungsvermittlung durch Bilder und Skulpturen in bayerischen Kirchen im Mittelalter HBK, 915ff.

**Wallfahrtswesen**, was sich konkret im Ausbau der Kirchen selbst niederschlug. Zu den besonderen Aufgabengebieten der Prämonstratenser-Chorherren, die Bischof Otto I. von Freising in seine „Musterstifte“ Schäftlarn (1140) und Neustift (1143) geschickt hatte, gehörte ausdrücklich die Betreuung von Wallfahrern und die Zelebration besonders feierlicher Gottesdienste. Unweit von Schäftlarn lag die zum Freisinger Domstift gehörige Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Aufkirchen, die von Schäftlarn aus mit Priestern versorgt worden sein könnte.<sup>746</sup> Das Wallfahrtswesen nahm dort im 15. Jahrhundert einen solchen Aufschwung, daß um 1500 ein Kirchenneubau nötig wurde.<sup>747</sup> Zu dieser Zeit ließ auch Propst Johannes von Indersdorf († 1470) die Türme seiner Stiftskirche erhöhen, Kapellen anfügen, Handschriften ankaufen und zahlreiche neue Altäre weihen, damit die Pilger und Wanderer, „*die dy gemain straß ... täglich wandern, der vil dez tags in kain kirchen kommen seyn, damit dy menschen bewegt wurden zu loben got und seinen tempel zu suchen.*“<sup>748</sup> Das dem Salzburger Domkapitel unterstellte Kollegiatstift Altötting entwickelte sich wegen seines angeblich wundertätigen Gnadenbildes ab 1489 zu einem der bedeutendsten Marienwallfahrtsorte Bayerns, was den Bau einer neuen Kirche 1499 bis 1511 zur Folge hatte.<sup>749</sup> Besonders im Bistum Freising pflegte man intensiv den Marienwallfahrtskult.<sup>750</sup> Bereits eine Freisinger Synode des Jahres 800 hatte festgelegt, daß „in allen Freisinger Kirchen, auch in jenen, die außerhalb der Diözese lagen, vier Marienfeste besonders gefeiert“ werden sollten: Lichtmeß, Verkündigung, Himmelfahrt und Geburt. Diese Vorgabe blieb noch bis ins späte 15. Jahrhundert hinein gültig, ja erlangte erneute Aktualität, als 1418 und nochmals 1456 im Rahmen zweier Salzburger Provinzialkonzilien der Wunsch laut wurde, „die Unzahl von Festen unbekannter Heiliger ein[zu]schränken“, damit „das gemeine Volk“ wieder mehr „Eifer [...] für die Feier der Feste der heiligen Mutter Kirche“ zeige. Auch Nikolaus von Cues, ein ausdrücklicher Befürworter der Reformen, hatte sich in den 50er Jahren für eine Abschaffung der zahllosen Heiligensonderfeiertage zugunsten einer Rückbesinnung auf die Marienfeste ausgesprochen. Eine Freisinger Diözesansynode von 1480 griff diesen Gedanken schließlich abermals auf.<sup>751</sup> Entsprechend dieser Vorgaben dominierte in vielen, mit den Reformen in Zusammenhang

746Zum Prämonstratenserorden siehe Backmund 1966, 162. Aufkirchen taucht zwar nicht ausdrücklich als Inkorporation Schäftlarns (ebd. 187f) oder Neustifts auf; gerade Neustift waren aber auch sonst auffällig viele Kirchen mit Reliquien- oder Marienwallfahrten inkorporiert (in der Neustifter Godehardskirche gab es Reliquien der Hll. Marian und Theclan; im inkorporierten Tüntenhausen findet bis heute eine blühende Wallfahrt zu den Gebeinen des Hl. Eberhard statt etc.; siehe ebd. 172). Möglicherweise war Aufkirchen mit Neustift oder Schäftlarn durch Gebetsverbrüderung verbunden.

747Dehio Bayern IV, 68f. 1626 brannte die spätgotische Kirche ab.

748BHStA München, Klosterlit. Indersdorf n. 4, fol. 27v, 31v (zit. nach Staber 1951, 15). Vgl. Angerpointner 1969, 14, und O. Kuss: „Die Theologie des Neuen Testaments“, Regensburg 1939, 153-158.

749Noch im 17. Jh., zu einer Zeit, als die Blüte der meisten Chorherrenstifte bereits ihr Ende gefunden hatte, gründete Erzbischof von Salzburg P. Londron (1619-1653) u.a. die Kollegiatstifte zu Mühldorf, Laufen und Tittmoning, „um den Klerus besser in die Hand zu bekommen“. Vgl. Backmund 1973, 26. Zu Altötting siehe ebd. 27f.

750Zu den Marienwallfahrten im Bistum Freising siehe ausführlich Staber 1951, 53ff. Zu Aufkirchen, einer der wichtigsten Freisinger Marienwallfahrtsorte, ebd. 40f u. 58. Zu Freising und seiner Marienwallfahrt in der 2. H. des 15. Jhs ebd. 44.

751Maß 1988, 12. Zitat ebd.

stehenden Kirchen Maria die Ikonographie der Ausstattung: die spätgotischen Neu- und Umbaumaßnahmen in der Stiftskirche zu Maria Wörth etwa haben einen mariologischen Hintergrund, obwohl die Kirche ursprünglich den Märtyrern Felizian und Primus gewidmet gewesen war.<sup>752</sup> Im Corpus des verlorenen Hochaltars des Freisinger Doms stand eine Marienfigur, ebenso in dem des zur Diözese Augsburg gehörigen Augustinerchorherrenstifts Polling, das, wie gezeigt, zusammen mit dem Domstift Freising im Lauf der Jahrhunderte immer wieder von den Kanonikerreformen berührt worden war.<sup>753</sup> Das Siegel des Indersdorfer Propstes Erhard Prunner (1412-1442) zeigt eine altertümlich hieratisch thronende Madonna unter einem Baldachin(!).<sup>754</sup> Auch innerhalb der Raudnitzer Reform spielte die Marienverehrung eine tragende Rolle.<sup>755</sup>

Maria galt im Mittelalter als „Patronin der Bürger“ (Schreiner),<sup>756</sup> war also die ideale Figur, um Wallfahrer, Pilger, Laien in die Kirchen zu locken und so den angestrebten seelsorgerischen und auch ökonomischen „Aufschwung“ der Stifte voranzutreiben. Insbesondere die Raudnitz-Indersdorfer Reform stellte daher ausdrücklich die Marienverehrung ins Zentrum der Frömmigkeit.<sup>757</sup> Aber auch Erz- und Pestheilige, beispielsweise St. Sebastian, erfuhren eine intensive kultische Förderung, um zugleich die inflationäre Ausweitung des Kultes zweit- und dritrangiger Heiliger einzudämmen.<sup>758</sup>

Nun fällt auf, daß nicht nur alle im Rahmen dieser Studie bearbeiteten Drehstabretabel im näheren oder weiteren Einzugsbereich der Bistümer Freising-Salzburg liegen, sondern daß viele entweder Maria geweiht sind, eine Marienfigur im Zentrum tragen oder im Zusammenhang mit einer an Reliquien oder Wunderberichte gebundenen Wallfahrt stehen.<sup>759</sup> Es bietet sich an, die einzelnen

752Zur Freisinger Synode Pagitz 1960, 34. Nach Brand 1389 wurde ein Neubau fällig; damals wurde ein repräsentatives Glasfenster mit einer Madonnendarstellung, um 1400, geschaffen (ebd. 53f u. 204). Eine Urkunde aus dem 15. Jh. berichtet von einem Marienaltar im Turm (ebd. 34). Vgl. Titel der Kirche.

753Zum Freisinger Hochaltar von Kaschauer, der vom Reformbischof Nikodemus della Scala 1443 gestiftet wurde, siehe z.B. Rainer Kashnitz: „Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer“ in: FS Schädler 1998, 51-98. Die Muttergottes, heute in München, BNM, rezipiert den Internationalen Stil um 1400 und damit eine „Hochphase“ der freising'schen Marienverehrung (zur Marienverehrung im Bistum Freising um 1400 siehe Maß 1988, 288). Die Pollinger Madonna ist ein Werk Leinbergers; siehe Behle 1984, 153ff, 200ff; Thoma 1974, 190; Lill 1942, 144ff.

754Angerpointner 1969, 13.

755Machilek 1976, 122f.

756Diese Sichtweise wurde durch den französischen Theologen Alanus von Lille (um 1125-1203) geprägt; in einer Predigt setzt er Maria ausdrücklich mit den Bürgern einer Stadt in Parallele (Alanus de Insulis, *Sermones, sermo 2: In annuntiatione beatae Mariae, quando evenit dominica in palmis* in: Migne PL 210, Sp. 200-201, zit. nach Schreiner 1996, 555, vgl. auch ebd. 333f). Dieses Marienbild belegen eindrücklich die zahlreichen, in dieser Zeit entstandenen Schutzmantelmadonnen, bei denen sich verschiedene Bürger unterschiedlichen Standes und Berufs unter dem Mantel der Muttergottes scharen. Bürger, die bei Maria Zuflucht suchten, glaubten daher, daß es zwischen ihr und dem Gemeinwesen Entsprechungen gebe, die Nähe, Sympathie und Freundschaft begründen. Vgl. zu diesem Thema Schreiner 1996, 333-366 mit zahlreichen Beispielen.

757Kat. Regensburg 1999, 52. In einigen Städten und Kirchen wurde Maria ein eigener Wochenfeiertag zuerkannt, meist der Samstag (sog. „Samstagsämter“). In Freising sind sie belegt seit 1256, in Schliersee seit 1325, in Moosburg urkundlich nachweisbar seit 1425. Vgl. Staber 1951, 16f.

758Herzog Georg gründete 1491 in Landshut die Schützenbruderschaft vom Hl. Sebastian (Staber 1951, 23). Auf dem Epitaph Theoderich Mairs in Moosburg erscheint neben Johannes dem Evangelisten St. Sebastian, ebenso auf dem Moosburger Hochaltar. In München gab die Sebastiansbruderschaft ebenfalls 1491(!) den Schmidhamer Altar in Auftrag (siehe unten S. 154). In einigen Fällen wurde der ältere Patron einer Kirche im Spätmittelalter von Sebastian verdrängt. Vgl. Reiter 1916, 6-13.

759Maria erscheint im Zentrum der Schreine zu Moosburg, Mörlbach (Verkündigungsalter), Landau, Regensburg,

Retabel im Hinblick auf einen möglichen gemeinsamen geistigen Hintergrund im Zusammenhang mit den oben vorgestellten Kanonikerreformen zu befragen (siehe dazu **142a,b**).

### **b) Drehstabaltäre und Reformstifte – ein Zusammenhang?**<sup>760</sup>

Ein bedeutendes, mittelalterliches Augustinerchorherrenstift war Herrenchiemsee, auf der Herreninsel im Chiemsee gelegen. Es wurde von der Salzburger und Indersdorfer Reform berührt. Als Erzbischof Konrad von Salzburg, Initiator der Salzburger Kanonikerreform, 1215 das Bistum Chiemsee gründete, erhob er die Stiftskirche Herrenchiemsee zu dessen Dom.<sup>761</sup> Mehrere Drehstabaltäre lassen sich mit Herrenchiemsee in Verbindung bringen. Die Filialkirche in **Höhenberg** bei Rosenheim (1) birgt zwei Drehstabretabel des frühen 16. Jahrhunderts mit Standflügeln, im Schrein die hll. Ruppert, ein Salzburger Bischof des 8. Jahrhunderts, und Maria Magdalena beziehungsweise Lambertus und Andreas (**116**: rechter Seitenaltar).<sup>762</sup> Höhenberg gehörte zur Pfarrei Prien, eine Inkorporation Herrenchiemsees.<sup>763</sup> Zur gleichen Pfarrei zählte die Wallfahrtskirche in St. Florian, aus der ein nur noch in Fragmenten erhaltener Drehstabaltar (2) mit den Schreinheiligen St. Wolfgang und St. Christopherus aus der Zeit um 1520 im Diözesanmuseum **Freising** überliefert ist (**117**).<sup>764</sup> Das Drehstabretabel in der ehemaligen Pfarrkirche St. Katharina zu **Kitzbüchel** (**118**) von 1512/15 mit einer Anna Selbdritt im Zentrum war eine bürgerliche Stiftung der in Kitzbüchel ansässigen Familie Kupferschmid (3). Die Pfarrkirche unterstand als Filiale ebenfalls einer Chiemseer Kirche: St. Johann war seit 1446 direkt dem Domstift Chiemsee unterstellt. 1419 fand in der Katharinenkirche die erste Salzburger Diözesansynode statt. Ziel ihrer Reformansätze war es, „alle Ausschreitungen und schlechten Sitten bei Klerus und Volk“ zu beheben.<sup>765</sup> Der Stifter Wolfgang Kupferschmid war verwandt mit Paul Lang. Dieser war Kanonikus

---

Kaufbeuren, Unterölkhofen, Gampern, Kitzbüchel, Krumau. Wallfahrtskirchen waren Moosburg, Usterling, Streichen, Gampern. Reliquien bargen Moosburg, Rabenden.

760 Siehe hierzu die Verbreitungskarten **142a,b**.

761 Backmund 1966, 87f. Der Propst war als Archidiakon dem Bischof unterstellt und trug dessen Belange in die unteren Schichten der kirchlichen Hierarchie bis in die Gemeindegeseelsorge hinein weiter.

762 Die in Klammern angege. Ziffern (Standarddruck) beziehen sich auf die Verbreitungskarten **142a,b**. Zu Höhenberg: Dehio Bayern IV, 439f; Hoffmann 1923, 268, Abb. ebd. 60; KDB I, 1605; Rohmeder 1971, 68f m. Abb.; vgl. auch: Peter von Bomhard: „Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim“, Bd. 2, Rosenheim 1957, 301f. Die Kirche wurde um 1500 neu errichtet; die Altäre entstanden in der Werkstatt oder im Umkreis des Meisters von Rabenden. Zum Hl. Ruppert LCI Bd. 8, Sp. 293. Datierung nach Hoffmann ebd. 1510-20.

763 Backmund 1966, 87f

764 Der Altar wird dem Meister von Rabenden zugewiesen. Die Drehstäbe sind heute durch Scharniere ersetzt; vgl. Kat. Freising 1984, 128ff m. Abb.; Peter von Bomhard: „Die Kunstdenkmäler der ehemaligen Herrschaftsgerichte Wildenwarth und Hohenaschau“ in: Das bayerische Inn-Oberland, Jg. 26, Teil 1, 1955, 171f. Ein Marienaltärchen mit Drehstäben aus **Unterölkhofen** (**119**) im Bayerischen Nationalmuseum stammt aus der Unterölkhofer Schloßkapelle (bei Grafing, 4), der Auftraggeber ist aber in Rosenheim als Pfleger nachgewiesen; in der Nähe Rosenheims liegt der Ort Stephanskirchen, eine Inkorporation des Augustinerchorherrenstifts Herrenchiemsee, siehe Backmund 1966, 87f. Zum Altar siehe Hoffmann 1923, 270, Abb. ebd. 72; KDB I, 1401f.

765 Ursprünglich war das Retabel für die benachbarte Kitzbücheler Kirche St. Andrä bestimmt (Ramisch 1998, 34); Beziehungen Kitzbüchels nach Chiemsee sind schon für das 12. Jh. nachweisbar (Widmoser 1971, 243f m. Abb.). Zur Seelsorge in Kitzbüchel siehe den Beitrag von Johannes Neuhardt ebd., 62ff (Zitat ebd. 64). Auch zwischen Kitzbüchel und Bamberg bestanden Beziehungen. 1504 waren die vorher zu Bayern-Landshut gehörigen Bezirke Kufstein, Rattenberg und Kitzbüchl an Tirol angegliedert worden, vorher hatte Kitzbüchel als Instrument der Grenzsicherung der

in Freising (Dom) und Propst in Salzburg und Passau sowie in Stift Maria Wörth, also in Kirchen, die von den Kanonikerreformen berührt wurden.<sup>766</sup> Die Burgkirche auf dem Berg **Streichen (121a)** im Chiemgau birgt einen 1524 datierten Drehstabaltar (5). Es handelt sich um den Hochaltar mit drei heiligen Bischöfen im Schrein: den Kirchenpatron St. Servatius zwischen Dionysius und Wolfgang (**121b**). Die Kapelle liegt an einem wichtigen, mittelalterlichen Paßweg, der den Chiemsee einschließlich des dort gelegenen Augustinerchorherrenstifts Herrenchiemsee mit den Kitzbüheler Alpen verband. Nur wenige Kilometer entfernt befinden sich die Herrenchiemsee-Inkorporationen Aschau und Sachrang. Die Streichenkirche ist „seit jeher die reichste Kirchenstiftung des Achantals“ und eine bedeutende, noch im Barock stark frequentierte Wallfahrtskirche. Daneben war sie für Stift Herrenchiemsee vermutlich auch ein wichtiger Sicherungs- und Grenzposten nach Italien.<sup>767</sup> Die Filialkirche **St. Kolomann** am Tachinger See war seit dem Hochmittelalter direkt dem Erzbisum Salzburg unterstellt (6). Unweit liegt das Kollegiatstift Laufen, das bis ins 17. Jahrhundert hinein von den Ideen der Kanonikerreform geprägt war.<sup>768</sup> Das Hochaltarretabel von St. Kolomann selbst ist jedoch vermutlich eine Stiftung der benachbarten Grafen von Törring für die dortige Pfarrkirche St. Veit (**120a**). Es ist rückseitig mit 1515 bezeichnet und trägt eine Madonna im Zentrum. Sein Schöpfer, der Maler Gordian Guckh, stand mit den Kanonikerreformen in Verbindung: sein Sohn Christian war Chorherr am Reformstift St. Zeno in Bad Reichenhall.<sup>769</sup> Die Pfarrei **Gampern** in Oberösterreich wurde von den

Bamberger nach Österreich, seit 1271 (Stadterhebungsurkunde) als „*nova plantatio*“ gedient. Zwar verpflichtete sich das Bamberger Domstift 1252, die Herrschaft über seine „großen Lehen beiderseits der Donau zwischen Passau und Regensburg“ nicht selbst auszuüben (Widmoser 1970, 12), sondern an den Herzog abzutreten. Aber noch um 1500 befand sich der Kirchhügel von Kitzbühel im Besitz des Bamberger Domkapitels, und das mit eigener Hauskapelle ausgestattete Nachbarhaus der Katharinenkirche wird als ehemaliges Propsteigebäude der Bamberger Domherren angesprochen (vgl. dazu Widmoser 1970, 12f u. 456ff; Neuhardt 1995, 2f). Abb. des Retabels auch Egg 1985, 358.

766Widmoser 1971, 456. Kupferschmid war verheiratet mit Barbara Lang, der Schwester des Paul Lang. Zur Familie gehörte auch der Bruder Matthäus Lang, enger Berater Kaiser Maximilians I., Bischof zu Gurk (1504) und Erzbischof von Salzburg (1519) sowie Dompropst zu Augsburg (dort befindet sich die 1513 erbaute Familiengruft mit Kapelle zu Ehren der Hll. Matthäus und Narcissus, siehe Braun 1829, 49).

767Zitat Bomhard 1984, 6. Die Kirche wird 1440 urkundlich erstmals erwähnt, ist jedoch vermutlich älter. Der ehemals zugehörige Anzitz der Grafen von Marquartstein wird im 12. Jh. mehrfach genannt. Vgl. Bomhard 1984, 2-4. Abbn. ebd. 4 u. 24.

768Die Nachbarpfarre Tachings, Waging, zählte schon im Mittelalter zu Laufen. Laufens Gründung wurde zwar erst 1621 durch Erzbischof Paris von Londron offiziell besiegelt, das Stift bestand jedoch schon seit dem 14. Jh. und war schon damals reformorientiert (Backmund 1973, 76). 1330/40 wurde eine prächtige Hallenkirche erbaut, deren Schönheit (Ausstattung mit neun Altären, die alle von Propst Lampotinger gestiftet wurden) schon im Mittelalter gerühmt wurde: „ein kostspieliges und wunderbar schönes Werk“, heißt es in einer Urkunde von 1338. Siehe Hartig 1935 Bd. 2, 92, u. Backmund 1973, 76. Abb. Hoffmann 1923, 63.

769Das Retabel ist im technologischen Sinne kein „echter“ Drehstabaltar (vgl. auch das Retabel in Gurk unten S. 160). Säulen treten nur am geschlossenen Retabel in Erscheinung (**120b**) – sie sind dort den Schreinvängen vorgeblendet und im offenen Zustand nicht sichtbar (Montage mit herkömmlichen Plattenscharnieren). Deutlich erinnert die Gesamterscheinung aber an das Nonnkirchenretabel (**137**) oder Gampern (**122**). Wurde das Retabel in St. Kolomann vielleicht bei seiner Restaurierung 1862 seiner Drehpfosten beraubt? Über die Zusammenhänge zwischen Adel und Kanonikerreformen siehe oben S. 142. Sighart 1862, 6, m. Tf. 21, zeigt das Retabel im zugeklappten Zustand und mit tordierten Flankensäulen (**120b**). Links und rechts jeweils Schreinvächter, auf den Bildfeldern der Außenseiten gemalte Heilige unter Rundbögen in zwei Registern. Vgl. KDB Bd. 9, 2789ff; Dehio Bayern IV, 170. Vgl. die Reste eines weiteren Retabels von Guckh in St. Leonhard auf dem Wonneberg, ebd. 1059f. Zu Christian Guckh siehe Körner 1997, 2. Freundliche Hinweise verdanke ich Herrn Siegfried Müller, Tengling. Die Berichte über die Restaurierungen sind einzusehen im LfD München.

Benediktinerstiften Mattsee und Mondsee und von St. Peter in Salzburg aus missioniert. Das Drehstabretabel der Pfarrkirche (1507 vollendet, **122a,b**), in dessen Zentrum eine Maria steht, wurde von Wilhem von Nothafft gestiftet (7). Er war Dompropst in Passau, wo im späten 11. Jahrhundert die Rottenbacher Reform mit Bischof Altmann von Passau (1065-1091) ihren Anfang genommen hatte. Die Kirche selbst war in den Jahren nach 1480 auf Initiative der Herren von Pollheim erbaut worden. Wolfgang von Pollheim war Berater Maximilians des I. und Mitglied der Bruderschaft des Allerheiligsten Sakraments in Augsburg, sein Bruder Bernhard Kanonikus und Dompropst zu Passau.<sup>770</sup> Der Drehstabaltar in **Baselga di Bresimo (123)** von 1508 hat eine Madonna im Stil der Zeit um 1400 im Schrein, flankiert von Katharina und Bartholomäus. Unweit liegt die Kapelle von **Castelfondo**. Deren Drehstabretabel (um 1520, **124**) zeigt eine Marienkrönung im Corpus und wird einem schwäbischen Meister zugeschrieben. Beide Orte liegen im Bistum Trient am Nonsberg, im Mittelalter deutsch-italienisches Übergangsgebiet (8, 9). Die in den Pfarreien am Nonsberg tätigen Pfarrer waren daher vorwiegend Deutsche. Die Seelsorge am Nonsberg wurde vom Chorherrenstift St. Michele an der Etsch aus organisiert, ein rein deutsches Institut. St. Michele war von der Indersdorfer und Salzburger Reform gleichermaßen geprägt. Am Nonsberg scheinen adelige Auftraggeber besonders offen für die Form des Drehstabretabels (und die Reformgedanken?) gewesen zu sein: das Retabel aus Baselga di Bresimo ist eine Stiftung der Freiherrn von Thun und Arsio, die Kirche von Castelfondo ist eine Schloßkapelle.<sup>771</sup> In **Regensburg**, wie erwähnt ein weiteres Zentrum der Kanonikerreformen, befindet sich in der Kirche **St. Leonhard** ein Drehstabaltar mit Maria im Corpus aus der Zeit um 1505 (**125a-d**). Er wurde vom Johanniterorden in Auftrag gegeben. Wie die Chorherren widmeten sich die Johanniter intensiv der *caritas* der Laien. Insofern könnten sie, angeregt durch die Kanonikerreformen und ihren Einsatz für den Ausbau der Seelsorge, zur Wahl des Drehstabmotivs veranlaßt worden sein (10).<sup>772</sup> Der

<sup>770</sup>Widder 1991, 5ff. Schodterer 1950, 6-12. Vgl. auch: Rudolf Guby: „Der gotische Flügelaltar zu Gampern“ in: Die ostbairischen Grenzmarken 19, 1930, 1ff. Franz Kieslinger: „Leonhard Astl“ in: Christliche Kunstblätter 81, 1940, 40ff. Abb. Widder 1991, 4 u. 18.

<sup>771</sup>Zum Chorherrenstift St. Michele siehe Egg 1985, 394, u. Kat. Regensburg 1999, 38, 54. Zu den beiden Retabeln sowie weiteren Kirchen mit mittelalterlichen Altären am Nonsberg siehe Egg 1985, 401-417, bes. 403 u. 409 m. Abbn. 402 u. 415. In Österreich liegt südlich von Liezen in der Steiermark die Pfarrkirche zu **Oppenberg (126)**. Der dortige, stark fragmentierte Dreikönigsaltar (11, um 1480, vielleicht Werkstatt Erasmus Grassers; Arnold 1990, 38 m. Abb.detail ebd.) zeigt eine vielfigurige Anbetung der Könige im Zentrum. Von den Drehstäben sind nur noch die oberen Lager erhalten. 5 km nordöstlich befindet sich das Augustinerchorherrenstift Rottenmann, zu dessen Einzugsgebiet Oppenberg gehörte: 1785 wurde im Zuge der Aufhebung des Stifts das Gnadenbild des Klosters in den Hochaltar von Oppenberg übertragen (Knoepfli 1978, 236 m. Abb.). Nur ca. 10 Kilometer nördlich liegt außerdem das Spital am Phyrn, ein österreichisches Kollegiatstift, welches intensive Beziehungen nach Bamberg pflegte. Der Bamberger Bischof Friedrich von Aufseß (1421 gewählt) war Chorberr im Spital am Phyrn gewesen und vor seiner Österreicher Zeit Domscholaster in Bamberg (Gradauer 1957, 69; der Autor handelt ausführlich über die Beziehungen nach Bamberg). Ein adeliger Stifter bzw. Kontext findet sich auch in Mörlbach (Verkündigungsalter), Völs u. St. Kolomann (S. 151, 158 Anm. 811), bürgerliche Stifter u.a. in Usterling u. Landau (siehe S. 153 m. Anm. 773f).

<sup>772</sup>Abb. Hubel 1979, 39ff. Als Vermittler kommen die Chorherren des Kollegiat- und ehemaligen Augustinerchorherrenstifts St. Johann zu Regensburg in Frage, die mit der Pfarrseelsorge der Stadt betraut waren. Viele Kanoniker von St. Johann fungierten als Spital- und Bruderschaftsmeister und hatten Einfluß auf andere geistliche Ordens- und Laienverbände. Der Kanoniker Konrad Wülfinger (1351/1358) z. B. wird im Sterberegister der Wolfgangbruderschaft zugleich als „*magister fraternitas sancti Johannis*“ geführt, also als Meister des

Drehstabaltar der Filial- und Wallfahrtskirche St. Johann in **Usterling** bei Landau (1520) birgt die beiden Johanni im Corpus (**127a-c**). Der Ort liegt unweit des Kollegiatstifts Pilsting, welches dem Domstift Regensburg unterstand und von Regensburger Domherren geleitet wurde (12).<sup>773</sup> Die vielbeachtete Wallfahrtskirche könnte von Pilsting aus seelsorgerisch betreut worden sein.<sup>774</sup> Die der Pfarrei Niederhöcking, zu der Usterling seit 1223 gehört, benachbarte Pfarrei Wallersdorf war wiederum dem Regensburger Kollegiatstift St. Johann inkorporiert.<sup>775</sup> Stifter des Retabels waren allerdings zwei Eheleute, die gleichwohl den Kanonikerreformen gegenüber positiv gegenüber gestanden haben könnten. Die Wappen der Predella sind Jörg Wieland von Hagsdorf und seiner Gattin Susanna Behaim zuzuordnen, die 1520 starb.<sup>776</sup> Zum Einzugsbereich des Kollegiatstifts **Schliersee** gehörte die dortige Friedhofskapelle St. Nikolaus (13). Stift Schliersee wurde 1495 an die 1492 geweihte Münchner Frauenkirche transloziert.<sup>777</sup> Im Corpus des 1541 datierten

---

Johanniterordens. Der Kanoniker Ulrich Honnbeck (1343/1353) war durch Jahrtagsstiftungen in sieben Bruderschaften „eingekauft“ (siehe Kat. Regensburg 1990, 70f). Der Regensburger Weihbischof Petrus Kraft, der 1496-1500 Kanoniker von St. Johannes war und dann seinem Vetter, Peter Kraft, Kleriker zu Freising, Platz machte, leitete als Pfarrer die Pfarrei Altglofsheim südlich von Regensburg (Kat. Regensburg 1990, 85f). Dort wiederum hatten die Brüder des Johanniterordens umfangreiche Besitzungen. Der Ort wird mehrmals als Besitz erwähnt in den Regesten über die Johanniterordenskommande St. Leonhard (BHStA München, Reg. b. 6, 45ff, siehe Georg Neckermann: „Beiträge zur Geschichte der Johanniter-(Malteser-)Ordens-Komturei zu St. Leonhard in Regensburg“ in: Verhandlungen des Hist. Vereins der Oberpfalz und Regensburg, Bd.62=Nf Bd. 54, 1910, 47-68, bes. 52ff). Der Freisinger Vetter des St. Johann-Kanonikers und Weihbischofs Petrus Kraft, Peter Kraft, könnte für die Vermittlung des Drehstabmotivs (Mörlbach, 1480) nach Regensburg mitverantwortlich gewesen sein. Zum Altar aus St. Leonhard siehe auch Hubel 1979, 52ff (insbesondere zur mögl. Abhängigkeit zwischen der Corpusmadonna und der kleinen Leinberger-Madonna aus St. Kassian in Regensburg; siehe dazu auch Achim Hubel: „Die Schöne Maria von Regensburg. Wallfahrten, Gnadenbilder - Ikonographie in: FS St. Johann 1977, 221f). Vgl. zu St. Leonhard auch Behle 1984, 168f, die dessen Schöpfer als mutmaßlichen Lehrer Leinbergers ansieht. Diese Hypothese kritisiert zurecht Decker 1985, 195 m. Anm. 509, der aber trotzdem an eine Abhängigkeit zwischen beiden Künstlern denkt, ein Gedanke, der auch vor dem Hintergrund der in Kapitel VI 3. und 4. ausführlicher besprochenen Landhuter Marienreliefs naheliegt (S. 337ff).

<sup>773</sup>Pilsting liegt 8 km entfernt. Backmund 1973, 146 nennt die Pröpste Konrad (13. Jh.) und Gottfried (14. Jh.). Abb. Fischer 2002, 14.

<sup>774</sup>Eines der Flügelreliefs der Feiertagsseite (die sonst alle Episoden aus der Vita der Corpusheiligen, der beiden Johanni, beinhalten) zeigt eine explizit auf die in Usterling stattfindende Wallfahrt zum sogenannten „Fels von Usterling“ abgestimmte Szene (der Fels ist Quellort der Johannisquelle, welche als heilkräftig bei Augenleiden galt): auf der unteren Tafel des rechten Flügels, links von der Marter des Johannes Evangelist, ist ein Pilger zu sehen, der vor dem genannten Felsen betet, und vor dem die Erscheinung einer Madonna sichtbar wird. Diese Vision deutet an, daß der vormals blinde Mann nun, nach Genuß des wundertätigen Wassers, sein Augenlicht wieder erlangt hat. Die Szene war allerdings nur dann zu sehen, wenn der Altar für die Messe an Fest- und Sonntagen aufgeklappt wurde. Inwiefern ehemals auch die Außenseiten des Retabels und damit jene Ansicht, die den Pilgern permanent vor Augen stand, mit ähnlichen Darstellungen (weitere Beispiele für Heilungen?) versehen waren, ist fraglich. Heute sind dort Passionsszenen, neugotische Übermalungen aus der Zeit um 1869, angebracht. Vgl. zu dem Retabel Fischer 2002, 13ff; Hoffmann 1923, 269. Ebenfalls in unmittelbarer Nähe zu Pilsting liegt **Landau**, dessen Kreuzkirche ein Drehstabretabel mit Maria, Petrus und Nikolaus im Zentrum birgt (14, 1510/1520, **128**). Stifter waren die Landauer Schiffer und Fischer (vgl. Ikonographie der Flügelreliefs, z.B. Schiff der Hl. Ursula, Fischzug Petri etc.; Dehio Bayern II, 278; Arnold 1990, 38f m. Abb.). Die Rezeption könnte über den etwa gleichzeitig entstandenen Usterlinger Altar erfolgt sein, der nur etwa 5 km entfernt liegt.

<sup>775</sup>Vgl. Anm. 772 in diesem Kapitel.

<sup>776</sup>Kat. Regensburg 1990, 19. Zu den Inkorporationen siehe ebd. 217ff m. Schemazeichnung. Eine bürgerliche Stiftung ist auch Landau (vgl. hier Anm. 774; zum Interesse der bürgerlichen Schichten an den Reformideen siehe unten S. 273). Zur Identifizierung der Wappen siehe Fischer 2002, 15. An der Außenseite der Sakristei befindet sich der Marmorgrabstein der Stifter.

<sup>777</sup>Trotzdem hielt man an der Tradition des Drehstabmotivs fest, was symptomatisch für seine hohe Wertschätzung ist (vgl. die Wiederverwendung der Drehstäbe in Moosburg im 18. Jh.). Zu Schliersee siehe Backmund 1973, 97f. Den Schrein flankieren Szenen der Nikolausvita. Im geschlossenen Zustand erscheinen Passionsszenen, begleitet von den gemalten Schreinwächtern Stephanus und Laurentius.

Drehstabaltars **(129)** sitzt der Patronatsheilige Nikolaus.<sup>778</sup> In den Kontext des Münchner Kollegiatstifts gehört auch das Drehstabretabel aus St. Sebastian in **Schmidham**, Kreis Valley **(130a-c)**.<sup>779</sup> Im Zentrum des Schreins stehen die Hll. Sebastian, Florian und der Erzengel Michael. Auftraggeber war die Münchner Sebastiansbruderschaft. Sie bestellte das Werk vermutlich 1491. Erst 1697 kam der Altar auf Veranlassung eines Münchner Bürgers nach Schmidham. Er stand ursprünglich in der Michaels-, Florians- und Sebastianskapelle der Münchner Frauenkirche, die, wie erwähnt, seit 1495 Sitz des aus Schliersee nach München verlegten Kollegiatstifts war (15).<sup>780</sup> Die Mitglieder der Sebastiansbruderschaft, die sich wie die Chorherrenstifte ausdrücklich der Nächstenliebe und der Feier öffentlicher Gottesdienste widmeten, dürften diese Kapelle als Zelebrationsort genutzt haben. Der Hochaltar der **Rothenburger** Wolfgangskirche von 1514 (16), mit den Schreinheiligen Wolfgang, Jakobus und Sebastian, wurde von der Bruderschaft der Schäfer in Auftrag gegeben **(131)**. Die sogenannte Schäferkirche war nicht nur Wallfahrtskirche,<sup>781</sup> sondern diente zugleich als Wehrkirche. Sie war einbezogen in die nördliche Stadtbefestigung des 14. Jahrhunderts (Klingentor) und lag innerhalb der sogenannten Rothenburger „Landhege“. Dieser im 15. Jahrhundert erweiterte Befestigungsring schloß unter anderem das nahegelegene Taubercell mit ein, welches ausdrücklich unter den Schutz der Stadt gestellt worden war.<sup>782</sup> Taubercell wiederum war dem 25 km südlich von Rothenburg gelegenen Kollegiatstift Herrieden inkorporiert.<sup>783</sup> Dessen Propst mußte laut Stiftsstatuten stets ein Domherr von Eichstätt sein, zu dessen Bistum Herrieden gehörte. Das in Eichstätt gelegene Stift Rebdorf aber hatte, wie erläutert, als Ort der Kanonikerreform im 12. Jahrhundert und besonders im Zuge der Indersdorfer Bemühungen eine

778Siehe zu diesem Altar Hoffmann 1923, 267f, Abb. ebd. 57; KDB Bd. 1, 1490f; Dehio Bayern IV, 1079; Lampl 1984, 4 m. Abb.

779Er ist inschriftlich mit „*im 91. Jar*“ (1491?) bezeichnet. Dehio Bayern IV, 1081. Sighart 1862, 7, datiert ohne Kenntnis der Inschrift „etwa 1480“. Vgl. auch Habenschaden 1986, 3ff m. Abbn..

780Die Planungen für die Erhebung der Münchner Frauenkirche zum Kollegiatstift liefen seit 1484. Die Kirche selbst war aber bereits 1474 fertiggestellt gewesen. Die Sebastianskapelle hat einen besonders prominenten Platz nördlich neben der Chorscheitelkapelle. Zum Kollegiatstift Unsere Liebe Frau siehe Hartig 1935 Bd. 2, 84ff. Die Kirche in Schmidham wurde 1634 unter Propst Patritius Zwick, der aus dem Augustinerchorherrenstift Weyarn stammt, erbaut. Stift Weyarn spielte im Mittelalter eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Salzburger Kanonikerreform (Kat. Regensburg 1999, 35). Das Gesprenge des Retabels wurde nach der Umsiedlung wegen zu geringer Raumhöhe entfernt, siehe Dehio Bayern IV, 1081. In der Kapelle der Frauenkirche befindet sich noch heute ein Glasfenster mit Sebastiansdarstellung (um 1500); vgl. Ramisch 1994, 120. Zu den Bruderschaften an der Frauenkirche ebd., 14f. Zur Sebastianskapelle siehe Karnehm 1984, 87f; zu Schmidham siehe Gisela Goldberg: „Tafel- und Wandmalerei in München“ in: „Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum“ (Red. Sylvia Hahn, Peter B. Steiner), Regensburg 1999, 76f; Dehio Bayern IV, 681.

781Die Schäfer hatten an Stelle der 1475-1492 errichteten Kirche seit jeher auf einem offenen Betplatz den Hl. Wolfgang, ihren Patron, verehrt. St. Wolfgang war ein im 15. Jh. besonders populärer Wallfahrtsheiliger, sein Kult hatte sich von der Kirche St. Wolfgang am Abersee (Pacher-Retabel!) und Kloster Mondsee aus verbreitet (LCI Bd. 8, Sp. 626ff u. oben S. 45f). Zum Retabel siehe Schäfertanz 2003, 2ff; Arnold 1990, 38f m. Abb.; sowie: Ludwig Schnurrer: „St. Wolfgangskirche“ (Sonderdruck aus: Jahrbuch des Vereins Alt-Rothenburg e. V., Rothenburg 1985/86); vgl. auch [www.schaefertanzrothenburg.de/Woaltar.htm](http://www.schaefertanzrothenburg.de/Woaltar.htm).

782Die Schäferkirche sicherte das nördliche Ende der Nord-Süd-Achse der Stadt Rothenburg, die seit 1350 als Handelsstraße zunehmend Bedeutung erlangt hatte. Ab 1430 waren daher die älteren Befestigungsanlagen um die sogenannte „Landhege“ erweitert worden (Dehio Bayern I, 720, und [www.adelshofen.rothenburg.de/geschichte.html](http://www.adelshofen.rothenburg.de/geschichte.html)).

783Backmund 1973, 67f.

zentrale Rolle gespielt.<sup>784</sup> Rothenburg war, auch wegen der in der in der Stadtkirche St. Jakob verwahrten Heiligblut-Reliquie, ein wichtiger Wallfahrtsort. Das benachbarte Kollegiatstift Herrieden könnte die Stadt daher zum Ausbau der Seelsorge in den Blick genommen haben, besonders aber die Schäferkirche wegen ihres räumlichen und fortifikatorischen Zusammenhangs mit der Inkorporation Taubercell.<sup>785</sup> Die Stephanskirche in **Mörlbach** am Starnberger See (Kreis Starnberg, 17) birgt zwei Drehstabaltäre.<sup>786</sup> Der Verkündigungsalter im nördlichen Seitenschiff von etwa 1480 ist eines der ältesten Retabel mit Drehpfosten und, neben dem in Oppenberg und den späteren Altären der Prager Teynkirche und in Castelfondo, zugleich das einzige mit szenischem Schrein (**134**).<sup>787</sup> Der Hochaltar mit den Hll. Stephanus, Sebastian und Jakobus im Schrein wird dem Meister von Rabenden zugeschrieben und auf 1515/20 datiert (**132a,b**).<sup>788</sup> Kirchenbau und Hochaltarstiftung sind eng mit dem Adelsgeschlecht der Thorer von Eurasburg verbunden, die sich in den Chorfenstern inschriftlich, per Porträt und Wappen verewigt haben.<sup>789</sup> Die Filialkirche gehörte im Mittelalter zur nahegelegenen Pfarre Maria Himmelfahrt zu Aufkirchen, welche als „eine der bedeutendsten Wallfahrten im bayerischen Oberland seit dem 15. Jahrhundert“ gilt und zum Bistum Freising zählte.<sup>790</sup> Nur wenige Kilometer nördlich liegt das Reformstift Bischof Otto von Freising, Schäftlarn. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die bedeutende Wallfahrtskirche samt zugehöriger Filiale Mörlbach von Schäftlarn aus mit Priestern beschickt wurde, gemäß dem von Otto I. und den nachfolgenden Reformbischöfen<sup>791</sup> verfolgten Ziel, die Seelsorge im Bistum

784Aus Herrieden und Taubercell sind keine mittelalterlichen Altäre überliefert (Dehio Bayern I, 365ff, 805f).

785Die Stadtpfarrkirche St. Jakob mit dem Heiligblut-Altar von Tilman Riemenschneider gehörte seit 1258 zum Besitz des Deutschen Ordens (Wallfahrt in St. Jakob seit 1266; 1286 wurde St. Jakob Pfarrkirche, Dehio Bayern I, 720). Dieser Ritterorden verfolgte ebenfalls seelsorgerische Ziele (Gottesdienste, Betreuung von Pilgern etc., siehe List 1996, 98, 284, 338). Auftraggeber für den hl.Blut-Altar war der Rat der Stadt Rothenburg (Barbara Welzel: „Tilman Riemenschneider und das Bildprogramm des Heiligblut-Altars in Rothenburg o.T.“ in: Krohm/Oellermann 1992, 199-210).

786Der Verkündigungsalter von 1480 ist der älteste Drehstabalter überhaupt. Vgl. die Dissertation von Björn Statnik, Berlin (siehe S. 137 Anm. 681). Der Mörlbacher Hochaltar stand schon immer in dieser Kirche; Rohmeder 1971, 74f. Zwicker-Boos 1987, 4ff.

787Seine Herkunft ist bislang strittig, er stammt möglicherweise aus einer Burgkapelle, vielleicht aus dem Vorgängerbau des Mörlbacher Schlosses aus dem 17. Jh. (der zur Hofmarkskirche Mörlbach gehörige Herrensitz Bachhausen); seine Malereien werden mit dem Meister von Attel in Verbindung gebracht (zum Schloß Zwicker-Boos 1987, 3, Rambaldi 1900, 92ff; zum Altar Zwicker-Boos 1987, 7ff m. Abbn.; Dehio Bayern IV, 643; zum Atteler Meister und Mörlbach vgl. die Dissertation von Björn Statnik S. 137 Anm. 681). Zu den Retabeln in Prag, Castelfondo und Oppenberg vgl. S. 159f u. 152 m. Anm. 771.

788Rohmeder 1971, 74f (mit Angabe der umfangreichen älteren Literatur und Abbn.).

789Ob sich die Inschrift „*Caspar vom Tor zw Eirspurg 1510*“ (Kaspar, Ritter von Thor zu Eurasburg, d.i. der nahe gelgene Stammsitz der Adelsfamilie) auf einem der Glasfenster im Chor auf den Kirchenbau oder die Hochaltarstiftung bezieht, ist unklar (Rohmeder 1971, 74, hält einen Zusammenhang mit dem Altar, obwohl um 1520 zu datieren, nicht für ausgeschlossen; Zwicker-Boos 1987, 2, glaubt an einen Bezug zum Kirchenbau). Noch im 17. Jh. nahmen die Nachfolger der Herren von Thor, die Grafen von Ruepp, Veränderungen an Kirche und Retabel vor (Zwicker-Boos 1987, 7, und Rohmeder ebd.).

790Dehio Bayern IV, 68. Nach Brand 1626 barocker Neubau 1795. 1469 und 1499 wurden für die Kirche Ablässe erteilt (Rambaldi 1900, 53). In der Umgebung Aufkirchens, namentlich in Mörlbach, sollen zahlreiche wundersame Gebetserhörungen im Mittelalter stattgefunden haben, was dazu geführt haben mag, daß das weitere Einzugsgebiet der Wallfahrtskirche ebenfalls mit reichen Kunstschatzen bedacht wurde (Staber 1951, 40f u. 58): 1511 soll die in Mörlbach wohnhafte Frau des Aufkirchener Pfarrers Thomas Hermans (in der Mörlbacher Stephanskirche?) um Hilfe für eines ihrer Kinder gebetet haben, das ertrunken war. Maria erhörte sie und das Kind wurde lebendig (Rambaldi 1900, 116f).

791Zu nennen sind die Reformbischöfe Nikodemus della Scala (1422-1443), Johann III. Grünwalder (1448-1452),

Freising durch Ausbau des Wallfahrtswesens flächendeckend zu organisieren.<sup>792</sup> Doch auch Bezüge zwischen Aufkirchen und dem auf Initiative der bayerischen Herzöge errichteten Münchner Kollegiatstift Liebfrauen sind nachweisbar.<sup>793</sup> Im Corpus des um 1510/15 datierten Drehstabretabels von **Rabenden (135a,b)**, nördlich des Chiemsees gelegen, stehen die Hll. Judas Thaddäus, Jakobus und Simon (18a). Den Wappen an der Predella ist folgender Text beigegeben: „*her.gerg.gabriel. dietrichinger/brost.zü Banbürg*“ und: „*her.gabriel. giessenperg/ pfarrer.zu.truchtlinge*.“<sup>794</sup> Truchtaching ist die Pfarrei, zu der Rabenden bis 1806 gehörte. Sowohl Jörg Dietrichinger, der erstgenannte Stifter, als auch Pfarrer Gessenperger waren als Propst beziehungsweise als Konventuale und Administrator am nahegelegenen Augustinerchorherrenstift Baumburg (Banbürg) tätig, welches als Archidiakonats dem Erzbistum Salzburg unterstand. Im Zusammenhang mit den Kanonikerreformen hat Baumburg über Jahrhunderte hinweg immer wieder eine zentrale Stellung eingenommen.<sup>795</sup> Die kleine Kirche in Rabenden bot sich für die Interessen der Reformer besonders an. Die Marienfigur des nördlichen Nebenaltars (ebenfalls ein Drehpfostenretabel, **136a,b**) war schon im 15. Jahrhundert Gegenstand einer Wallfahrt gewesen.<sup>796</sup> An die Kirche waren Ablässe geknüpft, die das Erzbistum Salzburg 1482 gewährt hatte.<sup>797</sup> Der bisherige Pilgerzulauf sollte nach 1500 offenbar weiter angekurbelt werden: im Stipes des neuen Hochaltars wurden Reliquien der Hll. Simon, Judas und Jakobus vermauert, zugleich schaffte man das Marienpatrozinium der Kirche ab. Der Pilgerheilige Sankt Jakobus sollte nun als Identifikationsgeber neue Wallfahrer anlocken. Neben Baumburg war auch **St. Zeno** in Bad Reichenhall ein wichtiges Reformzentrum. Das Augustinerchorherrenstift war 1144 aus einem Kollegiatstift hervorgegangen. Ende des 15.

---

Johann IV. Tulbeck (1453-1473). Siehe Maß 1988, 296-328, und oben S. 146.

792Daß in Mörlbach die Stifterfamilie über Jahrhunderte hinweg eine so zentrale Rolle spielte, paßt zum Reformansatz Ottos, der in Anlehnung an die Rottenbacher Bewegung eine Stärkung der adeligen Stifter in Chorherrenkirchen angestrebt hatte. Zwar liegen zwischen den Reformen Ottos und den Retabeln mehr als 300 Jahre; oben S.145-147 wurde jedoch gezeigt, daß die Inhalte der Reformen und ihre regionale Verbreitung über Jahrhunderte hinweg in ihren Grundzügen konstant blieben. Zwischen Aufkirchen und Schäftlarn gibt es viele Verbindungslinien: So sind für das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit Wallfahrten nach Aufkirchen bezeugt, die u.a. in Au bei München, in Dießen (Chorherrenstift), Eurasburg (Wohnsitz der Mörlbacher Stifter!) und Schäftlarn (Prämonstratenserstift) ihren Ausgang nahmen (Rambaldi 1900, 64f). Leonhard, Abt von Schäftlarn, hatte 1523 als Zeuge einen Stiftungsbrief mit seinem Wappen versehen, der eine Jahrtagsstiftung des Servatius Barth von Harmating für die Aufkirchener Filiale Kempenhausen besiegelte (abgedruckt bei Lorenz Westenrieder: „Beschreibung des Wurm- oder Starnbergersees“, München 1784, 123; zit. bei Rambaldi 1900, 87). Ein im Pfarrarchiv von Aufkirchen überlieferter Mirakelbericht von 1511 besagt, daß der Schäftlarn Pfarrer Hans Schwaiger von Panbrunn wegen schwerer Krankheit die Maria zu Aufkirchen angerufen habe und daraufhin genesen sei (Rambaldi 1900, 119).

793Albrecht IV. und sein Bruder, Herzog Sigmund, befürworteten den Neubau der Aufkirchener Wallfahrtskirche Ende des 15. Jhs, nachdem die vorherige Kapelle für die Wallfahrt zu klein geworden war (Rambaldi 1900, 5). Am Kirchhof zu Aufkirchen findet sich noch heute der Grabstein des Münchner Chorherren (Liebfrauen) Peter Schaffhauser, der 1514 verstarb (ebd. 34).

794Zit. nach Goldner/Bahn Müller 2001, 6. Vgl. ebd. auch für die folgenden Angaben. Siehe auch Rohmeder 1971, 56ff.

795Diese drückt sich in dem von Salzburg verliehenen Titel des Archidiakonats aus, welcher Baumburg eng an das österreichische Bistum anband (Rabenden war territorial eigentlich zum Bistum Freising gehörig, vgl. Uttendorfer 1890, 140. Backmund 1966, 55. Goldner/Bahn Müller 2001, 5. Zur Funktion der Archidiakonate siehe oben S. 16. Zu Baumburgs Rolle innerhalb der Reformen siehe oben S. 141ff).

796Partikel des Marienmantels und Pankratiusreliquien im Seitenaltar, Simons-, Judas- und Jakobsreliquien im Hochaltar; alle inschriftlich auf alten, an den Altären angebrachten Tafeln genannt (Rohmeder 1971, 57, zitiert die lateinischen Inschriften).

797Zu erwerben auch durch Bezuschussung von Bauvorhaben oder der Ausstattung der Kirche; Rohmeder 1971, 57.

Jahrhunderts machte sich Propst Ludwig Ebner, ein Salzburger Chorherr, gemäß den Forderungen der Reformen nach Kunstförderung um den Ausbau und die Ausstattung der Stiftskirche verdient.<sup>798</sup> Die innerhalb des Stiftsgebiets liegende, kleine Kapelle St. Georg auf dem Berg **Nonn** bei Bad Reichenhall (18b) mit ihrem Drehstabaltar gehört in diesen Kontext (**137a-f**). Im Schrein stehen der ehemalige Kirchenpatron St. Martin (als Bischof mit dem Kelch), St. Georg sowie der Augsburger Bischof St. Ulrich (mit dem Fisch).<sup>799</sup> Eine Inschrift an der Rückseite des Retabels erläutert die näheren Umstände seiner Entstehung: es ging 1513 aus der Werkstatt des Laufener Schnitzers Gordian Guckh hervor, dessen Sohn Christian als Chorherr zu St. Zeno wirkte.<sup>800</sup> **Moosburg** (ohne Nr.) wurde von Freising aus gegründet, wo die schon im 12. Jahrhundert durch Otto von Freising angestregten Reformbemühungen im Spätmittelalter im Sinne der Raudnitz-Indersdorfer Bewegung durch die Bischöfe Nikodemus della Scala (1422-1443), Johannes Grünwalder (1443-1452), Johann von Tulbeck (1453-1473) und – seit 1498 – von Philipp von Freising fortgesetzt wurden.<sup>801</sup> Der testamentarische Stifter Theoderich Mair war im Eichstätter Dom, in Augsburg, St. Peter, und am Münchner Liebfrauenstift jeweils Propst, hatte also möglicherweise Kontakt zu den Reformstiften Rebdorf bei Eichstätt und Hl. Kreuz und St. Georg in Augsburg.<sup>802</sup> Da die Wallfahrt zum Hl. Kastulus schon seit Jahrhunderten bestand, bot sich Moosburg als Ausgangspunkt für den Ausbau der Seelsorge und die Distribution der Reformideen im Bistum Freising an.<sup>803</sup> Darüberhinaus stand Moosburg in unmittelbarem Zusammenhang mit den Reformen des 12. Jahrhunderts: der spätere Augsburger Domherr und Reformkanoniker Geroch von Reichersberg ging aus der Moosburger Münsterschule hervor.<sup>804</sup> Der Drehpostenaltar aus der Schloßkapelle in böhmisch **Krumau** (um 1520, **139**) stammt ursprünglich aus der Kapelle der Königsburg Zvíkov (Klingenberg), eine der bedeutendsten und schwerst einnehmbaren Festungen

798Leider wurde die „ganze Herrlichkeit“ 1512 ein Raub der Flammen. Ausführlich zu den Umbaumaßnahmen siehe Hartig 1935 Bd. 1, 226 (Zitat ebd.).

799Körner 1997, 3. Hoffmann 1923, 268, identifiziert die Figuren falsch als die Hll. Michael, Ruppert und Wolfgang. Zur Ikonographie Martins siehe LCI Bd. 7, Sp. 537f.

800Körner 1997, 2. Zu St. Zeno siehe Backmund 1966, 134f, Backmund 1973, 146; Hartig 1935 Bd. 1, 222ff. Vgl. das Retabel aus St. Kolomann (oben S. 151), welches aus der gleichen Werkstatt stammt. Von Guckh stammt außerdem ein nicht vollständig erhaltenes Retabel aus St. Leonhard am Wonneberg (Dehio Bayern IV, 1060).

801Angerpointner 1969, 15. Grünwalder war als Generalvikar mit Johannes Rothuet von Indersdorf auf Visitationsreise. Vgl. oben S. 146.

802Lill 1942, 37; Arnold 1990, 15; Hartig 1935 Bd. 2, 88. Moosburgs Anspruch als (Reform?-)Zentrum ist in der Größe des romanischen Baus sowie in der Erneuerungskampagne des 15. Jhs. spürbar: ein Chorgestühl mit je drei Sitzen mit ungewöhnlich betonter Mittelachse, eine neue Sakristei, Bibliothek, Schatzkammer u. a. wurden errichtet (Hartig 1927, 78-80; vgl. unten S. 274 u. oben S. 20ff).

803Siehe oben S. 18. Schon um 1300 gewährte der römische Papst für einen Besuch der Kastulusreliquien Ablässe: „*Petrus Constantinopolitanus patriarcha, Philippus Salernitanus, Basilius Jerosolemitanus, ..., Sabbas Militenensis et Romanus croensis episcopus, omnibus vere poenitentibus et confessis, qui in festis ab ipsis propositis ad beati Castuli in Mosburga ecclesiam causa devocionis et honoris accesserint, de lictorum veniam a domino petituri, qui libet quadraginta dies de poenitentiis eis iniunctis relaxant.*“ (1297, zit. nach Kalcher 1865, 190) Vgl.: „*Bonifacius papa indulgentiam et remissionem peccatorum concedit omnibus, qui in festo penthecostes ecclesiam scti. Castuli martiris in Mospurg devote visitaverint et ad ejus conservacionem manus porrexerint adjutrices,....*“ (1306, zit. nach Kalcher 1865, 191).

804Gandershofer 1827, 24; vgl. oben S. 143.

des Mittelalters (19).<sup>805</sup> Der Schrein zeigt Anna Selbdritt, flankiert von weiblichen Heiligen auf den Flügeln, die Predella Christi Geburt. Dort ist das Wappen der Adelsfamilie Lev von Rozmitál angebracht. Der Zvíkover Stifter, Zdenek Lev von Rozmitál, war ein enger Vertrauter des Königs. Er überwachte seit 1507 in seinem Amt als Oberburggraf am Prager Hofe König Wladislaws II. Jagello (1471-1516) die königlichen Bauten auf dem Hradschin.<sup>806</sup> Das kirchliche und politische Leben in Prag und Böhmen war seit den 1420er Jahren von den vorreformatorischen Hussitenbewegung und damit zusammenhängenden Kämpfen geprägt. Zwei hussitische Linien standen sich gegenüber: eine radikal-militante (Taboriten) und eine gemäßigte, deren Forderungen mit der katholischen Kirche vereinbar waren (Utraquisten).<sup>807</sup> 1433 wurde den Hussiten von der Amtskirche der Laienkelch zugestanden. Trotzdem kämpften die Taboriten weiter. Der gemäßigte Flügel der Utraquisten verbündete sich daraufhin mit den Katholiken, insbesondere mit König und Papst, die der taboritischen Bewegung am ablehnendsten gegenüberstanden.<sup>808</sup> Mit dem Religionsfrieden von Kuttenberg 1485 wurde die gegenseitige Toleranz und die wechselseitige Anerkennung prinzipieller Gemeinsamkeiten zwischen Utraquisten und Katholiken beschlossen.<sup>809</sup> König Wladislaw bemühte sich jedoch vergeblich, die hussitische Bewegung auf einen konservativeren Weg zurückzuführen und das Land zu rekatholisieren.<sup>810</sup> Der Stifter des Krumauer Altars bekundet mit dem traditionell-katholischen, mariologischen Programm seine Zugehörigkeit zum alten Glauben und damit seine Königstreue. Dafür war das Retabel nicht zuletzt wegen seines originalen Aufstellungsortes in der Kapelle der Königsburg Klingenberg (Zvíkov) prädestiniert.<sup>811</sup>

805Legner 1969, 82; Homolka 1984, 208f; [www.zamky-hrady.cz/2/zvikov-d.htm](http://www.zamky-hrady.cz/2/zvikov-d.htm).

806Sein unweit von Zvíkov gelegenes Wasserschloß Blatná ließ er vom königlichen Baumeister Benedikt Ried umgestalten. Windisch-Graetz 1968, 8f; Legner 1969, 82.

807Die Taboriten sind benannt nach der böhmischen Stadt Tabor als Sitz der Hussiten; im Gegensatz zu ihrem radikalen Ansatz (u.a. Aussetzung der Sakramente) stehen die sogenannten „Vier Prager Artikel“ der Utraquisten: Laienkelch, Freiheit der Predigt, harte Bestrafung von Todsünden, Priesterarmut. Wegen letztgenannter Forderung gab es viele Anhänger aus den unteren Schichten; vgl. dazu Jedin 1987, 53.

808Einzelne böhmische Städte blieben katholisch und damit königstreu, wie etwa Pilsen und Budweis, ansonsten war das hussitische Böhmen v.a. 1419-1435 eine Ständerepublik (Seibt 1985, 11).

809Seibt 1985, 14f. Allen Gläubigen im Lande sei Religionsfreiheit zu gewähren. Ausschlagend solle das Bekenntnis der Mehrheit einer Pfarrgemeinde sein.

810Z.B. durch den Einsatz von katholischen Ratsherren im Neustädter Rathaus, die die aufgebrachten Hussiten 1419 kurzerhand aus dem Fenster warfen; Seibt 1985, 15. Zwischen 1475 und 1516 versuchte entsprechend König Kasimir, seine fünf Töchter in westliche Fürstentümer, etwa nach Bayern und Pommern, zu verheiraten um so langfristig ein monarchisches Herrschaftsmodell in Böhmen zu reinstitutionalisieren und die im Zuge des Hussitismus entstandene Ständegesellschaft zu unterbinden (Seibt 1985, 13). Der Hochadel war gespalten, einige Geschlechter hingen den Hussiten an, die Geschlechter der Pernstein, Dietrichstein, Rosenberg, Lobkowicz u.a. blieben dem Katholizismus treu (Seibt 1985, 12).

811Dies umso deutlicher, als die nur wenige Kilometer von Burg Klingenberg entfernte Stadt Pisek zum taboritischen Städtebund von 1421 gehörte (Jedin 1987, 52). Über die Moldau war die Burg aber schon verkehrsgeographisch unmittelbar an Prag und damit an die königlich-katholisch-utraquistische Seite angebunden. Legner 1969, 84, u. Homolka 1984, 209, weisen ebenfalls darauf hin, daß der Stifter ein Parteigänger des Prager Katholizismus war. Das Krumauer Retabel ist der Hl. Anna geweiht; Anna war der Name der Gattin König Wladislaws (Machilek 1976, 125). Viele andere Adelsfamilien standen dem Katholizismus nahe und gingen zugleich eine Verbindung mit Stiftskirchen ein; Stift Wittingau etwa stand unter der Obhut der Familie Rosenberg (Röhrig 1994, 261 u. 241 ff). Deutsche Drehstabretabel mit adeligem Kontext sind Mörlbach (Verkündigungsalter, siehe oben S. 155) und **Prösel (138)**: das Retabel, von dem nur noch die Flügel erhalten sind, wurde von Landeshauptmann Leonhard von Völs für seine Schloßkapelle in Völs am Schlern bei Hans Schäuferlein in Auftrag gegeben (Egg 1985, 366 u. 372). Wenige Kilometer von Völs (20) entfernt liegt das Augustinerchorherrenstift Bozen-Gries, das eine gräfliche Gründung war

Zugleich signalisieren die fortschrittlichen Renaissanceformen des Altars die humanistische Bildung des Lev von Rozmitál.<sup>812</sup> Für die Vermittlung des Drehstabmotivs nach Klingenberg kämen die in unmittelbarer Nachbarschaft der Burg liegenden Chorherrenstifte Strahov und Moldauthein (Týn nad Vltavou), aber vor allem das an den Raudnitzer Kreis angeschlossene Prager Reformstift Karlshof in Frage.<sup>813</sup> Impulse könnten von westlicher Seite vor allem von den Stiften im Raum Salzburg-Passau ausgegangen sein, denn der mutmaßliche Schöpfer des Krumauer Retabels, Meister IP, stammt aus dieser Gegend und ist dort mit zahlreichen Werken vertreten.<sup>814</sup> Vermittelten die Lev von Rozmitál IP und das Motiv des Drehstabretabels weiter nach Prag? Der kurz nach dem Krumauer Retabel um 1520 entstandene Johannesaltar der **Prager Teynkirche** jedenfalls stammt ebenfalls von IP (**143a,b**).<sup>815</sup> Die Teynkirche (22) war damals den Hussiten zugehörig. Die charakteristische Formen- und Bildsprache des („katholischen“?) Drehpfostenaltars scheint dementsprechend in Prag utraquistisch uminterpretiert.<sup>816</sup> Der katholische Figurenbaldachin macht einer Renaissanceädikula Platz. Statt eines Kultbildes steht im Zentrum ein Relief Johannes des Täufers, predigender Wegbereiter Christi und Identifikationsfigur für die Utraquisten. Es ist ein „evangelischer“ Verkündigungsalter (Decker). Vom Urbild des Baldachinretabels künden nur noch die eine „Erscheinungsforte“ konstituierenden Drehstäbe.<sup>817</sup>

---

(Graf von Moritz-Greifenstein, 12. Jh.) und seit 1406 direkt in der Burg Gries lag (zu Bozen-Gries siehe Wendehorst 1996, 41).

812Vgl. die renaissancehaften Relieffiguren der Flügel, die italienisierende, rundbogige, gesprengelose Altararchitektur und die Schreingruppe, in der Anna durch ein Buch, ganz im Sinne des Humanismus, als Lehrerin ihrer Tochter Maria charakterisiert ist. Vgl. zu diesem Motiv in der hier angegebenen Bedeutung LCI Bd. 5, Sp. 173f. Zu anderen Renaissancewerken des mutmaßlichen Retabelschöpfers, des Schnitzers IPs, für Zdenek Lev von Rozmitál siehe Windisch-Graetz 1968, 8ff. Zur Rolle IPs als Schöpfer kunstammerartiger Kleinkunst mit humanistischen Bildinhalten siehe besonders Anton Legner: „Meister IP und sein Kreis. Bildschnitzer des Donaustils“ in: *Artis*, Bd. 18, H. 9, 1966, 20-25.

813Von einem dieser Stifte könnte auch die seelsorgerische Betreuung der Burg besorgt worden sein. Strahov war mit Prämonstratensern besetzt. Es liegt südlich der Burg Klingenberg und wurde in der 1. H. d. 12. Jhs. gegründet (vgl. Jedin 1987, Karte Nr. 54). Týn war ein unweit östlich gelegenes, jedoch im Zuge der Hussitenkriege stark geschwächtes Kollegiatstift (Wendehorst 1996, 132) Karlshof war über die Moldau an die Burg angebunden; da Zdenek Lev von Rozmitál am Prager Hofe des katholischen Königs eine Schlüsselposition innehatte, ist davon auszugehen, daß er auch Kontakt zu diesem von König Wladislaw hochgeschätzten Prager Stift hatte. Der unter Wladislaw II. dem Stift vorstehende Abt Matthäus war ein enger Vertrauter des Königs (Röhrig 1994, 153; Machilek 1976, 125). Karlshof hatte seit seiner Gründung 1350 in enger Verbindung mit dem Königshaus gestanden; der Abt bekleidete z.B. zugleich das Amt des Hofalmoseniers des böhmischen Königs (Machilek 1976, 111).

814Vgl. jüngst Jutta Reisinger-Weber: „Studien zum Monogrammist IP und seinem Umkreis“, Diss. Münster 2004, mit Verzeichnis der älteren Literatur. Dazu paßt, daß das wie Karlshof der Raudnitzer Reform angehörende Augustinerchorherrenstift Wittingau 1477 eine Gebetsverbrüderung mit dem Reformstift St. Nikola in Passau einging (Röhrig 1994, 261).

815Von IP stammt auch eine Votivtafel aus der Kirche von Zlichov, die der Teynkirche inkorporiert war. Die Lev von Rozmitál stifteten wiederum zwei Brautschränke für Schloß Neuhaus in Südböhmen, deren Stil- und Formensprache verblüffende Analogien zum Teynkirchenaltar aufweist. Siehe Windisch-Graetz 1968, 8ff und Legner 1969, 82.

816Hatte die schon szenisch angelegte Anna Selbdritt des Krumauer Retabels (**139**) noch an den Dreifigureschrein erinnert, steht hier eine „echte“ Szene im Schrein, mit humanistischer Prägung (Naturdarstellung, nackter Körper etc.). Es gibt keine Kultbilder, keine Anspielungen mehr auf die Eucharistie, alle Bilder sind biblisch belegbar (Decker 1985, 235f). Und doch: Der Drehpfostenaltar ließ sich für die Zwecke der Hussiten vereinnahmen, da sich ihre Forderungen mit den Grundsätzen der Kanonikerreform berührten (Betonung der Predigt, Vermittlung der Glaubensinhalte an das einfache Volk etc., vgl. oben Anm. 807 in diesem Kapitel).

817Decker 1985, 236. Vgl. auch die beiden, ebenfalls in der Stilsprache der Renaissance gleichsam überformten Drehstabkleinretabel in **Wien (140)**, Österreichische Galerie (Hausaltar eines niederösterreichischen Meisters, 1520-30, vermutlich aus dem Göttweiger Hof stammend, vgl. ebd. 229) und **Berlin (141)**, Staatliche Museen

Die Retabel im Kärntner Landesmuseum aus **Glan** und **Tiffen (105a,b und 106)**, bei denen der Drehstabmechanismus als rein konstruktives Element verwendet wird, stammen ebenfalls aus nicht-klösterlichem Kontext: die Glaner Kirche war Spitals-, die Tiffener Pfarrkirche.<sup>818</sup> Auch das **Oberweseler Reliquienretabel (70a-d)**, für welches möglicherweise ein ähnlicher Mechanismus zu rekonstruieren ist, war vermutlich nicht nur Klerikern vorbehalten: die Oberweseler Stiftskirche diente dem Chorgebet der Säkularkanoniker, zugleich aber als Pfarr- und Gemeindekirche. Der mutmaßliche Auftraggeber, der Trierer Erzbischof Balduin von Luxemburg, beabsichtigte durch seine Stiftung den Einfluß des Erzbistums auf die Kollegiatstiftskirche zu stärken und damit sein ständig wachsendes Territorium für den weiteren Ausbau zu öffnen.<sup>819</sup> Der im Mittelalter zur Diözese Worms gehörige Ort **Schwaigern** schließlich (siehe **108a-c**) liegt in unmittelbarer Nähe der Kaiserpfalz und des ehemaligen Kollegiatstifts Bad Wimpfen.<sup>820</sup> Seit dem 15. Jahrhundert zur Stadt erhoben und Sitz eines Landkapitels, hatte Schwaigern eine wichtige Zentralfunktion inne. Die bedeutende Stadtkirche St. Johannes diente als Mittelpunkt für 36 Gemeinden in der Umgebung und war mit Wormser Domkanonikern besetzt. Das Augustinerchorherrenstift Worms-Kirschgarten wiederum war 1443 an den Reformkreis der Windesheimer Kongregation angeschlossen worden.<sup>821</sup> Das Retabel aus dem Dom zu **Gurk** bei Friesach in Kärnten<sup>822</sup> (**144a,b**) das einen reliefierten Marienod im Zentrum hat, besitzt keine echten Drehstäbe mehr. Doch lehnt es sich, wie der Prager Teynkirchenaltar, an die Tradition des Drehstabbaldachins an. Das Ziboriummotiv im Aufsatz und die Flankensäulen sind deutlich herausgearbeitet. Letztere gerieten jedoch im Zuge der Überformung im Renaissancestil so wuchtig, daß sie von vornherein funktionslos blieben und die

---

(Hausaltar, süddeutsch, um 1520, siehe ebd. 230f). Decker nimmt an, daß auch Dürers sogenannter Helleraltar (von Jakob Heller, † 1522, für die Frankfurter Dominikanerkirche gestiftet) ursprünglich mit Drehsäulen montiert war; vgl. dazu: Bernhard Decker: „Dürer und Grünewald: Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei“, Frankfurt a.M. 1996, bes. 58ff.

818Vgl. oben S. 133f.

8191309 war Balduin als Dank für die Unterstützung der Thronkandidatur seines Bruders Heinrichs VII. die Vogtei über die Orte Oberwesel und Boppard zugesprochen worden. 1312 gingen beide Städte auch faktisch in seinen Besitz über. Entsprechend der Expansionspolitik Bischof Balduins erweckt die Liebfrauenkirche mit ihrem „blockhaft vor der Stadtmauer aufragenden Baukörper“ einen betont wehrhaften Eindruck (Kat. Worms 1993, 88) und wird auch konkret in der die Reorganisation des Stifts festlegenden Stiftungsurkunde von 1339 (sie stammt von Erzbischof Balduin) als „*ecclesia B.M.V. extra muros*“ bezeichnet (ebd. 90; siehe zu diesem häufig im Zusammenhang mit der wehrhaften Rolle der Kollegiate genannten Begriff oben S. 16). In der Apsis der Liebfrauenkirche befindet sich außerdem ein Sakramentshaus, dem drei Wappen mit dem Reichsadler bzw. dem nach rechts aufsteigenden Löwen ohne Krone appliziert sind. Sie wurden auf die Person Ludwigs des Bayern bezogen (von Robert Suckale: „Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern“, München 1993, 22), aber auch auf Balduin selbst, der damit seinen Machtanspruch reklamiert habe (Kat. Worms 1993, 90). Siehe dazu Regine Dölling: „Die Liebfrauenkirche in Oberwesel“, Worms 2002.

820Siehe zu diesem Retabel Clement 2000, 22. Schütte 1907, 157f. In Bad Wimpfen befand sich seit 1182 das mit Chorherren besetzte Ritterstift St. Peter (Petrus war Patron des übergeordneten Bistums und Domes zu Worms; der Propst des Wimpfener Chorherrenstifts war zugleich Wormser Archidiakon und übte die geistliche Gerichtsbarkeit aus). Zum sittlichen Verfall kam es bereits im 13. Jh., Reformen gab es unter Dekan Richard von Deidesheim (z.B. Umbau der romanischen Kirche in der Gotik 1269; [www.badwimpfen.de/showpage.php](http://www.badwimpfen.de/showpage.php)).

821Das Stift Kirschgarten bei Worms bestand bis 1525 (Wendehorst 1996, 54). Auch in Schwaigern fällt die Verbindung der Kanoniker zu Adelskreisen auf (vgl. Mörlbach, Prösels, oben S. 155 u. 158 Anm. 811): die Geistlichen waren vorwiegend Mitglieder der Grafenfamilie von Neipperg, die seit dem 13. Jahrhundert in Schwaigern (Burgberg) ansässig war (Clement 2000, 2).

822Zu Friesach siehe unten S. 164. Zu Gurk als reformorientierte Domkirche im 12. Jh. oben S. 142.

Klappen am Schrein befestigt werden mußten. Die Säulen sind daher bei geöffneten Flügeln ausgeblendet, wirken aber im geschlossenen Zustand, zusammen mit den Reliefs der Alltagsseite besonders dominant. Sie konstituieren eine selbständige, plastische Schauseite, die mit der Festtagsansicht konkurriert – so, wie es für Drehstabaltäre typisch ist. Als Stifter gilt Dompropst Galler (1525-1549). Die Gurker Domherren unterlagen seit der Salzburger Reform der Augustinusregel.<sup>823</sup>

### **c) Zusammenfassung**

Kein einziger Drehpfostenaltar ist aus einer Klosterkirche überliefert. Einige standen in regionalem oder kirchenterritorialem Kontext mit (Reform-)Stiften der (Augustiner-)Chorherren, entweder durch räumliche Nähe,<sup>824</sup> personale Beziehungen<sup>825</sup> oder andere Abhängigkeit, etwa durch Inkorporation.<sup>826</sup> Es sind stets Kirchen, in denen Seelsorge betrieben, Glaubenswahrheiten an Laien vermittelt oder in sonstiger Form mit einem weltlichen Publikum kommuniziert und „repräsentiert“ wird.<sup>827</sup> Die meisten der aufgelisteten Orte übten zentralörtliche Funktion aus (Zoll-, Stadt- und Marktrechte) oder waren kirchlicher Mittelpunkt (Gnadenbild-, Wallfahrts-, Reliquienkult). Diese Stifts-, Wallfahrts- und Gemeindecirchen waren nicht nur die ideale Plattform für die Kleriker, den Forderungen der Reformen nach Ausbau der Wallfahrt und der Seelsorge nachzukommen. Die in diesen Kirchen aufgestellten Drehstabretabel stießen auch auf ein breites Publikum, sowohl Pilger als auch ortsansässige Gläubige – die ideale Voraussetzung, um die Reformideen weiterzutragen und die Interessen der Stifte netzwerkartig in den Pfarreien auszubauen.<sup>828</sup> Sicher geht es zu weit, den Drehstabaltar als "das" Chorherren- und Reformretabel schlechthin anzusprechen. Doch war er möglicherweise ein von diesem "Kundenkreis" stark bevorzugtes Medium. Immerhin fällt auf, daß er sich, parallel zu den Ideen der Reformen, an **zwei** Adressaten wendet: Für die **Gemeinde**

823 Seit 1505 war Matthäus Lang Gurker Bischof (†1540). Er war ehemaliger Dompropst zu Augsburg und der Schwager des Stifters des Kitzbüheler Drehstabaltars, Wolfgang Kupferschmid (siehe oben S. 150). Vgl. Braun 1829, 210; Demus 1991, 672ff.

824 Z.B. Usterling, Landau, Mörlbach, Rothenburg, Regensburg.

825 Z.B. Moosburg, Gurk, Nonn, Rabenden, Kolomann, Gampern.

826 Z.B. Oberwesel, Freising, Schliersee, Schmidham, Höhenberg.

827 Z. B. die Stadtkirche zu Schwaigern, die Burgkapellen zu Krumau und Prösels, die Teynkirche. Stimmt die obige Überlegung (S. 135f), und der Heilbronner Kiliansaltar (**107a,b**) war ursprünglich mit Drehstäben versehen, paßt auch dieses Retabel in diesen Kontext. Heilbronn war im Mittelalter zur Diözese Würzburg gehörig, wo mit Augustinerchorherrenstift Birklingen 1463 im Dunstkreis der Windesheimer Kongregation ein Reformstift gegründet worden war (Mai 1999, 69). Vgl. auch oben Anm. 821f in diesem Kapitel zu Schwaigern und Worms-Kirschgarten.

828 Daß es sich bei den vorgestellten Kirche teils um Pfarr- und Filialkirchen handelt, spricht nicht dagegen, daß dort die Ideen der Reformen weitergetragen wurden. Schäfer 1962, 175ff, weist ausdrücklich, untermauert durch zahlreiche Beispiele, darauf hin, daß die Stiftsleiter von Kollegiatstiften auch für die Pfarrseelsorge des zugehörigen Sprengels verantwortlich waren. Auch in Pfarrkirchen, vor allem in jenen, die unter dem Einfluß bischöflicher Macht standen, pflegten die Priester daher häufig die *vita canonica* (Schäfer 1962, 164f). Daß Pfarrei und Stift im Mittelalter „Hand in Hand“ gingen, belegen Nachrichten über „reine“ Kollegiatkirchen in Köln (etwa SS. Aposteln, S. Maria im Kapitol): obwohl jeweils eine zugehörige, separate Pfarr- und Gemeindecirche vorhanden war, nahm die Pfarrgemeinde regelmäßig am Chor- und Gottesdienst der Kanoniker in der Stiftskirche teil (ausführlich dazu Schäfer 1962, 202ff). Vgl. auch meine Ausführungen oben S. 63f zu den **Schreinwächtern**, ein Motiv, das ebenfalls ausschließlich außerhalb der Klöster und bevorzugt in Pfarr- und Stiftskirchen zu finden ist.

inszeniert er die himmlischen Gestalten im Zentrum des Schreins gleich einem *theatrum sacrum*: Drehten sich die Scharnierstäbe, taten sich wahre Erscheinungspforten auf, und unter prachtvollen Säulenbaldachinen traten die Heiligen dem Gläubigen entgegen. Das ikonologische Programm war auf Breitenwirkung ausgelegt. Besonders populäre Volksheilige standen im Zentrum der Retabel, gemäß den Reformvorgaben vor allem Maria, aber auch Pilgerheilige wie St. Jakobus und St. Kolomann, mit denen sich besonders Wallfahrer identifizieren konnten.<sup>829</sup> Aufwendig und publikumswirksam waren die Außenseiten gestaltet: ihre Bildzyklen, von den Maßwerkschleiern und von den kannelierten oder vegetabilisch gebildeten Drehpfosten wie ein Bild gerahmt, scheinen für die außerhalb der Messe privat betenden Gemeindemitglieder bestimmt. Das Volk sollte über die Vita der Heiligen informiert und zum Verweilen und Schauen angeregt werden, besonders dann, wenn es sich um reiche, plastische Darstellungen handelte wie in Oberwesel, Moosburg, Schwaigern und Gurk.

Die filigranen Maßwerke, die Baldachin- und Säulenmotive, die teils geschnitzten Außenseiten und die prachtvollen Figuren der Innenseiten verliehen den Drehstabaltären eine attraktive, pretiosenhafte Wirkung, die die herkömmlicher Retabel, oft einfache liturgische Möbel nach Art eines Schrankes, weit übertraf. Darin spiegeln sich möglicherweise die Intentionen der Raudnitz-Indersdorfer Reform, die auf eine Aufwertung der Liturgie und der kirchlichen Kunstschatze abhob. Auch das Bildprogramm der Drehpfostenretabel war, so scheint es, nicht nur an die Laien, sondern an die Kanoniker selbst gerichtet. Die Reformen verlangten von Chorherren, Klerikern und den ihnen unterstellten Priestern einen Rückbezug auf alte Normen und Grundsätze. Neben der Verpflichtung zur *vita communis* und zum Chorgebet war vor allem die Seelsorge die ursprünglichste und wichtigste Aufgabe der Chorherren seit dem 12. Jahrhundert gewesen.<sup>830</sup> Entsprechend rufen die Altäre daher, so scheint es, zum gemeinschaftlichen Leben, zur Keuschheit, zur rechten Ausübung des Predigeramtes und/oder zur Erfüllung der seelsorgerischen Pflichten auf: oft stehen Priesterheilige, Bischöfe und Geistliche im Corpus der Drehstabaltäre, wie St. Wolfgang, St. Ruppert, Pantaleon und Servatius, aber auch „Predigerheilige“ wie Sebastian, Stephanus und Georg.<sup>831</sup> Besonders verbreitet war als Identifikationsfigur Johannes der Täufer. Als Vorreiter der Seelsorge (Taufe), Prediger (Predigt am Jordan), Ankündiger des Messias und keuscher Asket in

<sup>829</sup>Jakobus taucht u.a. auf in Rabenden und Mörlbach. Zur Bedeutung dieser Heiligen als Patrone der Pilger siehe LCI Bd. 7, Sp. 23ff, 328ff. Maria ist in mehr als 50% Hauptfigur der Drehstabretabel (18 von 31 Retabeln).

<sup>830</sup>Vgl. oben S. 14f.

<sup>831</sup>St. Wolfgang (**Rothenburg, 131, Freising, 117, Streichen, 121**) war Reformbischof und Begründer der Wallfahrtskirche am Abersee (vgl. oben S. 50); Ruppert (**Streichen, 121**) war Bischof von Salzburg (!) und Gründer von St. Peter und galt als christlicher Bekehrer (siehe LCI Bd. 8, Sp. 293f); Servatius (**Streichen, 121**, Kirchenpatron) war Bischof und bekämpfte den Arianismus (LCI Bd. 8, Sp. 330f); Pantaleon (**Gampern, 122**) war Arzt (LCI Bd. 8, Sp. 112ff); Achatius (**Schwaigern, 108**), ein heidnischer Fürst, bekehrte seine Untergebenen nach einer Engelsvision zum Christentum (Marter der 10000, LCI Bd. 5, Sp. 16ff); auch Kastulus (**Moosburg, 9**) war Prediger. Sebastian (**Schmidham, 130**), Stephanus (**Mörlbach, 132**) und Georg (**Nonn, 137**) sind zwar beliebte Volksheilige, sind aber auch alle durch ihre Vita als Prediger und Seelsorger ausgezeichnet (Georg bekehrte Kaiserin Alexandra, verteilte seine Habe an Arme, LCI Bd. 6, Sp. 370ff; Sebastian predigte in Rom und pflegte Kranke, LCI Bd. 8, Sp. 322; Stephanus war Diakon, predigte und disputierte mit Juden, LCI Bd. 8, Sp. 398).

einem war er **das** Vorbild für die Kanoniker.<sup>832</sup> Die Ikonographie der Flügel stellt in Form zugehöriger Vitazyklen häufig exemplarisch Szenen aus dem seelsorgerischen Wirken der Heiligen und damit aus dem „Berufsalltag“ der Kleriker und Priester vor.<sup>833</sup> Auch Maria sprach wegen ihrer Keuschheit und in ihrer Bedeutung als gleichsam personifizierte, christliche *caritas* die Kanoniker und Priester direkt an. Ihre Vita, die als Schmuck der Flügelinnenseiten viele Drehstabaltäre zierte, bot ebenfalls vielfache Verknüpfungsmöglichkeiten mit den Idealen der Chorherren.<sup>834</sup>

Die Ikonologie der Drehstabretabel könnte also mehr oder weniger direkt im Dienst der Kanonikerreformen gestanden haben, die die Rückbesinnung auf alte Ideale und Aufgaben verlangten und so den Chorherrenstand neu zu legitimieren suchten. Um dessen jahrhundertealte Tradition auch architekturtypologisch zu unterstreichen, bezieht sich der Drehpfostenaltar vielleicht nicht zufällig formal auf eine der ältesten Schreinformen der christlichen Kunst überhaupt: das **Baldachinretabel**. Diese Schreine waren wegen ihrer bis ins 13. Jahrhundert zurückreichenden Geschichte nicht nur eine besonders authentische Form, sondern eigneten sich auch sonst für die Intentionen der Kanonikerreformen:<sup>835</sup> Die Goldschmiede- und Elfenbeinobjekte unter ihnen galten schon zu ihrer Entstehungszeit und auch um 1500 wegen ihres Material und wegen ihrer Ausstattung mit prächtigen Reliefs, Ziselierungen, Emailleinlagen, Edelsteinschmuck und aufwendigen Scharniertechniken als wertvolle Pretiosen – das ideale Vorbild für die Chorherrenretabel, die explizit der Aufwertung der kirchlichen Kunst und Ausstattung dienen sollten. Auch funktional bestanden Gemeinsamkeiten. Drehpfostenaltäre wurden bevorzugt an Wallfahrtsorten und in Kirchen eingesetzt, die im Besitz von Reliquien oder wundertätigen Gnadenbildern waren: auch Baldachinretabel dienten häufig als Gehäuse für Reliquien und Hostien

832LCI Bd. 7, Sp. 164ff. Neben der Moosburger Taufkirche sind z.B. auch das Rebdorfer Augustinerchorherren- und das Regensburger Kollegiatstift St. Johannes geweiht, des weiteren die Mutterpfarre der Kitzbüheler Katharinenkirche und die Schwaigerner Stadtkirche. Johannes erscheint z.B. in Moosburg, Usterling, Schmidham, Prag (Johannes als hussitisches Predigervorbild) etc. (siehe auch folgende Anm. 833).

833In **Mörlbach (132)** stehen dem Chorherren an der Festtagsseite (Flügelreliefs) die zwölf Apostel als Vorreiter der Kanonikerbewegung gegenüber (*vita communis*, siehe dazu oben S. 13), ähnlich in **St. Kolomann (120)** vier Bischöfe, Sebastian, Christopherus und zwei Ritterheiligt. In **Usterling (127)** erklären die Flügelreliefs der Innenseite die Viten Johannes des Täufers und des Evangelisten. Neben den Martyrien werden die seelsorgerischen Aktivitäten der Patrone geschildert: Johannes Baptista als Prediger und Täufer, Johannes Ev. als Zelebrant der Messe, der danach vor den Augen der Gläubigen zur Selbstbestattung in sein Grab hinabsteigt (Selbstopfer in der Nachfolge Christi). Vgl. zu den beiden Johanni LCI Bd. 7, Sp.108-130 u. 164-190. In **Schmidham (130)** informierten die Flügelinnenseiten das Bruderschaftsmitglied/den Priester über die seelsorgerischen Taten Sebastians: Bestärkung der Brüder Marcellian und Marcus im Glauben; Heilung einer Kranken; Sebastians Disput mit Diokletian und Marter. Siehe Habenschaden 1986, 4 und LCI Bd. 8, Sp. 318ff; Reiter 1916, 5f. In Moosburg wird auf den Flügelaußenseiten das Leben des Predigerheiligen Kastulus geschildert, an dem sich der Chorherr ein Beispiel nehmen konnte (siehe ausführlich unten S. 328ff).

834Beliebt sind die Szenen der Verkündigung, des Tempelgangs, der Geburt und Anbetung, des Marientodes, der Darbringung im Tempel. Darbringung, Anbetung und Geburt konnten auf die Person des opfernden Priesters gedeutet werden (siehe unten S. 278ff). Die Verkündigung verdeutlicht die jungfräuliche Empfängnis und Keuschheit Mariens, die ihrerseits auch dem Priester abverlangt wurde. Das Sterben Mariens im Kreis der Apostel rief Kleriker dazu auf, als Sterbehelfer auch in ihrer Gemeinde tätig zu sein (dazu ausführlich Schreiner 1996, 477ff). Vgl. zu diesem Thema am Beispiel Moosburg ausführlich unten S. 271ff.

835Es ist sicher kein Zufall, wenn das Siegel des Reformpropstes Erhard Prunner eine altertümelnd wirkende, blockhafte Madonna unter einem Baldachin zeigt, siehe oben S. 149.

oder als Hülle für ältere Kultbilder.<sup>836</sup> Es ist daher vielleicht kein Zufall, daß das Reliquienaltärchen aus der Pfarrkirche zu **Mariapfarr** im Lungau (bei Tamsweg in Kärnten), **das** formale Bindeglied zwischen den kleinformatischen Baldachinschreinen und den großen Drehpfostenretabeln, im Kontext eines **Chorherrenstifts** entstand (**97**). Es wurde von Pfarrer Peter Grillinger gestiftet, der anbetend in der linken unteren Ecke des Altärchens zu sehen ist. Die Stiftung ist mittels Inschrift auf der Rückseite mit 1443 datiert.<sup>837</sup> Grillinger war Chorherr des Kollegiatstifts St. Bartholomäus in Friesach sowie Kammermeister des Erzbistums Salzburgs. St. Bartholomäus wurde Mitte des 12. Jahrhunderts vom Reformbischof Konrad I. von Salzburg gegründet, die Gründung wurde 1215/17 nochmals bestätigt. Friesach war Sitz des Salzburger Vizedoms, der die Verwaltung des gesamten Salzburger Besitzes in Kärnten innehatte, und zugleich eine der reichsten Städte Kärntens im 13. und 14. Jahrhundert. Die Friesacher Kanoniker übten deshalb wichtige Funktionen innerhalb der bischöflichen Verwaltung aus, als Hofkapläne, Schreiber und Notare. Kontakte der Friesacher Domherren bestanden nach Passau, Regensburg, Gurk.<sup>838</sup> Das Stift war, seiner zentralörtlichen Rolle entsprechend, von vornherein auch als seelsorgerisches Zentrum geplant gewesen. Seine Geschichte ist daher eng mit der des Friesacher Hospitals verbunden.<sup>839</sup> 1337 wurde in Friesach eine **Reformsynode** abgehalten, die vermutlich auf eine ältere, salzburgische Synode zurückgeht und die Aufgaben und Verhaltensmaßregeln der Kanoniker neu festlegte. Dabei wurden die im Zuge der Kanonikerreformen immer wieder betonten Aspekte genannt: Ausbau der Seelsorge, Anschaffung wertvollen Altargeräts, Keuschheit und Sittlichkeit der Kleriker.<sup>840</sup> Die Versuche, die innerkirchlichen Mißstände zu beseitigen, blieben ohne Erfolg. Die Stiftung Grillingers fällt in eine Zeit, in der „Konkubinat, Simonie, Wucher, Glücksspiel und Alkoholismus“ in vielen Kärntener Stiften trotz der Reformkonzilien zu Konstanz und Basel nach wie vor an der Tagesordnung standen.<sup>841</sup> Erst das Konzil von Trient (1545-1563) sollte hier endgültig Abhilfe schaffen: durch eine verbesserte Klerikerausbildung und, abermals, durch eine stärkere Konzentration auf die Seelsorge.<sup>842</sup> Die Marienreliefs des Altärchens aus Mariapfarr nehmen, so scheint es, zum Sittenverfall und zum Nachlassen der *caritas* der Kanoniker Stellung. Es sind Szenen gewählt, die

836Siehe oben S. 109. Eine letzte Analogie sind die besonders aufwendig („publikumswirksam“) gestalteten Außenseiten der Baldachinschreine und Drehpfostenretabel jeweils mit Säulenmotiven, Ziborien und/oder Reliefs.

837Krone-Balcke 1999, 155. Kat. „Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530“ (Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift Bd. 21), 1975, 95 (Kat.-Nr. 90) m. Abb. 93. Zu Grillinger siehe Jernej 2001, 31. Siehe oben S.127f.

838Jernej 2001, 27f.

839Jernej 2001, 25.

840Jernej 2001, 29: „Der Priester mußte das Volk im Glauben belehren und die Sakramente ohne zusätzliche Entschädigung austeilen [...] Bei der Verrichtung der Messe mußte auf dem Altar mindestens eine Kerze brennen, der Priester mußte vor der Verrichtung dreimal niederknien und nach der Messe ein Dankgebet verrichten. Hostie und Kelch durften erst nach der Transsubstantiationsformel erhoben werden. [...] Die Altargefäße durften nicht aus Holz oder Ton gefertigt werden. Die Kleriker selbst mußten in Kleidung, Haartracht und Benehmen ihrem Stand geziemend auftreten. [...] In der Nähe von Friedhöfen durften keine ungeziemenden Handlungen vorgenommen werden und keine Trinkstuben sein....“ etc.

841Jernej 2001, 30.

842Jernej 2001, 31.

Maria ausdrücklich als keusche Jungfrau (Verkündigung)<sup>843</sup> und als Priesterin (Geburt und Darbringung im Tempel) kennzeichnen.<sup>844</sup> Die Darstellung des Marientodes erinnerte die Kleriker an ihre Pflicht, ihrer Gemeinde – wie einst die Apostel der Gottesmutter – als Sterbehelfer beizustehen.<sup>845</sup> Waren mit diesen Bildern altehrwürdige Grundsätze der Chorherren, wie *caritas* und priesterliche Keuschheit, angesprochen, so zeichneten die zahllosen Reliquien und Edelsteine, der hohe Materialwert und die kunstvollen Gravuren der Flügelaußenseiten das Objekt als wertvolle Pretiose aus. Vielleicht spiegeln sich darin die Auflagen der Friesacher Reformsynode von 1337, derzufolge Altargefäße nicht aus Holz oder Ton bestehen durften – ganz im Sinne der spätmittelalterlichen Kanonikerreformen, namentlich der Indersdorfer, die sich um einen Ausbau der Kirchenschätze bemühten.<sup>846</sup> Der Stifter Grillinger reiht sich in die Reliquienrahmung des Corpusrandes ein: vielleicht ein Sinnbild für die Rolle der mittelalterlichen Stifte als Schatz-, Reliquien- und Heilsverwalter? Unzweifelhaft jedenfalls erinnert das Ziboriummotiv des Altärchens an die Baldachinschreine des Hochmittelalters. Wie damit architekturtypologisch eine jahrhundertealte Tradition heraufbeschworen wird, so berufen sich auch die Friesacher Kanoniker, namentlich Grillinger, auf uralte Normen und Werte.

Der Transfer des Drehstabmotivs und der Retabelform könnte durch das gleichzeitige Wirken der Kleriker in mehreren Stifts- und Pfarrkirchen und die damit verbundenen Reisen begünstigt worden sein. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß beispielsweise die Kleriker der Moosburger und der Landshuter Stiftskirche St. Kastulus nachweislich an folgenden Orten beschäftigt waren oder mit diesen in sonstiger Form in Kontakt standen:<sup>847</sup> *Freising, Regensburg, Freiburg, München (Frauenkirche), Kloster Seligenthal, Kemnath, Immünster, Vilsbiburg, Eching, Hohenpfeiffenberg, Berg, Straubing, Weihmichl, Buch, Schliersee, Schondorf, Oitting, Indersdorf, Herbertshausen bei Dachau, Altötting, Baumburg, Passau, Augsburg, Eichstätt, Würzburg, Geisenhausen.*<sup>848</sup> Auch in Isen und in Dingolfing waren die Moosburger Kleriker tätig.<sup>849</sup> Interessant ist auch, daß aus

843Krone-Balcke 1999, 136ff, deutet den Baldachin über der Verkündigungsmaria, den u.a. auch der Meister des Kefermarkter Altars für eines der Flügelreliefs mit der Darstellung einer Verkündigung übernimmt, als Symbol der *immaculata conceptio*.

844Zu diesem Thema siehe ausführlich unten S. 271ff.

845Siehe Schreiner 1996, 477f: „... die Rolle, die Verfasser von Marienleben den Aposteln beim Tode zudachten, erfüllten in der Kirche des Mittelalters Sterbehelfer, die – als Mönche, Kleriker oder einfache Laienchristen – ihren christlichen Glaubensbrüdern in ihrer Not beistehen sollten.“ Deshalb wird in der *Legenda Aurea* des Jacobus da Voragine, zwischen 1263 und 1273 entstanden, das Singen der Apostel beim Tod der Gottesmutter als Feier einer Totenmesse gedeutet (ebd. 479f; Benz 1993, 583ff).

846Das Retabel ist aus vergoldetem Silber. Vgl. Anm. 840 in diesem Kapitel. Altargerät durfte nicht aus Holz oder Ton sein, wie die Reformsynode von 1337 festlegt. Die Gravierungen der Flügelrückseiten sind ausgesprochen qualitativ und übertreffen noch die Kompositionen Schongauers und des Meisters ES, siehe Krone-Balcke 1999, 155, Anm. 45 m. Lit.

847Orte mit Drehstabretabeln bzw. solche, die in Zusammenhang mit Kanonikerreformen standen, sind kursiv gedruckt.

848Auflistung übernommen aus: „Geschichte der Pfarrei St. Martin in Landshut“ (zusammengestellt von G. R. Werner) in: Verhandlungen des Historischen Vereins Niederbayern Bd. 3, H. 3, Landshut 1854, 1-136, bes. 61ff.

849Insbesondere Theoderich Mair streckte seine Fühler in verschiedenste Richtungen aus: er war Kanoiker am Freisinger Dom, in der Münchner Liebfrauenkirche (1494-95), aber auch Stifts- beziehungsweise Dompropst in Augsburg und Eichstätt, könnte auf diesem Weg über Stift Rebdorf Kontakte zur Indersdorfer Reform gepflegt haben (siehe oben S. 143; Hartig Bd. 2, 88 bzw. 45). Siehe auch Gandershofer 1827, 33-41. Die Beziehungen

mindestens fünf Orten der oben genannten Aufzählung Leinbergerwerke überliefert sind. Es wäre denkbar, daß die Chorherren auch die für sie tätigen Künstler an die entsprechenden Stätten ihres Wirkens schickten, um dort zu arbeiten, beziehungsweise die Künstler an andere Auftraggeber weitervermittelten.<sup>850</sup> So schuf Leinberger einen Marienaltar für das Augustinerchorherrenstift Polling, dessen Thronmadonna heute noch in der dortigen Pfarrkirche erhalten ist.<sup>851</sup> Auch der Meister von Rabenden, Zeitgenosse Leinbergers und stilistisch mit ihm verwandt, war vorzugsweise für Chorherrenstifte und davon abhängige Kirchen tätig.<sup>852</sup> Der Maler Gordian Guckh war für die dem Reformstift St. Zeno unterstehende Nonnkirche tätig, sein Bruder war in St. Zeno Kanoniker.<sup>853</sup> Ein weiterer „Reformkünstler“ war der Augsburgener Hans (oder Johannes) Peuerlin (Beierlein). Neben der Grabplatte des Theoderich Mair in St. Kastulus zu Moosburg schuf er Epitaphien und Grabmäler für die Dome zu Eichstätt, Augsburg und Freising (das Grab des Reformbischofs Sixtus von Tannberg) sowie für den Chiemseer Bischof Georg Altdorfer. Peuerleins Werkstatt war vermutlich auch am Gamperner Drehstabretabel beteiligt.<sup>854</sup>

---

zwischen Stiften lassen sich anhand von Jahrtagsstiftungen, aber auch durch Pfarr- und Scholastertätigkeiten sowie den Besitz sonstiger Ämter an den genannten Kirchen ablesen. So stiftete Dekan Johann Chran z.B. einen Jahrtag in Stift Schliersee. Vgl. Gandershofer 1827, 39ff.

850Leinbergerwerke sind überliefert aus: Dingolfing (Marienrelief des BNM), Straubing (Walkhaimer-Epitaph), Geisenhausen (Beweinungsepitaph), München (hl. Georg der Frauenkirche), Altötting (Madonna des Canisius-Altärens), Regensburg (Madonna aus St. Kassian), St. Florian (Epitaph des Propstes Peter Mauer, Replik der Passionstafel mit der Kreuzigung Christi aus dem BNM, vgl. dazu neuerdings: Rainer Kahsnitz: „Drei Passionsreliefs von Hans Leinberger“ in: Renate Eikelmann (Hg.): „Meisterwerke Bayerns von 900-1900“, München 2000, 30ff, sowie: Gertrude Tripp: „Das Epitaph des Propstes Peter Maurer“ in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 14, 1965, H. 3, 120-127); siehe Thoma 1979, Kat. Nrn. 24, 25, 43, 35, 41, 22 jeweils m. Abb.. Eine „Kunstgeschichte nach Auftraggebern“ wandte 1998 bereits Hans Ramisch für die Chorherrenstifte des mittleren 15. Jhs. und den Bildschnitzer Hanns Sweicker an. Am 25. Februar 1456 schloß dieser mit dem Kapitel des Augustinerchorherrenstiftes Herrenchiemsee einen sogenannten Leibgedingsvertrag, welcher ihm den Status eines „Hausbildhauers“ im Dienst der dortigen Kleriker einräumt (Ramisch 1998, 17). Sweicker wurde unweit des Stifts, auf Gut Hitzelsberg, eine Wohnung zur Verfügung gestellt. Dieses Gut war wiederum Eigentum von Propst Caspar Ebenhauser von Baumburg (1436-1479). Ebenhauser leitete also jenes salzburgische Archidikonat, das oben S. 136ff im Zusammenhang mit den Kanonikerreformen begegnete. Ramisch zeigt, daß Sweicker neben Chiemsee auch andere Augustinerchorherrenstifte mit Skulpturen belieferte: Stift Au, Gars am Inn und Baumburg, ausnahmslos Reformstifte (den Zusammenhang mit der Salzburger Reform erwähnt Ramisch nicht). Sweicker war, wie Ramisch vermutet, auch für das Erzbistum Salzburg, dem Herrenchiemsee als Suffragan unterstellt war, tätig und für das Benediktinerkloster Seeon, das mit den Stiften Baumburg, Herren- und Frauenchiemsee im Mittelalter und bis hinein ins 17. Jahrhundert eine freundschaftliche Verbindung pflegte. In Einzelfällen sind die Salzburger Werke Sweickers nach Ramisch von Freising aus beeinflußt worden, namentlich von den Figuren des nicht erhaltenen Hochaltars im Freisinger Dom von Jakob Kaschauer aus dem Jahre 1443 (Ramisch 1998, 34).

851Thoma 1979, Kat. Nr. 50f.

852Stift Baumburg/Rabenden, Kitzbühel, Mörlbach; viele seiner Werke wurden für die Münchner Frauenkirche geschaffen. Vgl. Sylvia Hahn, Peter Steiner (Red.): „Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum“, Regensburg 1999, 60ff.

853Siehe oben S. 156f.

854Beierlein ist in den Augsburgener Steuerbüchern 1470-1508 nachweisbar. Die oben genannten Werke (außer Moosburg) sind signiert oder urkundlich für Beierlein gesichert. Das Grab des Chiemseer Bischofs Altdorfer befindet sich in der Kollegiatstiftskirche St. Martin in Landshut. Die Zusammenhänge erläutert ausführlich Schodterer 1950, 32-38 mit Verzeichnis der älteren Literatur. Ihre These, der Monogrammist IP sei an den Reliefs des Gamperner Altars beteiligt gewesen und als Sohn des Hans Beierlein anzusprechen, findet stilkritisch m. E. allerdings keine Bestätigung.

## 5. Unwandelbare Retabelreliquiare

### a) Die Genese der *pala* und der unwandelbaren Retabelreliquiare

Der Einfigurenschrein des 13. Jahrhunderts ist nicht nur, mit Verena Fuchß, als Vorläufer des spätgotischen Flügelretabels anzusprechen. Klaus Krüger hat 1992 am Beispiel früher Franziskustafeln gezeigt, daß auch die italienische *pala* und damit eine **unwandelbare** Form des Altaraufsatzes aus hölzernen Tabernakelschreinen hervorging – eine Entwicklung, die im folgenden kurz nachvollzogen werden soll.<sup>855</sup>

Wie im nordalpinen Raum führte im 13. Jahrhundert die Praxis der mobilen Altarausstattung (Altarensemble) in Italien dazu, daß flügellose Figurenziborien mit gemalten Tafelbildern kombiniert wurden.<sup>856</sup> Dem dreidimensionalen Madonnenbaldachin aus **Angustringa** (74, zweite Hälfte 13. Jahrhundert) sind links und rechts gemalte, flügelartige, jedoch **unwandelbare** Seitenpartien appliziert. Ein Retabel des frühen 15. Jahrhunderts im Museo Capitolare zu **Atri** (Abruzzen, 145), mit der Figur des Heiligen Jakobus in einem hölzernen Tabernakel im Zentrum, ist mit **unbeweglichen**, nun reliefierten Flügeln versehen. Dreibahnig gegliedert, zeigen sie Szenen der Jakobus-Vita.<sup>857</sup> Die Madonna im Zentrum einer großen Tafel aus **Sta. Maria Maggiore in Florenz** (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts, 146a) ist nicht mehr rundfigurig, sondern im Flachrelief gegeben. Nur noch „Relikt ihrer früheren Existenz als plastisches Bildwerk“, ist sie auf eine **gemalte** Tafel montiert. Umrahmt wird sie, gleichsam als Flügelerersatz, von szenischen, nicht wandelbaren Darstellungen und gemalten Heiligenfiguren.<sup>858</sup>

Diese italienische Entwicklung hin zum zweidimensionalen, unwandelbaren Altaraufsatz stand nach Krüger unter dem Einfluß der byzantinischen **Ikone**.<sup>859</sup> In ihrem Zentrum steht, wie beim Einfigurenschrein, ein einzelner Heiliger. Bei der sogenannten Biographischen Ikone ist er ganzfigurig angelegt. Eine Johannesikone aus Kloster Sinai (147) aus dem 13. Jahrhundert zum Beispiel zeigt den Täufer, umgeben von rechteckigen Bildern, die seine Lebensgeschichte

855 Flügelretabel sind in Italien die Ausnahme. Auch in den Nachbarländern, Spanien und Südfrankreich, tritt das Flügelretabel selten auf. Falls ja, dann in der Regel als Importstück. Braun 1924, Bd. 2, 345ff, nennt als Begründung klimatische Unterschiede (feucht-kalter Norden macht Schutz der Altarbilder durch Flügel nötig, warmer, trockener Süden macht schützende Flügel überflüssig), was aber kaum die Hauptursache gewesen sein kann. Interessanterweise ist Italien auch dasjenige Land, in dem die Verwendung von Altar- und besonders Fastenvelen am zurückhaltendsten praktiziert wurde (ebd., 151). Velen entsprechen hinsichtlich ihrer Funktion den Flügeln der Flügelretabel (*velatio/revelatio*).

856 Krüger 1992, 21f. Vgl. auch Marks 2003, 41ff sowie Fuchß 1999, 119 und Belting 2000, 434.

857 Krüger 1992, 35 u. Abb. 225.

858 Krüger 1992, 25 u. Abb. 197. Die Darstellungen sind nicht nur flankierend, sondern auch zu Füßen angebracht. Belting 2000, 434, stellt der Madonna eine Marienikone aus Borgo San Sepolcro (1199, im Besitz der Staatl. Museen Berlin, Skulpturenslg.) gegenüber (ebd. Abb. 233, hier: 146b).

859 Das Schema der Ikone wurde in Italien häufig rezipiert. Das Festbild der Hl. Katharina für die 1255 geweihte Dominikanerkirche zu Pisa nimmt z.B., wie Belting zeigt, auf eine wenig ältere, östliche Katharinenikone aus Kloster Sinai Bezug, das damals ein beliebter, auch von Künstlern, gern besuchter Wallfahrtsort war. Zu den Übereinstimmungen und Zitaten siehe im einzelnen Belting 2000, 426 m. Abbn..

festhalten. Sein Martyrium wird am unteren Bildrand geschildert.<sup>860</sup> In Anlehnung an diesen **unwandelbaren** Bildtypus wurden bald auch **plastische** Madonnen- und Heiligenfiguren mit umlaufenden, **feststehenden** Bildfolgen kombiniert. Besonders konkret ist die Bezugnahme auf das östliche Bildschema in Sta. Maria Maggiore (**146a**). Maria ist einer auch zu Füßen szenisch gestalteten Bildtafel einbeschrieben – Relikt der Vitenstreifen am unteren Bildrand der Ikonen. Die ehemals rundplastische Madonna ist fast bis hin zur Zweidimensionalität verflacht. Bei einer Vitatafel der Hl. Eulalia aus dem Kathedraalmuseum zu Palma de Mallorca (ca.1375) wird dieser Verflachungsprozeß weiter vorangetrieben (**148**). Die Heilige im Zentrum ist gemalt und steht auf einem gleichfalls gemalten Podest. Links und rechts schließen sich in zwei vertikalen Bahnen Szenen der Eulalialegende an, die mit Giebeln abschließen. Skulpturale Elemente sind, in Anlehnung an byzantinische Ikonen, vollständig ausgeblendet; die Vitaszenen knüpfen an die Biographische Ikone an. Zugleich ist das Retabel aber noch als „fingierend in Flachmalerei [sic] übertragene[r, aufgeklappter] Altarschrein...“<sup>861</sup> triptychal konzipiert. Es wird dementsprechend vom spitzgiebeligen Zuschnitt der Tafel wie von einem Schreingehäuse überfangen.

Erst in einem letzten Entwicklungsschritt werden Szenen und Heiligenfigur einem einheitlichen Rahmen mit einer **einzig** Giebelform einbeschrieben. Bei einer Franziskustafel aus **Florenz, Sta. Croce** (Bardikapelle, 1255/60) laufen die Vitaszenen wie bei der Biographischen Ikone vollständig, auch an der Ober- und Unterseite, um den Heiligen herum (**149**).<sup>862</sup> Der stumpfwinklige Abschluß über Franziskus ist das letzte Relikt der raumhaltigen Tabernakelschreine, aus denen die gemalte Vitatafel ursprünglich entstand.<sup>863</sup> Bei einer in der **Siener** Pinakothek erhaltenen Franziskustafel (1280/90, **150**) ist das Gewicht der Vitaszenen noch zurückgenommen, die Szenen zu Füßen des Heiligen fehlen. Stattdessen ist unter dem Giebelabschluß ein Ziborium eingefügt, Überbleibsel des Baldachinretabels. Wie dort überfängt er die zentrale Heiligengestalt und grenzt sie gegen die flankierenden Vitaszenen ab, sodaß diese wie Flügel wirken. Das Ziboriummotiv tritt gegenüber der umgebenden Malerei als Relief in Erscheinung, wie um die Abkunft der Tafel aus dem Einfiguren-/Baldachinschrein zu betonen.<sup>864</sup>

Im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert wird der letzte Entwicklungsschritt zur echten *pala*

<sup>860</sup>Zur Johannes-Ikone Belting 2000, 289 u. Abb. 160. Vgl. Krüger 1992, 34 m. Abb. 223f: eine analog gestaltete Doppelikone aus S. Margherita in Bisceglie bei Bari, 2. H. 13. Jh..

<sup>861</sup>Krüger 1992, 31 m. Abb. 220.

<sup>862</sup>Krüger 1992, 39 m. Abb. 27.

<sup>863</sup>Fehlt bei Ikonen. So betont auch Belting den Unterschied zwischen dem giebelig schließenden Festbild der Hl. Katharina aus der Pisaner Dominikanerkirche und dem planen Abschluß der als Vorbild zugrundeliegenden Katharinenikone aus Kloster Sinai. Belting 2000, 426. Vgl. Anm. 860 in diesem Kapitel.

<sup>864</sup>Krüger 1992, 39 u. Abb. 55. Krüger betont ausdrücklich, daß in der Regel **beide** Gestaltkonzepte ablesbar sind, Ikone und Figurenschrein, wenn auch in teils unterschiedlicher Gewichtung. Krüger 1992, 35. Bei Giottos thronender Ognissanti-Madonna sind die „byzantinesken“ Randbilder durch adorierende Engel ersetzt. Das den Thron auzeichnende Ziborium ist ein gemaltes Relikt der Baldachintabernakel. Dabei konstituiert sich der Anschauungsgehalt des Bildes ganz neu, als „innerbildliche Wirklichkeitsillusion, eigenwertig und in Losgelöstheit von der tradierten Objektschranke“ der Ikone. Krüger 1992, 99 u. Abb. 231.

vollzogen, wie unter anderem P. Skubiszewski erläutert, dessen Argumentation hier nachgezeichnet werden soll. Statt einzelner Heiliger stehen nun szenische Darstellungen im Zentrum der Tafeln (etwa Simone Martinis "Verkündigung" von 1333).<sup>865</sup> Die Säulen und Pilaster der Baldachine verlieren ihre ursprünglich trennende Funktion: Szenen wachsen über die durch die Stützen markierten Bildfelder hinaus, Säulen werden in den Handlungszusammenhang integriert (etwa Ambrogio Lorenzettis "Darbringung im Tempel" von 1342;<sup>866</sup> Fra Angelicos "Verkündigung" von 1433).<sup>867</sup> Schließlich entfällt das Säulen-Baldachin-Motiv ganz (Gentile da Fabrianos "Anbetung der Magier" von 1423, **151**).<sup>868</sup> Man verzichtet auf den die Tafel abschließenden Giebel – die „echte“ *pala* ist geboren.<sup>869</sup> Ein schmales, sockelartiges Band mit kleinformatigen Szenen ersetzt gelegentlich die Predella (**151**) – der letzte Verweis auf die Rahmenbilder der byzantinischen Ikone; seine Gliederung in Einzelfelder nimmt zugleich auf die – nicht mehr vorhandenen – Baldachinstützen des oberen Bildteils Bezug.<sup>870</sup>

Ohne hier die Entwicklung im Detail aufzeigen zu können, sei festgehalten: bei der Genese des italienischen, flügellosen Retabels hat das **Baldachinmotiv**, „Relikt“ der älteren Figurentabernakel, als ein die Hauptfigur auszeichnendes **Würdesymbol** noch lange eine tragende Rolle gespielt.<sup>871</sup>

Parallel zur *pala* entwickelte sich im südalpinen Raum das **Retabelreliquiar**. Auch seine Wurzel ist der – kleinformatige – Einfigurenschrein.<sup>872</sup> Unter dem Einfluß der byzantinischen Ikone entfielen hier ebenfalls entweder die Flügel (einachsiges Retabelreliquiar) oder sie wurden zu starren Seitenkompartimenten (triptycholes Retabelreliquiar, ohne Wandlungsmöglichkeit).<sup>873</sup> Dreiachsig

<sup>865</sup>Florenz, Uffizien. Die folgenden Überlegungen nach Skubiszewski 1989, 18-23. Abb. ebd. 20.

<sup>866</sup>Gemalt für den Hochaltar der Kathedrale von Siena, heute Florenz, Uffizien. Vgl. Skubiszewski 1989, 20 u. Abb. 22.

<sup>867</sup>Cortona, Diözesanmuseum. Vgl. Skubiszewski 1989, 20 m. Abb. 25. Deimling 1994, 249ff m. Abb.

<sup>868</sup>Florenz, Uffizien. Vgl. Skubiszewski 1989, 20 u. Abb. 24. Deimling 1994, 238f m. Abb.

<sup>869</sup>Nach Skubiszewski zeichnet sie sich durch ihr rechteckiges Format und die Tatsache aus, daß nur eine einzige Szene dargestellt ist (Skubiszewski 1989, 20). Der Autor beschreibt die Entwicklung zur *pala* als einen zunehmenden Wegfall architektonischer Motive (ebd. 18). Als Beispiel für eine vollständig entwickelte *pala* führt er oben genanntes Beispiel, Fra Angelicos Verkündigung von 1433/34 im Dommuseum zu Cortona, an (ebd. 20 u. Abb. 25).

<sup>870</sup>Vgl. Giotto, Stefaneschi-Triptychon, Rom, Sammlungen des Vatikan. Skubiszewski 1989, 19 m. Abb. 16.

<sup>871</sup>Entsprechend begreift etwa auch Skubiszewski 1989, 23, das Motiv der sich sukzessive aneinanderreihenden Figurenbaldachine und –nischen im Inneren der großen Schnitzretabel in Oberwesel, Marienstatt etc. als gleichsam multiplizierte Baldachinretabel en miniature, die es der einzelnen Figur erlaubt, „même dans un seul retable [...] s' étendre de la ronde-bosse au relief“.

<sup>872</sup>Nach Braun entwickelten sich die Retabelreliquiare aus den älteren Tafelreliquiaren. Dies sind kleine, meist als Diptychon oder Triptychon konzipierte, flache Reisealtärchen ohne Ständer oder Predella, die in Ost und West seit dem 10. Jh. gebräuchlich waren (vgl. das in Kapitel IV.3.e besprochene, byzantinische Kreuzreliquiar, **91**): manche wurden nachträglich für die Aussetzung auf einem Altar oder bei Prozessionen mit Ständern versehen (Braun 1940, 262ff, bes. 264 u. 273f m. Bspn.). Das Retabelreliquiar blieb auch in Deutschland (seit dem 16. Jh.) die bestimmende Reliquiarform bis in die Barockzeit (Braun 1940, 277 u. 282).

<sup>873</sup>Der Vorteil des **flügellosen** Retabelreliquiars lag darin, die Reliquien nun permanent sichtbar machen zu können. Auch die geschlossenen Hostien- und Reliquienpyxiden hatten sich, wie im anschließenden Kapitel zu zeigen ist, im Verlauf des Mittelalters immer mehr geöffnet. Hintergrund war eine seit dem 13. Jh. stetig zunehmende Schaufrömmigkeit, das Bedürfnis, durch den unmittelbaren Blick auf die heilige Substanz das eigene Seelenheil zu sichern. Siehe oben S. 56ff (Schreinwächter) und unten S. 175ff (Monstranzen).

ist ein Retabelreliquiar aus San Francesco in **Assisi** aus dem frühen 14. Jahrhundert aufgebaut **(152)**.<sup>874</sup> Seine Komposition entspricht der Sieneser Franziskustafel **(150)**: die Reliquien werden von einem Säulenbaldachin gerahmt, zudem steht der gesamte Mittelteil auf einem polygonalen Sockel – deutliche Reminiszenzen an die Figurenbaldachinschreine.<sup>875</sup> Allerdings sind die Randszenen beim Reliquiar durch „Kultwächter“ ersetzt, den Platz des Heiligen unter dem „Baldachin“ nehmen die Reliquien ein. Die relativ großen Wächterfiguren entsprechen den flankierenden Engeln eucharistischer Ziborien und Monstranzen.<sup>876</sup>

Wie bei der großen *pala*, wurden auch die durch die Baldachinarchitektur eingegrenzten Felder der Reliquiare bald mit kleinformatigen, szenischen Darstellungen besetzt: Ein flügelloses Retabelreliquiar aus **Siena (153)**, frühes 14. Jahrhundert) ist dreiachsig konzipiert und ruht auf einem gleich breiten, predellaartigen Sockel.<sup>877</sup> Dessen dreiteilige Gliederung erinnert an die mehrteiligen, unteren Bildstreifen der zeitgleichen *pala* und damit an die Rahmenleisten der byzantinischen Ikone. Oben schließt das Reliquiar mit einer reichen, aus Wimpergen, Fialen und Türmen gebildeten Architektur ab. Der etwas breitere Mittelteil des Reliquiars ist in zwei Horizontalregister gegliedert und mit szenischen Darstellungen versehen. Er wird flankiert von schmaleren Seitenkompartimenten, denen ebenfalls in zwei Registern stehende Heilige einbeschrieben sind. Es sind Kultwächter, analog zu den Gestalten Klaras und Franziskus im Beispiel aus Assisi. Waren dort die Reliquien noch unter dem mittleren Baldachin versammelt, sind sie hier in einzelnen kleinen Gefachen in den Giebeln untergebracht. Der Blendbaldachin in der Mitte des Reliquiars ist eine Reminiszenz an die Figurentabernakel. Seine Säulen sind durch Torsion als wesentliches Motiv ausgezeichnet: sie rahmen die Szenen einer Kreuzigung und einer Beweinung. In der Predella setzen sie sich als flache Auflagen fort.

Bei einem Retabelreliquiar aus dem Dom zu **Orvieto** von 1337 **(154)** überfängt der Baldachin in der Mitte insgesamt sechs kleinformatige Felder, die auf drei horizontale Register verteilt sind. Ergänzt werden sie durch je drei flankierende Szenen links und rechts. Im Unterschied zu Siena fehlt eine Predella, ebenso die auffällige Säulentorsion der Baldachinstützen in der Mitte, welche hier glatt belassen sind. Alles scheint auf eine Betonung der gleichmäßigen Rasterung der Bildfelder in drei

874Es ist französischen Ursprungs, ein Geschenk der Königin Johanna, der zweiten Gemahlin Philipps von Frankreich, und wird als solches bereits in einem Inventar von 1338 erwähnt, siehe Braun 1940, 278 u. Abb. 252. Das dreiteilige, von Spitzgiebeln bekrönte, flügellose Reliquiar enthält in seinem Mittelteil in fünf Reihen übereinander angeordnete Reliquienbehälter, die mit durchbrochenen Vierpässen verschlossen sind. Darüber ist die Halbfigur des Weltenrichters zu sehen. Links und rechts stehen in Nischen die heiligen Franziskus und Klara.

875Gemeinsamkeiten mit dem Reliquiar aus Mariapfarr **(97)** sind z.B. der jeweils triptychale Aufbau, der Corpus, welcher Skulpturen und Reliquien gleichermaßen birgt, die kleinformatige Darstellung der Stifter an den unteren Ecken, die baldachinförmigen Abschlüsse des Mittel- und der Seitenteile - all dies zeigt, daß hier die gleichen Wurzeln zugrundeliegen. Wesentlicher Unterschied sind die unbeweglichen Seitenkompartimente des italienischen Stückes.

876Siehe oben S. 56ff (Schreinwächter).

877Das mit Hinterglasmalerei aufwendig geschmückte Reliquiar befindet sich im Besitz der Società di Esecutori di pie disposizioni zu Siena (Braun 1940, 278 u. Abb. 253).

Horizontal- und vier Vertikalregister ausgerichtet. Gleichwohl ruhen die Stützen auf basenartigen Verdickungen, ähnlich den flachen Widerlagern in der Predella des Sieneser Beispiels. Sie zeichnen auch hier den Sockelbereich aus. Die Bilder des Reliquiars sind als aufwendige, buntfarbige und plastische Reliefemails ausgeführt und zeigen unter anderem Szenen aus dem Leben und der Passion Jesu sowie aus der Legende der Reliquie. Diese, ein wundertätiges Korporal, ruht unsichtbar im Inneren des Schreinchens.<sup>878</sup>

Auch nördlich der Alpen war dieser Kleinretabeltyp verbreitet, wie Abbildungen in Heiltumsbüchern belegen.<sup>879</sup> Das Hallesche Heiltumsbuch von 1520, nach Vorlagen von Wolf Traut im Auftrag Kardinal Albrechts von Brandenburg gefertigt, liefert zum Beispiel in Bild und Text Aufschlüsse über das Aussehen der im Kollegiatstift zu **Halle** befindlichen Retabelreliquiare.<sup>880</sup> Unter anderem ist dort ein Retabelreliquiar mit einer Johannesreliquie abgebildet, das Braun ins 15. Jahrhundert datiert (**155**).<sup>881</sup> Seine Dreiachsigkeit und die Einteilung in ein breites, predellaartiges Untergeschoß, Mittel-, Ober- und Turmgoschoß entsprechen dem Reliquiar aus Siena (**153**). Die Mittelachse nimmt unten eine Figur Johannes des Täufers ein. Darüber ist ein runder Reliquienbehälter eingelassen. Im Turmbereich steht eine Madonna. Als Wächterfiguren erscheinen, vergleichbar mit San Francesco (**152**), unten der ritterlich gekleidete Mauritius, Stifts- und Diözesenpatron, und die Heilige Ursula. Seitlich des Schaubehälters musizieren Engel. Das Tabernakelmotiv klingt noch deutlich in der Bogenarchitektur an, die Johannes überfängt und deren Stützen sich ins breite Predellengeschoß hinein fortsetzen.<sup>882</sup> Szenische Darstellungen bestimmen das Bild eines weiteren, flügellosen Retabelreliquiars des **Halleschen** Heiltums, das einen Dorn aus der Krone Christi birgt (frühes 16. Jahrhundert, **156b**). In drei Registern werden dem Betrachter kleinformatische Heilige in Ganzfigur sowie Szenen aus dem Leben Jesu und Mariens vor Augen geführt. Die kräftigen, vegetabilisch ornamentierten Säulen links und rechts der Tafel sind Relikte der Figurenbaldachine. Die Reliquie selbst bleibt, wie in Orvieto, unsichtbar. Stellvertretend stellen

878Nach Braun 1940, 279 m. Abb. 256, ist das Reliquiar mit Flügeln versehen, was anhand der mir vorliegenden Abbildungen jedoch nicht zu verifizieren war. Formal besteht nächste Verwandtschaft zum flügellosen Retabelreliquiar aus Siena. Das Stück aus Orvieto stammt von Ugolino di Vieri, er hat sich inschriftlich am Objekt verewigt. Nach Roli spielt die triptychale Anlage des Reliquiars auf die Domfassade an. Vgl. Roli Renato Roli: „Orvieto, Duomo“ (Tresori d'arte cristiana, H. 54, März 1967), 377f.

879Das Reliquienverzeichnis von St. Ulrich und Afra zu Augsburg nennt („*tafel*“) und skizziert beispielsweise ein solches dreiteiliges, flügelloses Reliquiar. Vgl. Braun 1940, 278. Siehe „Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom XV.-XVIII. Jahrhundert“, 3 Bde., Nürnberg 1892-1896, Bd. 1, Tfl. CXVIF.

8801519 erhielt Albrecht von Papst Leo X. die Erlaubnis zur Errichtung eines Kollegiatstifts in Halle. Schon Jahre zuvor hatte er einen immensen Reliquienschatz angesammelt, teils gespeist durch Schenkungen und Ankäufe, teils auch durch Übernahmen aus den Domen zu Mainz, wo er ausgebildet worden war, und Magdeburg. Die neu erbaute Kollegiatstiftkirche sollte als Schauplatz für theatermäßig inszenierte Reliquienschaufen dienen, die in einer eigenen Gottesdienstordnung bis ins Detail durchgeplant waren (siehe die Einführung Nickels in HltB. 1520, 266ff; zur Urheberschaft des Heiltumsbuches Nickel ebd. 292f). Vgl. auch oben S. 132 (zum Halleschen Elfenbeinschrein) und unten S. 191ff (zu den Heiltumsweisungen).

881Braun 1940, 278 u. Abb. 254.

882Die kleinteiligen Maßwerkformen im Predellengeschoß sowie zwischen den beiden Hauptgeschossen könnten ebenfalls mit Reliquien gefüllt gewesen oder zumindest als Anspielung auf Reliquiengefache gemeint gewesen sein.

die Passionsszenen den Bezug zu dem im Inneren verwahrten Dorn Christi her.<sup>883</sup> Ein drittes Retabelreliquiar aus dem **Halleschen Heiltum**, das ebenfalls schon deutlich im Formenkanon der Renaissance gestaltet wurde, ist wiederum triptychal konzipiert (**156**). Auf vier Ebenen erscheinen im Relief farbige Heilige, den Mittelteil nimmt eine großformatige Christusbüste ein. Die sie rahmenden Pilasterstützen setzen sich in Form von vegetabilisch ornamentierten Säulenstümpfen in der Predella fort.<sup>884</sup> Ganz oben wird das Reliquiar mittig von einem flachen, mit Blattwerk besetzten Korbbogen überspannt, der noch vage an die Baldachine der Figureschreine erinnert.<sup>885</sup>

Gemeinsam sind den vorgestellten Retabelreliquiaren ihre starre, flügellose, unwandelbare Konzeption, ihr meist dreiaxig-vertikaler Aufbau sowie ein mehr oder weniger deutliches Baldachinmotiv, das auf ihre Abstammung vom Einfigureschrein hinweist. Der gleichzeitige Einfluß der byzantinischen Ikone und ihrer szenisch untergliederten Rahmenleisten wird in der Dreiteilung der Predellen der Reliquiare faßbar. Grundsätzlich verlagern sich die Szenen mehr und mehr auf das Retabelzentrum, wo sie ein Rastersystem ausbilden.

### **b) Die Außenseite des Drehstabaltars – Abbild eines monumentalen Retabelreliquiars?**

Der **Baldachin** ist das verbindende Element zwischen Baldachinretabel des 13. Jahrhunderts, italienischem Retabelreliquiar des 14./15. Jahrhunderts und Drehpfostenaltar des Spätmittelalters. Die **Torsion** der Drehstäbe in Moosburg (**44**), Usterling (**127**), Rabenden (**135**) und Rothenburg (**131**) läßt sich bei einigen Baldachinschreinen, aber auch am Sieneser Reliquiar (**153**) als auszeichnendes Motiv beobachten.<sup>886</sup> Besonders die **Alltagsseite** der Drehstabaltäre (**120b, 122b, 125b, 132b, 135b, 143b**) nimmt auf das Retabelreliquiar Bezug. Wie diese folgen die meisten Drehpfostenretabel in geschlossenem Zustand einem triptychalen Schema: Der breite Mittelteil kann von dreidimensionalen **Wächtern** flankiert sein, wie in Moosburg und Usterling (**44, 127**). Als Vergleich eignen sich das Reliquiar aus Assisi (**152**) oder das Hallesche Johannesreliquiar (**155**) mit ihren je plastischen Flankenheiligen. In Rabenden (**135**) und Regensburg (**125**) wird der Mittelteil durch **Standflügel** mit gemalten Heiligenfiguren zum Triptychon ergänzt. Diese Variante erinnert an Retabelreliquiare in der Art des Sieneser Beispiels (**153**), bei dem stehende Heilige in zwei Registern den Mittelteil begleiten. Zwischen die einzelnen Zonen des Triptychons schieben sich immer, sowohl bei den Groß- als auch den Kleinretabeln, als auszeichnendes und gliederndes Motiv die **Baldachinstützen**.

<sup>883</sup>HltB. 1520, 29f m. Abb.

<sup>884</sup>Braun 1940, Abb. 255.

<sup>885</sup>Siehe auch Abb. **156d** (frühes 16. Jh., aus dem Halleschen Heiltum, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms 14; HltB. 1520, 42 m. Abb.) und **156c** (15. Jh?, aus dem Halleschen Heiltum, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms 14; HltB. 1520, 93 m. Abb.). Auch hier werden jeweils Reminiszenzen an das Baldachinmotiv spürbar.

<sup>886</sup>Zur möglichen Bedeutung der gewirbelten Säule im Kontext des Sakraments vgl. unten S. 205.

Stets ist der Mittelteil der geschlossenen Drehpfostenaltäre, der Tradition des Flügelretabels gemäß, durch mehrere **Szenen** besetzt. Speziell für Moosburg (**46**) bieten sich als Vergleich die mit gerasterten Bildzyklen versehenen Reliquiare aus Orvieto und Siena an (**154, 153**), sowie das Dornreliquiar aus dem Halleschen Heiltum (**156b**). Dort künden Passionsszenen von der Christusreliquie im Inneren, in Orvieto wird die Legende des wundertätigen Korporals illustriert. Auch die Kastulusvita der Moosburger Flügelaußenseiten weist auf die im Altarinneren verwahrte Reliquie hin. Die reliefierte Oberfläche des geschlossenen Moosburger Retabels läßt sich wiederum gut mit dem Reliefemailzyklus in Orvieto vergleichen. Auch das Dornreliquiar dürfte mit Reliefs geschmückt gewesen sein.<sup>887</sup>

Die **Predellen** der Drehstabaltäre fallen, wie beschrieben, meist ungewöhnlich groß und ausladend aus. **Widerlager** unter den Drehpfosten sowie zusätzliche Blendsäulen gliedern den Altarfuß oft in **mehrere Teile** (**122b, 124, 125a, 128, 130c, 132a, 135a, 137b, 139, 44**). Dies scheint vom Retabelreliquiar übernommen: sein Sockel ist in die Breite entwickelt und wird von den Widerlagern der Baldachinstützen in Einzelkompartimente unterteilt. In Siena (**153**) ruhen die gedrehten Ziboriumsstützen auf lisenenförmigen Widerlagern. Sie gliedern die unterste Zone des Reliquiars in drei Bildfelder, welche jeweils halbfigurige Heiligendarstellungen zeigen. Ein schmales Gesimsband unterhalb des unteren Hauptregisters markiert die Trennungslinie zwischen Säule und Lisene: ihm entspricht das von den Drehpfosten knapp durchsteckte Predellengesims der Drehstabretabel. Auch beim Johannesreliquiar des Halleschen Heiltums setzen sich die gliedernden Mittelstützen bis in den mit Maßwerk verhängten Predellenbereich fort (**155**). Die die Johannesfigur flankierenden Stützen sind im unteren Teil pfeilerartig verstärkt. Dies erinnert an Moosburg, wo die Drehsäulen eine Verdickung an vergleichbarer Stelle aufweisen (**21**). Charakteristisch ist beim Reliquiar des Halleschen Heiltums die auch für Drehstabretabel typische, **knappe** Durchsteckung des Predellengesimses. Der Schrein aus Orvieto (**154**) besitzt zwar keine eigentliche Predella – diese ist dem Rastersystem der Bildfelder subsumiert. Doch laufen die die Bildfront gliedernden Stützen von der Baldachinzone ausgehend bis hinab zum oberen Rand der Sockelplatte durch (ihr entspricht formal die Mensa, auf der der Drehstabaltar steht) und weisen an der Basis eine Verdickung auf. Beim Renaissancereliquiar mit Christusbüste aus dem Halleschen Heiltum (**156**) sind die ehemaligen Baldachinsäulen, zu Pilastern uminterpretiert, kaum mehr zu erkennen und werden außerdem von horizontalen Gesimsen durchschnitten (das Motiv der Gesimsdurchsteckung wird hier quasi multipliziert). Dennoch laufen sie, wie bei den anderen Beispielen, bis zum Sockel nach unten durch, wo sie auf prunkvollen Blattwerksäulenstümpfen ruhen. Auch in Mörlbach (**132a**) ist eine solche Steigerung der vegetabilischen Ornamentik der Drehsäulen im

<sup>887</sup>Vgl. hierzu aber auch das Retabel aus Mariapfarr (**97**), das von außen das gleiche Bild zeigte: unter einem Baldachin einbeschrieben, flankiert von Säulen, sah man vier reliefierte Bildszenen. Siehe oben S. 127.

Predellenbereich zu beobachten. In Moosburg (44, 21) kehren die Widerlager ihre Torsion im Vergleich zu der der Drehpfosten um und bilden eine besonders reich kanellierte Art Basis aus. Entscheidend ist, daß das Hallesche Reliquiar (156) einen im Vergleich zur Predella **ausladenden Oberteil** besitzt. Dessen äußere, die Flanken markierende Säulen setzen sich in den Predellenbereich fort, und zwar in Form von Hängeknäufen, deren Ornamentik aus geschnürten Blättern an Moosburg erinnert. Dort sind dicke Blattstengel in ähnlicher Weise mittels eines gedrehten Bandes zu einem sich nach unten verbreiternden Bündel geflochten (184).

Die Vergleiche lassen den Schluß zu, daß die Drehpfostenaltäre im geschlossenen Zustand jeweils unterschiedlich deutlich als monumentale **Retabelreliquiare** zu lesen sein wollten: durch die auch von außen sichtbaren, gliedernden Baldachinsäulen, die einbeschriebenen Bildszenen, die gemalten und dreidimensionalen Wächter und besonders durch die in mehrere Felder unterteilte, ausladende Predella, die die Widerlager für die Drehstäbe barg. Leinbergers Retabel gibt sich so als gewaltiger Reliquienschrein, als "Mausoleum" der Märtyrergebeine zu erkennen. Bislang war strittig, weshalb in Moosburg statt der Ritterheiligen Florian und Georg (siehe St. Wolfgang) „sakrale“ Heilige als Schreinvächter gewählt wurden.<sup>888</sup> Die Frage klärt sich, wenn man den Moosburger Altar als großformatiges Reliquiar nach dem Vorbild des Schreinchens aus Assisi oder in der Art des Johannesreliquiars des Halleschen Heiltums versteht.<sup>889</sup>

## **6. Monstranzen**

Noch eine weitere Objektgattung ging aus dem Baldachintretabel hervor beziehungsweise war in ihrer Entwicklung eng mit diesem verknüpft: das Reliquien- und das Hostienostensorium (Monstranz). Das Ostensorium ist ein Ausstellungsgefäß, in dessen Zentrum deutlich sichtbar eine einzelne Reliquie oder Hostie steht, während sich die umgebende Bildwelt dieser Substanz unterordnet.<sup>890</sup> Seine Genese ist untrennbar verbunden mit der Herausbildung des Eucharistie- und Sakramentskults seit dem frühen 13. Jahrhundert (Lateran IV) und dem damit zusammenhängenden Bedürfnis des Gläubigen, die Heilige Materie mit eigenen Augen zu erblicken, um das eigene Seelenheil zu sichern.<sup>891</sup> Das Ostensorium/die Monstranz ist für das Verständnis der Innenseite der

<sup>888</sup>Vgl. oben S. 53ff.

<sup>889</sup>Auch dort dienten die Wächter weniger als christliche *miles*, sondern als ikonologische Kommentare. In San Francesco z.B. ist der Hl. Franziskus Patronatsheiliger. Ritterliche Kultwächter waren beim Reliquiar durchaus entbehrlich, da die Reliquien selbst im Mittelalter als *miles christiani* verstanden wurden, die keines expliziten Schutzes durch Kultwächter bedurften. Anders die Hostie in der Monstranz: sie war häufig von christlichen *miles* begleitet (siehe oben S. 59).

<sup>890</sup>Im Gegensatz zu den Retabelreliquiaren, wo mehrere Reliquien der Bildwelt des Gefäßes untergeordnet sind.

<sup>891</sup>1215 wurde im Rahmen des Lateranum IV die Transsubstantiationslehre verkündet, die Wesensgleichheit von Hostie und Christus. 1217 führte man den Ritus der Elevation ein, der Gläubige sollte die Hostie bei der Wandlung sehen. 1264 erfolgte die Einsetzung des Fronleichnamfestes. Im Lauf des 14. Jhs. kam es zur Herausbildung des

Drehstabretabel und für deren Gesprengelösung aufschlußreich, auch die typischen Predellenknäufe der Drehpfostenaltäre stammen aus dem Formenkanon der Monstranz. Ihre Genese soll daher im folgenden aufgezeigt werden.

### **a) Zur Entwicklung der Monstranzen**

Aus dem frühen 14. Jahrhundert sind noch kaum Monstranzen überliefert. Obwohl das Dogma der Transsubstantiation bereits 1215 verkündet und Fronleichnamsprozessionen durchaus üblich geworden waren,<sup>892</sup> begnügte man sich zunächst noch mit **geschlossenen** Reliquienkapseln und Hostienpyxiden. Pyxiden waren kleine, nur für die Aufbewahrung der Krankenkommunion, also weniger Hostien, bestimmte Behälter auf polygonalem oder rundem Grundriß, häufig mit gliedernden Kantensäulen und dazwischenliegenden Flachreliefs geschmückt (157).<sup>893</sup> Mit Zunahme des Prozessionswesens und der Heilumsweisungen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde das Verlangen nach größeren, repräsentativeren Gefäßen laut. Das Eucharistieziborium entstand. Es faßt mehr Hostien als die Pyxis, ist aber noch geschlossen. Der Behälter hat in der Regel einen polygonalen Grundriß, die Kanten können durch Säulchen betont sein. Ein gelegentlich auf dem kegel- oder kalottenförmigen Deckel ruhendes Türmchen mit Kreuz verweist auf die im Inneren verwahrte Substanz. Das Eucharistieziborium wurde durch die Ausstattung mit Standfuß, Schaft und Nodus nicht nur optisch aufgewertet, sondern auch seine Handhabung, etwa bei Prozessionen, wurde dadurch enorm erleichtert.<sup>894</sup> Parallel dazu entwickelten sich seit dem 13. Jahrhundert die „Ziboriumförmigen Reliquienbehälter“ (Braun). Auch hier wurde die ältere Form der Reliquienkapsel/-pyxis durch Ausstattung mit Fuß und Nodus gleichsam „modernisiert“. Die Grundelemente des Ziboriumförmigen Reliquiars – Ständer, runder, kastenförmiger oder polygonaler Behälter, Deckel (gelegentlich mit bekrönendem Kreuz) – stimmen mit den eucharistischen Ziborien überein (158).<sup>895</sup> Baldachinmadonnen konnten, wie gezeigt, ebenfalls als Hostien- oder Reliquienbehältnisse dienen. Nach dem Vorbild der Eucharistie- und

---

Ritus der Fronleichnamprozessionen und analoger Reliquienweisungen und -prozessionen (siehe dazu oben S. 58 Anm. 287 mit Literaturhinweisen).

892 Siehe oben S. 58. Vgl. zu eucharistischen Prozessionen in Bayern auch HBK, 1048ff.

893 Braun 1940, 212 u. Tf. 50, Abb. 157 (sechseckige Silberpyxis des 13. Jhs. aus dem Mindener Dom mit Ecksäulen und Heiligenreliefs). Siehe auch ebd. Abb. 158 (Elfenbeinpyxis des 13. Jh. aus Brüssel mit Heiligenreliefs).

894 Die Größe des Ziborium resultiert aus seiner Funktion, eine Vielzahl von Hostien für die zunehmend übliche Kommunion der Gemeinde zu bergen (Braun 1932, 354). Vermutlich dienten als Vorbild die älteren, eucharistischen Hostienkelche, die wegen der Verwendung im Rahmen der Messe ebenfalls mit Bodenplatte und Nodus versehen waren. Siehe die zahlreichen Abbn. bei Braun 1932, Tf. 20-22, Abb. 203-206 (u.a. Hostienziborien mit Standfuß und "Schreinwächtern" aus Veruela, Pfarrkirche; Cordoba, Kathedrale; Tronchon, Pfarrkirche). Auch Hostienkelche selbst konnten socherart in Reliquienbehälter umgewandelt werden, vgl. Braun 1940, 231. Zu der Angleichung der Gefäßtypen Pyxis (kleinformatig) und Ziborium (großformatig) an die Kelchform siehe auch Kat. München 1960, 102f.

895 Als Beispiel (158) wird hier eine Goldschmiedearbeit mit Drahtemail aus dem 14. Jh. aus San Domenico, Bologna, angeführt (Braun 1940, 222 m. Abb. 175). Siehe für das folgende Braun 1940, 222-238. Vgl. Zu diesem Thema für Frankreich: Michel Andrieu: "Reliquaires et monstrances eucharistiques" in: *Analecta Bollandiana* 68, 1950, 397-418.

Reliquienpyxiden versah man sie daher mit turmartigen Dachabschlüssen oder bekrönenden Kreuzen (Sevilla, **88**, New York, **86**). Die Außenseiten der **geschlossenen** Tabernakel erhielten nach dem Vorbild der Sakramentspyxis (**157**) Eckstützen und –säulchen mit aufgesetzten Kügelchen oder Fialtürmen, die Außenflügel wurden entsprechend durch Reliefs oder Gravuren plastisch aufgewertet.<sup>896</sup> Den Madonnenschrein aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum, dessen Sockel Heiligenpartikel barg, ergänzte man nach 1300 um eine runde Fußplatte mit langem Schaft und Kugelnodus, in Anlehnung an Hostienkelche und Eucharistieziborien (**90a,b**).<sup>897</sup>

Ein gutes Beispiel für eine solche Modernisierung im Sinne des Lateran IV und der wachsenden Schaufrömmigkeit ist das Ostensorium „Zum wunderbarlichen Gut“ aus der Kollegiatstiftskirche **hl.-Kreuz in Augsburg (159)**.<sup>898</sup> Es birgt eine Bluthostie, deren Legende auf das Jahr 1199 zurückgeht.<sup>899</sup> 1205 stiftete Reichsmarschall Ulrich von Rechberg den Kern des heutigen Reliquiars, einen ziborienförmigen Goldblechschrein mit dachartig gewölbtem Deckel und einer Auskleidung aus Silberplatten. Der Kasten ist außen reich mit Reliefs verziert. Sie illustrieren die Hostienlegende und die Verkündigung Mariens und stellen die Stifter dar. 1346 wurde der Behälter unter teilweiser Einbuße der reliefierten Szenen vorne 6 cm breit aufgeschnitten, um den Blick auf die Hostie zu gewähren.<sup>900</sup>

Während also noch im 13. Jahrhundert zum Teil deutliche Gattungsunterschiede zwischen Figureschrein, Hostienpyxis und Reliquienbehältnis herrschten, wurde das Bild im Verlauf des Mittelalters einheitlicher. Die Zunahme des Prozessionswesens und der Heiltumsschauen und das damit einhergehende Bedürfnis nach repräsentativer Formensprache des liturgischen Geräts bewirkten, daß man die Mehrzahl der Reliquien- und Hostienbehälter mit Sockeln, Ständern und reichem, plastischem und architektonischem Schmuck versah.<sup>901</sup> Die meisten Gefäße näherten sich der Form eines ziboriumbekröntem Turms auf polygonalem oder quadratischem Grundriß an.<sup>902</sup> Um

896Stangenscharniere interpretierte man besonders gern zum Säulenmotiv um. Siehe zu den genannten Schreinen oben S. 121ff.

897Zum Berliner Baldachinretabel siehe oben S. 122f. Auch manche gotische Schreinchenreliquiare, in Truhenform und ohne Ständer, erhielten in Anlehnung an die sich zu jener Zeit entwickelnden Eucharistieziborien bekrönende Türmchen mit Kruzifixen (während romanische und byzantinische Vertreter dieses Typs meist ohne aufwendige Dachverzierung auskommen): mit kleinem Kreuz ist das Satteldach eines Schreins des frühen 13. Jhs. aus Trönö/Helsingland (Schweden) versehen (Braun 1940, 165 u. Abb. 84). Ein Truhenreliquiar des 12. Jhs. aus dem Victoria&Albert-Museum London ist von einer Kreuzabnahmeszene bekrönt (Braun 1940, 191 u. Abb. 129). Hoch- bis spätgotische Truhen- und Schreinchenreliquiare mit Türmchen und Kreuz sind etwas häufiger; siehe Braun 1940, Abb. 96 (Schrein aus Bari, St. Nicola), Abb. 103f (Schreine aus Bologna, S. Domenico und Paris, St. Germain), Abb. 113 (Taurinusschrein, Euvreux).

898Kat. Augsburg 1965, 198-200 m. Abb. 267.

899Eine Augsburgische Bürgerin hatte nach dem Kommunionempfang heimlich eine Hostie mit nach Haus genommen und dort in eine Wachskapsel eingeschlossen. Nach fünf Jahren beichtete sie ihren Frevel, und die Kapsel wurde durch den Propst von Hl. Kreuz, Berthold, geöffnet. Die Hostie war inzwischen von fleischähnlicher Konsistenz und rötlich verfärbt; sie schwoll in den nächsten Wochen an, bis die Wachshülle abfiel. Unter Bischof Udaschalk wurde die Hostie zum Heiligtum erklärt (Kat. Augsburg 1965, 198 u. 200 m. archival. Hinweisen zur Überlieferung der Legende).

900Zu den weiteren Eingriffen siehe unten S. 182.

901Zum historischen Entwicklungsprozeß der Schauen siehe ausführlich Kühne 2000, 512-678, bes. 578ff.

902Auf Ständern ruhten auch Scheiben- und Kapselreliquiare, Pokal- und Straußeneireliquiare und viele andere mehr. Davon zu unterscheiden sind ständerlose Retabelreliquiare, Schreinchen- und Truhenreliquiare sowie

der Schaufrömmigkeit des Volkes entgegenzukommen, wurden letztlich die ursprünglich geschlossenen Wände dieser Ziborien durchfenstert, aufgelöst und mit Glasbehältern versehen, die den Blick auf das Heiltum im Inneren ermöglichten.

Diese Entwicklung soll im folgenden anhand von Beispielen kurz erläutert werden. Sie begann, wie Perpeet-Frech feststellt, Anfang des 14. Jahrhunderts, bei den Reliquiaren etwas früher, bereits im 13. Jahrhundert.<sup>903</sup> Ein turmförmiges, eucharistisches Ziborium des späten 14. Jahrhunderts aus **Köln** zum Beispiel (**160**) erstreckt sich über sechsseitigem Grundriß und knüpft damit deutlich an die Form eucharistischer Polygonalpyxiden an (**157**). Seine Seitenwände sind jedoch durch je zwei schmale Fenster aufgelöst, die zumindest andeutungsweise einen Blick auf die dahinterliegende Hostie gewährten.<sup>904</sup> Die Seitenwände des Ziboriumturms wurden immer großzügiger ausgeschnitten, bis schließlich ein freistehender Baldachin übrigblieb. Bei einem Hostiengefäß des 14. Jahrhunderts aus **St. Trond** (Pfarrkirche St. Gangulphe, **161**) zum Beispiel sind die Seitenteile der vierseitigen Tabernakelarchitektur mit Turmhelm komplett aufgelöst, es stehen nur noch die vier Eckstützen.<sup>905</sup> Damit ist genau jenes Motiv herauspräpariert, welches ein Jahrhundert vorher den Beginn der Genese des Einfigurenschreins markiert hatte: der **Baldachin**. Mit den Baldachinretabeln gut vergleichbar ist auch ein Reliquienziborium aus **Bologna** (San Giovanni in Monte, spätes 15. Jahrhundert, **162**).<sup>906</sup> Über mehrpaßförmiger Grundplatte und Maßwerknodus erhebt sich ein turmartiges, stark durchfenstertes, aber noch nicht komplett zum Ostensorium geöffnetes Gebilde mit Kegeldach. Wie beim vorigen Beispiel knüpfen die schlanke Proportion und der quadratische Grundriß an die Tradition der Baldachintabernakel an (**86**). Die Ecken des Behälters sind durch diagonal gestellte Stützen betont. Sie erinnern an die Stabscharniere zugeklappter Madonnenschreine (**90b**). Zwischen den in den Dachbereich ragenden Fialtürmchen der Eckkantpfeiler ist ein Maßwerkgiebel eingelassen – Kürzel für einen Baldachin und Reminiszenz an die Ziborien der Figurenschreine.<sup>907</sup> Eine kuriose Mischform aus Figurentabernakel

---

Büstenreliquiare, die für die Handhabung bei Prozessionen weniger gut geeignet waren. Zu den verschiedenen Formen siehe den Abbildungsteil bei Braun 1940.

903Perpeet-Frech 1964, 21. Für den Beginn der Entwicklung im Bereich der Reliquiare spricht sich auch Kat. München 1960, 109, aus.

904Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum; Perpeet-Frech 1964, 22 u. Abb. 227. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch das unten S. 180 nochmals besprochene Reliquiar aus dem Benediktinerkloster Andechs aus der Zeit um 1390, **177**). Fritz 1982, 230, weist darauf hin, daß die Fenster der kleinen Kapelle, in der Maria steht, ehemals emailliert waren und so den Eindruck eines transluziden Materials erweckten. Damit war eine Durchsicht auf die hinter den Fenstern verborgenen Reliquien angedeutet. Bei zylindrischen Gefäßen begann der Prozeß der Auflösung der Wände vermutlich etwas früher (Braun 1940, 319ff). Die frühesten Beispiele datieren ins frühe 14. Jh. (Verwendung bis ins frühe 16. Jh.). Bei den sechsseitigen Ziborien (ebd. 322ff) Entstehung Ende des 14. Jhs., Verwendung bis ins 17. Jh.

905Braun 1932, Abb. 226. Bei den Reliquiaren gibt es für diesen vierseitigen Typus eine noch weitaus größere Zahl von Analogbeispielen, die meist ins 15., teils aber auch schon ins frühe 14. Jh. datieren. Beispiele bei Braun 1940, 319ff m. Abbn. 331ff.

906Braun 1940, 320 u. Abb. 337.

907Die in Bologna verwendete Kielbogenform taucht wiederum an analoger Stelle bei anderen, sich auf die Tradition der Baldachinretabel berufenden Reliquienaltären auf, etwa in Mariapfarr (**97**) und kehrt schließlich auch bei den Drehstabretabeln wieder (vgl. unten S. 183ff).

und Hostiengefäß ist die sogenannte **Ziborienmonstranz** des mittleren 15. Jahrhunderts aus dem Schnütgen-Museum **Köln (163)**. Zwei Wandlungszustände sind hier möglich. Im ersten, ungewandelten Zustand ruht eine sechseckige Pyxis mit reichem, architektonischen Zierat auf einem Ständer mit Nodus. Ihr Deckel wird von einem zweistöckigen Turmbau bekrönt und schließt oben mit der Darstellung Christi am Kreuz. Dieser Deckel konnte mittels sechs ineinanderschiebbarer Säulen erhöht und so zum Ziborium umfunktioniert werden. Unter diesem war eine Lunula mit der nur temporär sichtbaren Hostie arretiert.<sup>908</sup>

Um innerhalb dieser sich sukzessive öffnenden Ziborien, Vorläufer der eigentlichen Monstranzen, Reliquien oder eine Hostie sicher bergen zu können, war schließlich eine schützende, die Sichtbarkeit nicht einschränkende Hülle nötig. In einem nächsten Schritt wurde den Ziborien daher ein meist röhrenförmiger Glasbehälter eingefügt. Bei Reliquiaren war man so bereits im frühen 13. Jahrhundert verfahren, wie ein Zylinderreliquiar (noch ohne Standfuß) aus der Pfarrkirche zu **Walcourt** (Belgien) aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts belegt (**164**). Es ist in zwei Register unterteilt und steht auf einem pyramidalen Sockel. Die schlanken Proportionen und der quadratische Grundriß könnten auf seine Abstammung vom Typus des Baldachinretabels hindeuten. Den oberen Teil des Reliquiars nimmt eine turmbekrönte Ziboriumsarchitektur ein. Ihr ist eine lange, zylindrische Glasröhre einbeschrieben, welche die Reliquien birgt. Umstellt ist sie von vier auffällig nach außen gerückten, tordierten Säulchen mit Mittelring. Sie tragen den Baldachin darüber und zeichnen zugleich die Reliquie aus – ein gestalterisches Konzept, das am Beispiel der Madonnenbaldachine bereits erläutert wurde. Der untere Teil des Reliquiars aus Walcourt ist ebenfalls als vierseitige Baldachinarchitektur gebildet. Sie birgt insgesamt vier gleichartige, plastische Heiligenfiguren, die Arkaden eingestellt sind.<sup>909</sup>

In einem letzten Schritt mußte dieser Gefäßtyp nur noch mit einem Standfuß und Nodus ausgestattet und damit handlicher und für Prozessionen praktikabler werden. Dafür gibt ein im **Florentiner Baptisterium** verwahrtes Reliquiar aus dem 14. Jahrhundert ein Beispiel (**165**).<sup>910</sup> Über großflächigem Fuß und langem Ständer schließt sich ein vierseitiges, baldachinförmiges Schaugefäß an, das ein gläsernes, kapselförmiges Reliquienbehältnis birgt. Wie beim Madonnentabernakel aus Sevilla (**88**) ist das Ziboriumdach von einem turmartigen Fortsatz sowie einem Kreuz bekrönt. Vergleichbar mit den Baldachinretabeln erscheint auch die längliche Proportionierung und quadratische Grundrißlösung des Schaubehälters. Auffällig sind vor allem die tordierten Säulen,

<sup>908</sup>Perpeet-Frech 1964, 23 u. Abb. 1a/b.

<sup>909</sup>Selbst die Säulen mit Mittelring weisen auf die Baldachinretabel zurück - sie kommen beispielsweise als Ziboriumsstützen am Polyptychon von Floreffe vor (**96a-c**). Zum Reliquiar aus Walcourt siehe Braun 1940, 213f m. Abb. 162. Parallel zu diesen sogenannten Röhrenreliquiaren gab es im frühen 13. Jh. auch Reliquiengefäße in Ostensorienform, also solche mit Standfuß und Nodus, analog zu den Hostienkelchen. Sie waren Vorbild für die im 15. Jh. üblichen Reliquiare in Monstranzform (Ostensorien) und für die Monstranzen selbst (vgl. ebd. 302f).

<sup>910</sup>Braun 1940, 331 u. Abb. 357.

welche in dieser Form ebenfalls vereinzelt an Baldachinretabeln auftreten.<sup>911</sup>

Bevor auf die Monstranzen und Ostensorien des 15. Jahrhunderts eingegangen wird, ist als Zwischenergebnis festzuhalten, daß bei der Genese der Monstranzen eine im Vergleich zu den Baldachinmadonnen **gegenläufige Entwicklung** stattfand. Während dort die ehemals unter einem offenen Ziborium thronenden Marien durch Hinzufügen von Rückwänden und Flügeln zunehmend den Blicken entzogen werden sollten, bemühte man sich, Reliquien und Hostien innerhalb ihrer Tabernakel immer besser sichtbar zu machen. Grund für diese Änderung war die mit Lateran IV eingeleitete "Schauförmigkeit". Die ehemals geschlossenen, meist sechseckigen Hostien- und Reliquienpyxiden wurden durch Wegfall der Wände zu freistehenden Ziborien auf mehreckigem Grundriß uminterpretiert. So kehrte man im Bereich des liturgischen Geräts zu jener Form zurück, mit der die Entwicklung der Baldachinretabel begonnen hatte: zum offenen Säulenziborium. Überschneidungen und Berührungspunkte zwischen beiden Entwicklungslinien waren somit vorprogrammiert. Baldachinretabel wurden wie Reliquiengefäße auf Ständer gestellt oder mit Kreuztürmchen bekrönt (**90b**). In Anlehnung an die Gestaltung eucharistischer Pyxiden (**157**) verzierte man die geschlossenen Außenflügel der Madonnenschreine des späten 13. und 14. Jahrhunderts mit Eckstützen und Reliefs (**90b, 96a**). Umgekehrt wurden Reliquiare und Hostienbehälter wie Figurenziborien inszeniert: auf quadratischem Grundriß, mit hochaufragender, schlanker Silhouette und bekrönendem **Ziborium** (**164, 165**; siehe auch **90b** und **161**).

Dieses Leitmotiv sollte auch die **offenen** Hostien- und Reliquienostensorien prägen, welche sich im 15. Jahrhundert in großer Zahl entwickelten:<sup>912</sup> ihr gläserner Schaubehälter ist meist einem Baldachin einbeschrieben. Die seitlich und oberhalb anschließenden Partien tragen überbordende Ornamente und figürlichen Schmuck.<sup>913</sup> Insgesamt ist eine Ablösung von der schlanken Turmform (Walcourt, **164**) hin zur **pyramidalen Konstruktion** ablesbar, die es ermöglichte, die Vielzahl der neu hinzugekommenen Dekors unterzubringen (**166, 170-173, 176-181**). Unterhalb des Schaubehälters, zu Seiten des Ständers, wurden hängende Maßwerk- oder florale Formen, Rosetten oder ähnliche Dekors appliziert, welche diese nun zunehmend eigenständigen Seitenabteilungen zusätzlich betonten.<sup>914</sup> Das Pyramidalkonzept bezog auch den oberen, meist von einem Kreuz oder Kruzifix bekrönten Turmabschluß der Monstranzen mit ein. Dieser wurde, in der Art eines

911 Fuchß nennt ein Beispiel mit kräftigen, tordierten Ecksäulen aus der Zeit um 1500: den steinernen Hochaltar der Kirche von Wehrshausen. Er barg ehemals eine hölzerne Marienstatue. Es handelt sich um einen Baldachin, der durch Zugabe von Seitenwänden zum Schrein uminterpretiert ist, allerdings keine Flügeltüren besitzt. Statt eines raumhaltigen Ziboriumdaches wurde ein flaches Dach mit Zinnenabschluß gewählt. Die Verwandtschaft mit dem Typus des kleinformatigen Baldachinmadonnenschreins ist aber unverkennbar. Siehe Fuchß 1999, 149f u. Abb. 122.

912 Perpeet-Frech 1964, 12. Zu den Analogien und Überschneidungen der beiden Objekttypen siehe ebd. 22 und Braun 1940, 377ff.

913 Dies trägt der Tatsache Rechnung, daß, anders als beim Madonnentabernakel oder der eucharistischen Pyxis, die Mitte des Objekts von der Hostie beziehungsweise der Reliquie eingenommen wird. Der figürliche Schmuck mußte auf die „Randbereiche“ ausweichen.

914 Braun 1932, 371f.

Gesprenges, figural gefüllt: mit Marien-, Schmerzensmann- oder Heiligendarstellungen.<sup>915</sup> Das abschließende Kreuz dehnte man bisweilen zu einer mehrfigurigen Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes aus (**166**).<sup>916</sup>

Der seltenere Monstranztypus war die **Scheibenmonstranz**. Charakteristisch ist ihr scheibenförmiger Schaubehälter, gebildet aus einem flachen, liegenden Glaszylinder. Daraus leitet sich die gedrungene, in die Breite entwickelte Umrißlinie dieser Monstranzen ab.<sup>917</sup> Weiter verbreitet war die sogenannte **Turmmonstranz**.<sup>918</sup> Ihr meist zylindrischer Schaubehälter steht aufrecht, dementsprechend turmartig aufragend ist auch ihr Aufbau. Der Glas- oder Kristallzylinder mit der eingeschlossenen Lunula, der mondsichelförmigen Fixierung für die Hostie, wird dabei von einem Strebewerk aus zwei, drei, vier oder sechs Stützen umgeben, auf denen ein bekrönender Baldachin ruht. Darüber baut sich eine Turmarchitektur auf, deren Spitze meist eine Kreuzblume, ein Kreuz, Kruzifix oder eine Kreuzigungsgruppe bildet.<sup>919</sup> Die Anzahl der Baldachinstützen der Turmmonstranzen wurde im Lauf der Zeit zunehmend reduziert, um einen immer freieren Blick auf das Schaugefäß zu gewährleisten und das Einsetzen der Hostie zu vereinfachen.<sup>920</sup> Mit der Reduzierung der Stützenszahl ging gegen Ende des 15. Jahrhunderts zugleich auch eine **Verflachung** der vormals raumhaltigen Monstranz insgesamt einher. Sie näherte sich der Form des Retabels an (**176, 178, 179**).<sup>921</sup> Die Entwicklung gipfelte darin, daß schließlich, wie beim oben vorgestellten Altärchen von Mariapfarr (**97**), nur noch zwei Stützen als rahmende Motive links und rechts des Hostienbehälters stehen blieben. Insgesamt sind zwei Hauptwege zu unterscheiden. Es war entweder möglich, das BaldachinsäulentHEMA selbständig, noch deutlich erkennbar als Hauptmotiv, zu inszenieren, oder das Stützenpaar einem vielgliedrigen Strebewerk als Nebenmotiv zu subsumieren.

915Braun 1932, 402 u. 408. Perpeet-Frech 1964, 27.

916Ein gutes Beispiel ist die schon in anderem Zusammenhang erwähnte Monstranz aus **Maihingen (166)**, deren gesprengteartiger Aufbau oberhalb des rechteckigen Schaubehälters insgesamt 13 Figuren birgt. Darunter befindet sich unter anderem eine Kreuzigungsszene mit, was sehr selten ist, Schächerkreuzen. Die Figuren sind einer reichen Architekturgliederung mit Fialen, Strebebögen und Türmen einbeschrieben (vgl. oben S. 59).

917Siehe das Beispiel aus Egulve (**168**). Perpeet-Frech 1964, 27f. Ich folge, um einen zu großen Begriffswirrwarr zu vermeiden, der Einteilung der Autorin, die nur drei große Gruppen unterscheidet (Scheiben-, Turm- und Kreuzmonstranz, je nach Lage des Schaubehälters). Im Unterschied dazu hat Braun 1932 sehr detaillierte, teils unübersichtliche Klassifizierungssysteme mit zahlreichen Überschneidungen erarbeitet.

918Perpeet-Frech 1964, 26.

919Auch viele Scheibenmonstranzen weisen eine solche Rahmenarchitektur auf (Perpeet-Frech 1964, 27).

920Braun 1932, 369.

921Die Monstranz machte also die gleiche Entwicklung durch wie der Baldachintabernakelschrein. Auch dessen ehemals meist quadratischen Grundriß hatte man im 15. Jh. zunehmend verbreitert, bis seine Ziboriumform (etwa bei dem Altärchen aus Mariapfarr) auf ein flächiges, nur von zwei Säulen gestütztes **Abbild** eines Baldachins reduziert worden war. Diese analoge Entwicklung mag als Hinweis auf die formale und auch funktionale Verwandtschaft beider Objektgattungen gewertet werden. Parallel zur flachen, retabelartigen Monstranz wurde bis in die Barockzeit hinein auch die voluminösere Pyxiden- und Ziboriumsmonstranz weiterverwendet, der allerdings der pyramidale Turmaufbau fehlt (vgl. Braun 1932, 381f).

## **b) Monstranzen mit Baldachin als Hauptmotiv**

Es hat sich eine Vielzahl an Hostien- und Reliquienostensorien erhalten, deren Stützsystem noch deutlich an die ECKKANTENSÄULEN der frühen Hostien- und Reliquienziborien und damit auch an die Baldachinretabel erinnert: eine Monstranz aus der ehemaligen Sammlung **Basilewsky (167)**, Ende 14. Jahrhundert) ist mit rundem Grundriß und aufrecht stehendem Schaugefäß versehen. Ein Baldachin umschließt knapp den Glasbehälter. Seine Kalotte ist von einem kleinen Kruzifix bekrönt.<sup>922</sup> Bodenplatte und Ziborium verbinden zwei kräftige, tordierte Säulen, welche zusätzlich das Schaugefäß rahmen. Wie die Stützen des oben erläuterten Reliquiars aus Walcourt (**164**) sind sie weit vom Glasbehälter abgerückt und als eigenständiges Motiv inszeniert. Als Vergleich sei noch das mit ähnlichen Säulen versehene Florentiner Reliquienostensorium (**165**) erwähnt.<sup>923</sup>

Auch bei einer gotischen Scheibenmonstranz aus der Pfarrkirche zu **Egulve (168)** spielen Säulen als auszeichnende Würdeformel eine wesentliche Rolle. Die Parallelen zum Baldachinretabel sind hier besonders gut greifbar. Schlanke Rundstützen tragen einen kegelförmigen Turmhelm – den Baldachin, unter dem die Hostie, eingeschlossen in einem kreisrunden Schaugefäß, gleichsam schwebt. Daneben stehen Engel, die vermutlich ehemals kleine Leuchter trugen. Die Bodenplatte des Schaubehälters kragt polygonal vor. Dies nimmt auf den im Querschnitt sechseitigen Schaft und den zugehörigen, polygonalen Maßwerknodus Bezug und spielt zugleich auf die polygonale, eucharistische Pyxis an (**157**).<sup>924</sup> Auffällig sind die links und rechts der Hostie stehenden Säulenbündel. Eine der Säulen weist einen kräftigen Mittelring auf, ein Motiv, das an den Madonnenschrein aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum erinnert (**90a**). Auch beim Polyptychon von Floreffe kommt diese Stützenform vor (**96b**). Wie dort sind bei der Monstranz aus Egulve, begründet durch ihre Verflachung, die eigentlich in unterschiedlichen Tiefenschichten zu denkenden Stützen jeweils in eine Raumebene gebracht. Zu Gruppen gebündelt, flankieren sie den Schaubehälter. Links und rechts davon sind, formal und funktional ebenfalls vergleichbar mit den entsprechenden Schreinfiguren des Floreffe-Polyptychons, großformatige Engel als Kultwächter unter Kleinbaldachine gestellt.<sup>925</sup>

Gut vergleichbar ist eine aus Augsburg stammende, um 1504 datierte Monstranz im **Sigmaringer Hohenzollernmuseum (169)**.<sup>926</sup> Sie besteht fast gänzlich aus vegetabilischem Dekor. Lediglich das

<sup>922</sup>Braun 1932, 363 u. Abb. 234, heute Leningrad/Kunstgewerbemuseum. Siehe auch Perpeet-Frech 1964, 70 m. Anm. 356 u. Abb. 232.

<sup>923</sup>Vereinzelt ist das Motiv auch bei einigen Madonnenziborien anzutreffen, siehe dazu auch Anm. 909 in diesem Kapitel.

<sup>924</sup>Deren raumhaltige Proportionen mußten wegen des scheibenförmigen Glasbehälters hier aber extrem verflacht werden.

<sup>925</sup>Braun 1932, 363f u. Abb. 235. Bei den Reliquiaren ist die Lösung des „zweistrebigem, turmförmigen Schaugefäßes“, wie Braun die flachen Reliquienostensorien in Monstranzform nennt, weiter verbreitet. Der Autor führt in seinem Abbildungsteil insgesamt 34 Exemplare an; die meisten lassen das ursprüngliche Säulenmotiv noch erkennen (Braun 1940, Tf. 106-112).

<sup>926</sup>Kat. München 1960, 120 u. Tf. 49; Fritz 1982, 285 m. Abb. 724. Es handelt sich um eine Stiftung des Grafen Friedrich von Hohenzollern, Bischof von Augsburg, für die Burgkapelle auf dem Zoller bei Augsburg. Ein Wappen

Schaugefaß mit seinen rundbogigen „Fenstern“ folgt architektonischen Prinzipien. Dabei erinnern die dünnen, tordierten Säulchen, welche die Kanten des Schaubehälters betonen und den großen Pflanzenbaldachin mit eingestellter Madonna im Obergeschoß tragen, an die älteren Reliquiare aus Walcourt und Florenz mit ihren gedrehten Eckkantensäulen. Der Schauteil, der sich über rautenförmigem Grundriß erstreckt, ist ebenfalls ein „Abkömmling“ der frühen Ostensorien aus Walcourt und Florenz (**164, 165**) mit ihren quadratischen Grundrissen, aber auch der polygonalen Gefäße aus Köln (**160, 163**): ihre raumhaltige Schaubehälter wurden hier, gleichsam in die Fläche gepreßt, zur Rautenform uminterpretiert.<sup>927</sup>

Rahmende Vertikalstützen flankieren auch das Hostiengefäß einer Monstranz aus der Wallfahrtskirche St. Leonhard in **Tamsweg** von 1441 (**170**).<sup>928</sup> Sie ist zweigeschossig angelegt, wie das ältere Reliquiengefäß aus Walcourt (**164**). Das untere Register birgt eine Heiligenstatue, den Kirchenpatron St. Leonhard. Er steht unter einem Kielbogen, der auf kräftigen Stützen ruht – architektonisches Kürzel eines Baldachins und „Relikt“ der älteren Figurentabernakel. In der oberen Etage befindet sich eine aus drei Türmen gebildete, pyramidale Architektur mit Schmerzensmann.<sup>929</sup> Darunter, eingefaßt von einem Rechteckfenster, ruht die Hostie. Zwar schließt die Öffnung oben nicht bogenförmig als Baldachin, wohl spielt aber die sich darüber erstreckende Turmabbreviatur auf das Baldachinmotiv an, da sie auf den beiden schlanken Säulchen fußt, welche das „Schaufenster“ flankieren und auszeichnen. Links und rechts schließen sich Figurentabernakel mit den Heiligen Jakobus und Laurentius an.<sup>930</sup> Eine ähnliche, rechteckige Öffnung war bereits 1346 in das oben vorgestellte Bluthostienziborium aus **Augsburg (159)** eingeschnitten worden, um dieses zu einem Ostensorium umzuwandeln. Der ältere, baldachinförmige Deckel diente dabei als Auszeichnung und Abschluß des „Schaufensters“. Unter Propst Vitus Fackler von Hl. Kreuz wurde der Schrein schließlich vollständig zu einer spätgotischen Reliquienmonstranz umgestaltet und um diagonalgestellte Strebepfeiler (Ständer) sowie um ein thematisch passendes, pyramidales Gesprenge mit Kreuzigung und Schmerzensmann bereichert. Die Expositoriumsöffnung versah man mit einer Rahmung, von der nur noch die seitlichen Streben erhalten sind. Dem Ziboriumdeckel wurde ein Goldblech mit Edelsteinen und Perlen eingesetzt, das vorne gaubenartig vorgezogen ist. Die Gaube wurde durch den vermutlich gradlinigen, oberen Abschluß der Rahmung überdeckt.<sup>931</sup>

---

am Schaft belegt diesen Zusammenhang. Die Bistumspatrone Ulrich und Afra begegnen im figürlichen Schmuck.  
927Dies belegt exemplarisch die zunehmende Verflachung, die bei den meisten Monstranzen der Spätgotik zu beobachten ist (vgl. oben S. 180).

928Sie besitzt eine Stifterinschrift: „*Lawrencz Mautter burger zu Temssweg zechmeister sand Lienhartz aus menigerlay chlainaten, dew der chirchen sand Lienharcz geopfert sind anno dni M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup>XII<sup>o</sup> jar.*“ Zit. nach Kat. München 1960, 114.

929Der Schmerzensmann ist ebenfalls einem, nun zylindrischen, Figurentabernakel mit Stützsäulchen einbeschrieben.

930Fritz 1982, 270 u. Abb. 591. Perpeet-Frech 1964, 71 u. Abb. 166. Zu weiteren Monstranzen mit retabelflügelartigen Seitenkompartimenten siehe unten S. 186ff.

931Propst Vitus hat sich inschriftlich und mit Datum an der Rückseite des Gefäßes verewigt. Auch der Künstler der Umwandlung, der Augsburger Goldschmied Georg Seld, hat auf dem Schrein signiert. Aus einer späteren Umwandlung stammt der Fries mit Engelsköpfchen an den Ecken zwischen Schrein und Deckel. Er bewirkt, daß die

Auch bei einer Monstranz aus dem **Freisinger Dom** ist ein solches „Hostienschaufenster“ inszeniert (171). Das hölzerne Ostensorium diente vielleicht als Modell der 1468 entstandenen, 1697 eingeschmolzenen Silbermonstranz des Domes von der Hand des Goldschmieds Sixt Schuttermaier<sup>932</sup> oder ist eine Replik davon.<sup>933</sup> Das flache, pyramidale Schaugefäß fußt auf einem Ständer mit winklig nach vorne kragendem Nodus, der aus hängenden Maßwerkformen gebildet ist. Auch die Bodenplatte des Schaubehälters ist stumpfwinklig gebrochen. Sie trägt ein schreinartiges Metallgehäuse auf quadratischem Grundriß, eine sehr ungewöhnliche Lösung. Die Rechtecköffnung der Vorderseite gibt den Blick auf die Lunula mit Hostie frei. Überfangen wird sie von einem Kielbogen, dessen Spitze in das mit einem Kreuz abschließende Monstranzgesprenge überleitet. Der Bogen ruht, zum Baldachinmotiv erweitert, auf kräftigen Pfeilern. Sie flankieren als Würdeformel das „Schaufenster zum Heil“ und enden oben in kleinen, den Baldachinbogen rahmenden Fialtürmen.<sup>934</sup> Seitlich des Schaubehälters stehen die großformatigen Kultwächter Korbinian, Gründer des Bistums Freising, und, mit Rüstung, Sigismund, ein burgundischer König des 6. Jahrhunderts, dessen Reliquien im 14. Jahrhundert nach Freising gelangten. Unter diesen Figuren entrollen sich kräftige Blattranken.<sup>935</sup>

Damit vergleichbar ist ein spätgotisches Reliquiar aus der Pfarrkirche zu **Kempfen (172)**. Sein Oberteil ist einer Pyramidalkonzeption einbeschrieben und schließt mit einem bekrönenden Kreuzifix. Unter den Seitenabteilungen hängen kräftige Knäufe. Als Schaubehälter dient ein schreinartiges Metallgefäß. Es steht, wie beim Freisinger Stück, auf einer nach vorne hin leicht stumpfwinklig gebrochenen Bodenplatte. Als Schauöffnung dient eine in den Metallschrein eingelassene, rundbogige Verglasung. Ein Eselsrückenbogen überfängt dieses „Schaufenster“. Er ruht auf zwei Stützen, die zugleich das Schauglas rahmen und oben in fialartigen Abschlüssen enden – ein in die Fläche gepreßter Säulenbaldachin.<sup>936</sup> Eine weitere Reliquienmonstranz dieses Typs aus dem Augustinerchorherrenstift **Klosterneuburg** wurde um 1430/40 gefertigt (173). Sie birgt ein Kreuzpartikel, die wichtigste Herrenreliquie. Gefaßt als T-förmiges Kreuz und flankiert von zwei hockenden Engeln, bildet sie das Zentrum des pyramidalen Schauteils, welcher auf einem mehrpaßförmigen Fuß mit Maßwerknodus ruht. Karyatidenartige Engel stützen den Oberteil. Den Blick auf die Reliquie gibt eine fast quadratische, gläserne Öffnung frei. Dieses „Schaufenster“ ist einem flächigen Säulenbaldachin einbeschrieben. Er besitzt einen Kielbogenabschluß. Die runden

---

Gaube im Vergleich zu den oberen Enden der Rahmenstreben erhöht liegt; sie lagen ursprünglich in einer Ebene.

Vgl. zu den Maßnahmen um und nach 1500 Kat. Augsburg 1965, 199f.

932Das Figurenprogramm der Holzmonstranz wurde um 1625 von der Werkstatt Philipp Dirrs erneuert (Kat. München 1960, 115).

933Kat. Freising 1984, 236.

934Braun 1932, 372 u. 375 u. Abb. 257. Kat. München 1960, 115 m. Abb.

935Kat. München 1960, 115 u. Tf. 45.

936Braun 1940, 342f m. Abb. 391. Der Autor räumt ein, daß dieser Reliquiarotypus heute nur in Einzelbeispielen überliefert ist, daß jedoch Abbildungen solcher Objekte u.a. im Halleschen Heiltumbuch verraten, daß sie ehemals im Spätmittelalter in relativ großer Zahl verbreitet waren (ebd. 343). Siehe z. B. HltB. 1520, 61 u. 115.

Säulchen enden auch hier wieder in Fialen, die den Bogen rahmen. Links und rechts schließen sich architektonische Seitenabteilungen an, die unterhalb des Schauteils durch hängende Astwerkknäufe betont werden.<sup>937</sup>

Eine besonders deutliche Anspielung auf das Baldachinmotiv liefert ein Entwurf für eine Monstranz von **Daniel Hopfer (174, um 1530)**. Das pyramidale, schon in den Architekturformen der Renaissance ausgestaltete Objekt ist über und über mit figürlichem Schmuck versehen. Auf der Fußplatte steht ein Kranz von Putten, die scheinbar eine zweite, sich darüber anschließende Standplatte mit aller Kraft und mit weit in den Nacken geneigten Köpfen in die Höhe wuchten. Der Nodus ist Schauplatz einer Abendmahlsszene. Darüber baut sich das Schaugefäß mit der von zwei Engeln gehaltenen Hostie im Zentrum auf. Sie ist einem Baldachin einbeschrieben, dessen Seiten durch Wände geschlossen sind und der durch zwei flankierende Säulenpaare im Vordergrund zusätzlich betont wird. Links und rechts folgen szenische Darstellungen, die je in Rundbogenarchitekturen eingestellt sind und sich typologisch auf die Eucharistie beziehen: links das Opfer Melchisedechs, rechts die Hochzeit zu Kana. Über der Hostie befindet sich die Szene der Mannahese. Überfangen wird sie, den Baldachin der Hostie abwandelnd, von einer rundbogig schließenden Säulenarchitektur.<sup>938</sup>

Im Heiltumsschatz des Benediktinerklosters **Andechs** befinden sich drei weitere Ostensorien mit kielbogig schließendem „Schaufenster“. Vom 1465 in Süddeutschland gefertigten, silbernen **Bernhardinusreliquiar (175)** ist nur noch der Tabernakel erhalten.<sup>939</sup> Der Schauteil ist triptychal gebildet. Die starr applizierten, niedrigen Seitenkompartimente erinnern an ein Flügelretabel. Im Zentrum befindet sich hinter Glas ein Stück braunes Wolltuch vom Gewand des Heiligen, gerahmt von schmalen Pfeilern mit Fialabschluß. Dazwischen spannt sich ein krabbenbesetzter Kielbogen mit Kreuzblume in der Mitte. Auch die 101 cm große **Silbermonstranz (176)** aus der Zeit um 1435, die das Zentrum des Andechser Reliquienbestandes bildet, ist erhalten. Ihre Grundform umschreibt eine Pyramide mit Maßwerkturn. Den flächigen Schauteil umgibt ein Rahmen mit

937Fritz 1982, 271 u. Abb. 597 (eine von zwei gleichartigen Reliquienmonstranzen, Inv.-Nr. KG 71 u. KG 72). Der Propst des Stiftes hat sich jeweils auf dem Fuß der Monstranz darstellen lassen, vgl. ebd. Abb. 600. Im **Halleschen Heiltumsbuch** von 1520 ist ein Reliquiar in Ostensoriumform mit Fuß, Nodus und pyramidalem Oberteil, jedoch mit flügelartig geschlossener statt offener Vorderseite, abgebildet (**156c**). Diese ragt, wie bei den eben genannten Beispielen, stumpfwinklig brechend nach vorne und suggeriert damit eine starke Raumhaltigkeit. Der Einfluß der vorne erkerförmig schließenden Tabernakelschreine zeigt sich hier, zugleich wird angedeutet, daß im Inneren eine außerordentlich große Zahl von Reliquien verwahrt wird (insgesamt 15 Partikel). Der sich auf wohl fünfeckigem Grundriß aufbauende Oberteil wird von drei tordierten Eckkantensäulen begrenzt, die in Fialen enden. Zusammen mit den sich darüber anschließenden Halbrundgiebeln und der bekrönenden Turmarchitektur bilden sie ein Ziborium. Vgl. HltB. 1520, 93.

938Perpeet-Frech 1964, 74 u. Abb. 214. Zum Kontext all dieser Szenen mit der Eucharistie siehe LCI Bd.1, Sp. 691f. Die Spitze mit der Darstellung Christi als Weltenrichter fehlt; Maria und Johannes d. T. sind noch zu sehen. Der gesamte obere Teil der Monstranz ist von auferstehenden Toten übersät. Perpeet-Frech 1964, 72.

939Über seine ursprüngliche Form (mit Standfuß) geben die Abbildungen der Heiltumsbücher und die Blütenburger Tafel Aufschluß (siehe unten S. 192f). Der linke Seitenteil des Reliquiars ist eine Stiftung der Regensburger Familie Weinzierl, deren Wappen man rückseitig sieht. Zum Reliquiar siehe Kat. Andechs 1967, 39f u. 33f (Abbn).

Kielbogenabschluß.<sup>940</sup> Ihm sind drei Dosen mit wundertätigen Hostien und den Figürchen einer Kreuzigungsszene einbeschrieben. Ein drittes, ostensoriumartiges Reliquiar aus Andechs (177), in Inventaren als "**monstränzel**" bezeichnet (um 1390), hat ebenfalls eine figürliche Mitte.<sup>941</sup> Im Zentrum einer schlanken Turmarchitektur über rundem Fuß und Ständer steht unter einem Kielbogen die Madonna mit Kind. Sie verweist auf die rückseitig eingeschlossenen Reliquien, Partikel vom Ort der Verkündigung an Maria.<sup>942</sup> Das Gebäude ist nach Fritz als kleine Kapelle zu lesen.<sup>943</sup> Wie durch ein Biforienfenster, dessen Lanzetten oberhalb der Figur noch zu erkennen sind, blickt der Betrachter auf die Muttergottes; das Fenstermotiv wird im oberen Register nochmals aufgenommen. Wegen der schlanken, zentralbauartigen Architektur des Gefäßes insgesamt gemahnt das „Schaufenster“ aber zugleich auch an einen Figurenbaldachin und damit an die Tradition der älteren Baldachinmadonnen.<sup>944</sup> Entsprechend weist auch Fritz auf die altertümelnde Gestalt der Madonnenstatuette hin: sie geht vermutlich auf ein Modell des mittleren 14. Jahrhunderts zurück, also auf jene Zeit, in der auch das Baldachintabernakel besonders verbreitet war.<sup>945</sup>

### **c) Monstranzen mit Strebewerk als Hauptmotiv**

Ende des 15. Jahrhunderts wurde das Stützensystem des Monstranzbaldachins einem vielgliedrigen, architektonischen Strebepfeilerwerk subsumiert und dadurch verschleiert. Strebepfeiler unterschiedlicher Höhe, treppenartig gestuft, flankierten nun das Schaugefäß. Arkaden und Nischen nahmen den immer üppiger werdenden figürlichen Schmuck auf. Diese selbständigen Seitenabteilungen betonten oft unterhalb herabhängende Rosetten und Knäufe.

Bei einer Monstranz aus **Augsburg, St. Moritz (178)**, bezeichnet „Hans Müller 1470“, baut sich der Schauteil über vierpaßförmigem Standfuß und Maßwerknodus innerhalb eines streng pyramidalen Umrisses in mehreren Geschossen auf und wird von einem Schmerzensmann bekrönt. Als Kultwächter sind seitlich der Lunula zwei Ritterheilige postiert – St. Mauritius und, vermutlich, ein weiteres Mitglied der von ihm angeführten Thebaischen Legion.<sup>946</sup> Die pyramidale Silhouette

940Die Hostien stammen u.a. von der Messe des Hl. Gregor und wurden der Überlieferung nach von Bischof Otto II. von Bamberg, dem Sohn Berchtolds II. von Andechs, auf die Andechser Burg transferiert; vgl. Kat. Andechs 1967, 34 u. 2 (Abb.). Zum Reliquienschatz und seiner Geschichte ausführlicher unten S. 192f.

941Silber, 17,5 cm hoch; Kat. Andechs 1967, 31f. Fritz 1982, 230.

942Zwei Gefache (ursprünglich für Reliquie und Hostie?) sind in das Objekt eingelassen. Das rückseitig hinter der Kapellenarchitektur eingelassene birgt heute eine (nachträglich eingefügte?) *Cedula* aus Pergament mit den Worten: „*De loco Annuntiationis b. vg. Marie*“ - war hier ehemals das Sakrament verwahrt? Das Fach im Standfuß beinhaltet ein mittelalterliches Leinensäckchen mit einem Stein; beigefügt ist ein Pergament des 14. Jhs. mit den Worten: „... *nazareth ubi Xus est conceptus*“ (Kat. Andechs 1967, 31f m. Abb. 20).

943Fritz 1982, 230.

944Das mit runden Durchbrüchen versehene Standpodest der Marienfigur könnte eine Anspielung auf die Figurensockel der Baldachinmadonnen sein, in denen – wie hier – ebenfalls oft Reliquien verwahrt wurden (wenn auch in Andechs die Reliquie selbst in den Fuß des Ostensoriums eingelassen ist). Beispiele für Baldachinmadonnen mit Reliquiensockel siehe oben S. 110.

945Wie Anm. 943. Wie wörtlich die Reminiscenz an die Baldachinschreine verstanden wurde, zeigt die Darstellung des "Monstränzels" (Begriff aus einem Inventar von 1518; vgl. Kat. Andechs 1967, 32) in einem Heiltumsverzeichnis von 1595 (Abb. ebd.), auf der die Maria eindeutiger noch als am realen Objekt einer Bogennische eingestellt ist.

946Kohlhaussen 1968, 203, Abb. 328. Siehe zu dieser Monstranz auch oben S. 59. Zum Motiv des Kultwächters siehe

des Schauteils hat zur Folge, daß die ganz außen stehenden Heiligen Afra und Ulrich maßstäblich kleiner ausfallen. Die zwischen die je zwei Assistenzfiguren links und rechts eingestellten Pfeiler werden unterhalb des Schaugefäßes durch hängende Fortsätze, aus Ast- und Maßwerk gebildete Knäufe, ergänzt (siehe **179**).<sup>947</sup>

Die zunächst nur locker mit Strebepfeilern und Bögen gegliederten Flanken der pyramidalen Monstranzen entwickelten sich im Rheinland zunehmend zu eigenständigen, in sich abgeschlossenen, architektonischen Gebilden weiter. Eine Turmmonstranz aus **Gerresheim**, St. Margaretha (frühes 15. Jahrhundert, im 16. Jahrhundert überarbeitet, **180**) kündigt diese Entwicklung an. Das zylindrische, baldachinbekrönte Schaugefäß ruht auf volutenförmig eingerollten Blattstengeln und wird oben von einem Turmbau mit abschließendem Kruzifix bekrönt. Links und rechts der Hostie stehen unter Kielbögen die Heiligen Gericus und Laurentius als Kultwächter, darunter in Halbfigur je ein Engel. Nach außen hin erweitert sich die Architektur jeweils zu hohen, turmartigen Gebilden, denen weitere Statuetten einbeschrieben sind. Die kleinen Tabernakel in den unteren Registern bergen heute kleine Fialen, die wohl der frühneuzeitlichen Restaurierung zuzuschreiben sind. Hier dürften ehemals ebenfalls Figürchen gestanden haben.<sup>948</sup> Auffällig ist im Vergleich mit der Augsburger Monstranz (**178**) die Verlagerung des architektonischen Schwerpunkts nach **außen**.

Je mehr sich die Seitenkompartimente zu in sich geschlossenen Architekturen mit eigenständigen, ikonologischen Programmen entwickelten, desto entbehrlicher wurden Hostienflankenfiguren wie Engel und Kultwächter. Dies zeigt eine Monstranz aus **Bocholt**, St. Georg (um 1470, **181**). Ihr Turmhelm wird von einer dreifigurigen Kreuzigungsgruppe bekrönt und birgt in zwei unterhalb liegenden Registern in je einzelnen Tabernakeln die Heiligen Georg und Paulus. Hingegen fehlen die Kultwächter zu Seiten der Monstranz. Sie sind durch eine von Lanzetten durchbrochene Stützmauer ersetzt. Die äußeren Enden des Schauteils sind jedoch mit reichem figürlichem Schmuck versehen. Dort versammeln sich Christus, Maria, Evangelisten, Heilige und sitzende Propheten, die maßstäblich besonders betont sind und dem Betrachter aufgeschlagene Bücher zum Lesen darbieten.<sup>949</sup> Der Schwerpunkt des Figurenprogramms ist also, einschließlich seiner komplexen Ikonologie, komplett auf die **Seitenbereiche** verlagert. Die figürlich besetzten Ränder

---

oben S. 56ff.

947Diese Form des Hängeknaufs kommt bevorzugt bei Objekten aus Nürnberger Goldschmiedewerkstätten vor, die auch den Bamberger Raum belieferten, begegnet aber auch bei den oben genannten Reliquienostensoren aus Klosterneuburg (oben S. 183, **173**). Sehr ähnliche Knäufe hat auch die in Nürnberg 1506 gefertigte Monstranz aus **Feldkirch** (**179**), Vorarlberg, St. Nikolaus (Kohlhaussen 1968, 217 u. Abb. 355ff). Im Rheinland war als Pendant zum Hängeknäuf eine unterhalb der Seitenkompartimente der Monstranz hängende Rosetten- oder Spiralrankenform verbreitet (Perpeet-Frech 1964, 26, vgl. bes. ebd. Abb. 88ff).

948Perpeet-Frech 1964, 156f m. Abb. 47. Die Autorin sagt nichts über die zeitliche Einordnung dieser Türmchen. Vergleichbare Beispiele sind die Monstranzen des 15. Jhs. aus Trier, Diözesanmuseum, aus Nittel, St. Martin, aus Leiwen, St. Stephanus, aus Cues, St. Briticus u.v.m. (Perpeet-Frech 1964, Abb. 63-65 u. 58).

949Perpeet-Frech 1964, 135f u. Abb. 61. Sie wurde vermutlich vom Vater Israhels von Meckenem gefertigt, ein Klever Goldschmied.

dieser Monstranz sind gut mit den aufgeklappten Innenflügeln eines Schnitzretabels vergleichbar.<sup>950</sup> Diese rheinische „Erfindung“ der flügelartigen Monstranz-Seitenkompartimente fand auch Nachahmer im bayerischen Raum. Nürnberger Goldschmiede griffen die Lösung auf und adaptierten sie, wie eine in Nürnberg entstandene Turmmonstranz mit ovalem Schaugefäß aus dem **Bamberger Dom** aus der Zeit um 1500 belegt (**183**). Ihr pyramidaler Umriß ist stark in die Breite gezogen und schließt links und rechts mit flachen, türflügelartigen Fortsätzen.<sup>951</sup> Sie tragen kaum figürlichen Schmuck, nur an den Flanken zeugen kleine Sockel mit Baldachinen davon, daß hier ehemals Statuetten angebracht waren. Ansonsten sind die unbeweglichen „Flügel“ lediglich von schmalen, in zwei Registern angeordneten Lanzetten durchbrochen und enden in Fialtürmchen. Anders als bei vielen rheinischen Monstranzen dieses Typs, bei dem häufig die Kultwächter weggelassen wurden (**181**), macht im vorliegenden Fall gerade dieses Motiv den Hauptakzent aus. Anstatt auf die Randbereiche, insbesondere die „Flügel“, konzentriert sich der figürliche Schmuck der Bamberger Monstranz auf die Mittelachse des Gefäßes. Dem die Hostie bekrönenden Turm sind eine Madonna und ein Schmerzensmann eingestellt. Neben dem Schaubehälter erscheinen großformatig die Kultwächter Johannes der Täufer und Maria Magdalena.<sup>952</sup> Gut vergleichbar ist ein Hostienostensorium aus der **Oberen Pfarre zu Bamberg** (1477, **182**). Seine „Flügel“ sind noch stärker durchbrochen (Zwillingsfenster), die Flankenfiguren, Engel und Maria einer Verkündigungsdarstellung, wenden sich noch der Kultmitte zu, anstatt selbständig in Erscheinung zu treten.<sup>953</sup>

Die Bamberger Monstranzen nähern sich formal dem **Flügelaltar** an: Die großen Statuetten Johannes und Maria Magdalenas beziehungsweise Mariens und des Engels entsprechen den Schreinfiguren. Die flachen, architektonischen Fortsätze lassen sich mit Retabelflügeln vergleichen, die nach ihrem Aufklappen den Blick auf den jeweils zugeordneten Heiligen freigeben. Bei der Dommonstranz ist die Höhe der schlanken Figurenpostamente exakt auf den Sitz der „Flügel“ abgestimmt. Umso mehr mußte sich der Betrachter, dessen Blick mit dem Prinzip des Ver- und Enthüllens vertraut war, dazu animiert fühlen, die Klappen in Gedanken zu schließen.<sup>954</sup>

950 Was schließlich wiederum dazu führte, daß die Monstranz speziell dieses Typs auf den Flügelaltar rückwirkte (siehe die Bamberger Monstranz, **183**, und ihre Parallelen mit dem Retabel aus Kaufbeuren, **18a**, oben S. 54f; vgl. hierzu auch unten S. 227).

951 Auf den rheinischen Einfluß weist Kohlhaussen 1968, 224-227 (m. Abb. 352-354), hin. Das Schaugefäß ist barock ergänzt (ebd. 227). Typisch nürnbergisch sind auch hier die architektonischen Hängeknäufe (vgl. die in Nürnberg gefertigte Monstranz aus Feldkirch, St. Nikolaus, 1506; ebd. 227 u. Abb. 355; vgl. oben S. 186 Anm. 947, **179**).

952 Gut vergleichbar ist eine rheinische Monstranz aus Mettendorf, St. Margaretha (3. V. 15. Jh.; Perpeet-Frech 1964, 188f u. Abb. 66). Das zylindrische Schaugefäß war ehemals flankiert von zwei großen Kultwächtern (Engeln?), die auf kleinen Stützmauerchen standen. Daneben schlossen sich flügelartig flache, schmucklose, architektonische Fortsätze mit Fialbekrönung an, in deren Strebewerk weitere Figuren eingestellt waren.

953 Kohlhaussen 1968, 217ff m. Abb. 335-338. Die Monstranz entstand in Nürnberg, die Modelle werden Veit Stoß zugeschrieben.

954 Vergleichbar ist eine wohl aus Münster stammende Hostienmonstranz aus Nienborg, St. Peter und Paul, vom Ende des 14. Jhs. (Fritz 1982, Abb. 404). Der einem Oval einbeschriebene Schaubehälter wird flankiert von flügelartig flachen Fortsätzen. Ihnen sind die Kultwächter Petrus und Paulus einbeschrieben, die in Tabernakelarchitekturen stehen. Links und rechts daneben endet die Architektur in Türmen.

Auch die bereits genannte Hostienmonstranz aus Kloster **Andechs (176)** hat flügelartige Seitenkompartimente, die mit durchbrochenem Maßwerk gefüllt und unterhalb durch Maßwerkknäufe betont sind. Die zunächst leeren „Flügel“ wurden erst Ende des 15. Jahrhunderts figürlich belebt: nach 1497 kamen die flankierenden Engel mit den *arma christi* hinzu. Sie ergänzen ikonologisch das Bild- und Reliquienprogramm (Passion und Eucharistie, Kreuzifix und Hostien) der Objektmitte.<sup>955</sup>

### **c) Monstranz und Drehstabretabel**

Die geschlossene Alltagsseite der meisten Drehstabaltäre läßt sich, wie gezeigt, gut mit einem Retabelreliquiar vergleichen. Die **pyramidale Konzeption** ihrer **Gesprenge** und deren reiche figürliche Ausstattung, meist mit einer **Kreuzigungsszene**, entsprechen hingegen dem Formenkanon der Monstranz.<sup>956</sup> Als Beispiele seien genannt die mit pyramidalen, gesprengeartigen Aufsätzen ausgestatteten Monstranzen und Ostensorien aus Augsburg (St. Moritz, **178**), Augsburg (hl.-Kreuz, **159**), Bocholt (**181**), Maihingen (**166**), Gerresheim (**180**), Bamberg (Dom, **182**), Freising (**171**), Kempen (**172**), Tamsweg (**170**), Kloster Andechs (**176**) und Klosterneuburg (**173**). Davon besitzen eine figürliche Kreuzigung: Augsburg (hl.-Kreuz, **159**), Kempen (**172**), Gerresheim (**180**), Bocholt (**181**), Maihingen (**166**); desweiteren die Monstranzen aus der Sammlung Basilewsky (**167**), aus Egulve (**168**) und Sigmaringen (**169**). Mit Schmerzensmann sind versehen: Bamberg (Dom, **182**), Augsburg (hl.-Kreuz, **159**, St. Moritz, **178**), Tamsweg (**170**). Der Vergleich mit Hosten- und Reliquienostensorien ist besonders im Hinblick auf die Festtagsseite der Drehpfostenaltäre aufschlußreich (**116ff**). Taten sich die Flügel auf, gaben sich dem Betrachter die Kultbilder zu erkennen, so wie sich ihm in der Monstranz die Kultsubstanz offenbarte. Die Kultsubstanz des Ostensoriums und das Kultbild des Retabels waren gleichermaßen von tordierten Säulen flankiert und von einer Gesprengepyramide überfangen und somit besonders ausgezeichnet. **Gewirtelte Stützen** wurden unter anderem beobachtet beim Ostensorium der Sammlung Basilewsky (**167**), bei den Reliquiaren aus Walcourt und Florenz (**164, 165**), sowie bei der Monstranz aus Sigmaringen (**169**).<sup>957</sup> Sowohl bei den Monstranzen als auch bei den Altären gab es verschiedene Möglichkeiten, das Heiligtum zu inszenieren: entweder mit Hilfe eines gerade schließenden „**Schaufensters**“ (Tamsweg, **170**, Augsburg, hl.-Kreuz, **159**), unter einem

<sup>955</sup>Siehe oben S. 184.

<sup>956</sup>Schon Adalbert Stifter vergleicht den Kefermarkter Altar mit einer gotischen Monstranz (vgl. Schindler 1978, 195). Der populärste Monstranzvergleich im Hinblick auf das Moosburger Retabel stammt von Franz Sebastian Meidinger (1790; siehe oben S. 35f). Koller 1998, 74, schreibt über das Pacherretabel in St. Wolfgang: „in St. Wolfgang hat Michael Pacher die Altararchitektur von Schrein und Gesprenge [...] so miteinander verbunden, daß der in sich geschlossene Schreinkasten und das auf Durchsicht angelegte Maß- und Strebewerk [...] des Gesprenge sich bruchlos zur monumentalen Monstranzform verbinden.“

<sup>957</sup>Sie sind Vorbildern aus der Großarchitektur entlehnt. In Italien beispielsweise wurden tordierte Säulen als Hochaltarschranken verwendet, im Norden dienten sie oft als Stützen für Altarvelen, zeichneten also in beiden Fällen das Allerheiligste im Kirchenraum aus (Bspe. mit Abbn. bei Braun 1924 Bd. 2, 143ff, 660 ff).

**Baldachinbogen** (Kempen, **172**) oder mittels einer Mischform, die beides kombiniert (Freising, **171**, Klosterneuburg, **173**, Andechs, **176**). Entsprechend lassen sich die Drehstabaltäre in zwei Gruppen einteilen, bei denen das Baldachinmotiv entweder vollständig zu sehen ist oder aber nur noch rudimentär, als Säulenpaar, in Erscheinung tritt ("Schaufenster"). Ohne Baldachin, mit plan schließendem Schrein, sind ausgestattet: Nonn (**137**), St. Kolomann (**120**), Gampern (**122**), Streichen (**121**), Castelfondo (**124**), Baselga di Bresimo (**123**), Regensburg (**125**).<sup>958</sup> Die Schreindecke wird durch einen Maßwerk(baldachin)bogen verunklärt in: Moosburg (**44**), Rabenden (**135**), Usterling (**127**), Mörlbach (**132, 134**), Rothenburg (**131**), Kitzbühel (**118**), Höhenberg (**116**), Schliersee (**129**).<sup>959</sup> Je nach Variante ist entweder der Aspekt des sich öffnenden Fensters/der Himmelspforte (Gruppe I) oder der des Himmelsgewölbes (Gruppe II) stärker betont. Analoges gilt für die Monstranzen.<sup>960</sup>

Die **Predellen-Hängeknäufe** der Drehstabretabel, in Moosburg halb architektonische, halb vegetabilische Gebilde aus zusammengesteckten und geschnürten Ästen (**184**), in Usterling (**127b,c**), Mörlbach (**132a**) und Rabenden (**135a**) monumentale, nach außen umknickende Knospen, sind ebenfalls dem Formenkanon der Monstranzen entnommen.<sup>961</sup> Vegetabilische Knospen finden sich an den Ostensorien aus Gerresheim und Kempfen (**180, 172**). Mit der Moosburger Lösung vergleichbar sind die Monstranzen von Feldkirch (**179**),<sup>962</sup> Bamberg (**182**), Augsburg (**178**), Andechs (**176**) und Klosterneuburg (**173**).

Selbst die von der Literatur in ihrer Bedeutung noch nicht hinreichend erklärte, explizit **ritterliche Erscheinung der Assistenten** der Moosburger Madonna, Heinrich und Kastulus, läßt sich auf die Konzeption der Ostensorien zurückführen. So wird das Schaugefäß der Augsburger Monstranz von zwei geharnischten Soldaten begleitet (**178**). In Maihingen (**166**) bewachen zwei Könige die Hostie. Rechts neben dem Schaubehälter der Freisinger Monstranz (**171**) erscheint St. Sigismund als

958Hier wird sicherlich auch der Einfluß des Pacherretabels, das ebenfalls mit „Schaufenster“ und Pyramidalgesprenge ausgestattet ist, eine große Rolle gespielt haben.

959In Freising, Unterölkofen, Landau, Prösels, Krumau und Prag ist wegen des fragmentarischen Zustands bzw. wegen der schon in den Renaissancestil übersetzten Formensprache keine eindeutige Zuweisung möglich. Bei der zweiten genannten Gruppe leitet der auf Säulen ruhende Kielbogen - Kürzel eines raumhaltigen Baldachins und Reminiszenz an die früh- und hochgotischen Baldachinretabel - **direkt ins Gesprenge über**. Die Bogenspitze bildet die Brücke zum Kreuzesstamm im Gesprenge. Mehrere der oben vorgestellten Monstranzen arbeiten mit diesem Motiv. Schon bei den älteren Hostien- und Reliquienostensorien aus der Sammlung Basilewsky und aus Egulve (**167f**) stellt der Baldachin über dem Schaubehälter die Plattform für das bekrönende Kruzifix. Bei der Monstranz aus Tamsweg (**170**) schafft der Kielbogen über der Figur des Hl. Leonhard den Übergang zum Hostiengefäß im oberen Register. Bei den Monstranzen aus Freising und Klosterneuburg (**171, 173**) führt der einen Baldachin bezeichnende Kielbogen direkt ins Gesprenge weiter. Bei dem ostensorienförmigen Reliquiar aus Kempfen (**172**) ist dieser Bogen zusätzlich, wie bei den Drehstabretabeln, mit einer Gesprengekreuzigung kombiniert.

960Ein weiterer Vergleichspunkt sind die mitunter **stumpfwinklig** vorkragenden Schaubehälter der Monstranzen, die an den winkligen Flügelverschluß und die polygonalen Schreimböden der Drehstabaltäre (vgl. Einfingerschreine, oben S. 109) erinnern. Als Beispiele für Monstranzen mit erkerförmigem Schaugefäß oder winklig gebrochener Bodenplatte wären zu nennen: Sigmaringen (**169**), Feldkirch (**179**) und das Reliquienostensorium zu Kempfen (**172**).

961Das analoge Motiv am Retabelreliquiar des Halleschen Heiltums ist dem Formenkanon der Monstranzen entlehnt (vgl. oben S. 171f).

962Der Vergleich wurde schon von Arnold 1990, 44, angestellt.

weltlicher Soldat mit Rüstung.<sup>963</sup> Das Motiv des „Monstranzritters“ hat, wie in IV. 1. b. gezeigt, auch die Entstehung der Schreinwächterretabel Pachers und Multschers allgemein mitbeeinflusst. Im geschlossenen Zustand stehen diese Altäre als monumentale Monstranzen vor dem Gläubigen. Der **geschlossene** Schrein „ersetzt“ dann gleichsam das **offene** Schaugefäß der Monstranz. Einzig in Moosburg wird die Bezugnahme auf das Monstranzschema auch an der **Festtagsseite** durchgespielt. Der offene Corpus mit seinen drei Figuren (Kultbild, flankiert von Rittern) entspricht dem dreiachsigen Schauteil der Ostensorien (Kultwächter-Hostie-Kultwächter).<sup>964</sup> Die geöffneten Innenflügel finden ihre Parallele in den flügelartigen Fortsätzen an den Seiten der Monstranzen aus Tamsweg (**170**), Bamberg (**182, 183**), Andechs (**176**) und Gerresheim (**180**) und in den Seitenabteilungen des Monstranzentwurfs Hopfers (**174**).<sup>965</sup> Der sich aus diesen Analogien unweigerlich ergebende Schluß ist, daß die Moosburger Madonna auf das Hostiengefäß, die Lunula, selbst anspielen muß. Dies wird später erörtert werden. Nicht alle Elemente des voll ausgebildeten Drehstabaltars, wie er in Rabenden, Usterling, Mörlbach (Hochaltar) und – fragmentarisch – in Moosburg überliefert ist, finden sich an anderen Drehpfostenaltären gleichermaßen einheitlich.<sup>966</sup> Hier spielen regionale Besonderheiten und Entwicklungsstränge sowie individuelle Vorlieben der Auftraggeber eine Rolle, deren Analyse hier aus Platzgründen nicht erfolgen kann. Betont werden muß, daß erst die **Kombination** aller hier vorgestellten Motive aus dem Formenkanon der Retabelreliquiare und Ostensorien in den Retabeln zu Moosburg (**44**), Usterling (**127**), Rabenden (**135**) und Mörlbach (**132**) jene immense Prachtentfaltung zeitigt, wie sie im Rahmen der Kanonikerreformen gewünscht gewesen sein dürfte.<sup>967</sup> Festzuhalten bleibt außerdem: den beiden Ansichtsseiten des Drehstabaltars liegen **zwei** verschiedene Architekturkonzepte zugrunde – Retabelreliquiar und Monstranz –, deren ureigenstes Hauptmotiv jeweils der Baldachin ist. Gemeinsame Wurzel ist das Baldachinretabel. Der Baldachin ist daher auch in **beiden** Wandlungsvarianten der Drehstabaltäre, innen wie außen, als prägendes Motiv sichtbar.<sup>968</sup>

963Seine Reliquien befinden sich im Besitz des Freisinger Bistums. Als Pendant ist ihm der Bistumsgründer Korbinian gegenübergestellt. Hier wurde also die gleiche ikonographische Verknüpfung gewählt wie in Moosburg. Auch dort erscheint ein Heiliger, der mit der Gründung des Stifts zu tun hat (Heinrich), im Verbund mit demjenigen Märtyrer, dessen Reliquien in der Kirche verwahrt sind (Kastulus).

964Das Ritter- und Wächtermotiv wurde in Moosburg, anders als bei Pacher, **in** den Schrein verlegt, in Analogie zu den ritterlichen Kultwächtern etwa der Monstranzen aus Augsburg, Maihingen, Freising. Alle nach Moosburg entstandenen Drehstabaltäre sind ebenfalls dreifigurig, die Seitenfiguren allerdings nie derart „militärisch“ wie in Moosburg (einzige Ausnahme mit zwei Figuren: Usterling, hier begründet durch das Doppelpatrozinium Johannes Baptist und Evangelist).

965Dort sind, rundbogig gerahmt, szenische Darstellungen eingefügt - auch dies eine Parallele zu den teils rundbogig schließenden, szenischen Landshuter Marienreliefs, die in dieser Untersuchung der Feiertagsseite des Moosburger Hochaltars zugeschrieben werden (vgl. unten S. 337ff).

966Bei den frühen Exemplaren aus Regensburg und Mörlbach (Verkündigungsalter), bei den italienischen sowie den tschechischen Vertretern fehlt das pyramidale Gesprenge. In Höhenberg, Kitzbühel, Schliersee, Unterölkofen, Streichen, Nonn und St. Kolomann gibt es keine Widerlager. Mit Gesprengepyramide, jedoch ohne Kreuzigung, sind konzipiert die Altäre in Gampern und auf dem Streichen. Die tordierten Säulen wurden durch glatte Drehstäbe ersetzt in Mörlbach (Verkündigungsalter) und Krumau; vergetabilische besitzt der Mörlbacher Hochaltar.

967Vgl. oben S. 145ff.

968Vgl. den Schrein aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum (oben S. 122f), der zugeklappt seine Eigenschaft als Reliquienbehältnis hervorhebt und geöffnet als Madonnenziborium wirkt (**90a,b**).

### **e) Heilumsweisungen**

Wieso griff man mit Baldachinschrein, Retabelreliquiar und Monstranz kleinformatige Pretiosen als Vorbilder für die Drehstabaltäre auf, statt ihren Repräsentationswert, wie sonst üblich, „nur“ durch noch reichere Maßwerkornamentik oder üppigeren Figureschmuck zu steigern?<sup>969</sup> Offenbar suchte man nach einem besonders **populären** Form- und Architekturschema: Ostensorien und Reliquiare waren dem spätmittelalterlichen Laien über die zu dieser Zeit invasionsartig zunehmenden Heilumsweisungen wohlbekannt und vertraut. In den eigens für die Weisungen gedruckten Heilumskatalogen waren die Behältnisse abgebildet. Diese Bücher, für die meisten Gläubigen erschwinglich, erlaubten den visuellen „Konsum“ der Pretiosen und den imaginären Genuß der Reliquien auch im privaten Rahmen. Die Bischöfe, Pröpste und weltlichen Herrscher, die diese Schauen organisierten, demonstrierten mit den Objekten ihre Macht, aber auch deren Wirkungsradius: aus Stifts- und Pfarrkirchen der Umgebung lieh man Monstranzen und anderes Gerät für die *ostensio* aus.<sup>970</sup>

### **Beispiele für Heilumsweisungen**

Heilumsweisungen fanden in Bayern und Österreich unter anderem in Augsburg, Regensburg, Bamberg, Wien und Kloster Andechs statt.

Die **Wiener** Pfarrkirche St. Stephan wurde 1365 zunächst zum Kollegiatstift und, 1469, zur Kathedrale erhoben. Vermutlich auf Initiative König Mathias Corvinus` hin wurde dort spätestens 1486 eine Heilumsweisung ins Leben gerufen,<sup>971</sup> die durch das Wiener Heilumsbuch von 1502 dokumentiert ist.<sup>972</sup> Die 1430/40 datierte Reliquienmonstranz mit Kreuzpartikel aus dem Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg (**173**) könnte im Rahmen der Wiener *ostensio* gezeigt worden sein:<sup>973</sup> das Stift liegt am Rande der Stadt und stand mit dem Stephansdom in Verbindung.<sup>974</sup>

969Vgl. die Einteilung der Schreine in zwei Figurenregister in Heilbronn (St. Kilian, 1498, **107a/b**, siehe oben S. 155), beim verlorenen Straßburger Hochaltar von Nicolas Hagenauer, beim Hochaltar von 1483 in Lorch am Rhein und beim Schnatterpeck-Altar zu Lana (**52a**, siehe S. 97); vgl. auch die immense architektonische und skulpturale Prachtentfaltung norddeutscher und niederländischer Schnitzretabel (etwa der Bordesolmer Altar von Hans Brüggemann, **192a**, vgl. unten S. 200f, oder der Georgsaltar zu Kalkar, siehe unten S. 334f).

970Kühne 2000, 291. Zu Reliquien als Einnahmequelle vgl. auch: Peter J. A. Nissen: "Niederländische Mirakelbücher aus dem Spätmittelalter" in: Peter Dinzelsbacher, Dieter Bauer (Hg.): "Volksreligion im hohen und späten Mittelalter"; Paderborn/München/Zürich/Wien 1990, 275-305, bes. 301ff; sowie: Markus Mayr (Hg.): "Von goldenen Gebeinen. Wirtschaft und Reliquien im Mittelalter"; Innsbruck/Wien/München 2001, hier bes.: Gerhard Weilandt: "Heiligen-Konjunktur. Reliquienpräsentation, Reliquienverehrung und wirtschaftliche Situation an der Nürnberger Lorenzkirche im Spätmittelalter", 186ff; und: Fritz 1982, 69ff ("Das Zurschaustellen gotischer Goldschmiedewerke – zugleich ein Beitrag zu ihrer Verwendung").

971Schon das Stift im 14. Jh. war auf herzogliche Initiative der Babenberger Friedrich II. sowie Rudolf IV. Gegründet worden, die die Errichtung eines Landesbistums beabsichtigten (Kühne 2000, 335f). Corvinus hatte sich z.B. u.a. auch für die Kanonisation des Hl. Markgrafen Leopold III. ausgesprochen; die Heiligsprechung erfolgte am 16.1.1485 (ebd. 339). Die erste Feier zu Ehren des Heiligen fand parallel in Wien, St. Stephan, und in Klosterneuburg statt.

972Kühne 2000, 334.

973Die Heiltümer aus den benachbarten Stiften wurden von den Domen häufig für Weisungen „entliehen“ (vgl. hier Anm. 970). Zur Klosterneuburger Monstranz siehe oben S. 183.

974Kühne 2000, 339.

Spätestens 1437 ist eine Heiltumsschau am Dom zu **Bamberg** bezeugt, deren Ursprung in die Zeit des Bischofs Albrechts von Wertheim (im Amt seit 1398) fallen dürfte.<sup>975</sup> Das Bamberger Heiltumsbuch von 1493 zeigt einige Reliquiare mit den typischen, flügelartigen Fortsätzen, wie sie die oben beschriebenen Monstranzen aus der Oberen Pfarre und aus dem Dom zu Bamberg besitzen (**182, 183**).<sup>976</sup> Seit 1466 ist eine *ostensio reliquiarum* in **Augsburg** belegt. Domkapitel und Bischof waren die Träger der Weisung. Sie fand immer dann statt, wenn der Kirchweihtag auf einen Sonntag fiel.<sup>977</sup> Der Domschatz wuchs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch um etwa das Doppelte auf insgesamt 63 Objekte an.<sup>978</sup> Bei dieser Schau könnten die Monstranzen aus St. Moritz (**178**) und Sigmaringen (**169**) vertreten gewesen sein:<sup>979</sup> letztere, ursprünglich bestimmt für die Burgkapelle auf dem Zoller bei Augsburg, bildet vermutlich die verlorene Augsburger Dommonstranz nach. Beide waren Stiftungen des Bischof Friedrich von Hohenzollern.<sup>980</sup> Auch das Reliquienostensorium mit Bluthostie aus Augsburg, hl.-Kreuz (**159**), dürfte bei der Augsburger Schau gezeigt worden sein.<sup>981</sup> Ein bedeutender Wallfahrtsort war im Mittelalter der *mons sanctus* beim heutigen Benediktinerkloster **Andechs**. In der Kapelle der ehemaligen Burg Andechs war es 1388 zu einem spektakulären Reliquienfund gekommen, zu dem unter anderem drei wundertätige Hostien gehörten. Er war Ausgangspunkt einer zunächst in München, ab 1403 auch auf dem *mons sanctus* selbst, stattfindenden Heiltumsweisung.<sup>982</sup> Ende des 15. Jahrhunderts umfaßte der Schatz rund 170 Objekte. Sie sind teils in Heiltumsbüchern, -listen und -briefen (1457, 1496, um 1550, 1572),<sup>983</sup> teils auf dem Andechser Heiltumsaltar (1494),<sup>984</sup> teils auf der sogenannten Blütenburger Heiltumstafel (1497) dokumentiert (**185**).<sup>985</sup> Zu den Heiltümern zählen die große Silbermonstranz,

975Kühne 2000, 280f.

976Ein Behälter mit Partikeln der Geißelsäule und eines Golgathasteines aus dem vierten Gang sowie ein Gefäß mit Kilians- und Gangolfsreliquien aus dem dritten Gang; vgl. Bamberger Heiltumsbuch 1493 von Hans Mair, teilweise abgedruckt in: A. Schramm: „Der Bilderschmuck der Frühdrucke“, Bd.18, Leipzig 1935, Tf. 110-112. Vgl. zu den Bamberger Weisungen Kühne 2000, 275-292. Die Weisungen selbst dürften nach 1400 begonnen haben. Als Gäste der Weisungen sind u.a. auch die bayerischen Herzöge belegt (Kühne 2000, 284). Die Orte Gerresheim und Kempen, zwei weitere Orte mit Monstranzen, die mit den Drehstabretabeln besonders gut vergleichbar sind, liegen im Einzugsgebiet Düsseldorfs. Dort fanden im Spätmittelalter ebenfalls wichtige Weisungen statt; siehe Kühne 2000, 378ff.

977Sog. Engelweihfeier. Siehe dazu Kühne 2000, 311.

978Kühne 2000, 322.

979St. Moritz ist die größte der drei Augsburger Kollegiatstiftskirchen. Bischof und Domkapitel könnten die Monstranz für die *ostensio* im Dom entliehen haben (siehe oben S. 191 m. Anm. 970 u. 973).

980Die These, die Sigmaringer Monstranz könnte die Dommonstranz nachbilden, stützt sich auf einen Eintrag in einem Domschatzinventar von 1582 („*Inventatrimv Oder Generall beschreibung Der Guldinen vnnd Silberin Clinodien*“, OAA, Nr. 39a), demzufolge die Dommonstranz wie die Sigmaringer aus Gold bestünde (die Sigmaringer besteht aus vergoldetem Kupfer) und mit großen und kleinen Perlen und Edelsteinen geschmückt sei, und darauf, daß beide Stücke von Friedrich von Hohenzollern gestiftet wurden (vgl. dazu Kat. Augsburg 1967, 206f, und I. Weber: „Die Tiefenbronner Monstranz und ihr künstlerischer Umkreis“, Diss. Masch. Schr. Mainz 1964, 111).

981Dafür spricht allein seine populäre Reliquie und seine jahrhundertealte Wertschätzung, die sich nicht zuletzt in den mehrfachen Überarbeitungen zeigt (siehe oben S. 176 u. 182). Kaum vorstellbar, daß man bei der Weisung auf dieses Objekt verzichtete.

982Kühne 2000, 352ff. Andechs konnte sich als Ort der Weisung schließlich durchsetzen.

983Kühne 2000, 350f.

984Die beiden erhaltenen Flügel dieses Altars befinden sich in Kloster Andechs (vgl. Kat. Andechs 1967, 72f).

985Sie wird in München (BNM) verwahrt; Vorbild war der Andechser Heiltumsaltar von 1494, dessen Außenflügel das gleiche Motiv zeigen (Kat. Andechs 1967, 73f). Als Nachbildung gelten auch die verschiedenen Heiltumsdrucke,

in der die drei Wunderhostien verwahrt werden, das Bernhardinusreliquiar und das Andechser "Monstränzel" (175a/b, 176, 177).<sup>986</sup>

### Bedeutung der Weisungen

Die – möglichst umfangreichen – Bestände an Märtyrergebeinen dienten nach Kühne Bischöfen und Domstiften gleichsam als „Kapitalsicherung“ für die Finanzierung neuer Kirchen oder anderer Projekte. Umso wichtiger war es, die eigenen – authentischen – Reliquienbestände gegen Fälschungen unautorisierter Dritter abzugrenzen.<sup>987</sup> Das die Heiligenpartikel einschließende Ostensorium ist daher Kühne zufolge nicht nur Dokument der mittelalterlichen Schaufrömmigkeit. Es soll, gleichsam Garant für die **Echtheit** und die unzweifelhafte Herkunft der Reliquie, einen „kontrollierteren Umgang“ mit dieser ermöglichen: bevor eine Reliquie mit einem Reliquiar gefaßt werden durfte, mußte sie durch den römischen Pontifex approbiert werden.<sup>988</sup> Auch Herrscher und Herzöge sicherten sich ihren Anteil an dieser Form der Kontrolle des öffentlichen Lebens und der Volksfrömmigkeit.<sup>989</sup> Die **Regensburger** Heiltumsweisung fand zum Beispiel auf Initiative des bayerischen Herzogs Albrecht IV. von Bayern-München statt, der in Regensburg eine „Nebenresidenz“ zu errichten gedachte und durch die Schauen die Attraktivität der Stadt steigern wollte.<sup>990</sup> Die Heiltumsweisung zu **Wittenberg** an der Stiftskirche Allerheiligen stand unter der Obhut der sächsischen Herzöge.<sup>991</sup> Rund 80 Objekte umfaßte die *ostensio* um 1500. 1509, bei Erscheinen des Cranachschen Heiltumsbuches, waren es bereits 117.<sup>992</sup> Schauplatz der **Andechser**

---

etwa derjenige des Jahres 1496 in London, British Mus., Inv. Nr. 1895-1-22-188 (ebd. 73).

986Siehe dazu oben S. 184f.

987Kanone 62 des IV. Lateranense hatte gefordert, daß, „weil gewisse Leute die Reliquien der Heiligen zum Verkauf ausstellen und sie überall zeigen [...], anerkannte Reliquien von nun an nicht mehr außerhalb von Reliquiaren gezeigt [...] werden sollen“ (zit. nach Kühne 2000, 556f).

988Kühne 2000, 562.

989Siehe den Abschnitt: „Die Träger der Ausbreitung: Herrschaft - Residenz - Reliquien“ bei Kühne 2000, 645-677, bes. 663f. Auch im kleinen Format spiegelt sich die doppelte Beeinflussung der *ostensio* durch kirchliche und weltliche Machthaber. Enno Bünz wies am 9.10.2004 im Rahmen eines Vortrages bei der Tagung „Ich armer sundiger Mensch“ (Halle/Moritzburg) auf die Reliquiensammlung des Degenhard Pfäffinger hin: In Salmanskirchen bei Ampfing hat Degenhard Pfäffinger, Herr zu Salmanskirchen, Zangberg und Wildenhain, Erbmarschall von Niederbayern, später Diplomat, Kämmerer und Geheimer Rat des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen, eine umfangreiche, nicht erhaltene Reliquiensammlung angelegt. Viele Objekte brachte er von einer Reise ins Heilige Land mit, die er zusammen mit Friedrich dem Weisen 1493 unternommen hatte. Die Pfarrkirche zu Salmanskirchen, in der die Heiltümer vermutlich für Laien zugänglich bzw. im Rahmen von Weisungen gezeigt worden waren, diente als Familiengrablege (der Grabstein Pfäffingers, vermutlich von einem Leinberger-Mitarbeiter um 1520 geschaffen, findet sich dort; vgl. Arnold 1993, 124f). Viele Ablässe waren an die Johanniskirche geknüpft, der damit eine zentrale Funktion zukam. Unweit Salmanskirchens lagen das Kollegiatstift Mühldorf und das Reformstift Polling (siehe oben S. 141ff).

990In den Diözesen Freising, Passau und Eichstätt sollten die Weisungen, so verfügte es Albrecht, publik gemacht werden. Namhafte Künstler wie Albrecht Altdorfer, der für die *ostensio* von 1517 eine textile Behang für den Heiltumsstuhl fertigte, wurden engagiert. 84 Reliquiare und textile Reliquien wurden nach dem Regensburger Heiltumsverzeichnis von 1496 insgesamt gezeigt (siehe Kühne 2000, 331f).

991Das Allerheiligenstift war eine herzogliche Gründung der Wittenberger (1353), vermutlich nach dem Vorbild des Allerheiligenstifts zu Prag, das unter Karl IV. gegründet worden war. „Die sich in den Prager Reliquienalloationen unter Karl IV. ausdrückende Herrschaftsrepräsentation scheinen die sächsischen Kurfürsten an ihrer Gründung im kleineren Maßstab kopiert zu haben“ (Kühne 2000, 404f). Die Heiltumsweisung des frühen 16. Jhs. geschah auf Initiative Kurfürst Friedrichs III. (ebd. 407f).

992Kühne 2000, 409f.

Weisung war anfangs München, weil sie, bedingt durch ältere Eigentumsrechte der bayerischen Herzöge an der Andechser Burg, zunächst unter deren Schirmherrschaft stand.<sup>993</sup> Der Münchner Herzog Ernst I. war es auch, der 1438 ein weltliches Kollegiatstift am *mons sanctus* gründete, welches durch den Augsburger Bischof Petrus von Schaumberg (1424-1469) bestätigt wurde.<sup>994</sup> In diese Zeit fällt auch die Stiftung der großen Hostienmonstranz (**176**) durch die Münchner Herzöge.<sup>995</sup> 1455 wurde das Andechser Stift zum Benediktinerkloster umgewandelt, blieb aber dennoch eng mit den Münchner Herzögen verbunden, die sich weiterhin um die Stiftung von Reliquiaren und Reliquien verdient machten.<sup>996</sup> Ihren Einfluß auf den *mons sanctus* dokumentiert die Darstellung Herzog Sigismund von Bayerns auf der Predella der Blütenburger Heiltumstafel von 1497 (**185**).<sup>997</sup> Zwischenzeitlich hatte Andechs aber auch jahrzehntelang unter der Obhut des **Reformstiftes Dießen** gestanden, welches in Kapitel IV. 4. a. im Zusammenhang mit der Salzburger und Raudnitzer Reform erwähnt wurde: Seit 1402 hatte das Chorherrenstift das Patronatsrecht über den *mons sanctus* inne. Stift Dießen veranlaßte 1423 dort einen Kirchenbau, der 1427 abgeschlossen war. Der Einfluß des Reformstifts auf die Wallfahrt zum *mons sanctus* entfiel mit der Gründung des herzoglichen Kollegiatstifts. Das älteste Reliquienverzeichnis zur **Bamberger Weisung** aus dem späten 14. Jahrhundert wurde unter Reformbischof Lamprecht von Brunn verfaßt, sein Nachfolger, Albrecht von Wertheim, rief die Weisungen ins Leben. Stifter der bei den **Augsburger Schauen** gezeigten Sigmaringer Monstranz (**169**) und der Augsburger Dommonstranz war, wie erwähnt, der reformorientierte Bischof Friedrich von Hohenzollern.<sup>998</sup> Unter Bischof Johannes von Tulbeck von **Freising**, einem weiteren Befürworter der Reformen, wurden die Freisinger Dommonstranz und vielleicht auch die zugehörige Holzmonstranz geschaffen (**171**).<sup>999</sup> Der Überblick zeigt, daß Reliquiare und Monstranzen, namentlich einige der in diesem Kapitel vorgestellten, seit dem Hochmittelalter im Brennpunkt bischöflicher, stiftischer und herrschaftlicher Repräsentationsbedürfnisse standen. Solche Pretiosen waren es auch, mit deren Hilfe Ende des Mittelalters in **Reformstiften** die Pracht der Gottesdienste gesteigert werden sollte.<sup>1000</sup> Auf dem Weg der Heiltumsweisungen wurden sie auch vielen Laien bekannt. Ostensorien sind Objekte, die

993Kühne 2000, 352ff. Offenbar hatten die Münchner Herzöge ältere Eigentumsrechte an der Burgkapelle, welche jedoch faktisch der Pfarre Erling und damit dem Benediktinerkloster Ebersberg unterstand. Dies war der Grund dafür, daß im Laufe der Zeit eine Konkurrenz zwischen den Münchner Weisungen und dem Heiligen Ort, dem *mons sanctus*, entbrannte. Letzterer konnte sich als Ort der Weisung schließlich durchsetzen.

994Braun 1829, 127.

995Kat. Andechs 1967, 34, mit Aufschlüsselung der Wappen am Fuß der Monstranz (u. a. die der Herzöge Ernst und Wilhelm III. von Bayern-München sowie das ihrer Mutter, Katharina von Görz, †1391).

996Kühne 2000, 370f.

997Kat. Andechs 1967, 73.

998Er hatte sich um die *Caritas* der Gläubigen im Dom verdient gemacht, vgl. oben S. 147. Zu Dießen siehe S. 141ff; zu Lamprecht von Brunn siehe S. 143.

999Ähnlich hatte sich der Reformbischof Nikodemus della Scala um den Ausbau des Domschatzes bemüht. Er schenkte dem Freisinger Dom neben einem byzantinischen Lukasbild und einem neuen Hochaltar etliche Reliquiare, Meßgewänder und eine mit Edelsteinen und Perlen verzierte Mitra (Maß 1988, 309 u. 323).

1000Ganz im Sinne der spätmittelalterlichen Kanonikerreformen (siehe oben S. 145ff).

materielle und ideelle **Authenzität**<sup>1001</sup> und Heilsmacht vermittelten und der Schaufreudigkeit des spätmittelalterlichen Gläubigen entgegenkamen. Derartige Überlegungen mögen eine Rolle gespielt haben, als man in Rabenden, Moosburg, Usterling, Mörlbach und anderen Kirchen dem Drehpfostenretabel zusätzlich ein explizit monstranzisches Erscheinungsbild verlieh. Daß vor allem in Moosburg am Ostensoriumsschema peinlich genau festgehalten wurde, ist sicher kein Zufall: Albrecht IV., testamentarischer Auftraggeber des Hochaltars, dürfte als Initiator der Regensburger Heiltumsweisung und wegen der Verbindung der Münchner Herzöge mit Kloster Andechs, einem der größten Reliquienschatze der damaligen Zeit, an Monstranzen und Reliquiaren ein besonderes Interesse gehabt haben. Eben dieses könnte in die Retabelkonzeption eingeflossen sein.<sup>1002</sup>

### **f) Die Kreuzigung im Gesprenge**

Die Drehstabretabel in **Moosburg (44)**, **Rabenden (135)**, **Mörlbach (132)**, **Nonn (137)**, **St. Kolomann (120)** und **Usterling (127)** sind nicht nur prachtvoller und größer als die meisten anderen Drehpfostenaltäre, sondern nehmen auch ikonologisch eine Sonderstellung ein: im geöffneten wie auch im geschlossenen Zustand fällt ihre **Gesprengekreuzigung** ins Auge, die hinsichtlich ihrer Monumentalität gleichsam mit der Schreinplastik im Corpusinneren konkurriert.<sup>1003</sup> Die Golgathaszene wird jedoch üblicherweise im Aufsatz von Schnitzretabeln nur sehr selten dargestellt,<sup>1004</sup> sodaß die Häufung des Motivs bei den Drehsäulenretabeln aufforchen läßt. Seiner möglichen Bedeutung soll im folgenden nachgegangen werden.

### **Allgemeines: Christusdarstellungen in Gesprenge und Corpus – das Retabel als Ort der Messe**

Besonders häufig begegnet als figürlicher Gesprenge schmuck der Auferstandene, der Salvator, oder – die gebräuchlichste Variante – der seine Wunden weisende Schmerzensmann.<sup>1005</sup> Dieses auch als Andachtsbild weit verbreitete Motiv des geopferten und leidenden Jesu (*imago pietatis*, „Erbärmedebild“) galt als Inbegriff des eucharistischen Opfers, welches am Altar zelebriert wird und zeichnet das Retabel als Ort der Messe aus. An Monstranzen kommt das Motiv in dieser Bedeutung ebenfalls häufig vor.<sup>1006</sup> Auch der **Gekreuzigte** weist auf den Gedanken des

1001 Vgl. Zu diesem Thema im Hinblick auf Moosburg u. a. unten S. 213f, 222f.

1002 Herzog Sigismund von Bayern stiftete z.B. die Blütenburger Tafel (**185**) mit der Darstellung des Andechser Heiltumsaltars in die Schloßkapelle zu Blütenburg bei München (Kühne 2000, 365, 370f; Kat. Andechs 1967, 74; vgl. oben S. 192). Die bayerischen Herzöge sind als Teilnehmer an der Bamberger Weisung überliefert (siehe oben S. 193f).

1003 Vgl. Anm. 1073 in diesem Kapitel (zur Überleitung Kielbogen-Gesprenge).

1004 Siehe die Bspe. unten Anm. 1039 in diesem Kapitel.

1005 Retabel mit Auferstandenen: Kalchreuth, Hochaltar, um 1480 (Hoffmann 1923, 263 u. Abb. 16); St. Florian bei Rosenheim, Annenaltar, frühes 16. Jh (Hoffmann 1923, 286 u. Abb. 61). Ein Retabel mit Salvator ist der Schwabacher Hochaltar (vgl. oben S. 47).

1006 LCI Bd. 4, Sp. 87-95. Retabel mit Schmerzensmann im Gesprenge: Rothenburg, Herlinaltar, 1466 (Hoffmann 1923, 262 u. Abb. 8); Kriestorf, Hochaltar, um 1512 (Hoffmann 1923, 269 u. Abb. 70), Rothenburg, St. Jakob, Hl.

eucharistischen Opfers und damit auf die kirchliche Meßfeier hin. Wie gezeigt, ist es in den Gesprengeaufbauten der **Ostensorien** aus Kempen (**172**), Gerresheim (**180**), Bocholt (**181**), Augsburg, Hl.-Kreuz (**159**), und Maihingen (**166**) vertreten. Kreuzigungen und Kruzifixe finden sich außerdem als Bekrönung der **Baldachinretabel** aus New York (Metropolitan Museum), Sevilla und Loreto, für die angenommen wird, daß sie ursprünglich Hostien und/oder Reliquien in ihrem Inneren bargen (**95, 88, 76**).<sup>1007</sup> Eucharistische **Ziborien und Pyxiden** trugen ebenfalls meist ein bekrönendes Kreuz oder eine Kreuzigung auf dem Deckel, ebenso die Verschlüsse von Hostienkelchen. Das Retabelreliquiar aus Orvieto (**154**), das eine hl.-Blut-Reliquie (ein blutendes Korporale) einschließt, ist mit einer Golgathadarstellung im Gesprenge versehen. Auch den meisten Staurotheken, die mit der Kreuzreliquie eine der Eucharistie ebenbürtige Herrenreliquie bergen, ist das Kreuzessymbol immanent. Kreuzigungsdarstellungen finden sich im Spätmittelalter überdies als Prägung auf den Hostien selbst: das Kreuz zeichnet das Brot als Leib Christi aus und steht stellvertretend für die Eucharistie.<sup>1008</sup>

Golgathaszenen nehmen daher häufig das Zentrum, den **Schrein**, der Altäre ein, wie etwa im Hochaltar der Rothenburger Jakobskirche von Friedrich Herlin.<sup>1009</sup> Auch ein kleines Retabel in der Filialkirche St. Anna in **Traxl** bei Ebersberg aus dem Jahre 1499 birgt im Corpus eine Kreuzigung (**186**). Es wird dadurch als Ort der Messe ausgezeichnet.<sup>1010</sup> Die verlorenen Flügelreliefs des Altärchens mit Passionsszenen ließen sich ebenfalls auf das Meßopfer beziehen.<sup>1011</sup> Dem Schrein ist ein dichter Flechtwerkbaldachin mit tordierten Säulen vorgeblendet, über deren eucharistische Bedeutung an anderer Stelle zu sprechen ist.<sup>1012</sup> Nun steht der Passionsaltar seit jeher an der Nordseite der kleinen, 1492 erbauten Traxler Hallenkirche.<sup>1013</sup> Dort schließt sich die bauzeitliche Sakristei mit darüber aufstrebendem Nordturm an. In die Nordwand ist eine Sakramentsnische eingelassen. Auffällig ist die formale Übereinstimmung zwischen der Rahmung des Altarcorpus und der Blendarkatur dieser Nische: beide tragen den gleichen geschweiften Spitzbogen, wie um der Wesensgleichheit von Sakrament/Hostie und Gekreuzigtem sichtbare Gestalt zu geben. Der Altar

---

Blut-Altar (hier weist der Schmerzensmann zugleich auf die Reliquie des Hl. Blutes hin, siehe unten S. 195). Zum Schmerzensmann an Monstranzen siehe Perpeet-Frech 1964, 69f.

1007Heute befinden sich im Gefach der Sevilla-Madonna Reliquien (vgl. oben S. 122).

1008Seifert 2004, 18ff, u. Perpeet-Frech 1964, 68.

1009Wie oben Anm. 1006 in diesem Kapitel. Vgl. auch das Pappenheimretabel in Eichstätt (oben S. 53f), den Flügelaltar von Ickelheim (um 1500, Abb. Hoffmann 1923, 15) oder den Dettwanger Altar von Tilman Riemenschneider (Abb. Schindler 1978, 269).

1010Hoffmann 1924, 267 u. Abb. 57, Tf. 55. Seine Predella und einzelne Fialen des Gesprenges sind erneuert.

1011Sie zeigten außer dem Zwölfjährigen Jesus im Tempel und dem Judaskuß eine Anbetung der Könige sowie eine Beweinung, beides stark eucharistisch besetzte Motive (im Mittelalter setzte man sowohl das angebetete Christuskind als auch den beweinten, toten Jesu mit der Hostie gleich, die von den Gläubigen angebetet beziehungsweise verehrt wird, vgl. dazu unten S. 247ff). Hoffmann 1923, Abb. 57 zeigt das Retabel noch im vollständigen Zustand (nach Dehio Bayern IV, 1185, sind die Flügel gestohlen).

1012Zur eucharistischen Bedeutung dieses Motivs siehe unten S. 205.

1013Im Zentrum des Chores steht der 1631veränderte Hochaltar. Seine Predella mit Malereien des Schmerzensmannes, Mariens und Johannes, stammt noch aus dem späten 15. Jh. Das Altarblatt kam erst 1856 hinzu. Der kleine Passionsaltar kommt als Hochaltar nicht in Frage (Dehio Bayern IV, 1185).

scheint also nicht nur ikonologisch das Meßopfer zu thematisieren, sondern dürfte zugleich **konkret-räumlich** auf die Sakramentsnische verweisen.<sup>1014</sup> Stark eucharistisch geprägt ist, wie erläutert, auch das Bildprogramm der Feiertagsseite des **Oberweseler Altars (70a)**. „In concentrating on the theology of the Mass, the Oberwesel Altarpiece is unique among [...] [the] group of winged altarpieces dating from the first half of the fourteenth century.“<sup>1015</sup> Auch die heute fragmentierte **Werktagsseite (70b)** nahm auf diesen Zusammenhang Bezug. Ihr Zentrum war ursprünglich ein rundplastisches Kruzifix (**70c**) im oberen der beiden Register, flankiert von den Relieffiguren Johannes und Mariens sowie von weiteren, gemalten Heiligen (**70d**).<sup>1016</sup> Christus am Kreuz repräsentierte die Eucharistie, die auch im Inneren des Retabels das zentrale Thema ist und dort dinglich-symbolisch in Form eines Ziboriummodells faßbar wird.<sup>1017</sup> Die **dreidimensionale** Gestalt Jesu an der Werktagsseite – eine für Retabelaußenseiten ungewöhnliche Lösung – erfüllte denselben Zweck. Sie veranschaulichte **bildhaft** die Realpräsenz des Leibes Christi im Sakrament, wie sie im Jahre 1264 durch Papst Urban festgelegt worden war.<sup>1018</sup>

### **Kreuzigungsdarstellungen im Gesprenge – das Retabel als Ort des Sakraments?**

In Oberwesel ist die Hostie im Corpus nur symbolisch präsent, in Form eines kleinen, modellhaften Ziboriums. Für den Doberaner Reliquienaltar hingegen nimmt man an, daß er tatsächlich das Sakrament in seinem Inneren barg (**67**).<sup>1019</sup> Nach Josef Braun war in Deutschland die Zahl der Retabeln, die zur dauerhaften Aufbewahrung des Allerheiligsten dienten, im Mittelalter sogar höher, als der materielle Bestand heute vermuten läßt.<sup>1020</sup> So gab es die Möglichkeit, ein transportables Gefäß hinter der Schreinrückwand<sup>1021</sup> oder in der Predella aufzustellen.<sup>1022</sup> Gelegentlich hielt eine Madonna im Corpus die Pyxis oder das Ziborium. Mittels Kette oder Kordel konnte es bei Bedarf herabgelassen werden, wie beispielsweise in Canterbury, in La-Ferté bei Chalon-sur-Saône, in

1014Dehio Bayern IV, 1185.

1015Ehresmann 1997, 220. Der Autor übt Kritik an der Interpretation Deckers 1985, 85-113, der den Oberweseler Altar als reines „Repräsentationsmöbel“ im Rahmen der Selbstdarstellung des Stifts begreift; Ehresmann 1997, 225f. Zitat ebd. 226.

1016Ehresmann nimmt an, daß man das Kruzifix während der Passionszeit vom Altar entfernte und als Requisit für die Osterliturgie verwendete, als Figur für das in der Stiftskirche befindliche, vermutlich von der gleichen Schnitzwerkstatt geschaffene Grab Christi (Ehresmann 1982, 367). Das Kruzifix befindet sich heute in der Sakristei der Stiftskirche, das Marienrelief im Schnütgenmuseum Köln. Als Vergleichsbeispiel für ein abnehmbares Altarkreuz nennt Ehresmann den Altar aus Schloß Tirol (ebd.). Zur Verwendung des Kruzifixes im Zusammenhang mit der Osterliturgie auch Kat. Worms 1993, 80. Vgl. zum Thema der Osterliturgie und der dafür verwandten Bildwerke auch ausführlich Tripps 1998, 114-158.

1017Im Reliquienretabel zu Doberan war das Allerheiligste wohl tatsächlich im Corpus in einer Sakramentsmadonna verwahrt worden. Vgl. unten S. 252f.

1018Braun 1932, 353. Maria und Johannes verehren gleichsam das Allerheiligste und mit ihnen auch die gemalten Heiligen, in deren Reihe sich einzugliedern der Gläubige beziehungsweise Geistliche aufgerufen war. Es sind neben Petrus und Johannes dem Täufer insbesondere „Volksheilige“ wie Katharina, Margaretha und Barbara, versammelt, mit denen sich der damalige Betrachter identifizierte. Sie gehören zu den 14 Nothelfern (LCI Bd. 8, Sp. 546f).

1019Vgl. Anm. 1371 S.253.

1020Vgl. zu diesem Thema auch unten S. 268ff.

1021Braun 1924 Bd. 2, 624

1022Braun 1924 Bd. 2, 631f.

London, in Ludlow und in Boquen.<sup>1023</sup> Häufig wurde der Sakramentstabernakel auch direkt im Schrein des Retabels in einer dafür vorgesehenen Nische deponiert.<sup>1024</sup> Ein Beispiel dafür ist der Sandstein-Hochaltar der Stadtpfarr- und späteren Kollegiatstiftskirche St. Martin in **Landshut (187)**.<sup>1025</sup> Er stammt von 1424. In einem fest eingemauerten Gehäuse barg das Retabel die Eucharistie (Tabernakelaltar). Es wurde barock überbaut und erst 1858, ohne Flügel und Bekrönung, unter dem neuzeitlichen Hochaltar wiederentdeckt. 1858-1870 restaurierte es der Bildhauer Max Puille. Er schuf unter anderem ein neues, pyramidales Gesprenge mit einer Kreuzigungsgruppe.<sup>1026</sup>

Auch der verlorene Multscher-Altar in **Sterzing (15)** barg an seiner Rückseite ein Sakramentsgehäuse.<sup>1027</sup> Darüber stand ein Schmerzensmann. Nach der Rekonstruktion Manfred Tripps` war zusätzlich eine pyramidale Kreuzigung im Gesprenge zu sehen.<sup>1028</sup> Darüber schloß sich die Figur Johannes des Täufers an, Patron des Deutschen Ordens, dem die Sterzinger Seelsorge zu jener Zeit unterstand.<sup>1029</sup> Die Doppelung des eucharistischen Christus als Schmerzensmann einerseits und Gekreuzigter andererseits<sup>1030</sup> war nötig, um das Retabel von der vorder- **und** rückseitigen Ansicht als Ort der Sakramentsaufbewahrung auszuzeichnen.

Ein pyramidales Gesprenge mit Kreuzigung krönt auch den (nach seiner Zerstörung 1944 rekonstruierten) Hochaltar der Kilianskirche zu **Heilbronn** von 1498 (**107**).<sup>1031</sup> Das mittlere der drei mit Schnitzbüsten gefüllten Predellengefäße birgt den von Maria und Johannes flankierten Schmerzensmann und damit ein eucharistisch konnotiertes Bildthema. Wie Johannes Tripps vorschlägt, dürfte im Corpus des Retabels ursprünglich eine Pyxis mit dem Allerheiligsten aufbewahrt gewesen sein: in einer heute leeren Nische im Baldachin über der Corpusmadonna.<sup>1032</sup>

Auch das **Tiefenbronner** Hochaltarretabel (1469) aus der Werkstatt Hans Multschers (**188**) stand, wenn nicht direkt, so zumindest mittelbar, im Kontext der Sakramentsaufbewahrung. Der Corpus ist altertümlich in zwei Registern angelegt. Die Pietà im Zentrum der unteren Etage stammt aus der

1023Nußbaum 1979, 342f.

1024Siehe z.B. auch den Hochaltar der Pfarrkirche Sierndorf bei Wien von 1518, bei dem das Tabernakel als vergittertes „Häuschen“ dem Betpult Mariens der im Corpus dargestellten Verkündigung einbeschrieben ist (Braun 1924 Bd. 2, 632; vgl. auch Schlie 2000, 79f).

1025Für die auch Leinberger etliche Werke schuf, etwa das sogenannte Rorerer Epitaph (1524, siehe oben S. 38, **328b**). In der Kirche hängt auch die sogenannte Landshuter Madonna, vgl. unten S. 244f.

1026Vielleicht im Wissen um die Tradition dieses Typs; siehe die folgenden Bsp. Die neugotischen Klappen verankerte Puille in je drei (ursprünglichen?) Aussparungen in der Rahmenkehlung des Corpus. Auf diese Weise blieben die seitlichen Rundkehlen, ähnlich den Flankensäulen eines Drehstabaltars, bei geöffneten und geschlossenen Flügeln sichtbar. Siehe zu Landshut Dehio Bayern II, 296f; Hoffmann 1923, 261; Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 256-269.

1027Vgl. oben S. 52.

1028So Manfred Tripps (Tripps 1969, 150ff).

1029Tripps 1969, 150f u. Kat. Bozen 1998, 60.

1030Von Andergassen in Kat. Bozen 1998, 60, als unnötig beanstandet.

1031Siehe oben S. 135.

1032Baxandall 1985, 352f; Tripps 2002, 58ff, macht seine Rekonstruktion an ikonographischen Details fest, etwa an den ursprünglich oben an den Schreinecken angebrachten Engeln, die jenen an italienischen Sakramentstabernakeln ähneln.

Zeit um 1400.<sup>1033</sup> Auffallend ist das stark eucharistische Bildprogramm des Retabels: beginnend mit der pyramidalen Kreuzigung im Gesprenge, fortgesetzt in der darunter befindlichen Kreuzabnahme und dem Vesperbild des Internationalen Stils bis hin zu den gemalten Passionsszenen der Flügellinnenseiten, darunter eine Grablegung.<sup>1034</sup> Nun war der Hochaltar Schlußpunkt einer die gesamten 60er Jahre andauernden Baukampagne, die sich explizit dem Thema „Sakrament“ widmete.<sup>1035</sup> 1462 wurde am nördlichen Chorstrebe Pfeiler ein Sakristeischrank für die Aufbewahrung von Kelchen und anderem liturgischen Zubehör errichtet. Ein Jahr später erbaute man eine doppelstöckige Sakristei an der Nordseite des Chores, und sechs Jahre darauf war der Hochaltar vollendet. Erst um 1500, also nach mehr als 30 Jahren, kam schließlich ein gotisches Sakramentshaus hinzu. Die Eucharistie könnte bis dahin im oder am Retabel, vielleicht in einem im Gesprenge befestigten Hängetabernakel, oder zumindest im daneben stehenden Sakristeischrank verwahrt worden sein.<sup>1036</sup>

Tatsächlich hing das Sakrament häufig über dem Altar schwebend in einer Pyxis oder in einer sogenannten Eucharistietaupe, die am Altarziborium oder einem eigens dafür gearbeiteten Stab befestigt war.<sup>1037</sup> Ein gemalter Altarflügel des 16. Jahrhunderts in der Kathedrale von **Arras** belegt diesen Usus: Dargestellt ist ein Retabel, hinter dem sich ein Freipfeiler erstreckt, an dem über einem Sockel ein Krummstab als Hängevorrichtung für die Eucharistie arretiert ist. Darüber erhebt sich als Bekrönung auch hier wieder eine dreifigurige **Golghathaszene**. Sie fußt auf einem Ziborium. Darunter scheint eine Baldachinmadonna zu stehen.<sup>1038</sup>

### **Andere Möglichkeiten, den Ort des Allerheiligsten zu kennzeichnen: das Monstranzschema**

Eine Golghathadarstellung im Gesprenge eines Retabels war nicht immer zwingend mit der Aufbewahrung des Allerheiligsten verbunden.<sup>1039</sup> Genausowenig zeitigte die Aufbewahrung der

1033Hier sollte, wie in Kaufbeuren und Moosburg, die Kunst des Schönen Stils wiederaufleben, was offenbar für die Einkünfte aus der Wallfahrt sehr einträglich war (Kat. Ulm 1996, 50).

1034Die Grablegung kann auf die Niederlegung der Hostie in der Pyxis oder Monstranz gedeutet werden (siehe unten S. 418).

1035Die Erneuerungskampagne wurde von weltlicher und geistlicher Seite gleichermaßen getragen. Neben den Klerikern zeichneten als Stifter für die Finanzierung die in Tiefenbronn ansässigen Markrafen von Gemminge verantwortlich. Ihr Wappen befindet sich am Retabel (Dehio Baden-Württemberg I, 783ff).

1036Zur Verwendung der sog. Sakristei- oder Kelchschränke siehe ausführlich Laabs 2000, 97ff. Sakristeien wurden im Spätmittelalter nur noch in Notfällen für die Aufbewahrung des Allerheiligsten genutzt (Braun 1924, Bd. 2, 587).

1037Braun 1924 Bd. 2, 619ff.

1038Vgl. E. Viollet-le-Duc: „Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI. au XVI. siècle“, Bd.2, Paris 1856, 28f. m. Abb. 8. Vgl. Vloberg 1946, 73; Nußbaum 1979, 340f m. Abb. 19 und weiteren Bspn. für Retabel mit monumentalen Kreuzigungen, an denen die Eucharistie im Hängetabernakel befestigt war. Die Abbildungen bei Vloberg, ebd., und Nußbaum 1979, Abb. 19, scheinen eine Madonna wiederzugeben; nach Nußbaum (ebd., 341f) waren an dieser Stelle neben Engeln häufig Marienskulpturen als Halterinnen der Suspension angebracht.

1039Kreuzigungsdarstellungen **ohne** pyramidales Gesprenge kommen u. a. an folgenden Retabeln vor: Hochaltar von St. Sigmund im Pustertal (1425/30; Decker 1985, 117 u. Abb. 17.); hier ist die gesamte Golghathaszene einer ziboriumartigen Kleinarchitektur eingestellt. Retabel zu Pinzon von Hans Klocker (1490/95; Lapaire 1972, 51f u. Abb. 14); statt einer Pyramide ist die Form des Gesprenges einer Doppelturmfassade nachempfunden. Flügelaltar aus Margen/Tirol (um 1500; Egg 1985, 205 u. Abb. 149); das Kreuz ist einem querovalen Astwerkgeflecht einbeschrieben.

Eucharistie am Altar automatisch eine Kreuzigungsdarstellung im Gesprenge. Es werden im folgenden Sakramentsaltäre vorgestellt, bei denen stattdessen ein betont monstranzisches Retabelschema gewählt wurde. 1499-1505 schuf Tilman Riemenschneider den **hl.-Blut-Altar** der **Rothenburger** Jakobskirche (**190**). Er diente dem Kult um eine hl.-Blut-Reliquie ebenso wie der Aufbewahrung des Sakraments.<sup>1040</sup> Die Proportionen des Retabels mit weit ausladendem Corpus und hohem, filigranem, transparentem Gesprenge erinnern an ein Ostensorium. Der Verzicht auf eine Fassung unterstreicht die Assoziation eines monumentalen Goldschmiedewerks. Die als Fensterband ausgebildete, durchbrochene Retabelrückwand gemahnt an den Chor einer Kirche, aber auch an die transluziden Schaugefäße der Monstranzen.<sup>1041</sup>

Die Augustinerchorherrenkirche in **Bordesholm** wurde im Zuge der spätmittelalterlichen Kanonikerreform der Windesheimer Kongregation 1490-1521 unter Prior Albert Preen (1502-1518) umgestaltet. Höhepunkt war das Flügelretabel des Hochaltars von Hans Brüggemann von 1521, das sich heute im Dom zu Schleswig befindet (**192a**).<sup>1042</sup> Es birgt in der Mittelachse der Predella einen Tabernakel, in dem das Sakrament aufbewahrt wurde (**192b**).<sup>1043</sup> Die links und rechts flankierenden vier Szenen beziehen sich typologisch auf die Eucharistie,<sup>1044</sup> ebenso die zentrale Kreuzigung im Schrein mit den zugehörigen Passionsszenen auf den weit ausladenden Klappen.<sup>1045</sup> Erst bei geschlossenen Flügeln ergibt sich der Umriß einer gewaltigen Monstranz mit pyramidalem Abschluß und stufenförmig abgetreppten, durch tordierte Säulchen eigens betonten Seiten (**192c**).<sup>1046</sup>

1040 Das Sakramentsgehäuse befand sich ursprünglich an Stelle des Kruzifixes in der Predella. Schlie 2000, 162ff.

1041 Vgl. auch Riemenschneiders **Creglinger Altar** (1505/10) mit ähnlichem Schema (**191**). Die flache Oberkante des Corpus überlagert ein spitzer Kielbogen, der in das pyramidale Gesprenge überleitet - ein Motiv, das an die Monstranz aus Klosterneuburg (**173**) erinnert (siehe auch Moosburg!). Das Retabel kennzeichnet eine Sakramentsreliquie. An seinem Standort hatte ein Bauer im 14. Jh. eine wundertätige Hostie entdeckt, welche rasch zu einem Wallfahrtsziel avancierte. Vgl. zu den beiden Retabeln Baxandall 1985, 337f, m. Lit.

1042 Kähler 1981, 23ff, bes. 26 m. Abb.. Zum Retabel bes. ebd. 59ff. Die genannte Reformrichtung ist, im Gegensatz zu den übrigen, oben S. 141ff vorgestellten Reformen, mehr auf Innerlichkeit und Zurückgezogenheit sowie Reflexion der *compassio* ausgerichtet.

1043 Zu überlegen wäre, ob nicht das ausgesprochen stark eucharistisch geprägte Retabel in Oberwesel (siehe oben S. 197) mit seinem plastischen Kruzifix der Außenseite ehemals das Sakrament barg. Zu nennen sind aber daneben u.a. noch die klösterlichen Sakramentsaltäre in Köln (Klarenaltar aus dem ehem. Klarissenkloster, heute Dom, fr. 14. Jh., siehe Braun 1924 Bd. 2, 627) Erfurt (Dominikanerkirche, fr. 15. Jh., Braun 1924 Bd. 2, 627) und Doberan (Zisterzienserkirche, fr. 14. Jh., siehe dazu ausführlich Laabs 2000, 21ff, und oben S. 253 m. Anm. 1371, **67**).

1044 Abendmahl mit Fußwaschung, Abraham und Melchisedech, Passahmahl und Diakonisches Liebesmahl, deutbar nach dem Vierfachen Schriftsinn; siehe Kähler 1981, 62-75.

1045 Kähler 1981, 77-84. Zu den Deutungsebenen, die die Autorin darüberhinaus u.a. im Zusammenhang mit den Windesheimer Reformen und der *devotio moderna* vorschlägt, siehe 87-111. Der „Altar als politisch-programmatischer Höhepunkt der landesherrlichen Grablege“ wird besprochen ebd. 111-126. Zu einer Kritik an den Thesen Käblers in Bezug auf die Kanonikerreformen siehe Bünz 2002, 70.

1046 Neben den holzsichtigen, schmucklosen Flügeln bleiben mehrere Skulpturen sichtbar: Der Weltenrichter thront im Gesprenge, ihn flankieren Engel mit den *arma christi*. Darunter sind, über dem Corpus, das erste Menschenpaar sowie, links und rechts neben dem Altar auf freistehenden Säulen postiert, die Tiburtinische Sibylle und Kaiser Augustus zu sehen. Sie alle deuten ikonologisch auf die Passionsszenen im Inneren und damit auch auf den gleichermaßen nach Flügelverschluß noch sichtbaren Predellentabernakel mit dem hinter einem Gitter verborgenen Sakrament: die Erbsünde Adams wird durch die Kreuzigung Jesu getilgt; die *arma* stehen stellvertretend für die Passion (zur Bedeutung der Sibylle von Tibur im Zusammenhang mit dem Jesuskind und der Eucharistie siehe unten S. 240). Es trifft also nicht uneingeschränkt zu, wenn behauptet wird, daß schmucklose Flügelaußenseiten für Verzicht und Armutsideale stehen (vgl. etwa: Jörg Rosenfeld: „Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als

Nun gibt es Retabel, bei denen diese "eucharistischen Signale" – Gesprengekreuzigung und Monstranzschema – kombiniert wurden. Das Pacherretabel in **St. Wolfgang** (1477, **13**) mit seiner pyramidalen Gesprengekreuzigung und der den Corpus flankierenden Ritter bewog schon Koller zum Vergleich mit einer Monstranz. Dies ist nur in der Werktagsansicht faßbar (Schreinwächter). Wolfgang Wegner machte darauf aufmerksam, daß der zugeklappte Schrein keinen geschlossenen Eindruck, sondern die Assoziation eines durchbrochenen „geschnitzten Schreingehäuse[s]“ erwecke: Die gemalten Maßwerke der Bildfelder der Flügelaußenseiten gewähren Durchblicke auf die dahinterliegenden Wolfgangsszenen, wirken luftig und offen wie das Rahmenwerk eines Ostensoriums (**193a**).<sup>1047</sup> Die aufwendigst mit figürlichen Malereien und Maßwerkgrisailen sowie einem erkerförmigen Vorsprung in der Mitte gestaltete Rückseite des Retabels birgt heute im Predellenbereich den sogenannten „Altarstein des Hl. Wolfgang“, der reliquiengleich verehrt wurde (**193c**). Er stammt aus der Zeit vor Errichtung des Retabels und wurde um 1700 in einem barocken Marmorrahmen mit lateinischer Inschrift neu gefaßt. Sein ursprünglicher Zusammenhang mit der Nische, in die er heute eingemauert ist, ist allerdings fraglich.<sup>1048</sup> Vorstellbar wäre entweder, daß die Monstranzform des Altars dem hohen Kultwert des Steines Rechnung trägt, oder, daß in der Predellennische ursprünglich das Sakrament verwahrt wurde und die Altararchitektur dies anzeigen sollte.<sup>1049</sup>

Das ehemalige Ostchorhochaltarretabel des **Augsburger Doms** (heute im Westchor, **195a**) ist im Hinblick auf Moosburg aufschlußreich und soll daher ausführlicher besprochen werden. Sein Material – Bronze – und seine unwandelbare, diaphane, rund 3,50 Meter hohe, pyramidale Architektur erinnern an eine Monstranz. Im heute leeren Strebewerk waren vermutlich ursprünglich Figuren eingestellt, im Zentrum wohl Maria, der der Dom geweiht ist (**195b**).<sup>1050</sup> Nur die bekrönende **Kreuzigungsgruppe im Gesprenge** ist erhalten. Daß das Retabel einen predellaartigen

---

bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“ in: Krohm/Oellermann 1992, 65ff). Vielmehr betonen sie, zumindest in Bordesholm, die Präsenz der noch sichtbaren Figuren umso mehr und rufen damit, wie die szenischen Außenseiten anderer Altäre, zur Reflexion über die verborgene Schreinplastik auf, die mit diesen Figuren in ikonologischer Verbindung steht. Auch das Kaufbeurer Retabel (**18**, siehe oben S. 54f) hat ein auffällig monstranzisches Schema (siehe die Bamberger Monstranz, **183**, oben S. 187), im Gesprenge steht aber Maria. Kein eucharistischer Kontext ist hier ausschlaggebend; es geht hier eher um die reliquiengleiche Inszenierung der drei älteren Corpusfiguren in der Art eines Denkmals (vgl. oben S. 56).

1047Wegner 1940, 119. Wegner ist der Meinung, daß es Pacher bei der Wiedergabe geschnitzter Maßwerke durch Malerei um eine Art Paragone, um eine bewußte Analogie zur Schnitztechnik an sich gehe, nicht aber um inhaltliche oder architekturtypologische Aussagen. Zu Kollers Monstranzvergleich siehe Anm. 956 in diesem Kapitel.

1048Koller 1998, 16. Abbn. zum Retabel Koller 1998, Tf. 4-7 sowie 94-97.

1049An der Rückwand erscheint über der Nische ein großfiguriger Christopherus, der Christus-Träger. Auch das Retabel wäre als Sakramentsretabel, als Hülle für den Leib Jesu, ein „Christus-Träger“ (vgl. zur Ikonographie des Hl. Christopherus in diesem Zusammenhang LCI Bd. 5, Sp. 504). Die Verwandtschaft des Pacherretabels mit dem Sterzinger - tuchhaltende Engel im Schrein, Wächter, Marienkrönung - könnte ebenfalls für die gemeinsame Funktion als Sakramentsretabel sprechen (Kat. Bozen 1998, 59f).

1050Die je zwei Standpodeste in den Seitenabteilungen werden heute als Kerzenhalter genutzt. Mitte des 19. Jhs. befanden sich neben einer barocken Madonna im Zentrum noch vier weitere, „stilistisch schwer einzuordnende“ Heilige innerhalb des Retabels (überliefert durch einen Stich von Bergmann/Neuß, abgebildet in Chevalley 1995, 201, Abb. 311. Vgl. ebd. 202).

Unterbau hatte, ist nicht belegt, liegt aber nahe.<sup>1051</sup> Unter Kustos Johann Guerlich, Propst der Kollegiatstifte St. Gertrud und St. Peter, wurde der Ostbau 1431 geweiht.<sup>1052</sup> Das bronzene Hochaltarretabel installierte Bischof Petrus von Schaumberg jedoch erst 1477 auf der dortigen Mensa.<sup>1053</sup> Schon 1509/10 erwog man eine Translozierung des Bronzeretabels in den Westchor.<sup>1054</sup> Jahre zuvor, 1482, war unter Bischof Johann von Werdenberg beim Augsburger Goldschmied Peter Rimpfing ein großes Silberretabel mit Passionsreliefs als neuer Schmuck des Ostchoraltars in Auftrag gegeben worden, welches Jörg Seld 1508 vollendete. Dieses Retabel, welches man wohl nicht wandeln konnte, ist nicht erhalten.<sup>1055</sup> Werktags war es vermutlich durch das sogenannte „Dombild“ von Hans Holbein (1508/1509) verdeckt, eine dreiteilige *pala*. Eine erhaltene Visierung Holbeins (**195c**) läßt vermuten, daß im Zentrum die Muttergottes als Patronin des Domes stand, flankiert von den Bistumsheiligen Ulrich und Afra.<sup>1056</sup> Es ist nicht gesichert, daß der neue Silberschrein von Jörg Seld samt der zugehörigen Tafel Holbeins 1510 das ältere Bronzeretabel tatsächlich vom Ostchor verdrängte.<sup>1057</sup> Bushart schlug stattdessen vor, daß der Passionsaltar Selds in die offene Maßwerkarchitektur des stabilen, älteren Bronzearaufbaus **integriert** worden sein könnte.<sup>1058</sup> Die Marientafel Holbeins hätte werktags dann das komplette Ensemble abgedeckt.<sup>1059</sup> Allerdings hätte diese Konstellation eine sicherlich unerwünschte Doppelung des Kreuzigungsmotivs mit sich gebracht, denn oberhalb der gemalten Tafel mit Golgathaszene im

1051Ältere Varianten des Aufbaus des Retabels aus dem frühen und späteren 19. Jh. zeigen es immer mit einer Predella; beim heutigen, 1984 hergestellten Zustand wurde darauf verzichtet; die äußeren, seitlichen Stützen sind eine Zutat von 1874 (siehe die Abbildungen in Chevalley 1995, 200f, Abb. 309-311).

1052Die Grundsteinlegung für den Ostchor war 1356 erfolgt, wobei die ehemals an dieser Stelle befindliche Kollegiatstiftskirche St. Gertrud dem neuen „Hohen Dom“ subsumiert wurde. Die Chorherren erhielten im Neubau eine eigene Kapelle mit zugehöriger Sakristei. Den Kanonikern war die „ungeschmälerte Erhaltung ihrer Rechte und Gewohnheiten zugesichert“ worden. Der Propst war für die Abhaltung des Dompfarrgottesdienstes zuständig. Vgl. Braun 1829, 18 (Zitat ebd.) sowie 171f; vgl. Friesenegger 1930, 8.

1053Er gilt als Teil der umfassenden Neugestaltung des Doms unter Kardinal Petrus von Schaumberg (siehe Chevalley 1995, 201f mit ausführlichen Quellenangaben; Bushart 1969, 110). Da der Ostchoraltar selbst bereits 1431 zusammen mit dem Neubau geweiht und mit Ablässen verknüpft worden war, ist wohl von einem Vorgängerretabel auszugehen (Braun 1829, 21f; Friesenegger 1930, 21).

1054Ausführlich erläutert von Bushart 1969, 110.

1055Vgl. zu dem Schrein Chevalley 1995, 197f, sowie ausführlich mit Abdruck der mittelalterlichen Quellen Schröder 1930, bes. 111-114. Der Schrein von Jörg Seld existierte noch bis ins 17. Jh. und wurde in den Wirren des 30-jährigen Krieges nach Salzburg verbracht, wo er schließlich eingeschmolzen wurde (Chevalley 1995, 198).

1056Dieses Bild wurde 1537 von den Bilderstürmern zerstört (Kat. Augsburg 1965, 106f). Nachdem der Silberchrein von Jörg Seld im Zuge des Bildersturms ausgelagert worden war, nahm er nach der Rekatholisierung des Domes 1548 seinen angestammten Platz im Ostchor wieder ein. Als neue Verschußtafel diente nun das in der Wolfgangskapelle des Doms erhaltene, **zweite „Dombild“** von **Christoph Amberger** von 1554, welches die Grundkonzeption (triptychal und unwandelbar), die Maße und die Ikonographie des Holbeinschen Vorgängers (**194c**, Visierung) übernimmt (**194d**). Dies belegt der Vergleich des Dombildes mit der im Stadtmuseum Danzig überlieferten Visier Holbeins für das erste Dombild (siehe dazu Kat. Augsburg 1965, 106f u. Abb. 78).

1057Es ist keine Quelle überliefert, die die endgültige Translozierung des Bronzeretabels bestätigen würde (Bushart 1969, 111). Gemeinhin wird angenommen, daß das Bronzeretabel 1520 in den Westchor wanderte (Chevalley 1995, 201, mit Verweis auf die ältere Literatur).

1058Dafür spricht nicht zuletzt die jeweils triptychale Anlage des Bronzeretabels und der zum Silberschrein gehörigen Verschußtafel (Bushart 1969, 111).

1059Nach der Holbeinausstellung 1965 wurde die Amberger Tafel, deren Proportionen vermutlich denen des Holbeinbildes entsprechen, versuchsweise vor dem Bronzeretabel aufgestellt, „wobei die auffällige Übereinstimmung der Maße - unter Berücksichtigung der einstigen Bildrahmen - deutlich wurde“ (Bushart 1969, 111, vgl. auch die folgende Anm. 1060).

Giebelabschluß hätte sich nochmals das plastische Kruzifix des viel höheren Bronzealtars erstreckt.<sup>1060</sup> Gleichwohl ist allein aus statischen Gründen davon auszugehen, daß der neue Silberaltar ein Trägergerüst aus Holz oder Metall erhielt.<sup>1061</sup> Es könnte sich, falls das Bronzeretabel nicht wiederverwendet wurde, um eine diesem ähnliche,<sup>1062</sup> kleinere, den Maßen des gemalten Dombildes angepaßte Rahmenarchitektur gehandelt haben. Sie trug vielleicht, wie das Bronzeretabel, eine Kreuzigungsdarstellung im Gesprenge – der ideale ikonologische Rahmen für die Passionsreliefs des Seld-Schreins. Die Golgathaszene im Giebel der Holbeintafel hätte dann auf die plastische Kreuzigung des dahinterliegenden Silberaltars rückverwiesen.<sup>1063</sup> Bei Entfernung der Tafel an Sonn- und Feiertagen wäre das rahmende (Maßwerk?-)Gerüst mit seinen Pfeilern sichtbar geworden, dem die Seldschen Passionsreliefs und – vielleicht – zusätzliche Rundfiguren einbeschrieben gewesen wären.<sup>1064</sup>

Das eucharistische Bildprogramm beider Retabel und die Monstranzform des erhaltenen bronzenen Trägergerüsts (**195a,b**) könnten als Hinweis auf die an den Ostchor angrenzende Sakristei der Chorherren des Kollegiatstifts St. Gertrud gedacht gewesen sein. Oder barg die verlorene Predella des Bronzeretabels ursprünglich selbst das Sakrament?<sup>1065</sup> Denn als man 1509 die Translozierung des Bronzeretabels in den Westchor (sogenannter „alter Chor“) erwog, wurde im Domkapitel unter anderem darüber debattiert, ob *„und wie die Messing[sic]-tafel, so auf dem neuen Chor gestanden ist, auf den alten Chor gesetzt, ob die vormaligen Bilder daran wieder angebracht, ob [wieder] ein Sakramentshäuslein darunter gemacht und wie das Retabel auf dem marmornen Altartisch befestigt werden sollte.“*<sup>1066</sup> Auch als für den Silberaltar Selds 1597 im Zuge seiner Rückführung in den

1060Die Breite des Bronzealtars (ohne die seitlichen, zum Boden führenden Streben) entspricht etwa der 255 cm breiten Ambergertafel (Gesamtbreite des Bronzeretabels ca. 370 cm, Höhe ab Mensa ohne Kruzifix 350 cm; siehe Chevalley 1995, 202; zur Amberger-Tafel, deren Höhe 325 cm beträgt, vgl. Kat. Augsburg 1965, 149).

1061Tatsächlich scheint man ein Trägergerüst für das Silberretabel als nötig erachtet zu haben. 1597 erhielt es bei seiner Rückführung in den Dom, nachdem es vor den Bilderstürmen in Sicherheit gebracht worden war, einen neuen Aufbau aus Ebenholz, der 1636 zerstört wurde. 1603 sollte es im Zuge der Neugestaltung des Ostchors und des Altars nochmals verändert werden und auch einen neuen Tabernakel bekommen. Das neue Gerüst wurde nicht ausgeführt. Vgl. Chevalley 1995, 198.

1062Dies legt der Umriss des Ambergerschen wie des Holbeinschen Dombildes nahe: das Mittelfeld endet jeweils spitzgiebelig.

1063Das Ambergersche und das Holbeinsche Dombild zeigen eine Kreuzigungsdarstellung im „Giebel“. Bushart weist die Vorstellung zweier formal miteinander korrespondierender Retabel im Ost- und Westchor als unwahrscheinlich zurück, denn dies „wäre ein für das frühe 16. Jahrhundert einmaliger Fall von Entsprechungswillen, der umso mehr erstaunen ließe, als die beiden durch das Mittelschiff und die halben Chöre voneinander getrennten Altäre zu kleine Ausmaße und zu wenig Volumen aufgewiesen hätten, um als Gegenstücke zu wirken“ (Bushart 1969, 111). Letzteres zeigt aber umso deutlicher, daß es eben nicht um eine formale Entsprechung beider Retabel ging, sondern vielmehr darum, beim neuen Retabel eine Form der historischen und funktionalen Kontinuität anzudeuten.

1064Falls der Silberschrein nicht die ganze Breite des Rahmenbaus abgedeckt haben sollte, wäre es denkbar, daß in den Seitenabteilungen je eine oder zwei der älteren Figuren des Bronzeretabels stehen blieben, daß also die Passionsszenen in der Mitte von Heiligengestalten flankiert waren, denn das Domkapitel hatte 1509/1510 darüber debattiert, ob zusammen mit dem Bronzeretabel auch die zugehörigen „Bilder“ in den Westchor zu translozieren seien (Bushart 1969, 110). Darüber läßt sich aber nur spekulieren.

1065Im Spätmittelalter wurde das Allerheiligste selten in der Sakristei verwahrt, vgl. Nußbaum 1979, 387.

1066So faßt Bushart 1969, 110, die in DKP 5492 verzeichneten Überlegungen des Domkapitels zusammen: „Bilder“ und „Sakramentshäuslein“ waren offenbar Spezifika, die man speziell mit dem Ostchoraltar verband und die man nur zögernd auch im Westchor anwenden wollte (eckige Klammer=Anm. d. Verf.).

Ostchor des Domes (nach seiner Auslagerung während des Bildersturms) ein neues Eichenholzgerüst aufgestellt wurde, sah man die Integration eines Sakramentshäusleins vor, für das der Schreiner Hans Miller 1601 die Visier lieferte.<sup>1067</sup> Vielleicht deutet auch der in den mittelalterlichen Quellen für den Ostchoraltar häufig genannte Begriff „*fronaltar*“ (=Herrenaltar) auf seine Nutzung als Ort der Sakramentsaufbewahrung hin.<sup>1068</sup> Man wird darunter nicht einfach ein Synonym für „Hochaltar“ verstehen dürfen.<sup>1069</sup> Vielmehr sind mit „Fronaltar“ gelegentlich auch Altäre bezeichnet, die eben **nicht** im Hochchor einer Kirche standen.<sup>1070</sup> Damit ist zwar keineswegs die Gleichsetzung des Begriffs mit „Sakramentsaltar“ belegt.<sup>1071</sup> Daß aber der Augsburger Fronaltar in engerem oder weiterem Zusammenhang mit der Aufbewahrung der Eucharistie stand, liegt zumindest im Bereich des Möglichen.<sup>1072</sup>

### **Die Drehstabretabel. Verquickung von Monstranzschema und Gesprengekreuzigung auf ihrem Höhepunkt: die gewirtelten Pfosten**

Erst die Drehpfostenretabel von **Moosburg (44), Rabenden (135), Mörlbach (132), Nonn (137), St. Kolomann (120) und Usterling (127)** perfektionieren dieses in Augsburg und St. Wolfgang

1067/1606 wurde der neue Tabernakel gefertigt (siehe ausführlich Bushart 1969, 111f).

1068Z.B. im Zusammenhang mit der Silbertafel von Seld: für den 5. Februar 1508 findet sich in den Rezessionalien (Beschlußbüchern) des Augsburger Doms (bewahrt in München, HSA, hier zit. nach Schröder 1930, 121f) der Eintrag, es sei „*beschlossen, den fronaltar im neuen chor zu pauen, darmit die neugemachte silberin tafel darauf gesetzt werden müg*“ (vgl. auch die folgenden Eintragungen, Schröder 1930, 122f, wo der Begriff noch mehrmals vorkommt).

1069So etwa in LexK Bd. 2, 602 sowie WbK, 20. Dem ist entgegenzuhalten, daß in den Quellen, wenn vom Hauptaltar die Rede ist, dieser nur sehr selten als *fronaltar*, meist aber als *magnus altare*, *maius altare*, *summus altare* (Browe 1933/1967, 7, 19, 21), als *hoher altar*, *hoen altar* oder als *choraltar* bezeichnet wird (Huth 1925/1967, 118, 126, 134, 135, 137, 139).

1070Das nicht erhaltene Retabel von Hans Klocker für die Hl.-Kreuzkapelle bei St. Leonhard in Passeier von etwa 1530 wird in der Vertragsurkunde als *fronaltar* bezeichnet (Egg 1985, 392f; Huth 1967, 117), obwohl es sich dabei eben nicht um einen Hochaltar, sondern um einen Kreuzaltar handelte, der an der Grenze zum Langhaus aufgestellt war. Reste einer Kreuzigungsgruppe aus dem Gesprenge, die sich stark an der Moosburger Kreuzigungsgruppe von Leinberger orientierte, sind erhalten. Diese Golgathagruppe, das hl.-Kreuzpatrozinum und die Bezeichnung *fronaltar* im Vertrag könnten darauf hinweisen, daß am betreffenden Altar das Sakrament verwahrt wurde.

1071In nur drei der 24 von Huth gesammelten Verträge über mittelalterliche Retabel wird der Altar, für den das jeweilige Retabel bestimmt ist, als *fronaltar* bezeichnet: 1. das in Anm. 1070 erwähnte Retabel aus Passeier. 2. der Schnatterpeck-Altar zu Niederlana (siehe oben S. 97; sein Bildprogramm ist eucharistisch geprägt, der Corpus weist einen fragmentarisch erhaltenen Sockel hinter dem Gnadenstuhl auf; rückseitig befinden sich von hinten zu öffnende, kleine Türen: waren diese nur für die Belichtung und Inszenierung der Bilder von hinten vorgesehen, wie Tripps 1998, 187, vorschlägt, oder konnte man dort eine Pyxis einstellen?). 3. der nicht erhaltene Altar der Nikolauskirche in Solbad Hall vom Landshuter Steinmetzen und Baumeister Hans Stethaimer von 1453 (Huth 1967, 110-112, Kat. Bozen 1998, 56), der u.a. „*3 Figur auf dem Creüz*“, also eine Kreuzigungsdarstellung, im Gesprenge barg. Browe 1933/1967, 10, nennt ein Reformationssedikt von Karl V. aus dem Jahr 1550, in dem bestimmt wird, daß ein „Licht vor dem Fronaltar brennen“ soll, „damit wir an die Gegenwart dessen erinnert werden, der [im Altar] im unnahbaren Lichte wohnt und unsere Dunkelheit erhellt“. Jüngst versuchte Gerhard Weilandt, das noch unpublizierte „Notel“ der Küsterin der Dominikanerinnenkirche zu Nürnberg von 1436 (ein Anleitungsbuch für die Abwandlung des liturgischen Schmucks im Lauf des Kirchenjahres durch die Küsterin) auf die Kirche und die Altäre zu beziehen (Weilandt 2004, bes. 165-180). In der Quelle wird der Hochaltar, der eine Golgathaszene im Schrein birgt, als *fronaltar* bezeichnet (ebd. 181, 183). Zugleich ist belegt, daß die Nonnen in ihrem Konventschor auf der Empore einen Altar mit dem Sakrament verehrten (ebd. 173). Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch der Hauptaltar, der für Gemeindemessen genutzt wurde (ebd. 170f), ein Gefäß mit Hostien barg, die eben nicht für die Verehrung, sondern für die Kommunion dienten (Beispiele hierfür nennt Nußbaum 1979, 383). Nördlich des Chores der Kirche lag die Sakristei, in der aber im Spätmittelalter nur selten das Sakrament gelagert wurde (Nußbaum 1979, 387).

1072Gab es eine Nische in der Wand oder wurde das Sakrament in der verlorenen Predella verwahrt?

anklingende Schema. Die Golgathaszene im Aufsatz dieser Altäre sitzt nicht nur auf einem monstranzischen Retabelkörper, sondern nun werden zusätzliche Akzente gesetzt: durch ein betont monumentales Kruzifix (Moosburg, Mörlbach), eine besonders "monstranzische" Verschleifung von Kielbogen und Gesprenge (Moosburg, Rabenden, Usterling),<sup>1073</sup> vor allem aber durch die **tordierten Drehpfosten**, die zugleich als Baldachinstützen dienen (alle Beispiele außer Mörlbach). Caspary betont im Zusammenhang mit den von ihm bearbeiteten Sakramentstabernakeln Italiens nachdrücklich, daß „gedrehte Säulen, beziehungsweise Säulen mit spiralförmigen Kanneluren“ im Mittelalter als Hinweis auf den *templum salomonis* verstanden wurden. In Rom, St. Peter, bestanden bis 1507 die Altarschranken aus insgesamt zwölf, mit gedrehten Kanneluren und Weinlaub verzierten, Säulen. Vergleichbare Chorschrankensäulen gab es unter anderem noch in San Carlo in Cave, wo auf einer der Stützen die Inschrift zu lesen ist: „*Marmoreae columnae Salomonici Templi*“. Der Salomonische Tempel wiederum, das *domus Dei*, galt zugleich als *domus panis*, als Haus des Brotes. Bei italienischen Sakramentstabernakeln, beispielsweise jenem in der Kathedrale zu Capranica/Latium aus der Zeit um 1460, ist daher die Tür zum Allerheiligsten flankiert von einem Paar wuchtiger, tordierter Säulen.<sup>1074</sup> Aus dem gleichen Grund sind auch die Monstranzen aus der Sammlung Basilewsky und aus Sigmaringen mit gewirbelten Pfosten versehen (**167, 169**).<sup>1075</sup> In den gleichen Kontext gehören die an vielen Stellen eingefügten, gewirbelten Säulen des Bordesholmer Altars (**192**). Er ist durch sie als *templum salomonis* und *domus panis* ausgewiesen. Und auch die hl.-Blut-Reliquie von Rothenburg wird von zwei tordierten Stützen gerahmt (**190**). Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, die genannten Drehstaltäre im Hinblick auf ihre mögliche Verwendung als Sakramentsaltäre zu prüfen.

In **Usterling (127)** hat sich im Turmuntergeschoß der Anfang des 16. Jahrhunderts erbauten Wallfahrtskirche eine wohl originale Sakramentsnische erhalten.<sup>1076</sup> Eine gleichzeitige Aufbewahrung des Allerheiligsten am Altar ist jedoch damit nicht zwangsläufig auszuschließen.

<sup>1073</sup>Wo die Flügel der Moosburger Außenseite zusammenstießen, wurde der Blick mit Hilfe der Bildkomposition der Tafeln direkt nach oben, zum monumentalen Kreuz Christi und damit zum Gesprenge geleitet (siehe unten S. 293f). Der Figurenmaßstab der Kastulusreliefs war im Vergleich zu dem der Skulpturen des Gesprenges und der Wächter so klein angelegt, daß die Bilderfolge sich dem restlichen Ensemble deutlich unterordnete. Einen Eindruck von den ehemaligen Kompositions- und Proportionsverhältnissen vermittelt der Mörlbacher Hochaltar, der im geschlossenen Zustand noch originale, kleinteilige Passionsszenen auf den Flügelaußenseiten zeigt, flankiert von den großformatigen, gemalten Schreinwächtern Maria und Johannes. Die Komposition der Bilder führt das Auge des Betrachters zur Mittelachse. Wo die Flügel sich berühren, wird sein Blick zur Spitze in der Mitte des Eselsrückenbogens weiter geleitet, welcher die Szenen überfängt, und von dort über den Kreuzesstamm direkt ins pyramidale Gesprenge. Sein Zentrum nimmt das monumentale Kruzifix ein, dessen Höhe annähernd der der Wächter entspricht. Jesus am Kreuz, Maria und Johannes ziehen also das Hauptaugenmerk des Betrachters auf sich, während die Szenen dem durch die drei Figuren gebildeten Kompositions-dreieck als erklärende „Fußnoten“ untergeordnet sind.

<sup>1074</sup>Caspary 1964, 96 u. 168 (Anm. 223); zit. nach ebd. Das genannte Beispiel ist abgebildet bei Caspary 1964, Abb. 199. Zur Gleichsetzung des Salomonischen Tempels mit dem *domus panis* siehe LCI Bd. 4, Sp. 258. Zur gewundenen Säule als Teil des Salomonischen Tempels ebd. und Sp. 54f.

<sup>1075</sup>Erst in der Barockzeit gehört die gewirbelte bzw. mit Weinlaub umwickelte Säule zum Standardrepertoire der Monstranz (Braun 1932, 403; Kat. München 1960, 127 u. Abb. 51: Monstranz aus dem Regensburger Dom, 1615; ebd. 128 m. Abb. 52: Monstranz aus Meiningen, 1. H. 17. Jh.).

<sup>1076</sup>Fischer 2002, 15.

Nach Nußbaum wurden im Spätmittelalter bisweilen die Hostien für die Kommunion getrennt von jenen aufbewahrt, die für die Anbetung bestimmt waren.<sup>1077</sup> Ob sich ursprünglich an Stelle des neugotischen Tabernakels zwischen den Stifterwappen in der Predella des Johannesretabels tatsächlich ein Sakramentsgehäuse befand, kann jedoch nur spekuliert werden.<sup>1078</sup> Für das Retabel von **St. Kolomann (120)** wäre eine solche Funktion ebenfalls denkbar. Die Bildpredella birgt mit der Gruppe des von Maria, Johannes und *arma-Christi*-Engeln flankierten Schmerzensmannes ein explizit eucharistisches Motiv, vergleichbar etwa mit dem Heilbronner Hochaltar. Die aufwendig bemalte und mit Flachschnitzornamenten verzierte Corpusrückwand zeigt die Darstellung eines Lammes, dessen Blut in einen Hostienkelch läuft, darüber die dem Geheimnis des Meßopfers gewidmete Inschrift: „*Hic est enim calix sanguinis mei novi [sic] et aeterni testamenti mysterium fidei et pro multis effundetur in remissionem peccatorum*“.<sup>1079</sup> Eine Verwendung als Sakramentsretabel ist damit nicht bewiesen, zumindest aber nicht auszuschließen. In **Mörlbach (132a)** ist die Predellennische heute leer (**194a**). Nach Zwicker-Boos und Rohmeder barg sie ehemals ein heute im Langhaus der Kirche befindliches, geschnitztes Vesperbild, dessen Zugehörigkeit zum Retabel aber nur aus seinen offenbar auf die Größe der Nische abgestimmten Maßen abgeleitet wird und ansonsten nicht gesichert ist (**194b**).<sup>1080</sup> Die Schiebetüren der Predellennische zeigen ebenfalls eine – gemalte – Pietà. Dieses Motiv, ein typisches „Andachtsbild“, konnte ikonologisch mit der *reconditio Sanctissimi Sacramenti* in Verbindung gebracht werden, ebenso die links und rechts anschließenden Predellenflügelszenen der Grablegung und Auferstehung.<sup>1081</sup> Nimmt man nun an, daß nach dem Aufschieben der Türen ursprünglich ein Gefäß mit dem Allerheiligsten zu sehen war, ergibt sich eine liturgisch sinnvolle Disposition. Die dem Sakrament vorausgehende Grablegungsszene stünde für die in der Predella niedergelegte Hostie, die rechts anschließende Auferstehung für die Elevation des Sakraments bei der Messe. Auch die mit Schiebetüren versehene Predella des Hochaltars von **Rabenden** ist heute leer (**135a**). Im geschlossenen Zustand zeigt sie eucharistisch deutbare Motive: den Schmerzensmann, flankiert von Engeln, und Maria als Schmerzensmutter. Hier ist die Verwendung als Sakramentsaltar tatsächlich nachgewiesen: noch im 19. Jahrhundert wurde hier das **Allerheiligste verwahrt**.<sup>1082</sup> Die Predella des Hochaltars der

1077Nußbaum 1979, 383. Ob die angebliche Sakramentsnische ehemals nicht doch lediglich für die Aufbewahrung liturgischen Geräts oder einer kleinformatigen Heiligenfigur diente, wäre zu überdenken, zumal der Abstand zwischen Sakramentsnische und Zelebrationsaltar andernorts in der Regel möglichst gering gehalten wurde (Nußbaum 1979, 387).

1078Vielleicht war dort auch ein Bildwerk oder eine Probe des wundertätigen Quellwassers deponiert, welches in der Nähe der Kirche einem Felsen entspringt und die Wallfahrt begründete (es wurde mit dem Taufwasser Christi in Bezug gesetzt). Die Restaurierung der Kirche erfolgte 1869 (Fischer 2002, 15).

1079Zit. nach KDB Bd. 9, 2791.

1080Rohmeder 1971, 75, vgl. ebd. Abb. 65f. Zwicker-Boos 1987, 7.

1081LCI Bd. 4, Sp. 450.

1082Dies geht aus einem Protokoll von 1880 hervor (AEM, Akte Kienberg, Protokoll vom 14. August 1880). U.a. wird bemängelt, daß sich der Priester beim Herausnehmen des Allerheiligsten „auf die Mensa hatte legen müssen“ (Rohmeder 1971, 58). Dieser Mangel resultierte aus einer nicht näher datierbaren, barocken Veränderung der Mensa, bei der deren Tiefe um ca. 30 cm verbreitert wurde, um Platz für den barocken Tabernakel zu gewinnen

**Nonnkirche** birgt ein wohl spätgotisches, plastisches Kruzifix (**137d**). Es steht auf einem vorkragenden Sockel und wird flankiert von vier neugotischen, gemalten Engeln. Die äußeren adorieren, die inneren halten Kelch und Hostie. Möglicherweise folgen sie älteren Vorbildern. Denkbar wäre auch hier, daß sich das eucharistische Bildprogramm ursprünglich auf ein vor dem Kreuz oder frei auf der Vorkragung aufgestelltes Hostiengefäß bezog. Auch hier hätte die Golgothaszene im Gesprenge dem Ganzen schon von Weitem sichtbaren Ausdruck verliehen.<sup>1083</sup>

### Zusammenfassung

Es braucht nicht betont zu werden, daß die Kreuzigung im Gesprenge für Sakramentsaltäre durchaus nicht verbindlich war.<sup>1084</sup> Wegen ihres Dreifigurenkonzept ließ sie sich aber, besser als beispielsweise ein Schmerzensmann, zu einem mehrachsigen, das heißt **repräsentativen** Ensemble ausbauen. Vielleicht entschied man sich deshalb gerade in denjenigen Kirchen für die pyramidale Gesprengekreuzigung, in denen (Sakraments-)Retabel besonders publikumswirksam inszeniert werden sollten. Denn: wie bei den Drehstäben und Schreinwächtern fällt auf, daß sich das Motiv ausschließlich in Pfarr- und Stiftskirchen, nicht aber in Klöstern findet.

Ob auch in Moosburg das Allerheiligste im oder am Hochaltar verwahrt worden sein könnte, wird an späterer Stelle erörtert. Die Nähe zur Stadt Landshut, wo sowohl in St. Martin als auch in der Spitalkirche Heiliggeist Sakramentsaltäre standen,<sup>1085</sup> könnte dafür sprechen. Theoderich Mair, der testamentarische Stifter des Kastulusretabels, könnte den Blick aber auch nach Augsburg gewandt haben. Seit 1484 war er Propst am Kollegiatstift St. Peter in Augsburg; sein Grabmal in St. Kastulus stammt von dem Augsburger Künstler Hans Beierlein, der auch Epitaphien für den dortigen Dom schuf.<sup>1086</sup> Kontakte Mairs zu Domkapitel und Bischof (damals Friedrich von Hohenzollern, † 1505, sein Nachfolger Heinrich von Lichtenau, † 1517) liegen daher nahe.<sup>1087</sup> Die Translozierung des Ostchoraltars (195a,b) erlebte Mair, der 1507 starb, nicht mehr mit, wohl aber die Planung des neuen Retabels.<sup>1088</sup> Mairs Nachfolger, Bernhard Arzt, unter dem das Kastulusretabel fertiggestellt wurde, war zwar kein Augsburger Kanoniker, könnte im Namen seines Vorgängers aber die Entwicklungen im Dom weiterhin mitverfolgt haben. Es wäre denkbar, daß er sowohl das

---

(ebd.).

1083 Denkbar, daß die Engel ältere, vielleicht Weihrauchfässer schwenkende, Vorgänger ersetzen. Die Struktur des Preßbrokats als Hintergrund der darunterliegenden Originalmalereien ist noch erkennbar.

1084 Möglich waren auch Madonnen, Gnadenstühle etc. Siehe die Beispiele bei Braun 1924, Bd. 2, 632ff.

1085 In der Spitalkirche ist nur noch der Tabernakel des Altars aus d. fr. 15. Jh. erhalten. Auch in Eichstätt, St.

Walpurgis, befindet sich ein Tabernakelaltar d. fr. 15. Jhs. (der Moosburger Propst, Theoderich Mair, war auch Eichstätter Dompropst). Ausführlich behandelt die Altäre Braun 1924, Bd. 2, 627-631 (mit weiteren Beispielen).

1086 Zu Beierlein (bis 1508 in den städtischen Steuerbüchern nachweisbar) siehe oben S. 166.

1087 Beide Grabmäler in der Gertrudkapelle des Domes (oben S. 201f), sie stammen von Hans Beierlein (vgl. Friesenegger 1930, 46).

1088 Der Auftrag wurde 1482 erteilt (siehe oben S. 202). Der Silberaltar war im Todesjahr Mairs vermutlich schon in großen Teilen fertig: 1506 (Eintrag vom 27. Februar) heißt es z. B. in den Beschlußbüchern des Augsburger Domkapitels (zit. nach Schröder 1930, 122), daß „*die sylberin tafeln halb gethan*“ sei. Gegen 1507/1508 wird auch die Auftragsvergabe für das Kastulusretabel angenommen (vgl. oben S. 31 Anm. 141).

„Dombild“ Holbeins, den zugehörigen, neu auf dem Ostchoraltar montierten Silberaltar als auch das translozierte Bronzeretabel gesehen hat, und daß seine Eindrücke bei der Herstellung des Leinbergerretabels (44-46) eine Rolle spielten: Wie der Bronzealtar (und wohl auch das Rahmenwerk des nachfolgenden Silberaltars) mit einem Kielbogen und einer pyramidalen, monstranzartigen Gesprengekreuzigung schließen, so ist auch der Leinbergers mit einer auf einem Kielbogen fußenden Golgathaszene ausgestattet. Auch in Augsburg stand vermutlich ursprünglich eine Madonna im Zentrum, flankiert von weiteren Heiligen und überfangen von einem Maßwerkbogen. Wie die Moosburger Drehstäbe, so fußen auch die Maßwerkstütz Pfeiler des Domaltars auf Widerlagern im predellenartigen Sockel, vergleichbar mit einem monumentalen Retabelreliquiar.<sup>1089</sup> Die Flügel des Kastulusretabels dürften erst am Ende der Arbeiten nach 1510 hinzugekommen sein,<sup>1090</sup> zu einer Zeit also, als die Translozierung des Bronzeretabels und die Montage des Seldschreins bereits vonstatten gegangen war. Denkbar wäre, daß Arzt sich von dessen Erscheinungsbild – kleinteilige Passionsszenen, möglicherweise mit Architekturrahmung und Golgathadarstellung im Gesprenge – inspirieren ließ.<sup>1091</sup>

---

1089 Wie übrigens auch die beiden „Dombilder“ von Amberger und Holbein; in beiden Fällen setzt sich wie bei den Retabelreliquiaren die Blendgliederung der Bildfelder in die breite Sockelzone fort und teilt diese in kleiförmige Felder (vgl. die Reliquiare in Orvieto und Siena, oben S. 170f, **153, 154**).

1090 Wie z.B. Behle anhand von stilistischen Eigenheiten erkennt (Behle 1984, 60ff). Vgl. unten S. 352ff.

1091 Vielleicht sah auch Mair selbst die fast fertige, reliefierte Silbertafel kurz vor seinem Tod 1507 und verfügte in Analogie dazu die Ausstattung des Kastulusaltars mit Außenflügelreliefs. Zum Verhältnis der Kastulustafeln zur Passionsikonographie siehe unten S. 310ff.

## V. Die Moosburger Madonna

### 1. Die Bildtradition

#### a) Maria als *Ecclesia*

Es ist die Grundintention der Moosburger Madonna (197a): sie verkörpert *Ecclesia*, die Kirche –,<sup>1092</sup> gemäß mittelalterlicher Interpretation der christliche Sakralraum, die Gemeinschaft der Christen, gleichzusetzen wiederum mit der Braut Christi.<sup>1093</sup> Maria selbst wurde nicht nur als Mutter, sondern zugleich ebenfalls als Braut Christi gesehen,<sup>1094</sup> seit dem Hochmittelalter war daher die typologische Dreierbeziehung *Ecclesia=Sponsa=Maria* Allgemeingut christlicher Ikonographie.<sup>1095</sup> Schon in früh- und hochmittelalterlicher Zeit hatte man auch das Apokalyptische Weib der Johannesoffenbarung auf die *Ecclesia* bezogen.<sup>1096</sup> Da dieses wiederum gleichzeitig mit Maria identifiziert wurde, verschmolzen im Spätmittelalter *Ecclesia*, *Sponsa*, Maria und das Apokalyptische Weib mit ihren Deutungsebenen zu einer schwer zu trennenden Einheit.<sup>1097</sup> Die enge Verknüpfung der unterschiedlichen ikonographischen Spielarten untereinander läßt sich an vielen mittelalterlichen Schnitzretabeln ablesen.<sup>1098</sup> Für die Malerei illustriert Jan van Eycks „Kirchenmadonna“ explizit den Zusammenhang zwischen Maria und *Ecclesia*. Die Gottesmutter steht in übernatürlicher Größe in einem lichtdurchflutenden Kirchenraum – Sinnbild der *Ecclesia*.<sup>1099</sup> Das ungehindert durch die Fenster fallende Licht verweist auf die jungfräuliche Geburt, die transluzide Architektur umschreibt die Rolle Mariens als *templum*, als *tabernaculum Dei*, der

1092 LCI Bd. 1, Sp. 562-569. Zum Marienbild im Raum Freising Kat. Freising 2003, hier bes. 9-36.

1093 Gemäß den Paulusbriefen, besonders Eph 5, 22-33. Paulus ruft dort die Frauen zu einem ihren Männern untertänigen Verhältnis auf und vergleicht dies mit der christlichen Gemeinde, die Christus gegenüber ebenfalls unterwürfig sei (Eph 5, 25: „Ihr Männer, liebet eure Frauen, gleichwie auch Christus geliebt hat die Gemeinde“).

1094 Diese Auffassung wurde von Augustinus geprägt und wurde im 12. Jh. besonders populär (LCI Bd.1, Sp. 318-323, sowie zur Parallelisierung Maria=*Ecclesia* bei Augustinus LCI Bd.1, Sp. 563), taucht aber auch bei Honorius von Autun (PL CLXXII, 494, siehe LCI Bd. 3, Sp. 194), Anselm von Canterbury (Mi.12.Jh), Berengaudus (9.Jh), in den *Distinctiones monasticae* eines englischen Zisterziensers (13.Jh), und bei Adam von St. Victor und Isaak von Stella (Mi. 12. Jh) auf, vgl. Beinert 1984, 160f.

1095 Erstmals im 12. Jh. in den mystisch-allegorischen Hohelied-Erklärungen des Honorius Augustodunensis (Cantica IV, 8, 14; vgl. List 1996, 105 u. LCI Bd. 1, Sp. 562-570).

1096 List 1996, 105.

1097 Verstärkt seit dem 12. Jh. mit Bernhard von Clairveaux, der im Apokalyptischen Weib die Überwindung des Teufels durch Maria erkannte. Von Richard de St. Laurent (Mi. 13. Jh.) wurde die Apokalyptische Frau auf die Himmelfahrt der Gottesmutter gedeutet (LCI Bd. 1, Sp. 146).

1098 Altäre, die eine Strahlenkranzmadonna oder eine Maria auf der Mondsichel im Zentrum haben, greifen das Thema der Apokalypse auf (Hochaltar der Stiftskirche von Feuchtwangen, 1484, Wolgemut-Werkstatt; Arnold 1991, 35 m. Abb.); den Weißenburger Altar, um 1500, BNM München (Hoffmann 1923, Abb. 22); ein Retabel aus der Pfarrkirche in Amorsbrunn bei Miltenberg, um 1500 (ebd., Abb. 24f), Hochaltar der Pfarrkirche von Velden bei Nürnberg, 1367 (Decker, 1985, Abb. 51), Baldachinmadonna von St. Sebald, Nürnberg, fr. 15. Jh. (Arnold 1990, 31 m. Abb.), Hochaltar aus Gelbersdorf bei Landshut, 1481/82 (Arnold 1990, 35 m. Abb., 291). Der Strahlenkranz ist ein typisches Attribut des Apokalyptischen Weibes. Auch in Moosburg spielt die Ikonographie des Apokalyptischen Weibes eine Rolle. Siehe dazu ausführlich unten S. 239f.

1099 1425, SMPK, Berlin, Gemäldegalerie; Pächt 2002, 82ff, Tf. 5.

den Leib Jesu birgt.<sup>1100</sup> Auch Marienschnitzretabel spielen mit dem Topos der unbefleckten Empfängnis, wenn Gehäuserückwände durch „echte“ Fenster aufgebrochen sind, durch welche von Osten her das reale Tageslicht fällt.<sup>1101</sup> Die Deutung von Schnitzmadonnen in Flügelretabeln als *Ecclesia* ist vor allem dann angezeigt, wenn das Corpusinnere mittels Säulenstellungen, einer dreischiffigen Binnengliederung und Gewölbepaldachinen über den Figuren ein Kircheninterieur (= *Ecclesia*) nachbildet.<sup>1102</sup> Auch in Moosburg ist dies der Fall **(196)**. Der Corpus ist außerdem auffällig reich mit Maßwerkformen versehen: nach Decker veranschaulichen sie die „Sakralsphäre“ des Retabels.<sup>1103</sup> Decker verweist hier zurecht auf die ursprüngliche Funktion der Maßwerke: sie schmückten die Reliquiengefache der großen Reliquienretabel des 14. und frühen 15. Jahrhunderts und verbargen die Märtyrergebeine im Inneren. Später wurden Maßwerke dann am **reliquienlosen** Flügelaltar als uralte „Signalwert[e] für den `Ort göttlicher Gegenwart“<sup>1104</sup> weiterverwandt, um in einer „ebenso knappe[n] wie bündige[n] Zeichensprache [...] `Echtheit“ und die kirchlich „autorisierte Heilsvollmacht“ der dort eingestellten Skulpturen zu garantieren.<sup>1105</sup> In Kombination mit Maßwerken werden Madonnen nach Decker zum „Bild der Kirche“ an sich.<sup>1106</sup> Da in Moosburg nur der Sockel der Gottesmutter, nicht aber die der benachbarten Figuren mit Maßwerkformen ausgestattet ist, bietet sich die Deutung als *Ecclesia* hier besonders an.<sup>1107</sup> Auch Mariens Assistenzheilige sind im direkten Kontext dieser Thematik zu lesen, wie die folgenden Ausführungen zeigen **(198a,b)**.

In der mittelalterlichen Ikonographie wird *Ecclesia* in der Regel polemisierend ihrer Rivalin *Synagoge* gegenübergestellt, im Disput oder gar in der körperlichen Auseinandersetzung mit dieser.<sup>1108</sup> Dabei trägt *Ecclesia* oft Herrschaftsinsignien und Waffen wie Krone, Schwert, Erdkugel oder Kreuzesfahne bei sich. Mitunter zermalmt ihr Fuß heidnische Ungeheuer. In der barocken Kunst triumphiert die bewaffnete *Ecclesia*, unterstützt von den Erzengeln, über den Teufel, die Türken oder Irrlehrer (*Ecclesia triumphans*).<sup>1109</sup> Triumphierend-wehrhaft war die Moosburger *Ecclesia* ursprünglich nicht inszeniert. Das Zepter in ihrer Rechten ist vermutlich eine Zutat des 18.

1100Grosshans 1998, 44; LCI Bd. 3, Sp. 194. Siehe zu diesem Thema ausführlich unten S. 242ff.

1101Z.B. Riemenschneiders Marienaltar in Creglingen, siehe Tripps 1998, 185 **(191)**.

1102Auch Hostien- und Reliquienostensorien bedienen sich, wie oben S. 174ff gezeigt, dieses Topos.

1103Decker 1985, 101.

1104Decker 1985, 121.

1105Decker 1985, 101.

1106Decker 1985, 100, vgl. auch ebd., 109.

1107Die Gottesmutter-*Ecclesia* ist dabei auch maßstäblich und durch ihr gleichsam „schwebendes“ Stehen ohne Fußplatte ausgezeichnet. Ihr Maßstabssprung im Vergleich zu den restlichen Figuren erinnert an den der Kirchenmadonna van Eycks. Siehe zur Rekonstruktion des Sockels oben S. 95ff. Ausführlich zur Deutung des Sockels unten S. 243f.

1108Der *Synagoge* fällt dabei die Krone vom Haupt, ihre Gesetzestafeln werden zerschmettert, ihre Augen werden von einem Schleier verhüllt (Zeichen ihrer Blind- und Torheit), oder der Schaft der ihr beigegebenen Fahnenstange zerbricht. In spätmittelalterlichen Kreuzallegorien wird die *Synagoge* gelegentlich von Schwertern durchbohrt, die aus dem Kreuzestamm wachsen. LCI Bd. 1, Sp. 576.

1109Siehe LCI Bd. 1, Sp. 567f, mit zahlreichen Beispielen. Zur Gegenüberstellung von *Ecclesia* und *Synagoge* im Kampf u.a. Situationen ebd. 570ff.

Jahrhunderts. Maria dürfte indes, wie übereinstimmend angenommen wird, ursprünglich mit der Hand auf das Kind verwiesen haben.<sup>1110</sup> Doch stehen ihr die ritterlichen Kämpfer Kastulus und Heinrich bei. Im „Vollbesitz weltlicher Autorität und Gerichtsbarkeit“ präsentierte sich ursprünglich vor allem der mit Krone, Rüstung und Mantel ausgestattete, bärtige Kaiser Heinrich, der vor der Restaurierung des Altars 1782/1783 analog zum Tympanonrelief ein **Zepter** in der Rechten gehalten haben dürfte.<sup>1111</sup> Tatsächlich wurden im Mittelalter auch *Ecclesia* und *Synagoge* häufig durch solche männlichen „Kampfesgenossen“, Apostel oder auch Propheten, ergänzt, deren Attribute, sakrale oder weltliche Herrschaftsinsignien, auf die jeweiligen Frauenfiguren Bezug nehmen. Der *Synagoge* des Magdeburger Doms steht zum Beispiel Aaron bei; sein Stab zählt zu den klassischen Attributen der *Synagoge*. *Ecclesia* wird bisweilen zusammen mit Petrus dargestellt, dessen Schlüssel auf seine Autorität als erster Papst und damit wiederum auf *Ecclesia*, die Kirche, rückverweist. Noch häufiger erscheint diese aber zusammen mit Königen. An einem um 1200 entstandenen Kapitell im Kreuzgang des Domes zu Monreale übergibt *Ecclesia* einem ihr beigeordneten König die Zeichen der Macht, Krone und Schwert, während die *Synagoge* gefesselt im Kreis der Juden verharrt.<sup>1112</sup>

Decker hat Heinrich und Kastulus wegen ihrer stützpfeilerartigen Gewandfalten als „Pfeiler des Glaubens und der Gerechtigkeit“ angesprochen.<sup>1113</sup> Dies läßt sich nun konkretisieren: Die Bildtradition der *Ecclesia* mit männlichen, bewaffneten **Assistenten** wird hier aufgegriffen, sichtbar in der betont herrschaftlich-militärischen Inszenierung Heinrichs und Kastuli. Ihre Zuordnung zur *Ecclesia* wird im Faltenspiel anschaulich. Hier scheint sich das kämpferische Bemühen der katholischen Kirche/*Ecclesia* um bedrohte Geltungsansprüche in Zeiten der religiösen Krise und Reformation niederzuschlagen – namentlich im spätmittelalterlichen Landshut, wo Leinberger ansässig war, ein wichtiges Thema: im Oktober 1450 waren die **Juden** aus der Stadt vertrieben worden. Auch in Landshut hatte man in diesem Zusammenhang auf die Ikonographie der *Ecclesia* zurückgegriffen, um dem Triumph des katholischen Glaubens Ausdruck zu verleihen. Am Westportaltympanon der Martinskirche (um 1452, **199**) sind *Synagoge* und *Ecclesia* dialektisch einander gegenübergestellt. Neben der *Synagoge* stürzt ein Götzenbild zu Boden, *Ecclesia* ist durch einen zelebrierenden Kleriker ersetzt (die Parallelisierung von *Ecclesia* und Priester, ungewöhnlich für die damalige Ikonographie, wird an anderer Stelle, auch im Zusammenhang mit dem

1110Die rechte Hand gibt sich mit bloßem Auge als physiognomisch unpassende Anstückung zu erkennen (Behle 1984, 46, Schmidt 1989, 214, Arnold 1990, 203). Decker diskutiert dieses Thema nicht. Daß die Hand ehemals leer war und auf das Kind verwies, legen die byzantinischen Vergleichsbeispiele, wie etwa das von vielen Forschern genannte Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo in Rom, nahe. Siehe z.B. Lill 1942, 57ff, sowie unten S. 217ff.

1111Der Knauf des aufgrund seiner Detailformen ins 18. Jh. einzuordnenden Schwertes könnte ein Fragment des originalen Zepters sein (Arnold 1990, 203. Behle 1984, 25). Zitat: Decker 1985, 245. Mit der Ausstattung der Madonna mit einem Zepter im 18. Jh. war das Heinrichs überflüssig geworden.

1112LCI Bd. 1, Sp. 575.

1113Decker 1985, 245.

Kastulusretabel, untersucht werden).<sup>1114</sup>

Auch in Moosburg selbst sah sich der Katholizismus im frühen 16. Jahrhundert in seiner Existenz bedroht, besonders durch den **Protestantismus**. 1523 bewirkte der Ingolstädter Theologe Johann Eck im Einverständnis mit Herzog Wilhelm IV. von Bayern bei Papst Hadrian VI. (1459-1523) eine Bulle, derzufolge den Prälaten und Dekanen in den drei Kollegiatstiften zu München, Altötting und Moosburg die Vollmacht erteilt wurde, eigenmächtig ketzerische Geistliche zu richten und gegebenenfalls zu entweihen.<sup>1115</sup> Für das Jahr 1524 ist eine Kirchenvisitation belegt, die ketzerische Umtriebe in Moosburg aufdecken sollte. Noch bis ans Ende des 16. Jahrhunderts mußten außerdem neu in die Stadt gezogene Bürger zunächst streng „der Religion wegen befragt“ werden und durften nur aufgenommen werden, wenn sie dem alten Glauben angehörten. Es war ihnen untersagt, ihre Kinder „an lutherische oder verdächtige Orte“ zu schicken.<sup>1116</sup> 1584 rät Martin Kreitmann in seiner Kastulusvita, man solle den Heiligen mit „*Kirchfarten heimbsuchen*“, anstatt „*Lutterisch, Zwinglisch*“ oder „*Widertaufferisch*“ zu werden.<sup>1117</sup> Insgesamt scheint zur damaligen Zeit, unter Propst Bernhard Arzt (1507-1524), zudem das **sittliche Leben** der Bevölkerung wie des Klerus auf dem Tiefststand gewesen zu sein.<sup>1118</sup> Es ist also vielleicht nicht nur die Angst vor einer befürchteten Auflösung des Stifts, die dazu führte, die Moosburger Heiligen als *Ecclesia*-Gruppe (*Ecclesia* zwischen männlichen, bewaffneten Assistenten) zu inszenieren.<sup>1119</sup> In Landshut lag die Vertreibung der Juden nicht weit zurück, und in Moosburg kämpfte man gegen das Ketzertum und den eigenen Sittenverfall. Die *Ecclesia*-Madonna ist gleichsam das Manifest gegen diese Probleme. Hierbei dürften, entgegen Decker, die Interessen von Herzog und Klerus durchaus Hand in Hand gegangen sein, da ein tadellos funktionierendes Stift auch die städtische Gemeinschaft und Sicherheit stärkte.<sup>1120</sup> Die Mitsprache des Herzogs an der Konzeption des Retabels mag sich auch in der Figur Heinrichs niederschlagen (**198b**). Kaiser Heinrich II. wurde seit jeher von den bayerischen Herzögen als herrschaftliche Identifikationsfigur vereinnahmt.<sup>1121</sup> Heinrich erinnert zugleich an die

1114Kat. Landshut 2001, Bd. 2, 310-314 m. Abbn. Zur Landshuter Judenpolitik im 15. Jh. siehe Spindler 1974, Bd. 2, 497f. Vgl. zur Parallele *Ecclesia*-Priesterin auch unten S. 276 ff.

1115Die Kanoniker waren befugt, „die Nachlässigkeit der bayerischen Bischöfe in Entwurzelung der Ketzerey zu ersetzen, die ketzerischen Geistlichen zu richten, und selbst zu entweihen“, wurden also den offenbar in dieser Hinsicht zu nachlässigen bayerischen Bischöfen gleichgestellt. Hadrians Bulle wurde nach seinem Tod im Jahre 1525 durch Papst Klemens VII. nochmals bestätigt und bekräftigt, nachdem die bayerischen Herzöge den damaligen Freisinger Bischof Philipp einer zu großen Nachsicht mit reformatorisch gesinnten Geistlichen bezichtigt hatten. Diese Zusammenhänge legt ausführlich dar Gandershofer 1827, 50f (Zitat: 50).

1116„Auch wurde bei der Aufnahme eines Bürgers dieser besonders der Religion wegen befragt, und wo ein Zweifel obwaltete, derselbe nicht aufgenommen“. Gandershofer 1827, 51.

1117Kreitmann 1584, 33f.

1118Braun 1902, 22f. Vgl. hierzu bes. ausführlich unten S. 271ff.

1119Zu dieser These Deckers siehe oben S. 10f.

1120Auf die Eintracht von Fürst und Stift im Spätmittelalter weist Heilmaier 1927, 105, hin: unter Propst Johann von Pinzenau (1444-1479) war das Stift beispielsweise so wirtschaftlich geführt worden, daß Pinzenau Herzog Ludwig einen Teil der Kriegskosten für einen Feldzug gegen Albrecht von Brandenburg finanzieren konnte, „welche Treue der Fürst vergalt durch den Chorbau am Kastulmünster“, der kurz darauf begonnen wurde. Siehe unten S. 272.

1121Siehe dazu ausführlich Alois Schütz, Josef Kirmeier (Hg.): „Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter“ (Katalog zur Ausstellung in Kloster Andechs 1993), Regensburg 1993.

durch ihn initiierte Stiftsgründung im 11. Jahrhundert. Das Dommodell in seiner Linken allerdings gibt nicht die Moosburger Münsterkirche wieder, wie vielfach behauptet, sondern den Bamberger Dom, Heinrichs Grabesstätte.<sup>1122</sup> Tatsächlich dürfte im Hinblick auf die Tradition Moosburgs als Sitz eines Kollegiatstiftes gerade Bamberg eine wesentliche Rolle gespielt haben, denn dieses war bereits im 10. Jahrhundert ein Zentrum der Kanonikerreform. Im 11. Jahrhundert schuf Heinrich in „seiner Lieblingsstiftung Bamberg ein Musterdomstift“ nach der Aachener Regel, das im Verlauf des Mittelalters zu einer derartigen Blüte gelangte, daß dort lange Zeit weder Mönchsabteien noch Augustinerchorherrenstifte Fuß fassen konnten. Auch die drei zu Füßen des Domstifts gegründeten Kollegiatstifte behielten ihren Rang jahrhundertlang.<sup>1123</sup> Heinrich war

„in seiner Jugend von Kanonikern in Hildesheim erzogen worden, und war für die strenge, aber gelübdefreie Lebensweise derselben begeistert. Er sah in den Kanonikerstiften nicht Klöster minderen Ranges, sondern Einrichtungen eigener Art, deren Kleriker sich an eine strenge Observanz zu halten hatten, die sich mit dem weiten außerklösterlichen Arbeitsfeld vertrug.“<sup>1124</sup>

Heinrichs Einsatz für monastische Strenge in Dom- und Kollegiatstiften hatte zur Folge, daß die Augustinerchorherren wegen mangelnden Bedarfs mit ihren Reformideen im Bamberger Raum gar nicht zum Zuge kamen. Heinrich dürfte also in der Zeit um 1500, die vom sittlichen Verfall des Klerus geprägt war, erneut als Leitfigur wichtig geworden sein.<sup>1125</sup> Wie sehr man Heinrich noch Jahrhunderte nach den Ehren, die er Moosburg durch die Stiftung erwiesen hatte, schätzte, zeigt folgendes Zitat: 1828 würdigt Petrus Werner in einer Jubiläumsschrift zur 1000-Jahrfeier der Übersetzung der Kastulusreliquien den Kaiser:

„Preise mehr als alle den großen Kaiser Heinrich den Heiligen, diesen allgemeinen Vater und Wohlthäter der Kirche, der auch diese alte Stiftskirche mit neuen, milden Schenkungen bereichert hat!“<sup>1126</sup>

Kastulus nimmt in Körperhaltung, Faltenstil und Kleidung auf Heinrich II. symmetrischen Bezug **(198a)**.<sup>1127</sup> Er trägt einen langen Mantel mit Schaubenkragen und eine Rüstung. Statt des Palmwedels in seiner Rechten könnte der Heilige nach Arnold ehemals eine Schaufel – sein Marterinstrument – gehalten haben.<sup>1128</sup> Das Schwert in seiner Linken gilt als authentisch. Allerdings

1122Schmidt 1989, 215, hält als einziger das Modell für eine Ergänzung des 18. Jhs.; es stelle eine „ideale Summe aus alter Pfarrkirche [gemeint ist die Kirche St. Michael, d. Verf.] und Münster“ dar und gebe deshalb die Proportionen der Stiftskirche nicht treffend wieder. Für die Originalität des Modells und eine Identifizierung mit dem Bamberger Dom plädiert u.a. Decker 1985, 245.

1123Backmund 1973, 20f. Die Herausbildung der Regularstifte im 12. und 13. Jahrhundert „bedeutete keineswegs den Untergang oder auch nur ein Absinken der alten Kollegiatstifte. Die älteren bayerischen Kollegiatstifte wie Aschaffenburg, Moosburg, Herrieden, die Freisinger, die Bamberger und die Würzburger Stifte blieben nach wie vor Kultzentren von Rang und standen den Regularabteien in keiner Weise nach.“ (ebd. 21).

1124Backmund 1973, 20.

1125Siehe auch das Kapitel über die Kanonikerreformen und die Rolle Bambergs (Bischof Lamprecht von Brunn) in diesem Zusammenhang oben S. 144.

1126Werner 1828, 19.

1127Hier spielt das Monstranzschema eine Rolle (siehe oben S. 174ff).

1128Arnold 1990, 55. Der Palmzweig, Attribut des christlichen Märtyrers, steht für die in der Stiftskirche verwahrten Kastulusreliquien. Zugleich gilt die Palme als Paradieses-, Lebens- und Friedensbaum (LCI Bd. 3, Sp.364f). In dieser Bedeutung könnte der Palmwedel die heil- und friedensvolle Wirkung ankündigen, die der Kampf gegen den Unglauben, versinnbildlicht durch das Schwert in der Linken des Heiligen, mit sich bringt.

hat es mit dem Martyrium des Heiligen, der nicht enthauptet, sondern mit Knüppeln geschlagen und schließlich mit Sand erstickt wurde, nichts zu tun. Vielmehr zeichnet es den Heiligen als christlichen Kämpfer an der Seite der *Ecclesia* aus – zugleich ein quasi ins Corpusinnere verlegter Schreinwächter.<sup>1129</sup> Kastulus ist zudem gleichsam persönlich, qua Reliquien, im Altar anwesend und potenziert damit die Wirkungsmacht der *Ecclesia* gleich zweifach.<sup>1130</sup> Im Unterschied zu Heinrich ist Kastulus durch eine Sauminschrift mit den Worten „IHS · MARIA“ gekennzeichnet und dadurch in engen Bezug zur Madonna und zum Jesuskind gesetzt: als frühchristlicher Märtyrer hat er als einer der ersten Christi Nachfolge angetreten und mit dem Tod sein Kreuz auf sich genommen.

Beide Heilige, Kastulus und Heinrich, haben also, so könnte man zusammenfassen, jeweils eine konkret-wehrhafte Seite (Schwert und Zepter: Schutz der *Ecclesia*) und daneben eine „historische“ Seite (Dommodell als Verweis auf die Stiftsgründung, Palme als Verweis auf die Reliquien), die das Retabel als quasi „authentisches“ Dokument auszeichnet. Diese Differenzierung erinnert an die im Mittelalter populäre Vorstellung von *vita activa* und *vita contemplativa*,<sup>1131</sup> aber auch an die beiden *modi* einer Predigt: in den Schriften Augustinus` zur Predigtlehre und in der mittelalterlichen *ars praedicandi* wird der *deliberative modus inveniendi* dem aktiveren *modus proferendi* gegenübergestellt.<sup>1132</sup> Tatsächlich scheinen die Figuren in je zwei Körperhälften zu zerfallen: in einen „aktiven“, militärisch-wehrhaften Teil, erkennbar jeweils an den Schwertern und den unmittelbar daneben positionierten, geharnischten Spielbeinen, und in eine eher „passive“ Körperhälfte, der jeweils das entsprechende Attribut, Dommodell beziehungsweise Palme, zugeordnet ist.<sup>1133</sup> Als diagonale Trennungslinie fungiert dabei je ein Bündel tiefgeschluchteter, in sich gedrehter Röhrenfalten, das sich quer über den Körper spannt. Die reichen Kaskaden der weiten Ärmel führen das architektonisch wirkende Spiel dieser Falten fort: wie auf einer Konsole ruht der Heinrichsdom auf dem Ärmel des Kaisers. Vielleicht erinnern die starren, langbahnigen

1129Vgl. das Schwert als Attribut des Erzengels Michael, der damit die abtrünnigen Engel zu Fall bringt, das Schwert des Drachentöters St. Georg (der Drache ebenfalls ein beliebtes Symbol für die Ketzerei, vgl. LCI Bd. 1, Sp. 516f) oder die Synagoge, die bisweilen mit einem Schwert, das ihren Leib durchbohrt, dargestellt wird (siehe oben S. 210f). Zum Motiv des Schreinwächters siehe oben S. 47ff.

1130Da die Kastulusikonographie zum damaligen Zeitpunkt noch nicht verbindlich ausgebildet war (vgl. LCI Bd. 5, 480), wurde das Schwert, eigentlich ein für diesen Heiligen ahistorisches Attribut, im Lauf der Zeit offenbar zum Standard erklärt, denn es taucht in vielen neuzeitlichen Variationen der Kastulusfigur wieder auf. Decker 1985, 216, behauptet hingegen, daß nicht Leinbergers Kastulus, sondern die Kastulusfigur in der Moosburger Ursulakapelle (ebenfalls mit Schwert, jedoch stark überarbeitet und in ihrer Authentizität zweifelhaft, vgl. Arnold 1990, 54) direkten Nachhall in der späteren Kunst gefunden habe. Zur Nachfolge des Kastulusschemas mit Schwert, Rüstung und Palme siehe u.a. auch Bichlmeier 1977, 48ff, und Hans Sedlmeier: „St. Kastulus und der Kastlberg“ in: D`Hopfakirm (Heimatkundliche Schriftenreihe d. Landkrs. Pfaffenhofen a.d.Ilm), Nr. 15, 1990, 10-89, bes. 32ff.

1131LCI Bd. 4, Sp. 463-468. Das Thema findet sich im Hochmittelalter bes. auf Reliquiaren (ebd. Sp. 466f). Auch auf die einzelnen Teile des Kirchenbaus wurde die Vorstellung der *vita activa/vita contemplativa* übertragen. So versinnbildlicht nach Honorius Augustodunensis der hintere Teil des alttestamentarischen Tempels die *vita activa*, bei der „das Volk sich durch Nächstenliebe bethätigen soll“, der vordere widmet sich der *vita contemplativa* der Priester. Beim Kirchenbau sind die Verhältnisse entgegengesetzt: der Chor diene der *vita activa* des zelebrierenden Klerus, das Langhaus der *vita contemplativa* des betenden und hörenden Volkes (Sauer 1924, 107f). Zu *vita activa* und *vita contemplativa* bei Thomas von Aquin (†1274) in *Summa Theologiae* 2-2 q. 180, siehe Köpf 2002, 38.

1132Dazu ausführlich unten S. 305ff.

1133Wenn auch keine strenge Aufspaltung in zwei Hälften beabsichtigt war.

Diagonalzüge nicht zufällig an gewirtelte Säulen, denn die Säule gilt als traditionelles Symbol für Propheten und Apostel, als deren Nachfolger sich die Kanoniker verstanden.<sup>1134</sup> Gleich, ob man diese Faltenröhren als Stützpfiler des katholischen Glaubens (Decker) oder als gewirtelte (Apostel-)Säulen interpretiert, sie sind Motor des Sehens: zunächst lenken sie den Blick auf die Attribute der Heiligen, rahmen sodann deren Schwerter und führen zuletzt das Auge des Betrachters weiter zur Madonna. Deren Gewand und Faltensprache, vor allem das Y-Motiv ihres Mantels, stehen als Bedeutungsträger im Dienste der *Ecclesia*-Thematik, wie im folgenden zu zeigen ist.

## **b) Maria und Byzanz**

### **Das Gewand: die Pänula**

Maria ist in ein weites, bodenlanges, tunikaartiges Gewand mit Kapuze gehüllt, unter dem sie ein enger anliegendes Unterkleid trägt (**197a**). Der Mantel hat unten und an den Ärmelabschlüssen jeweils breite Saumborten, die mit Buchstabenfolgen gefüllt sind (**197c**). Fast bis zu den Knien hängen die weiten Ärmelöffnungen herab. Der großzügig geschnittene Saum wellt und kräuselt sich. Am Oberarm ist eine Borte mit angedeutetem Edelsteinbesatz und Schriftzug appliziert, die um den Rücken und die Arme, nicht aber über die Brust führt. An die Unterkante der Rückenborte schließt sich ein Fransenbesatz an, der zunächst netzartig geflochten ist und unten mit geknoteten Abschlüssen endet. Bei dem Gewand handelt es sich um eine Pänula, ursprünglich ein langer, geschlossener, wetterfester Reisemantel der Antike.<sup>1135</sup> Er war glockenförmig geschnitten und mit einer Kapuze (*cucullus*) versehen. Bei der Verwendung im sakralen Bereich wurde diese durch das Humerale ersetzt, ein zierendes Schultertuch, welches bei Bedarf kapuzenartig über den Kopf gezogen werden konnte. Typisch ist die auf das Humerale aufgebrachte Stickerei (*parura* oder *plaga*).<sup>1136</sup> Die Pänula wurde in den zwei ersten christlichen Jahrhunderten als Statussymbol von Matronen und Senatoren,<sup>1137</sup> in apostolischer Zeit von den Vorsteher und Priestern der Kirche bei der Feier des Meßopfers getragen und gilt als Vorläufer der heutigen Kasel.<sup>1138</sup> Man schätzte sie, weil sie wegen der angenähten Kapuze und aufgrund ihrer einfachen, geschlossenen Form vor allem

<sup>1134</sup>Bandmann 1994, 76f u. 78ff. Gewirtelte Säulen begegnen außerdem an den rahmenden Drehpfosten sowie deren Auflagern im Predellenbereich. Sie wurden in Kapitel IV. 6. f. als Symbole des *Templum Salomonis* gedeutet und als Hinweis auf die Funktion des Retabels als Ort der Sakramentsaufbewahrung verstanden. Analog müßte man dann die faltenlosen, geharnischten Körperpartien Kastulus' und Heinrichs in ihrer renaissancehaft-ritterlichen Erscheinung als Anspielung auf den aktuellen Zeitbezug verstehen („aktives“ Eintreten gegen das Ketzertum, Verteidigung des in seiner Existenz bedrohten Stifts als *vita activa*).

<sup>1135</sup>Dies ist aus dem Griechischen abgeleitet und wurde bereits in frühchristlicher Zeit parallel zu den synonymen Begriffen *planeta* und *casula* benutzt: *planeta* umschreibt das durch die Weite des Saums bedingte, dem unstillen Wandel der Sterne vergleichbare, bewegliche Spiel der weiten Säume (Planeten); der Begriff *casula* orientiert sich an der zelt- und damit haus-(= *casa*)förmigen Grundform des Kleidungsstücks. Zur ethymologischen Herleitung siehe Bock 1970, Bd. 1, 427f.

<sup>1136</sup>Dies Schultertuch wurde vor dem Anlegen der Pänula um den Hals gelegt, nach Überstreifen der Pänula aus deren Kragen gezogen und wie eine Kapuze (Ersatz für die *cuculla*) über die Schulter drapiert; Bock 1970, Bd.1, 431.

<sup>1137</sup>Glockenform in Moosburg abgewandelt: die Pänula hat Ärmelausschnitte, welche die ursprüngl. Pänula nicht hatte.

<sup>1138</sup>Bock 1970, Bd. 1, 429f (vgl. die ethymologische Herleitung, *casa*, oben Anm. 44 in diesem Kapitel). Siehe dazu im Hinblick auf Moosburg unten S. 284.

ein „Schutzkleid und nicht ein Gewand für den Putz“ darstellte.<sup>1139</sup> Dieser Gewandtyp ist mit der Etablierung des Marienkultes in Byzanz und mit dem Aufkommen der ersten Marienikonen eng verflochten. Nachdem Maria 431 und 451 in den Konzilien von Ephesos und Chalkedon offiziell als Gottesmutter und jungfräuliche Gebärerin anerkannt worden war, nahm seit dem 6. Jahrhundert im Osten auch die Zahl von Madonnenbildern schlagartig zu.<sup>1140</sup> Die ersten Marienikonen lehnten sich nach Belting an heidnisch-antike Vorbilder an.<sup>1141</sup> Eine ägyptische Wandmalerei aus Karanis beispielsweise zeigt die griechische Göttin Isis in Halbfigur, die ihren Sohn Horus säugt (**200a,b**). Belting stellt ihr eine 609 datierte Marienikone aus dem Pantheon in Rom gegenüber. Das aufrechte, frontale Sitzen von Mutter und Kind ist vom antiken Vorbild übernommen: Isis und Maria umfassen jeweils ihren bekleideten Sohn, der vor der linken Körperhälfte sitzt, von hinten mit der linken Hand. Die die nackte Brust dem Kind zum Säugen darbietende Rechte der Isis wird im byzantinischen Bild zur auf Jesus weisenden Handbewegung umgedeutet, das Kind selbst löst sich etwas aus der Umarmung und erhält eine aufrechte, hieratisch-thronende Haltung.<sup>1142</sup> Während Isis jedoch ihr Haar modisch frisiert hat und ihre entblößten Brüste mit einem locker über die Schulter geführten, geknoteten Tuch nur dürftig bedeckt, trägt Maria, im größtmöglichen Kontrast zum Exhibitionismus der Isis, eine Pänula: Brust und Arme verschwinden unter dem Stoff, unter dem Humerale ist nicht eine Locke sichtbar. Das Gewand drückt das aus, was von theologischer Seite über Maria berichtet wurde: Der Hl. Epiphanius, ein zyprischer Bischof des 5. Jahrhunderts und angeblicher Zeitgenosse Mariens, dessen Schriften teils durch den byzantinischen Geschichtsschreiber Nikephoros Kallistos Xanthopulu († um 1330) kompiliert wurden, schreibt über die Gottesmutter: „Sie zeichnete sich durch Einfachheit und vollkommene Demut aus. Ihre Kleidung war frei von Luxus, sie war schlicht; [...] ihr Benehmen war natürlich und einfach...“.<sup>1143</sup> Die das Haar verbergende Kapuze der Pänula Mariens signalisierte außerdem Demut, während das Humerale als genuin priesterliches Attribut der Rolle Mariens als *Theotokos* Rechnung zollte: es wies sie als göttliche Priesterin aus, die den Menschen ihren Sohn, das lebendige Brot, darbringt.<sup>1144</sup> Die Pänula muß schon in der Frühzeit der Marienikone als authentisches, mariologisches Attribut verstanden worden sein, denn sie gehörte auch in den nachfolgenden Jahrhunderten zum Standardrepertoire byzantinischer Madonnendarstellung. Die sogenannten **Lukasmadonnen** beispielsweise tragen eine Pänula. Die Lukaslegende entstand vermutlich im 6. Jahrhundert: der

1139Bock 1970, Bd. 1, 431f.

1140Belting 2000, 44ff; Haag 1997, 162ff.

1141Belting 2000, 52f. Diese Zusammenhänge weist Belting u.a. auch für Christusikonen nach (ebd. 64f). Über die unterschiedlichen Ikonentypen in Byzanz siehe LCI Bd. 3, Sp. 166ff.

1142Siehe die Gegenüberstellung bei Belting 2000, 53 m Abb. 7f.

1143Epiphanius ist vermutl. gleichzusetzen mit Epiphanius aus dem Kallistratonkloster Konstantinopel, der u.a. ein Marienleben schrieb (PG 120, 186-216). Nikephoros übernahm dessen Berichte v.a. in seiner kompilatorischen Kirchengeschichte von 1317, die sich von der Inkarnation bis in die Gegenwart des Autors erstreckt, und aus der obige Stelle stammt (PG 145ff; hier zit.n.d. Übers. Ioann Sirota, Sirota 1992, 17; vgl. LThK Bd. 10, Sp. 1344).

1144Siehe zu diesem Thema ausführlich unten S. 278ff.

Evangelist Lukas habe einst die Muttergottes porträtiert, so hieß es. Diese Idee übertrug man offenbar nachträglich auf ein bereits bestehendes Madonnenbild. Dieses angeblich authentische Marienporträt, von dessen Lokalisierung nichts sicheres bekannt ist, ging verloren.<sup>1145</sup> Anzunehmen ist, daß es sich dabei um eine „halbfigurige Darstellung von Mutter und Kind [handelte], die einem Porträtschema noch am nächsten kam, allerdings keines war.“<sup>1146</sup> Darauf lassen die zahllosen Neuauflagen dieses Bildes schließen, die sich stolz „Lukasmadonnen“ nannten und reliquiengleich verehrt wurden.<sup>1147</sup> Eine Madonna in Venedig, San Marco (11. Jahrhundert), zum Beispiel, 1203 von den Venezianern aus Byzanz geraubt und als Siegesymbol gerühmt, hielt man für ein Gemälde von der Hand des Maler-Evangelisten **(200c)**.<sup>1148</sup> Mutter und Kind sind halbfigurig, frontal und symmetrisch im Nikopoiatypus gegeben.<sup>1149</sup> Maria trägt eine Pänula, das Humerale bereichert durch Sterne als mariologisches Symbol.<sup>1150</sup>

Zwei Dinge also verband man mit der Pänula: erstens drückte ihre schlichte Form die Einfachheit und Demut der Gottesmutter aus. Zweitens wurde sie als „authentisches“ Attribut der Madonna, als „Echtheitsgarant“ verstanden. Auch in Moosburg ist die Pänula der Corpusmaria (Bezug nehmend auf die Pänula der Tympanonmadonna) gleichsam Beweis für ein authentisches Marienporträt.<sup>1151</sup>

### **Das Kompositionsschema: die byzantinische Hodegetria**

Die Moosburger Madonna ist als sogenannte Hodegetria konzipiert. Dieser Madonnentypus war seit dem 10. Jahrhundert das am weitesten verbreitete Schema im Osten und trat vermutlich erstmals in Kloster Hedegon in Konstantinopel auf.<sup>1152</sup> Die dortige, hochverehrte, halbfigurige Ikone wurde – ebenfalls – dem Evangelisten Lukas zugeschrieben und 1453 zerstört, auch ihr Aussehen ist jedoch anhand von Repliken überliefert: Jesus sitzt stets segnend auf dem linken Arm der Mutter, während diese mit der Rechten auf ihren Sohn verweist.<sup>1153</sup> Auch im Westen wurde diese halbfigurige Hodegetria rezipiert, zunächst in Italien, später in Deutschland: an das Gnadenbild des Hochaltars der Kirche **Sa. Maria del Popolo in Rom** aus dem 13. Jahrhundert etwa, eine dieser Repliken, waren zahlreiche Ablässe geknüpft **(201a)**.<sup>1154</sup> Das mit Tunika bekleidete Kind, gemäß dem

1145Belting 2000, 71.

1146Belting 2000, 72.

1147„Die Lukaslegende setzt offenbar ein Bild voraus, das sie nachträglich kommentiert.“ Belting 2000, 71. Vgl. ebd. besonders 70-72 und Sirota 1992, 16ff.

1148Belting 2000, 14f m. Abb.

1149Zu diesem Typ vgl. LCI Bd. 3, Sp. 165ff. Vgl. auch **228** (dazu unten S. 235).

1150Zum Stern als Mariensymbol vgl. LCI Bd. 4, Sp. 214ff.

1151Vgl. z.B. Decker 1985, 244ff.

1152Die „Hodegetria“ ist benannt nach dem angebl. ersten Auftreten dieses Ikonentyps im Kloster d. **Hedegon** in Konstantinopel. LCI Bd. 3, Sp. 168f; zur byzantinischen Kunst allgemein vgl. LMA Bd. 2, 1169-1182. Siehe neuerdings auch: Konrad Onasch: „Ikonen – Faszination und Wirklichkeit“. Freiburg/Basel/Wien 2004.

1153Byzantinische Bspe. siehe S. 218ff.

1154Papst Sixtus IV. (1471-1484) hatte zahlreiche Ablässe an das Bild geknüpft und ihm so zu großer Popularität verholfen hatte. Bereits Lill 1942, 57ff, wies nachdrücklich auf die scheinbare Abhängigkeit der Moosburgerin von diesem Bild hin, nach ihm besonders Arnold 1990, 49f m. Abb..

Hodegetria-Schema links auf dem Arm der Mutter thronend, segnet und blickt auf den Betrachter, während Maria ihr Gesicht dem Knaben zuwendet. 1493 greift auch Hans Holbein d. Ä. diese Formulierung in einem Tafelbild auf (**201b**):<sup>1155</sup> hier schaut Christus ebenfalls auf den Betrachter,<sup>1156</sup> während Maria, den Kopf zur Seite neigend, ihre Augen auf ihr Kind richtet und zugleich mit der Rechten darauf verweist. Nach Belting ist dieses Blickkonzept für **spätmittelalterliche** Varianten des byzantinischen Schemas typisch: man legte, namentlich nördlich der Alpen, „Wert darauf, die Fürsprache der Mutter bei dem Kind durch Blick **und** Geste augenfällig zu machen“.<sup>1157</sup> Obwohl gerade dieses Motiv in Moosburg fehlt und Maria nicht auf Christus, sondern auf einen unbestimmten Punkt in die Ferne schaut, glaubte Lill, im Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo das Vorbild der Madonna des Kastulusaltars gefunden zu haben. Dies wurde von zahlreichen Autoren übernommen.<sup>1158</sup> Doch knüpfen die bildauswärts gerichteten Blicke und der scheinbar distanzierend vom Haupt des Kindes zurückweichende Kopf der Muttergottes vielmehr an **ältere** Varianten des Hodegetria-Schemas an: eine um 1200 datierte, halbfigurige Mosaikikone aus Chilandar (Athos) ist mit Moosburg gut vergleichbar (**202**).<sup>1159</sup> Wie dort thront Jesus aufrecht auf dem linken Arm der Mutter und segnet mit seiner Rechten. Er trägt eine langärmelige, im Bauchbereich gegürtete Tunika. Maria, in Pänula und streng frontal gegeben, blickt, wie in Moosburg, bildauswärts, ohne ihren Kopf dem Kind zuzuneigen. Allerdings schaut der Moosburger Christus nicht zu seiner Mutter empor, wie in Chilandar, oder nach links, wie in anderen Hodegetria-Varianten, sondern in Richtung des Betrachters.<sup>1160</sup> Diese Hodegetria-Spielart mit **frontalisiertem Christuskind** war in der byzantinischen Kunst noch bis ins 14., 15. und 16. Jahrhundert verbreitet. Eine einen Buchdeckel zierende Hodegetria aus Smolensk aus dem 14. Jahrhundert (Moskau, Tretjakov-Galerie, **203**) blickt scheinbar ähnlich ziellos wie die Moosburgerin nach rechts aus dem Bild, während das Kind mit segnender Rechter geradewegs auf den Betrachter schaut; in seiner Linken hält es eine Schriftrolle.<sup>1161</sup> Auch für den Moosburger Jesusknaben wird vermutet, daß sein Blick ursprünglich unmittelbarer auf den Betrachter bezogen war: die Madonna dürfte ehemals so im Corpus gestanden haben, daß ihre linke Schulter stärker nach hinten gedreht und das Kind gleichzeitig **frontal** ausgerichtet war (gemäß **197b**).<sup>1162</sup>

1155 Rückseitig bezeichnet: „1493“. Hindelang-Bad Oberdorf/Allgäu, Kapelle (Kat. Augsburg 1965, 65, Kat.Nr. 11, m. Abb. 11). Hans Burgkmair dehnte das Thema 1507 im Holzschnitt „Lukas malt die Madonna“ (Decker 1985, 208 m. Abb. 74) auf eine mehrfigurige Szene aus (**201c**).

1156 In Burgkmairs Bild schauen sich Mutter und Kind an, Ausdruck ihrer innigen Beziehung zueinander.

1157 Belting 2000, 87 (Hervorhebung durch d. Verf.).

1158 Vgl. etwa Arnold 1990, 49. Lill 1942, 57ff.

1159 LCI Bd. 3, Sp. 169, Abb. 7.

1160 Damit ist er dem Kind des Gnadenbildes von Sa. Maria del Popolo verwandt. Eine Hodegetria mit nach links blickendem Kind ist z.B. abgebildet bei Belting 2000, 325 (Hodegetria, 12. Jh., Athen, Byzant. Museum).

1161 Sirota 1992, Abb. 4. Siehe auch die Halbfigurenikonen in Moskau, Tretjakov-Galerie (14./15. Jh., Sirota 1992, Abb. 11), in der Kathedrale von Pskov (16. Jh., ebd. Abb. 54), die sog. Gottesmutter v. Kazan (16. Jh., ebd. Abb. 62), oder d. Gottesmutter des Metropoliten Pimen (14. Jh., ebd. Abb. 55), die alle nach d. gleichen Muster gebildet sind.

1162 Schon Behle 1984, 25f. vermutete dies. Vgl. die vermutlich von der Restaurierung 1782 stammenden Abarbeitungen an der heraldisch rechten Rückseite der Madonna, auf die neben Behle (ebd.) auch Arnold 1990, 203,

Die hieratisch-distanzierte Formulierung gemäß Chilandar und Smolensk war auch als **Ganzfigur** verbreitet: eine solche **stehende Hodegetria**<sup>1163</sup> hat sich in einem Apsismosaik in Chiti (Zypern, 7. Jahrhundert) erhalten (**204**).<sup>1164</sup> Maria und das Kind schauen beide frontal aus dem Bild, ohne daß sich die Köpfe einander zuneigen. Die linke Hand der Mutter – sie trägt eine Pänula – stützt, wie in Moosburg, das Gesäß des Kindes betont verhalten, während sie die Rechte, halb verweisend, halb berührend, vor dessen Knie geführt hat.<sup>1165</sup> Neben der stehenden Hodegetria bietet sich ein zweiter ganzfiguriger Typ als Vergleich für die Moosburgerin an: die **thronende Hodegetria**. Schon in vorikonoklastischer Zeit hatten sich zwei hieratische Varianten von Thronmadonnen mit Kind herausgebildet: eine achsial-frontale, bei der Jesus sich inmitten des Schoßes der Mutter befindet (Nikopoia, **200c**),<sup>1166</sup> und eine asymmetrische, lebendigere, bei der Christus auf dem linken Knie oder im linken Arm sitzt (Hodegetria). Beide lebten über den Bilderstreit hinaus fort und fanden Eingang in die westliche, namentlich italienische, Kunst des Mittelalters:<sup>1167</sup> Die Madonna einer Marientafel aus **Cossito** (Amatrice, um 1280, **205a**) thront, in eine Pänula gekleidet, streng achsial-frontal nach Art der **Nikopoia**. Maria führt die rechte Hand, halb verweisend, halb berührend, vor das Knie des Kindes, welches vor ihrer Leibesmitte sitzt. Es segnet mit der Rechten und präsentiert mit der Linken einen Apfel oder Globus, eine westliche „Zutat“ zum byzantinischen Urtyp.<sup>1168</sup>

Die thronende **Hodegetria** war im Westen die beliebtere Variante der vorikonoklastischen Thronmadonna.<sup>1169</sup> Auch sie wurde gelegentlich durch zusätzliche Motive bereichert: die Muttergottes einer Marientafel (um 1270) aus **Aquila (206a)**, gekleidet in eine Pänula, hält einen stilisierten Apfel (Globus?) in ihrer Rechten. Sie reicht ihn ihrem Sohn, der auf ihrem linken Knie sitzt. Es ist eine Mischform, wie sie für das sich im 13. und 14. Jahrhundert in Italien entfaltende, westliche Marienbild typisch ist.<sup>1170</sup> Jesus thront noch fast frontal nach Art der Nikopoia, und der Hodegetriatypus ist durch das scheinbar intime Motiv des Apfelreichens entfremdet. Trotzdem sind, den beiden zugrundeliegenden Urtypen gemäß, die divergierenden Blickbahnen und das distanzierte Körperverhältnis von Mutter und Kind beibehalten. Auch auf einer umbrischen Marientafel (ca. 1280) aus **Pittsburgh (207)** blicken Maria und Jesus, obwohl weniger hieratisch konzipiert, in jeweils unterschiedliche Richtungen: Die Köpfe sind einander zugeneigt, die Rechte der Mutter greift weit um den Körper ihres Sohnes herum. Verhaltener greift die Gottesmutter auf einer Tafel

---

verweist. Sie bewirkten im Verbund mit der entgegen dem Uhrzeiger vorgenommenen Drehung der Madonna insgesamt eine starke Verflachung der Figur, die wegen der vermutlichen Eliminierung des erkerartigen Vorsprungs des Schreingrundes nötig geworden war. Vgl. dazu oben S. 84.

1163LCI Bd. 3, Sp. 168.

1164Sirota 1992, Abb. 7.

1165Vgl. die stehende Hodegetria aus dem Syrischen Codex (fol. 1v) von Rabbula in Florenz, 586 (Sirota 1992, Abb. 9).

1166Die Anwendung des Begriffs ist nicht ganz eindeutig definiert; siehe dazu LCI Bd. 3, Sp. 165f.

1167LCI Bd. 3, Sp. 157f (vorikonoklast. Thronmadonnen); ebd. Sp. 162 (byz. Thronmadonnen nach dem Bilderstreit).

1168Krüger 1992, 28f m. Abb. 209. Im Westen wurden, zusätzlich zur Schriftrolle, die das Kind hält, Gegenstände wie Früchte, Bücher, Vögel, Schleier etc. in die Komposition integriert (LCI Bd. 3, Sp. 182ff).

1169LCI Bd. 3, Sp. 170.

1170Vgl. LCI Bd. 3, Sp. 184f. Krüger 1992, 29 m. Abb. 214.

von 1265 aus Sta. Chiara in **Assisi (208a)**: die Hand liegt, scheinbar ohne Kraft auszuüben, unterhalb des Gesäßes Jesu locker an. Auch sind die Köpfe von Mutter und Kind hier wieder weiter voneinander entfernt. Beide blicken bildauswärts auf den Betrachter. Maria trägt eine Pänula.<sup>1171</sup>

Alle Madonnenbilder haben mit der Moosburgerin (**197a**) folgendes gemeinsam: das ganzfigurige, hieratische Konzept, die divergierenden Blickrichtungen von Mutter und Kind und die meist distanziert gehaltenen Köpfe. Häufig trägt Maria eine Pänula, in fast allen Beispiele weist sie mit der Rechten auf Jesus. Es gibt aber noch mehr Vergleichspunkte, wie im folgenden zu zeigen ist.

Wie Krüger nachwies, rezipieren diese Madonnen des späteren 13. Jahrhunderts die byzantinischen Urtypen nicht unmittelbar, sondern gehen auf ältere, **plastische** Kultbilder des frühen 13. Jahrhunderts zurück: die gemalte Ikone verdrängte hier offenbar die Skulptur.<sup>1172</sup> Dieser Ablösungsprozeß wird exemplarisch in den halb geschnitzten, halb gemalten Madonnetafeln in **Florenz**, Sta. Maria Maggiore (1265/70, **146a**) und im Dom zu **Todi** (erste Hälfte 14. Jahrhundert, **208**) anschaulich. Die Florentiner Tafel geht im Typus nach Belting auf eine rundplastische Figur in der Art der Sitzmadonna aus Borgo San Sepolcro (1199) zurück (**146b**).<sup>1173</sup> Krüger sammelte zu diesem Thema eine ganze Reihe von Gegenüberstellungen, von denen im folgenden nur einige ausgewählt seien: Mit der Marientafel aus **Cossito (205a)** ist eine Skulptur aus Subiaco, Sa. Maria della Valle, vom Nikopoiatyp vergleichbar (Mitte 13. Jahrhundert, **205b**). Die Komposition ist, wie in Cossito, streng symmetrisch; das Kind hielt vermutlich ursprünglich einen Globus.<sup>1174</sup> Die Madonna aus **Aquila (206a)** könnte auf eine Skulptur nach Art der Gruppe aus Capranica Prenestina, Sa. Maria in Vulturella in Tivoli (erstes Viertel 13. Jahrhundert, **206b**) Bezug nehmen. Ähnlich sind die mit Edelsteinen besetzten Gewänder und die Handhaltung der Mutter.<sup>1175</sup> Für das Reichen des Apfels liefern die Madonnenbilder aus Mailänder Privatbesitz und aus der ehemaligen Sammlung Stolck, Haarlem, Beispiele (**206d,e**).<sup>1176</sup> Eine Schnitzmadonna vom Hodegetriatyp aus Florentiner Privatbesitz (**208b**) läßt sich, stellvertretend für eine ganze Reihe ähnlicher Skulpturen aus Nord- und Mittelitalien, der Madonnetafel aus Sta. Chiara, **Assisi (208a)**, gegenüberstellen.<sup>1177</sup> Das lange Nachleben des Urtyps der Hodegetria (ohne Apfel) in der Skulptur

1171 Krüger 1992, 28 u. Abb. 203. Zur Pittsburgher Madonna siehe ebd. u. Abb. 204. Weitere Beispiele ebd. 28f u.

Abb. 206ff. Nicht alle dieser Madonnen sind mit der Pänula bekleidet. Viele tragen ein herkömmliches, doppellagiges Gewand, dessen tief in die Stirn gezogene Kopftuch noch an das Humerale erinnert.

1172 Dies legt Krüger 1992, 25ff, ausführlich in seinem Kapitel „Skulptur versus Ikone“ dar (hier bes. ebd. 28f).

1173 Die Florentiner Tafel wird Coppo di Marcovaldo zugeschrieben; vgl. Krüger 1992, 25, m. Abb. 197. Die Tafel aus Todi stammt ursprünglich aus Maria di Pian di Porto bei Todi (ebd. 29f m. Abb. 216), vgl. auch oben S. 167. Zu Beltings Gegenüberstellung siehe Belting 2000, 434f m. Abbn. ebd. 435.

1174 Krüger 1992, 29 u. Abb. 208.

1175 Krüger 1992, 29 u. Abb. 213.

1176 Krüger 1992, 224 u. Abb. 151 (Haarlem, die Figur wird ins 13. Jh. datiert); ebd. 17 u. Abb. 147, 13. Jh.

1177 Krüger 1992, 223 u. Abb. 160 (Verbleib unbekannt; um 1300). Eine weitere Schnitzmadonna vom Hodegetriatyp: eine Madonna des 13. Jhs. im Schweizer Landesmuseum Zürich (ebd. 230 u. Abb. 167). Erst bei den späteren, gemalten Varianten dieses Typs taucht die Pänula auf. Es ist aber nicht auszuschließen, daß teils die heute verlorenen Farbfassungen der Schnitzfiguren ehemals eine Pänula darstellten (siehe zu diesem Thema insgesamt Krüger 1992, 17-30, u. Abbn. 145-167).

des 14. Jahrhunderts belegt eine jüngere Figur aus Roio, Insituto Suore della Consolazione **(206c)**.<sup>1178</sup> Die Verwandtschaft zwischen plastischen und gemalten Madonnen zeigt sich nicht nur in der Komposition. Beide Gattungen waren zudem, wie Krüger eindrucksvoll nachweist, in die gleichen **Figurentabernakel** eingestellt: ihre schmalen Schreingehäuse waren überdacht und mit Flügeln zu schließen (Reste von Scharniermechanismen und Giebelschrägen).<sup>1179</sup>

Auch im **nordalpinen** Raum sind sowohl plastische Madonnen vom Nikopoiatyp als auch Hodegetrien verbreitet. Letzteren liegt wieder eine hieratische Anordnung mit schräg gestelltem Kind zugrunde. Die Blickbahnen Mariens und Christi sind ohne Bezug zueinander, sie richten sich auf den Betrachter. Die nordalpinen Hodegetrien tragen allerdings keine Pänula, sie sind weniger deutlich mit den byzantinischen Urtypen verschränkt, und selten sind Schreinreste erhalten.<sup>1180</sup> Vielleicht berühmtester Nachfahre des östlichen Urschemas ist die sogenannte **Imadmadonna** (um 1075), eine thronende Muttergottes aus Holz, deren Verweisgestus der rechten Hand zum Halten eines Zepters uminterpretiert wurde **(209)**.<sup>1181</sup> Dem Hodegetriaschema entsprechen jedoch der bekleidete Knabe, die wenig betonte Mutter-Kind-Beziehung, das hieratische Thronen beider Figuren, die frontale Ausrichtung der Maria und die Schriftrolle in der Hand Jesu. Bei einer Muttergottes aus dem französischen Kloster **Ourscamp (210a)** stützen beide Hände Mariens die Arme des Kindes, jedoch so, daß auch hier der byzantinische Urtyp erkennbar bleibt.<sup>1182</sup> Deutlicher ist der Verweisgestus der rechten Hand der Muttergottes beim 1175 datierten, noch flügellosen Marienretabel der ehemaligen Benediktinerkirche **Brauweiler** ausgebildet **(211)**.<sup>1183</sup> In einen wandelbaren Tabernakelschrein eingestellt (darin vergleichbar mit den obigen italienischen Beispielen) war die Madonna aus **Grisons** (erste Hälfte 13. Jahrhundert, **76d, 212**).<sup>1184</sup> Das Hodegetriaschema wurde hier stark vereinfacht – auch dies eine Parallele zu den südalpinen Madonnen. Mitte des 13. Jahrhunderts wird es offenbar populär, den **Fuß** des – nach wie vor bekleideten – Jesusknaben so zwischen den Knien der Mutter anzuordnen, daß sich dort eine **Schüsselfalte** ergibt: verhalten bei einer Muttergottes aus St. Martin d`Arloncourt in Longvilly (1250/60, **213**),<sup>1185</sup> bei einer Elfenbeinmadonna aus der Kathedrale von Sevilla (um 1240, **214**),<sup>1186</sup> deutlicher bei einer Gruppe aus Graz (1230/40, **215**).<sup>1187</sup> Dieses Motiv prägt – teils bereits schematisiert – auch eine Baldachinmadonna vom Hodegetriatyp aus der Churburger Schloßkapelle

11781. H. 14. Jh.; Krüger 1992, 227 m. Abb. 164.

1179Siehe auch oben S. 107ff und Krüger 1992, 17ff (Schnitzmadonnen) u. 26ff (gemalte Madonnen).

1180Was jedoch eine baldachinartige Bekrönung nicht ausschließt, vgl. z.B. die Loretomadonna **(76)**.

1181Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum. Klotz 1998, 138f m. Abb. 119

1182Musée du Petit Palais Paris, fr. 13. Jh.. Radler 1990, 55, Abb. 139. Stärker in die Frontale gekehrt sind die Figuren einer Muttergottes aus dem Musée Cluny, Paris (fr. 13. Jh.). Radler 1990, 51ff u. Abb. 137 **(210b)**.

1183Kalkstein. Fuchß 1999, 112 u. Abb. 67.

1184Zürich, Nationalmuseum. Fuchß 1999, 142 u. Abb. 97. Vgl. oben S. 108ff, zu Grisons S. 109.

1185Radler 1990, 76 m. Abb. 156.

1186Radler 1990, 60 u. Abb. 140.

1187Das Hodegetriaschema ist hier spiegelbildlich gedreht (Dexiokratusa; vgl. LCI Bd. 3, Sp. 169f). Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Radler 1990, 98 u. Abb. 166.

(13. Jahrhundert, **216a, 76c**)<sup>1188</sup> sowie die oben vorgestellte Loretomadonna (Mitte 13. Jahrhundert, **76**), ebenfalls ein Nachfolger der byzantinischen Wurzel.<sup>1189</sup>

All diese frühen Madonnenfiguren, besonders die italienischen, setzten also, so läßt sich zusammenfassen, byzantinische Vorbilder mehr oder weniger getreu um und waren dabei oft eingestellt in Figurenschreine. In **Italien** wurden ihre Hauptmerkmale dann teils fast wörtlich von den gemalten Nachfolgerinnen **kopiert**. Die so gewährleistete, verlässliche Wiedererkennbarkeit der Bildform sicherte ihr einen weiten Verbreitungsraum und eine „kontinuierliche Überlieferung [...], die unberührt blieb von der Abfolge ihrer stilistischen Entwicklungsstationen.“<sup>1190</sup> Im **nordalpinen** Raum kam es zu einer anderen Form der **Rezeption** dieses Typs bis hinein ins 16. Jahrhundert. Es wird später darauf zurückzukommen sein.<sup>1191</sup>

### Zusammenfassung

Es scheint, als seien in Moosburg diese besonders „authentischen“, da in einer jahrhundertelangen Tradition stehenden, Marienbilder ganz allgemein rezipiert worden. Auf Authentizität kam es den Auftraggebern an.<sup>1192</sup> Vergleichspunkte sind 1. der gemeinsame Typus: die ganzfigurige Hodegetria mit Pänula, 2. die hieratische Konzeption mit divergierendem Blickrichtungem (im Gegensatz zur halbfigurigen Ikone von Sta. Maria del Popolo!), 3. das verhaltene Greifen der Gottesmutter ans Gesäß des Kindes, 4. die Weltkugel des Moosburger Christuskindes, die bisher auf regionale Vorbilder zurückgeführt wurde,<sup>1193</sup> und 5. der architektonische Zusammenhang des Flügelschreins (während es sich bei dem bisher als Vorbild zitierten Gnadenbild aus Sta. Maria del Popolo um ein autonomes Tafelbild handelt). Dieser Bezug ist umso auffälliger, als Kapitel IV. 3. gezeigt hat, daß sich die Moosburger Retabelarchitektur unter anderem auf eben jene kleinformatigen Figurenschreine (Baldachinmadonnen) bezieht. Allerdings entscheidet sich Leinberger bei seiner Rezeption für die **plastische** Variante. Sie mußte im nordalpinen Raum als die gebräuchlichere und publikumswirksamere Alternative erscheinen: dort war man mit Skulpturen, mit Reliquienbüsten, mit dreidimensionalen Kult- und Gnadenbildern vertraut.<sup>1194</sup> Der Künstler stattet sein Kultbild aber zusätzlich mit der Pänula aus, um dessen Authentizität und Tradition gleichsam zu potenzieren (Tympanonmadonna).<sup>1195</sup> Leinbergers Formulierung verbindet damit zwei Aspekte: sie ist

1188Fuchß 1999, 148 u. Abb. 115. Vgl. auch oben S. 108.

1189Vgl. S. 108. Ein später Nachhall der byzantinischen Hodegetria ist die sogenannte Löwenmadonna in Nürnberg (GNM, um 1370, schlesische Werkstatt; vgl. Radler 1990, 100ff u. Abb. 173). Es ist die spiegelbildliche Variante (Dexiokratusa). Die Gruppe ist spielerisch bewegt, schon den Schönen Stil vorwegnehmend, und um Engel erweitert, die das Kind emporheben. Charakteristisch die gleichsam sich „hochschraubende“ Bewegung der Figur mit unterschiedl. hoch gestellten Füßen u. Knien. Die Schüsselfalte zwischen den Knien ist deutlich erkennbar (**216b**).

1190Alle Zitate Krüger 1992, 19.

1191Vgl. unten S. 255ff.

1192Vgl. S. 27, 114, 232.

1193Z.B. Arnold 1990, 50. Die Weltkugel findet sich z.B. bei den Madonnen aus Harlem (**206e**) und Churburg (**216a**).

1194Siehe zu diesem Aspekt auch ausführlich Hubel 1977, 227ff.

1195So verfahren auch die Maler des italienischen Trecento: ihre Thronmadonnen rekurrierten auf ältere Schnitzmadonnen, trugen aber zusätzlich die Pänula (siehe oben S. 219ff).

authentisch<sup>1196</sup> und zugleich populär.<sup>1197</sup> Daß auch funktionale Gesichtspunkte beim Rückgriff auf die dreidimensionale Hodegetria eine Rolle gespielt haben könnten, wird weiter unten erörtert.<sup>1198</sup>

Die bisherige Forschungsmeinung, Leinberger habe das Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo in eine dreidimensionale Ganzfigur übersetzt und so eine spektakuläre Neuerung geschaffen, ist also zu relativieren, denn die Moosburger Madonna ist im wesentlichen in den italienischen Schreinmadonnen des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts vorgeprägt.<sup>1199</sup> Doch scheint sie sich nicht auf ein bestimmtes Vorbild zu beziehen, sondern rekapituliert gleichsam die gesamte **Entwicklung** der westlichen Hodegetria. Die Moosburgerin ist die Quintessenz aus östlichen und westlichen, sowie aus gemalten und geschnitzten Marienikonen. Darin begründet ist ihre Authentizität. Diesen Anspruch hatte schon die Theotokos des Moosburger Westportaltympanons vermittelt, auf die die Corpusmadonna mit einer ihrer Inschriften („MARIA GOTES GEBERERIN“) Bezug nimmt: auch sie ist im byzantinischen, das heißt „authentischen“, Bildschema (mit Pänula) gegeben. Ob sich im Besitz der Stiftskirche eine byzantinische Ikone befand, kann nur spekuliert werden.<sup>1200</sup> Unabhängig davon sind Portal- und Corpusmadonna sowohl ikonologisch als auch in ihrer Funktion als authentische „Dokumente“ der Geschichte und Legitimation des Stifts aufeinander bezogen.

Keinesfalls läßt sich aus den Zusammenhängen mit den italienischen Schreinmadonnen eine Italienreise Leinbergers ableiten. Doch könnten die Auftraggeber, Albrecht IV. und die Stiftsherren, Anteil an der Vermittlung gehabt haben: das Netzwerk der von den Chorherrenreformen beeinflussten Stifte erstreckte sich bis in den italienischen Raum (Trient).<sup>1201</sup> Nikolaus von Kues, einer der vehementesten Vertreter der Reformgedanken und Lehrer Herzog Albrechts IV. von Bayern-München, hatte in Padua und Bologna studiert. Seit 1451 päpstlicher Legat in Rom, war er 1458 von Papst Pius II. zum Generalvikar ernannt worden. In diesem Amt unternahm er ausgedehnte Visitationsreisen, die ihn nach Salzburg, Freising und Landshut führten.<sup>1202</sup>

1196Hodegetria, Pänula, vgl. oben S. 215ff.

1197Dreidimensionalität, siehe Anm. 1194 in diesem Kapitel.

1198Siehe unten S. 255ff.

1199Zwar mag man einwenden, der Vergleich sei ungerechtfertigt, weil die italienischen Madonnen thronen, die Moosburgerin aber steht. Doch wurde der Thron in den italienischen Schreinen meist ohnehin nur noch attributiv verwendet, war als Gegenstand kaum mehr zu erkennen: die Füße der Marien stehen oft mit der ganzen Sohle auf dem Untergrund, sodaß der Eindruck einer stehenden Madonna erweckt würde, gäbe es nicht die Andeutung einer Thronbank im Hintergrund. Bei manchen Marien fehlt sogar dieses Motiv. Siehe Krüger 1992, Abb. 146 (eine Figur aus Mailänder Privatbesitz) u. Abb. 162 (Madonna in München, BNM). Vgl. Auch die Nürnberger Löwenmadonna ((216b)). Über Leinbergers vermeintliche Neuerung schreibt z.B. Decker 1985, 250f: In der „Synthese aus byzantinischer und gotischer Form [...] formulierte Leinberger erstmals seine Auffassung vom authentischen Marienbild im Altar, und zum ersten Mal fand hier eine mit den Attributen der ‚Lukasmadonna‘ versehene Marienfigur Aufstellung in einem Altar“. Man müßte „Leinbergers Kultbild immerhin als ganzfigurige, geschnitzte ‚Ikone‘ im Hochaltar ansprechen – [...] Vollplastische Lukasmadonnen hatte es in Hochaltären bis dahin nicht gegeben“. Diese Behauptung ist durch den Verweis auf die italienischen, geschnitzten Schreinmadonnen, die nach Krüger 1992, 21, „fraglos [...] direkt auf der Altarmensa“ des Meßaltars standen, entkräftet.

1200Dies vermutet z.B. Hubel 1977, 227. Zum Tympanon siehe ausführlich oben S. 25ff.

1201Siehe oben S. 141ff.

1202Arnold 1990, 21. Kat. Regensburg 1999, 55. Vgl. auch oben S. 62.

### **c) Schöne Madonnen – der Internationale Stil um 1400**

Die **zweite** Herkunftslinie der Moosburger Madonna (197a) ist die nordalpine Schrein- und Andachtsbildplastik der **Internationalen Gotik**.<sup>1203</sup> Dies wird besonders im voluminösen, kraftvollen Faltenpiel des Gewandes sichtbar: Die vielgliedrig und kraftvoll strukturierte, von zahlreichen, unterschiedlichen Licht- und Schattenzonen durchsetzte Pänula führt die schlichten, faltenarmen Mäntel der byzantinischen Madonnen buchstäblich *ad absurdum*.<sup>1204</sup> Besonders markant ist die gewaltige Y-Faltenstruktur, welche die unteren beiden Körperdrittel der Madonna überspannt und das Nach-vorne-biegen ihrer Hüfte und Knie unterstreicht. Eine aus **zwei parallelen, V-förmigen Röhren** gebildete **Faltenschüssel** umrahmt die Beine des Kindes. An ihre Spitze schließt sich ein abermals aus zwei parallelen Faltenröhren bestehender Diagonalzug an. Die Verbindungsstelle wird durch eine dritte, sehr viel kleinere V-Form markiert, welche sich gleichsam zwischen den beiden Diagonalröhren hindurch nach hinten windet. Diese Röhren laufen wiederum zwischen und vor den Beinen der Gottesmutter nach (heraldisch) rechts unten weiter. Dort setzen sie eine Wirbelbewegung in Gang: der Saum des Kleides scheint sich im Uhrzeigersinn spiralg und in Wellen um den Körper Mariens zu drehen.<sup>1205</sup> Getragen wird diese Bewegung buchstäblich von vier kleinen, auf dem Rücken liegenden Engeln, die in den Saum verstrickt scheinen. Sie dienen als kompositorische Stütze der beiden Diagonalröhrenfalten im Beinbereich. Im Zusammenhang ergibt sich also ein gewaltiges, formelhaftes, von Engeln getragenes Y-Motiv. Wie eine gewaltige „Hieroglyphe“ (Decker) ist es, besonders aus der Ferne, der gesamten Figur gleichsam aufgeblendet. Leinberger hat das Falten-Y mehrfach verwendet, jedoch tritt es hier zum ersten Mal und zugleich am prägnantesten in Erscheinung, sodaß ihm hier eine besondere Bedeutung beizumessen ist. Wie Decker erläutert, zitiert Leinberger hier die sogenannten „Schönen Madonnen“ aus der Zeit des „Internationalen Stils“ um 1400.<sup>1206</sup> Diese auch „Internationale Gotik“ oder, wegen ihrer fließend-weichen Faltensprache, „Weicher Stil“ genannte Kunstrichtung herrschte, seit der Spätzeit des 14. Jahrhunderts von Frankreich und Böhmen ausgehend, etwa vier Jahrzehnte lang in allen bedeutenden Provinzen Europas vor<sup>1207</sup> und war in sämtlichen Kunstgattungen, vor allem aber im Bereich Skulptur, vertreten. Ohne daß die Forschung bisher eine schlüssige Erklärung für die überraschende Einheitlichkeit dieses Stils hätte vorbringen können,<sup>1208</sup> ist man sich über seine

<sup>1203</sup>Die Einzigartigkeit der Lösung Leinbergers, mit der Moosburgerin eine Mischung aus unterschiedlichsten formalen, stilistischen und ikonographischen Elementen zu kreieren, würdigt besonders Decker 1985, 250ff.

<sup>1204</sup>In byzantinischen Darstellungen ist die weite Glockenform der Pänula in der Regel stark nivelliert. Das Faltenmeer der Moosburgerin mutet auch wie ein Gegenentwurf zu Epiphanius' Charakterisierung des Madonnengewandes an: „Ihre Kleidung war frei von Luxus; sie war schlicht.“ (zit. nach Sirota 1992, 17; vgl. oben S. 215ff).

<sup>1205</sup>Lill 1942, 52: „Wie Schaumkämme oder Wolkenfetzen muten die gewellten Säume des Gewandes, besonders auf die Entfernung an.“ Eine gelungene Beschreibung der Moosburgerin auch bei Baxandall 1985, 211ff.

<sup>1206</sup>Vgl. zu diesem Thema ausführlich Decker 1985, bes. 250ff.

<sup>1207</sup>Um 1400 hatte sich der Typus der „Schönen Madonnen“ in „mehreren Ländern Europas erstaunlich gleichartig durchgesetzt.“ Bredekamp 1975, 1.

<sup>1208</sup>Clasen 1974, 76ff, geht z.B. davon aus, daß ein einziger Wanderkünstler im Verlauf einer weit ausholenden Reise durch Mittel-, Nord- und Südosteuropa all die Hauptwerke dieses Stils schuf. Dagegen steht die These, der

typischen Merkmale einig: „Raumgreifend und voluminös treten die Figuren auf, zugleich verklärt und vermenschlicht. Die Draperie der Gewänder ist von ungebrochen fließenden Bahnen bestimmt, die den menschlichen Leib in ein aufwendiges, abgerundetes System von Falten einbinden.“<sup>1209</sup>

Christologische und mariologische Themen wurden zu jener Zeit bevorzugt, unter den dreidimensionalen Bildwerken besonders Vesperbilder und Madonnen mit Kind, sogenannte Andachtsbilder.<sup>1210</sup> Als Hauptwerke gelten die sogenannte Krumauer Madonna (Böhmen, um 1400) und die sogenannte Thorner Madonna (Westpreußen, um 1395, **217a**).<sup>1211</sup>

Neben der betont stofflich-fließenden Gewandbehandlung ist für die Schönen Madonnen vor allem ihr vereinheitlichender Gesichtsausdruck charakteristisch. Es ging nicht um Typenbildung und Porträthaftigkeit, sondern darum, dem Betrachter den Inbegriff der **Schönheit und Makellosigkeit** vor Augen zu führen. Denn die Schönheit Mariens wurde zu jener Zeit als Beweis ihrer Nähe zu Gott verstanden: „*Schön, ob aller schön gemessen, got hat nichts an dir vergessen seind du zu im pist gesessen, pei dem künig, du küniginn.*“<sup>1212</sup> Die Makellosigkeit Mariens wiederum galt als sichtbarer Ausdruck ihrer Unberührtheit und **Jungfräulichkeit**.<sup>1213</sup> Die übernatürliche, vergeistigte Schönheit der Madonnen wurde fast bis hin zur Abstraktion gesteigert: außergewöhnlich blasse Inkarnate, übertrieben regelmäßig, ja künstlich fallendes Haar, makellose, fast wächserne Oberflächen. Charakteristisch ist das nachgiebige Fleisch des Jesuskindes, in dessen Gliedmaßen die Finger Mariens oft wie in weichem Ton versinken.<sup>1214</sup> Der stets gleiche S-Schwung ihrer Körper verleiht den Schönen Madonnen ein gleichsam geometrisiertes Erscheinungsbild. Eine künstliche Regelmäßigkeit strahlen auch die weich und elegant fließenden Gewänder aus. Ihr Formenkanon besteht meist aus drei Komponenten: unter den oft angewinkelten Armen fallen vielgliedrige Faltenkaskaden herab; über Schoß und Hüfte spannen sich voluminöse Schüsselfalten, die Beinpartie wird durch einen langen Diagonalzug betont. Die Kombination der beiden letztgenannten Elemente zeitigt das charakteristische Y-Motiv, das auch in Moosburg rezipiert wird.

Scheinbar im Kontrast zu dieser Tendenz zur Typenbildung und zum Verzicht auf Porträthaftigkeit wurden die Figuren „vermenschlicht“. Das Kind strampelt in typischer Kleinkindmanier, und Maria und Jesus sind in der Regel in einem sehr intimen Mutter-Kind-Verhältnis geschildert. Sie spielen miteinander, reichen einen Apfel hin und her, oder tauschen gar Zärtlichkeiten aus.<sup>1215</sup>

Internationale Stil sei die Frucht eines enormen, künstlerischen Austausches unterschiedlichen Ursprungs gewesen (Bredekamp 1975, 1f). Der Steinguß als damals relativ neu entdeckte Möglichkeit der schnellen und einfachen Vervielfältigung spielte dabei zumindest eine Rolle (vgl. auch Hawel 1984, 9-15).

1209 Bredekamp 1975, 1.

1210 Vgl. zu diesem in der Kunstgeschichte nicht ganz unstrittigen Begriff jüngst Thomas Noll: „Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 67, H. 3, 2004, 297-328.

1211 Vgl. Bredekamp 1975, 4 m. Abbn. Siehe zur Thorner Madonna auch ausführlich Clasen 1974, 34ff u. Abbn. 8-14.

1212 So formuliert es beispielsweise der „Mönch von Salzburg“, ein Dichter am Salzburger Hof des Erzbischofs Pilgrim (Ende 14. Jh., zitiert nach Bredekamp 1975, 6).

1213 Siehe zur Ikonographie in diesem Zusammenhang Guldan 1966, 105ff.

1214 Bredekamp 1975, 8.

1215 „Die Gesichter wirken zwar überindividuell, fast stereotyp, zugleich auf dieser allgemeinen Ebene aber von einer neuen Menschlichkeit. Die Madonna des Internationalen Stils ist zugleich ‚ganz Mutter‘, und auf dem Körper des

Die Kunstwerke des Schönen Stils signalisieren einen Umbruch des Denkens im Hinblick auf das Verhältnis von Kunstobjekt und Reliquie. Während um 1400 einerseits noch die großen Reliquienretabel die Altäre beherrschten, bei denen Skulptur ohne eingelassene Reliquie nicht zulässig zu sein schien, gelang den Schönen Madonnen und den Pietà-Darstellungen dieser Zeit ein Schritt nach vorne: Allein durch die Kostbarkeit ihres Materials, ihre vollendet meisterliche Fertigung, mitunter aber auch durch eine ihnen eigene, kultische Bedeutung, erlangten sie als Kult- und Wallfahrtszentren den **Rang von Reliquien**.<sup>1216</sup> Ihre zunehmende Wertschätzung zeitigte schließlich auch ein immer größer werdendes Bedürfnis nach **Vervielfältigung** der Bilder und damit ganz ähnliche Verhältnisse, wie sie für die byzantinischen Ikonen und die italienische Hodegetria mit dem jeweils herrschenden Replikenwesen bereits beschrieben wurden: Kopien älterer, wundertätiger Originale des Schönen Stils bargen, so glaubte man, etwas von der „Aura“, von der Heil- und Wunderkraft der Gnadenbilder selbst. Die Replik „nahm mit der Form zugleich die Bedeutung des Vorbildes in sich auf und vermittelte sie weiter.“<sup>1217</sup>

### Spätmittelalterliche Rezeptionen der Kunst um 1400

Das Wissen um die „Aura“ der Kultbilder des Schönen Stils wurde im Spätmittelalter neu entdeckt: Bildwerke aus der Zeit um 1400 wurden durch Integration in neue Retabel gleichsam wiederbelebt, meist, um die Attraktivität einer Kirche zu steigern. Decker umschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff „Retrospektive“.<sup>1218</sup>

Schon die Corpusmadonna des 1443 aufgestellten Hochaltars des Freisinger Doms nimmt altertümelnd auf Vorbilder der Zeit um 1400 Bezug, wie ausführlich Rainer Kahsnitz erörtert. Freising mag als Vorbild für Moosburg wegen der Abhängigkeit der beiden Kirchen voneinander eine Rolle gespielt haben.<sup>1219</sup> Aufschlußreich im Hinblick auf St. Kastulus ist die in Kapitel IV. 4. erwähnte Stiftskirche Maria Wörth in Kärnten, die enge Beziehungen zum Bistum Freising pflegte. Im Besitz der Kirche befindet sich eine spätmittelalterliche Kopie des berühmten byzantinischen Gnadenbildes von Sta. Maria del Popolo in Rom von 1469 (**201a**).<sup>1220</sup> Ein gotisches Fenster in der zum Stift gehörigen Rosenkranzkirche (**219**) zeigt offenbar dieselbe byzantinische Formulierung, als **Ganzfigur** übersetzt und mit westlichen Attributen versehen (Krone, Strahlenkranz, nacktes

---

jungen Christus sitzt kein Erwachsenen- oder Greisengesicht, sondern tatsächlich ein Kinderkopf.“ Bredekamp 1975, 10.

1216Daher ist es nur „verständlich, wenn aufgrund dieses Bedeutungszuwachses plastische Bildwerke [des Schönen Stils] auch zu eigenständigen Kult- oder Wallfahrtszentren werden konnten.“ Bredekamp 1975, 69f (Zit. ebd. 69).

1217Bredekamp 1975, 80. Zum Replikenwesen in Stein, Holz, Leder, Ton etc. im Zusammenhang mit Bildwerken des Schönen Stils allgemein siehe Bredekamp 1975, 30-109 (zum Reliquiencharakter der Kunstwerke des Schönen Stils, ebd. 65ff, und zu Methoden der Vervielfältigung, ebd. 79ff).

1218Vgl. für das folgende Decker 1985, 114-178.

1219Retabel von Jakob Kaschauer geschaffen; vgl. Rainer Kahsnitz: „Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer“ in: FS Schädler 1998, 51-98, hier bes. 78ff (vgl. zur Abhängigkeit Moosburg-Freising oben S. 8f).

1220Hartig 1939, 9 u. Abb. 5. Vgl. oben S. 77 u. 141ff.

Kind).<sup>1221</sup> Die Neigung des Kopfes, das Gesicht Mariens, die Haltung der linken Hand stimmen mit dem östlichen Bildmuster überein; der Verweisgestus der Rechten ist zum Halten der Kinderhand umgedeutet. Nun steht die Muttergottes unter einem **Baldachin**. Während die ältere Forschung das Fenster auf die Zeit um 1400, also in den Schönen Stil, datiert (siehe besonders die Faltenkaskaden unter den Armen), erkannte Richard Milesi<sup>1222</sup> unter anderem „das `moderne´ Quattrocento-Motiv der Kassettierung der Bogendecke“ als zu fortschrittlich für diese Zeit. Er interpretierte die Maria als retardierendes Motiv und datierte die Malerei in die Mitte des 15. Jahrhunderts.<sup>1223</sup>

Decker sammelte weitere Beispiele für Rezeptionen des Schönen Stils um 1500. Im Zentrum des gemalten Flügelaltars der Filialkirche von **St. Justina in Tirol** (Ende 15. Jahrhundert, **217b**) steht zum Beispiel eine Schnitzfigur der Ortsheiligen aus dem frühen 15. Jahrhundert, flankiert von den gemalten Bildern der Hll. Helena und Laurentius. Sie sind, was ihre Maßwerk- und Faltenformen betrifft, der Justina zwar angeglichen, unterliegen aber hinsichtlich ihres Realitätsgrades dem geschnitzten Kultbild erheblich, was nach Decker dessen Rang, seinen gleichsam „exklusive[n] Status“ unterstreicht.<sup>1224</sup> Auch die drei Corpusfiguren des Hochaltars der Blasiuskapelle in **Kaufbeuren** (1518) stammen aus der Zeit des Internationalen Stils (**18a-c**).<sup>1225</sup> Die Faltensprache der seitlich des Gehäuses als Schreinwächter stehenden Heiligen Johannes und Anna Selbtritt nimmt auf die älteren Figuren Bezug. Nach Decker ging es den Auftraggebern, den Kaufbeurer Webern und Waffenschmieden, darum, durch die Indienstnahme der alten, ehrwürdigen Kultbilder die Bedeutung der beiden Zünfte als stärkste Gruppierung der reichsstädtischen Bürgerschaft zu unterstreichen.<sup>1226</sup> Beim Marienretabel der **Marburger Elisabethkirche** (1515/20, **217c**) befindet sich das Bildwerk des Schönen Stils, eine Pietà, nicht im Schrein, sondern im Altarfuß. Die Wertschätzung des älteren Kultbildes wird sowohl in der ungewöhnlich hohen Predella deutlich,<sup>1227</sup> als auch in deren Verschlussmechanismus: mittels einer Gittertür kann das Bildwerk „weggeschlossen“ werden und bleibt dennoch sichtbar. Diese Inszenierung entspricht derjenigen der Märtyrerreliquien in den Reliquienretabeln des frühen 15. Jahrhunderts, sodaß dem Marburger Bildwerk des Schönen Stils nach Decker gleichsam die „Dignität einer Reliquie“ zukommt.<sup>1228</sup> Die

1221Hartig 1939, 11 (Abb.).

1222Richard Milesi: „Zur Kunst in Maria Wörth“ in: Pagitz 1960, 195ff.

1223Vielleicht sogar zeitgleich mit der gemalten Kopie des byzantinischen Gnadenbildes 1469? Zum gesamten Sachverhalt siehe Pagitz 1960, 204f. Zit. siehe ebd. 204.

1224Decker 1985, 142f u. Abb. 25; Zit. ebd. 143.

1225Siehe oben S. 54ff.

1226Decker 1985, 144f. Vgl. auch oben S. 55.

1227Rund 1/3 der Höhe des Schreins, vgl. Decker 1985, 146ff u. Abb. 32.

1228Decker 1985, 151. Diese Ausstellungstaktik sollte vermutlich die Attraktivität der Kirche steigern: In St. Elisabeth befand sich das Grab der Patronatsheiligen; der Pilgerzulauf war jedoch im Spätmittelalter zum Erliegen gekommen. Der Deutsche Orden, der den Altar in Auftrag gegeben hatte, wollte den Gläubigen durch die „Wiederbelebung“ des alten Vesperbildes eine „neue Attraktion“ bieten und so die Einkünfte aus dem Wallfahrtsbetrieb verbessern (ebd.). Auch das Hochaltarretabel der Tiefenbronner Magdalenenkirche von 1469 (**188**) ist eine Kompilation aus alten Skulpturen der Zeit um 1400, neuen Bildwerken und moderner Retabelarchitektur, die „das in dieser Zeit verglimmernde religiöse Feuer neu [entfachen]“ und „Geld im Kasten“ klingeln lassen sollte (hergestellt von der Multscher-Werkstatt, mit Malereien von Hans Schüchlin, siehe Kat. Ulm, 50f und oben S. 198f).

Vetrautheit mit der Kunst um 1400 war im Spätmittelalter so ausgeprägt, daß schon das isolierte Zitat der Y-Falte der Schönen Madonnen genügte, um ein gänzlich **neues** Bildwerk als besonders würdevoll zu kennzeichnen. Erstmals ist dieses Verfahren am Drehpfostenretabel von **St. Leonhard in Regensburg** faßbar (1505, **125a**), in dessen Schrein eine Madonna mit Y-Falte steht.<sup>1229</sup> Später wurde das Y-Motiv auch außerhalb mariologischer Zusammenhänge, namentlich in der Graphik Albrecht Altdorfers und Cranachs d. Ä., als allgemeingültige, sakrale Würdeformel vereinnahmt.<sup>1230</sup>

Auch Leinberger greift, hierin möglicherweise beeinflusst durch den Freisinger Hochaltar, das Fenster in Maria Wörth und die Madonna des Regensburger Altars, mit der Moosburger Maria auf die Kultbildtradition des Schönen Stils zurück, wie der leichte S-Schwung ihres Körpers und das dominante Y-Motiv verraten. Bernhard Decker und Paul M. Arnold führten konkrete Vorbilder für die Moosburgerin aus der Zeit des Schönen Stils an. Arnold wählte eine um 1430 geschaffene Maria mit Kind aus Ranoldsberg bei Mühldorf, Decker eine Schöne Madonna aus der Wallfahrtskirche von Feichten an der Alz, die um 1395 entstand (**220a,b**).<sup>1231</sup> Beide Bildwerke zeichnen sich, dem typischen Formenkanon der Schönen Madonnen gemäß, durch Schüsselfalten vor dem Bauch und schwer fallende, voluminöse Faltenkaskaden unter der das Kind haltenden Linken aus. Das Y-Motiv kommt, im Gegensatz zu Moosburg, in beiden Fällen jedoch eher verhalten zum Ausdruck. Auch die nackten Kinder mit den strampelnd gekreuzten Beinen und abgespreizten Armen bieten zum Moosburger Christus, der eine Tunika trägt, wenig Vergleichbares. Die Schlauch- und Röhrenformen des Gewandes der Moosburgerin einzig auf die Falten dieser beiden Marien zurückzuführen, hilft also nicht weiter, zumal der Großteil der Bildwerke des Internationalen Stils mit solchen Stilmerkmalen arbeitet. Daß Leinberger hingegen bei der Bildfindung und Stilbildung eklektizistisch vorging, hat schon Baxandall vermutet – eine These, die sich im vorigen Kapitel bestätigt hat.<sup>1232</sup> Es soll daher im folgenden der Blick auf andere mögliche Bezugspunkte aus der Zeit des Internationalen Stils gelenkt werden, ohne dabei ein bestimmtes Werk als Vorbild postulieren zu wollen. Es geht mir eher um die **Funktion** einzelner Bildmotive.

1229Ein direkter Nachhall darauf ist vielleicht in Leinbergers Kassian-Madonna (Thoma 1979, 174, Abb. 35; **218**) spürbar. Siehe Hubel 1979, 52ff. Zum Regensburger Altar S. 152.

1230So Lukas Cranach d.Ä. bei einem Klappaltärchen aus der Zeit um 1508. Seine Mitteltafel zeigt den Auferstandenen. Dessen Mantel weist ein deutliches Y-Motiv auf, während kontrastierend die anderen Heiligen in parallelgefältelte, „moderne“ Gewänder gehüllt sind. Als eigentlicher „Hauptgegenstand des Retabels, erfüllt hier das [Y-]Motiv geradezu einen heiligenden Zweck“, indem es Christus als überirdischen Gottessohn auszeichnet (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen; vgl. Decker 1985, 208 u. Abb. 71). Zur Anwendung des Motivs bei Altdorfer siehe Decker 1985, 209 u. Abb. 73 (Madonna im Strahlenkranz, Kupferstich von 1509), u. Hubel 1979, 55.

1231Decker 1985, 258 u. Abb. 106; Arnold 1990, 90 m. Abb.. Die Art und Weise, wie die Maria aus Ranoldsberg ihr Kind hoch über der Hüfte, nur dezent stützend, trägt, ist noch am besten mit Moosburg vergleichbar. Beide Madonnen führen aber allenfalls im Hinblick auf Leinbergers Rosenkranzmadonna in Landshut, St. Martin, wirklich weiter, die Arnold (ebd.) und Decker (ebd.) der Ranoldsbergerin zur Seite stellen (**235**). Das dortige Kind ist ebenfalls mit abgewinkelten Armen und gekreuzten Beinen gegeben, die Faltensprache ist sehr ähnlich.

1232Die stilistischen Wurzeln Leinbergers würden eine eigene Untersuchung lohnen. Schon Baxandall vermutet, daß Leinberger ein ausgesprochen eklektizistischer gewesen sein dürfte, der seine Anregungen aus unterschiedlichsten Bereichen schöpfte und miteinander verschmolz (Baxandall 1985, 211; siehe dazu nochmals unten S. 419ff).

### Symmetrische, konzentrische Falten-Ys: der Gestus des Vorweizens im Schönen Stil

Oben wurde betont, daß das Falten-Y der Moosburgerin aus wenigen, dafür umso deutlicheren, symmetrisch-konzentrischen Röhren zusammengesetzt ist, welche das Jesuskind gleichsam rahmen. Derartiges findet sich vor allem bei solchen Madonnen des Schönen Stils, bei denen es weniger um das spielerische Miteinander von Mutter und Kind, sondern um das ostentative Vorweisen des Knaben durch Maria geht.<sup>1233</sup> Als Beispiele seien genannt: die Madonna vom Westportal des Ulmer Münsters (um 1420, **221a**),<sup>1234</sup> die Maria des Dornstädter Altars (um 1420, **221b**)<sup>1235</sup> oder eine Muttergottes aus Köln, St. Maria Lyskirchen (**221c**).<sup>1236</sup> Da das Kind nicht seitlich (siehe Ranoldsberg und Feichten, **220a,b**), sondern **mittig** vor dem Körper gehalten wird, entsteht der Eindruck, der Knabe werde von den unterhalb liegenden Schüsselfalten Mariens gerahmt. Durch **Reduktion** der Röhrenzahl auf meist zwei bis drei Stränge und eine **symmetrische** Anordnung derselben wird diese auszeichnende Funktion zusätzlich betont.<sup>1237</sup> Rahmende Faltenpaare heben auch die Hände und Attribute der Trauernden unterm Kreuz in der Kreuzigungsgruppe der Danziger Marienkirche (um 1405, **222a**) hervor.<sup>1238</sup> In ähnlicher Form ostentativ betont wird das noch ungeborene Jesuskind einer Heimsuchungsgruppe auf dem hölzernen Türflügel der Pfarrkirche zu Irrsdorf (um 1410, **222b**).<sup>1239</sup> Selbst bei späten Pietà-Darstellungen des Internationalen Stils findet sich das Motiv: Ein Paar kräftiger, y-förmiger, konzentrischer Faltenröhren zwischen den Knien der Mutter wird hier gleichsam zum „Träger“ des zur Betrachtung dargebotenen Toten. „Die Marienklage wird [...] zur öffentlichen Schaustellung“ (**223a-c**).<sup>1240</sup> Festzuhalten bleibt also: das symmetrisch-konzentrische Falten-Y ist im Internationalen Stil eine Art „Hieroglyphe der Zurschaustellung“, welche aber auf **ältere** Modi der Bild-*ostensio* rekurriert (**215**).<sup>1241</sup> Über den Zweck dieser Zurschaustellung in Moosburg wird an anderer Stelle gehandelt.

1233Dazu Bredekamp 1975, 16; zu diesem ostentativen Charakter vieler Darstellungen paßt, daß sich das Kind oft mit Armen oder Beinchen, seltener mit dem ganzen Körper, dem Betrachter entgegenreckt.

1234Clasen 1974, 96 u. Abb. 169.

1235Landesmuseum Stuttgart, Clasen 1974, 96 u. Abb. 170.

1236Clasen 1974, 80f u. Abb. 78.

1237Clasen versucht, diese Eigenart stilkritisch zu fassen und spricht von einem „Doppelgehänge [...] ohne Schleppe“ (Clasen 1974, 80).

1238Clasen 1974, 102f u. Abb. 202.

1239Clasen 1974, 133 u. Abb. 321.

1240Pietà, M./2. H. 15. Jh., Mailand, Priv.bes. (Steingräber 1998, 11ff u. Abb. 1); Pietà, M./2. H. 15. Jh., Assisi, Dom San Rufino (ebd. u. Abb. 2); Pietà, M./2. H. 15. Jh., Sanseverino, Sta. Maria del Glorioso (ebd. u. Abb. 3). Es handelt sich bei diesen späten Werken um bereits „degenerierte“ (Steingräber) „Idole[n]“ der Volkskunst“ (ebd. 15), bei welchen die Stilmerkmale der Internationalen Gotik formelhaft verfestigt und vereinfacht sich. Vgl. ebd. auch zum *ostensio*-Charakter dieser Bildwerke (Zit. ebd.).

1241Vgl. über das Motiv des von Schüsselfalten gerahmten Fußes des Jesuskindes bei Schnitzmadonnen des 14. Jahrhunderts oben S. 221; zur in der Abb. gezeigten Madonna aus Graz siehe S. ebd..

### Hieratische Madonnen des Schönen Stils

Die **intime** Mutter-Kind-Darstellung mit zappelndem, nacktem Knaben, in dessen weiches Fleisch sich die Finger der Mutter eingraben, war im Schönen Stil nur eine, wenn auch die weiter verbreitete, Variante des Madonnenbildes (**220a,b**).<sup>1242</sup> **Hieratische** Marienfiguren mit bekleidetem, thronendem Kind (Hodegetriatypus) treten besonders in der Frühphase der Internationalen Gotik auf. Diesen Darstellungen geht es nicht um die Betonung der Mutter-Kind-Beziehung, sondern um Mariens Rolle als *Sedes Sapientiae*, als Thronszitz Christi, der Göttlichen Weisheit.<sup>1243</sup> Um dies auszudrücken, waren byzantinische Bildmuster bestens geeignet. Eine sitzende Schnitzmadonna von der Hand eines westböhmischen Meisters der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in **Cheb** zum Beispiel (Galerie der Bildenden Künste, **224**) ist blockhaft-frontal im Dexiokratusa-Schema komponiert: das Kind thront auf der heraldisch rechten Seite.<sup>1244</sup> Der byzantinische Urtyp wurde ins Gewand des Schönen Stils gekleidet: ein Bündel kaskadenförmiger Falten verweist von unten pfeilförmig auf das Kind.<sup>1245</sup> Jesus trägt eine lange Tunika und präsentiert die Weltkugel. Die Rechte ist, zum Segensgestus ansetzend, erhoben. Eine Krone und ein zu ergänzendes Zepter sind westliche Zutaten und zeichnen Maria als Himmelskönigin aus.<sup>1246</sup> An Moosburg erinnern das distanzierte Halten des Kindes und die divergierenden Blickrichtungen Jesu und Mariä.

Das Hodegetria-Schema liegt auch den stehenden Madonnen aus Reims (Kathedrale, Westportal, Ende 13. Jahrhundert, **225a**), Magdeburg (Dom, um 1300, **225b**), Wimpfen (Stiftskirche, **225c**), Friedberg (Pfarrkirche, beide Ende 13. Jahrhundert, **225d**) und Köln (Maria Lyskirchen, Mitte 14. Jahrhundert) zugrunde. Sie gelten als westliche Vorstufen der Schönen Madonnen, da sie deren Merkmale – pfeilartig auf das Kind verweisende Faltenkaskaden, Schüsselfalten vor dem Bauch und typisierte, feingeschnittene Gesichter – vorwegnehmen.<sup>1247</sup> Die Gottesmutter steht immer streng frontal. In Reims (**225a**) noch völlig unbewegt, neigt sich der Kopf der anderen Marien jeweils leicht zur Seite, sodaß die Körperachse eine C-Form beschreibt.<sup>1248</sup> Auf dem linken Arm der Mutter sitzt, stets hoch über der Hüfte, das bekleidete Jesuskind, meist in das spielerische Hin- und

1242 Bredekamp 1975, 1-11. Dieses typische Charakteristikum der sich eingrabenden Finger, bei der Moosburgerin nicht angewandt, war Leinberger durchaus bekannt. Er übernimmt es bei seiner Rosenkranzmadonna in Landshut, St. Martin (**235**).

1243 LCI Bd. 4, Sp. 39-42.

1244 Eine symmetrisch gespiegelt Hodegetria. Vgl. zu diesem Typus LCI Bd. 3, Sp. 169f.

1245 Allerdings sitzt die Faltenkaskade, aus der Haltung der Figur nicht unbedingt zu erklären, im Kniebereich der Maria, während sie sich sonst bei den Schönen Madonnen aus den unter dem angelegten Arm angestauten Stoffmassen logisch ergibt. Es war dem Künstler offenbar wichtig, dieses mit dem Kind kompositorisch und ikonologisch so eng verbundene Motiv „ordnungsgemäß“ anzubringen, auch wenn der Zusammenhang mit der Figur es an dieser Stelle nicht erfordert hätte. Dies belegt, wie wichtig im Mittelalter schon lange vor Leinberger Faltenformen und ihre Verweis- und Symbolkapazitäten eingeschätzt wurden.

1246 Kat. Köln 1985, 126 m. Abb..

1247 Clasen 1974, 88ff u. Abbn. 115, 118, 119f, 123. „Von der Reimser Portalmadonna her wirkte [...]“ z.B. v.a. „das Faltengefälle mit der lang heruntergezogenen Schleppfalte“ auf die späteren Schönen Madonnen, welche sich dann jedoch zunehmend bewegter und anmutig-liebllich, mit lächelndem Gesicht, präsentieren sollten (Clasen 1974, 89).

1248 Der für die Schönen Madonnen typische Körperschwung kündigt sich hier an, er sollte später zur S-Form vervollständigt werden: bei den Figuren des frühen 15. Jahrhunderts wendet sich das Haupt Mariens dem Kind zu.

Herreichen eines Apfels oder ähnliche Tätigkeiten vertieft.<sup>1249</sup> Es thront aber dennoch jeweils relativ statisch. Vor allem in Reims unterliegt es noch einem rechtwinkligen Liniengerüst und zeigt wenig Körperkontakt mit seiner Mutter. Auch die Magdeburger Maria scheint an das Hodegetria-Konzept deutlich anzuknüpfen: die typische Verweisgeste der rechten Hand ist, unter Beibehalt der Haltung, zum Greifen des Mantels umgedeutet (**225b**).<sup>1250</sup> Eine ähnliche Madonna aus dem mittleren 14. Jahrhundert befindet sich als Trumeau-Figur am Nordportal des Augsburger Doms (**226**).<sup>1251</sup> Vorzeichen des Schönen Stils sind: das Y-Motiv vor dem Bauch und die Faltenkaskade unter dem Kind. Das fernwirksame, „graphische“ Faltenspiel insgesamt, besonders auch der Verlauf der Schleppe diagonal nach rechts hinten, der Schwung des Körpers und die Neigung des Kopfes sind gut mit der Moosburgerin (**197a**) vergleichbar.

Auch eine Madonna aus **Znaim** (Südmährisches Museum, zweites Viertel 14. Jahrhundert, dem Meister der Michler Madonna zugeschrieben, **227**) zeigt, obwohl früh datiert, bereits das typische Y-Motiv.<sup>1252</sup> Die weiche, voluminöse Stilsprache der Schönen Madonnen jedoch ist hier noch nicht faßbar, stattdessen überzieht – ähnlich wie in Augsburg – ein dichtes, „graphisches“ Netz starrer, feiner Falten die Figur.<sup>1253</sup> Die schlanke Skulptur steht betont aufrecht und frontal. Christus, in Tunika, thront spiegelbildlich zu Reims und Magdeburg heraldisch rechts, hoch über der Hüfte der Mutter (Dexiokratusa). Regungslos verharrt er auf ihrem Arm und ist dabei, wie in Moosburg, ebenfalls stark frontal ausgerichtet. Ob er ehemals eine Schriftrolle präsentierte, ist wegen des fragmentierten Zustandes nicht zu beurteilen, ebenso ungewiß ist die Funktion der verlorenen Linken Mariens. Könnte sie ursprünglich auf das Kind verwiesen haben?<sup>1254</sup>

### Zusammenfassung

Keines dieser Bildwerke des Schönen Stils kommt als direktes Vorbild für die Moosburgerin (**197a**) in Frage. Sie rezipiert die Tradition der Madonnenkultbilder des Schönen Stils, scheint sich aber besonders auf deren **älteste** Vertreter und Vorläufer zu beziehen. Ihre Körperhaltung mit nach links weichendem Kopf ist unter anderem in Augsburg (**226**) und Magdeburg (**225b**) vorgeprägt, der nach vorne drängende Leib (**35b**) erinnert an die Marien in Wimpfen und Friedberg (**225c,d**). Das statisch thronende Moosburger Jesuskind in Tunika begegnet ähnlich in Reims, Augsburg, Znaim und Cheb (**225a, 226, 227, 224**).<sup>1255</sup> Das massige Gewandvolumen mit den tief geschluchteten

1249Schon die verspielten, intimen Mutter-Kind-Darstellungen des Weichen Stils (Krumauer und Thorner Madonna) ankündigend, vgl. oben S. 224f.

1250Zu ähnl. Umdeutungen des byzantinischen Schemas bei italienischen/nordalpinen Schnitzmadonnen oben S. 219ff.

1251Zum Figurenprogramm des Augsburger Nordportals vgl. Chevalley 1995, 122ff m. Abb. 219-221 (zur Datierung ebd. 129f, zur kunsthistorischen Einordnung 126ff), sowie Petzet 1994 m. Abb..

1252Kat. Köln 1985, 123 m. Abb.. Die sogenannte Michler Madonna (um 1340, Nationalgalerie Prag) selbst ist im gleichen Typus gegeben; vgl. Radler 1990, 98 u. Abb. 169.

1253Kat. Köln 1985, 123.

1254Beide Personen trugen ursprünglich eine Krone, das Haar Mariens ist barock ergänzt. Vgl. zum technologischen Befund Kat. Köln 1985, 123.

1255Parallelen erbringt auch der Vergleich mit der kleinformatigen Marienfigur des Andechser Reliquienostensoriums

Faltentälern der Moosburger Muttergottes läßt sich der Magdeburgerin (**225b**) gegenüberstellen, wenn auch deren vielteiliger „Faltenfächer“ im Kastulusretabel auf ein Y reduziert ist. Hierfür bieten sich wiederum die Znaimer und die Augsburger Madonna (**226, 227**) als Vorbilder an.<sup>1256</sup> Ihr Faltenpiel ist zwar weniger voluminös ausgearbeitet als im Kastulusretabel, zeitigt aber eine ähnlich „graphische“ Fernwirkung wie das Liniengerüst der Moosburgerin („Hieroglyphe“).<sup>1257</sup> Diese Linearität der Faltenstruktur der Moosburgerin, die Reduktion der Röhren auf wenige, fernwirksame Stränge, scheint von Bildwerken des Internationalen Stils in der Art der im vorigen Unterkapitel vorgestellten Madonnen und Pietà-Darstellungen beeinflusst (**221a-223c**).

Insgesamt, scheint es, zeichnet die Moosburgerin gleichsam die „genetische“ Entwicklung des plastischen Madonnenbildes an sich nach: von der byzantinischen, noch gemalten Urform (Pänula!) über die italienische und nordalpine Schnitzmadonna im Hodegetria-Schema (**205-216**), die Wegbereiter der Schönen Madonnen in Frankreich, Deutschland und Böhmen (**224-227**) bis hin zur voll entwickelten Maria im Kleid des Internationalen Stils (Falten-Y).<sup>1258</sup> Gestaltmerkmale aus diesen verschiedenen Gruppen werden zu einem neuen Wurf verschmolzen. Sowohl aus dem westlichen als auch aus dem östlichen Kunstkreis wählt Leinberger Typen, denen durch **Repliken** ursprünglich eine besondere Verehrung zuteil geworden war (Hodegetria, Schöne Madonna). Er beruft sich dabei aber auf Formulierungen, die am **Beginn** der jeweiligen Entwicklung standen, und damit auf besonders „authentische“ Bilder (siehe auch die Pänula). Sinn seiner Kompilation ist es also, der eigenen Bildfindung den Anschein größtmöglicher Authentizität zu verleihen und ihr gleichsam einen Teil der „Aura“ der rezipierten Kunstwerke einzuhauchen.<sup>1259</sup>

Über die Wege der Vermittlung kann auch hier nur spekuliert werden. Interessant ist der Hinweis

---

(siehe oben S. 184f, **177**). Christus, wie im Kastulusretabel auf der heraldisch linken Seite thronend, ist zwar nackt, seine aufrechte Haltung erinnert jedoch an Moosburg. Wie dort vollzieht die Muttergottes nur einen leichten S-Schwung. Ihre Rechte umfaßt einen Gewandzipfel. Ihr Oberkörper weicht, dem Kind gleichsam ehrerbietig Platz machend, nach hinten. Ihre Linke umfaßt das Gesäß des Knaben nur verhalten. Besonders gut vergleichbar ist die aus zwei markanten Wülsten gebildete Schüsselfalte vor dem Unterleib Mariens, auf deren besondere Bedeutung in Moosburg noch zurückzukommen ist (siehe unten S. 244ff).

1256 Besonders die Znaimer Madonna: wie in Moosburg ist ihr Y-Faltenmotiv streng symmetrisch gebildet und setzt sich aus zwei großen und einer kleinen V-Form sowie einem Senkrechtzug zusammen.

1257 Im Schulter- und Brustbereich der Znaimer Madonna überlagern sich vertikale Faltengrate mit parallelen, diagonalen Saumkanten. Es bildet sich eine Gitterstruktur, die auf den ersten Blick an eine Paruga (der Fransen- und Bordürenbesatz des Humerales an einer Pänula) denken lassen könnte. Das Faltenpiel der Moosburgerin bezeichnete als Hieroglyphe im Sinne einer emblematischen Verrätselung des Bildes Decker 1985, 256f.

1258 Gerade das Y-Motiv sollte sich über diese Hintergründe hinaus zu einer Art Werkstattsignet („leinbergerisch“) weiterentwickeln (siehe z.B. die Rosenkranzmadonna aus Landshut, St. Martin, **235**, vgl. unten S. 244f). Es geriet schließlich zum Markenzeichen der sogenannten „Donaustil“-Plastik, zu deren Hauptvertretern Hans Leinberger gehört (Kat. Linz 1965, 235-295). Die Begrifflichkeit „Donaustil“ ist vehement in Frage zu stellen. Dies und der Anteil Leinbergers am Donaustil kann hier aus Platzgründen nicht diskutiert werden (es sei lediglich verwiesen auf die kritischen Bemerkungen bei Decker 1985, 34-47, sowie Fedja Anzelewski: „Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule“ in: „Altdorfer und der Fantastische Realismus in der deutschen Kunst“, Ausstellungskatalog, Paris 1984, 10ff).

1259 Vgl. oben S. 223. Abzulehnen ist mit Decker 1985, 280f, die These Behles (Behle 1984, 168ff; vgl. Hubel 1977, 221f u. 229f), das Y-Motiv und Leinbergers Rezeption des Schönen Stils seien direkt auf den Leonhardsaltar in Regensburg zu beziehen (vgl. oben S. 152, **125**). Beide Altäre sind m. E. nur Beispiele für ein allgemein zu dieser Zeit sich etablierendes Kunstphänomen. Jeder Künstler dürfte eigene, unterschiedliche Quellen für seine je eigene Bildfindung genutzt haben.

Kotrbovas, daß der Meister der Michler Madonna, der noch mehr stehende Madonnen vom Typ der Znaimer Madonna schuf, auch für das Augustinerchorherrenstift St. Florian in Österreich tätig war.<sup>1260</sup> Die Znaimer Maria stammt vermutlich ebenfalls aus einem Chorherrenstift, aus dem Pramonstratenserstift Klosterbruck bei Znaim. Ist die in dieser Arbeit angenommene Überlegung eines überregionalen Austausches zwischen einzelnen Chorherrenstiften richtig, so wäre es denkbar, daß die Moosburger Kanoniker Kenntnis von Werken des Meisters der Michler Madonna besaßen, zumal das Stift Beziehungen nach Österreich unterhielt.<sup>1261</sup> Französische und deutsche Madonnen nach Art der Marien aus Reims, Magdeburg, Friedberg, Wimpfen und Köln könnte Leinberger während seiner Lehrzeit gesehen haben. Die Brücke zur Augsburgs Trumeau-Madonna läßt sich über den Auftraggeber des Retabels, Theoderich Mair, schlagen, der in Augsburg ein Kanonikat innehatte.<sup>1262</sup>

#### **d) Das Y-Motiv, die Saumengel und der Bildtypus des Apokalyptischen Weibes**

Allen hier aufgezeigten Analogien zum Trotz ist das Y-Motiv der Moosburgerin anders aufgebaut als das der Schönen Madonnen. Deren weich fließende Faltenkaskaden sind zu schlauchförmig-voluminösen, starren Stoffwulsten uminterpretiert. Das Y ist in Moosburg nicht mehr eine von vielen Detailformen wie im Internationalen Stil, sondern fernwirksames, theologisches Signal – es drängt die gesamte Skulptur regelrecht in den Hintergrund **(197a)**. Nur der **Saum** steht kompositorisch in Verbindung mit der Y-Falte: ihr senkrechter Arm geht, eine leicht spiralige Drehung beschreibend, direkt in die wirbelnden Saumfalten über, in den vier **Engelsputten** gleichsam verstrickt sind **(197c)**.<sup>1263</sup> Ihr scheinbar spielerisches Treiben steht im Kontrast zum stillen, hieratischen Thronen Christi, dessen Königtum damit, eher beiläufig, unterstrichen wird **(197b)**. Andererseits weist das kindliche Erscheinungsbild der Engel zugleich auf das Kindsein Jesu

1260Technologische Hinweise über Bohrlöcher an den Köpfen Mariens und Christi siehe Kat. Köln 1985, 123; das vom Meister der Michler Madonna für St. Florian überlieferte Werk ist zwar ein hl. Florian, es ist jedoch denkbar, daß er für dieses Stift auch andere Figuren, etwa eine Madonna, geschaffen haben könnte. Auf die grundlegende Bedeutung des Schnitzers als Initiator einer „Stilkontinuitat und Entwicklungslinie [...] für die Entfaltung der Skulptur in Böhmen und Mähren in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts“ weist Kotrbova hin (ebd.).

1261Auch Ramisch (wie S. 166 Anm. 850) argumentiert mit dem Stiftskirchennetzwerk als Grundlage für den Austausch und das Weiterreichen von Künstlern.

1262Vgl. S. 61ff.

1263Die „Weltzahl“ Vier wird in der christlichen Ikonographie häufig verwendet, als Symbol z.B. für die vier Evangelisten, die vier Paradiesflusse etc. Im Madonnensockel des Blaubeurer Hochaltars (**53**, vgl. oben S. 97f) befinden sich vier Stützsäulchen. Zu diesem Thema siehe LCI Bd. 4, Sp. 459f. Die Spirale, ein im Detail und auch als Kompositionsschema benutztes „Lieblingsmotiv“ Leinbergers (Arnold), kommt in der spätmittelalterlichen Kunst ebenfalls oft vor, am prägnantesten in der Graphik Georg Lembergers, der vielleicht ein Bruder oder Sohn Leinbergers war (siehe dazu die Diss. von Isabel Reindl, unten S. 362 Anm. 1976; dort auch ausführlicher zur Beziehung zwischen beiden Künstlern). Zum Spiralmotiv und seiner Bedeutung bzw. Herkunft aus der Pflanzenwelt vgl. Lottlisa Behling: „Symmetrieprobleme in der bildenden Kunst“ in: diesselbe: „Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene. Beiträge zur Kunstwissenschaft“, Köln/Wien 1975, 8-26, bes. 19ff. Arnold 1990, 93ff, verweist auf die Theorien des Cusanus, der die Spirale als Sinnbild für den Weg des Menschen zu Gott versteht (siehe auch unten S. 287). Darüberhinaus dokumentiert die Verwendung des Motivs auch ein allgemeines Interesse der frühneuzeitlichen Künstlern an geometrischen Phänomenen, vgl. Dürers Darstellungen von Spiralen in seiner „Unterweysung der Messung“ (Nürnberg 1525).

und damit auf die Geburt als zentrales Thema des Retabels zurück.<sup>1264</sup> Darüberhinaus sind die Engelskinder vielleicht auch ein Reflex auf den Wunsch des Dekans Johannes von Perchausen, der im Moosburger Graduale von 1360 verfügt hatte, daß die Weihnachtsgesänge „aus dem Mund der jungen Kleriker `wie aus dem Mund der Kinder und Säuglinge´ erklingen“ sollten – ein Thema, das an späterer Stelle ausführlich erörtert wird.<sup>1265</sup>

Daß die Engel nicht, wie sonst üblich, adorierend zu Seiten der Madonna, sondern zu Füßen Mariens und Christi positioniert sind, könnte Bezug nehmen auf Hebr 1, 4-14, wo Paulus betont, daß Christus „höher als die Engel“ stehe. Ihre Vierzahl verweist nach J. Kunstmann, den Vorstellungen der Apokryphen sowie der Antike entsprechend, auf die vier Winde und charakterisiert damit Jesus als Herren des Kosmos.<sup>1266</sup> Die kreisförmige Anordnung der Engel gleicht nicht zufällig einem tänzerischen Reigen. In der Antike galt der Lauf der Sterne als Urbild allen Tanzes. Diese „Vorstellungen von Tanz, geordneter Bewegung und Prozession“ wurden von den Kirchenvätern auf die Engel bezogen, die, den himmlischen Gestirnen gleich, in einem „unablässigen Kreisen um Gott bewegt“ seien.<sup>1267</sup> Oder, wie eine früher Bonaventura zugeschriebene Schrift des 13. Jahrhunderts weiß: „Bemerke, daß in jenem himmlischen Reigen oder Tanz [der Engel, d. Verf.] dreierlei voll Frömmigkeit zu beachten ist, nämlich eine unzählige Menge, ein endloser Rundgang und unbeschreiblicher Gesang“.<sup>1268</sup> Maria steht damit gleichsam auf einem überirdischen Engels-(Sternen-)Reigen. Entsprechend verunklären die Putten das Standmotiv der Madonna, werten es zu einem Schweben um. Vergleichbar ist in dieser Hinsicht die Nürnberger Löwenmadonna (**216b**), deren Standmotiv durch unterschiedlich hoch gestellte Füße und stützende Engel bis zur Unkenntlichkeit verunklärt ist.<sup>1269</sup> Ähnlich verschleiern die aufgebauchten Gewandmassen der Moosburgerin ihre Füße und Standfläche. Maria wird zu einer „Erscheinung“, die dem Betrachter gleichsam aus dem Dunkel des Schreins wie in einer Vision entgegentreit, das Retabel wird (nach Decker) zur „Erscheinungspforte“.<sup>1270</sup>

Überraschenderweise liegen die Engel auf dem **Rücken**. Leinberger hat das ungewöhnliche Motiv in Kombination mit einer Mariendarstellung hier erstmals angewandt (es kommt außerdem an der Rosenkranzmadonna von St. Martin in Landshut, **235**, und bei der Muttergottes des

1264 Vgl. auch Caspary 1964, 108, der ähnliche Argumente (physiognomische Ähnlichkeiten zwischen Engeln und Jesus) im Zusammenhang mit Engelsputten an italienischen Sakramentstabernakeln anführt (Kinderengel als Verweis auf das Kind und damit den sakramentalen Christus). Vgl. in diesem Zusammenhang v.a. unten S. 267.

1265 Dahinter steht der Versuch, die zu jener Zeit ins possenhafte ausgeartete Liturgie und die dem sittlichen Verfall anheim gefallenen Kleriker zu rehabilitieren (zu diesem Thema siehe unten S. 372ff): am Fest der Unschuldigen Kinder (28.12., Mord der Kinder von Bethlehem) wurde in Moosburg ein kleiner Junge zum sogenannten „Kinderbischof“ gewählt. Dieser durfte einen ganzen Tag lang der Ausübung der Liturgie im Moosburger Stift vorstehen. Vgl. Hiley 1996, VII f. (Zitat ebd.), XVIII; vgl. allgemein zur Liturgie im Kastulusstift ausführlich auch unten S. 368ff, im Zusammenhang mit dem Motiv „Kinderengel“ bes. S. 373f.

1266 Marienlexikon Bd. 2, 340.

1267 Hammerstein 1962, 28.

1268 *De gloria paradisi* (Ausgabe Straßburg, 1605, 474). Zit. nach Hammerstein 1962, 28.

1269 Vgl. oben S. 222 Anm. 1189 (Madonna im GNM Nürnberg, um 1370; Radler 1990, 100f u. Abb. 173).

1270 Decker 1985, 224ff.

Augustinerchorherrenstifts in Polling<sup>1271</sup> vor). Der nach oben gerichtete Blick der Engel könnte auf das himmlische Tun der Krönungseln zielen, die wohl ehemals der Maria die Krone aufsetzten, oder, weniger konkret, auf die nicht sichtbare Allmacht Gottes verweisen. In dieser Bedeutung begegnet das Motiv auch in der byzantinischen Kunst. Neben der Thronmadonna einer Marienikone des 7. Jahrhunderts (**228**) sind Engel als Thronwärter postiert, die scheinbar ziellos nach oben blicken. Sie sind Zeugen des Göttlichen, Überirdischen, gemäß 1 Tim 3, 16: „Er [Jesus] wurde offenbar im Fleisch, als gerecht erklärt im Geist, geschaut von Engeln, verkündet den Heiden, geglaubt in der Welt...“<sup>1272</sup>

Das eigentümliche **Liegen** der Engel auf dem Rücken findet sich weder bei mariologischen Himmelfahrtsdarstellungen noch bei Marienkrönungen,<sup>1273</sup> wohl aber im Kontext von Strahlenkranz- und Mondsichelmadonnen. Der Bildtypus ging aus der Ikonographie des Apokalyptischen Weibes hervor, welches häufig auf Maria bezogen wurde. Von ihm heißt es: „...ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.“<sup>1274</sup> Engel standen dem Apokalyptischen Weib bei seiner Flucht vor dem Drachen bei und bekämpften ihn zusammen mit dem Erzengel Michael. Engel, Strahlenkranz und Mondsichel waren also gleichsam „apokalyptische“ Attribute, mit deren Hilfe auch Madonnen als visionäre Himmelserscheinung inszeniert werden konnten, und dies umso mehr, wenn – was gelegentlich der Fall war – die Engel, scheinbar geblendet, zu Füßen Mariens auf dem Rücken lagen: Die Strahlenkranzmadonna aus der **Nürnberger Stadtkirche St. Sebald**, ein Bildwerk des Schönen Stils (um 1430), ist einem heute flügellosen Baldachinaltar eingefügt (**229**). Während die Muttergottes oben von zwei Engeln gekrönt wird, sind zu ihren Füßen zwei auf dem Rücken liegende, geflügelte Putten damit beschäftigt, die Mondsichel, auf der die Madonna steht, scheinbar mit hohem Kraftaufwand emporzustoßen. Die himmlischen Wesen werden konkret in ihrer Rolle als Träger der Planeten, der Sterne und damit des Lichts aufgefaßt.<sup>1275</sup> Als direktes Vorbild für Moosburg scheidet die Sebalder Madonna aus, da im Kastulusretabel die Engel mit dem Gewand, nicht aber mit einer Mondsichel in Berührung stehen.<sup>1276</sup>

1271 1526/27, Pfarrkirche und ehem. Augustinerchorherrenstift Polling; Thoma 1979, 190 m. Abb.

1272 Ikone bewahrt im Katharinenkloster Sinai (Held 1995, 55ff m. Abb. 20). Vgl. auch Yves Cattin, Philippe Faure: „Die Engel und ihr Bild im Mittelalter“. Regensburg 2005.

1273 Dort nehmen die himmlischen Wesen in der Regel eine aufrechte, repräsentative Haltung ein oder flankieren die Madonna im Flug. Erst nach Leinberger findet sich das Motiv etwas häufiger, auch bei nichtszeneischen Darstellungen, vgl. z.B. eine 1515/20 datierte Anna-Selbdritt-Gruppe im Linzer Oberösterreichischen Landesmuseum, dem Meister der Altöttinger Türen zugeschrieben; abgebildet in: Lothar Schultes, Bernhard Prokisch (Hg.): „Gotikschätze Oberösterreich“ (Ausstellung des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz, St. Florian u.a.), 2. Aufl. Linz/Weitra 2002, 304 m. Abb.

1274 Apk 12, 1. Seit dem 12. Jh. hatte man Maria und das Apokalyptische Weib in engen Bezug gesetzt, vgl. für das folgende LCI Bd.1, Sp.145-150, sowie oben S. 209f.

1275 Vgl. Augustinus, *De Civitate Dei*, XI 9 [ed. Hoffmann, *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Wien 1866ff, 40, 1, 524]; vgl. LCI Bd. 1, Sp. 641. Zum Bezug Sterne-Engel siehe oben S. 234.

1276 Arnold, 1991, 31, schlug diese Ableitung vor. Die Maria präsentiert das typische, nackte, spielende Kind des Weichen Stils, in dessen Fleisch sich die Finger der Mutter eingraben. Abb. bei Arnold 1991, 31.

Im Zentrum eines Marienretabels im **Lübecker Heilig-Geist-Spital** (Ende 15. Jahrhundert) steht ebenfalls eine apokalyptisch inszenierte Madonna auf der Mondsichel (**230a**).<sup>1277</sup> Der mittig überhöhte Corpus und die Schreinarhitektur, wie ein Kirchenmodell aufwendig mit Maßwerk ausgestattet, zeichnen die Madonna zugleich als *Ecclesia* aus.<sup>1278</sup> Ihr stehen, wie in Moosburg, mit Schwertern bewaffnete Heilige zur Seite (**196**).<sup>1279</sup> Auch die Lübecker Maria ist als Schwebefigur konzipiert. Zusätzlich hinterfängt sie ein Strahlenkranz, den zwei der drei Engel zu ihren Füßen stützen (**230b**). Auffällig ist der wie geblendet seine Linke zum Schutz der Augen erhebende Engel in der Mitte, der angesichts der Wirkungsgewalt der Maria scheinbar auf den Rücken gestürzt ist. Er dient hier eben gerade nicht als Planeten-, als Mondsichelträger. Der Sturz auf den Rücken ist vielmehr, so scheint es, Konsequenz des mißglückten Versuchs, sich vor der Erscheinungsmacht der Maria durch das Heben der Hand zu schützen: es ist der seit der Antike bekannte Gestus des *apokopein*.

„Diese Spähgebärde ist zugleich Ergebnis der ‚Blendung‘ und des Wunsches, ‚besser zu sehen‘. Sie schützt die Augen vor der zu großen visuellen Konzentration des Heiligen und ermöglicht zugleich seine Wahrnehmung; sie verbirgt und zeigt, vereint und trennt.“<sup>1280</sup>

Die Haltung des Lübecker Engels drückt seine Überwältigung aus. Er versucht, seine Augen zu schützen, wünscht sich aber zugleich, sich der Erscheinung zu stellen. Auch in Moosburg hat eines der Himmelswesen seinen (hier rechten) Arm nach hinten über den Kopf erhoben: der zweite Putto von rechts, der fast mittig im vorderen Saumbereich sitzt und so das Hauptaugenmerk unter den vier auf sich zieht (**197c,d**). Als wolle der Engel noch den weiteren Verlauf der sich ihm anbietenden Marienvision abwarten, um gegebenenfalls die Hand zum Schutz der Augen nach vorne zu führen, verharrt diese über beziehungsweise hinter seinem Kopf. Offenbar versuchte Leinberger hierbei den Standpunkt des Betrachters miteinzukalkulieren, der den Engel aus einer starken Untersicht wahrnahm: für den unterhalb des Corpus Stehenden war der *apokopein*-Gestus durch den übertrieben weit nach hinten geführten Arm des Engels überhaupt erst zu erkennen.<sup>1281</sup>

Engel, die durch die sich ihnen offenbarende Erscheinung geblendet werden, finden sich häufig im figürlichen Programm von **Hostienmonstranzen**.<sup>1282</sup> Die das Sakrament fixierende, sichelförmige

1277Abb. Braun 1924 Bd. 2, Tf. 275.

1278LCI Bd. 1, Sp. 147.

1279Die beiden weiblichen Heiligen, Katharina und Barbara, sind der Madonna, wiederum wie in Moosburg, maßstäblich untergeordnet und zugleich symmetrisch aufeinander bezogen. Sie tragen Kronen.

1280Stoichita 1997, 34. Der Autor bespricht die Gebärde anhand eines Altargemäldes von der Hand Juan de Borgonas in der Kathedrale von Avila, datiert nach 1508, welches die Verklärung Christi und damit eine Vision zeigt (zu diesem Thema ausführlich unten S. 269ff). Der Apostel Jakobus führt hier den *apokopein*-Gestus aus. Vgl. zu diesem Thema Ines Jucker-Scherrer: „Der Gestus des Apokopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst“, Zürich 1956.

1281Interessant ist, daß keiner der vier Engel die Madonna wirklich „sehen“ kann, da ihr Blick durch die sich jeweils vor ihren Augen aufbausenden Gewandmassen abgeschnitten wird. Die Faltenwirbel schirmen die Engel gegenüber der Vehemenz der mariologischen Erscheinung buchstäblich ab und „ersetzen“ so den *apokopein*-Gestus, wie er in der Armhaltung des vorderen Engels noch anklingt (Abb. 197d zeigt die Hand leider hinter dem Kopf des Engels versteckt).

1282Siehe S. 174ff. Bemerkenswerterweise ist bei spätgotischen Monstranzen analog zu den Strahlenkranzmadonnen,

Lunula wird in der Regel von ein oder zwei Engeln getragen. Oft neigen sich diese weit nach hinten, um die Hostie sehen zu können. Mitunter weichen sie vor der Wirkungsmacht des Leibes Christi auch körperlich zurück, was sich dann in einer extremen Schrägstellung der Körperachse äußert, besonders eindrücklich bei einer 1615 entstandenen Turmmonstranz aus Lieser, St. Petrus und Katharina (231).<sup>1283</sup> Meist blickt nur ein Engel zur Hostie. Sein Gegenüber wendet seinen Blick entweder ab – so etwa die Lunula-Halter im Monstranzentwurf von Daniel Hopper (174) – oder führt sogar einen verhaltenen *apokopein*-Gestus aus.<sup>1284</sup> In Hoppers Entwurf vereinen sich darüberhinaus zahlreiche Engelsputten auf der Bodenplatte des Ostensoriums zu einem Reigen. Die Hostienhalter gleichsam paraphrasierend, stemmen sie den Standfuß des Gefäßes in die Höhe. Das stark bewegte Reigenmotiv und die Tatsache, daß sich einige der Hopperengel weit nach hinten lehnen, erinnert an die Moosburger Saumengel. Deren ungewöhnliche Rückenlage ist vor dem Hintergrund der Monstranzen, wenn auch nicht zu erklären, so doch besser zu verstehen. Es wird darauf zurückzukommen sein.

Der vordere Engel der Moosburger Corpusmadonna scheint darüberhinaus verwandt mit einem Putto aus einer Darstellung der Verherrlichung der Heiligen Magdalena von **Hans Baldung Grien** (232). Der von Mende um 1511/12 angesetzte Holzschnitt ist in Straßburg entstanden ist.<sup>1285</sup> Die knieende Heilige ist allseits von zahlreichen Engeln umringt, die ihren Körper gen Himmel geleiten. Der direkt unter ihren Knien positionierte Putto liegt auf dem Rücken. Man blickt aus einer dem Blickwinkel in Moosburg vergleichbaren Perspektive auf seinen Hinterkopf; die Füße weisen schräg bildeinwärts nach links. Die leicht gebogene Haltung des jeweils linken Armes ist besonders ähnlich. Allerdings fehlt bei Baldung der zum *apokopein* ansetzende rechte Arm. Stattdessen ist der als Zeuge der Verherrlichung am rechten Bildrand stehende Priester, der der Legende zufolge die Szene beobachtet haben soll, im *apokopein*-Gestus wiedergegeben. Da der Holzschnitt nicht eindeutig datiert ist und etwa zeitgleich mit dem Moosburger Hochaltar entstanden sein dürfte (1508-13), ist der Weg der Einflußnahme nicht hinreichend zu klären. Vielleicht hatte Baldung die Moosburger Madonna bei einer Reise schon vor der Fertigstellung des Retabels gesehen und seine Kenntnisse in den Holzschnitt einfließen lassen.

---

die Heilsgewalt des Sakraments vereinzelt durch einen die Hostie umgebenden Strahlenkranz betont, vgl. etwa Scheibenmonstranz um 1520, Aachen, Domschatz (Peerpet-Frech 1964, 127 u. Abb. 108).

1283Peerpet-Frech 1964, 185, Kat. Nr. 104, Abb. 135. Die Monstranz in gotisierender Formensprache ersetzte eine 1584 geraubte, ältere. Vgl. eine Monstranz (um 1400) aus Düsseldorf, St. Lambert (ebd. 144, Kat.Nr. 29 u. Abb. 35). Einzelne Engel mit extrem weit nach hinten verlagertem Körperschwerpunkt sind z.B.: Turmmonstranz aus Frankfurt (Histor. Museum, 1430/40, ebd. 155, Kat.Nr. 46, Abb. 53; Monstranz aus Cues, St. Brictius (1450/60, ebd. 143, Kat.Nr. 27, Abb. 58); Turmmonstranz aus dem Frankfurter Domschatz von Meister Simon (1498, ebd. 154, Kat.Nr. 45, Abb. 98).

1284Vgl. eine Turmmonstranz aus dem frühen 15. Jh. aus Vynen, St. Martin (Abb. Peerpet-Frech 1964, Nr. 34). Die Engel halten die Lunula hier so, daß die die Hostie stützenden Handinnenflächen wie abwehrend vom Körper wegzeigen. Zugleich sind die Hände so vor dem Gesicht positioniert, daß die Blickbahn zur Hostie abgeschnitten ist. Zur Bedeutung des Monstranz-Vergleiches für die Moosburger Madonna siehe unten S. 242ff.

1285Mende 1978, 46 und Abb. 25.

Alle genannten Vergleichsbeispiele haben mit den Moosburger Engeln eines gemeinsam: sie veranschaulichen den visionären Charakter, die gleichsam physische Wirkungsmacht der Heiligen-/Madonnenerscheinung beziehungsweise, bei Monstranzen, des Leibes Christi. Der Bildtypus der Maria als Himmelserscheinung mit Engelsschar blieb in der Renaissancekunst vorherrschend, wenn auch Leinbergers auf dem Rücken liegende Engel die Ausnahme bilden sollten.<sup>1286</sup> Wie ungewöhnlich die Bildidee ist, zeigt der Vergleich der Moosburgerin mit ganzfigurigen Madonnen von Albrecht Altdorfer. Seine gemalte „Maria mit Kind in der Glorie“ von 1520/25 ist von einer Vielzahl von Engeln begleitet, die die himmlische Sphäre und den Erscheinungscharakter der Darstellung unterstreichen. Obwohl, wie bei Leinbergers Moosburger Madonna, vier Putten zu Füßen, teils im Saum der Maria plaziert sind, gibt Altdorfer, der sonst bekanntlich öfters Leinbergers Bildfindungen rezipierte, sie nicht in Rückenposition wieder.<sup>1287</sup> Bei Altdorfers ganzfigurigen Lukasmadonnen fehlen die Saumengel ganz,<sup>1288</sup> und auch sonst fand das Motiv wenig Nachhall in der Kunst.<sup>1289</sup>

### **e) Der Maßwerksockel und die Marienkrönung**

Ein Unterschied der Leinbergerputten zu den Engeln der Mondsichel- und Löwenmadonnen und der Monstranzlunulen bleibt zu betonen: sie sind nicht nur lose mit der Muttergottes verbunden, sondern vor allem mit dem **Kleid** Mariens auffällig verstrickt (**197c**). Hier wird das Marienkrönungsthema des Schreins wichtig. In diesem ikonographischen Kontext dienen Engel nicht nur als Kronenträger, sondern verdeutlichen häufig die Heiligkeit des Mariengewandes, indem sie es ehrfurchtsvoll hochhalten, dem Betrachter präsentieren.<sup>1290</sup> Besonders augenfällig wird ihre

<sup>1286</sup>Die Ikonographie der Maria als Himmelserscheinung entwickelte sich im 15. Jh. aus einer Kombination und Adaption älterer Typen wie der Vision des Augustus (vgl. oben S. 209, 235, 239f). Wichtig sollte vor allem das Ausstatten der Madonna mit Engelsfiguren werden. Als Höhepunkt des Bildtyps gelten Raffaels Madonna di Foligno, seine Sixtinische Madonna sowie Tizians Ancona-Madonna. Siehe LCI Bd. 3, Sp. 192f.

<sup>1287</sup>Goldberg 1988, 98 m. Abb. 71.

<sup>1288</sup>Im Holzschnitt eines Altaraufsatzes von etwa 1520, der im Zentrum eines Schreins eine Lukasmadonna vom Typ der Moosburgerin mit Pänula und Krönungseln zeigt, werden die vier assistierenden Engel, Musikinstrumente spielend beziehungsweise das Gewand haltend, **neben** Maria arrangiert (Goldberg 1988, 45 m. Abb. 27; Hubel 1977, 220; Decker 1985, 273). Ein Holzschnitt mit der Schönen Maria, eine Federzeichnung gleichen Themas, beides 1518/19 anzusetzen (Kat. Berlin 1988, 218 m. Abbn. 109f), sowie die um 1519 datierten Kupferstiche „Schöne Maria in der Landschaft“ und „Schöne Maria auf dem Thron“ (Kat. Berlin 1988, 220 m. Abbn. 112f) verzichten sogar gänzlich auf Engelspersonal, obwohl die jeweils byzantinisch gewandeten Madonnen sonst enge Bezüge zur Moosburger Madonna zeigen.

<sup>1289</sup>Vgl. die ganzfigurigen Lukasmadonnen **ohne** Engel von Hans Schwarz (Nußbaumrelief, 1522, SMPK, Berlin Skulpturensammlung, Decker 1985, Abb. 115; sowie die Lukasmadonna auf einer Messingtafel, 1518?, aus Salzburg, Erzabtei St. Peter; Decker 1985, Abb. 116; vgl. zu beiden ebd. 165 ), desweiteren eine Madonna aus Frankfurt (Buchbaumstatuette, um 1520, Frankfurt, Liebieghaus; Decker 1985, 266 u. Abb. 117f). Wurde die extreme Art der Körpersprache, die sonst in Szenen der Auferstehung Christi (geblendete Soldaten) und in Transfigurationen zu finden ist, von den Zeitgenossen als unpassend für Madonnen empfunden? Eine weitere Frage kann an dieser Stelle nicht näher diskutiert werden: könnte die Moosburgerin mit einer nicht erhaltenen Mondsichel ausgestattet und dadurch enger in den Kontext des Apokalyptischen Weibes gestellt gewesen sein? Ob es Abarbeitungen an den entsprechenden Stellen gibt, wäre durch einen Restauratoren zu prüfen.

<sup>1290</sup>Vgl. den Hochaltar in der Kirche Heiligblut (Oberkärnten) vom Meister von Heiligblut (1520, Egg 1985, 168 u. Abb. 114) oder das Retabel aus Vezzano (Provinz Trient) vom Meister Narziß (um 1500, Diözesanmus. Trient, Egg 1985, 251 u. Abb. 187). Engel übernehmen vielfältige „Hauptrollen in der Szenographie der Heilsgeschichte“ (Held

Geste, wenn sie das Kleid Mariens kunstvoll vor einem **Figurenpodest** drapieren: Bei einem Retabel aus dem Eisacktal von Rupert Potech und Philipp Diemer im Victoria & Albert Museum in London (um 1500, **233a**) legt sich der Stoff des Marienkleides in breiten Schüsselfalten über den kubischen Sockel. Der schlaufenartige Verlauf des Saumes an den Rändern erinnert noch an die Haltung der Hände der Engel, die das Gewand dort eben noch griffen.<sup>1291</sup> Das blockhafte Figurenpodest, umhüllt von einem Tuch, gemahnt an die **altartuchbedeckte Mensa**.<sup>1292</sup> Besonders eindrücklich ist diese Assoziation bei einem Schrein aus Fiera di Primiero im Provinzialmuseum Trient (um 1485) von Meister Narziß zum Ausdruck gebracht (**233b**): zwei Engel zu Füßen Mariä präsentieren das Gewand, während zusätzlich ein (Altar-)Velum den Sockelkasten verhüllt.<sup>1293</sup> Maria wird gleichsam selbst als Altar lesbar. Die Interpretation Mariens als Altar war im Mittelalter sehr geläufig, wenn sich auch die weitestverbreitete symbolische Deutung des Altars auf Christus und sein Kreuzesopfer, auf die Krippe oder auf das Abendmahl bezog.<sup>1294</sup> Johannes Gerson († 1429) bezeichnet zum Beispiel Maria als die „Mutter der Eucharistie“, weil sie dieses Opfer [den Verlust ihres Sohnes Jesu, d. Verf.] auf dem Altar ihres Herzens dargebracht habe“.<sup>1295</sup> Schon eine byzantinische Predigt des 7./8. Jahrhunderts stellt Maria in den eucharistischen Kontext: „Priesterin nenne die Jungfrau und gleichzeitig Altar; sie hat uns gegeben als Tisch tragend das himmlische Brot, Christus, zur Vergebung der Sünden.“<sup>1296</sup> Im Bilde schlug sich dieses Verständnis in niederländischen Darstellungen der Anbetung der Könige nieder, etwa in Rogier van der Weydens Columba-Retabel in München (um 1460, Alte Pinakothek). Wie Heike Schlie und Barbara Lane herausarbeiteten, spielt dort Maria konkret auf den Altar an, denn „das Christuskind, aus der Krippe genommen und auf einem weißen Tuch auf dem Schoß der Maria sitzend, die in dieser Form den Altar symbolisiert, ist Abbild und Präfiguration des [...] auf dem Altar ausgestellten Sakraments.“ Die blockhafte Sitzhaltung und die auffällig frontale Ausrichtung Mariens geben der Deutung

---

1995, 113): Sie vermitteln als Thronwächter zwischen Madonna und Betrachter, oder spielen, mit Musikinstrumenten ausgestattet, auf den fortwährenden himmlischen Lobgesang auf Gott, Maria oder die Heiligen an, in den auch die irdische Gemeinde miteinstimmen soll. Oder aber sie dienen als „Erscheinungstechniker“, die einen Vorhang beiseite ziehen, um den Blick auf Maria freizugeben, wie beispielsweise in Piero della Francescas *Madonna del Parto* (Mi. 15. Jh., Monterchi, Friedhofskapelle, Held 1995, 90f m. Abb. 29). Damit ist im Bild der liturgische Ritus des Altarver- und Enthüllens mit Hilfe von Altarvelen angesprochen, der auch im hier beschriebenen Motiv der Gewanddrapierung anklingt. Vgl. zu diesem Brauch Katharina Krause: „Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters“ in: Barbara Welzel, Heike Schlie, Thomas Lentz (Hg.): „Das ‚Goldene Wunder‘ in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter“; Bielefeld 2003, 161-182.

1291Egg 1985, 134 m. Abb. 83f.

1292Die Engel sind Sinnbild der Himmlischen Liturgie, die mit der Irdischen Liturgie in Parallele gesetzt wurde (LCI Bd. 3, Sp. 103ff; vgl. unten S. 374f).

1293Egg 1985, 250 m. Abb. 182.

1294Braun 1924, Bd. 1, 750-753.

1295*Collectorium super Magnificat, Opera* (ed. Dupin 1706), IV 397 A, zit. nach Beinert 1984, 188.

1296Es handelt sich um eine Predigt des griechischen Pseudo-Epiphanius: *Homiles in laudes Scte. Mariae Deiparae*, PG 43, 497 A (siehe Marienlexikon Bd. 5, 314f, vgl. Schreiner 1996, 142). Vgl. die Exegese der Hoheliedkommentare Dionys des Kartäusers († 1471), der Maria mit der alttestamentlichen Arche oder Bundeslade in Parallele setzt, eine Präfiguration für den Altar (Dionysius Cartusianus, *Opera* VII, ed. Montreuil-Tou, 1898, 289-447; vgl. Beinert 1984, 179f; Decker 1985, 110). Zu: Maria als Altar und Priesterin ausführlich unten S. 271ff.

formale Gestalt.<sup>1297</sup> Auch in der Ikonographie der sogenannten „*Ara Coeli*“ wird Maria mit dem Altar gleichgesetzt. Einer römischen Legende zufolge soll Kaiser Augustus während einer Weissagung der Sibylle von Tibur, die ihm die Ankunft eines neuen Königs prophezeite, eine Vision erlebt haben. Der Himmel öffnete sich und ein Altar wurde sichtbar, auf dem eine Jungfrau mit einem Knaben im Arm saß. Augustus fiel vor der Erscheinung nieder und vernahm die Worte „*Haec ara filii Dei est*“, woraufhin Augustus Maria zu Ehren einen Altar stiftete.<sup>1298</sup> In der spätmittelalterlichen Kunst taucht das Thema im Zusammenhang mit Darstellungen der Christgeburt häufig auf, etwa auf dem linken Flügel von Rogier van der Weydens Bladelin-Altar (Gemäldegalerie Berlin, um 1445). Er zeigt die Weihnachtsszene in der Mitte, ergänzt durch die Vision des Augustus. Maria sitzt dabei auf einem in der Luft schwebenden Steinaltar. Ihre blockhafte Gestalt und die streng rechtwinklige Körperhaltung des auf ihren Knien thronenden Kindes weisen sie zugleich selbst als Altar aus.<sup>1299</sup>

Für manche Retabel läßt sich daneben noch eine weitere Sinnschicht erschließen, wie Bernhard Decker am Beispiel der Pacheraltäre von St. Wolfgang (1481) und Bozen-Gries (1471-75, Pfarrkirche, beide mit Marienkrönung im Corpus) nachwies.<sup>1300</sup> Die Figurengruppen beider Schreine agieren auf und vor aufwendigen, großformatigen, hohen Schreinpodesten, die durch Tücher verhängt sind. Engel sind dabei, sowohl diese Velen als auch die in diese Zone herabhängenden Gewandsäume der Figuren zu lüften.<sup>1301</sup> Ungewöhnlich ist die Gestalt des unter den Velen zum Vorschein kommenden Maßwerks, etwa in St. Wolfgang (**234**). Anders als bei herkömmlichen Figurenpodesten<sup>1302</sup> ist es nicht einer geschlossenen Grundfläche aufgelegt, sondern vollständig durchbrochen und ausgesprochen reich und filigran gearbeitet. Eine Identifizierung als Altarsymbol scheidet damit nach Decker aus. Stattdessen erinnern besonders die Sockelkästen in St. Wolfgang hinsichtlich Gliederung, Maßstab, Rhythmisierung der Einzelformen und Plazierung im Schrein an die maßwerkvergitterten Gefache der großen Reliquienretabel des frühen 15. Jahrhunderts, etwa jenes der Zisterzienserkirche in Marienstatt im Westerwald.<sup>1303</sup> Mit Decker sind die auffällig inszenierten Maßwerkgitter Pachers daher als Anspielung auf Reliquienfächer zu verstehen und damit als Verweis auf die „Heilsgewalt der Institution Kirche“, denn Maßwerk „hatte ehemals die

1297Schlie 2002, 118 m. Abb.. Vgl. auch Barbara Lane: „The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting“, Cambridge 1984.

1298LCI Bd. 1, Sp. 225-227. Die Legende wurde traditionell mit der römischen Marien-Kirche „*Ara Coeli*“ verbunden. Vgl. M. Guarducci: „*Ara Coeli*“ in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologica, Bd. 23/24, Rom 1947/49.

1299Bladelin-Altar abgebildet in Grosshans 1998, 48. Auch Varianten mit stehender Madonna sind möglich, siehe z.B. eine Darstellung im *Speculum Humanae Salvationis*, Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9332-46, fol. 130r, abgebildet bei Krohm/Oellermann 1992, 112.

1300Decker 1985, 114ff m. Abbn. 16, 18f.

1301Daß eindeutig ein Heben des Stoffes gemeint ist, zeigt in St. Wolfgang der Verlauf der Saumkanten.

1302Vgl. etwa die oben S. 239 besprochenen Beispiele.

1303Decker 1985, 114ff. Auch andere Altäre arbeiten mit diesem Reliquienkastenverweis, etwa der der Pfarrkirche St. Sigmund/Pustertal, um 1425/30 (Decker 1985, 117 m. Abb. 17).

besondere Funktion, Reliquienfächer im Schrein zu verkleiden.“<sup>1304</sup> Die Maßwerkgitter sind demnach Hoheitszeichen, die dem Betrachter zu verstehen geben, daß die Heiligenfiguren in einen repräsentativen, kirchenarchitektonischen Raumzusammenhang eingebunden sind. Erst durch das **enthüllende Spiel der Engel** wird dieser Bedeutungsaspekt sinnfällig gemacht und die Sockelform zugleich gegenüber herkömmlichen in ihrem Anspruch betont. Darin ist eine der Grundthesen Deckers ausgesprochen, der Maßwerkformen als Symbol der Heiligkeit und als Verweis auf die *Ecclesia* interpretiert.<sup>1305</sup> Wenn dem auch nicht uneingeschränkt zuzustimmen ist und von Fall zu Fall unterschieden werden sollte, steht fest: das Mittelalter differenzierte offenbar sehr wohl bei der Detailgestaltung scheinbar marginaler Bereiche wie Figurenpodeste und Schreinsockel. Sie konnten flächig und niedrig oder aber hoch und blockartig ausfallen und dann entsprechend deutlich an einen Altarstipes oder ein Reliquiengefach erinnern. Durch das Verhüllen der Podeste mit Tüchern beziehungsweise Saumzipfeln sowie die Hinzunahme assistierender Engel war es möglich, die angestrebte Assoziation zu verstärken. Podeste, die statt mit üblichem, aufgelegtem Maßwerk mit durchbrochenen Gittern versehen waren, erinnerten konkret an den Typus des Reliquienretabels mit seinen Gefachen.<sup>1306</sup>

Vor diesem Hintergrund sollen erneut der Madonnensockel des Kastulusretabels und die dort im Saumbereich der Muttergottes agierenden Engel betrachtet werden (**197c**). Wenn sie auch mit den Gewandmassen eher zu kämpfen scheinen, als sie repräsentativ vorzuweisen: ihre ikonographische Wurzel ist die des **Engelsliturgen**, der bei Marienkrönungen das Gewand der Muttergottes, einem Altarvelum gleich, in Szene setzt.<sup>1307</sup> Dabei interpretiert Leinberger die Engel unter Rückgriff auf die Ikonographie des Apokalyptischen Weibes als Träger eines **Visionserlebnisses** um: gleichsam bei der Ausübung ihres liturgischen Amtes, werden sie von der sich ihnen und dem Betrachter offenbarenden Erscheinung regelrecht überrumpelt.<sup>1308</sup> Es besteht ein wesentlicher Unterschied zu

1304Decker 1985, 120. Decker ist der Ansicht, daß die Altarplastik im Lauf der Zeit kraft der ihr eigenen Wirkungsmacht als Kult- und/oder Andachtsbild die Reliquien nach und nach von den Altären verdrängt habe. Zu diesem Thema vgl. auch die teils abweichenden Lösungsvorschläge von Keller, Fuchß und Ehresmann oben S. 104ff. Wie wichtig Reliquien, wenn auch nur in gemalter oder sonstiger, nachbildender Form, für die Legitimation eines Flügelretabels waren, zeigen die Reste eines gemalten Retabels vom Meister des Heisterbacher Altars (tätig in Köln um 1450) in der Staatsgalerie Bamberg. Unter den Apostelfiguren befinden sich als Sockelzone gemalte, maßwerkverkleidete Reliquiengefache, hinter denen ebenfalls gemalte Schädelkalotten als *trompe-l'oeil* sichtbar werden. Des Retabel verweist also auf die Tradition der Reliquienretabel, ohne selbst eines zu sein (Goldberg 1986, 42, und 7, Abb. 3).

1305Decker versteht das Maßwerk von Flügelretabeln als Reflex auf die maßwerkverzierte Kirchenfassade, womit das Retabel als „Abbild“ der Kirche“, als Verweis auf die „*ecclesia materialis*“ zu gelten habe. Siehe z.B. Decker 1985, 66, 87 und 100f. Vgl. oben S. 210.

1306Wurde vielleicht sogar der eine oder andere, raumhaltige Mariensockel tatsächlich als Nische für Reliquien oder das Sakrament genutzt, wie es beispielsweise für die Baldachinmadonnen nachweisbar ist (vgl. oben S. 110)? Vgl. das Platzangebot eines fragmentierten Madonnenpodestes in einem Retabel aus St. Peter in Völs am Schlern von ca. 1510, abgebildet bei Egg 1985, 274. Vgl. auch die Überlegungen von Beckeraths (Beckerath 1991, 66ff) zum Churer Madonnensockel, der ebenfalls auf ein Reliquienbehältnis anspielen könnte (siehe auch oben S. 46f).

1307Dies ist insofern wahrscheinlich, als in Moosburg ursprüngl. auch eine Krönung dargestellt war. Entgegen dem üblichen, repräsentativen Erscheinungsbild der himmlischen Liturgen wirken die Moosburger nackt u. kindlich.

1308Besonders der Engel rechts außen scheint sich dabei - ein Reflex auf den oben erwähnten *apokopein*-Gestus -

den bisher betrachteten Marienkrönungsretabeln: dort nahmen die Engel zu Füßen der Muttergottes stets eine **Vermittlerrolle** zwischen Schreinskulptur und Betrachter ein, indem sie die drapierten Gewandsäume über die Podeste hinweg herabhängen ließen und gleichzeitig selbst in unmittelbarer Nähe des Betrachters am Schreinboden blieben oder zumindest mit dem Zuschauer Blickkontakt hielten (**233a,b, 234**). Damit verwischten die Engel gleichsam die Grenzen zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, boten dem Gläubigen das Gewand Mariens zur Betrachtung, ja fast zum Berühren an. In Moosburg geschieht das Gegenteil. Die Putten scheinen den Gewandsaum aus der Sockelzone dem Gesichtsfeld des Betrachters regelrecht entreißen zu wollen und halten selbst keinerlei Blickkontakt mit dem Betrachter. Während Pachers Engel im Retabel von St. Wolfgang die Freilegung der Reliquienkästen im Sockelbereich mit repräsentativer Gestik und feierlichem Ernst zelebrieren, gerät diese Aktion in Moosburg zu einem „par-force-Akt“. Mit ganzer Kraft versuchen die Engel, ähnlich jenen im Monstranzentwurf Hopfers (**174**), die Gewandmassen – und das Falten-Y – in die Lüfte zu heben, als wollten sie eine Berührung des Kleides mit dem Sockel um jeden Preis vermeiden. Gleichwohl ist der Grundgedanke derselbe wie in St. Wolfgang (**234**): Es geht um die Enthüllung, damit um die Hervorhebung und Auszeichnung des Maßwerksockels, zugleich um die Betonung des Y-Motivs. Welche Bedeutung steht dahinter?

## **2. Die Moosburger Madonna als *Tabernaculum Dei* ?**

### **a) Der Madonnensockel als Monstranznodus**

Vor dem Hintergrund der oben besprochenen Podestformen in Marienretabeln fällt auf, daß auch in Moosburg **durchbrochenes** Maßwerk verwendet wurden.<sup>1309</sup> Gemäß dem in Kapitel IV. 2. g. vorgelegten Rekonstruktionsvorschlag (**48**) könnte der Sockel ursprünglich eine in der Mitte eingeschnürte Grundform gehabt haben. Auch wies er vermutlich kein Rankenwerk auf und war um 180° gedreht. Von einer breiten, sich nach oben verjüngenden, polygonalen Basis ausgehend, könnte sich das Maßwerk, konsolartig vorkragend und polygonal gebrochen, in die Höhe entwickelt haben.<sup>1310</sup> Ein Reliquienkasten oder Altarstipes als formaler Bezugspunkt dürfte also auszuschließen sein. Stattdessen scheint Hans Leinberger hier nochmals das schon für die Gesamtform des Altars vorbildliche Schema des **Ostensoriums** aufgegriffen zu haben. Der Sockel der Moosburgerin ist – so die im folgenden vorzutragende Hypothese – ein ins Großformat übersetzter Monstranznodus.

---

hinter einer Saummulde buchstäblich zu verstecken.

<sup>1309</sup>Auch in den verwandten Altären in Mörlbach und Rabenden sind die Podeste, möglicherweise in Anlehnung an Moosburg, durchbrochen gearbeitet, jedoch fällt die Unterscheidung zwischen Mittel- und Seitenfiguren in Maßstab und Sockelgestaltung nicht mehr so stark aus wie in Moosburg. Die stärkere Nivellierung ist vielleicht thematisch bedingt; im Zentrum steht hier keine Madonna, sondern jeweils ein männlicher Heiliger.

<sup>1310</sup>Vgl. den Schnatterpeckaltar in Lana; siehe oben S. 97.

Als Vergleich sei die bereits im Hinblick auf die Retabelarchitektur herangezogene Silbermonstranz von der Hand des Goldschmieds Hans Müller aus der Augsburger Moritzkirche (ca. 1470) angeführt (178).<sup>1311</sup> Ihre sich nach oben verjüngende, mehrfach profilierte Standplatte auf vierpaßförmigem Grundriß leitet in einen im Querschnitt polygonalen Griff über. Dieser mündet in einen filigranen Maßwerknodus auf polygonaler Basis, der aus einem Kranz aus Wimpergformen und Fialtürmen gebildet ist. Die Fialen werden unten durch Hängeknäufe abgeschlossen. Die Barrierefunktion des Nodus, der die Hand des Nutzers vom darüberliegenden Schaubehältnis fernhalten soll, wird darin anschaulich.<sup>1312</sup> Diese Kombination aus polygonaler Basis und hängendem Maßwerk ist mit dem Moosburger Sockel (gemäß vorgelegter Rekonstruktion) gut vergleichbar.<sup>1313</sup> Auch die schon besprochene, wohl in Nürnberg gefertigte Monstranz aus St. Nikolaus in Feldkirch von 1506 besitzt einen solchen Maßwerknodus. Allerdings schweben die abschließenden Knäufe hier nicht frei, sondern sind dem Schaft appliziert.<sup>1314</sup> Besonders auffällig ist die Übereinstimmung des Moosburger Madonnensockels mit der in Kapitel IV. 6. angeführten Holzmonstranz aus dem Freisinger Dom (171). Ihr Maßwerknodus setzt sich nicht nur aus den charakteristischen, hängenden Maßwerkformen zusammenhang (wenn auch ohne die typischen Knäufe), sondern ragt außerdem winklig in den Raum nach vorne, wie der Moosburger Madonnensockel (gemäß Rekonstruktion).<sup>1315</sup> Auch Heiltumsbücher belegen die weite Verbreitung dieses Nodustyps sowohl an Monstranzen, als auch an Reliquiaren.<sup>1316</sup>

## Bedeutung

Wie der Maßwerknodus an Reliquiar und Monstranz eine Barriere zwischen heiliger Substanz im Schaugefäß und der Hand des Benutzers bildet, so scheint der gleichsam ins Monumentale übersetzte Nodus in Moosburg die Differenz zwischen überirdischer und irdischer Sphäre anzeigen zu wollen. Während die jetzige Montage des Sockels kompositorisch eine **Überleitung** vom

1311 Die Entwürfe für die Figuren werden Veit Stoß zugeschrieben. Ähnlichkeiten bestehen auch zur Bamberger Monstranz von 1477 (183, Fritz 1985, 284f; vgl. oben S. 187; zur Augsburger Monstranz vgl. auch Kohlhaussen 1968, 205ff; zur Bamberger Monstranz und Veit Stoß ebd. 207f).

1312 Das Schema wiederholt sich eine Etage höher in den beiden größeren Hängeknäufen, ein für Monstranzen typisches Motiv. Auch sie bilden eine Barriere gegen die Hand des Nutzers. In Moosburg lassen sich die großen Hängeknäufe unter den Schreinwächtern, ebenso wie die Wächterfiguren selbst, auf Monstranzen zurückführen, wobei das Augsburger Beispiel eine maßgebliche Rolle gespielt haben dürfte. Vgl. dazu oben S. 189 u. 58ff.

1313 Sie kommt in leicht abgewandelter Form auch bei vielen anderen Monstranzen vor, so zum Beispiel bei einem Exemplar aus der Pfarrkirche von Wieliczka bei Krakau (um 1490). Dort ist der Nodus als Miniatur-Zentralbau gestaltet, unter dessen Maßwerkarkaden Engel mit den *arma christi* stehen. Zu ihren Füßen hängen vegetabilische Knäufe. Nach kurzem, glatten Zwischenstück folgt zuunterst noch eine polygonale Platte. Fritz 1982, Abb. 822f.

1314 Auch hinsichtlich der großen Hängeknäufe unter dem Schaugefäß ist die Monstranz gut mit dem Moosburger Retabel vergleichbar, vgl. oben S. 186 m. Anm. 947, Kohlhaussen 1968, 227 u. Abb. 355. Verbreitet war das Motiv auch bei rheinischen Monstranzen, siehe Peerpet-Frech 1964, Abbn. Nr. 94, 107, 211, 213, 218, 275 und 282. Fritz 1985, Abbn. 719, 788, 822.

1315 Braun 1932, 372 u. Abb. 257. Vergleichbar ist auch der ebenfalls winklig vorkragende Nodus einer spätgotischen Monstranz aus Düsseldorf, Lambertikirche, siehe ebd. u. Abb. 258.

1316 Das von Lukas Cranach d.Ä. illustrierte Wittenberger Heiltumsbuch von 1509 zeigt im letzten Teil mehrere Monstranzen und Kleinodien mit hängenden, vegetabilischen Formen oder Maßwerkknäufen im Nodusbereich beziehungsweise an der Unterkante des Schaubehälters (HltB. 1509, o.P.).

Schreinboden zur Madonna bildet, könnte das ehemals um 180° gedrehte Maßwerk ursprünglich vielmehr den **Bruch** zwischen der Wirklichkeit des Betrachters und der himmlischen Sphäre Mariens betont haben. Erst vor diesem Hintergrund wird die Bedeutung der vier Engel im Saum der Moosburgerin vollends klar. Sie erfüllen eine dreifache Funktion als himmlische Liturgen. Die Bildtradition der Marienkrönung aufgreifend, berühren und drapieren sie das **Madonnengewand**, um dessen Heiligkeit anzuzeigen. Als traditionelles Attribut des Apokalyptischen Weibes belegen sie die **visionäre Kraft der Erscheinung** Mariens. Indem sie deren Gewandsaum in die **Höhe** heben, verleihen die Putten der **Trennung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre** sichtbare Gestalt: Die Entrücktheit und Unerreichbarkeit der Madonna unterstreicht ihr **nodusartiger** Maßwerksockel.

### **b) Die Y-Falte als Monstranzlunula**

Das Y-Motiv des Madonnengewandes steht mit den vier Engeln in auffällig enger Verbindung, ist förmlich damit vernetzt. Die Diagonalfalte vor Mariens Unterschenkel ergibt sich beispielsweise direkt aus der Bewegung des zweiten Engels von links: durch seine Körperdrehung hin zum Betrachter und das gleichzeitige Festhalten des Saumes ergibt sich eine Zugkraft, deren Richtung im schräg-senkrechten Y-Arm sichtbar wird.

Zwar hat Leinberger, wie erwähnt, die Y-Formel aus der Kunst des Internationalen Stils entlehnt, sie jedoch zu einem neuen, eigenständigen „Zeichen“ uminterpretiert. Diese in Moosburg erfundene Form etablierte sich gleichsam zum leinbergerschen Werkstattssignet<sup>1317</sup> und wurde auch von anderen Künstlern rege rezipiert.<sup>1318</sup> Tatsächlich ist aber das Y-Motiv in Moosburg so einzigartig, daß von einer einmaligen, nie mehr wiederholten Anwendung dieser Form ausschließlich in diesem Retabel gesprochen werden muß. Dies soll ein Vergleich mit der **Rosenkranzmadonna** von 1516/18 in St. Martin, Landshut, von Hans Leinberger zeigen (**197a, 235**).<sup>1319</sup> Ihre prägnante Y-Falte und der wirbelnde, von Engeln gehaltene Gewandsaum scheinen auf den ersten Blick eng mit der Moosburgerin verwandt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, daß die Landshuterin sich viel deutlicher am Internationalen Stil orientiert: direkt aus dem Formenkanon der Schönen Madonnen zitiert wurden das nackte, zappelnde Kind, die spiralgig gedrehte Faltenkaskade rechts, vor allem aber die langgezogene, vom Fuß bis zur Hüfte reichende und pfeilartig auf Jesus verweisende Diagonalfalte. Dieser Diagonalzug ist hingegen in Moosburg deutlich verkürzt und reicht lediglich

<sup>1317</sup>Vgl. u.a. die kleine Bronzemuttergottes der SMPK Berlin, Skulpturensammlung (um 1519, Thoma 1979, 162 m. Abb., **328d**); die Maria Magdalena, München, BNM (um 1520; Thoma 1979, 168 m. Abb., **332g**); Madonnenstatuette ebd. (um 1520 oder Frühwerk?; Thoma 1979, 170 m. Abb., **332a**); die Regensburger Kassiansmadonna (St. Kassian, Regensburg, 1520/22 oder Frühwerk?; Thoma 1979, 174 m. Abb., **218, 332h**; Hubel 1977, 222f).

<sup>1318</sup>Vgl. v.a. Meister IP und andere Vertreter der sog. Donaustilplastik (siehe Legner 1967, 148-175).

<sup>1319</sup>Thoma 1979, 156, m. Verweis auf die ältere Lit.; Behle 1984, 116-123, erwägt, ob die Rosenkranzmadonna ursprünglich nicht, wie bisher angenommen, für die Landshuter Dominikanerkirche, sondern für St. Martin bestimmt war, da dort eine Rosenkranzbruderschaft ansässig war.

bis zum Bogenscheitel der Schüsselfalte im Kniebereich. Der Schwerpunkt des Kindes ist in Landshut, der langgezogenen Diagonalfalte folgend, aus der Körpermitte nach rechts verlagert, während es in Moosburg mittiger sitzt. Die mehrteilige Auffächerung der Schüsselfalten vor dem Bauch der Landshuterin, das spielerisch zappelnde Kind und die heterogene Faltenlandschaft der darunterliegenden Kaskade – alles dem Formenrepertoire der Schönen Madonnen verpflichtet – verleihen der Maria aus St. Martin eine starke Dynamik. Anders in Moosburg: hier fehlt der Faltenwirbel rechts, das Kind verharrt regungslos. Gleichsam dynamisiert erscheinen dort vielmehr die Tiefenraumschichten: die extrem plastischen Röhren- und Schlauchfalten, aus denen das Y-Motiv gebildet ist, drängen es optisch weit nach vorne, sodaß die umgebenden, kleinteiligen Faltentäler und –berge zur Marginalie schrumpfen und von weitem kaum mehr wahrgenommen werden.<sup>1320</sup>

Das Y-Motiv wird also in Moosburg, deutlicher noch als bei den Madonnen des Schönen Stils und der Landshuter Muttergottes, regelrecht „herauspräpariert“. Es erfährt zusätzlich eine starke **Symmetrisierung und Stabilisierung**. Eine **architektonisch-starre, fast abstrakte Form** entsteht.<sup>1321</sup> Selbst im Vergleich zum hieratischeren Madonnentypus des 14. Jahrhunderts (**224-227**) wirkt die Moosburgerin eigentümlich erstarrt, erscheinen die teigigen Faltenschläuche wie eingefroren. Welche Intention steckt hinter der architekturähnlichen Bildung des Y-Motivs und dessen engem Verbund mit dem Motiv der auf dem Rücken liegenden Engel?<sup>1322</sup> Der Erklärungsversuch muß vom Kind ausgehen, welches fast mittig und nahezu frontal, regungslos zwischen den Y-Armen thront (**197b**).<sup>1323</sup> Auffällig ist die geschlossene Umrißlinie seines Gewandes, die ihn mandorlaförmig umschließt.<sup>1324</sup> Dabei wird Jesus eingefaßt von dem aus zwei markanten Bögen gebildeten Faltengestänge. Die Endpunkte der Bögen fallen oben zusammen und bilden eine Sichelform aus. Zwei weitere, leicht diagonal, nach links, verlaufende Röhren bilden den Standfuß dieser Sichel. Die jeweilige Zweizahl der Röhrenfalten ist ungewöhnlich. Keine der mir bekannten Schönen Madonnen weist derartiges auf.<sup>1325</sup> Hier geht der Abstraktionsprozeß über das Herausbilden einer Y-Hieroglyphe als Verweis auf die Bildtradition der Schönen Madonnen hinaus: Leinberger interpretiert das Faltenmotiv zur Stütze, zu einer Einfassung um, die das Kind fixiert und vor dem Körper der Maria isoliert. Es erinnert an die sichel- oder halbmondförmigen

1320Damit wird die Fernwirkung des Bildwerks unterstützt.

1321Im Gegensatz zur Kunst um 1400 steht v.a. die verkürzte Senkrechtfalte; die Landshuter Variante mit langgezogener Diagonale war die um 1400 beliebtere Form (siehe die Bspe. oben S. 225, 229ff).

1322Der Architekturvergleich wurde von Behle und Decker bereits auf die strebepfeilerartigen Diagonalfalten der Assistenzheiligen angewandt, vgl. oben S. 211. Nach Arnold 1990, 92, ist das Y-Motiv wegen seiner Dreistrahligkeit auch als Symbol der Trinität interpretierbar. Darüberhinaus mag man sich an vegetabilische Astgabelkreuze und damit an die Passion Christi erinnert fühlen.

1323Die frontale Ausrichtung des Kindes wird im ursprünglichen Zustand des Corpus noch markanter gewesen sein, vgl. oben S. 84 u. 218, **197b**. Gerade die extreme Frontalität ist es, welche das Moosburger Bildwerk von den hieratischen Madonnen des Schönen Stils besonders unterscheidet und in die Nähe der byzantinischen Clipeus-Madonnen rückt (siehe dazu unten S. 258ff).

1324Diese Umrißform hat Leinberger scheinbar genau durchkalkuliert (vgl. unten S. 258f).

1325Entfernt verwandt ist noch die Znaimer Madonna, siehe oben S. 231.

Hostienhalterungen von Monstranzen, die sogenannten **Lunulen (179-183)**. Sie dienen der *ostensio* des Sakraments.<sup>1326</sup> Sie sind meist auf einem senkrechten Fuß arretiert – diesen könnte die kurze, vertikale Faltenbahn des Y aufgreifen. Das Christuskind in seiner extrem umrißhaften Gestalt nähme dabei den Platz der Hostie ein. Maria ersetzte gleichsam das diese umschließende Schaugefäß. Entsprechend der Vorschrift, daß Hostien in Monstranzen den umhüllenden Behälter nicht berühren durften, geht auch das Kind keine direkte Verbindung mit seiner Mutter, dem *tabernaculum Dei*, ein. Nicht von ihr wird es gehalten, sondern von der lunulaartigen Faltenform.<sup>1327</sup> Auch die Engel zu Füßen Mariens lassen sich, wie bereits erwähnt, aus dem Vergleich mit den Lunulen erklären: sie werden oft von assistierenden Engeln flankiert oder gehalten (**231**). Häufig sind diese im *apokopein*-Gestus dargestellt oder blicken, stark nach hinten gelehnt oder gar auf dem Rücken liegend, ehrfürchtig zur Hostie empor. Engel weisen in diesem Zusammenhang auf den Begriff des *panis angelorum* hin; so wird im Fronleichnamshymnus „*Lauda Sion*“ das eucharistische Brot bezeichnet.<sup>1328</sup> Dahinter steht die seit dem 11. Jahrhundert geläufige Vorstellung, daß sich beim Meßopfer der Himmel öffne und die Hostie von Engelshand auf den Altar gelegt werde.<sup>1329</sup>

Schon Baxandall hat, wenn auch mit sehr zurückhaltendem Wortlaut, in der Y-Form der Landshuterin einen eucharistischen Kelch gesehen, welcher das Jesuskind birgt.<sup>1330</sup> Und Georg Lill schreibt über die Moosburgerin: „Mit Ehrfurcht und Würde trägt die Mutter das göttliche Kind, wie der Priester die Monstranz mit dem Venerabile.“<sup>1331</sup> Diese Deutungsebene ist sicherlich nicht die wichtigste, aber eine Möglichkeit von vielen, sich der Aussage der Moosburgerin sowie dem *ostensio*-Charakter des Y-Motivs zu nähern. Der mittelalterliche Gläubige kam bei Heilumsweisungen und Gottesdiensten immer wieder mit Monstranzen in Berührung. Ihm dürfte es ein Leichtes gewesen sein, diese eucharistischen Deutungsinhalte auf die Moosburgerin zu projizieren. Dies alles soll im folgenden etwas ausführlicher untersucht werden.

1326 Zur Bedeutung der konzentrischen Faltenröhren im Hinblick auf den *ostensio*-Gedanken im Schönen Stil vgl. oben S. 229ff und Abb. **221a-223c**.

1327 Halbmondförmige Halterungen sind für nahezu alle mittelalterlichen Monstranzen typisch (vgl. LCI Bd. 1, Sp. 694; Braun 1932, 348); dem Zeitgenossen, der das Aussehen von Monstranzen aus dem eigenen Erfahrungsbereich gottesdienstlicher Handlungen gut kannte, dürfte die Abstraktionsleistung Sichelbogen=Monstranzhalterung also nicht schwergefallen sein.

1328 Seifert 2004, 7. Vgl. Barbara Lane: „*Ecce Panis Angelorum*“: The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity in: Art Bulletin 52, H. 4 (1975), 476-478. Die Bezeichnung nimmt Bezug auf Joh 6, 31ff, wo das Manna des Alten Testaments und Jesus selbst als „Brot, das vom Himmel kommt“ angesprochen wird. Vgl. oben S. 236f.

1329 Tripps 1998, 50. Browe 1938, 10.

1330 Baxandall 1985, 225.

1331 Lill 1942, 54. Es wurde an anderer Stelle (oben S. 97) auf die Verwandtschaft des mittleren Figurenpodestes des Retabels in Lana (**52b**) mit dem Moosburger Madonnensockel hingewiesen. Mithin wäre auch dem Sockel in Lana vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen eine Analogie zu den Monstranznodi zuzusprechen. Tatsächlich trägt auch in Lana dieser nodusähnliche Maßwerksockel mit dem Gnadenstuhl ein Bildwerk eucharistischen Gehalts: Gottvater präsentiert Christus als Schmerzensmann, Symbol für das gottgesandte, die Menschheit erlösende Opfer und damit das heilige Sakrament: Gott empfängt den Leib Christi und reicht ihn zugleich wieder dar. Kat. München 1960, 20, 23f. LCI Bd. 1, Sp. 535. Am Sakramentshaus der St. Sebaldskirche in Nürnberg aus dem frühen 15. Jh. wird der eucharistische Aspekt des Gnadenstuhls durch die zentrale Position des Motivs direkt über dem Tabernakel besonders deutlich (Abb. in Kat. München 1960, Tf.16; siehe ebd. 51).

### **c) Das Christkind als Hostie in der mittelalterlichen Kunst und Frömmigkeit**

Das Christuskind ist in Moosburg nicht konkret als Hostie zu erkennen. Angedeutet scheint mir dies aber im mandorlaförmigen, fast oval-runden Umriß. Die Parallele Christus=Hostie gehörte zum Allgemeingut spätmittelalterlicher Frömmigkeit und war dem Betrachter aus zahlreichen Bildwerken bekannt, beispielsweise aus dem Bildtypus der sogenannten Hostienmühle. Ihm liegt die Anschauung zugrunde, daß der in die Mühle gefüllte Weizen Christus versinnbildliche, aus dem das eucharistische Brot hergestellt wird. Entsprechend legt die Gottesmutter in vielen Darstellungen der Hostienmühle das Jesuskind in den Mühltrichter, während am Ausgang des Mahlwerks Hostien als Endprodukt der Mühle aus dieser in einen Kelch fallen. Viele Hostienmühlenbilder zeigen stattdessen auch das in einem Kelch stehende Jesuskind am Mühlenausgang.<sup>1332</sup>

In diesen Kontext paßt weiter das sogenannte Meditationsbild des Niklaus von Flüe, um 1475 wahrscheinlich in Basel entstanden **(236)**.<sup>1333</sup> In einer Radfigur werden Bildmedaillons mit altbeziehungswise neutestamentarischen Szenen und Rundbilder eucharistischen Inhalts kombiniert. Die Geburt Christi, die hier dem Motiv der heiligen Eucharistie parallelisierend gegenübergestellt ist, zeigt das Jesuskind nicht wie üblich auf einer Krippe liegend oder auf einem ausgebreiteten Tuch, sondern auf einer weißen, abstrakten Ovalform. Sie verkörpert die (perspektivisch verkürzte) Hostie und verweist damit auf die Opferrolle Jesu, die sich in den anderen, der Radfigur beigeordneten Medaillons mit der Kreuzigung und der heiligen Messe in unterschiedlicher Form erfüllt. Die Vorstellung von der Hostie als der leibhaftige Christus ist auch in Darstellungen präsent, bei denen das Jesuskind in einem Kelch steht oder darüber schwebt, eine für italienische Sakramentstabernakel gängige Ikonographie.<sup>1334</sup> Sehr konkret ist die Parallele Jesuskind=Hostie in der Szene einer Wandlungselevation in einem Brevier aus Aldersbach aus der Mitte des 13. Jahrhunderts verbildlicht **(237a)**. Der zelebrierende Priester hebt eine Hostie empor, die er eben dem unterhalb auf dem Altar stehenden Kelch entnommen hat. Der Hostie entwächst das Christuskind, welches von einem rechts oben erscheinenden Engel, Stellvertreter Gottvaters, in Empfang genommen wird.<sup>1335</sup> Die Füße des Kindes überschneiden die Hostie, sodaß diese auf eine Sichelform reduziert ist – eine Anspielung auf eine Monstranzlunula?

Auch Heiligenviten berichten von Visionen über Christuskinder, die über oder in eucharistischen Kelchen/Monstranzen erscheinen.<sup>1336</sup> Ende des 15. Jahrhunderts nahmen zudem Wunderberichte

<sup>1332</sup>LCI Bd. 3, Sp. 298f. Verwandt ist das Motiv der Mystischen Kelter, aus der bisweilen auch Hostien statt Wein/Blut als Endprodukt austreten (ebd.). Dazu auch Kat. München 1960, 19 u. 25; Rye-Clausen 1981, 3ff, u. Alois Thomas: „Die Darstellung Christi in der Kelter“, Düsseldorf 1936.

<sup>1333</sup>Harald Szeemann in Kat. Wien 1996, 75 (Abb. ebd. 73). Aus dem byzantinischen Bereich stammt die vergleichbare Darstellungskonvention, das Christuskind, etwa in Apsisfresken, auf einer runden oder mandorlaförmigen Patene liegend als eucharistisches Brot zu kennzeichnen. Erste bekannte Darst.: Fresken der Ruine der Nikolaoskirche, 1. H. 13. Jh., Melaic, Bulgarien (LCI Bd. 1, Sp. 691).

<sup>1334</sup>Caspar 1964, 106f und Abb. 196f.

<sup>1335</sup>Kat. München 1960, 49f und Tf. 4; Bayer. Staatsbibliothek München Clm. 2640.

<sup>1336</sup>Vgl. die Legende des für das Jahr 1229/30 überlieferten Blutwunders von S. Ambrogio, Florenz, dargestellt 1481

über blutende Hostien immer mehr zu. Auch sie veranschaulichten und propagierten die leibliche Gegenwart des leidenden Jesu in Form des Brotes.<sup>1337</sup> Besonders drastisch ist eine seit dem 6. Jahrhundert überlieferte Beschreibung eines Wandlungswunders, derzufolge bei einer Messe kurz vor der Brotbrechung dem zelebrierenden Priester ein Engel erschienen sei. Die Hostie verwandelte sich in ein Kind. Dieses habe der Engel mit einem Messer zerschnitten und das Blut mit einem Kelch aufgefangen. Zusammen mit anderen, blutigen Eucharistiewundern hat sich die Erzählung in der Legenden- und Sinnspruchsammlung „*Vitae Patrum*“ überliefert, ein im Mittelalter vielgelesenes Erbauungsbuch.<sup>1338</sup> Besonders häufig waren Visionserlebnisse, bei denen sich die Hostie nicht in das Christuskind verwandelte, sondern dieses auf der Hostie selbst erschien, vergleichbar mit der Darstellung des neugeborenen Christus auf dem oben erwähnten Meditationsbild des Nikolaus von Flüe.<sup>1339</sup> Berühmt war im Mittelalter beispielsweise die Erzählung von der sogenannten „Deggendorfer Gnad“. Diese Legende dreht sich um einen angeblich 1337 in Deggendorf begangenen Hostienfrevl. Zwei Juden hätten den Leib Christi gestohlen und versucht, ihn zu verbrennen, mit einem Dorn zu zerkratzen etc. Auf der Hostie sei daraufhin das Christkind erschienen. Eine Zerstörung der Hostie gelang den Frevlern nicht, das Kind wich nicht von der Stelle. Das Ereignis diente nicht nur als offizielle Legitimation für die Ermordung zahlreicher Deggendorfer Juden ein Jahr darauf, sondern entfachte auch eine blühende Wallfahrt. Über Jahrhunderte, sogar noch Anfang des 20. Jahrhunderts, war das Bild vom Christuskind auf der Hostie präsent, wie die Darstellung des Frevels auf einem Schnitzrelief in der Deggendorfer Grabkirche von 1924 belegt.<sup>1340</sup> In Santa Maria Maggiore in Rom setzte man die Christuskind-

---

von Mino da Fiesole in einem Basrelief in S. Ambrogio: In einem Meßkelch erscheint, von einer Mandorla gerahmt, das Jesuskind; LCI Bd. 1, Sp. 694 (das Wissen um ikonographische Besonderheiten dieser Art bringt noch heute Kunsthistoriker wie Michael Baxandall dazu, im Falten-Y der Landshuter Madonna einen Meßkelch zu sehen, der das Jesuskind trägt; vgl. oben S. 246; wieso sollen derartige Assoziationsketten nicht auch im Mittelalter funktioniert haben?). Eine ähnliche Begebenheit wird aus dem Leben des Hl. Hugo von Lincoln sowie des Hl. Alto berichtet. Beiden erschien das Jesuskind über einem Kelch schwebend (Kat. München 1960, 28). Daß es sich dabei um einen bekannten (Bild-)Topos handelte, zeigt eine Tafel des Bamberger Klarenaltars (E. 15. Jh., Staatsgal. Bamberg). Der betenden Heiligen erscheint auf dem Altar das Christuskind in einem Kelch. Eine mittelalterliche Sakramentschranktür aus Kloster Wienhausen zeigt im oberen Bildteil Christi Geburt, darunter halten zwei Engel so eine überdimensionale Monstranz, daß die darin bewahrte Hostie genau unter dem Christuskind in der Krippe positioniert ist (Schlie 2002, Abb. 20). Zum Christuskind auf einer Patene siehe die Abb. in LCI Bd.1, Sp. 689f, Abb. 3, Wandmalerei aus Athos Kloster Chilandari, 14. Jh.. Dazu auch Vloberg 1946, 53f m. Abb. 51.

1337Eine bekannte eucharistische Legende war die im 15. Jh. häufig ins Bild umgesetzte Messe des hl. Gregor, bei der während der Elevation der Hostie der von den *arma Christi* umringte Schmerzensmann auf bzw. über dem Altar erscheint. Vgl. Uwe Westfehling (Bearb.): „Die Messe Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität“, Köln 1982. Die Wurzel der Legende ist das Blutwunder der sogenannten Messe von Bolsena, bei der ein Priester an der leibhaftigen Gegenwart Christi zweifelte und durch die blutende Hostie eines besseren belehrt wurde (Kat. München 1960, 19). Eine Legende des 12. Jhs. berichtet von einer Frau, die nach der Kommunion die Hostie, welcher im Mittelalter Zauberkräfte zugesprochen wurden, im Mund beließ, um zu Hause ihren Mann damit zu küssen und so seine Liebe zu gewinnen. Zur Strafe für diesen Frevl verwandelte sich die Hostie in Fleisch, das nicht mehr aus dem Mund herausgenommen werden konnte; vgl dazu Peter Browe: „Die Eucharistie als Zaubermittel im Mittelalter“ in: Archiv f. Kulturgeschichte, Bd. 20, Leipzig/Berlin 1930, 134-154, bes. 135f. Zahlr. Hostienwunder bei Browe 1938.

1338Eder 1992, 143.

1339Eder 1992, 155. Zu weiteren eucharist. Verwandlungswundern ebd. 157f. Der Ursprung dieser Verwandlungserscheinungen liegt nach ebd. 155 in den Nonnenklöstern d. Dominikaner u. Zisterzienser u. der deutschen Mystik.

1340Eder 1992, 457 (m. Abb.); zur Geschichte der Wallfahrt besonders ebd. 187-461. Ein Kompendium eucharistischer Wunder in diesem Zusammenhang bringt Browe 1938, bes. 93ff.

Hostien-Analogie in die liturgische Praxis um: seit dem 8. Jahrhundert ist dort der Usus belegt, bei der Messe am Heiligen Abend die konsekrierte Hostie auf eine als Altar dienende Krippe zu legen.<sup>1341</sup>

Ähnlich konkret geht der Bezug Hostie=Christus auch aus realienkundlichen Quellen hervor. Seit altchristlicher Zeit waren Hostien nicht nur mit abstrakten Kreuzformen oder Kerben versehen, sondern trugen mitunter das IHS-Monogramm, Bilder der Kreuztragung, der Geißelung oder der Kreuzigung oder auch das Osterlamm, ebenfalls Sinnbild Christi.<sup>1342</sup> Auf manchen Hostien war die Darstellung des Christuskindes eingeprägt.<sup>1343</sup> In Frankreich ist es bis heute üblich, zur Weihnachtszeit kleine Brote und Kuchen mit dem Bild des Jesuskindes zu backen.<sup>1344</sup> Nach Browe sind Visionen des Jesuskindes und des erwachsenen Christus im Zusammenhang mit der Eucharistiefeier von diesen Hostien angeregt. Deshalb werden besonders häufig solche Visionserlebnisse geschildert, bei denen der Jesusknabe auf einer runden Patene oder in der Mitte einer Hostie liegt. Eine Dominikanerin des Klosters Weiler zum Beispiel *„sah in den henden des pristers die oblaten als preyt als ein schüssel und mitten dar innen ein weißes kindlein, daz beweget hende und fühse und alle seine gelider zusammen.“*<sup>1345</sup>

Prägend für das Bildverständnis der damaligen Zeit war auch die Ikonographie von Devotionalien: die Blutwunder wurden in leicht verständlicher Form, in Wallfahrtsbüchlein oder auf sogenannten Gnadenpfennigen, festgehalten. Die „Deggendorfer Gnad“ erfuhr beispielsweise eine Verbreitung in dieser Art. Die auf der Legende fußende Vorstellung von der Hostie mit der darauf liegenden oder stehenden *imago* des Jesuskindes blieb auf diese Weise noch Jahrhunderte lebendig.<sup>1346</sup> Der populäre Brauch der Gnadenpfennige und Wallfahrtsbücher war jedoch umstritten. Nikolaus von Kues verurteilte in einem Rundschreiben von 1451 den weit verbreiteten Usus der „Herstellung von bleiernen Pilgerzeichen nach dem Vorbild der verwandelten Hostien“ und versuchte erfolglos durchzusetzen, daß „dem Anblick des einfachen Volkes alle derartigen Bilder und Gemälde

1341Eder 1992, 125. Vgl. dazu Sinanoglou 1973, 491-509. Gebräuchlich war daneben die Praxis, Hostien als Symbol für den erwachsenen, toten Christus bei den Karfreitagsfeierlichkeiten in das Hl. Grab zu legen. Entsprechend waren viele Hostien mit dem Bild des Gekreuzigten versehen. Vgl. dazu Tripps 1998, 129ff.

1342LThK Bd. 5, Sp.289f. Die Bilder wurden mit Hilfe sogenannter Hostieneisen in die noch ungebackene Hostie eingeprägt. Der Brauch ist seit dem 9. Jh. bezeugt. Die Herstellung der Hostien war zunächst Klerikern vorbehalten (ebd.). Vgl. auch Marienlexikon Bd. 3, 250f, sowie Seifert 2004. Aus dem byzantinischen Bereich sind Hostien bekannt, denen ein Dreieck mit einem „M“ für „Maria“ aufgedruckt ist, sowie liturgische, jedoch nicht eucharistisch genutzte Brotlaibe mit Marienbild (Marienlexikon Bd. 3, 251).

1343Browe 1938, 96f.

1344Sinanoglou 1973, 505. Vgl. dazu auch Clement A. Miles: „Christmas in Ritual and Tradition“, London 1913, bes. S. 291.

1345Vgl. Karl Bihlmeyer: „Mystisches Leben in dem Dominikanerinnenkloster Weiler bei Eßlingen im 13. und 14. Jahrhundert“ in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, N.F. 25, 1916, 81 (zit. nach Browe 1938, 102).

1346Eder 1992, 562ff. Abbn. des auf der Hostie stehenden Kindes z.B. 392 (Tafelbilder in der Deggendorfer Grabkirche von 1710 von der Hand Philipp Neri Millers), und 569f (Grafik in einem 1933 in Deggendorf erschienenen Wallfahrtsbüchlein). Siehe dazu auch Rudolf Heindl: „Die Wallfahrtsmedaillen der Deggendorfer Gnad“ in: „Heimatglocken“ (Beilage zur Deggendorfer Zeitung) 19, 1959, H. 19, 1f.

entzogen werden.<sup>1347</sup> Darin zeigt sich nicht nur Kues' Ablehnung gegenüber dem geldgierigen Ablass- und Devotionalienhandel der Priester. Kues erinnert damit zugleich an die theologische Fragwürdigkeit von Berichten über blutende Hostien und ähnliche Erscheinungen, denn der „katholische Glaube nämlich lehrt uns, daß der verherrlichte Leib Christi [...] vollständig unsichtbares Blut in verherrlichten Adern besitzt“, sein Erscheinen auf der Hostie mithin unmöglich ist.<sup>1348</sup> Trotzdem blieben Berichte über Blutwunder das ganze Spätmittelalter und darüberhinaus populär. Noch und besonders in der Zeit der Gegenreformation wurden Hostie und Christus als Synonyme in Kunst und Kunsthandwerk verstanden, wie die Ikonographie barocker Monstranzen belegt.<sup>1349</sup>

Vor diesem Hintergrund bereitet es keine Probleme, das Moosburger Christuskind als Hostie zu interpretieren. Seine sich einer Oval- und damit letztlich einer Rundform annähernde Umrißlinie, ebenso wie die frontale Ausrichtung betonten die Hostienanalogie auch formal. Christuskinddarstellungen auf beziehungsweise innerhalb von Oval- und Rundbildern kannte der zeitgenössische Betrachter aus Visionsberichten sowie aus zahlreichen Realien: Wiedergaben von Christkinderscheinungen in der bildenden Kunst, entsprechende Darstellungen auf Gnadenpfennigen, Christkindkuchen, Hostien mit eingepprägtem Christuskindsymbol etc.

#### **d) Sakramentsmadonnen — Theologischer Hintergrund und liturgische Realien**

Entsprechend der Analogie Christuskind=Hostie wurde Maria, die Jesus während der Schwangerschaft in ihrem Körper trug, im Mittelalter als Gefäß, als Tabernakel verstanden. Die Grundlage hierfür schufen Bibelstellen, beispielsweise die alttestamentarische Legende vom Ölwunder (2 Kön 4). Der Prophet Elias hatte der Witwe eines seiner Jünger, die in Geldnöten war und nichts außer einem Ölkrug besaß, folgendes aufgetragen: sie solle von den Nachbarn so viel leere Gefäße als möglich erbitten und diese aus ihrem Krug mit Öl befüllen. Der Ölkrug war unerschöpflich, und mit den gefüllten Gefäßen konnte sie ihre Schulden bezahlen. Hoheslied 7, 3 vergleicht den Schoß der Braut Christi, die auch mariologisch gedeutet wurde, mit einem „Becher, dem nimmer Getränk mangelt“. Mehrere Gefäßmetaphern bietet auch Spr 25, besonders Vers 4 und 11.<sup>1350</sup> Sie alle regten die Exegeten zur Erfindung des mariologischen Topos der *vas purissimum*

<sup>1347</sup>Zitiert nach Eder 1992, 174f.

<sup>1348</sup>Eder 1992, 174. Die Transsubstantiationslehre und die Lehre von der Realpräsenz Christi in den Gestalten Brot und Wein bei der Wandlung wurde nach längerer Uneinigkeit 1215 in der Definition des vierten Konzils im Lateran festgeschrieben. Im Spätmittelalter erfuhr diese Lehre jedoch eine Einengung und Übertreibung (Wilhelm von Ockham, ca. 1285-1347, stellte z.B. die Theorie von einer „Schrumpfung des Leibes Christi nach Art der Kondensation“, bis in die kleinsten Partikel der Hostie hinein, auf), gegen die Nikolaus von Kues eintritt. Zu Ockham und dem Streit um die Transsubstantiation vgl. Eder 1992, 119-124.

<sup>1349</sup>In Kraiburg am Inn befindet sich zum Beispiel eine barocke Monstranz, deren Schaugefäß die Darstellung eines Abendmahls birgt. Christus wird in dieser Szene durch die Hostie in der Bildmitte ersetzt (Kat. München 1960, 17 m. Abb.).

<sup>1350</sup>Vers 4: „Man tue die Schlacken vom Silber, so gelingt dem Goldschmied das Gefäß“; Vers 11: „Ein Wort, geredet zu rechter Zeit, ist wie goldene Äpfel auf silbernen Schalen.“ Siehe dazu Marienlexikon Bd. 5, 318.

oder der *vas insigne devotionis* an. Bereits die Kirchenväter ordneten Maria Titel wie *templum Dei* oder *domus Dei* zu.<sup>1351</sup> Der hl. Methodius († 311) nennt Maria „*altare animatum panis vitae*“,<sup>1352</sup> und für den im Augstinerchorherrenstift Saint-Victor (Paris) tätigen Theologen Adam von St. Victor († 1192) ist sie „der Schrein oder Behälter der göttlichen Heilsgeschehnisse“.<sup>1353</sup> Auch für Konrad von Würzburg (†1287) ist die Gottesmutter „*Gotes tabernackel*“.<sup>1354</sup> Geläufig war im Mittelalter überdies der Vergleich Mariens mit einem goldenen Gefäß, welches das himmlische Manna enthält.<sup>1355</sup> Durandus setzt den Leib der Muttergottes mit liturgischen Behältnissen in Parallele: mit der Hostien-Capsa beziehungsweise -Pyxis. In diesen verschließbaren Gefäßen bewahrte man die konsekrierten Hostien auf.<sup>1356</sup> Durandus vergleicht die Reinheit der geweihten Hostien im Inneren der Capsa mit der Unberührtheit des Leibes Mariä.<sup>1357</sup> Spätestens Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die verschiedenen Ehrentitel Mariens, darunter die *vas*-Metapher, in der sogenannten Lauretanischen Litanei gesammelt und in Form von Lobeshymnen festgeschrieben.<sup>1358</sup>

Das diesem Topos zugrundeliegende Gleichnis vom Körper als Gefäß oder Behälter des Geistes wurde bereits von Cicero geprägt.<sup>1359</sup> Origines hatte es auf Christus angewandt. Dessen Name sei gemäß Hohelied 1, 2f wohlriechender Balsam, umschlossen von einem Gefäß, welches nach Origines seine Parallele in jenem Alabastergefäß mit Salböl („*alabastrum unguenti*“) fände, mit dem Christus den Evangelienberichten zufolge von Frauen gesalbt wurde.<sup>1360</sup> Vor diesem Hintergrund interpretiert Ute Davitt Davitt Asmus die Gefäße auf drei Madonnenbildern von Parmigianino, Girolamo da Treviso d. Ä. und Botticelli<sup>1361</sup> als *Corpus quasi Vas*-Metaphern für den im Schoß der Muttergottes ruhenden Christus. Davitt Asmus übergeht dabei die in der älteren Literatur zu den behandelten Werken festgestellten Analogien zwischen Maria und dem ihr jeweils zugeordneten Behältnis, was Form, Umriß und Oberflächenbeschaffenheit angeht, mit einer Fußnote.<sup>1362</sup> Sie ignoriert auch, daß die Gefäße bei Girolamo und Botticelli unmittelbar der

1351Nußbaum 1979, 324.

1352Caspary 1964, 102.

1353Beinert 1984, 603. Gebräuchliche, dem Alten Testament entnommene und auf Maria übertragene Bezeichnungen in diesem Sinne waren auch u.a. *domus aurea*, *arca foederis*, *vas ferens coeli manna*, etc. Siehe dazu Marienlexikon Bd. 2, 406; Beinert 1984, 130, sowie LCI Bd. 3, Sp.193f.

1354Caspary 1964, 102. Kroos 1986, 60, m. Quellenverweis.

1355Belege bei Nußbaum 1979, 324.

1356Siehe oben S. 175f.

1357Sauer 1964, 194. Die Rundform der Hostie geht nach Sicardus und Durandus auf die einer Münze zurück, da Münzen in der Heilsgeschichte, etwa im Gleichnis vom Weinberg, eine wichtige Rolle spielen. Das Bild Christi oder des Lammes soll darauf abgebildet sein, „weil derjenige, der geopfert wird, das wahre Lamm ist“ (ebd. 196).

1358Marienlexikon Bd. 5, 318. Vgl. A. Salzer: „Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters“, Darmstadt 1967, bes. 553ff.

1359Disp. Tusc. 1, 52: „Denn der Körper ist gleichsam nur ein Gefäß oder irgendwie ein Behälter der Seele“ (*corpus quasi vas*). Zitiert nach Davitt Asmus 1977, 14.

1360Davitt Asmus 1977, 125ff und 149, Anm. 50.

1361Parmigianino, Madonna mit dem langen Hals (Florenz, Uffizien, um 1540; Davitt Asmus 1977, 114ff u. Abb. 15); Girolamo da Treviso d.Ä., Madonna (ehem. Hamburg, Slg. Weber, Davitt Asmus 1977, 119 u. Abb. 23); Botticelli, Thronende Maria mit den beiden Johanni (Berlin, Gemäldegalerie, 1484/85; Davitt Asmus 1977, 119 u. Abb. 24).

1362Davitt Asmus 1977, 139. Siehe hierzu E. Cropper: „On Beautiful Women, Parmigianino, ‘Petrarchismo’, and the Vernacular Style“ in: Art Bulletin 58, 1976, 374-394.

Gottesmutter, nicht aber dem Jesuskind zugeordnet sind, sodaß zu diskutieren wäre, ob sich die *vas-* Metapher nicht doch auf Maria bezieht.<sup>1363</sup>

## Realien

Bereits in der byzantinischen Kunst war es üblich, Marienikonen mit einer **Hostie** in der Mitte ihrer Brust auszustatten.<sup>1364</sup> Schlie führt eine Gruppe mittelalterlicher, spanischer Retabel mit der Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige an, bei denen die Muttergottes mit Kind zeitweise durch eine **Monstranz** mit Hostie ersetzt wurde.<sup>1365</sup> Für den 1464 von der Löwener Fronleichnambruderschaft bestellten Abendmahlsaltar des Dirk Bouts in Löwen, St. Pieterskerk, wird vermutet, daß der Retabelaufbau ab 1470 eine oder auch zwei Nischen besaß, die auf einer Achse lagen. Eine könnte die Monstranz mit Hostie, die andere eine Madonnenfigur geborgen haben. Möglicherweise hat man Sakrament und Figur aber auch alternierend in ein einzelnes Fach eingestellt.<sup>1366</sup> Um die Sichtbarmachung der Analogie Maria=Tabernakel Christi geht es auch in der Ikonographie vieler Hostienmonstranzen. Oft ist das Schaugefäß von mehreren, ausschließlich **mariologischen** Bild- und Textdetails umringt. Bei der sogenannten Gemmingemonstranz im Dom zu Eichstätt (**237b**) erscheint über dem Hostienglas eine großformatige Madonna auf der Mondsichel im Strahlenkranz.<sup>1367</sup> Die Scheibenmonstranz von Heinrich Egloff (Konstanz 1596) trägt unter dem Schauglas den Namen Mariens, während im oberen Teil ebenfalls eine Mondsichelmadonna zu sehen ist (**169**).<sup>1368</sup> Die in Schloß Sigmaringen verwahrte, von Friedrich von Hohenzollern gestiftete Monstranz aus Augsburg von 1504 birgt eine maßstäblich dem Schaubehälter deutlich übergeordnete Maria mit Kind im oberen Register.<sup>1369</sup>

Aus Frankreich und Deutschland sind geschlossene Behältnisse für die Aufbewahrung von Hostien in Form oder stehender oder thronender Marien, sogenannte **Sakramentsmadonnen**, überliefert.<sup>1370</sup> Sie wurden, für die Gläubigen meist unsichtbar, im Retabel verstaut und konnten bei Sakramentsprozessionen über eine Öffnung in der Schreinrückwand von ihrem Aufstellungsort entfernt und umhergetragen werden. Als Beispiel sei eine geschnitzte Madonnenfigur aus der Klosterkirche in **Doberan** angeführt (**238**). In ihrer Rechten trägt Maria eine Hostienpyxis, auf

1363 Unerwähnt bleibt bei Davitt Asmus auch die Bildtradition der Verkündigung an Maria, wo die Vase als Behältnis für die auf die Reinheit der Gottesmutter anspielenden Lilien zum Standardrepertoire gehört.

1364 Stöhr (Marienlexikon Bd. 2, 409) nennt ohne detaillierte Angaben zum Aufbewahrungsort eine russische Ikone des 6. Jhs.

1365 Schlie 2002, 125f. Die Heiligen drei Könige galten als positives Exemplum für den Betrachter, der sich durch das Bild zur Verehrung des Sakraments aufgerufen fühlen sollte (Schlie 2002, 107ff, besonders 111).

1366 Siehe ausführlich Schlie 2002, 76, hier bes. 79f.

1367 Braun 1932, Abb. 281 (die Monstranz stammt aus dem 17. Jh.).

1368 Marienlexikon Bd. 4, 504 m. Abb..

1369 Fritz 1984, Abb. 724. Vgl. oben S. 175f.

1370 In den zunächst kleinen Gefäßen wurde anfangs nur das sogenannte *Viaticum*, das Sakrament für Kranke und Sterbende, gelagert. Erst mit zunehmender Eucharistiefrömmigkeit wurden die Gefäße größer und waren dann für die Aufbewahrung der Kommunion für die gesamte Gemeinde vorgesehen. Siehe oben S. 175f und Laabs 2000, 24. Vgl. v.a. Nußbaum 1979, 323ff.

ihrem linken Arm thront das Jesuskind. Seit etwa 1400 diente die Figur, aufgehängt in einem Hängetabernakel im Chor und von Kerzen flankiert, als Leuchtermadonna. Laabs nimmt jedoch an, daß die um 1300 entstandene Statuette ursprünglich die heute leere Mittelnische des Hochaltarretabels, eines der großen frühen Reliquienretabel, einnahm (67).<sup>1371</sup> Eine geschmiedete Sakramentsmadonna in Privatbesitz, vermutlich aus **Limoges** stammend (13. Jahrhundert, **239a**), zeigt über hohem Kelchfuß eine thronende Muttergottes. Sie trägt auf dem linken Arm das Jesuskind. In der Rechten hält sie einen Apfel, während in ihrem Schoß eine mittels Deckel verschließbare, flache Schale liegt. Dort konnten mehrere Hostien deponiert werden, die jedoch nicht für die öffentliche Aussetzung bestimmt waren (siehe auch eine Sakramentsmadonna ähnlichen Typs aus Limoges, deren Kind heute fehlt, **239b**).<sup>1372</sup> Wahrscheinlich gingen diese Hostiengefäße aus Reliquiaren in Statuettenform hervor. Auf die Typenverwandtschaft zwischen Hostien- und Reliquienmadonnen hat zum Beispiel Renate Kroos verwiesen. Mitunter könnte man sogar eine „Doppelbelegung“ von Gefäßen in Betracht ziehen.<sup>1373</sup> zumindest für das mittelalterliche Flügelretabel gilt, daß man dort gelegentlich das Allerheiligste in einer „heiligen Allianz“ durch die gleichzeitige Präsenz von Reliquien in seiner Heilsmacht stärkte.<sup>1374</sup> Auch wurde keineswegs eine strikte Unterscheidung zwischen Reliquiar und Hostiengefäß getroffen: Ostensorien und Ziborien sind mitunter in wechselnder Funktion genutzt worden. Dies belegt die oft uneinheitliche Begrifflichkeit: der Ausdruck „*Reliquarium*“ konnte sowohl ein Reliquien- als auch ein Hostienbehältnis bezeichnen.<sup>1375</sup>

Das Schema der kleinformatischen Hostienmadonna war so populär, daß es auch ins **Großformat** übertragen wurde. Anfang des 15. Jahrhunderts beschreibt das Inventar der Kathedrale von Canterbury, daß hinter dem 1361 errichteten Hauptaltar eine von vier Engeln begleitete Madonna gestanden habe, ausgestattet mit einem kostbaren Behälter für die Eucharistie. Diesen vermutlich taubenförmigen „*ciphus*“ konnte man bei Bedarf mittels Ketten herablassen.<sup>1376</sup> Auch die sitzende

1371 Laabs 2000, 24f m. Abb., mit weiteren Beispielen für Sakramentsmadonnen. Laabs geht von einer gleichzeitigen Entstehung von Retabel und Madonna um 1300 aus, während bisher das Retabel 1310/20 eingeordnet wurde. Zum Objekttyp vgl. auch Tripps 2000, 217; Kroos 1989, 14. Vgl. Laabs 1997, 80; dort auch Abb. der Madonnenfigur aus Doberan (80, Abb. 9).

1372 Nußbaum 1979, 324 m. Abb. 14f: die erstgenannte, 23,5cm hohe Pyxis (ehem. Slg. Frédéric Spitzer, Limoges) befindet sich heute in der Sammlung Martin de Roy. Das zweite Beispiel (ohne Fuß, 17cm hoch) befindet sich in der Sammlung Durand in Limoges (ebd. 325 m. Abb. 16 m. weiteren Bspn.).

1373 Kroos 1989, 22f (m. Abb. 4) im Zusammenhang mit einer Marienstatuette aus dem „Halleschen Heiltum“ (um 1525, Aschaffenburg, Stiftsbibliothek, Ms. 14, fol 159v). Vgl. dazu auch unten S. 254 (hier: Abb. 240). ES wäre in diesem Zusammenhang zu überdenken, ob die eine oder andere derjenigen kleinformatischen Madonnenfiguren, die behelfsmäßig als Reliquienstatuetten angesprochen werden, nicht ehemals als Aufbewahrungsgefäße für Hostien dienten. Die im Sockel oder im Rücken der Marien eingelassenen Gefache könnten genausogut zum Deponieren von Hostien genutzt worden sein. Eine aus Passau stammende Statuette dieses Typs in der Pfarrkirche zu Kößlarn (1488) verfügt zum Beispiel über zwei separate Fächer, sodaß hier an eine Doppelfunktion als Hostien- und Reliquienbehältnis zu denken wäre (Fritz 1982, 288f m. Abb. 751).

1374 Dies belegt beispielsweise das Kölner Klarenretabel (fr. 15. Jh., Dom), dessen Sakramentstabernakel von mehreren Reliquienbüsten flankiert ist (Schlie 2002, 86-96 m. Abb.). Zum gleichzeitigen Deponieren von Hostie und Reliquie in einem Gefäß (hier für Sakramentstabernakel) siehe auch Caspary 1964, 89.

1375 Braun 1932, 350.

1376 Nußbaum 1979, 342. Dort auch weitere Beispiele aus London, Westminster Abbey, aus Ludlow, aus La Ferté bei

Madonna mit Kind im Zisterzienserkloster La Trappe hielt in ihrer Rechten ein wohl mittels einer ähnlichen Hängevorrichtung befestigtes Eucharistiegefäß. Abt de Rancé (1625-1700) verfaßte als Erklärung dieses alten Brauches die Inschrift: „*Si quaerens natum cur matris dextera gestet, / Sola fuit tanto munere digna parens; / Non poterat fungi maiori munere mater, / Non poterat maior dextera ferre deum*“: einzig die Muttergottes sei also eine würdige Trägerin für den Leib ihres Sohnes.<sup>1377</sup>

Nicht alle Sakramentsmadonnen hielten eine verschlossene Hostienkapsel. Gelegentlich war das Allerheiligste auch sichtbar vor der Folie der Gottesmutter wie in einer Monstranz ausgestellt. Diese Statuen- oder **Madonnenmonstranzen** lehnen sich formal an ältere Reliquienstatuetten an, kleinformatige Heiligenfiguren mit einem im Brustbereich eingelassenen, durchsichtigen Gefach für die sterblichen Überreste des Märtyrers. Ein damit ebenfalls vergleichbarer **Heiliggrab-Christus** mit durchsichtiger Brustkustodie hat sich erhalten im Augustinermuseum Freiburg. Er stammt aus dem späten 15. Jahrhundert.<sup>1378</sup> Statuettenmonstranzen stellen meist eine ganz-, mitunter auch halbfigurige Maria dar. Diese kann das Hostienschaugehäuse mit Lunula selbst in ihrer Brust tragen, wobei das Jesuskind bisweilen weggelassen und durch das Sakramentsbehältnis ersetzt wird.<sup>1379</sup> Oder die Muttergottes präsentiert eine Monstranzminiatur mit der darin befindlichen Hostie. Eine solche Madonna mit Kind und Schaugefäß ist zum Beispiel im Halleschen Heiltumbuch überliefert **(240)**.<sup>1380</sup>

Leider sind nur wenige dieser Sakramentsmadonnen (meist Goldschmiedearbeiten) überliefert. Zu bedenken sind aber die durch Zerstörung beziehungsweise Einschmelzung und Wiederverwertung des Materials entstandenen Verluste, die in der Goldschmiedekunst – nicht erst seit der Reformation, sondern bereits im Mittelalter – über Jahrhunderte hinweg zu beklagen sind. Fritz nimmt an, daß heute nur etwa 0,5% des ursprünglichen Bestandes an Goldschmiedewerken erhalten sind.<sup>1381</sup> Es ist also davon auszugehen, daß auch diese offenen Schaugefäße in Madonnenform im späten 15. Jahrhundert sehr populär waren, zumal ihr Schema, wie bei der geschlossenen Sakramentsmadonna, häufig auch ins Großformat übertragen wurde.

---

Chalon-Sur-Saône u.a. Auch Engel waren als Pyxisträger in Verwendung (siehe ebd. 343).

1377Val-Sainte de Notre-Dame de la Trappe. Zit. nach Nußbaum 1979, 342. Vgl. A. A. King: „Eucharistic Reservation in Cistercian Churches“ in: Coll. Ord. Cisterc. Reformat. 20 (1958), 120/5, 248f. Laabs 1997, 90. Tripps 2000, 187.

1378In der Brust der 115 cm langen Figur befindet sich ein zylindrischer, hinter Glas gesetzter Behälter für die Hostie (Kat. München 1960, 99, Kat. Nr. 114; Nußbaum 1979, 200 m. weiteren Bspn. u. Lit.).

1379Zur Sakramentsmadonna in diesem Zusammenhang AllgLex Bd. 4, 822, LThK Bd. 7, Sp. 433, sowie Marienlexikon Bd. 2, 409. Zur Sakramentsmadonna ohne Jesuskind, mit offenem Schaugefäß: Braun 1932, 409f. mit Beispielen (Abb. 282, 287). Caspary 1964, 172 (Anm. 253). Vgl. auch Vloberg 1946, 285. Weitere Beispiele nennt auch Nußbaum 1979, 325. Ein neuzeitliches Stück ist die 1652 entstandene Statuenmonstranz von Georg Ernst aus Augsburg (Marienlexikon Bd. 4, 504). Weitere neuzeitl. Bspe. unten S. 255.

1380Kroos spricht die Figur als Reliquienbehälter an. Aschaffenburg, Stiftsbibliothek, Ms. 14, fol. 159v. Siehe Kroos 1989, 21-23 m. Abb. 4. Über eine solche Figur aus Stendal, die 1390 im Zusammenhang mit einer

Fronleichnamspozession erwähnt wird, berichtet Tripps 2000, 187, Anm. 6, mit weiteren Beispielen.

1381Fritz 1982, 35ff.

**Großfigurige** Sakramentsmadonnen mit offenem Schaugefäß tauchen gelegentlich in Inventaren französischer Zisterzienserklöster auf, haben sich jedoch selten erhalten.<sup>1382</sup> In der Marienkirche von **Pornic** an der Loire jedoch verehrt man noch heute eine 135 cm hohe Madonnenstatue aus Kalkstein aus dem 13. Jahrhundert, die ehemals auf dem Hochaltar ausgestellt war (**241**). Sie trägt auf dem linken Arm das Jesuskind und verweist zugleich mit der Rechten auf eine runde, mit Glas verschlossene Öffnung in der Mitte ihrer Brust. Dort wurde noch im 17. Jahrhundert die Hostie ausgestellt. Durch ihren Verweisgestus macht Maria den Zusammenhang zwischen Kind und Sakrament deutlich. Die Falten ihres Gewandes rahmen ostentativ die Sakramentsöffnung.<sup>1383</sup> Die Kirche von Mutzelin besaß laut einer Quelle 1540 ein vermutlich geschnitztes „*hultzern Marien bilde, welchs heldet ein silbern kloben in der handt, haben sie vor ein Monstrantz gebraucht.*“<sup>1384</sup> Eine 1626 für den Umbau des Hochaltars des Konstanzer Münsters in Auftrag gegebene, vermutlich großformatige Statuenmonstranz, in den Quellen „*tabernacul*“ genannt, wurde nicht ausgeführt. Zwar beabsichtigte das Domkapitel zunächst, „*die Monstranz khönde under der Brust in dem Leib reponirt werden*“, entschloß sich aber dann doch für eine herkömmliche Madonnenfigur (**242**). Sie wurde 1632 von Kaspar Gras in einem für diesen Künstler und die Zeit ungewöhnlich streng-hieratischem Habitus fertiggestellt.<sup>1385</sup> Einen Parallellfall aus Marseille, Notre Dame de la Garde, schildert Kroos. Ein 1732 angefertigtes Gnadenbild hielt an Festtagen eine Sonnenmonstranz mit dem Allerheiligsten, an gewöhnlichen Tagen befand sich dort das Jesuskind.<sup>1386</sup>

Für die **Popularität** dieser Objektgattung spricht also auch ihr Fortleben bis weit in die Neuzeit hinein. Auch im kleinen Format erfuhr die Madonnenmonstranz im Barock einen erneuten Aufschwung: Ein Ostensorium aus der Heinrichauer Pfarrkirche (frühes 18. Jahrhundert, **243**) ist nach Art einer Wurzel Jesse gebildet. Zentrum des Baumes ist Maria, halbfigurig und als Himmelskönigin. Sie trägt kein Kind bei sich. In ihrem Bauch befindet sich stattdessen eine kreisrunde gläserne Öffnung für die Hostie. Die ganzfigurige Maria der Statuenmonstranz aus Salzburg, Kollegienkirche (1715), ebenfalls ohne Kind, hält eine Windel vor ihren Leib, welche das Schauglas mit der Hostie birgt (**244**).<sup>1387</sup>

Gelegentlich wurde das Sakrament auch in sogenannten **Schreimadonnen** (auch: „*vierge ouvvrante*“) verwahrt, von denen in Kapitel IV. 3. f. bereits einige vorgestellt wurden (**98, 99**).<sup>1388</sup>

1382Nußbaum 1979, 342, vermutet, daß der Typus in Zisterzienserklöstern entwickelt wurde.

1383Siehe dazu ausführlich Nußbaum 1979, 325; Braun 1924 Bd. 2, 633. Sarrète 1913, 34 m. Abb.

1384A. Fr. Riedel: „Codex Diplomaticus Brandenburgensis“ I.7, Berlin 1847, Das Land Löwenberg (Nr. XIII), 286, zit. nach Kroos 1986, 59 (ebd. noch weitere Bspe.).

1385Caspary 1964, 102. Hans Weihrauch stellt fest, daß die Statue „ziemlich streng komponiert[e]“ und in dieser Hinsicht im *Œvre Gras* „keine Parallele“ finde (Weihrauch 1962, 227 u. 232; vgl. ebd. Abb. 3). Die Figur wirkt hieratisch, frontal, ohne Bewegung konzipiert, das Kind ist deutlich bildauswärts gekehrt.

1386Caspary 1964, 102, 172. Kroos 1986, 60. Weitere Bspe. Für diesen Usus bei Vloberg 1946, 285ff.

1387Braun 1932, 409f (m. Tafel 76f) beurteilt diese barocken Stücke mit abwertendem Tonfall. Beispiele auch bei Caspary 1964, 102, 172.

1388Siehe oben S. 123f; vgl. einführend LexK Bd. 6, 527; Beinert 1984, 603; Schreiner 1996, 290; sowie ausführlicher die in den folgenden Anmn. zit. Lit.

Manche besitzen eine Vorkragung beziehungsweise Aussparung im Inneren, wo eine kleine Pyxis postiert und ausgesetzt werden konnte. Fehlte ein solcher Platz, so fand das Verständnis, die Gottesmutter sei Tabernakel des Leibes Jesu respective der Hostie zumindest symbolischen Ausdruck: fast alle Schreinmadonnen bergen einen Gnadenstuhl oder Passionszyklus, oft mit zentraler Kreuzigungsdarstellung, stellvertretend für das Kreuzes- und Meßopfer und damit für die Eucharistie.<sup>1389</sup> Schreinmadonnen sind für meine Untersuchung aufschlußreich, weil sie auf **ältere Bildmuster** zurückgreifen, besonders auf **byzantinische Madonnentypen**.<sup>1390</sup> Praktisch-funktionale Gründe spielten hierbei eine Rolle: beim Öffnen der Klappen wurde das statische Konzept einer Hodegetria, Nikopoia oder Dexiokratusa (im Deutschordensland verbreitet) nicht beeinträchtigt; die Stoßfuge der Flügel ließ sich in die symmetrische Anlage der Figur gut integrieren. Der meistverwandte Typus war die thronende oder stehende **Hodegetria**, gelegentlich durch westliche Attribute (Zepter, Krone etc.) erweitert.<sup>1391</sup> Dabei griff man oft wundertätige oder in anderer Hinsicht berühmte **Gnadenbilder** als direktes Vorbild auf. Ursprünglich waren Schreinmadonnen vermutlich weit verbreitet, es ist jedoch von einer hohen Verlustrate auszugehen.<sup>1392</sup> An ausgewählten, für Moosburg (197a) besonders aufschlußreichen Beispielen soll dieser Objekttyp im folgenden dargestellt werden. Einige Exemplare des 16. Jahrhunderts sollen zunächst zeigen, daß Schreinmadonnen noch zur Zeit Leinbergers gebräuchlich waren.

Die 1939 bei einem Brand stark beschädigte, steinerne Schreinmadonna in der Pfarrkirche Notre-Dame du Folgoat, **Bannalec** (Frankreich, 245a,b) ist lebensgroß und nach dem Hodegetriamuster konzipiert. Sie wird um 1600 datiert. Im Inneren verbirgt sich ein reliefierter Passionszyklus. Der Verweisgestus der rechten Hand der Hodegetria ist hier zum Halten des kindlichen Fußes umgedeutet. Mit Moosburg vergleichbar sind die schweren, symmetrischen Schüsselfaltenröhren. Wie dort erscheint in Bannalec die Faltensprache retrospektiv: sie lehnt sich an das frühe 16. Jahrhundert an.<sup>1393</sup> Archaisierend konzipiert ist auch die mit 108 cm relativ große Schreinmadonna der Kirche zu **Alluyes** (Gemeinde Bonneval, Frankreich, 246). In ihrem Inneren verbirgt sich eine Dreifaltigkeitsdarstellung. Die Rechte ist erneuert, sie wird ehemals stärker, gemäß dem Hodegetria-Schema, auf das Kind verwiesen haben. Auch hier legen die Faltenmotive auf den ersten Blick eine Datierung ins frühe 16. Jahrhundert nahe; die Figur ist jedoch um 1560 entstanden.<sup>1394</sup> Eine dritte

1389Vgl. zu unterschiedlichen Nutzungsvorschlägen zur Schreinmadonna Radler 1990, 38ff, sowie Kroos 1986, 60. Den Zusammenhang zwischen Gnadenstuhl, Schreinmadonna und Eucharistie erläutert Kroos ebd. 58; vgl. dazu auch Schlie 2000, 91 u. 190f.

1390Radler 1990, 43ff. Auch ist eine ihrer mutmaßlichen Wurzeln das auch für die Genese der Drehstabretabel wichtige **Baldachinretabel**; vgl. oben S. 128. Zuletzt weist Radler (ebd. 60) darauf hin, daß der Komplex der Schreinmadonnen mit dem Kreis der **Schönen Madonnen** in Frankreich und Böhmen geistig und geographisch auffällig kongruent gehe (zur Bedeutung des Schönen Stils für Moosburg siehe oben S. 229ff). Zu den byzantinischen Madonnentypen siehe oben S. 217ff.

1391Radler 1990, 44.

1392Radler 1990 sammelte allein rund 50 Objekte v.a. aus dem deutschen und französischen Raum.

1393Radler 1990, 235ff u. Abbn. 26ff; Höhe 150cm.

1394Radler 1990, 320ff (zur Handhaltung ebd. 320); Abb. 98f. Auch das Jesuskind ist erneuert.

stehende Muttergottes (frühes 16. Jahrhundert) hat sich in **Autun (247a,b)** erhalten. Auch sie ist betont altertümelnd und nach Art einer Hodegetria angelegt. Das Kind ist auffällig stark in die Frontale gekehrt. Rückwärtsgewandt wirkt das kontrapostische Standmotiv mit dem sich unter der Kleidung abzeichnenden rechten Knie und den unterschiedlichen Fußhöhen, als wolle sich die Maria „emporschrauben“ (siehe sogenannte Löwenmadonna, **216b**).<sup>1395</sup> Es sind Eigentümlichkeiten, die auch an die Moosburgerin erinnern.

Ältere, gotische Schreinmadonnen sind in der Regel als **thronende** Marien gegeben, jedoch aus Gründen der leichteren Handhabung stark gelängt, sodaß sich ein quasi stehender Eindruck ergibt. Eine in **Nürnberg** verwahrte Muttergottes (**248a,b**), ursprünglich aus Roggenhausen, Westpreußen (um 1395), zeigt das für Autun konstatierte Motiv der unterschiedlich hohen Fuß- beziehungsweise Kniehöhen und den daraus resultierenden „Schwebezustand“ stärker ausgeprägt. Mit Moosburg ist daneben auch der Gesichtstypus vergleichbar. Im Inneren der Figur befindet sich ein Gnadenstuhl mit Vorkragung für das Sakrament.<sup>1396</sup> Eine Thronmaria in **Wien** (um 1420, **249**) zeigt die Formsprache des Schönen Stils, Faltenkaskaden rinnen von ihren Knien herab. Engel tragen ihre Thronbank – ein Detail, das an die Nürnberger Löwenmadonna erinnert (**216b**), aber auch an die die Moosburgerin tragenden Saumputti. Ob es sich um eine Dexiokratusa oder Hodegetria handelt, ist nicht sicher. In jedem Fall dürften die Füße des verlorenen Kindes ursprünglich von den plastischen Faltenschüsseln zwischen den Beinen der Gottesmutter gerahmt worden sein: das in Kapitel V. 1. c. im Zusammenhang mit Madonnen- und Pietà-Darstellungen des Internationalen Stils behandelte *ostensio*-Motiv. Es ist hier zugunsten der praktischen Handhabung (Öffnen der Klappen) stark **symmetrisiert** – nach Radler eine für Schreinmadonnen des 15. Jahrhunderts typische Entwicklung, die aber bereits im 13. Jahrhundert beginnt.<sup>1397</sup> Dies belegt eine Thronmadonna aus **Amiens** (um 1250, **250a,b**) mit (Sakraments-?)Aussparung und Gnadenstuhl im Inneren. Das auffällig frontal gehaltene Kind (mit Weltkugel, vergleiche Moosburg) reicht mit den Füßen in die Faltenzone zwischen den Knien der Mutter. Dort bilden sich Y-förmige Faltenröhren, die den Knaben gleichsam einfassen und die außerdem – aus funktionalen Gründen – symmetrisch angelegt sind.<sup>1398</sup> Wie verbreitet das Motiv des seine Füße in die Matelfalten der Mutter legenden Christus war, belegt auch die Schreinmadonna aus **Maubuisson** (um 1240, **251**), wiederum betont spiegelsymmetrisch aufgebaut.<sup>1399</sup> Einige spanische Schreinmadonnen (**Salamanca**, 1270/80, **Allariz**, um 1280, und

<sup>1395</sup> Seit 1230, bes. im 14. Jh. verbreitet. Vgl. zu diesem Motiv oben S. 222 Anm. 1189. Die Madonna befindet sich im Musée Rolin, Autun (ehem. Marienkapelle der Kirche von Anost-en-Morvane); vgl. Radler 1990, 365f u. Abb. o. P.. Die Figur wurde bis ins 19. Jh. hinein von Schwangeren verehrt, die sich von ihr eine glückliche Niederkunft erbat.

<sup>1396</sup> Radler 1990, 323ff u. Abb. 100ff. Die Figur ist im Dexiokratusa-Schema konzipiert.

<sup>1397</sup> Wien, Erzbischöfl. Diözesanmuseum, ehemals Pfarrkirche Schwarzau. In geöffnetem Zustand eine Schutzmantelmadonna mit Gnadenstuhl (Radler 1990, 357ff m. Abb. 134ff).

<sup>1398</sup> Amiens, Bibliothèque Municipale, Radler 1990, 269ff, Abb. 46ff.

<sup>1399</sup> Aus dem Zisterzienserkloster Maubuisson, Notre-Dame de la Royal, später Pfarrkirche St. Ouen-l' Aumône bei Pontoise in Frankreich, 1973 gestohlen (Radler 1990, 221ff u. Abb. 10ff).

Évora, 1280/1300), die teils schon weiter oben wegen ihrer Stangenscharniere besprochen wurden (98), kombinieren die „schraubende“ Fußstellung mit einer möglichst starken Symmetrisierung der Figur (252): obwohl die Knie jeweils unterschiedlich hoch liegen, ist das Falten-Y zwischen den Beinen immer statisch konzipiert, der rahmende Effekt (Füße des Knaben!) bleibt erhalten. Am besten gelingt dies bei der Figur aus Allariz (253). Das Kind, streng frontal gekehrt, drückt die Zehen des rechten Fußes in ein graphisches, auf Fernsicht ausgelegtes Gebilde aus konzentrischen, röhrenförmigen Schüsselfalten, das aus der Symmetrie nur leicht nach links ausbricht.<sup>1400</sup>

### Zusammenfassung

Fast alle im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Sakramentsmarien, Madonnenmonstranzen und Schreinmadonnen rezipieren, teils zumindest entfernt, das **Hodegetria-Schema**. Sie erwecken einen statisch-hieratischen Gesamteindruck. Die Jesuskinder sind immer mit der **Tunika** bekleidet und **thronen** aufrecht. Stets divergieren, auch bei seitwärts ausgerichtetem Christus, die **Blickrichtungen** von Mutter und Kind. Es sind Merkmale, die auch auf die Moosburgerin zutreffen (197a). Doch mögen dies zufällige Analogien sein, die aus der Rezeption des gleichen byzantinischen Urtyps resultieren. Besonders auffällige Übereinstimmungen erbrachte aber der Vergleich mit den Schreinmadonnen. Ihre Christuskinder sind meist in die **Frontale** gekehrt (247, 250, 253). Sie werden fast immer von einem **U- oder Y-förmigen Faltengebilde gehalten** oder gerahmt (249-253). Diese Falten sind meist röhrenförmig, oft aus konzentrischen Bögen gebildet. Als Motiv buchstäblich herauspräpariert, scheinen sie gelegentlich auf **Fernsicht** ausgelegt (251, 253). Häufig sind Stil- und Faltensprache betont **retrospektiv**. Das kontrapostische Emporschrauben der Moosburgerin findet sich in ähnlicher Form bei französischen und spanischen Schreinmadonnen vorgeprägt.

Möchte die Moosburgerin selbst als Schrein, als raumhaltiges Gehäuse, als *tabernakel gotes* verstanden werden? Welcher Sinn könnte hinter den Analogien stehen? Dies wird an späterer Stelle erörtert.

### e) Byzantinische Clipeus-Madonnen im eucharistischen Kontext

Der Moosburger Christus (197c) thront nicht nur betont frontal. Auffällig ist dabei die **Geschlossenheit seiner Silhouette**, die an keiner Stelle durchbrochen wird.<sup>1401</sup> Vergleichbar sind die Knaben der Schreinmadonnen aus Amiens, Autun und Allariz (247, 250, 253). Doch keines dieser

<sup>1400</sup>Zu Salamanca (Museo Diocesano, Claustro de la Catedral Vieja) siehe Radler 1990, 252ff u. Abb. 35ff. Zu Allariz (Convento de Sta. Clara, Allariz/Odense) ebd. 256ff u. Abb. 40ff. Zu Évora (Museo de Arte Sacra da Catedral, Évora, Portugal) ebd. 261ff u. Abb. 43ff; vgl. auch oben S. 128 u. Kroos 1986, 60.

<sup>1401</sup>Die in der Hauptansicht durch den Segensgestus der rechten Hand entstehende Leerstelle zwischen Unterarm und Knie etwa wird durch den herabhängende Ärmelsaum sogleich wieder kaschiert.

Kinder beschreibt so entschieden eine **Mandorlaform** wie das Moosburger: ihr ordnen sich die weich abfallenden Schultern, die Zugfalte vor dem heraldisch linken Unterschenkel und der wellige Kleidersaum unter. Die untere Spitze der Mandorla markiert der sich spiralig einrollende Mantelzipfel. Das gesamte Motiv wird durch die Y-Arme des Mariengewandes nochmals betont.<sup>1402</sup> Die Form der **Mandorla** spielte im Zusammenhang mit dem Jesuskind in der östlichen Kunst eine zentrale Rolle. In frühchristlicher Zeit entwickelte sich in Byzanz das Bildmuster der sitzenden oder stehenden Maria mit dem Clipeus Christi vor der Brust, im folgenden kurz **Clipeus-Madonna** genannt. Dieser Typus übte über Umwege unter anderem auf den nordalpinen Typus der Schutzmantelmadonna nachhaltigen Einfluß aus, war also in der westlichen Kunst geläufig.<sup>1403</sup> Erstmals ist die Clipeus-Madonna auf byzantinischen Siegeln aus der Zeit Kaiser Mauritius (582-602) nachweisbar. Vorbild war die antike Staatsikonographie: Maria nimmt diejenige Stelle im Siegel ein, die traditionell der Siegesgöttin Nike zukam. So wie Nike ursprünglich ein Schild mit dem Bildnis des Kaisers präsentiert hatte, weist Maria nun das auf einem Clipeus angebrachte Christusbild als Verweis auf den siegreichen Pantokrator vor.<sup>1404</sup> Anknüpfend an die antike Freskenmalerei, die Kaiserbildnisse häufig mit Hilfe eines idealisierenden Clipeus inszeniert, zeichnete bald auch die byzantinische Ikonenmalerei Heiligenfiguren mit dieser Würdeformel aus, um sie, gleichsam auf einer höheren Realitätsebene schwebend, dem Betrachter zur **isolierten Schau** darzubieten: „Absonderung ist in der Tat wohl Sinn dieser Bildnisunterscheidung“, so Belting.<sup>1405</sup>

Bald eroberten die Clipei neben den Randbereichen der Ikonen – dort ursprünglich eher als Kommentar zum Hauptbild zu lesen – auch die Zentren der Gemälde, wo sie, gleichsam Ikonen en miniature, von den Händen der Heiligen vorgewiesen wurden. Die anfangs noch runden Clipei erhielten die Form einer Mandorla. Die Madonna einer gemalten Ikone aus dem Sinaikloster (7. Jahrhundert, **254**), halbfigurig, frontal und symmetrisch ausgerichtet und flankiert von zwei Engeltondi, präsentiert dem Betrachter einen mandorlaförmigen Schild mit dem Bild des Gottessohnes.<sup>1406</sup> Ein Fresko der gleichen Zeitstellung im Apollonkloster zu Bawit (Ägypten, **255**) zeigt eine ganzfigurige, thronende und von stehenden Engeln begleitete Muttergottes. Sie weist mit beiden Händen einen ovalen Clipeus vor, der, aus der Mittelachse nach rechts verschoben, über ihrem linken Knie „schwebt“, darin das Bildnis des thronenden, segnenden Jesus, der seine Linke auf eine Schriftrolle stützt.<sup>1407</sup> Die freskierte Clipeus-Madonna in der Apsis der Sophienkirche in Ohrid (Mazedonien) aus der Zeit um 1050 (**256**) ist hingegen wieder streng symmetrisch konzipiert.

1402Der Mandorlavergleich wird z.B. auch bei Arnold 1990, 49, angestellt.

1403Belting 2000, 398ff.

1404LCI Bd. 3, Sp. 160. Zur *imago clipeata* vgl. RBK Bd. 3, Sp. 353-369.

1405Belting 2000, 130.

1406Wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes ist die Körperhaltung des Kindes nicht nachzuvollziehen. Siehe Belting 2000, 130 u. Abb. 64.

1407Belting 2000, 130 u. Abb. 63.

Die in eine Pänula gewandete, thronende Muttergottes weist mit beiden Händen eine mittig ausgerichtete, helle, ovale Mandorlaform mit dem segnenden Kind im Zentrum vor.<sup>1408</sup>

Das repräsentative Vorweisen des Christus-Bildes bildet stets das zentrale Moment der Darstellung. In dieser Funktion erfuhr die Clipeus-Madonna auch im Westen rege Nachfolge. Bei der *Maria Orans* mit Kind, im Hochmittelalter verbreitet, hat die Muttergottes die Hände zum Gebet erhoben, während zugleich der Clipeus ikonengleich vor ihrem Leib schwebt.<sup>1409</sup> Bei einem Marmorrelief (12. Jahrhundert) aus Sta. Maria Mater Domini in Venedig (**257a**) beispielsweise ist das Jesuskind ausschnitthaft, nur bis zu den Schultern sichtbar, in einem kreisrunden Clipeus wiedergegeben. Maria scheint den Betrachter dazu aufzufordern, mit ihr zusammen diese Christusikone anzubeten. Der Bildaufbau ist streng symmetrisch.<sup>1410</sup> Aus dem späten 14. Jahrhundert stammt eine gemalte Schutzmantelmaria (Privatsammlung Venedig) aus der Werkstatt Paolo Venezianos (**257b**). Auch sie ist streng symmetrisch konzipiert. Sie führt keinen Orantengestus aus, sondern breitet mit beiden Händen ihren Umhang über die ihr beigeordneten, betenden Gläubigen. Eine Krone zeichnet sie als Himmelskönigin aus. Vor ihrer Brust schwebt der segnende Christus in Ganzfigur, eingebunden in eine ovale, durchsichtige und sternbesetzte Aureole. Der Clipeus ist hier vollständig zur Mandorla umgedeutet. Seine transluzide Gestaltung steht in Kontrast zum gegenständlichen Clipeus-Schild der byzantinischen Kunst. Typisch ist aber nach wie vor das **isolierte Sitzmotiv** des Kindes, das nicht im Arm der Mutter thront, sondern vor ihrem Leib zu schweben scheint. Keine körperliche Einheit zwischen Maria und Jesus ist gemeint, sondern ein repräsentatives Vorweisen des **Christusbildes**, welches sich den adorierenden Schutzbefohlenen zur Anbetung präsentiert.<sup>1411</sup>

Clipeus beziehungsweise Mandorla wurden in der Folgezeit mehr und mehr entbehrlich. Schließlich genügte das Motiv des gleichsam schwebenden Christus vor der Brust Mariens, um diese als Clipeus-Maria zu kennzeichnen. Die sogenannte Ikone von **Azov** (um 1700, **258**)<sup>1412</sup> lehnt sich an westliche Vorbilder und an die Stilsprache des frühen 16. Jahrhunderts an. Das Bild ist in eine irdische und eine himmlische Zone gegliedert. Unten ist der Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen zu sehen, daneben ein adorierender König mit seinem Gefolge. Sein Gebetsgestus gilt der über ihm schwebenden Maria, die von männlichen Heiligen sowie Gottvater und den beiden Johanni begleitet ist. Die Gottesmutter trägt eine Pänula und ist als *Maria Orans* mit ausgebreiteten Armen charakterisiert. Anknüpfend an die Clipeus-Madonnen, thront das segnende Jesuskind vor ihrem Oberkörper. Rundschild oder Mandorla fehlen. Trotzdem gemahnt das distanzierte Schweben des

1408Belting 2000, 197 u. Abb. 99.

1409Auch als „Nikopoia“ bezeichnet, siehe LCI Bd. 3, Sp. 165f. Belting 2000, 206f.

1410Abb. bei Belting 2000, 401, Abb. 215. Zum umstrittenen Begriff des auch für diesen Typus verwendeten Titels „Platytera“ siehe LCI Bd. 3, Sp. 167f. Weitere Beispiele dieses Typs bringt Sirota 1992, Abb. 14 (sog. „Große Panagia“, ganzfigurig, 13. Jh., Tretjakov-Galerie Moskau) u. 15 (sog. „Novgoroder Gottesmutter“, halbfigurig, 13. Jh., Slg. Korin, Moskau), 114-117 (jüngere Vertreter 16.-19. Jh.)

1411Belting 2000, 400f m. Abb. 214.

1412Sirota 1992, 103 u. Abb. 120.

Kindes vor dem Leib der Mutter an die Bildtradition: es geht nicht um die realistische Darstellung der Beziehung der Körper zueinander, sondern um das isolierte Vorweisen des Christus-Bildes als Gegenstand der Anbetung.

Das Gemälde ist im Vergleich mit Moosburg (197a) besonders aufschlußreich, nicht nur weil es sich formal auf eben jene Zeit und jenen Kunstraum bezieht, in dem das Kastulusretabel entstanden ist, sondern weil Jesus ähnlich wie das Moosburger Kind einer „unsichtbaren“ Mandorla einbeschrieben ist.<sup>1413</sup> Noch wichtiger für den hier bearbeiteten Zusammenhang ist die Tatsache, daß das Azover Kind von unten durch den bogenförmigen Verlauf der Pänula gestützt wird. Die U-Form des Saumes der Azover Madonna und das Y im Gewand der Moosburgerin verfolgen beide dasselbe Ziel: die bildhaft-gerahmte Zurschaustellung des Kindes vor der Folie der Mariengestalt. Es sind abermals die gleichen Mechanismen, die weiter oben für Bildwerke des Internationalen Stils und für die Sakramentsmadonnen erarbeitet wurden.<sup>1414</sup>

Clipeus-Madonnen tauchen häufig in **eucharistischem Kontext** auf. Im Zentrum einer byzantinischen **Hostienschale** (13. Jahrhundert, 259) steht eine Clipeus-Madonna im Orantengestus, flankiert von Weihrauchfässern schwenkenden Engeln. Der Umriss des Kindes beschreibt ein Rundschild. Das Bildfeld über der Madonna macht die Schale als Behältnis für das Sakrament kenntlich: auf einem Altar liegt die – bereits gewandelte – Hostie: das Lamm Gottes in Gestalt eines Kindes.<sup>1415</sup> Lag die Hostie in Mitte der Schale, waren die Weihrauchfässer auf sie bezogen; sie lag mit dem Kopf Mariens und dem Altar zusammen auf einer Achse. Der U-förmige Saum des Madonnenmantels, unterstrichen durch die Bewegungsrichtung der Weihrauchfässer, umfing dann die Hostie – so wie die U-förmigen Schüsselfalten vor dem Körper der Muttergottes das Christusbild rahmen.

Rundschild und Hostie wurden auch bei freskierten Clipeus-Madonnen in Bezug zueinander gesetzt. Die Thronmadonna in **Ohrid (256)** ist in ein sakramentales Bildprogramm eingebunden. Das Apsisfresko ist, den gesamten Chorbereich der Sophienkirche einnehmend, horizontal in drei Zonen geteilt. Der Muttergottes ist das oberste und zugleich größte Feld zugeordnet. Der Bildstreifen darunter zeigt eine Apostelkommunion. Im Zentrum, mit Maria auf einer Achse liegend, thront Christus, einen runden Brotlaib vorweisend und im Begriff, diesen an die Jünger zu verteilen. Die Parallelisierung zwischen dem priesterlichen Jesus und Maria schließt wie von selbst eine Parallelisierung zwischen dem von Christus präsentierten Abendmahlsbrot und dem von der Gottesmutter vorgewiesenen Christuskind vor ovaler Clipeus-Folie mit ein. Deutlich ist die Analogie zwischen Jesus und dem eucharistischen Brot durch die jeweils helle Farbigkeit des

1413 Vgl. v.a. den bogenförmigen Verlauf der Saumkanten, das Überbrücken von „Leerstellen“, etwa derjenigen unterhalb des rechts herabhängenden Mantelzipfels, durch weitere Gewandpartien.

1414 Siehe S. 229ff und 258.

1415 Hammerstein 1962, 201ff u. Abb. 14. Die Schale befindet sich in Xeropotamu (Athos). Hammerstein ebd. interpretiert das über Maria liegende Bild als Altar mit Lämmchen.

vorgewiesenen Objekts (Clipeus und Brot) sowie die ähnliche Formgebung (ovaler Schild, kreisrunder Laib) betont.<sup>1416</sup> In der ostkirchlichen Kunst blieb diese eucharistische Konnotation der Clipeus-Marien bis in unsere Zeit erhalten: Die halbfigurige Ikone der ‚Gottesmutter von Albazin‘ am Amur‘ (19. Jahrhundert, **260a**) zeigt eine frontale, symmetrische Maria mit Pänula, die vor ihrem Leib ein mit Kreuzen besetztes Velum ausbreitet. Darüber schwebt das nackte, segnende Christuskind in Ganzfigur. Es ist, der Tradition der Clipeus-Madonnen gemäß, einer blau unterlegten Mandorla einbeschrieben. Der Titel der Ikone lautet: ‚Das Wort ist Fleisch geworden.‘<sup>1417</sup> Auch eine halbfigurige Gottesmutter des 18. Jahrhunderts (**260b**) ist durch ihre Inschrift eucharistisch konnotiert: ‚Dein Leib ist ein heiliger Tisch‘. Als *Maria Orans* hat sie die Hände zum Gebet erhoben. Sie trägt eine Pänula und ist frontal ausgerichtet. Vor ihren Oberkörper schwebt, durch eine gelbliche Clipeus-Mandorla unterlegt, das segnende Christuskind. Es entwächst einem Hostienkelch, welcher auf einem tuchbedeckten Altartisch steht. Zwischen die Mandorla und den Leib der Gottesmutter ist noch eine Architekturabbreviatur eingeschoben, welche Maria nicht nur als ‚heiligen Tisch‘, sondern auch als *templum Dei*, als das Jesus – den heiligen Leib – bergende Gehäuse, ausweist.<sup>1418</sup>

In der westlichen Kunst wurde das Clipeus-Schema auf **Sakramentsmadonnen** übertragen. Die elfenbeinerne ‚vierge-ouvrante‘ aus Boubon (um 1200, **261a,b**) ist in frontaler Strenge gegeben. Sie präsentiert einen vierpaßförmigen Clipeus mit dem Bild des thronenden und segnenden, erwachsenen Jesu (siehe auch **262, 263**). Der Kelch zu seiner Rechten läßt vielleicht darauf schließen, daß die Corpusmadonna in eucharistischem Kontext, möglicherweise im Zusammenhang mit der Aufbewahrung des Sakraments, verwendet wurde.<sup>1419</sup> Die Clipeus-Madonna wird man überdies auch dort als Inspirationsquelle zitieren dürfen, wo es ganz allgemein um die **isolierte Zurschaustellung** eines Bildes oder einer Materie geht – von Reliquienbüsten über Sakramentsmadonnen (Pornic, **241**) und Statuenmonstranzen (**243, 244**).

1416Belting 2000, 197.

1417Sirota 1992, 103 u. Abb. 118.

1418Die Madonna ist durch eine Krone zugleich als Himmelskönigin ausgewiesen; Sirota 1992, 103 u. Abb. 119 (Moskau, Kirchl.-Archäologisches Kabinett).

1419Aus Kloster Boubon, Cussac, Haute-Vienne in Frankreich, ehem. Slg. Saily et Carmichael, heute Walters Art Gallery, Baltimore, USA; Vloberg 1946, 287 m. Abb. 286; Radler 1990, 203ff u. Abb. 1ff. In der Madonna selbst ist kein Platz für eine Pyxis. Die Hostie könnte aber auf dem vorkragenden Sockel ausgesetzt worden sein. Innen wird nämlich der eucharistische Aspekt nochmals deutlich: dort ist eine Kreuzigung mit *Ecclesia* und *Synagoge* zu sehen. *Ecclesia* trägt den Kelch. Über dem Kreuz schwebt das Lamm Gottes im Clipeus, gehalten von Engeln. Die Darstellung Christi Geburt im Sockel unterstreicht die Bedeutung Mariens als *gotes tabernakel*, als leibliche Hülle Jesu. Einen mandorlaförmigen Schild hält die Schreinmadonna aus **Lyon (262a,b)**. Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1. Hälfte 13. Jh. oder Kopie des 19. Jhs. nach einer französischen Arbeit des 13. Jhs. (vgl. Radler 1990, 219ff u. Abb. 8ff). Die Ikonographie stimmt gänzlich mit Boubon überein (Clipeus mandorlaförmig statt vierpaßförmig). In diese Gruppe gehört die Schreinmadonna im Louvre, **Paris (263)**, die vielleicht ebenfalls eine Kopie des 19. Jhs. nach einem Werk des 13. Jhs. ist (Radler 1990, 211ff u. Abb. 3ff). Der Clipeus Christi ist hier weggelassen (dem Nikopoia-Typus angenähert), die Umrißhaftigkeit der Darstellung, ihr isoliertes Zurschaustellen aber beibehalten. Dies wirkte nach bis in die Schreinmadonnen aus Allariz und Amiens (**250, 253**), wo jedoch dann das Kind zur Seite gerückt wird (leichteres Öffnen; Kind nicht durch Stoßfuge in zwei Teile getrennt).

## Zusammenfassung

Leinberger scheint also **beide Wurzeln** der „vierge ouvrante“ und der Sakramentsmadonnen zu zitieren: Die Moosburgerin präsentiert sich einerseits als **Hodegetria** mit thronendem Christus auf der linken Seite und typischem Verweisgestus der Mutter, greift andererseits mit der mandorlaförmigen Rahmung des Kindes sowie dessen isolierter Sitzhaltung („Zurschaustellung“) aber auch Gestaltmerkmale der **Clipeus-Madonna** auf.<sup>1420</sup> Leinberger verschmilzt damit die beiden wichtigsten byzantinischen Quellen der Sakraments- und der Schreinmadonnen zu einer Einheit. Die Moosburgerin ist also nicht nur ein besonders **authentisches**, da auf ältere – namentlich byzantinische – Bildtraditionen rekurrerendes Marienbild. In einer gleichsam verdoppelten Bildargumentation betont Hans Leinberger zugleich den **eucharistischen** Gehalt seiner Muttergottes. Es wird darauf zurückzukommen sein.<sup>1421</sup>

## f) Die Inschriften am Gewandsaum

Bisher blieben die geschnitzten Inschriften an Säumen und Kapuze des Mariengewandes unerwähnt. Sie ersetzen die mit Stickerei oder Perlen verzierten Borten der byzantinischen Madonnen.<sup>1422</sup> Die extrem sorgfältig geschnittenen Buchstaben machen das Kleid gleichsam selbst zum Text. Da das Mariengewand als Metapher für den Leib der Gottesmutter verstanden wurde, liegt es nahe, daß die bisher nicht aufgelösten Buchstabenfolgen einen mariologischen Sinn haben.<sup>1423</sup> Die Inschriften wurden von Benker folgendermaßen entziffert:

- Kapuze: MARIA . GOTES . GEBERERIN. Die drei Worte sind eine Paraphrase des Titels „Theotokos“ am Westtympanon. Die Bedeutung ist bereits hinreichend erläutert worden.<sup>1424</sup>
- Umhang, rechter Arm: O . M . D . M M. Benker vermutet hier eine Votantenbitte („*O mater dei memento mei*“).<sup>1425</sup>
- Umhang, linker Arm: I V A
- Mantelsaum: V . ... I . T . M . / R . T . M . A . S . O . R . H . ..... M . V . A . T . R
- Kleidersaum: V E I M V A H E D I H P B .... H L (bei den letzten beiden Buchstaben vermutet Benker eine Meistersignatur).<sup>1426</sup>

<sup>1420</sup>Besonders aufschlußreich ist der oben S. 260f angestellte Vergleich mit der Ikone von Azov (um 1700, **258**), deren retrospektive, westliche Bild- und Stilsprache zu Spekulationen Anlaß gibt: wurde hier eine ältere, westliche Bildfindung aus der Zeit um 1500 aufgegriffen?

<sup>1421</sup>Entsprechend thront das Kind quasi auf Y-förm. Lunula u. wird Maria gestützt von einem nodusförmigen Sockel.

<sup>1422</sup>Benker 1973, 168. Z. T. sind die Buchstaben durch die Fassung verunklärt.

<sup>1423</sup>Schreiner 1996, 141. Antons 1998, 68f, bringt zahlreiche Hinweise auf Bibelstellen, die diese Sicht von der Analogie von Körper und Kleid belegen. So deutet die Nacktheit des ersten Menschenpaares auf dessen Urzustand der Unvollkommenheit hin. Bei der Auferweckung habe Gott seinen Sohn „mit dem Gewand der Herrlichkeit und Unvergänglichkeit bekleidet“ (vgl. 1 Kor 15, 53), schmutzige Kleider werden zum Sinnbild eines sündigen Lebenswandels (Sach 3, 3) usf. Da die meisten Lettern vom Chor aus kaum bis gar nicht zu sehen sind, ist davon auszugehen, daß ihre Bedeutung diese nur Eingeweihten bekannt war.

<sup>1424</sup>Vgl. oben S. 27f.

<sup>1425</sup>Benker 1973, 168.

<sup>1426</sup>Benker 1973, 168.

Es soll im folgenden versucht werden, die Buchstabenfolgen mit Hilfe der in Marienpredigten und –litaneien sowie –hymnen festgehaltenen Ehrentitel zu erklären, die der Muttergottes seit dem 12. Jahrhundert verliehen wurden. Diese Epoche zeichnete sich nicht nur ganz allgemein durch eine tiefe Marienfrömmigkeit aus, sondern auch dadurch, daß sich die oben vorgestellte Auffassung von Maria als einem „eucharistischen Gefäß“ in jener Zeit immer mehr durchsetzte.<sup>1427</sup>

Die linke Ärmelaufschrift „IVA“ könnte mit „*Ave Verum Incarnatum*“ (gegrüßt sei der wahre Leib) aufgeschlüsselt werden. Diese Worte kommen häufig im Zusammenhang mit Mariendarstellungen, beispielsweise an Sakramentstabernakeln, vor, wie Caspary zeigt.<sup>1428</sup> Sie beziehen sich, den originalen Wortlaut abkürzend, auf das Offizium zum Fronleichnamsfest. Der Hymnus zum Allerheiligsten, der die geweihte Hostie begrüßt, lautet: „*Ave verum corpus natum de Maria Virgine*“ und weist auf das Geheimnis der Fleischwerdung Jesu im und durch den Leib der Maria hin. Er umschreibt also die im Mittelalter weit verbreitete Vorstellung von der Gottesmutter als Tabernakel des Herrn und des Brotes. Diese dürfte, wie gezeigt, auch in die Gestaltung der Moosburgerin direkt mit eingeflossen sein.<sup>1429</sup>

Bei der angeblichen Votantenbitte „O M D M M“ wäre zu überlegen, ob die beiden letzten „Ms“ nicht mit dem Titulus *mater mitis* (sanfte Mutter) gleichzusetzen sein könnten. Diese Bezeichnung ist häufig in mittelalterlichen Marienhymnen, zum Beispiel im „*Ad Beatam Mariam Virginem*“, einem Leselied aus dem 14. Jahrhundert, zu finden und ist auch in Kunstwerken, namentlich in der Buchmalerei, rezipiert worden.<sup>1430</sup> Da eine solche Interpretation eine Doppelung des Wortes *mater* bedeuten würde, könnte man folgern, daß das erste „M“ den Namen, Maria, meint. Folgerichtig könnte man „D“ statt mit *Dei* mit dem ebenfalls oft in Marienhymnen auftauchenden Prädikat *dulce* (süß) aufschlüsseln. Das hieße insgesamt: „*O. Maria dulce. Mater Mitis*“, also „oh süße Maria, sanfte Mutter“.

Für die vom Chor her noch am besten einsehbare Buchstabenfolge „V . ... I . T . M . / R . T . M . A . S . O . R . H . .... . M . V . A . T . R.“ möchte ich folgenden Wortlaut vorschlagen: der erste Teil könnte, passend zum einigermaßen sichtbaren Anbringungsort dieser Buchstaben, den Betrachter direkt angesprochen und ihn auf die zentrale Aussage des Madonnenbildes aufmerksam gemacht haben: „*Videte ... Iesu Tabernaculum Maria/*“, also: „seht Maria, den Tabernakel Jesu“.

Für den zweiten Teil wäre denkbar: „*Regina Tu Maria Atque Sacri(ficiorum) Oblatio Radix*

1427Vgl. zu diesem Thema ausführlicher oben S. 249ff u. unten S. 278f.

1428Als „*Christi Corpus ave Sacra de Virgine natum*“ am Tabernakel von San Stefano Rotondo in Rom; „*Ave verum incarnatum*“ am Tabernakel in Scandicci bei Florenz, stets als direkter Verweis auf Maria. Siehe Caspary 1964, 102.

1429Das Fronleichnamsoffizium entstand im 13. Jh. und geht vermutlich auf Thomas von Aquin zurück. Siehe Caspary 1964, 101.

1430Guldan 1966, 143, nennt ein 1513/15 für Kaiser Maximilian angefertigtes Choralbuch mit einer Miniatur mit Maria unter dem Lebensbaum (Abb. 159 ebd.); dort sind Spruchbänder zu sehen, die versch. Hymnenzitate, u.a. den genannten, *mater mitis*, zeigen. Oben erwähntes Leselied abgedr. bei: F. J. Mone, „Lateinische Hymnen des Mittelalters“ Bd. 2, Freiburg i. Br. 1854, 284, Nr. 510.

*Honorabilis (es)*“, also: „Maria, Königin und ehrwürdige Wurzel des Heiligen Opfers“. Inwiefern Maria als Königin verstanden wurde, muß nicht eigens erläutert werden. Daß der Titulus *Regina* zumindest an einer Stelle der Inschriften auftaucht, ist vor dem Hintergrund der im Schrein dargestellten Krönung Mariens durch die Engel naheliegend. Daß Maria ein *oblatio sacramentalis* oder *oblatio sacrificiorum*, ein Heiliges Opfer, dargebracht habe, schreibt Bonaventura in seinem *Sermo de Purificatione*.<sup>1431</sup> Damit ist Mariens gleichsam **priesterliche** Rolle als Trägerin des Heiligsten Sakraments in ihrem Leib angedeutet. Über dieses Thema wird im nächsten Kapitel ausführlicher gehandelt. Ein weiterer, gebräuchlicher Topos war die Auffassung Mariens als „die Wurzel, die Mutter, die Ursache des eucharistischen Opfers“. Er taucht unter anderem bei Bonaventura und Simeon von Thessalonich (†1413) auf.<sup>1432</sup>

Der letzte Teil könnte auf zwei weitere, wesentliche Aussagen der Corpusmadonna aufmerksam gemacht haben mit den Worten: „*Maria Virgine Atque Tabernaculum Regis*“, also: „Maria, Jungfrau und Tabernakel des Königs“. Diese Formulierung würde einerseits auf die qua Rezeption des Schönen Stils bildhaft gemachte Jungfräulichkeit Mariens, zugleich aber auf ihre Mutterschaft (Tabernakel) anspielen. Zugleich wäre mit dem Titulus „König“ auf den in der Art eines Herrschers thronenden Christusknaben hingewiesen.

Die Buchstaben „V E I M V A H E D I H P B .... H L“ auf dem Kleidersaum könnte man ergänzen: „*Vas Electum Iesu/ Mater Vera Atque HEra Dulcis/ Habitatio Panis Benedicta*“, also „Erwähltes Gefäß (Jesu), wahre Mutter und süße Herrscherin, Wohnung des gebenedeiten Brotes.“ Der Topos der *vas electum* taucht im 16. Jahrhundert in der Lauretanischen Litanei, aber auch schon vorher, etwa bei Adam von Saint-Victor († 1192), als mariologischer Ehrentitel auf. Er umschreibt die Rolle der Muttergottes als Tabernakel des Herrn.<sup>1433</sup> Die Bezeichnung Mariens als wahre Mutter und süße Herrscherin ist zu lesen beispielsweise in dem schon erwähnten Leselied des 14. Jahrhunderts, das in Gedichtform die Muttergottes rühmt: „... *Tv es nobis dvlcis hera, [...], Ave Ave Mater vera,....*“<sup>1434</sup>

Der Topos des *domus panis* oder der *habitatio panis*, beziehungsweise der *vas ferens coeli manna* stellt, wie der des *vas electum*, wiederum eine von zahlreichen Typologien zum biblischen Bild des *templum salomonis* dar, die in den mittelalterlichen Hymnendichtungen und Litaneien auf Maria übertragen wurden.<sup>1435</sup>

1431 Sermo 1 de Purificatione (ed. Quaracchi IX, 633; zit. nach Marienlexikon Bd. 2, 407).

1432 De sacra Liurgica, c. 94 (PG 155, 281D-284A, zit. nach Marienlexikon Bd. 2, 407, m. weiteren Belegen).

1433 Siehe Rye-Clausen 1981, 158 u. 20: Maria ist das *vas honorabile* (Adam von St.-Victor), der *calix sanctus*, der den *panis vivus* umschließt (griech. Hymnos, erwähnt bei Rye-Clausen 1981, 158). Vgl. auch Marienlexikon Bd. 5, 318, sowie ebd. Bd. 2, 406. Vgl. auch oben S. 245ff.

1434 Zit. nach Guldan 1966, 143. Siehe oben Anm. 339 in diesem Kapitel.

1435 Marienlexikon Bd. 2, 406f.

### 3. Resumée

#### a) Das Kastulusretabel – ein Sakramentsaltar?

Für die Moosburgerin konnte weder ein bestimmtes byzantinisches Vorbild noch eine einzelne Madonna des Schönen Stils und noch weniger eine spezielle Statuettenmonstranz oder Schreinmadonna als unmittelbare Anregung ausgemacht werden. Die Analogien bleiben hierfür zu allgemein. Leinberger legt eher eine Art „genetische Entwicklung“ des Madonnenbildes vor, entwirft ein eklektizistisches Pasticcio aus unterschiedlichsten Anregungen, schafft ein Kompendium mannigfaltiger „Hieroglyphen“ (Decker) und „theologischer Signale“.

Besonders die **Faltenstruktur** und das Y-Motiv der Figur gehen ganz allgemein auf die **Schönen Madonnen** zurück. Der Rückgriff auf die Formensprache des Schönen Stils und die Reinstallation von Kunstwerken der Zeit um 1400 in neuen Retabeln war im Spätmittelalter ein gängiges Verfahren. Klöster und Stifte versuchten auf diesem Weg, ihre am Vorabend der Reformation in einer Zeit des Umbruchs bedrohte Existenz neu zu legitimieren und der je eigenen Vergangenheit, Tradition und Geschichte bildlichen Ausdruck zu verleihen.<sup>1436</sup> Für Moosburg ist das bisherige Bild, man habe speziell den **bewegten Madonnentypus** des Schönen Stils mit nacktem spielendem Kind aufgegriffen (**217a, 220a,b**), zu revidieren beziehungsweise zu ergänzen. Es muß auf den **strengeren** Typus um und vor 1400 mit bekleidetem Kind verwiesen werden, wie er sich in Znaim, an der Reimser Kathedrale oder in den Domen zu Magdeburg und Augsburg erhalten hat (**224-227**). Es ist genau jenes Schema, welches auch für die Statuetten- und Statuenmonstranzen in Doberan, Limoges und Pornic sowie für die Schreinmadonnen verwendet wurde (**238, 239, 245-253**).

**Kleidung und Körperhaltung** Mariens und des Christuskindes verarbeiten **byzantinische** Vorbilder. Lukasmadonnen und entsprechende, mittelalterliche Kopien gab es unter anderem in den Domkirchen zu Augsburg und Freising sowie in Stift Maria Wörth. Allerdings wurde bisher das Augenmerk zu einseitig auf die Lukasikone aus der römischen Kirche Sta. Maria del Popolo und ihre Repliken gerichtet (**201**). Als formale Quelle konnte der Bildtypus der **stehenden** beziehungsweise **thronenden Hodegetria** ermittelt werden. Hier sind erstens jene Varianten zu nennen, die sich in Italien als (ehemalige) Bestandteile von geschnitzten oder gemalten Flügelaltären beziehungsweise –schreinen aus dem 13. Jahrhundert erhalten haben (**205-216**). Zweitens ist auf die nordalpine Schreinmadonna zu verweisen, mit der dieser Typus auch in Deutschland, Spanien und Frankreich bis weit ins 16. Jahrhundert hinein überdauerte (**245-253**). Die mandorlaförmige Umrißgestaltung und die starke Frontalität des Kindes scheinen überdies auf die sogenannte **Clipeus-Madonna** zurückzugehen (**254-262**). Erstmals wird damit eine Reihe **ganzfiguriger** byzantinischer Darstellungen als Inspirationsquellen für die Moosburgerin in die

<sup>1436</sup>Siehe oben S. 226ff.

Forschungsdiskussion eingebracht.

Die **Architektonisierung** des Y-Motivs (Lunula), die Engel, die ursprüngliche Gestaltung des Madonnensockels sowie die Form des gesamten Retabels verweisen, wie zu zeigen versucht wurde, auf den **Gefäßtypus der Monstranz (166-183)**.<sup>1437</sup> Vieles spricht dafür, daß die Madonna des Kastulusretabels als monstranzartiges *tabernaculum* (oder als Verweis auf ein solches) aufzufassen ist, welches das Kind – die Hostie – in sich birgt und es in seiner ovalen Umrißhaftigkeit dem Betrachter wie einen Clipeus zugleich zur Schau stellt. Dabei ist Jesus, die personifizierte Hostie, dem Faltenspiel des Marienkleides wie einer halbierten Mandorla oder einer Lunula einbeschrieben. Da das Gewand Mariens im Mittelalter als Metapher für den Leib der Gottesmutter verstanden wurde, ist der bergenden U-Form der Y-Arme die Gefäßanalogie gleichsam immanent.<sup>1438</sup> Die Engel im Saum unterstreichen den sakramentalen Aspekt der Darstellung, zeichnen das Jesuskind als *panis angelorum*, als Himmelsbrot, aus. In dieser Funktion erscheinen Engel auch als Assistenten von Monstranzlunulen oder in Verbindung mit Tabernakeln und Sakramentshäuschen (174).<sup>1439</sup> Selbst die wehrhaft wirkenden Assistenzfiguren Heinrich und Kastulus mit ihren Schwertern finden sich in ähnlicher Form an Monstranzen, wo sie als Wächter der Hostie dem durchsichtigen Schaugefäß beigeordnet sind.<sup>1440</sup> Zuletzt wird durch die gemalte Kreuztragung der Predellenrückseite und die Kreuzigung im Gesprenge der sakramentale Aspekt des gesamten Ensembles nochmals betont: Christus am Kreuz verbildlicht das in der Hostie gegenwärtige Sakrament, den Leib des Herrn; die Kreuztragung bereitet das Opfer Jesu vor.<sup>1441</sup>

Diese deutlichen Verweise auf einen im weitesten Sinne **sakramentalen Kontext** lassen sich vielleicht aus der Nutzung des Altarensembles erklären. Der Moosburger Hochaltar diente im Mittelalter nicht nur als Ort des Meßopfers und als Sitz der Kastulusreliquien, sondern wurde wohl zugleich seit jeher als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten verwendet. Zwar ist in St. Kastulus noch für 1508, also für das vermutliche Jahr der Auftragsvergabe, ein älteres Sakramentshaus belegt, dieses taucht jedoch später nicht wieder in den Archivalien auf, scheint also mit dem neuen Hochaltar entbehrlich geworden zu sein.<sup>1442</sup> Eine Quelle von 1724 berichtet dann vom „*St. Kastls=*

1437 Siehe oben S. 188f, 242f, 244f. Die Wahl der hieratischen Hodegetria als Vorbild für die Moosburgerin könnte, wie bereits erwähnt, damit im Zusammenhang stehen, daß es exakt der Madonnentypus ist, den die Sakramentsmadonnen aufgreifen. Auch die oben versuchte Herleitung der Moosburgerin aus der Bildtradition der byzantinischen Thronmadonnen mit Christus-Clipeus erscheint vor diesem Hintergrund noch sinnvoller, da auch die Clipeus-Madonnen bisweilen im eucharistischen Kontext verwendet wurden.

1438 Schreiner 1996, 141. Die starke Wölbung des Körpers nach vorne entspricht der konvexen Form der monstranzischen, gläsernen Schaubehälter. Die isolierte, vom Körper der Mutter gelöste Stellung des Kindes erinnert an die Vorschrift, daß sich Hostie und Behältnis nicht berühren dürfen. Die räumliche Expansion der Marienfigur selbst, die nahezu doppelt so tief gebildet ist wie ihre männlichen Pendants, hat ihre Parallele in der raumgreifenden Konzeption der im Grundriß meist kreisrunden Glasbehälter.

1439 Das Wort *panis angelorum* stammt aus Thomas von Aquins Sequenz für das Fronleichnamfest (Caspary 1964, 109; siehe oben S. 264 m. Anm. 1429).

1440 Vgl. oben S. 59f.

1441 Zum eucharistischen Potential von Kreuzigungsdarstellungen an Retabeln Schlie 2002, 83.

1442 Freundliche Mitteilung von Stefan Nadler vom 20.06.2005. Das Gitter des Sakramentshäuschens wurde damals repariert: „...Item dem Maler das gätter vor dem heiltumb und auch von dem Sacramentshauß 1 fl rh.“ (BHStA

oder Hochaltar, wo das SS. um [Sanctissimum, d. Verf.] aufbewahrt wird.“<sup>1443</sup> Der erste nachweisbare Tabernakel stammt aber erst aus dem mittleren 18. Jahrhundert,<sup>1444</sup> sodaß der Schluß naheliegt, daß die Eucharistie vorher im oder nahe am Retabel gelagert worden sein könnte.<sup>1445</sup>

In Kapitel IV. 6. f. wurde ein Spektrum von Möglichkeiten der Sakramentsaufbewahrung am oder im Retabel aufgezeigt. Davon kann für Moosburg aufgrund der schwerwiegenden restauratorischen Eingriffe keine nachgewiesen, allerdings auch keine ausgeschlossen werden. Trotzdem könnte die Corpusmadonna in diesem Zusammenhang zumindest eine Verweiskfunktion innegehabt haben. Nach Braun wurde die Verwendung eines Gefaches als Ort der Sakramentsaufbewahrung oft dadurch angezeigt, daß seine Türen mit dem gemalten Bild einer Monstranz und inzensierenden Engeln versehen waren.<sup>1446</sup> Vielleicht erinnerte die Moosburgerin konkret an eine formal ähnliche, kleinformatige Statuettenmonstranz in Madonnenform im Besitz des Stiftes? Wie auch immer das Gefäß aussah, in dem die Moosburger Kanoniker das Sakrament bargen – es könnte sich auch um ein herkömmliches Ostensorium oder eine Pyxis gehandelt haben –, möglicherweise wurde es im, am oder beim Retabel verwahrt: vielleicht in der Predella,<sup>1447</sup> im Baldachin des Schreins,<sup>1448</sup> am Corpusboden<sup>1449</sup> oder in einer Nische in der Mensa beziehungsweise in der Chorwand.

---

München, Landshuter Abgabe 1982, Landshut, St. Martin, R 14; zit. nach Nadler 2002, 42). Es könnte sich um ein freistehendes Häuschen, aber auch um eine einfache Nische in der Wand gehandelt haben. Mit „*heiltumb*“ könnte ein 1469 oder später für die damals unter dem Chor aufgefundenen Kastulusreliquien gefertigter, separater Schrein oder Kenotaph oder eine Reliquiennische im Vorgängerretabel gemeint sein (siehe ausführlicher unten S. 410ff).

1443 Visitationsbericht, Altäre d. Kirche samt Patrozinien auflistend, abgedruckt bei Gandershofer 1827, 90.

1444 Brief des Pfarrrektors Gantzenmiller an den Freisinger Bischof vom 16.12.1737 (Moosburg, PA), in dem von der Ausschmückung der Kirche im Rahmen einer Feier die Rede ist: „*ersagten Chor=altar sambt dem Tabernacul, so vill es zu thuen möglich gewesen, aus zu ziehren...*“. Vgl. Behle 1984, 271. Die Autorin (ebd. 22) möchte diesen Tabernakel in das frühere 18. Jh. datieren. Fest steht, daß nach 1508 und vor 1737 keine Nachrichten über Sakramenthaus oder Tabernakel vorliegen, was angesichts der sonst guten Quellenlage bezeichnend ist. Vermutlich hat es 1724 tatsächlich noch kein Hochaltartabernakel gegeben, und das Allerheiligste wurde im oder am Retabel selbst verwahrt (eigenständige Altartabernakel, wie man sie aus dem Barock kennt, waren vor 1700 unüblich, das Tabernakel wurde allenfalls in die Retabelarchitektur integriert wie in Landshut, St. Martin; siehe dazu oben S. 144).

1445 Der Rückgriff auf die Form des **Baldachinretabels** könnte damit im Zusammenhang stehen. Wie erwähnt, wurden unter Ziborien eingestellte Marienfiguren gelegentlich als Behälter für das Sanctissimum genutzt. Baldachine dienen auch als Auszeichnung des Allerheiligsten bei Sakramentsprozessionen, vgl. oben S. 108 Anm. 545. Das nicht erhaltene Altarensemble in der Kathedrale von Arras (190), in dessen Zentrum, wie erwähnt, das ausgestellte Sakrament hing (vgl. oben S. 199), kombinierte **beide** Topoi, Madonnenbaldachin und Kreuzigung. Hinter dem Retabel erstreckte sich ein Freipfeiler, an dem über einem Sockel ein Krummstab als Hängevorrichtung für die Eucharistie arretiert war. Darüber erhob sich als Bekrönung eine großformatige, dreifigurige Golgathaszene, die auf einem Figurenziborium fußte.

1446 Zahlreiche Beispiele bei Braun 1924 Bd. 2, 631ff.

1447 Vor dem unten S. 413ff dem Ensemble zugeschriebenen Bild der Beweinung Christi.

1448 Eine gängige Variante der Aufbewahrung, wie etwa in Isenheim, Antoniteraltar Grünwalds, oder in Heilbronn in der Kilianskirche (Hochaltar von Hans Syfer; vgl. Tripps 2000, 219 und oben S. 135, 107). Der Baldachin über der Madonna besitzt eine **Nische**, die das zum Originalbestand gehörige Figürchen eines Jakobus birgt. Das Figürchen befand sich, wie Behle 1984, 55, vermutet, ehemals an der oberen rechten Schreinecke, wo heute wiederum ein gotisierendes Petrusfigürchen aus der Restaurierung von 1782/83 steht. Als Pendant links erscheint eine Paulusstatuette. Jakobus verweist möglicherweise auf das Kollegiatstift Altötting, wo ein Bruder Mairs, Johannes, 1508 als Propst tätig war (Behle 1984, 44); Paulus könnte auf das Paulsstift in Freising verweisen, dem Theoderich Mair vorstand (Behle 1984, 55 m. Anm. 107). Die Nische im Madonnenbaldachin war also vermutl. ehemals „*leer*“ (Behle 1984, 55, nimmt Engelsfigur als urspr. Füllung an). War dort also eine Pyxis m. Sakrament eingestellt?

1449 Denkbar ist auch eine Aufbewahrung im Corpus hinter der Madonna selbst; das Gefäß wäre dann vielleicht über eine entsprechende Öffnung der Rückwand zugänglich gewesen (vgl. Doberan, oben S. 247f; ein Nachweis ist wegen der veränderten Rückwand nicht möglich). Das Allerheiligste hätte dann wegen der enormen Höhe des Retabels allerdings mit Hilfe einer Leiter o.ä. herausgeholt werden müssen. Für eine Aufbewahrung im rückwärtigen Teil des

## **b) Die Moosburger Madonna – ein Visionsbild**

Die Ausführungen haben unter anderem gezeigt, daß das gesamte Ensemble stark vertikal konzipiert war: im ursprünglichen Zustand hatte der Maßwerkkranz des Sockels die Gottesmutter, deutlicher als heute, einer höheren Realitätsebene zugewiesen, während das restliche Personal am Schreinboden verhaftet blieb. Die Saumengel hatten diesen Eindruck verstärkt. Diese Differenz der himmlischen zur irdischen Sphäre ist thematisch in den Visionserlebnissen der Bibel, etwa der Himmelfahrt Christi, vorgeprägt, wird aber auch unter anderem in den Schriften des Hl. Augustinus im Zusammenhang mit der Gotteserfahrung faßbar.<sup>1450</sup> Die italienische Malerei des frühen 16. Jahrhunderts wendet daher für visionäre Themen wie Himmelfahrten ein streng vertikales Bildkonzept an.<sup>1451</sup> Auch andere, narrative Darstellungen wie Transfigurationen und Verkündigungen, selbst das Thema der *Sacra conversazione*, werden in Italien ab 1500 zunehmend vertikal arrangiert: Wolken, Engel oder Architekturen heben die thronende Madonna dem restlichen Figurenpersonal gegenüber empor, sodaß zwei getrennte, gleichsam gedoppelte Bildzonen entstehen **(264)**.<sup>1452</sup>

Im Grunde spiegelt die Komposition des Moosburger Schreins im Medium der Skulptur das wider, was in Italien zu jener Zeit bereits mit malerischen Mitteln erprobt worden war: den neuen, zweigeteilten, vertikalisierten Bildtyp der Visionsdarstellung. Möchte also auch die Moosburgerin qua Bild zur Vision anleiten?<sup>1453</sup> Schon Augustinus unterscheidet die körperliche – also durch äußere Einflüsse, etwa Bilder, angeregte – Vision, die geistige sowie die intellektuelle Vision, die ohne Bilder auskommt und daher die anspruchsvollste Stufe der Vision ist. Daran anknüpfend, propagierten im Mittelalter Theologen wie Johannes Tauler (†1361) und Heinrich Seuse (†1366) zwar die bildlose Vision.<sup>1454</sup> Wie jedoch zahllose Dokumente aus dem Bereich der Tafel- und Buchmalerei, aber auch Textquellen zeigen, standen in der Praxis Bild und Vision im Mittelalter

---

Ensembles spricht die aufwendige Gestaltung der gesamten Retabelrückseite (siehe zu Retabelrückseiten v.a. Tripps 2000, 220f).

1450 Apostelgeschichte 1, 9-11 (Himmelfahrt Jesu). Stoichita 1997, 30, zitiert Augustinus: „Du aber warst noch innerer als mein Innerstes und höher noch als mein Höchstes.“ (*Confessiones*, 3. Buch, 6, 11, nach der Übers. von J.

Bernhart: „Bekenntnisse-Confessiones“, München 1980, 115). Vgl. auch Stoichita 1997, 33.

1451 Vgl. für das folgende Stoichita 1997, 29-46.

1452 Als Beispiel führe ich Giorgiones Thronende Madonna mit Franziskus und Liberale (1505, Castelfranco Veneto, Chiesa di San Liberale; Abb. Toman 1994, 338) an. Siehe auch z.B. Raffaels „Sixtinische Madonna“ in der Dresdener Gemäldegalerie von 1512/13. Derartige Bilder sind nach Stoichita die Vorläufer für eigentliche Visionsdarstellungen, wie sie in Italien und besonders im Spanien des späteren 16. Jhs. gehäuft auftreten. Sie sind oft sowohl vertikal angelegt als auch auf zwei unterschiedliche Ebenen, die der Vision und die des Visionärs, aufgegliedert. Die Herkunft des Visionsbildes aus älteren, entweder szenischen Bildformulierungen (z.B. Transfiguration) oder nicht-szenischen (*Sacra Conversazione*) versucht Stoichita mit den Begriffen „narrative“ bzw. „ikonische Verdoppelung“ zu fassen.

1453 Schon Decker 1985, 224, versucht den visionären Charakter der Madonna mit dem Begriff der „Erscheinungspforte“ zu fassen.

1454 Das Thema „Vision“ erfreute sich im Mittelalter größter Beliebtheit (vgl. zum folgenden v.a. Ringbom 1969, 159-170). Bekannte Mirakelsammlungen waren die „*Dialoges Miraculorum*“ des Caesarius von Heisterbach (1219/1223), dessen „*Libri VIII Miraculorum*“ (1225/1226), das „*Promptuarium de miraculis B.M. Virginis*“ (1418) des Johannes Herolt und andere (ebd., 160). Auch Pseudo Dionysius, der Heilige Gregor und der Heilige Bernhard sowie später u.a. Gerson, Tauler und Seuse beschäftigten sich mit Visionen (Ringbom 1969, 162-165).

meist in unmittelbarem Zusammenhang. Es galt zumindest für die erste, niederste Stufe der Vision das Prinzip: „*per visibilia ad invisibilia*“: Das geschnitzte oder gemalte Bild wurde als Motor des Visionserlebnisses verstanden.<sup>1455</sup> Beispielhaft erläutert dies der Kirchenvater Gregor in einem Exempel über einen Mönch, der sich selbst ein Madonnenbild malt, so wie er es in einer Vision erleben möchte.<sup>1456</sup> Strahlenkranz- und Rosenkranzmadonnen wurden besonders häufig im Zusammenhang mit Visionserlebnissen erwähnt und dargestellt.<sup>1457</sup> Vor diesem Hintergrund schließt sich der Kreis um die Moosburger Schreinmaria: sie bietet sich dem Betrachter als visionäres Erlebnis dar. Ihr im Vergleich zu den Assistenzfiguren überdimensionierter Maßstab und das Schwebemotiv charakterisieren sie als himmlisch, überirdisch und visionär. Die monstranzische Form des Retabels verstärkt diesen Eindruck.<sup>1458</sup> Vor der Folie des Madonnengewandes wird auch das Jesuskind als etwas „Geschautes“ inszeniert.<sup>1459</sup> Seine mandorlaartige, fast runde Silhouette erinnert an mittelalterliche Visionserlebnisse von Christuskindern auf Patenen und auf Meßoblaten.<sup>1460</sup> Solche „Wunderhostien“, die sich einst in das Blut oder Fleisch Christi verwandelt haben sollen, befanden sich im Besitz vieler Stifte und Klöster. Namentlich in Augsburg, Hl.-Kreuz, Kloster Andechs und in Klosterneuburg – alle in vielerlei Hinsicht aufschlußreich für Moosburg – sind Mirakelhostien nachweisbar.<sup>1461</sup> Eucharistische Wunder und Hostienmirakel konnten eng an **Bildwerke** geknüpft sein. Der Hl. Godrich (†1170), der als Einsiedler in Nordengland lebte, schildert ein Visionserlebnis, das über das Moosburger Retabelkonzept einiges aussagt: Das während einer Eucharistiefeier bei der Wandlung der Hostie erschienene Jesuskind kam zunächst „aus dem Munde des Gekreuzigten [gemeint ist eine Schnitzfigur, d. Verf.] und setzte sich auf den Schoß seiner Mutter, die auf dem anderen Bilde dargestellt war; von den Küssen und Umarmungen zitterte es so stark, daß es herabzufallen drohte...“<sup>1462</sup> Betrachtet man die Moosburgerin als Bildwerk, nicht als Vision, so wird umso mehr der distanziert vor ihrem Körper „schwebende“

1455Vgl. Ringbom 1969, 163f m. Abbn..

1456Ringbom 1969, 163.

1457Ringbom 1969, 164f. Vielleicht besaß die Moosburgerin ehemals ebenfalls einen Strahlenkranz.

1458Im Spätmittelalter wurden die Gläubigen zunehmend in eine passive Rolle beim Gottesdienst gedrängt und waren selbst an der Kommunion oft nur noch visuell beteiligt (sogenannte „Augenkommunion“, vgl. Mayer 1938, 17f).

Visuelle Formen der Glaubenserfahrung und -ausübung waren u.a. Reliquiar und Monstranz. Sie machten religiöse Inhalte, konkret-materiell in Form von Märtyrergebeinen und geweihten Hostien, bei Heilumsweisungen und Aussetzungsfeiern zugänglich. Diese Schauen ermöglichten jedem einzelnen Gläubigen seine je eigene „Vision“. Zum Begriff der sogenannten „Schaufrömmigkeit“ siehe Mayer 1938, 234ff. Lentes 2003, 242, kritisiert, daß Mayer diese auf einen „Heilsautomatismus“ reduziere, daß es also nach Mayer gar nicht mehr um die geschauten Objekte selbst gegangen sei, noch weniger um die anderen Sinne wie Hören, Riechen, Schmecken (ebd. 243). Doch belegen mittelalterliche Darstellungen wie etwa der Druck Michael Ostendorfers zur Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg (ebd. Abb. 1, **275aa**), daß vor allem die Bewegung bei der Glaubenserfahrung und -ausübung eine große Rolle spielte. Andererseits kann nach Lentes (ebd. 250f) der Anteil und die Rolle der Liturgie bei der Betrachtung von Bildern in Kirchen nicht hoch genug eingeschätzt werden (vgl. unten S. 368ff).

1459Wie die Oblate im Ostensorium oder das Rundschild der Clipeus-Madonna. Vgl. oben S. 360.

1460Vgl. oben S. 247ff.

1461Browe 1938, 127 u. 151 (Augsburg; vgl. auch oben S. 176, 182, **159**), 122 u. 150 (Andechs; vgl. oben S. 184f, **176**), 162 (Klosterneuburg; vgl. oben S. 183). Auf einer der Andechser Wunderhostien soll das Christusmonogramm IHS erschienen sein, eine weitere Bluthostie stammt angeblich von der Messe des Hl. Gregor (ebd. 123).

1462Matthäus Parisianus: „*Chronica Maiora*“; Rer. Britt. Script. 57, II, 1170 (zit. nach Browe 1938, 101).

Knabe als isoliertes, visionäres „Bild“ lesbar. Beide, Marienfigur und Jesuskind, möchten dem Gläubigen also Möglichkeiten und Hilfestellungen für ein visionäres Erlebnis bieten.

### **c) Die Moosburger Madonna als Priesterin**

#### **Der Klerus in der Krise**

In Kapitel V. 1. a. wurde gezeigt, daß die Schreinfiguren des Kastulusretabels – *Ecclesia* zwischen Kastulus und Heinrich – den altherwürdigen Rang des Münsters unterstreichen, den es in der krisengeschüttelten Zeit der beginnenden Reformation und der zu befürchtenden Auflösung des Stifts neu zu manifestieren galt. Neben der Stiftskirche als Institution befand sich um 1500 auch der Stiftsklerus selbst in einer Krise, und das nicht nur in Moosburg. Unter den Chorherren allgemein war vor allem das Ideal der Keuschheit zunehmend in Vergessenheit geraten.<sup>1463</sup> Säkularkanonikern war zwar prinzipiell die Heirat gestattet, im Zuge der Kanoniker- und Kirchenreformen des Spätmittelalters besann man sich aber verstärkt wieder auf das Zölibat. Dies führte zu Zwiespalt und Streitigkeiten in Klerikerkreisen, zumal, wie Backmund betont, gerade in Kollegiatstiften eine teils uneinheitliche Regelung herrschte.<sup>1464</sup>

Die Wurzeln dieser Krise liegen im 11. und 12. Jahrhundert, als sich die Kanoniker in regulierte, das heißt stärker dem mönchischen Ideal verpflichtete, und in säkularisierte Kleriker aufspalteten. Letzteren war, im Gegensatz zu den Mönchen, unter anderem Eigenbesitz erlaubt, und so kam es, „daß sie bald als wohlbestallte Dom- und Stiftsherren lebten“, die, sofern sie noch keine höheren Weihen empfangen hatten, auch jederzeit aus der Gemeinschaft austreten und wieder ins weltliche Leben zurückkehren durften.<sup>1465</sup> Auch Heirat war ihnen erlaubt, was jedoch regen Widerstand seitens der regulierten Chorherren zeitigte. Schon im 11. Jahrhundert hatte Papst Gregor VII. (†1085), dessen Gedanken zukunftsweisend für alle nachfolgenden Reformversuche des Mittelalters waren, eine Klerikerreform initiiert. Ihre Kernpunkte waren die Abschaffung von Simonie und Laien-Investitur und die Unterordnung der weltlichen unter die geistige Macht.<sup>1466</sup> Besonders intensiv aber bekämpfte Gregor die Priesterehe.<sup>1467</sup> Seine Ideen fanden schnell im deutschen Reich Nachahmer. 1075 bemühte sich beispielsweise der Mainzer Erzbischof Siegfried I. auf Synoden in Erfurt und Mainz, das Zölibat einzuführen. Die Kinder von Priestern wurden als illegitim angeprangert, Klerikerfrauen versetzte man in den Stand der Unfreiheit. Auf solche Maßnahmen antworteten ihrerseits die Säkularkanoniker und Kleriker mit Gegenwehr und Gewalt. Die Synode in Mainz endete in einem Tumult, bei dem die Priester mit Fäusten gegen die anordnende Obrigkeit

<sup>1463</sup>Vgl. für das folgende besonders Elm 1980, 188ff.

<sup>1464</sup>„Die innere Struktur eines Kollegiatstiftes war von Ort zu Ort verschieden.“ Backmund 1973, 21.

<sup>1465</sup>Angenendt 2000, 459.

<sup>1466</sup>Diese Forderung gipfelte schließlich im Investiturstreit von 1076.

<sup>1467</sup>Laurentin 1952, 115f.

vorgingen.<sup>1468</sup> Auch die Reformen des 12. Jahrhunderts, allen voran der in Moosburg ausgebildete Kanoniker Gerhoh von Reichersberg (†1169), forderten vehement die Rückkehr zur *vita communis* und zur Keuschheit. Doch bis zum Spätmittelalter ließ sich das Zölibat offiziell nicht durchsetzen. Gleichwohl behielt die Vorstellung vom keuschen Priestertum bis dahin auch eine gerade vom gemeinen Volk akzeptierte Plausibilität. Zwar ließ sich das Postulat der Enthaltbarkeit aus dem Neuen Testament nicht unmittelbar begründen. Doch schon Franz von Assisi hatte die Reinheit des Priesters gefordert, da er „den in der Ewigkeit Lebenden und Verherrlichten mit seinen Händen behandelt.“<sup>1469</sup> Entsprechend herrschte noch Jahrhunderte später die Überzeugung, daß Sakramente eines unkeuschen Priesters ungültig seien, die „Hostie, die er konsekrierte, sei nichts als Brot, seine Taufe und seine Absolution seien wertlos.“<sup>1470</sup> Um 1500 prangerte der Oberrheinische Revolutionär die unenthaltbaren Kleriker wegen ihrer Verunreinigung der Sakramente an:

„Desglichen ein priester, der öffentlich by seiner dirn wonet, der soll kein meß lesen; vnd lisset er meß, der ley, der die meß horet, ist im ban vnd in der stroff des richters. Vrsach, der priester soll kusch vnd rein sein, der mit gott will reden oder vmbgon...“<sup>1471</sup>

Mit der immer stärker nachlassenden Beachtung des priesterlichen Keuschheitsgelübdes ging dann vielerorts auch ein schrumpfender Eifer bei der *cura animarum* bei den Chorherren- sowie anderen, speziell mit der Seelsorge der Gemeinde betrauten Orden einher, mit einem „Verlust ursprünglicher Ideale und Funktionen“ insgesamt.<sup>1472</sup> Darauf antworteten die Reformen mit einem neuen Frömmigkeitsstil – Elm spricht von „Krisenfrömmigkeit“ –, der in den Niederlanden entstandenen Bewegung der *devotio moderna* sehr nahesteht.<sup>1473</sup> Die Kernpunkte waren: Hinwendung zur geschichtlichen Vergangenheit und Pflege des individuellen Gebets.<sup>1474</sup> Die Forderung nach Innerlichkeit schloß das Gebot der Keuschheit wie selbstverständlich mit ein. Bezeichnend ist, daß die Reformbestrebungen gerade nicht von den Klöstern ausgingen, wenn auch diese später die Hauptträger der Reformideen wurden, sondern „die stärksten Anregungen kamen vielmehr von Personenkreisen [...] außerhalb der Orden, von Laien und Klerikern, [...], weltlichen und geistlichen Herrschern“, von Personen, die ihren „Erneuerungswillen nicht auf einen Orden oder gar nur eine geistliche Anstalt richteten, sondern die Erneuerung der ganzen Kirche oder die Besserung der allgemeinen Verhältnisse intendierten.“<sup>1475</sup> Gerade die Bürger hatten, wie Elm weiter

1468Angenendt 2000, 460.

1469Zit. nach Angenendt 2000, 460, aus Franz von Assisi: „*Epistola toti ordini missa*“, 22 (ed. Esser), S. 143. Vgl. zur Auffassung Franz von Assisis auch: Bernhard Holter: „Zum besonderen Dienst“. Die Sicht des Priesteramtes bei Franz von Assisi und die Spuren seines Diakonates in den *Opuscula*“, Werl 1992.

1470Angenendt 2000, 460.

1471Aus den Vierzig Statuten des sog. Oberrheinischen Revolutionärs, Stat. 7 u. 16 (ed. Franke-Zschäbitz), S. 445, 464; zit. nach Angenendt 2000, 461.

1472Elm 1980, 196f.

1473Vgl. v.a. die sog. Windesheimer Kongregation, einen Reformzweig der spätmittelalterlichen Kanonikerreformen, siehe oben S. 164f.

1474Elm 1980, 233. Bei den Mönchsorden kam als weitere Forderung noch der Verzicht auf allzu pompöse, gemeinschaftliche, kultische Feierlichkeiten hinzu. Man sollte eher im privaten Bereich seinen Glauben zelebrieren.

1475Elm 1980, 220.

betont, großes Interesse an den Reformen, da sie sich durch den reformierten Klerus eine Sicherung des bürgerlichen Lebens, insbesondere des Schul- und Fürsorgewesens, versprochen. Ein geordnetes Leben der Kanoniker nach dem priesterlichen Gebot der Keuschheit mußte zwangsläufig auch eine Ordnung des großteils in ihren Händen liegenden Gemeindewesens mit sich bringen.<sup>1476</sup>

Besonders im **Kastulusstift** herrschten im 15. Jahrhundert offenbar prekäre sittliche Zustände, wie Gandershofer konstatiert.<sup>1477</sup> Schon Mitte des Jahrhunderts zeichnete es sich ab, daß zunehmend unehelich Geborene den Eintritt ins Stift als Weg zur Nobilifizierung der eigenen Person nutzten. 1445 wurde daher ein Erlaß herausgegeben, demzufolge nur noch rechtmäßig Geborene ins Kastulusstift aufgenommen werden durften. Doch bereits zehn Jahre darauf führten mangelnde Disziplin und ein zu niedriges Eintrittsalter der angehenden Chorherren erneut dazu, daß der Gottesdienst nicht mehr adäquat zelebriert werden konnte. Als Gegenmaßnahme wurde 1456 die Altersgrenze für Anwärter und Domizellare auf 20 Jahre angehoben. Gleichzeitig hatten sich diese zu intensivem Chorgebet, zum Lesen, Singen und zum ausdrücklichen Gehorsam zu verpflichten.<sup>1478</sup> Es waren Forderungen, wie sie, angelehnt an den nach innen gekehrten Frömmigkeitsstil der *devotio moderna*, auch von den Vertretern der hoch- und spätmittelalterlichen Reformen der Regularkanoniker erhoben wurden. Schon rund 20 Jahre später hatte sich der sittliche Verfall in Moosburg jedoch abermals durchgesetzt. Anstatt fertig ausgebildeter Priester hielten sich immer mehr junge Adelspröbblinge, vor allem uneheliche Adelsöhne (offenbar ließ sich der Erlaß von 1445 nicht dauerhaft verwirklichen), ungeachtet Qualifikation und Talent, im Stift auf und ließen sich durch die reichen Pfründe versorgen. Unter Propst Johann von Pinzenau (1444-1479) wurden daher die Aufnahmebedingungen ins Stift nochmals erschwert und die Forderungen von 1456 nach pflichtbewußtem Gebet und Gesang sowie Gehorsam bekräftigt. Die Priesterweihe hatte nun nach spätestens einem Jahr zu erfolgen, ansonsten drohte der Ausschluß aus dem Konvent.<sup>1479</sup> Nach Pinzenau folgten die Pröpste Friedrich III. von Mauerkirchen (1479-1485) und Theoderich Mair (1485-1507), Sohn des Kanzlers Herzog Ludwig des Reichen, Martin Mair. Besonders Mair war nicht nur einflußreich, sondern auch vermögend und „tüchtig“ (Lill). Er wandte seine ganze Kraft dem Stift und seiner Ausstattung zu und führte es zu einer hohen Blüte.<sup>1480</sup> Über einen Verfall der Sitten in jener Phase schreiben die Autoren nichts. Doch schon unter Propst Bernhard Arzt (1507-1524), also exakt zur Zeit der Auftragsvergabe und –ausführung des Moosburger Hochaltars, war das sittliche Leben des Klerus dann erneut an einem Tiefpunkt angelangt.<sup>1481</sup> Im gesamten Bistum Freising zogen die Kleriker unter anderem „durch Einrichtung von Weinschenken in den

---

1476Elm 1980, 228.

1477Gandershofer 1827, 30ff.

1478Gandershofer 1827, 31.

1479Braun 1902, 21.

1480Lill 1942, 37.

1481Braun 1902, 22.

Pfarrhöfen, durch wucherischen Handel, durch ausgehaltene Konkubinen, mit denen die Pfarrer Kinder zeugten und ein familiäres Leben führten“ und andere Formen der Disziplinslosigkeit den Zorn des gemeinen Volkes auf sich, das drohte, „alle Pfaffen totzuschlagen“.<sup>1482</sup> Daraufhin schärften die Bischöfe „ihren Klerikern die Zölibatsgesetze ein, verordneten ihnen die Tonsur und einen knöchellangen Rock und verpflichteten sie auf die katholische Lehre.“<sup>1483</sup> Ein Visitationsbericht des Münchner Ordinariats stellt 1560 fest, daß in Moosburg immerhin noch 34 Knaben unterrichtet würden, unter anderem im Chorgesang, daß 15 Kanoniker anwesend seien, und daß man sich für eine Züchtigung der Nachlässigen einsetze, sodaß „das Ergebnis der Visitation von 1560 ein recht befriedigendes zu nennen“ war.<sup>1484</sup> Trotzdem setzten sich die angesprochenen Probleme noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein fort. Nicht nur Moosburg und Freising waren davon betroffen. Im gesamten Erzbistum Salzburg beklagten Visitationsberichte immer wieder die Nachlässigkeit in Sachen Zölibat und bei der Gestaltung der Gottesdienste, sodaß schließlich 1576 im Rahmen einer Salzburger Synode für sämtliche Dom- und Stiftskapitel beschlossen wurde, daß dem Gottesdienst wieder „die frühere Würde zu verleihen“ sei.<sup>1485</sup> Das Moosburger Stiftskapitel griff diese allgemeine Formulierung auf und setzte sie konkret um. 1591 wurde im Rahmen einer Absprache mit dem Freisinger Fürstbischof und dem amtierenden Herzog von Niederbayern angeordnet, daß die veralteten Moosburger Stiftsstatuten nach den Normen der Salzburger Synode zu erneuern seien. Dieser Beschluß der Rückkehr zu althergebrachten Traditionen ist als letztes Aufbegehren der Kanoniker vor der zu jener Zeit bereits sich ankündigenden, endgültigen Auflösung des Stifts zu werten. 1598 wurde das Moosburger Kastulusstift nach Landshut verlegt.<sup>1486</sup>

Leider ist den Quellen direkt nicht zu entnehmen, inwiefern bei den diversen Reformbemühungen in Moosburg auch die Forderung nach priesterlicher Reinheit eine Rolle spielte. In Anbetracht der Jahrhunderte andauernden Versuche, im Kastulusstift Pflichtbewußtsein, Ordnung und Gehorsam, also die Grundgedanken priesterlichen Handelns, neu zu etablieren, ist es jedoch nur naheliegend, daß dabei auch das Gebot der Keuschheit berücksichtigt wurde. Auch äußert sich meines Wissens keiner der älteren Autoren, die ansonsten alle ausführlich über Herkunft, Alter, Besitzungen und Errungenschaften der Kanoniker berichten, auch nur ein einziges Mal über eine Ehefrau, sodaß davon auszugehen ist, daß in Moosburg eine Heirat der Priester wohl nicht üblich war.<sup>1487</sup> Umso wahrscheinlicher ist es aber, daß die Kanoniker hin und wieder in Sachen Keuschheit „entgleisten“, wie es auch in vielen anderen Kirchen der Fall war. Damit ist es zumindest nicht auszuschließen,

---

1482 Glaser 1980, 25.

1483 Glaser 1980, 26. So auch die Beschlüsse des Mühldorfer Religionsmandats von 1522, das Bischof Philipp von Freising zusammen mit den bayrischen Herzögen ins Leben gerufen hatte. Philipp befahl seinen Klerikern unter Androhung der Exkommunikation den Gehorsam gegen die Mühldorfer Beschlüsse (vgl. oben S. 157).

1484 Vgl. Heilmaier 1927, 100f.

1485 Gandershofer 1827, 34.

1486 Siehe oben S. 33.

1487 Vgl. z.B. die Aufzählungen bei Braun 1902, 15-25; Gandershofer 1927, 38ff.

daß in jener Zeit der klerikalen Krise um 1500 zu den Forderungen der Stiftsleitung neben den Geboten des Gehorsams und der Pflichterfüllung auch das der priesterlichen Reinheit gehörte.<sup>1488</sup>

### **Kastulusaltar und Klerusreform**

Betrachtet man das Bildprogramm des Moosburger Hochaltars, stellt man fest, daß eine Vielzahl ikonologischer Details sich unmittelbar auf die Aufgabenbereiche der Kanoniker beziehen läßt, sodaß man vermuten kann, daß diese Motive eine Funktion im Rahmen der Stiftsreformen besaßen. Sie sollen hier nur kurz angedeutet und an späterer Stelle im Zusammenhang mit den Kastulus- und Marienreliefs nochmals vertiefend behandelt werden. Zunächst ist die Feststellung wichtig, daß die Kanoniker der „älteren“ Generation, darunter der zum Zeitpunkt der Stiftung wohl bereits verstorbene Theoderich Mair (†1507), auf dem rechten, äußeren Predellenflügel dargestellt sind. Sie standen den im Chor beim Gebet sitzenden Domizellaren und Jungklerikern als Vorbild für eine Phase der Stiftsgeschichte, in der noch sittliche Ordnung herrschte, omnipräsent vor Augen. War der Schrein geschlossen, blickten die jungen Kanoniker auf die Vita des Patronatsheiligen St. Kastulus. Er war ein frühchristlicher Prediger und ist als solcher auf den Kastulustafeln dargestellt **(272a)**. Bei der Betrachtung der Szenen wurden die Domizellare also an eines der zentralen Aufgabenfelder der Kanoniker erinnert: die Predigt. Das auf den Reliefs spektakulär inszenierte, aufopferungsvolle Sterben des Heiligen als Nachfolger Christi (ganz im Sinne der Ideen der *devotio moderna*) konnte die Jungkanoniker zudem an das priesterliche Ideal des Gehorsams erinnern **(272c,d)**. Der Schreinwächter Johannes Baptist **(273a)** gemahnte in seiner Funktion als Täufer der ersten Christen an die den Kanonikern obliegende Pflicht der Gemeindeseelsorge, zu der unter anderem auch die Taufe gehörte (siehe die benachbarte Taufkirche St. Johannes). Sebastian, der zweite Schreinwächter **(273b)**, war ebenfalls Prediger und widmete sich seinen Zeitgenossen unter anderem durch intensiven, persönlichen seelischen Beistand (Trost der Mütter der getöteten Kinder Marcus und Marcellianus). Auch dieser gehörte zu den Aufgaben der Kanoniker. Als Priester oblag ihnen außerdem der Kampf gegen den Unglauben. In dieser Hinsicht diente Sebastian abermals als Vorbild: er zerstörte, wie seine Legende berichtet, bei Cromatius Götzenbilder.<sup>1489</sup> Damit fungiert – besonders das geschlossene – Retabel **(46)** als bildgewordenes Manifest der Grundsätze des Chorherrenlebens und als mahnender Gegenentwurf zum herrschenden Sittenverfall.<sup>1490</sup>

Auch dem Bildprogramm der Festtagsseite **(45)** konnten die (Jung-)Kleriker im Hinblick auf die Reformen lehrhafte Inhalte entnehmen. Bei geöffneten Flügeln waren Heinrich und Kastulus

<sup>1488</sup>Zumal zur gleichen Zeit des aufkeimenden Protestantismus in Moosburg auch entschieden gegen die Ketzerei angegangen wurde. Man bemühte sich um eine betont katholisch-traditionelle Haltung, zu der letztlich auch das Zölibat gehörte. Siehe Braun 1902, 22, und oben S. 212.

<sup>1489</sup>LCI Bd. 8, Sp. 322.

<sup>1490</sup>Siehe zu diesem Thema oben S. 32 und ausführlich unten S. 271ff.

sichtbar, als bildliche Verweise auf die Geschichte und die Wurzeln des Stifts **(196)**.<sup>1491</sup> Der Patronatsheilige erinnerte an die Kastulusbildtafeln der Außenseite und damit an die Verpflichtung der Kanoniker zur Predigt und den Gedanken der *imitatio Christi*. Auch aus der Gestalt des kaiserlichen Stiftsgründers konnten die Domizellare im Hinblick auf ihre Ausbildung lehrreiche Erkenntnisse ziehen. Heinrich war für seinen Einsatz um monastische Strenge in Dom- und Kollegiatstiften bekannt.<sup>1492</sup> Daneben galt er nicht nur als besonders nachsichtiger Herrscher,<sup>1493</sup> sondern auch als ausgesprochen frommer Mann, der sich, wie seine Legende schildert, vielerorts dem innigen Gebet widmete.<sup>1494</sup> Wie erwähnt, waren auch die angehenden Kleriker um 1500 verstärkt zum intensiven Gebet aufgefordert worden, und die von Heinrich vorgelebte Fähigkeit, Sünden zu verzeihen, gehörte zu den wesentlichen Prämissen der *caritas*. Die zahlreichen Engel auf den in dieser Untersuchung dem Kastulusretabel zugeschriebenen Marienreliefs aus Landshut **(294a-d)**<sup>1495</sup> jublieren, adorieren, verweisen mit Zeigegesten auf innerbildliche Sinnbezüge und halten Schriftbänder in ihren Händen. All diese Motive konnten gleichsam als Aufforderung an die Kleriker zum Lesen und Beten verstanden werden, wesentliche Inhalte der Moosburger Sittenreform und der Kanonikerreformen. Auch die Verkündigungsmaria des Landshuter Zyklus ist ausdrücklich als Lesende und Betende gegeben **(294a)**: die Seiten des gerade von ihr betrachteten Buches werden durch die Ankunft des Engels geheimnisvoll, wie von einem Lufthauch, bewegt und dadurch als bedeutungsschweres Motiv unterstrichen. Auf der Tafel mit der Himmelfahrt Jesu hat Maria andächtig die Hände zum Gebet gefaltet, und ihr Gegenüber, Johannes Evangelist, ist im Begriff, es ihr gleich zu tun **(294d)**.

### Die *Ecclesia* als Priesterin

Welche Rolle könnte in diesem Zusammenhang die Moosburger Madonna gespielt haben? In erster Linie verweist sie, wie Heinrich und Kastulus, auf die Stiftsgeschichte und wird damit den Forderungen der Reformen nach Geschichtsbewußtsein gerecht. Darüberhinaus appelliert sie aber auch direkt an die Kleriker in ihrer Funktion als Priester, wie im folgenden zu zeigen ist. Hierbei spielt die in Kapitel V. 1. a. erörterte Inszenierung der Moosburgerin als *Ecclesia* eine wichtige Rolle.<sup>1496</sup>

Wie gezeigt, erinnert der geöffnete Schrein an ein monstranzisches Schaugefäß.<sup>1497</sup> *Maria-Ecclesia*

1491 Vgl. die Forderungen der Kanonikerreformen nach Rückbesinnung auf die Wurzeln und Grundsätze der Kanonikerbewegung; siehe ausführl. oben S. 145ff.

1492 Siehe oben S. 213.

1493 Er verschonte Besiegte und bat seine Frau um Verzeihung, nachdem er sie ungerechtfertigt des Ehebruchs bezichtigt hatte, siehe LCI Bd. 6, Sp. 480f.

1494 Ein zerbrochener Kristallbecher wird nach Heinrichs Gebet wieder ganz. LCI Bd. 6, Sp. 480.

1495 Unten S. 337ff.

1496 Im Mittelalter war die Deutung Mariens als Priesterin, genauer als Zelebrantin des eucharistischen Opfers, nicht unumstritten. Dies wird im Anschluß noch ausführlicher erläutert.

1497 Siehe oben S. 188ff.

nimmt dabei den Platz des Allerheiligsten ein, während ihre männlichen Assistenten formal den Flankenfiguren der Hostienbehälter von Ostensorien entsprechen. Vor dem Hintergrund der unter V. 1. a. umrissenen Bildtradition unterstreichen sie zugleich die Bedeutung Mariens als kämpferische *Ecclesia*. Beide Implikationen, also *Ecclesia*-Thema und Eucharistie-Thema, lassen sich miteinander verknüpfen. Die Hostie selbst wurde im Mittelalter nicht direkt auf die *Ecclesia* gedeutet. Häufig verteilt diese aber in hoch- und spätmittelalterlichen Buchmalereien oder in der Elfenbeinkunst **Hostien** an die Gläubigen beziehungsweise fängt das Blut des Gekreuzigten mit einem Kelch auf (Allegorie des Meßopfers). *Ecclesia* nimmt dann gleichsam die Rolle einer Priesterin an.<sup>1498</sup>

Vor allem in Darstellungen des Lebenden Kreuzes war diese Bedeutungsimplication üblich.<sup>1499</sup> Als Beispiel seien zwei Kreuzesallegorien in der Pfarrkirche St. Petronio in Bologna, Capella dei Dieci, genannt. Die beiden gleich großen, jeweils mit einem Kielbogen abschließenden und kompositorisch aufeinander bezogenen Fresken stammen von der Hand Giovanni da Modenas und wurden 1421 geschaffen (**265a,b**).<sup>1500</sup> Eines zeigt ein Baumkreuz, das heißt eine Kreuzigungsszene mit dem toten Jesus im Zentrum sowie Trauernden, darunter Maria zu seiner Rechten, zu seinen Füßen. Statt eines T-Kreuzes hängt Christus an einem grünenden Baum, Hinweis auf den Paradiesesbaum. Diesem Baumkreuz ist ein sogenanntes Lebendes Kreuz gegenübergestellt. Bei diesem Bildtypus werden im Rahmen einer Kreuzigungsdarstellung die vier Funktionen des Todes Jesu thematisiert: das Ende des Alten Bundes, der Anfang der Kirche, das Erschließen des Himmels und der Sieg über den Tod.<sup>1501</sup> Diese vier Funktionen werden durch vier, jeweils aus den Kreuzesbalken herauswachsende Hände bildhaft vor Augen geführt: eine Hand schließt ein über dem Kopf Jesu befindliches Stadttor auf, Sinnbild des Himmlischen Jerusalem, eine zweite hält ein Szepter triumphierend über die Öffnung des unter dem Kreuz dargestellten Limbus. Eine dritte Hand krönt die links neben dem Kreuz auf einem Löwen reitende *Ecclesia*, während die vierte der gegenüberliegenden *Synagoge* als Signal für das Ende des Alten Bundes ein Schwert durchs Haupt treibt. Beide Bilder verdeutlichen nicht nur die kosmische Tragweite des Opfertodes Jesu, sondern ermöglichen zudem den direkten Vergleich: der Betrachter wird animiert, die Allegorien in thematischen Bezug zueinander zu setzen.<sup>1502</sup> Dabei erweist sich die unter dem Baumkreuz zur Linken Jesu stehende Eva als Analogie zur an entsprechender Stelle unter dem Lebenden Kreuz reitenden *Synagoge*. Gleiches gilt für die trauernde Maria, die sich als Pendant der *Ecclesia* zu erkennen gibt. Die Gegenüberstellung zeigt aber noch mehr: beide Figuren halten Kelche in der Hand, wobei *Ecclesia* als Priesterin das aus der Seitenwunde strömende Blut des Gekreuzigten

1498Zahlreiche Beispiele genannt in LCI Bd. 1, Sp. 568 u. 572f u. 576.

1499Zum Lebenden Kreuz vgl. R. L. Füglistner: „Das lebende Kreuz“, Einsiedeln/Zürich/Köln 1964.

1500LCI Bd. 2, Sp. 597f (m. Abbn.); Guldan 1966, 136f m. Abb. 152f.

1501Zu den verschiedenen Formen der Kreuzesallegorie siehe LCI Bd. 2, Sp. 595-600.

1502So auch Guldan 1966, 137.

auffängt. Zur Betonung der Meßopferallegorie liegt auf dem Blutstrahl zusätzlich eine Hostie. Durch die Gegenüberstellung der beiden Allegorien wird indirekt auch die einen Kelch haltende Muttergottes zur **Priesterin**, ein Thema, auf das weiter unten nochmals zurückzukommen ist.<sup>1503</sup> Die priesterlich-sakramentale Rolle der *Ecclesia* wurde im Spätmittelalter immer deutlicher betont. Das oben erwähnte Tympanon der Landshuter Martinskirche (um 1452, **199**) zeigt ein Lebendes Kreuz. Die rechte Hälfte nimmt traditionsgemäß die *Synagoge* ein. Über ihrem Haupt schwenkt die aus dem Kreuzesbalken wachsende Hand gerade richtend das Schwert. Auf der linken Seite indessen ist die sonst dort postierte *Ecclesia* durch die Szene einer Messe ersetzt. Ein Priester kniet am Altar, auf dem Kelch, Patene und Kanonbuch liegen. Hinter ihm reihen sich die Gläubigen zum Gebet und zum Empfang der Kommunion. Darüber ist auf einem Schriftband die neuzeitlich erneuerte Inschrift zu lesen: „*dies offer sei leben den frommen*“.<sup>1504</sup> Die zwangsläufige Schlußfolgerung dieses Arrangements ist die Gleichsetzung der *Ecclesia* mit dem Priestertum und der Zelebration der Messe. Einem Tafelbild von Hans Fries (1465-1518), welches die Wirkungen der Heiligen Messe illustriert (**266**), liegt das gleiche Bildschema zugrunde.<sup>1505</sup> Im rechten Bildteil durchbohrt die Hand des Lebenden Kreuzes der *Synagoge* den Hals mit einem Schwert. Links segnet eine zweite Hand einen Priester, der gerade die Hostie segnet. Deutlicher noch als in St. Martin, wo die Hostie fehlte, wird hier also der Moment des **Meßopfers, die Wandlung**, auf die *Ecclesia* bezogen.

### **Maria als Priesterin**

Auch die Muttergottes wurde spätestens seit dem 1215 ausgerufenen Dogma der Trabssubstantiation mit der Eucharistie in Zusammenhang gebracht. Es besagt, daß das Sakrament (die Hostie) und der Leib Christi, das heißt Jesus als Mensch aus Fleisch und Blut, bei der Eucharistiefeier eins seien.<sup>1506</sup> Andererseits galt Mariens Anteil an der Inkarnation, an der Fleischwerdung Jesu, aufgrund ihrer Mutterschaft seit dem Konzil von Ephesos (431), bei dem ihr der Titel der *Theotokos* verliehen worden war, als unumstritten.<sup>1507</sup> Es bedurfte daher nur einer

<sup>1503</sup>Den Kontext des Meßopfers dokumentiert die auf dem Spruchband der *Ecclesia* lesbare Inschrift: „*sanguine doctata su(m) xri (Christi) sponsa vocata / ad coelum scandit q(ui) mi(hi) selera pandit*“. Mariens Schriftband zeigt die Worte: „*resero nu(nc) (a)et(h)era q(u)e(m) vobis clauserat eva / per filium meum salvabo quemlibet reum*“. Zit. nach LCI Bd. 2, Sp. 597. Vgl. Guldan 1966, 137. Die folgenden, ebd., 138ff besprochenen Bildbeispiele für Lebende Kreuze und Paradiesesbäume mit ebenfalls antithetisch einander gegenübergestellten Frauen (z.B. von Johannes von Zittau, Buchmalerei um 1420, Abb. 156; Hans Schäußelein, Einblattholzchnitt 1516, Abb. 158) interpretiert Guldan so, daß die Gegenspielerin Evas stets Maria sei, obwohl es sich bei den jeweils gekrönten Frauen auch um *Ecclesia* handeln könnte. Diese *Ecclesia*-Marien sind bei der Austeilung des vom Baum des Lebens gepflückten Himmelsbrotes (Hostien) an Gläubige gezeigt.

<sup>1504</sup>Zit. nach Kat. Landshut 2001 Bd. 2, 313. Vgl. auch oben S. 211f.

<sup>1505</sup>Vloberg 1946, 69f m. Abb. ebd. 60. Das Bild befindet sich in Freiburg (Kunstmuseum) und stammt aus der Kapelle St. Eloi in Cugy (vgl. auch Kat. München 1960, Abb. 10).

<sup>1506</sup>Vgl. zur Geschichte der Transsubstantiation z. B. Schlie 2002, 61f. Nach Schlie ist die Ausrufung des Dogmas nur der Schlußpunkt einer seit dem 11. Jh. andauernden Diskussion über das Verständnis der eucharistischen Gestalten.

<sup>1507</sup>Siehe oben S. 27 u. 216.

Verknüpfung beider Ideen, um, wie es der französische Theologe Johannes Gerson (†1429) umschreibt, in Maria die „Mutter der Eucharistie“ zu sehen, „weil sie dieses Opfer [den Verlust ihres Sohnes Jesu, d. Verf.] auf dem Altar ihres Herzens dargebracht habe“.<sup>1508</sup> Ähnliches ist im zweiten Buch der *Scivias* der Hildegard von Bingen zu lesen. Hildegard beschreibt dort eine Vision, in der Gott über die Messe spricht: „So wie mein Sohn seine Menschlichkeit auf wundersame Weise erstmalig im Leib der Jungfrau erlangte, so wird dieses Opfer nun ebenso wunderbar zu seinem Fleisch und Blut auf dem Altar.“<sup>1509</sup> Die enge Verknüpfung Mariens mit der Eucharistie schlug sich auch in der Lyrik nieder. Der französische Dichter Villon (†1463) schreibt gegen 1461:

„Vierge portant, sans rompure encourir,  
Le sacrement qu'on célèbre à la messe,  
En ceste foy je veux vivre et mourir.“<sup>1510</sup>

Weniger eindeutig ist Mariens Rolle als **Priesterin**, das heißt als Zelebrantin der Eucharistie und als Spenderin des Sakraments. Zwar wird bereits vor der Jahrtausendwende, in der Zeit der Kirchenväter, Maria unter anderem als Acker, als fruchtbringendes Ferment, beschrieben, auch als Haus des Brotes, als Tisch, auf dem das Brot serviert wird, oder gar als Bäckerin („qui boulange“) des „pain de la vie et du salut“, die „nourrit le monde“.<sup>1511</sup> All diese scheinbar eucharistischen Tituli sind aber nach Laurentin in erster Linie auf die Fleischwerdung, nicht aber zwangsläufig auf das Sakrament selbst, zu beziehen: Maria gibt den Gläubigen ihren Sohn, Jesus, das Brot der Welt. Dadurch hat sie zwar, metaphorisch gesehen, Anteil am Versöhnungsopfer Christi. Ansonsten war die Vorstellung, daß Maria, etwa bei der Darbringung ihres Sohnes im Tempel, selbst im wörtlichen Sinne ein Opfer vollzieht, zu jener Zeit noch nicht verbreitet.<sup>1512</sup> Die Kirchenväter betonten in erster Linie die Mutterrolle Mariens, ihre Bedeutung als *Mediatrix*, als Mittlerin zwischen Himmel und Erde. Nirgends ist bei den altchristlichen Autoren eine explizite Bezeichnung der Muttergottes als Teilhaberin am Sakrament, geschweige denn als Priesterin selbst, auszumachen.<sup>1513</sup> Mit einer Ausnahme: in den Homelien des sogenannten Pseudo-Epiphanius aus dem 5. oder 7./8. Jahrhundert heißt es: „Priesterin nenne die Jungfrau und gleichzeitig Altar; sie hat uns gegeben als Tisch tragend das himmlische Brot“.<sup>1514</sup> Nachfolge fanden die Gedanken des Pseudo-Epiphanius bei Theodor

1508 Zit. nach Beinert 1984, 188. Grundlage für dieses Verständnis ist die Bibel (Spr 9, 5): „Kommt esset von meinem Brot und trinkt von dem Wein, den ich gemischt habe“ (so spricht das Haus der Weisheit, eines der auf Maria übertragenen Sinnbilder; vgl. dazu Caspary 1964, 101f).

1509 Hildegard von Bingen: „*Scivias*“ (sechste Vision im zweiten Buch); C. C. C. M., 43, 244. Zit. nach Ehresmann 1997, 217 (Übers. Verf.).

1510 Villon, „*Évres*“, ed. A. Lognon, Paris (Lemerre), o. J., 138. Zit. nach Laurentin 1952, 115.

1511 Zit. nach Laurentin 1952, 37, nach Léon dem Philosophen (†911), „*Sur l'Assumption*“, PG 152, 169C, Petrus Chrysologus (Sermo 99, PL 59, 479) und Pseudo-Sophronius (†886), „*Triodion*“, PG 87, 3972D.

1512 Erst im 12. Jh. wurde die Darbringungsszene so interpretiert, daß nicht Jesus sich selbst, sondern daß die Muttergottes ihr Kind opfert. Laurentin 1952, 48f.

1513 Vgl. die Ausführungen von Laurentin 1952, 27-39. ebd. 33: „... a montré que le titre de Vierge-Prêtre ne se trouve point chez les Pères.“ Siehe auch ebd. 74ff u. 80: „Elle ne sera jamais le grand prêtre lui-même.“ Autorenbeispiele der Väterzeit siehe ebd. 27f.

1514 *Hom. in Laudes s. Mariae Deiparae*: PG 43, 497A. Zit. nach Marienlexikon Bd. 5, 314f. Vgl. Schreiner 1996, 142, und Laurentin 1952, 47. Der Autor weist auf die Problematik dieser Formulierung hin, denn Maria tritt in diesem Text in einer Doppelrolle (Priester und Altar) auf, die zeigt, wie metaphorisch die Stelle aufzufassen ist.

Studita (†826), der Maria als „priesterliche Jungfrau“ bezeichnet.<sup>1515</sup>

Wirklich Fuß fassen konnten derartige Überlegungen erst im 11. und besonders im 12. Jahrhundert im Zuge der sich ausbreitenden Marienfrömmigkeit. Tragende Autoren waren hierbei Bernhard von Clairveaux (†1153) und Petrus Damianus (†1072).<sup>1516</sup> Damit ging eine neue Wertschätzung der Gottesmutter einher, die sich unter anderem in Form zahlreicher Marienhymnen und Litaneien zu Ehren der Mutter Jesu äußerte.<sup>1517</sup> Im 12. Jahrhundert war, wie erwähnt, zugleich auch eine intensive Diskussion um die Transsubstantiation, im Vorfeld des 1215 verabschiedeten Dogmas, entbrannt. Vor dem Hintergrund des stetig wachsenden Interesses an der Figur Mariens bot es sich an, auch sie enger als bisher mit dem immer wichtiger werdenden Thema der Eucharistie zu verknüpfen. Hierfür wurde zunächst, stärker als in der Frühzeit, ihre Opferrolle im Kontext der Kindheits- und Passionsgeschichte Jesu in den Vordergrund gestellt.<sup>1518</sup> Ausgehend vom Motiv der Darbringung im Tempel, jener Szene, die in den Evangelien als einzige wörtlich mit einem Opfer Mariens in Verbindung gebracht wird, und auf der Grundlage des sich zu jener Zeit immer stärker entwickelnden Typologiedenkens, gelangte man zu dem Schluß, daß Maria auch bei der Kreuzigung Christi ein Opfer dargebracht habe, da die Darbringung als Präfiguration der Kreuzigung gilt.<sup>1519</sup> So heißt es bei Bernhard von Clairveaux:

„Opfere deinen Sohn, o heilige Jungfrau, und biete dem Allmächtigen die gebenedeite Frucht deines Leibes an. Opfere für unsere Versöhnung uns allen die geweihte Hostie, die Gott angenehm sei. Der Vater nehme das neue Opfer vollständig an, die sehr wertvolle Hostie, von der er selbst sagte: Dies ist mein geliebter Sohn, in den ich meine ganze Liebe gelegt habe.“<sup>1520</sup>

Im Zuge dieser sich immer deutlicher abzeichnenden Parallelisierung zwischen priesterlichem und Marienopfer lag es nahe, die Muttergottes auch für die seit dem 11. Jahrhundert angestrebten Klerikerreformen zu vereinnahmen. Die die Eucharistie feiernden Priester sollten, wie oben erwähnt, keusch, das heißt jungfräulich sein. In dieser Hinsicht konnte Maria, auch wenn sie bis

1515Laurentin 1952, 30, und G.M. Lechner in Marienlexikon Bd. 5, 315. Zwar handelt es sich nach Lechner bei den beiden Formulierungen um extreme, sonst nicht zu beobachtende Zuspitzungen (ebd.), trotzdem werfen sie Licht auf eine „grundsätzliche Perspektive“. So hatte, weniger deutlich, auch Theophanius von Nicäa (†845) neben dem großen Priester Christus, auf Maria anspielend, von einem zweiten großen Priester gesprochen (Laurentin 1952, 105f, leider ohne Quellenangabe). Laurentin 1952, 94, betont, daß mit den Gedanken der genannten Autoren die Grundlage für die Ideen der nächsten Jahrhunderte gelegt waren.

1516Siehe zu diesen beiden die folgenden Ausführungen sowie S. 281 m. Anm. 1521. Wichtige mariologische Dogmen, wie das der Unbefleckten Empfängnis und der Aufnahme der Muttergottes in den Himmel oder die Gleichsetzung Mariens mit der *Ecclesia*, wurden im 12. Jahrhundert entwickelt und eine Reihe von Ehrentiteln für sie erarbeitet (*Mediatrix*, Königin etc). Beinert 1984, 150-161.

1517Beinert 1984, 162-170.

1518Die Darbringungsszene ist die einzige biblische Szene, bei der schon die Evangelien vom Opfer Mariens sprechen (nicht aber bei der Kreuzigung selbst); Laurentin 1952, 133.

1519Laurentin 1952, 141. Auch Bonaventura gelangte durch die Anwendung des vierfachen Schriftsinnes zum Schluß, daß Maria als Priesterin anzusehen sei: 1. *figura*: Opfer des alttestamentarischen Priesters; 2. *veritas inchoata*: Darbringung im Tempel; 3. *consummatio*: Opfer Christi (des höchsten Priesters) am Kreuz; 4. *sacramentum*: Opfer des Priesters (zu Bonaventura siehe hier auch S. 276). Vgl. Laurentin 1952, 161. Auch Marias Rolle bei der Weinvermehrung bei der Hochzeit zu Kana, auf die u.a. Adam von St. Victor hinwies, förderte das Verständnis Mariens als Priesterin (Vloberg 1946, 269).

1520Zit. nach Laurentin 1952, 142 (Übers. d. Verf.). PL 183, 369D. Zur Rolle Bernhard von Clairveaux für die hoch- und spätmittelalterliche Marienfrömmigkeit siehe Beinert 1984, 156f u. 167f.

dahin theologisch noch nicht namentlich als „Priesterin“ legitimiert war, als Vorbild des Zelebranten dienen. So schlägt der Bußprediger Petrus Damiani (†1072) als Exempel für den Priester ausdrücklich die Jungfrau Maria vor: „Wie der Leib des Herrn geborgen war im Tempel des jungfräulichen Fleisches, so ist jetzt von seinen Dienern die Reinheit unberührter Keuschheit gefordert.“<sup>1521</sup>

Mitte des 12. Jahrhunderts erfuhr auch das Priesteramt eine Aufwertung. Hatte der Priester in der himmlisch-irdischen Hierarchie im Frühmittelalter noch eine eher untergeordnete Rolle gespielt, wurde er von den hochmittelalterlichen Theologen direkt unterhalb der Engel lokalisiert. Dies führte nach Laurentin zu einem „Vergleich der Kräfte“: die Macht des Priesters wurde gegen die der Madonna regelrecht aufgewogen und in mancherlei Hinsicht über deren Potentialität gestellt.<sup>1522</sup> Diese Überlegungen forderten zur Gegendarstellung auf, was den Weg Mariens vom bloßen Priester-Vorbild zur „echten“ Priesterin ebnen sollte. Hierbei waren die Auslegungen des Albertus Magnus maßgeblich (†1280). Er stellt, vor dem Hintergrund der genannten „Rivalität“ zwischen Maria und dem Priesterstand in der Theologie, gleichsam zur Ehrenrettung der Muttergottes fest, daß die Jungfrau mit den Priestern „la formation, le maniement, et la communication du corps du Seigneur“ gemeinsam habe, „en ce sens que le corps du Seigneur fut formé moyennant sa chair et son sang, qu'elle-meme le mania de facon tres familiere et permanente, et le communiqua en nourriture ert breuvage.“ Und: „de la Grâce qui a été donnée au sacerdoce, rien n'a manqué à la vierge.“<sup>1523</sup> Vielmehr ist Maria die „Priesterin der Gerechtigkeit, die auch ihren eigenen Sohn nicht verschonte; aber sie hielt sich aufrecht nahe dem Kreuz.“<sup>1524</sup> Tatsächlich geht Maria als Siegreiche aus dieser Diskussion hervor. In den nachfolgenden Texten taucht sie immer häufiger wortwörtlich als Priesterin auf. In einer *Biblia Mariana* des späten 13. Jahrhunderts zum Beispiel spricht die Gottesmutter: „Mir wurde befohlen, Diakonin und Priesterin zu sein für die Formung und Verteilung des Herrenleibes.“<sup>1525</sup> Bonaventura (†1274) räumt der Gottesmutter eine Vorrangstellung bei der Spende der Kommunion ein,

„...weil man nur unter ihrem Schutz zur Kraft dieses Sakraments gelangt. Und wie uns dieser allerheiligste Leib durch sie gegeben wurde, so muß deshalb durch ihre Hände unter der Form des Sakraments gegeben und empfangen werden, was uns erfüllt und geboren ist aus ihrem Schoß.“<sup>1526</sup>

Wie Laurentin ausdrücklich betont, faßte man die priesterliche Rolle Mariens anfangs noch stark metaphorisch auf. Sie wurde erst im 15. Jahrhundert regelrecht zum Gemeinplatz, wenn auch die

1521 Zit. nach Laurentin 1952, 115 (Übers. d. Verf.). Opus 18, dist. I, c. 1, PL 145, 388 B. Ähnliche Gedanken finden sich bei Pseudo Guericus (†1153), PL 185, 86, sowie Adam de Perseigne (†1221), PL 211, 184f. Vgl. dazu auch Krüger 1992, 21f.

1522 Laurentin 1952, 116f. Laurentin 1952, 117f (mit Beispielen) sieht darin eine unmittelbare Folge und Steigerung des im frühen 12. Jh. üblichen Verständnisses Mariens als Vorbild der Priester.

1523 *Mariale, Solutio ad* 36-42, § 2, ed. Borgnet, Kap. 37, 86 a, b. Zit. nach Laurentin 1952, 123f.

1524 *Mariale*, q. 25, § 3, ed. Borgnet, Kap. 37, 55b-56a. Zit. nach Laurentin 1952, 130. Übers. d. Verf.

1525 Laurentin 1952, 125 (abgedruckt in den *Opera* des Hl. Albert, ed. Borgnet, Bd. 37, S. 393b).

1526 *Opera omnia*, ed. Quaracchi, 1885ff, Bd. 5, 559 (zit. nach Krüger 1992, 22); vgl. auch V. Pleisser: „Die Lehre des hl. Bonaventura über die Mittlerschaft Mariens“ in: Franziskanische Studien 23, 1936, 353-389.

Gottesmutter – und dies stellte und stellt noch immer den Hauptkritikpunkt an der Interpretation Mariens als *sacerdotissa* dar – im Unterschied zu einem „echten“ Priester das Bußsakrament nicht empfangen hat.<sup>1527</sup> Die meisten Autoren beziehen sich dabei auf die Gedanken des Albertus Magnus, wie zum Beispiel Bernhard de Busti (†1500),<sup>1528</sup> und Antonius von Florenz (†1453). Der Brüsseler Theologe Jean Mombaer (†1501), der der Bewegung der *devotio moderna* angehörte, behandelt in seinem von 1494-1620 in fünf Ausgaben erschienenen „Rosenkranz der geistigen Übungen“ insgesamt dreimal ausführlich das Thema der priesterlichen Gottesmutter. Seine Gedanken beziehen sich vor allem auf Bonaventura.<sup>1529</sup> Santo Porta, ein spanischer Dominikaner (†1429), stellt das Priestertum der Madonna den Pharisäern gegenüber. Maria sei im Vergleich zu diesen eine vorbildliche Zelebrantin, da sie die Messe streng dem Ordo gemäß vollziehe. Dazu gehöre eine gewisse „*humilitas*“ sowie der Respekt vor dem Sakrament der Buße, das ihr Sohn einsetzte. Auch singe sie das „*Gloria in Excelsis Deo*“, weil sie sich daran erinnere, daß die Engel dies sangen, als ihr Sohn geboren wurde. Sie gedenke beim Einsatz der Messe der Worte, welche sie bei der Verkündigung sagte: „Siehe ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Wort“, denn bei der Verkündigung „konsekrierte der Heilige Geist, Bischof und Priester auf und im Altar ihres [d.i. Mariens, Anm. d. Verf.] jungfräulichen Schoßes den Leib Christi.“<sup>1530</sup> Porta stellt also die gleichsam doppelte Priesterrolle Mariens heraus. Denn die Gottesmutter vollzog die Eucharistie im übertragenen Sinn zweifach: einmal bei der Verkündigung (geistige Inkarnation), dann erneut durch die Geburt ihres Sohnes (menschliche Inkarnation).

Ein wichtiger Nachfolger Albertus Magnus war, wie erwähnt, Antonius von Florenz. Seiner Auffassung nach stammt Maria ab „von den Königen, Priestern und Propheten“. Entsprechend sei sie „Königin der Barmherzigkeit, Priesterin der Gerechtigkeit, die selbst ihren eigenen Sohn nicht verschonte [...] und Prophetin.“<sup>1531</sup> Besonders aufschlußreich ist eine Stelle in den *Summa Theologica* des Antoninus von Florenz, in denen er unter anderem seine eigenen Erfahrungen als Priester beschreibt. Während der Messe habe er häufig seinen Blick auf ein hinter dem Altar aufgestelltes Marienbild geheftet, „afin que le prêtre, regardent Marie tandis qu’il célèbre les divins (mystères), mesure la qualité de celle...“ Diese liege besonders in ihrer „humilité“ und „pureté“ begründet. Ihr Exempel bewirke, daß der Priester „soit digne et fidèle ministre d’un tel sacrament.“<sup>1532</sup>

1527Laurentin 1952, 190f. Vgl. Marienlexikon Bd. 5, 315.

1528Laurentin 1952, 124.

1529Laurentin 1952, 107.

1530Santo Porta, Predigt über die Himmelfahrt und andere Marienpredigten, ersch. 1512, 1517 und 1513 (letztere, von Laurentin untersuchte Ausgabe als Exemplar in der Bibl. Nat. Paris, D. 11500 unter dem Titel *Divinum ac proinde inestimabile mariale, opus a Santio Porta.*) Zit. nach Laurentin 1952, 125.

1531*Biblia Mariana, Cant. cant.* VII, 1, ed. in: „Werke des hl. Albertus“, ed. Borgnet, Kap. 37, 400a,b. Zit. nach Laurentin 1952, 130 (Übers. d. Verf.).

1532Zit. nach Laurentin 1952, 116. Antoninus von Florenz: „*Summa Theologica*“ (ed. Vêrone), 1740, IV, tit. 15, C. 24, § 3, S. 1101 CD. Vgl. auch Krüger 1992, 22.

### **Maria als Priesterin in der Ikonographie**

Die neuartige Sichtweise der Priester-Jungfrau Maria fand seit dem 12. und speziell im 15. Jahrhundert auch Eingang in die christliche Ikonographie. Ein Mosaik des 12. Jahrhunderts aus Ravenna, Kapelle des erzbischöflichen Palastes, zeigt eine *Maria Orans* mit Pänula (267). An den Schultern sind aber statt der üblichen Sterne und Gemmen kleine Kreuze angebracht, die nach Vloberg „suggèrent que Marie fut le premier autel du Verbe Incarné“. Die Muttergottes präsentiert sich in einem ausgesprochen deutlichen „caractère liturgique“.<sup>1533</sup> Im Meßbuch des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr von 1481 ist eine Paradieseszene dargestellt. Während Eva vom Sünden- und zugleich Lebensbaum Äpfel erntet, pflückt Maria Hostien von den Ästen und verteilt sie an die Gläubigen.<sup>1534</sup> Ein bayerisch-österreichischer Einblattholzchnitt aus der Zeit um 1460/70 (268) zeigt ein Lebendes Kreuz, unter dem der apfelpflückenden Eva wiederum Maria gegenübergestellt ist. Diese nimmt aus den Zweigen des *lignum vitae*, des Lebensbaumes, in dem elf Hostien hängen, die zwölfte Frucht: eine sich in den Händen der Muttergottes zum Kruzifix verwandelnde Oblate.<sup>1535</sup> Als hostienreichende Priesterin mit liturgischem Gewand in einem Kirchenschiff begegnet sie auch auf einem 1437 datierten Tafelbild im Louvre, welches der Vorsteher der Bruderschaft Puy Notre-Dame in Amiens stiftete (269).<sup>1536</sup> Eine thronende Baldachinmadonna des 16. Jahrhunderts aus der Kirche von Bourg-de-Batz (Loire) ist ebenfalls eucharistisch konnotiert (270). Maria drückt mit ihrer Rechten die Brust des auf ihrem Schoß sitzenden Jesuskindes. Als handle es sich um die Seitenwunde des toten (erwachsenen) Christus, rinnt daraufhin aus der Brust ein Blutstrahl direkt in einen Kelch, den das Kind mit der Linken hält. Marias Anteil am Opfer Jesu und damit ihre gleichsam priesterliche Rolle wird darin sichtbar thematisiert, wie Vloberg betont.<sup>1537</sup>

### **Zusammenfassung**

Es ist vor diesem theologischen und ikonologischen Hintergrund denkbar, daß die Moosburger Maria den Kanonikern als **priesterliches Vorbild** für die gegen den sittlichen Verfall kämpfende Klerikergemeinschaft diente (197a). Wichtigster Schlüssel hierfür ist vielleicht die aus zwei unterschiedlichen Wurzeln schöpfende Ikonographie der Marienfigur. Wie in Kapitel V. 1. b.

<sup>1533</sup>Vloberg 1946, 272, 276 (m. Abb.).

<sup>1534</sup>BSB München, Cod. lat. 15 710, f. 60v; Abb. bei Schreiner 1996, 139.

<sup>1535</sup>Guldan 1966, 138 m. Abb. 154 u. weiteren Bspn. ebd.. Ein Holzschnitt von Hans Schäufelein (ebd. Abb. 158, um 1516) zeigt Maria unterm Paradiesbaum, einer Gruppe Geistlicher die Hostie reichend (vgl. oben Anm. 1503).

<sup>1536</sup>Vloberg 1946, 275f m. Abb. ebd. 277. Schreiner 1996, 141. Über Bildmotive, die Maria als „Spenderin der hl. Kommunion“ ausweisen, an italienischen, eucharistischen Wandtabernakeln siehe Caspary 1964, 2. Im Gegenbacher Evangelistar (15. Jh.) erscheint die Verkündigungsmaria in priesterliche Gewänder gehüllt und nimmt die Botschaft des Engels im typischen Orantengestus des Priesters während der Lesung des Meßkanons auf (Ehresmann 1997, 217). Allerdings ist bei der Interpretation dieser priesterlichen Maria insofern Vorsicht geboten, als sie ja bei der Verkündigung die den Leib Christi Empfangende und nicht die Gebende ist.

<sup>1537</sup>Vloberg 1946, 284 m. Abb. ebd. 287. Über Mariens priesterliche Rolle bei der Geburt ihres Sohnes schreibt auch Neuheuser 2001, 157 u. 161. Vgl. dazu auch oben S. 277 und 265a,b.

aufgezeigt, beziehen sich ihre Gewandung und Körperhaltung auf die byzantinische Hodegetria – unmißverständliches, bildliches Ausdrucksmittel des 431 in Ephesos festgeschriebenen Dogmas von der göttlichen Mutterschaft Mariens. Es charakterisiert die Madonna als Theotokos, als **Gottesgebäerin**.<sup>1538</sup> Daneben erinnert das Faltenpiel der Moosburgerin an die Kunst des Schönen Stils. Die Madonnen des Internationalen Stils wiederum galten als Inbegriff der Makellosigkeit, Unberührtheit, **Jungfräulichkeit**.<sup>1539</sup> Diese gleichsam doppelte, ikonographische Charakterisierung der Moosburger Madonna als Mutter und Jungfrau zugleich deckt sich exakt mit den seit dem Hochmittelalter gestellten Anforderungen an die Priester. Diese sollten nicht nur keusch und jungfräulich sein, sondern eine gleichsam „mütterliche“ Rolle im Hinblick auf die ihnen auferlegte *cura animarum* einnehmen, denn „beide, Maria und der Priester, haben eine spezifische Berufung empfangen, [...], vermitteln zwischen Gott und den Menschen“. Sie kümmern sich um die Gemeinde „gleichwie eine Mutter ihre Kinder pflegt“ (Thess 2, 7).<sup>1540</sup> Entsprechend hatte im 13. Jahrhundert bereits Bernhard von Clairveaux über das im Tempel dargebrachte Christuskind gesagt: „...durch die mütterlichen und jungfräulichen Hände wurde er im Tempel geopfert.“<sup>1541</sup>

Sowohl die Pänula der Moosburgerin als auch der Faltenreichtum und das Y ihres Kleides nach Art des Schönen Stils waren innerhalb dieses Beziehungsgeflechts klerikal deutbar: die Pänula gilt, wie in Kapitel V. 1. b. ausgeführt, als Vorläufer des westlichen Meßgewandes, der Kasel. Die Kleider der Schönen Madonnen wiederum sind hinsichtlich Pracht und Aufwand von liturgischen Paramenten inspiriert. Daher verstand man im Mittelalter nach Bredekamp die Gewänder dieser Marien als „Spiegel selbstbewußter Individualität des Klerus“, als Symbol für „die besondere Stellung des Klerus innerhalb der Heilslehre“.<sup>1542</sup>

1538Der Titel „*Theotokos*“, bereits im Tympanon des Portals zu lesen, taucht an der Corpusmadonna als „*Maria Gotes Gebererin*“ wieder auf (oben S. 263, 27f). Das Thema Mutterschaft steht im Zentrum des Retabelprogramms, wie schon Decker feststellt. Er versteht die Moosburgerin als völlig neuartiges Bild der **Gottesmutter**, das seine Legitimation aus der Tradition der byzantinischen Ikone schöpfe und zugleich durch Rückgriff auf die Kultbilder des Schönen Stils die **jungfräuliche** Geburt des Gottessohnes unter Beweis stelle. Decker ebd. 256f, meint in der „hieroglyphenartigen“ Verwendung des Y-Motivs eine bewußte Verrätselung des Bildes zu erkennen, die im Sinne humanistischen Verständnisses darauf ausgerichtet sei, nur der „Welt der `Verständigen““, nicht aber der des gemeinen Volkes zugänglich zu sein. Diese Deutung widerspricht der Aufgabe der Kanoniker, die dem Volk die Geheimnisse des christlichen Glaubens durch Seelsorge und Predigt ja nahe zu bringen hatten. Vielmehr ist m.E. davon auszugehen, daß die Laien sehr wohl um die Bedeutung der „Hieroglyphen“ wußten oder zumindest mit Hilfe von Predigten davon unterrichtet wurden. Vgl. „Bildungsvermittlung durch Malerei und Skulptur“ in HBK 915ff.

1539Da Schönheit u. Makellosigkeit der Kultbilder um 1400 u. auch in den nachfolgenden Jahrhdtn. als Anspielung auf die Jungfräulichkeit Mariens verstanden wurden, folgert Decker 1985, 254ff, daß neben dem Verweis auf die ältere Kultbildtradition in Moosburg das Thema der **unbefleckten Empfängnis** im Zentrum des Retabels stehe (zu abstrakt mutet in diesem Zusammenhang seine Interpretation an, daß das Y-förmige „Gabelgestänge“ den Bauch Mariens überblende: alles sei auf „Jungfräulichkeit=Formreinheit=Entkörperlichung“ ausgerichtet; ebd. 254).

1540Marienlexikon Bd. 5, 316. Mehr Bibelstellen z.Thema „mütterliche Pflege der Gemeinde“: Mt 23, 37 u. Gal 4, 19.

1541So in einer wiederum späteren Paraphrase auf Bernhard (PL 252, 593B, zit. nach Laurentin 1952, 144; Übers. u. Hervorhebung d. Verf.). Diese Sichtweise, daß der Priester sich auf die jungfräuliche Seite Mariens einerseits und die mütterliche andererseits als Vorbild stützen solle, ist im wesentlichen noch heute gültig (Marienlexikon Bd. 5, 316f. Vgl. ebd. Bd. 3, 480: „Die Einheit von göttlicher und menschlicher Natur in Christus strahlt also in der Gestalt der jungfräulichen Mutter wider, diese ist herausgehobenes Geheimnis der Menschwerdung“).

1542Ihre kostbaren Gewänder erinnerten an das Pauluswort vom „Himmlischen Kleid“, welches den Menschen nach seiner Erlösung „überhöht“ (2 Kor 5, 2). Da auch liturgische Gewänder sich auf dieses „Himmlische Kleid“ beziehen lassen, ist nach Bredekamp die Gewandung der Schönen Madonnen klerikal deutbar (Bredekamp 1975, 5).

## VI. Der Moosburger Hochaltar – seine Flügelreliefs und seine Predella

### 1. Die Kastulustafeln – Geschichte und Gestalt

#### a) Geschichte der Reliefs

In Kapitel IV. 2. d. konnte glaubhaft gemacht werden, daß die Flügel des Kastulusretabels nach seiner barocken Umgestaltung 1782/1783 zunächst wieder am Corpus montiert wurden. Für die Kastulusreliefs (271) sind dabei prinzipiell zwei Möglichkeiten denkbar: entweder waren sie als Schmuck der Werktagsseite in das erneuerte Ensemble einbezogen, oder sie wurden als separater Zyklus, einzeln gerahmt, an der Chorwand angebracht.<sup>1543</sup> Der gesamte Altar erhielt damals eine weiß-goldene Fassung nach barockem Zeitgeschmack. Verantwortlich hierfür war Anton Mayrhofer aus Moosburg, der seine Arbeiten mit 800 Gulden in Rechnung stellte.<sup>1544</sup> Thoma ging wegen dieses hohen Betrages und aufgrund einer Angabe in einem Brief des Moosburger Stadtmagistrats aus dem Jahre 1738, derzufolge der Altar „*ungefast und ganz zermodert*“ sei, davon aus, das Retabel sei ursprünglich **ohne** Fassung konzipiert gewesen.<sup>1545</sup> Erst 1783 habe es durch Mayrhofer für viel Geld seine Erstfassung erhalten. Behle wies jedoch richtig darauf hin, daß der im Brief genannte Begriff „*ungefast*“ im Sinne von „*baufällig*“ zu verstehen sei, daß also durchaus von einem ursprünglich polychromierten Retabel ausgegangen werden kann.<sup>1546</sup> Die von Mayrhofer in Rechnung gestellte, hohe Summe von 800 Gulden wäre auch in diesem Fall gerechtfertigt, vorausgesetzt man geht davon aus, daß 1783 die wohl ruinöse Altfassung erst komplett abgelaut und danach eine Zweitfassung erstellt wurde. Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, weshalb die Kastulustafeln keine Reste einer eventuellen Originalfassung erkennen lassen.<sup>1547</sup> Sie wurden 1782/83 zusammen mit den restlichen Teilen des Retabels abgelaut und mit einem weiß-goldenen

<sup>1543</sup>Erst Sighart 1855, 31, Harrer 1857, 5, und Riehl 1895, 415, erwähnen ausdrücklich, daß sich die Flügel **nicht** mehr am Retabel befinden. Meidinger 1785, obwohl nach der Restaurierung herausgegeben, erwähnt davon nichts. Als separater Zyklus könnten die Kastulustafeln flügelartig paarweise übereinander montiert oder einzeln gerahmt gewesen sein, vgl. Anm. 7 in diesem Kapitel. Vgl. zur Restaurierungsgeschichte ausführlich oben S. 34f, 38, 75ff.

<sup>1544</sup>Behle 1984, 14f.

<sup>1545</sup>StA Landshut Rep. 55, Nr. 1232 A 724, zit. nach Behle 1984, 14. Thoma 1979, 64.

<sup>1546</sup>Behle 1984, 15. Dagegen glaubt Nadler 2002, 17ff, der in den Quellen häufig im Zusammenhang mit dem Altar auftauchende Begriff „*ungefaßt*“ sei als Holzichtigkeit zu werten. Auch er hält den von Mayrhofer berechneten Betrag von 800 fl einzig als Preis für eine komplette Neufassung denkbar. Da der strittige Begriff jedoch stets im Zusammenhang mit dem auch sonst maroden Zustand des Retabels (seiner Architektur und Bildwerke) fällt (siehe z.B. Nadler 2002, 17, 20, 93), könnte damit auch eine extrem ruinöse, bis zur Unkenntlichkeit vergangene Fassung gemeint sein, die es tatsächlich vollständig zu erneuern galt.

<sup>1547</sup>Für ein ehemals monochromes Erscheinungsbild der Tafeln sprachen sich zahlreiche Autoren aus, u.a. Lill 1942, 87f. Gestützt wird dies darauf, daß die Kastulustafeln eine Vielzahl von Punzierungen und ein differenziertes Oberflächenrelief besitzen, das scheinbar auf Holzichtigkeit schließen läßt. Erkennbar sind heute lediglich schwache Rot- und Schwarzfärbungen im Bereich der Münder und Augen (vgl. unten S. 333f).

Anstrich versehen.<sup>1548</sup>

In den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts ist **erstmal**s, dafür gleich mehrfach, die Rede davon, daß die Flügel mit den Kastulustafeln sich **nicht** mehr am Altar befinden. Laut Sighart (1855) sind die „großen Altarflügel, welche vier Reliefdarstellungen aus dem Leben und Leiden des heiligen Kastulus zeigen, [...] jetzt vom Altare getrennt und an die Chorwand angenagelt.“<sup>1549</sup> Wann genau die Flügel demontiert wurden, läßt sich anhand der Quellen nicht ermitteln. Denkbar wäre ein Zusammenhang mit der 1000-Jahrfeier zur Translozierung der Kastulusreliquien 1827, als eine Überarbeitung der Kirchengestaltung vorgenommen wurde. Sofern die Kastulustafeln nicht ohnehin bereits 1782 an der Chorwand angebracht worden waren, könnten sie diesen Platz im Zuge der Jubiläumsfeierlichkeiten erhalten haben.<sup>1550</sup> Auch die Marienreliefs der Innenseite waren wohl spätestens 1835 vom Retabel getrennt.<sup>1551</sup>

Bei den Restaurierungsarbeiten am Retabel nach Entwürfen Peter Herwegens 1862-1866 dürften die Kastulustafeln schließlich in die obere Sakristei gelangt sein. Dort befanden sie sich nach Angaben Riehls spätestens 1895.<sup>1552</sup> Als das Münster 1898/99 nochmals renoviert wurde, besann man sich wieder auf die alten Tafeln. Sie wurden neu gefaßt, als Einzelbilder gerahmt und als Zyklus an der Chorhauswand aufgehängt.<sup>1553</sup> 1937/38 kam es zu einer weiteren, umfassenden Restaurierung des

1548Riehl 1895, 416, beschreibt das Retabel, dessen Flügel mit den Kastulustafeln sich zu dieser Zeit bereits in der Sakristei befanden (siehe die folgenden Ausführungen): der Altar wurde „im 18. Jahrhundert weiss überstrichen [...] in welchem Zustand sich die Flügel jetzt noch befinden“. Von einer „Überweißung“ spricht auch Sighart 1855, 31. Das Kapitulum zu Landshut sagte dem damaligen Pfarrer Geigenberger per Brief am 23.11. 1781 zu, „daß der uralte, recht künstlich geschnitzte Choraltar in der minster kirchen aldort mit gueten gold gefasst werde“ (Akten des PA Moosburg; zit. nach Behle 1984, 79).

1549Sighart 1855, 31: „Die beiden großen Altarflügel, welche vier Reliefdarstellungen aus dem Leben und Leiden des Heiligen Kastulus zeigen, sind jetzt vom Altare getrennt und an die Chorwand angenagelt.“ Auch Riehl 1895, 415, findet sie noch in dieser flügelartigen Montage vor. Er gibt eine Höhe von 238 cm und eine Breite von 112 cm an. Nach Riehl handelt es sich bei dieser Montage aber um einen „späteren Rahmen“ (ebd.). Ebenso schreibt Harrer 1857, 5, daß die mit „schönen Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Kastulus gezierte[n] Flügelthüren“ nun „zwecklos an der Chorwand“ hängen. Jedoch ist bei Sighart 1859, 86, zu lesen, daß die Flügel komplett demontiert seien: es hängen nur noch die „vier Reliefs an der Chorwand, das Leben des hl. Castulus vorstellend.“ Aus all dem ist zu ersehen, daß die Angaben über eine flügelartige Montage nicht verlässlich sind bzw., daß man wohl von einem mehrmaligen Ändern der Montage ausgehen muß. Die von Riehl 1895 vorgefundene Situation wird nicht mehr die originale Konstellation der Flügel gewesen sein. Wahrscheinlich beließ man zunächst die Innentafeln auf den noch am Retabel befindlichen Flügelbrettern, weil man sie noch weiter nutzen wollte (vgl. S. 84ff u. 346f) und nahm (1782 oder später) die Außenreliefs **einzeln** ab, um sie neu zu montieren.

1550Vgl. Behle 1984, 76.

1551Siehe unten S. 346f.

1552„Die alten Flügel des Hochaltars, von denen der eine bei der Restauration 1866 zertrümmert wurde, jedoch in seinen Teilen noch erhalten ist, diese Flügel ...[zeigen] je 2 Szenen aus der Legende des hl. Castulus [...]“, Riehl 1895, 416. 1862 erhielt die Chorwand eine schablonierte Tapetenmalerei (Behle 1984, 22; vgl. Abb. 77 bei Decker 1985); die Kastulustafeln mußten hierfür offenbar weichen. Die Abnahme von der Wand, an der die Reliefs angenagelt gewesen waren, dürfte zu ihrem schadhafte[n] Zustand geführt haben; es war wohl vorerst nicht geplant, sie ins Ausstattungskonzept einzubeziehen (Behle 1984, 30). Erst ab 1897 wurden die Reliefs von Johannes Huber restauriert, dem die maroden Tafeln in 82 bzw. 20-30 Einzelteile zerfielen (Nadler 2002, 27). Vgl. auch Anm. 1549 in diesem Kapitel.

1553Behle 1984, 77. Habich 1906, Abb. 8-11, zeigt die Tafeln noch mit der neugotischen Fassung (siehe auch hier S. 335 sowie Abb. 290). Vgl. Arnold 1990, 138. Die Art der Hängung erhielt sich, abgesehen von zeitweiligen Umhängungen (in direkter Nähe des Retabels bzw. um ein Joch von diesem gen Langshaus verschoben) bis heute (z. B. zeigt Lill 1942, 45, ein Foto, auf dem, wie heute, je zwei Tafeln nebeneinander unter den dem Retabel nächsten Chorfenstern hängen; Altmann 1990, 24, Zustand 1990, u. Decker 1985, Abb. 77, Zustand 1920, zeigen diese Bereiche leer, die Tafeln hingen weiter vom Retabel abgerückt).

Kastulusaltars. Während die Corpusfiguren teils eine Neufassung erhielten, wurden die Reliefs komplett abgelaut, sodaß ihre differenziert ausgearbeitete und mit Punzen versehene Oberfläche zum Vorschein kam. Dies bewog die Forschung, von einem ursprünglich monochromen Erscheinungsbild der Tafeln, ja von einer Holzichtigkeit aller geschnitzten Teile des Schreines auszugehen.<sup>1554</sup> Die Problematik der Fassung wird weiter unten nochmals behandelt. Einführend soll zunächst die Ikonographie der Reliefs besprochen werden.

### **b) Die Kastulustafeln vor dem Hintergrund des deutschen Humanismus**

Die jüngere Forschung wies wiederholt darauf hin, daß Bildwelt und Formensprache des Kastulusretabels und seiner Reliefs unter dem Einfluß humanistischen Gedankengutes gestanden haben könnten. Arnold sah in den zwiebelschalenartig sich öffnenden, bogigen Faltschläuchen der Gewänder Sebastians und Johannes` (**273a,b**) eine Reminiszenz an jene Schaubilder mit sich stetig verkleinernden Kreisbögen, mit deren Hilfe Nikolaus von Cues den Begriff der Unendlichkeit illustrierte.<sup>1555</sup> Auch die spiralig gedrehten Faltengebilde an Gewandsäumen, die neben Leinberger auch sein mutmaßlicher Bruder oder Sohn, der Landshuter (später am sächsischen Hof tätige) Graphiker und Maler Georg Lemberger sowie Lukas Cranach d. Ä. verwendeten, seien nach Arnold auf symbolhaft gedeutete Spiralmotive des Cusaners zurückzuführen.<sup>1556</sup> Doch wird hier eher eine möglichst fernwirksame Inszenierung der Figuren und ihrer Attribute angestrebt gewesen sein: die konzentrischen Falten-U des Täufers rahmen das Lamm, Symbol für die Opferrolle Jesu, während das Falten-Y der Madonna das Christuskind hervorhebt (**197a**). Wie die stützpfeilerartigen Faltenstränge Kastulus` und Heinrichs auf Maria zulaufen (**198a,b, 196**), führen die beiden gegenläufigen Diagonalstrukturen des Sebastiansgewandes (**273b**) jeweils den Blick empor zu den

1554Behle 1984, 58ff, faßt die Restaurierungsgeschichte zusammen. Decker 1985, 352 Anm. 608, stellt sich das Retabel als pasticciohaftes Konglomerat aus gefaßten und ungefaßten Teilen vor, das als solches seinesgleichen suchen würde: buntbemalte Predella, mattfarbener Corpus mit ungefaßten Skulpturen und ungefaßten Kastulustafeln, vergoldetes Gesprenge (Decker stützt sich hier auf den von ihm aufgefundenen Visitationsbericht von 1694, der von „goldenem Astwerk“ spricht, vgl. oben S. 33f m. Anm. 152) mit ungefaßter Skulptur. Geschlossen, meint Decker, habe über der bunten Predella ein Schrein mit Grisailen auf den Flügelaußenseiten gesessen, flankiert von holzsichtigen Wächtern. Kaum vorstellbar, daß das ansonsten an traditionellem Formengut (siehe zur Schreinform oben S. 42f, zur Architekturtypologie S. 114f, 172ff, 188ff; zum Zusammenhang mit den Kanonikerreformen oben S. 141ff) orientierte Retabel eine solche Farbigekeit aufgewiesen haben soll. Zur Fassungsfrage siehe unten S. 333ff.

1555Arnold 1990, 92ff. Vgl. auch Lottlisa Behling: „Symmetrieprobleme in der bildenden Kunst“ in: „Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene - Beiträge zur Kunstwissenschaft“, Köln/Wien 1975, die die Spiraltendenz in der Gotik u.a. mit der Botanik zu verbinden versucht (die im Spätmittelalter zweifellos eine wichtige Rolle spielte, da quasi jeder Pflanze eine christologische Bedeutung zuerkannt wurde. Vgl. z.B. zur Botanik im Genter Altar von van Eyck: Esther Gallwitz: „Ein wunderbarer Garten“, Frankfurt a. M. 1996).

1556Mit der Spirale umschrieb Cusanus den Lebensweg des Menschen. Dieser habe sich Gott, der gleichsam den Mittelpunkt der Spirale, d.h. des Universums einnimmt, in einer kreisenden Spiralbewegung immer stärker zu nähern. Dieser Weg führe über Christus (Mikro- und Makrokosmos werden aufeinander bezogen). Vgl. Hirschberger 1948, 571ff; Arnold 1990, 94. Zu Nikolaus von Cues siehe auch Ernst Hoffmann, Friedrich Hausmann (Hg.): „Cusanus. Texte (lateinisch-deutsch mit Erläuterungen)“, Heidelberg 1929ff; K. H. Volkmann-Schluck: „Nicolaus Cusanus“, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1968. Da Cusanus eng mit den Kanonikerreformen verbunden war (siehe oben S. 139, 152), ist es besonders reizvoll, über seinen Einfluß auf den Moosburger Altar zu spekulieren. Zu Lemberger unten S. 361ff.

Händen des Heiligen, die ursprünglich ein Pfeilbündel vorwiesen.<sup>1557</sup>

Currie argumentiert vor dem Hintergrund der humanistischen Vitenschrift der frühen Neuzeit. Als im Zuge der sich ausbreitenden Reformation ausufernder Wallfahrtskult, das Ablaßwesen, der damit einhergehende „Mißbrauch“ der Bilder und allzu blinder Wunderglaube angeprangert wurden,<sup>1558</sup> entwickelte sich eine neue Form der Heiligenvita. Humanisten wie Erasmus von Rotterdam (1466-1539) oder der Celtis-Schüler Johannes Aventinus (1477-1534) erläuterten in ihren Lebensbeschreibungen von Märtyrern und in Historiographien über Wallfahrtsorte eben **nicht** die damit im Zusammenhang stehenden Wunder, sondern geschichtliche Fakten.<sup>1559</sup> Currie vermutet, daß Aventinus zumindest mittelbar Einfluß auf das Bildprogramm der Kastulustafeln ausgeübt haben könnte, denn er stand im Dienste Herzog Albrechts IV., einer der Moosburger Stifter, und war für die Erziehung seiner Söhne Ernst und Ludwig zuständig. Aventin war zugleich Mentor Herzog Ernsts bei seinem Studium an der Universität Ingolstadt. Zwischen 1509 und 1516 hielt er sich nachweislich immer wieder in München und Landshut auf.<sup>1560</sup> Folgende Argumente führt Currie an:

Die vier Kastulusreliefs illustrieren die Vorgänge rund um das **Sterben** des Heiligen, also seine Verhaftung während einer Predigt, das Verhör vor Kaiser Diokletian, die Marter und den Erstickungstod.<sup>1561</sup> Gemäß dieser Chronologie und aus kompositorischen Gründen<sup>1562</sup> ergibt sich die Anordnung der Tafeln gemäß Abbildung 271. Wunderberichte – aus den Kastuluslegenden durchaus bekannt – sind offensichtlich, ganz im Sinne des Humanismus, bewußt ausgeklammert.<sup>1563</sup> Die Erzählung konzentriert sich stattdessen auf Kastulus' Rolle als Nachfolger Christi, der in dieser Hinsicht dem Betrachter als Vorbild vor Augen stehen soll.<sup>1564</sup> Als Positivbeispiel maßvoller

1557Die Spiralwirbel am Gewandsaum des Jesuskindes und am Lententuch des Gekreuzigten hingegen, von Ferne kaum zu erkennen, mag der mittelalterliche Betrachter als Hinweis auf den göttlichen „Hauch“ verstanden haben, der das Ensemble gleichsam wie ein Luftzug durchdringt (vgl. die Graphiken des mutmaßlichen Leinbergerbruders/-sohnes Georg Lemberger, bei dem der spiralförmige Gewandsaum als Hinweis auf das göttliche Wirken häufiger vorkommt; Arnold 1990, 95; vgl. die Dissertation von Isabel Reindl, Bamberg: „Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben, Werk und Umfeld“, die das komplette Œuvre des Künstlers monographisch beleuchtet; vgl. zu Lemberger auch ausführlicher unten S. 361ff).

1558Wie sehr Heiligenviten im Spätmittelalter an Wunder geknüpft waren, zeigt z.B. der Heinrichs- und Kunigundensarg von Tilman Riemenschneider im Bamberger Dom (1513), dessen Flanken fast ausschließlich Wunder aus dem Leben der Heiligen erzählen (Suckale 1993, 113ff m. Abb.). Vgl. neuerdings auch: Norbert Wolf: „Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder“. Stuttgart 2004.

1559Erasmus von Rotterdam beispielsweise geht in seiner „*Hieronimi Stridonensis Vita*“ (1516) hart gegen die traditionelle Vitenliteratur mit ihrer legendarischen Überfrachtung ins Gericht. Currie 1998, 11f. Vgl. James Michael Weiss: „Hagiography by German Humanists 1483-1516“ in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 299-316. Johannes Aventinus publizierte 1519 eine „humanistische“ Historiographie über den Wallfahrtsort Altötting. Siehe Currie 1998, 12. Vgl. Gerald Strauss: „Historian in an Age of Crisis: The Life and Work of Johannes Aventinus“, Cambridge 1963.

1560Currie 1998, 12. Vgl. Lill 1942, 33, sowie E. Dünninger: „Johannes Aventinus. Leben und Werk“ 1977, und D. Schlagintweit: „Johann Aventins Gartenhaus in Abensberg und die Annales Bojorum“ in: *Verhandlungen des Historischen Vereins Niederbayern* Bd. 3, H. 3, Landshut 1854, 137-146, hier bes. 140f.

1561Siehe ausführlich unten S. 289ff.

1562Siehe die Ausführungen unten S. 307.

1563Zu postmortalen Kastuluslegenden siehe oben S. 8 Anm. 10 u. S. 70 Anm. 357.

1564Currie 1998, 10. Vgl. zum Aspekt der *imitatio Christi* ausführlich unten S. 310ff.

Frömmigkeitspraxis im Sinne des Humanismus versteht Currie auch die Beter im ersten Relief (Verhaftung, **272a**), da sie keine übertriebenen Prostrationsgesten vollführen (vergleiche im Gegensatz dazu **275aa**).<sup>1565</sup> Auch das Wirken Kastuli am kaiserlichen Hof und die Pflege des Heiligen Sebastians durch die Witwe Kastuli, Irene (in Altbayern als Motiv durchaus gebräuchlich), sind nicht Thema des Zyklus.<sup>1566</sup> Nichts lenkt von einer historisch korrekten Chronologie des Sterbens des Heiligen ab. Das „historically accurate life“ des Märtyrers (Currie) beschränkt sich auf die wenigen Stunden seines Todes.<sup>1567</sup> In den Rüstungen der Schergen erblickt Currie einen Reflex auf „contemporary Bavarian soldiers [who, d. Verf.] did wear similiar armor with helmets fashioned to look like the heads of animals“, eine Feststellung, die weiter unten jedoch noch zu relativieren ist.<sup>1568</sup> Daß der Zyklus auf eine historisch korrekte Schilderung fernab legendarischer Überfrachtung abhebt, war auch im Sinne der **Kanonikerreformen**, die sich gegen eine mystische Ausuferung des Heiligenkultes, gegen historisch nicht belegbare, kirchliche Riten und gegen heidnische Bräuche wandten.<sup>1569</sup> Die Gedanken Curries sollen daher im folgenden vertieft werden. Einführend erläutere ich zunächst die Bilderzählung der Tafeln.

### **c) Die Bilderzählung**

#### **Die Verhaftung (272a)**

Den Schauplatz – einen Raum am Hofe Diokletians, in dem Kastulus vor seinen Anhängern predigte – betritt der Betrachter gemeinsam mit den Soldaten und Kastulus durch den sich links öffnenden Rundbogen: das Einstiegsmotiv der Szene. Ihr Hauptakzent ist der von zwei Schergen abgeführte Heilige. Über den sich sukzessive verkleinernden Maßstab der drei Hauptfiguren links wird der Blick zur Gruppe der Gläubigen nach rechts geführt (**274a**). Collageartig, ausschnitthaft, sind die insgesamt sieben Figuren ins Bild gesetzt. Ihr gegenüber der Hauptgruppe deutlich reduzierter Maßstab läßt sie kürzel-, zeichenhaft wirken. Offenbar war es angestrebt, eine möglichst hohe Personenzahl als Hinweis auf die große Anhängerschaft des Heiligen darzustellen, ihr jedoch nicht zu viel Gewicht innerhalb der Komposition zu verleihen. Mehrere Identifikationsmöglichkeiten boten sich dem Kirchenbesucher: die „modische“ Kleidung der Betenden, ihre zeitgenössische Haartracht und Kopfbedeckungen, ihre „Accessoires“: Beuteltasche (Almosentasche) und insgesamt fünf Rosenkränze (das Rosenkranzgebet war ein wichtiger

<sup>1565</sup>Currie 1998, 10. Siehe im Gegensatz dazu etwa die Körperhaltungen der Gläubigen auf Michael Ostendorfers Holzschnitt zur „Schönen Maria“ in Regensburg, um 1519 (Goldberg 1988, Abb. 24 sowie ebd. 41ff; vgl. auch insgesamt Hubel 1977; **275aa**).

<sup>1566</sup>Beispiele hierfür bei Bichlmeier 1977, 5. Die Szene hätte eine sinnvolle Überleitung zur Figur des rechten Schreinwächters, Sebastian, gebildet.

<sup>1567</sup>Hierbei könnte auch die Tradition der antiken Sarkophagplastik eine Rolle gespielt haben, wo oft das Sterben des Toten thematisiert wird (siehe oben S. 70f, unten S. 297f), aber auch rhetorische Prämissen (z. B. aristotelische Einheiten, vgl. unten S. 307f) umgesetzt werden.

<sup>1568</sup>Currie 1998, 10, u. unten S. 294ff.

<sup>1569</sup>Angerpointner 1969, 12. Vgl. oben S. 148 und bes. unten S. 323f.

Bestandteil der spätmittelalterlichen Frömmigkeit).<sup>1570</sup> Als Darstellungstypus wählte Leinberger den des Stifterbildes auf Epitaphien, eine Form des bürgerlichen Porträts mit hohem Verbreitungs- und Bekanntheitsgrad, mit der sich der spätmittelalterliche Gläubige gut identifizieren konnte. Die für Stifterbilder charakteristische, komprimierte Tiefenstaffelung war zugleich ideal, um viele Personen auf engstem Raum zu vereinen.<sup>1571</sup> Die Gewänder der Betenden unterliegen einem einheitlichen, kleinteiligen Faltenspiel aus Parallelzügen, welches sie zu einem untrennbaren Ganzen verschmilzt. Leinberger lehnt sich hier stilistisch und formal an frühe Altdorfer-Graphiken an, beispielsweise an dessen Kupferstiche mit den sitzenden, weiblichen Heiligen Barbara und Katharina von 1506 (**275a,b**). Vergleichbar sind die Körperhaltung mit leicht nach vorne geneigten Köpfen und steil abfallenden Schultern und die Tatsache, daß sich die Beine jeweils deutlich unter dem im Unterschenkelbereich straff gespannten Gewand abzeichnen. Die Füße verstecken sich in beiden Fällen hinter Fältelungen. Das Sitzmotiv wird durch Faltenstauungen am Gesäß angedeutet. Altdorfer wählt hierfür die gleichen Parallelzüge, wie sie Leinbergers Damen im Ärmelbereich zeigen.<sup>1572</sup> Gut vergleichbar ist in dieser Hinsicht auch Altdorfers stehende Hl. Genoveva, eine Federzeichnung von 1508/09, die am Arm die gleichen Zugfalten, bestehend aus schmalen, parallelen Faltenröhren, aufweist (**275c**).<sup>1573</sup> Ähnliche Lösungen, ein Sitzmotiv herauszupräparieren, fand auch der frühe Cranach, wie seine Federzeichnung des sitzenden Johannes in der Wüste (um 1503) belegt (**275d**).<sup>1574</sup> Auch hier zeichnen sich die Unterschenkel unter dem Mantel ab, während sich Oberschenkel- und Gesäßbereich hinter Parallelzügen verbergen. Im Gegensatz dazu wirft der Saum harte, kleinteilig gebrochene Faltenknicke. Dieses Motiv kommt auch bei Leinbergers sitzenden Damen der Verhaftung (**272a**), bei Kastulus (Verhör, **276a**) und bei anderen Leinbergerwerken der Zeit um 1513 (Anna Selbdritt, Kloster Gnadenthal, **277a**) vor.<sup>1575</sup> Die gleichförmigen Parallelfalten ihrer Gewänder binden die weiblichen Gläubigen im Moosburger Relief, wie bereits angemerkt, zu einer homogenen Gruppe. Lediglich die Dame rechts außen fällt

1570 Die Fünffzahl mag man symbolisch auf die fünf Wunden Christi deuten, die im 15. und 16. Jh. bei vielen Rosenkranzdarstellungen miteingeflochten waren (LCI Bd. 4, Sp. 542).

1571 Häufig wird, m. E. zu Unrecht, kritisiert, Leinberger habe in unbeholfener Art die Figuren gestaffelt, was als Indiz für einen noch nicht ausgereiften Künstler gewertet wird (etwa Behle 1984, 61f). Zur evt. Ausbildung Leinbergers an Epitaphien unten S. 430. Daß Leinberger imstande war, Haupt- und Nebenfiguren zu einem räumlich überzeugenden Ganzen zu verbinden, beweist die Folterszene, in der sechs Personen und zwei Baumstämme kombiniert werden.

1572 Kat. Berlin 1988, 40f m. Abb. 12 u. 13 (bewahrt in Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett).

1573 Kat. Berlin 1988, 84 m. Abb. 32 (bewahrt in Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett). Vgl. auch die ähnlichen Parallelfalten in Werken Erhard Altdorfers aus der Zeit um 1506/08: Dame mit Pfauenwappen (1506), Liebhaber und Dirnen (um 1508), beides Kupferstiche (Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett). Siehe ebd. 278-280 m. Abb. (stilistische Nähe zu Jacopo de Barbari, in dessen Werk ähnliche Parallelfalten vorkommen, und zu Dürer, z. B. die Stiche B. 101, Wappen mit Totenkopf, 1503; B. 29, Anna Selbdritt, siehe ebd. 178)

1574 Lille, Musée des Beaux-Arts; Schädler 1984, 42f m. Abb. 14.

1575 Die Anna des Reliefs aus Kloster Gnadenthal (Lill 1942, 102ff m. Abb.; Thoma 1979, 144 m. Abb., **277a**) zeigt darüberhinaus die typischen Ärmelplissierungen Altdorfers sowie die Gesäßzugfalten und den sich abzeichnenden Unterschenkel (Cranach, Altdorfer). Eine Beeinflussung Leinbergers durch Cranachs Graphik schlug in anderem Zusammenhang bereits Arnold 1990, 96 u. 112 vor. Er konstatiert gleichzeitig (ebd.), daß vor 1510 und insbesondere in Moosburg „wenig konkrete Verbindungen“ zwischen Altdorfer und Leinberger festzustellen seien, was durch obige Vergleiche widerlegt ist.

aus dem Rahmen: ihre Y-Struktur im Gesäßbereich stellt den Bezug zum analog gestalteten Mantel Kastuli her (**272a**). Die Wirkung seiner Predigt auf die Zuhörer mag darin verbildlicht sein. Wie dieses Faltenmotiv, so lenkt auch die nach heraldisch rechts ausgerichtete Blickrichtung der Betenden das Auge des Betrachters nochmals zur Kastulus-Schergen-Gruppe zurück. So wird die Predigtszene als Dialog kenntlich gemacht. Das Y-Faltenmotiv des Kastulusmantels hat Verweisfunktion: pfeilartig betont sein Diagonalstrang den Redegestus des Sprechers, auch die ringartigen Faltengebilde des rechten Ärmels heben diesen hervor. Hart stehen daneben die flacher anliegenden Gewandpartien. Das Konzept, eine Rede durch Faltenstrukturen visuell zu betonen, kennt man beispielsweise von den Prophetenreliefs der Ostschranke des Bamberger Doms aus dem frühen 13. Jahrhundert. Zum Vergleich sei das Jonasrelief angeführt (**275e**). Die disputierenden Propheten, paarweise angeordnet, sind durch rhetorische Gesten und durch aufeinander bezogene Faltenmotive als Kommunizierende gekennzeichnet: „Die Gewandfalten schlingen sich und wirbeln um ihn [den Propheten Jonas, d. Verf.] herum, als wäre das Pathos seiner Bußpredigt in sie gefahren“.<sup>1576</sup> Hohe Grate stehen dabei gegen flächige Faltentäler. Unter den Stoffmassen zeichnen sich die Körperglieder ab. Die Faltenwülste sind fast übertrieben plastisch, gerüstartig darübergerlegt, wie bei Leinbergers Kastulusfigur. Die spiegelgleiche Wiederkehr der Faltensystematik bei Jonas` Gegenüber erinnert an die Analogie der Formen bei Kastulus und seiner Zuhörerin rechts außen.<sup>1577</sup>

### **Das Verhör (272b)**

Auch die Überleitung zur nächsten Szene, zum Verhör, geschieht durch Analogiebildung (**271**): Die Dreiergruppe um Kastulus kehrt symmetrisch gespiegelt im rechten Teil der Szene wieder, auch die dominante Zugfalte des Kastulusgewandes klingt dort abgewandelt an. Die rechts außen sich öffnende Tür, aus der ein Soldat nach links schreitet, gibt die Leserichtung vor, ebenfalls spiegelsymmetrisch zum ersten Relief von rechts nach links. Ihr Ziel ist Diokletian. Er sitzt links, als Gegenentwurf zu den innig Betenden der Verhaftung, nicht auf einer schlichten Bank, sondern

<sup>1576</sup>Suckale 1993, 52f m. Abb..

<sup>1577</sup>Ist man auf die Faltensprache der Bamberger Chorschranken erst einmal aufmerksam geworden, stellt man fest, daß auch ein Vergleich mit den Gewändern der anderen „Prediger“ des Kastulusretabels, Johannes und Sebastians, lohnend ist: die gleichen, konzentrischen U- und V-förmigen Faltenschläuche, dazwischen beruhigtere Gewandpartien. Daß die Moosburger Chorherren (oder gar Leinberger selbst) die Bamberger Bildwerke gekannt haben könnten, ist vor dem Hintergrund der Stiftskirchennetzwerke und der herausragenden Stellung des Bistums Bamberg (Langenzenn) innerhalb der Kanonikerreformen durchaus denkbar (oben S. 143), zumal der Bamberger Kaiser Heinrich der II., der Stiftsgründer in Moosburg, ja auch im Schrein dargestellt ist. Daß Leinberger auch stilistisch an der Bamberger Skulptur orientiert gewesen sein könnte, zeigt auch der Vergleich seiner Figuren mit den Apostelfiguren in der Oberen Pfarre zu Bamberg (E. 15. Jh., Werkstatt des Ulrich Widmann, vgl. unten S. 419ff). Die Wurzeln der Kunst Leinbergers aufzudecken, ist ein Desiderat der Forschung, aber nicht vorrangig Thema dieser Arbeit. Jeder Versuch, die künstlerische Herkunft zu klären, muß jedoch vom Moosburger Hochaltar ausgehen, noch immer das früheste bekannte Werk des Künstlers. Den Versuch Legners, die Berliner Katastrophenreliefs als Frühwerke um 1510 zu deklarieren (Legner 1969, 156f) lehnten ab Arnold 1991, 145f, Käppel 2000, 95ff. Zu einer (m. E. bisher unzureichend diskutierten) Ableitung des Leinbergerstils aus der Nürnberger Schnitzerkunst des späten 15. Jhs. (Simon Lainberger; Ableitung vor allem aus der Namensanalogie heraus begründet) siehe Arnold 1990, 217ff und Liedke 1976, 21ff. Dazu ebenfalls ausführlicher unten S. 419ff.

auf einem Thron mit knorpeligen Voluten und kugelige Stütze als Wangenverzierung. Teigig fällt der Stoff seines Ärmels darüber.<sup>1578</sup> Ebenso teigig wirken die üppigen Falten der Kinnpartie des Kaisers (**276b**), stark kontrastierend mit den hageren Gesichtszügen Kastuli.<sup>1579</sup> Diokletian ist durch Zepter und Hermelinpelz als Herrscher ausgewiesen. Seine Krone besteht aus eichenlaubbesetztem Kronreif (*corona*)<sup>1580</sup> und hoher Kalotte, deren zweiteilige Form an eine Mitra erinnert.<sup>1581</sup> Auffällig ist die Zunahme militärischer Versatzstücke im Vergleich zum ersten Relief (**276c**). Während dort die Rosenkränze der Beter und das Seil der Schergen das Bild beherrschten, geben nun zahlreiche Schwerter und Lanzen schon einen Vorgeschmack auf die Folterszene im unteren Register. Auf die im zukünftigen Verlauf der Geschichte zunehmende Gewalt deutet auch die Tatsache hin, daß die Schergen Kastulus nun roher als zuvor anfassen. Ihre Finger greifen krallenartig in das Gewand des Heiligen, welches in der Verhaftungsszene noch kaum berührt worden war.

### Die Marterszene (272c)

Die Überleitung zur dritten Szene wird abermals durch Analogiebildung erreicht: Diokletian, ausgestattet mit Hermelin und Krone, kehrt im nächsten Relief wieder (**271**). Körperhaltung, Kinnfalten, Mimik und das diagonal nach hinten, Richtung Schulter, geführte Zepter entsprechen spiegelbildlich der Vorgängerszene. Diokletian beobachtet die Folter Kastuli, versteckt hinter dem Stamm, an dem der Heilige aufgeknüpft ist. Der Herrscherstab, im Verhör noch locker, nur mit den Fingern umfaßt, wird nun mit der ganzen Faust fest umschlossen, ähnlich wie die Soldaten ihre Folterinstrumente halten (**278a,b**). Roh belassen, ohne Ornament oder Schmuck, scheint das Zepter damit gleichsam selbst zur Waffe zu werden. Subtil thematisiert Leinberger hier den auch in den Kastulusviten faßbaren „Stimmungswechsel“ des Kaisers, der beim Verhör noch versucht, seinen geschätzten Kämmerer unter anderem durch Bestechung<sup>1582</sup> umzustimmen, schließlich sich jedoch seiner „Arglistigkeit“ ganz hingibt und die Tötung anordnet.<sup>1583</sup> Die Folterszene selbst ist kreisförmig angelegt und findet im Hof des kaiserlichen Palastes statt.<sup>1584</sup> Hat man sich mit Hilfe Diokletians in die Szenerie „eingefunden“, gibt dieser beispielhaft den nächsten Schritt vor: der Betrachter soll das Geschehen beobachten. Die kreisförmige Anordnung der Schergen leitet den Blick um die zentrale Gestalt des kopfüber aufgehängten Kastulus herum und endet beim Soldaten

1578Der größtmögliche Kontrast zu den „strengen“ Parallelfalten der Mäntel der Frauen der Verhaftung.

1579Zum „beautiful good and ugly evil“ in d. mittelalterl. Passionsikonographie ausführl. Mellinkoff 1993, Bd. 1, 111ff.

1580Es handelt sich offenbar um eine *corona civica*, jenen Kranz aus Eichenlaub, der im römischen Heer Lebensrettern verliehen wurde, und der, nachgebildet in Gold, auch von Kaisern gern getragen wurde (BwbKIR 57).

1581Seit der Mitte des 14. Jhs. wurde in den Kronreif der Kaiserkrone eine weiße Mitra gesetzt. Nach diesem Vorbild sind etwa die österreichische Hauskrone (1602) und die russische Kaiserkrone (1724) gefertigt. Vgl. zur Mitra BwbKIR 172f. AllgLex Bd. 9, 153.

1582Er bot ihm einen „Überfluß“ an „Reichthumen, [...] Haab und Güthern, [...] fürtreffliche Ehrenstellen und hohes menschliches Ansehen...“; Herrnpöckh 1736, Teil 2, 11. Vgl. Kreitmann 1984, fol 17ff.

1583Herrnpöckh 1736, Teil 2, 11.

1584Zur Herkunft dieses Motivs siehe unten S. 310f.

im linken Bildvordergrund.<sup>1585</sup> Seine Rechte umfaßt einen Knüppel, der jeden Augenblick auf den Leib des Heiligen niederbrechen wird (**278b**). Unmittelbar wird man so zur Auseinandersetzung mit dem geschundenen Körper angeregt. Der Weg, den die Waffe des Schergen nehmen wird, gibt wieder die Blickrichtung – von oben nach unten – vor. Schließlich bleibt das Auge des Betrachters am untersten Bildrand beim Haupt des Heiligen hängen (**278c**). Seine Gesichtszüge und das lockige Haar sind sehr detailliert ausgearbeitet. Das Gesicht ist frontal, ohne Überschneidungen dargeboten.

### **Die Verschüttung (272d)**

Die Konstellation der Verschüttungsszene ist dieselbe: am Boden der frontale, verkehrt herum liegende Kopf Kastuli (**279a**), über ihm die Hacke eines Soldaten, welche scheinbar auf den Heiligen niederzufahren droht. Am linken Bildrand steht eine Kiefer, deren rissige Rinde an den wunden Körper des Gemarterten erinnert. Ihr Pendant ist der rechte Stamm des Foltergerüsts der linken Szene. Die Kiefer dient also als Verbindungselement zur Vorgängerszene (**271**). Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde bei der Verschüttung offenbar auf die in den Viten genannte Grube, in die der Heilige geworfen wurde, verzichtet.<sup>1586</sup> Stattdessen stellt der mit Steinen ausgelegte Boden des Palasthofes den Bezug zur Folterszene her, wo die gleiche Pflasterung zu sehen ist. Wieder erschließt sich das Geschehen kreisförmig. Als Einstieg fungiert die Rückenfigur am linken Bildrand, die aus einem Faß Sand auf den Heiligen kippt (**279b**). Rechts daneben steht ein weiterer Scherge, der die gleiche Tätigkeit ausführt, jedoch von vorne zu sehen ist, sodaß der Betrachter einen zweifachen, das heißt besonders ausführlichen, Eindruck des Vorgangs erhält. Kastulus wurde nicht erschlagen, sondern erstickt.<sup>1587</sup> Deshalb kann sich die erhobene Hacke des folgenden Soldaten nicht auf die Tötung des Heiligen beziehen. Sie zeigt vielmehr ein eigentlich zeitlich zurückliegendes Geschehen an: die Aushebung der Grube. Das Motiv gibt dem Betrachter also wichtige Zusatzinformationen an die Hand, die für das Verständnis der Darstellung wichtig sind. Die Erzählung schließt mit dem Schergen mit Schubkarre rechts außen. Er bringt Steine für die Verschüttung Kastulus' mit. Das Rad der Karre rollt eben über den ausgestreckten Arm des Gemarterten, sodaß der Blick des Betrachters zu Kastulus weitergeführt wird und dort zunächst verweilt.<sup>1588</sup> Der deutlich in Richtung des Soldaten rechts weisende Arm des Toten kann sodann zu einem zweiten Abtasten der Bildelemente in umgekehrter Reihenfolge animieren. Von links nach rechts gelesen, lassen sich die „Arbeitsschritte“ des Martyriums, vom Herbeischaffen des Füllmaterials über das Graben der Grube bis hin zum Einschütten des Sandes, nun chronologisch korrekt nachvollziehen. Zuletzt fällt der Betrachterblick eher beiläufig auf den Wehrgang im Hintergrund, der in der für spätmittelalterliche Wehrbauten typischen Höhe und mit hölzernem

<sup>1585</sup>Denkbar auch der umgekehrte Weg über die Einleitungsfigur des Schergen links, man endet bei Diokletian.

<sup>1586</sup>Siehe oben S. 18 u. 70.

<sup>1587</sup>Wie Anm. 1586.

<sup>1588</sup>Zum Andachtsbildcharakter des Kastuluskopfes siehe unten S. 310ff.

Bohlenboden ausgeführt ist. Dort haben sich Diokletian und einige Gefolgsleute versammelt, die sich an den Qualen Kastuli weiden – Zeugnis der dem Kaiser in den Viten angelasteten „Arglistigkeit“ (279c). Die Kiefer am linken Bildrand der Verschüttung und der rechte Ständer des Foltergerüsts der Marterszene dienen nicht nur als Verbindungsmotive. Beide lenken abschließend den Blick, an der Brechkante der Schreinfrent entlang, nach oben weiter zur Baldachinspitze und schließlich zur Golgathaszene (46).<sup>1589</sup>

#### **d) Die Kastulustafeln als Vermittler geschichtlicher Authentizität**

##### **Die Rüstungen**

Nach Currie ist die Handlung des Geschehens gleichsam in die Gegenwart des Betrachters verortet: die Beter der Verhaftung sind zeitgenössisch gekleidet. Die Soldaten stecken in vermeintlich „bayerischen“ **Rüstungen**, die sich durch Detailreichtum, Formenvielfalt (Flügel-, Topf- und Tiermaskenhelme) und scheinbar wirklichkeitsgetreue Oberflächen auszeichnen.<sup>1590</sup> Obwohl das benachbarte Landshut im Spätmittelalter eine Hochburg der Plattnerkunst war,<sup>1591</sup> greift Leinberger jedoch nicht, wie Currie glaubt, auf regionale, sondern auf italienische Vorbilder zurück. Mantegnas Kupferstich „Die Senatoren“ von 1495 (277b) könnte nicht nur das bühnenhafte Raumverständnis der oberen beiden Kastulusreliefs mit ihren scheinbar dicht gedrängten Figurenreihen mitgeprägt haben.<sup>1592</sup> Auch den zweiten Krieger von links im Senatorenstich übernimmt Leinberger spiegelbildlich für seinen Soldaten am rechten Rand der Verhörscene (277c).<sup>1593</sup> Vor allem die Körperhaltung, Fußstellung und -bekleidung und die Position des Schwerts samt diagonalem Brusttragegurt der beiden Krieger stimmen überein. Auch Leinbergers Vorliebe für Flügelhelme (272a,b)<sup>1594</sup> und solche mit schneckenartigem Ornament an den Seiten (279b, 278b, 276d)<sup>1595</sup> könnte von Mantegnas Stich angeregt sein. Tiermasken an Helmen und Beinschienen sowie „Ohrschnecken“ tragen auch die ebenfalls von Mantegnas Soldaten inspirierten Krieger auf Jacopo de Barbaris Kupferstich „Mars und Venus“ von 1508 (280a).<sup>1596</sup> Allerdings sitzen Tiergesichter und Voluten bei Leinberger auch an Schultern, Knien und Ellbogen. Derartige Rüstungen, teils mit

<sup>1589</sup>Siehe dazu unten S. 310.

<sup>1590</sup>Siehe zu den Punzierungen unten S. 333f. Auf die humanistischen Hintergründe wies erstmals ausführlich Currie 1998, 10ff, hin.

<sup>1591</sup>Arnold 1993, 25ff.

<sup>1592</sup>Dieses Argument stammt von Arnold 1990, 114 m. Abb. (vgl. Lill 1942, 99, Schumacher 1996, 60). Doch geht es Leinberger bei den Kastulustafeln nicht um Figurenmasse, wie in Mantegnas Stich, sondern um eine **Reduktion** der Figurenzahl; siehe dazu unten S. 308. Arnolds Versuch, die Segment- und Dreiecksgiebelabschlüsse der Verhaftung und des Verhörs vom Senatorenstich abzuleiten, überzeugt nur bedingt. Vgl. unten S. 297ff.

<sup>1593</sup>Schumacher 1996, 61; Arnold 1990, 114f; Behle 1984, 242; Lill 1942, 99f. Auch Altdorfer hat den Senatorenstich gekannt, vgl. Rezeption im Holzschnitt „Kundschafter mit Taube“, um 1520 (Kat. Berlin 1988, 214f m. Abb. 106).

<sup>1594</sup>Zwei sind im Verhör, einer ist bei der Verschüttung dargestellt.

<sup>1595</sup>Sie sind auf jeder der vier Tafeln zu finden.

<sup>1596</sup>Der Stich wird als Vorbild genannt bei Schumacher 1996, 61, und Arnold 1990, 116 (Abb. ebd.). De Barbari, der sich mehrfach in Deutschland aufhielt und dort Jakob Walch genannt wurde, übte auch auf Altdorfer und Dürer nachhaltigen Einfluß aus (Stange 1964, 44; Schumacher 1996, 61; Kat. Berlin 1988, 278f).

Flügelhelm, zeigt Jacopo Bellinis Pariser Skizzenbuch, dessen Zeichnungen neben jenen des im British Museum erhaltenen Skizzenbuchs schon zu Lebzeiten der Söhne Bellinis als autonome Kunstwerke geschätzt wurden, etwa auf fol 49 und 84 (**280b,c,d**).<sup>1597</sup> Rüstungen mit Schultermasken, engem Brustpanzer, darunter hervortretendem, kurzem, gefältelem Rock sowie Helme mit Scheitelgrat, wie sie Leinbergers Schergen tragen, finden sich auch auf Bellinis Scipiofries in Washington (1506, **281**).<sup>1598</sup> Vielleicht hat auch der Regensburger Maler Albrecht Altdorfer als Anreger und Vermittler der italienisierenden Rüstungsdetails gedient. Die enge Zusammenarbeit zwischen den beiden der sogenannten Donauschule zugerechneten Künstlern ist mittlerweile ein Topos der Leinbergerforschung.<sup>1599</sup> Zum Beispiel tragen die Schergen eines Altdorferholzschnitts von 1511 mit dem bethlehemitischen Kindermord (**282a**) voluminöse Helme mit Schnecken; der Rückenpanzer des bildeinwärts gewandten Kriegers im Vordergrund ist mit einer Tiermaske versehen.<sup>1600</sup> Altdorfers Krieger sind, wie die Leinberger'schen, mit Kuhmaulschuhen bekleidet; ihre gedrungenen Körper sind denen Leinbergers sehr ähnlich. Nicht beachtet wurde außerdem bisher die Nähe zu Cranach d. Ä., insbesondere zu dessen Holzschnittpassionszyklus von 1509.<sup>1601</sup> „Christus vor Hannas“ und die „Geißelung“ (**282b,c**) bieten ein reiches Repertoire an geflügelten Helmen mit Tiergesichtern und Schneckenornamenten (zum Beispiel **272c**, sitzender Scherge vorne links). Cranachs Szenen (besonders „Christus vor Herodes“)<sup>1602</sup> sind, wie die Leinbergers im unteren Register, äußerst bewegt und von zahlreichen, sich teils kreuzenden Waffen durchsetzt. Auch Leinbergers knorpelig-teigige Gesichter könnten von Cranach inspiriert sein. Vergleichbar ist weiter die in beiden Fällen teils kreisförmig komponierte Bilderzählung. Rohe, derbe Gestalten mit teigigen Gesichtszügen, gepaart mit äußerster Bewegtheit,

1597Paris, Louvre, Cod. RF 1475-1556. fol 49 (Degenhart 1984, Tf. 60). Da nur relativ wenige Ölbilder und Fresken von Bellinis Hand erhalten sind, haben die Skizzenbücher einen besonders hohen Quellenwert (Rauch 1994, 354f, Degenhart 1984, 11). Nachzeichnungen nach dem Pariser Skizzenbuch könnten zur Zeit Leinbergers bereits in Süddeutschland im Umlauf gewesen sein, zumal die bayerischen Herzöge Beziehungen nach Italien pflegten (siehe z.B. Arnold 1990, 12, 23). Flügelhelm: fol 84 (Degenhart 1984, Tf. 106, **280d**). Lohnenswert wäre eine Untersuchung, die sich speziell mit den Beziehungen Leinberger-Bellini befaßt. Bellinis Marienaltar in Venedig, Sta. Maria dei Frari (Huse 1972, Abb. 42; **280e**) z. B. zeigt eine Relief-Pilasterdekoration, die derjenigen des Rorer-Epitaphs in Landshut, St. Martin (1524, Thoma 1979, 180 m. Abb.) frappierend ähnelt (**328e**).

1598Washington, National Gallery, nach 1506 (Huse 1972, 63 u. 104 u. Abb. 45). Der Fries ist nach Huse vermutlich Teil eines größeren Ensembles gewesen, das von Mantegna (†1506) begonnen wurde. Es überrascht daher nicht, daß ein im Kontrapost stehender Soldat im rechten Bildteil der oben diskutierten Figur aus dem Senatorenstich ähnelt; vgl. auch die bühnenartige Raumkonzeption und „Figurenmass“.

1599Siehe bes. Alfred Stange: „Albrecht Altdorfer, Hans Leinberger und die bayerische Kunst ihrer Zeit“ in: *Alte und Moderne Kunst*, Jg. 10, 1965, H. 80, 14ff. Zum Einfluß Altdorfers auf die Kastulustafeln vgl. schon Lill 1942, 100.

1600B. 46. Kat. Berlin 1988, 118f m. Abb. 53. Vgl. auch „Auferstehung Christi“, Holzschnitt 1512 (SMPK Berlin, Kupferstichkabinett; Beinschienen mit Tiermasken), ebd. 148f m. Abb. 71. Vgl. desweiteren Hans Burgkmair d. Ä.: Fries der Planeten-Gottheiten, 1515 (Rüstungen mit Masken auf Bauchpanzer, Knie, Schulter und Helm sowie Flügelhelm; Abb. in: Horst Appuhn/Christian Heusinger: „Riesenhholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance“, Unterschneidheim 1976, 45 m. Abb. ebd.).

1601Ill. B. Bd. 11, 324ff (Nr. 6-20; Christus vor Hannas Nr. 10, Geißelung Nr. 12). Die Kreuzigungsszene (ebd. 335 u. Nr. 17) übte offenbar Einfluß auf Leinbergers stark bevölkertes Münchner Kreuzigungsrelief von 1516 im BNM (Lill 1942, 115 m. Abb.) aus (**282e**); bisher wurde hierfür als Vorbild die spätere Cranachkreuzigung (Holzschnitt von 1512) postuliert, deren sparsameres Figurenkonzept jedoch weit weniger Vergleichspunkte bietet. Schumacher 1996, 59ff, faßt die Forschungsmeinungen zusammen.

1602Ill. B. Bd. 11, Nr. 11 (ebd. 329).

Dramatik und Drastik der Schilderung – das sind auch die Kennzeichen der Frühwerke des Augsburger Malers Jörg Breu, für den Berührungen mit Cranach vermutet werden.<sup>1603</sup> Beispielhaft illustriert dies die Szene der Kreuztragung aus dem Melker Altar von 1502 (**282d**).<sup>1604</sup> Sie ist mit den Kastulusfolterszenen gut vergleichbar. Jesus unter dem Kreuz ist inmitten des Tumults von zum Schlag ausholenden und Spottgesten vollführenden, häßlichen Männern in der unteren Bildhälfte kaum auszumachen, ähnlich wie Kastulus in der Verschüttung. Wie dort hält einer der Schergen Breus ein Werkzeug (hier einen Hammer) in der Rechten, der auf Christus niederzufahren droht, und trägt einen Maskenhelm. Am Gürtel seines Nachbarn sind Löwenköpfe angebracht. Auch die Fahne, die die Soldaten mit sich führen, zeigt einen Ritter, dessen Bauchpanzer und Helm Tiermäuler nachbilden, vergleichbar mit den Tiergesichtern auf den Kniekacheln der Leinbergerschergen (Verhör, **272b**).

Es ist also nicht unbedingt nötig, italienische Künstler als Vorbilder heranzuziehen, einzig der Senatorenstich Mantegnas dürfte für die Komposition der Verhörszene als bekannt vorauszusetzen sein. Ungeachtet dessen, welche Quellen Leinberger im einzelnen vorlagen: seine pseudo-antikisierenden Soldaten sind in ihrer drastischen Schilderung und Bewegtheit ein Gegenentwurf zu den klassisch-statischen Figuren Mantegnas. Leinbergers Helme führen das antike Vorbild durch ihre übertrieben starke, plastische Umsetzung geradezu ad absurdum. Wie eine Persiflage auf die klassische Antike wirken die fleischigen Panzer und Beinschienen mit Tiermasken und Schneckenhörnern sowie die Ausstattung mit zeitgenössischen Kuhmaulschuhen. All diese Versatzstücke vermitteln nicht nur geschichtliche Authentizität, sondern kennzeichnen das Figurenpersonal als unmenschlich, roh und brutal.<sup>1605</sup> Die tierhafte Gestalt der Rüstungen lehnt sich an den Psalm Davids vom „Leiden und der Herrlichkeit des Gerechten“ an. Er gibt einen Vorausblick auf die Kreuzigung Christi. Von wilden Stieren, Löwen und Hunden ist die Rede: „...denn Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt“ – eine Präfiguration der Folterknechte Jesu.<sup>1606</sup>

<sup>1603</sup>So z.B. Johannes Erichsen in Kat. Kronach 1994, 298f. Zum Frühwerk Breus vgl. Menz 1982, hier bes. 29ff; zu seiner Reifezeit besonders Pia F. Cuneo: „Art and Politics in early modern Germany: Jörg Breu the Elder and the fashioning of political identity, ca. 1475-1536“, Leiden/Boston/Köln 1998.

<sup>1604</sup>Menz 1982, 80ff m. Abb. 42.

<sup>1605</sup>Besonders, wenn man die dämonischen Helme mit den bürgerlichen Kopfbedeckungen und den tief ins Gesicht gezogenen Hauben der Frauen und Männer bei der Verhaftung sowie mit dem wallenden, lockigen Haar des gefolterten Kastulus im unteren Register vergleicht. Kaum vorstellbar, Leinberger sei nicht imstande gewesen, das Vorbild korrekt umzusetzen. Zur möglichen rhetorischen Funktion der Abwandlung der Motive bei Leinberger siehe unten S. 314. Helme mit Tiermasken kommen in der süddeutschen Plattnerkunst erst in den 20er Jahren auf; vgl. z.B. „Waffen und Uniformen in der Geschichte“, Ausstellung Berlin 1957, Berlin 1957, 46, m. Bspn. u. Abbn.; vgl. Arnold 1993, 32f m. Bspn..

<sup>1606</sup>Ps 22, 13f u. 17 (die zit. Stelle ebd.). Currie 1998, 10, gibt fälschlich Ps 21 an.

## Die Architekturen

Die pseudo-römischen Rüstungen versetzten den Betrachter also gleichsam in die Lebenszeit des Hl. Kastulus Ende des 3. Jahrhunderts. Die italienisierenden, „welschen“ Kulissen der Tafeln mit den mit Muschelornamenten gefüllten **Segment- und Dreiecksgiebeln** handelte man bisher unzureichend unter dem Schlagwort „Renaissancestil“ ab.<sup>1607</sup> Doch sollten auch sie historische Authentizität vermitteln (**271**): die Gegenüberstellung halbrunder und eckiger Bekrönungen im oberen Register des Zyklus kommt schon am römischen Pantheon vor und fand Eingang in die Fenstergestaltung an Fassaden italienischer Paläste des 16. Jahrhunderts.<sup>1608</sup> Gemeint ist in Moosburg also in einer ersten Verständnisebene der römische Kaiserpalast Diokletians.<sup>1609</sup> Figurengefüllte Nischen mit alternierend segmentbogigen und dreieckigen Giebeln gehörten aber auch zum Standardrepertoire antiker **Sarkophage**.<sup>1610</sup> Schon die Grabstelen der attischen Kunst hatten „das gelebte Leben [des Verstorbenen] in all seinen Aspekten“ gezeigt und dabei die jeweilige Szene durch eine Tempelfront-Rahmung mit flankierenden Säulen und **Dreiecks- oder Segmentgiebel** betont. Beim griechischen Säulensarkophag wurde dieses giebelbekrönte Figurenfeld gleichsam zu einer „Fassade“ multipliziert, wobei, wie in der Architektur, oft winklige und halbrunde Rahmung alternierten (**283a**).<sup>1611</sup> Von den Römern übernommen,<sup>1612</sup> hielt sich dieser Typus bis in die frühchristliche Zeit.<sup>1613</sup> Zunehmend wurden die bisher flachen Ädikulen vertieft, „zu regelrechten Nischen ausgebildet [...], deren muschelförmige Abschlüsse (Konchen) [...]

1607 Daß die Kastulustafeln so „renaissancehaft“ wirken, bewog viele Forscher, die Reliefs vom gotischen Retabel zu trennen (vgl. den Forschungsbericht oben S. 31ff, bes. 37ff; siehe auch unten S. 404ff).

1608 Theater in Aspendos (2. Jh.; vgl. Koch 1994, 36 m. Abb.); Antonio da Sangallo und Michelangelo, Palazzo Farnese, Rom (1514); Bramante, Sa. Maria della Consolazione, Todi, 1508 (Toman 1994, 134ff m. Abbn.).

1609 Kastulus predigte nicht in einer Kirche, sondern am Hof des Kaisers (Kreitmann 1584, fol. 14ff). Man mag Behle 1984, 62f, zustimmen, die wegen der weniger überzeugenden Architekturdarstellung in den Szenen der Verhaftung und Folter (z.B. laufen die Strahlen der Muschelgiebel nicht auf einen gemeinsamen Punkt zu, wie beim Verhör; die Wandbegrenzungsflächen bei der Folter werden „ängstlich“ kaschiert, während sie bei der Tötung klar und perspektivisch sinnvoll dargelegt sind) vermutet, die Reliefs des linken Flügels seien früher geschaffen worden. Zum Begriff des „Welschen“ und der polarisierenden Verwendung der Termini „welsch“ und „deutsch“ im Spätmittelalter siehe Baxandall 1985, 144ff.

1610 Panofsky 1993, 45. Zum möglichen Einfluß der antiken Sarkophage und Renaissancegrabmalkunst auf die Kastulusreliefs (Professorensarkophage) siehe oben S. 70f.

1611 Attische Stelen: Panofsky 1993, 22 m. Abbn. 33 (Stele der Timaristo, Rhodos, Nationalmuseum; mit Segmentgiebel), 34 (Stele des Dexileos, Athen, Keramaikos-Museum; mit Dreiecksgiebel), 43 (Stele der Hegeso, Athen, Nationalmuseum, mit Dreiecksgiebel). Die griechischen Säulensarkophage kamen im 4. Jh. auf (Panofsky 1993, 28). Die Seiten dieser antiken Tempel en miniature sind durch Säulen gegliedert, die eine „rhythmische[n] Folge von fünf Einheiten“ konstituieren, innerhalb der sich Giebel-Ädikula- und Bogen-Ädikula-Nischen abwechseln. Auch die Nischen der Säulensarkophage bergen figürlichen Reliefschmuck - mythologische Darstellungen, Klagefrauen oder Szenen aus dem Leben des Toten (sog. Historiensarkophage; vgl. ebd.). Beispiele für Sarkophage mit wechselnden Dreiecks- und Segmentgiebeln sind überliefert aus dem Rathaus zu Melphi (ebd. Abb. 59) und aus Sidamara (Antikenmuseum Istanbul, ebd., Abb. 60).

1612 Nun tauchen die figurengefüllten, übergiebelten Nischen meist in Kombination mit Strigilierungen auf, vgl. Panofsky 1993, 39 m. Abbn. 112f (Strigilierter Sarkophag mit Dreiecks- und Segmentgiebeln; Camposanto, Pisa), sowie ebd. Abb. 120: Sarkophag vom Säulentypus, jedoch ohne alternierende Giebel (Herkules-Sarkophag, Rom, Galleria Borghese).

1613 Die Bildprogramme wurden dabei christologisch umgedeutet, vgl. Panofsky 1993, 43f. Beispiele für strigilierte Sarkophage mit Figurennischen-Ädikulen ebd. Abb. 139 (Sarkophag, Palazzo dei Conservatori, Rom, jedoch ohne Giebelbekrönung) u. 141 (Sarkophag von der Via della Lungara, Rom, Museo Nazionale, mit Segmentgiebel).

konvergierende Rippen aufwiesen“.<sup>1614</sup> Das Motiv des alternierenden Wechsels aus Segment- und Dreiecksgiebelverdachung blieb dabei erhalten. Diese architektonische Folie bildete schließlich das Grundgerüst für komplexe narrative Folgen **(283b)**.<sup>1615</sup> Beim Sarkophag des 359 verstorbenen, römischen Präfekten Junius Bassus **(283c)** sind die bisher einläufigen Erzählstränge in **zwei** Registern übereinander angeordnet.<sup>1616</sup> Die obere Kolonnadenreihe schließt mit geradem Gebälk ab, die untere weist die seit hellenistischer Zeit gebräuchlichen, alternierenden Dreiecks- und Segmentgiebeldächer auf. Die tiefen Nischen konstituieren Raum-, Handlungsbühnen. Die Szenen beziehen sich jeweils, teils typologisch, aufeinander. Die Zusammenhänge werden unten durch analoge Architekturrahmen, oben durch kompositorische Übereinstimmungen kenntlich gemacht. In den jeweils zu Seiten des Mittelfeldes im oberen Register dargestellten Verhaftungsszenen etwa steht der Ergreifung Jesu (rechts) die Verhaftung Pauli gegenüber, beide Male wird der Gefangene von zwei Schergen flankiert.<sup>1617</sup>

Die Parallelen zu den Moosburger Tafeln sind zahlreich **(271, 272a,b)**.<sup>1618</sup> Kastuluszyklus und Sarkophag sind in je zwei Horizontalregistern angeordnet, wobei jeweils im oberen Streifen Innenraumszenen, im unteren Außenszenen zu sehen sind. Auch die alternierenden, mit Muscheldecor versehenen Segment- und Dreiecksgiebelverdachungen sind am Bassussarkophag vorgeprägt. Wie dort agieren die Figuren der Kastulusvita innerhalb relativ tiefer Raumkästen, ohne daß sich jedoch die Szenen über die Grenzen der Raumbühnen hinaus entwickeln.<sup>1619</sup> Doch tauchen oft Figuren hinter Säulen auf oder durchschreiten Türöffnungen (Kastulusverhör, vergleiche Paulusmarter). Dies suggeriert, die Szene setze sich über die Bildgrenze hinaus fort und fördert so die Nachvollziehbarkeit der *narratio*, wie bei einem geschriebenen Text.<sup>1620</sup> Überleitungen werden in beiden Fällen auch durch Polarisierung geschaffen: Kastulus` Verhaftung und Verhör entsprechen sich ebenso spiegelbildlich wie thematisch, wie Paulus- und Christus-Gefangennahme des Bassus-Sarkophags. Immer bildet eine markante Dreiergruppe, bestehend aus Verhaftetem und

1614Panofsky 1993, 45.

1615Römischer Sarkophag komplett m. Christusszenen gefüllt, Rom, Mus. di Laterano; Panofsky 1993, 45 u. Abb. 145.

1616Panofsky 1993, 45 u. Abb. 157. Rom, Vatikan.

1617So ist nach Panofsky 1993, 47f, die Tötung Pauli (rechts außen im unteren Register) auf sein spiegelbildlich entsprechendes Pendant links zu beziehen: die Prüfung des alttestamentarischen Hiob, die als Präfiguration des *Christus patiens* verstanden wurde. Die rechts unter dem Dreiecksgiebel dargestellte alttestamentarische Szene Daniels in der Löwengrube, die als Vorbild für Jesu Auferstehung gilt, ist demjenigen Vorfall gegenübergestellt, der das der Auferstehung vorausgehende Selbstopfer Jesu erst notwendig machte: der Sündenfall (ebenfalls unter Dreiecksgiebel).

1618Dies soll ausdrücklich nicht als Argument für eine evt. Italienreise Leinbergers hergenommen werden. Skizzen von derartigen Sarkophagen könnten Leinberger und seinen Auftraggebern vorgelegen haben. Erinnerung sei z.B. an den aus Italien stammenden Freisinger Bischof Nikodemus della Scala, dessen Amtszeit noch nicht weit zurücklag, oder an die in Kontakt m. d. Landshuter/Münchener Herzögen stehenden Humanisten (oben S. 288 u. 146 zu della Scala).

1619Weniger geschlossen sind etwa die additiven und schachtelartig ineinandergreifenden Raumkastengebilde des italienischen Trecento (Giotto, Mariengeburt, Arenakapelle zu Padua, 1305/06; Agnolo Gaddi, Mariengeburt im Dom zu Prato, 1392-95). Sie dienen, wie Kemp nachweist, als vielschichtige Handlungsräume der Strukturierung und Gliederung der *narratio*, bieten Schau- und Handlungsöffnungen (Kemp 1996, 16ff m. Abb. 2 u. 5).

1620Zu vergleichbaren Inszenierungen der Bilderzählung bei Donatello's Sienerer Bronzetafel „Gastmahl des Herodes“ (1423/27) siehe Wang-Hua 1999, 119ff.

flankierenden Schergen, das Hauptmoment. In Moosburg fällt auf, daß sich die Figuren, besonders die der Hauptgruppe, von den Außenkanten ausgehend, nach innen zu maßstäblich verkleinern. Dies wurde Leinberger als kompositorisches Unvermögen angekreidet.<sup>1621</sup> Stellt man aber vor dem Hintergrund der in Kapitel IV. 2. f. vorgelegten Rekonstruktion der Retabelarchitektur (46) in Rechnung, daß die Schreinfrent ehemals nicht plan, sondern winklig brechend schloß, erhält die Maßstabsreduktion Sinn: diejenigen Figuren, die bei zugeklapptem Altar am weitesten vom Auge des Betrachters entfernt liegen, fallen besonders groß aus. Dies relativiert, insbesondere von ferne gesehen, die perspektivische Verzerrung, die sich aus dem schrägen Zulauf des Schreinverschlusses ergibt.<sup>1622</sup>

Das Konzept des frühchristlich-römischen Sarkophags könnte als Vorbild gewählt worden sein, weil man es im Hinblick auf die Kastulusvita als besonders „authentisch“ erachtete: zwischem dem Tod des Junius Bassus und dem Sterbejahr des Heiligen liegen gerade rund 70 Jahre. Die Analogie zum antiken Grabmal ließ zugleich die Wirkung des Retabels als überdimensionaler Reliquienschrein deutlicher hervortreten.<sup>1623</sup> Doch ging es hier nicht nur um formale Anleihen. Wie erläutert, war offenbar auch die **Bilderzählung** des Bassussarkophags wegweisend für Moosburg. Es wird im folgenden zu zeigen sein, daß der Kastuluszyklus auch in manch anderer Hinsicht antike Vorgaben, namentlich aus dem Bereich der Rhetorik, aufgreift, um einen möglichst stringenten Lesefluß zu generieren.<sup>1624</sup> Denn die eingängige, narrative Struktur der Kastuluserzählung, verknüpft mit ihrer „realistischen“, volksnahen Bildsprache, scheint das vorweg zu nehmen, was wenige Jahrzehnte später Martin Kreitmann in seiner Kastulusvita von 1584 als Beweggrund für die Entstehung seines Buches beschreibt: er möchte eine jedermann zugängliche und verständliche Darstellung der Legende vorlegen, abgefaßt nicht in lateinischer Sprache, sondern „*in kurtzen, teutschen, ainfeltigen Worten*“.<sup>1625</sup> Bevor ich die rhetorischen Qualitäten der Tafeln erläutere, schicke ich einige einführende Erklärungen zum Thema Rhetorik und zu ihrem Nachwirken im Mittelalter und in der frühen Neuzeit voraus.

1621Wie Anm. 1571 in diesem Kapitel.

1622Diese Wirkung ergibt sich eben **nicht**, wenn man, wie bisher, die Kastulusreliefs an die **Flügelinnenseite** versetzt. Die Maßstabsverkleinerung ist also ein weiteres Indiz für die Anbringung der Kastulusreliefs an der Außenseite (siehe oben S. 60ff). Analog läßt sich auch die nach außen hin höher werdende Architekturkulisse der unteren beiden Szenen erklären. Die dortigen Figuren haben jedoch an den linken und rechten Bildrändern jeweils die gleiche Größe, sind also nicht der Perspektivverzerrung der Flügel angepaßt. Hier mag der Anbringungsort eine Rolle spielen, denn die Szenen liegen, anders als die des oberen Registers, direkt vor Augen des vor dem Altar betenden Gläubigen, sind also vor allem auf Nahsicht berechnet. Siehe zur Rezeption der Tafeln durch den mittelalterlichen Gläubigen unten S. 321ff u. 399ff.

1623Siehe zu diesem Thema bereits oben S. 65f (Professorensarkophag; auch in Bellinis Pariser Skizzenbuch findet sich ein Professorensarkophag mit einem Lehrer, redend vor Publikum; Degenhart 1984, Tf. 8).

1624Spätestens seit dem italienischen Trecento werden in der Bildenden Kunst Bildhandlung, Bildraum und Erzählzeit, bewegte Figur und Raumschale durch eine durchdachte Bilderzählung zu einer Ordnung verschmolzen. Vgl. dazu Kemp 1996, 9ff. Im Norden war die sogenannte Simultandarstellung ein beliebtes Prinzip, um heterogene Erzählstränge zu ordnen. Siehe dazu LexK Bd. 6, 678ff.

1625Kreitmann 1584, fol 4.

## 2. Der Kastuluszyklus und die Rhetorik

### a) Einführung zur Rhetorik <sup>1626</sup>

Nicht jeder ist gemäß antike[m] Verständnis zum Redner prädestiniert. Um eine Rede vorzubereiten, sei Talent, aber auch eine umfassende Bildung nötig, wie unter anderem Sokrates, Cicero, Quintilian, Plato und Aristoteles meinen.<sup>1627</sup> Das nötige Wissen erlange man durch das Erlernen der Theorie (*ars*), durch Nachahmung (*imitatio*) und durch Übung (*exercitio*).<sup>1628</sup> *Imitatio* geschieht vor allem über die eklektizistische Aneignung von Modellen (*exempla*), die es je nach Funktion und Kontext anzuwenden gelte.<sup>1629</sup>

Das Ziel der Rede bestand in den drei Aufgaben des *docere* (belehren), des *delectare* (erfreuen) und des *movere* (bewegen).<sup>1630</sup> Diese, etwa von Cicero geforderte, Trias der Funktionen ging abgewandelt auch in die Bildtheologie Gregors des Großen ein. Seiner Auffassung nach soll das Bild belehren, christliche Inhalte einprägen und die Andacht entzünden.<sup>1631</sup> Cicero stellt fest, daß die Rede gut und nützlich sein müsse: sie soll das Publikum überzeugen und Werte vermitteln. Wesentlich sei aber nicht die Darstellung von Inhalten, sondern die formale Gestaltung, das „Wie“ der Rede.<sup>1632</sup> Die Erstellung einer Rede gliedert sich in *inventio* (Auffinden der Gedanken), *dispositio* (Gliederung des Stoffes) und *elocutio* (sprachliche Darstellung der Gedanken) sowie *memoria* (Memorieren des Stoffes) und *actio* (Vortrag).<sup>1633</sup>

Die *inventio* besteht aus Einleitung (*exordium*), Schilderung des Sachverhalts (*narratio*), Begründung des Sachverhalts (*argumentatio*) und Schluß (*peroratio*).<sup>1634</sup> Man soll sich anfangs eine

1626Grundlegend als Einführung: Göttert 1991, 15-74. Vgl. Marcus Tullio Cicero: „*De Oratore*“, hgg. und übers. von Harald Merklin, Stuttgart 1976. Ders.: „*Rhetorica ad Herennium*“, hgg. und übers. von Thomas Nüsslein, München/Zürich 1994. Marcus Fabius Quintilianus: „*Institutio Oratoriae*“, 2 Bde., hgg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1995. Vgl. Henry F. Stein: „Quintilians System of Rhetoric and Tribute to Cicero“, Ann Arbor/Mich., 1979, und Herman W. Taylor: „An Introduction and Commentary to book 3 of Quintilians Institutio Oratoriae“, Ann Arbor/Mich. 1979. Die jüngere Kunstgeschichte hat die antike Rhetorik wiederholt für die Interpretation von Kunstwerken insbesondere des Mittelalters und der frühen Neuzeit fruchtbar gemacht, vgl. etwa: Huse 1972, bes. 33-37, Hans Belting: „Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge“, in: ZfKG 38, 1975, 215ff, Suckale 1980, Suckale 2001 (alle speziell zur Lehre der *genera dicendi*, vgl. auch unten S. 399ff, den *modus*-Begriff verwendeten für die Kunstgeschichte bereits Meyer Shapiro in einer Rezension zu Charles R. Moreys „Early Christian Art“ in: The Review of Religion 8, 1944, 165ff, sowie Kurt Badt: „Die Kunst des Nicolas Poussin“, Köln 1969). Allgemeinere Abhandlungen zum Einfluß der antiken Rhetorik auf die Kunst sind Krystof 1997, Rehm 2003, Brassat 2003. Vgl. auch F. P. Pickering: „Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter“. Berlin 1955.

1627Plato, *Phaedrus*; Aristoteles, Rhetorik; Quintilian, *Institutio Oratoria*; Cicero, *De Oratore*. Vgl. Murphy 1974, 63.

1628Cicero, *Rhetorica ad Herennium*, I, ii, 3. Vgl. Vickers 1999, 55.

1629Zur Rezeption dieses ciceronischen Diktums im Mittelalter Murphy 1974, 62f u. Vickers 1999, 43-46 (Petrarca, Chrysoloras). Vgl. auch unten S. 326ff.

1630Suckale 2001, 417.

1631Suckale 2001, 417. Jaritz 1990, 198f (ein analoges Bildverständnis bei Walafried Strabo, Johannes Balbus v. Genua).

1632Cicero, *De Oratore* II, 120. Vgl. Krystof 1997, 88f, und Vickers 1999, 27.

1633Die Fünfteilung ist künstlich; ihr liegt eigentlich eine „Dualität [zugrunde, d. Verf.], die durch das gängige Fünferschema ein wenig verdeckt wird: und zwar die Trennung der sachlich-argumentativen Seite der Rede (der Bereich der *res*) von ihrer sprachlichen Ausgestaltung (dem Bereich der *verba*).“ Göttert 1991, 25 (Kursivdruck Verf.). Vgl. die Einteilung der Predigt bei Augustinus in *modus invendi* und *modus proferendi*, unten S. 305.

1634Göttert 1991, 26 (Gliederung der *inventio*).

Vorstellung vom **Ganzen** der Rede machen, ehe man an den Teilen arbeite: eine klare *narratio* liegt „besonders in der sinnvollen Anordnung (Verkettung) der Geschehenselemente“.<sup>1635</sup> Nach Aristoteles soll sich eine Rede oder Handlung aus einer **überschaubaren Folge** von Einzelereignissen zusammensetzen, in einer „...Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.“<sup>1636</sup> Hinreichend bekannt ist bis heute das Diktum der drei aristotelischen Einheiten, Zeit, Ort und Handlung. Die einzelnen Teile der Rede sollen auch nach Quintilian eine organische Verbindung eingehen: „Ein Körper soll es sein, nicht eine Reihe von Gliedern.“<sup>1637</sup> Ein weiteres, wesentliches Hilfsmittel bei der *inventio* sind die *topoi* (griech. Ort), „allgemein anerkannte Gesichtspunkte“ (im heutigen Sprachgebrauch: „Gemeinplatz“), auch: *exempla*, die als schlagkräftige Argumente bei der Beweisführung einzusetzen sind.<sup>1638</sup> Wichtige Prinzipien der *elocutio* sind die Anwendung einer jeweils passenden Stillage (die drei *genera dicendi*, das heißt hoher, mittlerer und niederer Stil), weiter die Tugenden der *latinitas* (Sprachrichtigkeit), der *perspicuitas* (Klarheit, vergleiche *inventio*), des *aptum* (Angemessenheit) und des *ornatus* (Schmuck). Er wird vor allem durch den Einsatz von Tropen und Redefiguren erreicht.<sup>1639</sup> Ziel des *ornatus* ist die *varietas*.<sup>1640</sup> Dabei darf aber die Einheitlichkeit des Entwurfs nicht gestört werden.<sup>1641</sup> Sowohl bei der Ausführung als auch bei der Vorbereitung der Rede ist also, so läßt sich zusammenfassen, auf eine klare, überschaubare, schlüssige Darstellung der Fakten zu achten.<sup>1642</sup>

## Alberti

Wie Brian Vickers betont, behielt die antike Rhetorik das ganze Mittelalter hindurch ihre Gültigkeit, wenn sie auch unterschiedlich stark rezipiert und angewandt wurde.<sup>1643</sup> Auch auf Kunst und Kunsttheorie übte die Rhetorik immer wieder Einfluß aus, wie unter anderem Suckale und Krystof zeigten.<sup>1644</sup> Im theoretischen Werk **Leon Battista Albertis**, insbesondere in „*De Pictura*“, nimmt

1635Götttert 1991, 32.

1636Aus: „Aristoteles, Poetik“ (hgg. und übers. von Manfred Fuhrmann), Stuttgart 1994, 1450b 34-51a 5; zit. nach Vickers 1999, 67.

1637Quintilian, *Institutio Oratoria*, VII, x, 16; zit. nach Vickers 1999, 73.

1638SwbLit, 952. Kerschler 1993, 66. Götttert 1991, 35-38, 113, 151. Eine Sonderform des *exemplum* oder *topos* ist der *locus communis* (Gemeinplatz), bei d. sich eingestreute *topoi* zu einer längeren Einlage verselbständigen (ebd. 37).

1639Götttert 1991, 44ff.

1640Krystof 1997, 97.

1641Vickers 1999, 16.

1642Ähnlich urteilt Lukian über den Historiker, dessen Ausführungen sich durch Klarheit, Mäßigkeit und Proportion sowie durch flüssige Übergänge und ineinandergreifende Fakten auszeichnen müssen (Lukian, Werke, 3 Bde., hgg. von Jürgen Werner, Herbert Greiner-Mai, Berlin/Weimar 1981; Vickers 1999, 69f).

1643Antike Redefiguren und Tropen werden teils unverändert bis in unsere Zeit verwendet (Vickers 1999, 11; Götttert 1991, 47ff; Lausberg 1990, 282ff). Zur Rhetorik im Mittelalter vgl. einführend HwbRh Bd. 5, 1369-1395; LMA Bd. 2, Sp. 2063-2078.

1644Suckale 2001, 416f. Wechselbezüge zwischen Rhetorik, Kunst und Kunsttheorie sind u. a. im horazschen Diktum „*Ut pictura poesis*“ sowie in Quintilians Parallelisierung zwischen Redefiguren und plastischen Figuren der Bildhauerkunst begründet (Quintilian, *Inst. Oratoriae* II, 13, 8-11). Auch Albertis Auffassung der *figura* geht auf Quintilian zurück (Krystof 1997, 99f). So wird auch die Bewegungshaltung des Kontrapost der Renaissance auf die rhetorische Figur der Antithese zurückgeführt (David Summers: „Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art“ in: Art Bulletin 59, 1977, 336-361). Krystof 1997, 100, möchte die manieristische *figura serpentinata* „im Sinne der Rhetorik als besonders kunstvoll geschmückte Figur [zu] verstehen, die einer bestimmten

die Rhetorik Ciceros und Quintilians eine Schlüsselstellung ein.<sup>1645</sup> Albertis Hauptziel war es nach Locher, gemäß dem antiken *utilitas*-Ideal, mit seinem Malereitraktat einen der Allgemeinheit dienenden **Nutzen** herbeizuführen, der darin lag, „das verlorene und neu erworbene Wissen [der Rhetorik, d. Verf.] breit zugänglich [zu] machen.“ Und, wie Locher weiter sagt: „Malerei soll zu einer der aktuellen Welt angemessenen Erkenntnismethode entwickelt werden, die schließlich an der Verbesserung der Gesellschaft mitwirkt.“<sup>1646</sup> In „*De re aedificatoria*“ überträgt Alberti die rhetorische Vorgabe, daß man sich vor der Berarbeitung der Einzelteile ein Bild vom Ganzen zu machen habe, auf die Architektur, sondern übernimmt auch das *utilitas*-Ideal Ciceros: das Bauwerk sei funktionsgebunden.<sup>1647</sup> Anknüpfend an Cicero betont Alberti, wie inzwischen hinreichend erforscht ist, im Hinblick auf Malerei und Baukunst unter anderem auch die Prinzipien der *commoditas* (Angemessenheit), der *dignitas* (Würde), der *copia verborum et rerum* (Fülle des Ausdrucks), der *varietas* und der *concinntitas* (Ebenmaß).<sup>1648</sup> Letztere ist eine der Schlüsselideen in „*De re aedificatoria*“: Ebenmaß kann nach Alberti durch vielerlei Möglichkeiten erlangt werden, etwa durch *partitio* (Teilung, Einteilung; sie gehört in der Rhetorik zum Arbeitsschritt der *dispositio*), vor allem aber durch **Symmetrie**.<sup>1649</sup> Architekten schlägt Alberti das eklektizistische Sammeln von Versatzstücken vor, die es dann zu einem neuen „Mosaik“, zu einem Neuentwurf, zu fügen gelte. Diese von Vickers als „Notizbuchtechnik“ bezeichnete Aneignung von Wissen und Modellen entspricht der antiken Vorgabe der *imitatio* beziehungsweise ist eine Steigerung derselben.<sup>1650</sup> Alles Gesammelte solle aber, so Alberti, zu einer **Einheit** gefügt, einem übergeordneten Modell subsumiert werden.<sup>1651</sup> Die gemalte *historia* sei ebenfalls „in sich geschlossen (*ein* Bild)“.<sup>1652</sup> Das Primat der Einheitlichkeit stammt, wie erwähnt, aus der antiken

---

Publikumswirkung dient“ (Hyperbel, siehe dazu unten S. 319).

1645 Wobei, wie Vickers betont, Alberti (wie Brunelleschi, Donatello und andere Künstler dieser Generation) zugleich noch tief im mittelalterlichen Wertesystem verwurzelt ist; Vickers 1999, 12. „*De Pictura*“ ist neben weiteren Bildhauern und Architekten (keinen Malern!) unter anderem Donatello und Ghiberti gewidmet, die allerdings die in diesem Traktat geäußerten Vorgaben nur bedingt in ihre Werke umsetzen; siehe Locher 1999, 83f. Albertis Traktat definiert nach Locher das Gemälde vollkommen neu, ohne auf zeitgenössische Bilder direkt bezogen zu sein (abgesehen von Giotto's verlorenem „Navicella“-Mosaik, das namentlich erwähnt wird), erst die nächste Künstlergeneration rezipierte seine Ideen. Alberti selbst habe weniger eine „Anleitung“ zum Malen vorlegen als seinen eigenen Ruf als „Literaten“ verbessern wollen (ebd. 100 u. 106f).

1646 Locher 1999, 107. Auch der antiken Rhetorik ging es um einen ethischen Anspruch, um die „Überzeugung des Publikums von einer als richtig und gerecht erkannten Sache sowie der Herstellung eines *sensus communis* über diesen Sachverhalt“ (Krystof 1997, 89; Kursivdruck Verf.). Nach Cicero (*De Officiis*) ist der einzelne zur *vita activa* innerhalb der Gemeinschaft verpflichtet, er solle die Tugenden pflegen und all seine Kraft auf das Wohl der Mitmenschen richten. Vgl. Vickers 1999, 27f m. weiterf. Literatur.

1647 Vickers 1999, 27.

1648 Vickers 1999, 54; Baxandall 1986, 94 u. 133f; vgl. Martin Gosebruch: „Varietà bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1957, 229-238.

1649 Dieses unter anderem von Cicero betonte Prinzip meint in der Rhetorik „ähnliche Satzendungen, wenn die Satzteile ausgewogen oder aber die Ideen gegensätzlich sind“ (Cicero, *De Oratore*, III, xxv, 100, und *Orator*, xlv, 49; siehe Vickers 1999, 65).

1650 Diese „Notizbuchtechnik“ ist in der humanistischen Literatur der frühen Neuzeit in ganz Europa vielfach nachweisbar, etwa bei Manuel Chrysoloras, Leonardo Bruni und Erasmus von Rotterdam. Vgl. Vickers 1999, 43ff.

1651 *De re aedificatoria*, Prolog, fol. 2, vgl. Vickers 1999, 54f.

1652 Locher 1999, 103 (Hervorhebung Locher). Alberti geht bei der *historia* immer vom Einzelbild aus, er behandelt stets das *tableau*, nicht aber den Zyklus.

Rhetorik. Den Begriff der *compositio* hat Alberti ebenfalls von dort, namentlich von Cicero, übernommen. *Compositio* im antiken Sinne meint nicht nur den fließenden Übergang von einer Kompositionseinheit zur nächsten, also eine sukzessive Reihung. Er umschreibt vielmehr das „Wachsen“ eines Themas aus zunächst kleinen Bruchstücken, die harmonisch miteinander verbunden werden, bis hin zu einer organischen Einheit, „vom Klang über das Wort zum Teilsatz und Satz bis hin zur [...] Aussage.“ Übertragen auf die Malerei könnte nach Vickers die *compositio* als „Lehrmethode“ verstanden werden, „gemäß der ein Student [...] zuerst Details wie Augen, Nasen und Ohren zu zeichnen lernt, um dann zum Abzeichnen von Köpfen, dann des ganzen Körpers fortzuschreiten.“<sup>1653</sup> Nach Locher versteht Alberti unter *compositio*, anknüpfend an Vitruv, darüberhinaus auch die Aufteilung der Bildfläche in bestimmte **Grundmodule** und **Zahlen**.<sup>1654</sup> Von Vitruv direkt, nicht aber aus der Rhetorik, übernommen ist etwa auch Albertis Vorschlag, ein Bild höchstens mit neun oder zehn Personen zu bevölkern.<sup>1655</sup>

### Augustinus

Intensiv mit der antiken Rhetorik auseinandergesetzt hat sich auch **Augustinus**, „Vater“ der Augustinerchorherren und Säkularkanoniker. 371 begann er in Karthago ein Rhetorikstudium. Dabei kam er mit Ciceros „*Hortensius*“ in Berührung: „Jenes Buch führte eine geistige Wende in mir herbei und lenkte auf dich, Herr, meine Gebete und gab meinem Wünschen und Sehnen eine ganz neue Richtung.“<sup>1656</sup> Die Lektüre der neuplatonischen Schriften verhalf ihm zur Selbst- und schließlich zur Gotteserkenntnis. 384 siedelte er nach Mailand über, um die Stellung eines städtischen Rhetoriklehrers anzunehmen.<sup>1657</sup> Sein Werk „*De Doctrina Christiana*“ (396-426) vollendete Augustinus im Alter von 72 Jahren. Drei der vier Bücher beschäftigen sich mit der augustinischen Zeichentheorie. Der allegorische Schriftsinn, das heißt die mehrfache Bedeutungsdimension der *res*, ist für Augustinus „nichts anderes [...] als eine umgekehrte Rhetorik der [Rede-]Figuren“.<sup>1658</sup> Seiner Meinung nach ist es zulässig, „die Heiden ihrer geistigen Schätze

1653 Siehe dazu sowie zu der Problematik des *compositio*-Begriffs im Hinblick auf die Malerei Vickers 1999, 53 (Zit. ebd.).

1654 Bei Vitruv, *De architectura*, ist ein solches Modul z. B. der Säulendurchmesser. Bei Alberti erscheint das Prinzip z. B., wenn er in *De Pictura* die Aufteilung der nach den Regeln der Perspektive gestalteten Bodenfläche eines Gemäldes in Einzelfelder beschreibt (Locher 1999, 95), oder wenn er eine Armlänge (*bracchium/braccia*) als Maßeinheit festlegt (z.B. soll der Horizont 3 *braccia* hoch angesetzt werden, siehe Locher 1999, 96).

1655 „Meiner Ansicht nach wird es keine historia geben, die so reich an der Vielzahl der Dinge ist, daß sie nicht von neun oder zehn Personen angemessen vorgeführt werden könnte.“ (Alberti, *De Pictura*, § 40, siehe Locher 1999, 97).

1656 Augustinus, *Confessiones* III, 4; zit. nach Schreiner 1998, 17.

1657 Schreiner 1998, 19f. In Mailand hatte er sein Bekehrungserlebnis im Garten, bei dem ein Engel ihn zur Lektüre der Heiligen Schrift aufforderte: „*Tolle, lege*“ (Nimm, lies); vgl. ebd. 21ff und unten S. 323.

1658 Buch I behandelt die Zeichen der Wirklichkeit, II die Wörter als Zeichen, III das Problem der Mehrdeutigkeit; es geht dort v.a. um den *modus invendi* (siehe unten S. 305). Vgl. Murphy 1974, 57. Buch IV wurde etwas später als Ergänzung und Zusammenfassung geschrieben. „His goal is a treatise giving the preacher both the substance and the form for sermons“ (ebd.). Vgl. Göttert 1991, 129: Bibelhermeneutik und Predigtlehre sollen vermittelt werden (Zit. ebd. 132). Neben Christus, der der erste christliche Prediger war (siehe unten S. 306), vertrat vor allem der Apostel Paulus in seinen Briefen eine biblisch faßbare „Theologie der Predigt“ (siehe dazu ausführlich Murphy 1974, 280ff). Predigtlehren entwickelte im frühen Christentum außerdem Gregor der Große (in: *Cura pastoralis*; er betont den

[gemeint ist die Rhetorik, d. Verf.] zu berauben, um mit diesen dem Evangelium zu dienen und das Lehrgebäude der christlichen Kirche zu schmücken.“<sup>1659</sup> Im vierten Buch spricht Augustinus der antiken Schulrhetorik eine Schlüsselstellung für die christliche Predigt, für die Erklärung der *res* und ihrer Bedeutungsdimensionen zu. „Denn daß man sie [die Rhetorik, d. Verf.] verwenden müsse, schien ihm selbstverständlich; es wäre unsinnig, so etwa sagt er, die Waffen der Beredsamkeit nur den Vertretern der Lüge zu überlassen und sie den Verteidigern der Wahrheit vorzuenthalten.“<sup>1660</sup> Rhetorik hat also auch bei Augustinus eine ethisch-soziale Funktion. Im Unterschied zu Cicero, dem Augustinus sonst sehr nahesteht, hält er nicht die Form, sondern den Inhalt der Rede für wichtiger.<sup>1661</sup> Ihm geht es vor allem um das *movere* der antiken Trias *docere-delectare-movere*.<sup>1662</sup> Ziel ist nicht die Selbstdarstellung des Redners, wie in der Antike, sondern das Wohl der Zuhörer, mit dem es ein „human match“ (Murphy) auszutragen gelte. Rhetorik und Zeichenlehre, die Didaktik des Predigers und die Lernkapazität des Zuhörers sollen dabei Hand in Hand gehen. Grundlage für die Unterweisung der Ungebildeten ist nach Augustinus die *caritas*.<sup>1663</sup> Augustinus setzt sich auch mit den drei *genera dicendi* auseinander. Die Stillage sei nicht dem Inhalt, sondern der Absicht anzupassen. So sei es durchaus zulässig, von einem einfachen Becher im hohen Stil zu sprechen, wenn es dabei um die Aussage besonders erhabener christlicher Inhalte gehe. Der *sermo humilis*, also der niedere Stil, sei allgemein am besten geeignet, um christliche Inhalte auszudrücken, denn auch Christus selbst habe sich in seiner Menschwerdung und Passion erniedrigt (*humilitas passionis*).<sup>1664</sup> Deshalb zeichne sich auch die Bibel durch einen *sermo humilis* aus, selbst bei der Darstellung besonders erhabener Inhalte und Mysterien. Der *sermo humilis* ist zweckbestimmt: auch diejenigen, an die sich die christliche Predigt wendet, sollen zur *humilitas*, zu einer demütigen Haltung bewogen werden.<sup>1665</sup>

„Wie sehr ist die Ausdrucksweise selbst der Heiligen Schrift allen zugänglich, obwohl nur ganz wenige in sie eindringen können! Was sie an klar Verständlichem enthält, das spricht sie wie ein vertrauter Freund, ungeschminkt, zum Herzen der Ungelehrten wie der Gelehrten; aber selbst was sie in Mysterien verbirgt, das macht sie nicht durch erhaben-hochmütigen Stil unzugänglich, sodaß ein langsamer und unausgebildeter Geist, wie ein Armer zum Reichen, sich nicht herantraut; sondern sie ladet alle durch ihren niedrigen Stil ein, um sie alle nicht nur durch ihre klar verständliche Wahrheit zu nähren, sondern sie auch durch ihre geheime Wahrheit zu bilden; sie hat dieselben Inhalte in ihren offenbaren wie in ihren verborgenen Teilen.“<sup>1666</sup>

Der *sermo humilis* sei zudem je nach Publikum (Gemeinde oder Geistliche) in sich abzustufen.

---

mehrfachen Schriftsinn, die Bedeutung des Alten Testaments, das *exemplum*, die Bitte etc.; vgl. Murphy 1974, 292ff).

1659Schreiner 1998, 28.

1660Auerbach 1958, 29. Göttert 1991, 127ff. Vgl. Augustinus: „Vier Bücher über die christliche Lehre“ (hgg. von P.S. Mitterer), München 1925.

1661Murphy 1974, 60.

1662Murphy 1974, 62.

1663Murphy 1974, 290.

1664Auerbach 1958, 33-36.

1665Auerbach 1958, 37.

1666Augustinus, *Epist. class.* III, 137, 18; zit. nach Auerbach 1958, 41 (Übers. Auerbach).

Stets solle jedoch das Lehrende, Bewegende und Lebhaftige des niederen Stils gewahrt bleiben. Die wichtigsten Elemente des augustinischen *sermo humilis* sind daneben nach Auerbach: Vulgarismen und Realismen, Volkstümlichkeit, Polarisierung, eine „menschliche Nähe“, Unmittelbarkeit, der „ständige Ausdruck der Gemeinschaft“.<sup>1667</sup> Der Zuhörer wird direkt angesprochen („*fratres*“, „*laudemus*...“), fingierte Dialoge werden eingefügt, Zeugen für das Erzählte angeführt.

Augustinus betont, wie die antike Rhetorik, daß ein Redner sich durch Talent und Übung (*imitatio*) auszeichnen müsse.<sup>1668</sup> Letztere, die *imitatio*, habe nicht nur der Student zu leisten, sondern auch der ausgebildete Prediger. Sie ist die von Augustinus bevorzugte Form der Unterweisung.<sup>1669</sup> Die *imitatio* besteht vor allem im Studium von *exempla*, von Modellen, die es nach und nach zu erlernen und anzuwenden gelte. Nur so lasse sich der *modus proferendi* (Ausdruck) erlernen. Der *modus proferendi* wiederum entspricht der antiken *actio*, also dem letzten der fünf Schritte bei der Erstellung einer Rede. Die vier vorhergehenden Schritte der antiken Rhetorik faßt Augustinus zum *modus invendi* (Auffinden des Stoffes) zusammen.<sup>1670</sup> Von den antiken Tugenden der Rede nennt Augustinus als oberstes Gebot die **Klarheit** der Rede; sie solle nicht ohne Anmut sein und sich durch Schmuck und Schönheit auszeichnen.<sup>1671</sup> Um die Gefahren, die die Redekunst in sich birgt (Hochmut, Mißbrauch etc.), abzuwenden, empfiehlt Augustinus zu Beginn der Predigt ein frommes **Gebet**.<sup>1672</sup>

### *Ars Praedicandi*

Augustinus Gedanken fanden Niederschlag in der mittelalterlichen *ars praedicandi* (Predigtkunst), die seit dem 13. Jahrhundert als „letzte angewandte Rhetorik“ entwickelt wurde.<sup>1673</sup> Zuvor beziehen sich schon Hrabanus Maurus (784-856, „*Institutio Clericorum*“, 819) sowie der Reformkanoniker

<sup>1667</sup>Auerbach 1958, 47.

<sup>1668</sup>Vgl. oben S. 300. Das Erlernen von Regeln sei hingegen nicht wichtig, denn „rules are to be found in what they [die christlichen Redner, d. Verf.] say, however, because these precepts inhere in whatever is well spoken or well written.“ (Auerbach 1958, 62f).

<sup>1669</sup>In der antiken Rhetorik ist die *imitatio* Grundstock eines Redners, vor allem in der Ausbildung, vgl. oben S. 300 und Auerbach 1958, 59 bzw. 62f.

<sup>1670</sup>Siehe oben S. 300f. Zum *modus invendi* und *modus proferendi* siehe Murphy 1974, 57.

<sup>1671</sup>Vgl. oben S. 301. *Elegantia* wird hingegen von Augustinus als unwichtig erachtet (Göttert 1991, 134).

<sup>1672</sup>Göttert 1991, 136. Murphy 1974, 291, faßt die Eigenschaften eines Predigers nach Augustin folgendermaßen zusammen: „The Christian communicator has a definite moral objective, he has an obligation to be as efficient as his humanly possible considering his personal talents (which implies study and practice), and he must lovingly seek the spiritual welfare of his hearer. Above all, he must understand God’s purpose in providing a world full of signs.“

<sup>1673</sup>Vorher waren Predigtkunst und die Anwendung der Rhetorik fast zum Erlahmen gekommen, vgl. Göttert 1991, 144f. Vickers 1988, 214-253, spricht, wo die antike Rhetorik noch praktiziert und rezipiert wurde, von „Medieval Fragmentation“: Zum einen gingen Manuskripte und damit das Wissen um die Rhetorik nach und nach verloren, zum anderen geriet im Mittelalter der in der Antike geläufige, quasi organische Zusammenhang zwischen Inhalt und Form in Vergessenheit (Einheit von „form, meaning, feeling“, ebd. 307). Redefiguren wurden im Mittelalter nur noch als starres, grammatikalisches Vokabular gebraucht, ohne daß man ihre inhaltliche Bedeutung im einzelnen reflektierte (Vickers 1988, 238ff). Vickers meint, anknüpfend an Panofsky, „the Middle Ages were too close to classical antiquity“, als daß die Antikenrezeption über ein bloß additives Stückeln von Vorbildern hätte hinausgehen können. Das Mittelalter sei in Kunst und Literatur parataktisch, auf Masse bedacht gewesen; erst die Renaissance habe wieder im Sinne eines „hypotactic“ Vorgehens integrative literarische Zusammenhänge bilden können, „where minor elements are subordinated to main ones“ (ebd. 246). Auch die *artes praedicandi* wertet Vickers als „purely practical“ (ebd. 232) ab.

und Augustinerchorherr Hugo von St. Victor (1096-1141, „*Didascalicon*“) auf Augustinus und, vermutlich, auch direkt auf die antike Rhetorik.<sup>1674</sup> Als Paradebeispiel der spätmittelalterlichen Predigtkunst gilt dann der Engländer **Robert von Basevorn**. Seine „*Forma Praedicandi*“ entstand 1322.<sup>1675</sup> Nach einem Prolog und Angaben zu Personen, die befugt seien zu predigen, benennt er in Absatz vier des Traktats drei wichtige Eigenschaften, die ein Prediger haben müsse: „purity of life“, „competent knowledge“ und „authority“. Prediger sollten weder aus Ruhmsucht noch aus Selbstgefälligkeit sprechen (Absatz fünf). Als Vorbilder für den Prediger führt Basevorn Christus und Gregor an, die beide häufig das Stilmittel des *exemplum* benutzt hätten, wie er sagt, aber auch Augustinus und dessen Forderung, daß alles wohl zu begründen und klar zu formulieren sei.<sup>1676</sup> Den antiken Fünf-Punkte-Katalog bei der Erstellung einer Rede dehnt Basevorn auf insgesamt 22 Schritte aus, wobei sich keine klare Systematik ablesen läßt. Die Begriffe „Invention“ (Pos. 1) und „Division“ (Pos. 5) scheinen sich aber noch deutlich auf die antiken *inventio* und *dispositio* zu beziehen. „Introduction“ (Pos. 4), „Statement of Parts“ (Pos. 6) und „Proof of Parts“ (Pos. 7) sowie „Conclusion“ (Pos. 15) erinnern an die vier Schritte der antiken *inventio*: *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio*.<sup>1677</sup> Für die sprachliche Fassung (antike *elocutio*) werden unter anderem verschiedene **Redefiguren**, wie zum Beispiel die „Amplification“ (Erweiterung der Aussage durch „giving definition or opposite“, Pos. 8),<sup>1678</sup> „Disgression“ (Exkurs, Abschweifung, Pos. 9)<sup>1679</sup> oder „Correspondence“ (Parallelismus, Pos. 10) empfohlen. Ein großer Teil des Katalogs gilt dem Vortrag selbst (*actio*), der durch „Coloration“, „Modulation of Voice“, „Appropriate Gesture“,<sup>1680</sup> „Humor“ und vieles mehr aufzuwerten sei (Pos. 16-22). Am Anfang seiner Ausführungen solle der Prediger, den Vorgaben Augustinus gemäß, versuchen, das Publikum für sich einzunehmen („Winning of the Audience“, Pos. 2), und ein Gebet („Prayer“, Pos. 3) einfügen. Die Einteilung des Stoffes solle der Chronologie des Materials folgen, die einzelnen Teile sollen durch Vergleich, Begründung und schlüssige Beweise miteinander verbunden werden. Am Ende steht die „Unification“ mit „Conclusion“ (Pos. 14/15), „which contains in a unit what has been said

1674Götttert 1991, 140f, Murphy 1974, 300 u. 174. Hugo z. B. zitiert direkt Ciceros *De inventione* I, iv. 5; engl. Übersetzung des *Didascalicon* des Hugo von St. Victor siehe z. B. von Jerome Taylor, New York 1961. In *De institutione novitiorum* betont Hugo ausdrücklich, daß angemessene Gestik bei der Predigt wichtig sei, eine Vorgabe, die später von Robert von Basevorn rezipiert wurde (siehe die folgenden Ausführungen und Murphy 1974, 355).

1675Vgl. für das folgende die breiten Ausführungen von Murphy 1974, 344-355.

1676Auch die Predigten Jesu zeichneten sich nach Basevorn, wie von Augustinus gefordert, durch Klarheit (daneben aber auch durch verschlüsselte Botschaften) und durch Begründungen (neben Versprechungen und Drohungen) aus. Als Meister des Begründens sieht Basevorn Paulus an, der „used reason together with authority“. Siehe Absatz 8-11, bei Murphy 1974, 346f. Zu den zum Predigen befugten Personen ebd. 345.

1677Siehe oben S. 210f.

1678Murphy 1974, 352. SwbLit 25: „Erweiterung der Aussage durch wiederholte Betrachtung unter verschiedenen Gesichtspunkten und ausführlicher Ausmalung der Aspekte über das zum Verständnis Nötige hinaus zwecks stärkerer Wirkung.“

1679Gemeint ist, wie Basevorn erklärt, das „skillfull connecting [of] two principal statements by verbal and real concordance“ durch einen bewußten Exkurs; Murphy 1974, 353. Vgl. Götttert 1991, 32: Disgression ist die nähere „Beschreibung eines Sachverhalts“, „eine Art Ruhepunkt“ in der Erzählung.

1680Vgl. zur Bedeutung der Geste im Zusammenhang mit den Kastulustafeln unten S. 218 u. S. 324.

separately in the development“ und „a prayer ending the sermon and directing the mind to God as towards an end. [...] The more the end is like the beginning, so much the more elegantly does it end.“<sup>1681</sup>

### **b) Die Kastulustafeln – neu interpretiert vor dem Hintergrund der Rhetorik**<sup>1682</sup>

In vielerlei Hinsicht lassen sich die Kastulustafeln auf die antike Rhetorik, aber auch auf deren Rezipienten, Alberti, Robert von Basevorn und Augustinus beziehen. Die komplexe Bilderzählung der Reliefs entspricht der antiken Forderung nach *perspicuitas* (Klarheit), die durch eine – dennoch übersichtliche – Verkettung der Geschehenselemente erreicht wird.<sup>1683</sup> Das ungewöhnliche, fast quadratische Format der Tafeln läßt an die Forderung Albertis denken, daß einem Gebäude oder Bild ein bestimmtes Grundmodul zugrundeliegen müsse. Die Quadrate ergeben zusammen ein wiederum quadratisches Gesamtbild, das eine ideale *partitio* (Alberti) in vier Einzelkompartimente erfährt (271). Die spiegelsymmetrisch aufeinander bezogenen Flügel vermitteln *concinnitas* im Sinne Albertis, der Ebenmaß am besten durch Symmetrie verwirklicht sah. Dieses symmetrische Konzept scheint auf Fernwirkung ausgelegt und festigt formal das Bildgefüge der Schauseite.<sup>1684</sup> Die vier Tafeln stehen dabei nicht unverbunden nebeneinander, sondern ergeben, gemäß Aristoteles und Quintilian, ein „Ganzes“: „ein Körper soll es sein, nicht eine Reihe von Gliedern“.<sup>1685</sup> gemeinsam ist ihnen der jeweils analoge Figurenmaßstab, die bühnenartige Kulisse aus Backsteinmauern, die Rahmung mit Pfeilern, Säulen und Bäumen,<sup>1686</sup> die zentripetale Bildkomposition.<sup>1687</sup> Analoge Bildmuster und Erzählstrukturen schließen darüberhinaus linken und rechten Flügel zusammen. Im oberen Register ist neben dem Prinzip der Symmetrie der Giebelabschluß der Kastenräume verbindendes Element, im unteren Register die jeweils ringförmige Bilderzählung. Dort dient, sowohl bei der Folter als auch bei der Verschüttung, eine Rückenfigur im linken Vordergrund, als Bildeinstieg – ein Reflex auf Albertis Forderung, der Maler solle dem Betrachter mit Hilfe einer Repoussoir-Gestalt den Zugang zur *historia* erleichtern. Leinberger bemüht sich nicht nur um eine einheitliche Gestaltung von linkem und rechtem Flügel, sondern er berücksichtigt auch das

1681Murphy 1974, 354.

1682Lit. zum Thema vgl. oben Anm. 1626 in diesem Kapitel sowie Rensselaer W. Lee: „Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting“. New York 1967. Zum Thema Gestik (vgl. unten S. 312, 319): Moshe Barasch: „Giotto and the Language of Gesture“. Cambridge/London/New York u. a. 1987.

1683Götttert 1991, 31f. Siehe oben S. 301.

1684Dies sowie das gleichmäßige Quadratraster der Tafeln sorgen für Beruhigung innerhalb des aufstrebenden Gesamtkonzepts des Retabels. Der Betrachter wird zum Innehalten und „Lesen“ eingeladen.

1685Siehe oben S. 301.

1686Es wird also immer nur ein „Ausschnitt“ dargeboten, von vertikalen Bildelementen gerahmt; man mag an Albertis Forderung denken, daß die *historia* gleichsam wie durch ein Fenster wahrgenommen werden soll. Die Bildhaftigkeit (im Sinne eines gerahmten Bildes) der Kastulusszenen wird im oberen Register noch dadurch unterstrichen, daß als unterer Abschluß jeweils eine schmale, profilierte Rahmenleiste eingefügt ist (272a,b). Diese kleine „Barriere“ zum Betrachter ist bezeichnenderweise im unteren Register weggelassen, wo es, wie unten S. 314 u. S. 404ff gezeigt, v.a. um die Bildandacht geht.

1687Im ursprünglichen Zustand wurde der Zusammenhang sicher zusätzlich noch durch eine einheitliche Rahmung der Reliefs betont.

aristotelische Diktum der drei Einheiten Zeit, Ort und Handlung: der Schauplatz der Erzählung wechselt nicht ein einziges Mal, an dem einen Thema wird streng festgehalten, Erzählzeit und -chronologie bleiben konstant. Ausgesprochen übersichtlich wirkt die Zahl der Szenen – eine pro Bild, auf Nebenszenen wird verzichtet. So hatte Aristoteles, wie erwähnt, eine kompakte Ausdehnung der Handlung gefordert, gerade so gering, daß sie sich dem „Gedächtnis leicht einprägen“. In die gleiche Richtung geht auch Albertis Forderung, daß eine ideale *historia* mit neun, höchstens zehn Figuren auskommen müsse. Ist es ein Zufall, daß im ersten und letzten Relief des Zyklus je zehn Personen zu sehen sind?<sup>1688</sup>

Erst auf den zweiten Blick wird die Diskrepanz zwischen oberem und unterem Register deutlich: hier Innen-, dort Außenszene; hier beruhigt und kontemplativ, dort extrovertiert und bewegt, hier Gespräch, dort Aktion und rohe Gewalt.<sup>1689</sup> Nach Göttert wurde die ursprüngliche Dreizahl der Ziele der Rede, zu belehren, zu erfreuen und zu bewegen, in der Antike auf eine **zweifache** Aufgabe reduziert: auf die des *delectare* (im Sinne von „besänftigen“) und die des *movere* (im Sinne von „erregen“), also auf die polarisierenden Begriffe des Ethos und des Pathos.<sup>1690</sup> Göttert faßt zum Beispiel die Ideen Ciceros folgendermaßen zusammen:

„Besänftigend wirkt allein schon die Gestalt eines als untadelig bekannten Redners selbst, dazu auch die (Charakter)darstellung der zu beurteilenden (angeklagten) Person als Mensch wie jeder andere, dessen humanes Gebaren die begangene (Un)tat zum Ausnahmefall, ja zum Rätsel macht. Mit dem Pathos ist demgegenüber genau Entgegengesetztes ins Auge gefaßt. Die Schilderung von Ausnahmesituationen, von schrecklichen Bedrängnissen, von aufgezwungenen Entscheidungen, von jähen Herausforderungen: all dies stachelt die Leidenschaften des Zuhörers an, regt ihn auf, erzeugt teils Schrecken, teils Bewunderung hinsichtlich des Durchhaltevermögens der betreffenden Person oder auch ihrer Ergebenheit ins Schicksal.... nachdem die Hörer angesichts der (Un)tat mit den Mitteln des Ethos versöhnlich gestimmt sind, werden sie durch eine pathetische Darstellung der Handlungsabläufe buchstäblich hingerissen.“<sup>1691</sup>

Demnach stünden die Szenen des oberen Registers für das Ethos: sie besänftigen, stellen Kastulus als untadeligen Menschen vor. Das untere Register vermittelt Pathos: eine schreckliche Ausnahmesituation wird vor Augen geführt, die die Leidenschaft des Zuschauers anstachelt.<sup>1692</sup>

1688Erst auf den zweiten Blick ist zu erkennen, daß Diokletian bei der Erstickung des Kastulus fünf Schergen bei sich hat, sodaß sich die Figurenzahl hier auf 11 erhöht (in den mittleren beiden Tafeln sind es je sechs).

1689Fast möchte man an Augustinus' Modell der beiden *modi* einer Predigt denken - dem vorbereitenden, deliberativen *modus invendi* (Themenfindung) steht der aktivere *modus proferendi* (Ausführung) gegenüber. Dementsprechend wird der Tod des Kastulus als gemeinsames Thema der vier Tafeln im ersten Teil im Gespräch und Verhör vorbereitet und dann in einem zweiten Schritt (Relief drei und vier) „ausgeführt“.

1690Die dritte Funktion, „die Belehrung, wird als ebenso selbstverständlich wie letztlich als für die Wirkung [der Rede, d. Verf.] nicht entscheidend vorausgesetzt“. Göttert 1991, 23.

1691Cicero, *Orator*, 128-148, siehe Göttert 1991, 23, u. bes. 117f. Bei Augustinus, der von Cicero stark beeinflusst ist, wurde die Dualität aus Pathos und Ethos noch etwas stärker Richtung *movere* verschoben. Dies mag der Grund dafür sein, daß Kastulus auch bereits in den Szenen des oberen Registers als Leidender und Gedemütigter (siehe die Hände der Schergen im zweiten Relief) dargestellt wird. Vgl. Murphy 1974, 62. Göttert 1991, 129: wichtig ist für Augustinus nicht die „Ermittlung der Wahrheit, sondern deren *Vermittlung*“ (Hervorheb. Göttert); Grundproblem der Rede ist nicht die „Verteidigung des Wahrscheinlichen, sondern Enthüllung und Weitergabe des ewig wahren Gotteswortes“, und dies funktioniert idealerweise über das *movere*.

1692Vgl. hierzu auch unten S. 310 u. 317.

Die Aufteilung der Handlung in **vier Szenen** läßt sich auch gut mit der Gliederung der *inventio* (Erfindung der Gedanken) in *exordium* (Einleitung), *narratio* (Schilderung des Sachverhalts), *argumentatio* (Begründung) und *peroratio* (Schluß) gemäß der antiken Rhetorik vergleichen: In der **Verhaftungsszene (272a)** wird gemäß dem *exordium* ins Geschehen **eingeführt** und die **Vorgeschichte** erzählt (die Predigt). Die antiken Rhetoriklehrer ebenso wie Augustinus fordern, dieser Teil der *inventio* solle den Hörer geneigt stimmen, ihn aufmerksam und lernbereit machen. Augustinus und Basevorn raten darüberhinaus, ein **Gebet** einzustreuen, um das Publikum für sich einzunehmen. Die Tafel mit der Verhaftung lädt den Betrachter nicht nur durch die Wiedergabe zeitgenössischer Figuren zum Schauen ein. Einer der männlichen Zuhörer blickt zudem aus der Szene heraus auf den Betrachter, so wie es Alberti in seinem Malereitratat für die *historia* fordert.<sup>1693</sup> Mehr noch: gemäß der augustinischen Vorgabe, zu Beginn der Predigt mit dem Publikum zu beten, sind Kastulus' Zuhörer beim Beten des Rosenkranzes gezeigt.<sup>1694</sup>

Die *narratio* – ihr entspricht die zweite, die **Verhörsszene (272b)** – hat die Aufgabe, den Sachverhalt kurz und knapp zu **schildern**. Die einzelnen Geschehenselemente sollen eine sinnvolle Verkettung erfahren.<sup>1695</sup> Das Relief informiert dementsprechend über das Thema der Erzählung: Kastulus muß sich vor Diokletian für seine Tat rechtfertigen (Redegesten), unter gleichzeitiger Androhung der Todesstrafe (Waffen der Soldaten). Kastulus wird durch seinen Nimbus als gut, Diokletian durch „häßliche“ Gesichtszüge<sup>1696</sup> als böse gekennzeichnet. Durch Symmetrie beziehungsweise Analogie wird die Szene mit der vorhergehenden Verhaftung (Kastulusgruppe) sowie der nachfolgenden Folderszene (Diokletian mit Zepter) **verbunden** (Verkettung).

In der *argumentatio* wird der vorgestellte Sachverhalt dann genauer ausgeführt. Die **Folderszene (272c)** macht sich dabei eine unter anderem von Aristoteles für die *argumentatio* angewandte Strategie zunutze: es werden zwei **gegensätzliche Aussagen** aufgestellt, die sich aufgrund des Kontrastes gegenseitig stützen und damit begründen (Diokletian ist böse, Kastulus ist gut, wird aber sterben müssen): Diokletians Arglist wird durch seine hinterhältige Beobachterrolle veranschaulicht, Kastulus' Güte und Demut durch sein Christus-gleiches Aushalten der Qualen ohne Gegenwehr.<sup>1697</sup>

Im **Verschüttungsrelief (272d)** – ihm entspricht die *peroratio* – wird im Sinne der Rhetorik ein **Schlußpunkt** gesetzt. Die bisherigen Gedanken sollen in der *peroratio* **rekapituliert** werden (Wissen), die Gefühle des Hörers sollen **aufgepeitscht** werden (Entrüstung, *indignatio*), um ihn zu

<sup>1693</sup>Alberti, *De Pictura* II, Abs. 42. vgl. Rehm 2003, 30.

<sup>1694</sup>Das Einflechten der Zuhörer wäre gemäß der Vita (vgl. z.B. Kreitmann 1584, fol. 16f; siehe Bichlmeier 1977, 2f) nicht nötig gewesen; seine Verhaftung wird dort nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Predigt genannt.

<sup>1695</sup>Göttert 1991, 32.

<sup>1696</sup>Siehe dazu ausführlich Mellinkoff 1993, Bd. 1, 111ff.

<sup>1697</sup>Dieses Polarisieren ist auch sonst eine auffällig häufig benutzte Art der Argumentation im Zyklus. In Szene I stehen z.B. die innig betenden Gläubigen der Gewalt der kaiserlichen Schergen gegenüber. Zur kontrastierenden Darstellung von Zusammenhängen innerhalb der *argumentatio* (dritter Schritt der *inventio*) siehe Göttert 1991, 33. Zur Christus-Ähnlichkeit Kastulus' siehe unten S. 310ff.

einer Handlung zu bewegen. **Mitleid** soll erregt werden (Wehklage, *conquestio*). Die Informationen, die für den Betrachter in Relief vier zusammengefaßt werden, sind folgende (Rekapitulation): Kastulus ist gestorben, wobei er bis zum Schluß Christus-ähnlich alle Schmach stillschweigend erduldet hat. Urheber seiner Qualen ist Diokletian, über dessen Arglist nochmals mittels eines Nebenmotivs Aufschluß gegeben wird: der Kaiser und sein Gefolge weiden sich, wie von einer Theaterloge aus das Sterben des Heiligen beobachtend, an seinem Tod (vergleiche Folterszene). Die **Drastik** der Erzählung peitscht die Gefühle des Betrachters auf. Die wie in Totenstarre steife Rechte Kastuli – man fühlt sich an Darstellungen des toten, vom Kreuz abgenommenen Christus erinnert – und sein schmerzvoll verzerrtes Gesicht erregen das Mitleid des Zuschauers.<sup>1698</sup> Die Christusanalogie kann den Blick des Zuschauers weiterführen zur Golgathaszene im Gesprenge, gemäß den Forderungen der *ars praedicandi*, daß eine Predigt mit dem Verweis auf Gott enden solle.<sup>1699</sup>

### Topoi

Die Ausführungen haben gezeigt, daß im unteren Register Formeln aus der Passionsikonographie eingeflochten wurden. Sie weisen Kastulus als ein Paradebeispiel der *imitatio Christi* aus. Schon in der Verhaftungs- und in der Verhörszene (**272a,b**) garantiert die Ähnlichkeit des von je zwei Schergen flankierten Gefangenen mit Darstellungen der Ergreifung und Verurteilung Jesu durch Pilatus, daß der Betrachter hinter dem „Wortsinn“ (Kastulusvita) eine tiefere, christologische Sinnschicht vermutet.<sup>1700</sup> Gleiches gilt für die kreisförmig um den Gefolterten angeordneten Schergen der Folter und Tötung (**272c,d**), eine Reminiszenz an den Davidpsalm „*Multi canes me dedicerunt*“.<sup>1701</sup>

Auch die **Physiognomie** des Heiligen (**276e, 274c**) lehnt sich an Christusdarstellungen, namentlich solche von der Hand Leinbergers, an. Der Gekreuzigte im Gesprenge des Altars (**284a**) zeigt den gleichen, länglichen Gesichtstyp, umrahmt von Locken, mit hohen Wangenknochen, feingliedriger Nase, relativ vollen Lippen und großen, leicht mandelförmigen Augen (vergleiche auch **284b,c**).<sup>1702</sup> Die Folterszene (**272c**) verdient hier besondere Beachtung. Im Gegensatz zur Verschüttung, wo

<sup>1698</sup>Suckale 2001, 419ff, versucht Rogier van der Weydens Kreuzabnahme in Madrid im Sinne der Trias *exordium, narratio, peroratio* (*argumentatio* übergeht er) zu interpretieren. Dort findet sich im Schlußteil (rechter Flügel) die Figur Magdalenas, in äußerster Trauer begriffen. Sie rekapituliert nicht nur, wie Suckale (ebd. 420) sagt, „sämtliche Themen des Hauptteils“, sondern dient auch als *exemplum* für den Betrachter, der es ihr gleichtun und zum Mitleid über das Gesehene angeregt werden soll. Zur Bedeutung des Exempels im Kastuluszyklus siehe unten S. 326ff.

<sup>1699</sup>Siehe oben S. 307. Die Hinführung zur Kreuzigung geschieht auch kompositionell mittels der Baum- und Stützenmotive im Bereich der Brechkante der Schreinfront.

<sup>1700</sup>Vgl. z. B. die schon erwähnte Cranachsche Holzschnittpassion von 1509 (oben S. 294), sowie Meister LcZ, Christus vor Pilatus, um 1500, Berliner Gemäldegalerie (Abb. bei Mellinkoff 1993, Bd. 2, III. 47), Meister des Hersbrucker Altars, Christus vor Pilatus, ca. 1480-1490, Nürnberg, GNM (Abb. ebd. I.71). Vgl. Currie 1998, 10.

<sup>1701</sup>Siehe oben S. 296.

<sup>1702</sup>Vgl. Abbn. bei Lill 1942, 75 (Moosburg, Gesprengechristus), 152 (Schmerzensmann aus Stift Polling, um 1526), 207 (Christus in der Rast aus St. Nikola in Landshut, um 1521), 227 (Christus in der Rast aus Ergoldsbach/Landshut, um 1525/30).

Kastulus durch seine geschlossenen Lider und Lippen als tot gekennzeichnet wird (**279a**), sind bei der Marter Augen und Mund jeweils leicht geöffnet (**278c**). Der Körper ist leblos, nicht aber tot. Vergleichbar sind Schmerzensmann Darstellungen von Jacopo Bellini, auf dessen Werke in anderem Zusammenhang weiter oben bereits verwiesen wurden. Der Jesus seiner Pietà in Venedig (**284d**), sein „*Sanguis Christi*“ in London und sein Schmerzensmann im Louvre besitzen den gleichen, leicht geöffneten Mund, der wirkt, „als atme er [Jesus, d. Verf.]“. Dies hat Huse als Besonderheit bellinischer Schmerzensmann Darstellungen erkannt und mit theologischen Auffassungen von der Unsterblichkeit der Seele begründet: „Der Christus dieses Bildes ist nicht ein von Johannes und Maria beweinter Leichnam, sondern ist auch im Tod noch lebendig.“<sup>1703</sup> Die verlockende Spekulation, hier liege eine direkte Auseinandersetzung Leinbergers mit Bellini vor, soll nicht weiter verfolgt werden (Versperbilder des Schönen Stils etwa arbeiten ebenfalls mit diesem Motiv; **223a-c, 217c**). Festzuhalten bleibt, daß Kastulus durch die geöffneten Lippen als „noch nicht ganz tot“ einerseits und als christusähnlich andererseits charakterisiert wird.

Heiligenbiographie und Christusleben werden also in engsten Bezug zueinander gesetzt. Kastulus verweist gleichsam auf eine höhere Verständnisebene (vergleiche den mehrfachen Schriftsinn und die Zeichentheorien des Hl. Augustinus): Kastulus folgt dem Beispiel des Messias. Er stellt sich der Ergreifung durch die Häscher und dem Verhör. Er läßt sich quälen und foltern und schließlich ohne Gegenwehr umbringen. Er wird dadurch zugleich dem Betrachter zum *exemplum*: auch er soll Jesus nachfolgen und sein Kreuz aufnehmen. Die aus der Christusikonographie entlehnten Bildformeln erinnern an die Prämissen der antiken Rhetorik, derzufolge bei der *inventio* auf sogenannte *topoi* (typische, allgemein anerkannte Argumente, „Allgemeinplätze“, im Mittelalter: *exempla*)<sup>1704</sup> zurückzugreifen sei. Weitere Bildtopoi aus der Passionsikonographie sind zum Beispiel: das Angebunden-Sein an einen Baum (**272c**, vergleiche die Geißelsäule Christi), die kreisförmig angeordneten Soldaten der Folterszene (**272c,d**, Geißelung, Dornenkrönung Christi),<sup>1705</sup> das Treten des Leibes des Gefolterten mit Füßen (**272d**),<sup>1706</sup> die aufgerissene Rinde der Kiefernstämme im unteren Register als Hinweis auf den geschundenen Körper des Gekreuzigten und als Erinnerung an das Kreuzesholz (**272c,d, 286**).<sup>1707</sup>

<sup>1703</sup>Alle Zitate aus Huse 1972, 1. Zu den genannten Bildern vgl. m. Abbn. ebd. 2-4 (das venezianische Bsp. Abb. 2).

<sup>1704</sup>Götttert 1991, 35. Vgl. zum *exemplum* Schlie 2002, 97ff, sowie unten S. 326ff.

<sup>1705</sup>Die kreisförmige Anlage geht zurück auf Ps 22 (siehe oben S. 296). Auch die Sebastiansikonographie bedient sich dieses Topos, um zu signalisieren, daß Sebastian einer der wichtigsten, frühesten Nachfolger Jesu ist. Wie S. 45 (m. Abb. 9d) erwähnt, handelte es sich beim rechten Schreinwächter ursprünglich um Sebastian (vgl. unten S. 329).

<sup>1706</sup>Hier ist wieder die bereits oben S. 295 angeführte, 1509 erschienene Holzschnittpassion von Cranach d. Ä. aufschlußreich, wo eine extreme Häufung des Motivs zu beobachten ist. Vgl. auch Jerg Ratgeb, Herrenberger Altar von 1514, Staatsgalerie Stuttgart, Kreuztragung.

<sup>1707</sup>Letzteres findet sich spätestens seit Dürer in Kreuzigungsszenen, bei denen Jesus an einem Kreuz aus unbehauenen Balken hängt (z.B. Dürer, Große Holzschnitt-Passion von 1511, Kreuzigung um 1497/98; vgl. Cranach, Wiener Schottenkreuzigung von 1497; Abb. Kat. Kronach 1994, 295). Auch der kreuztragende Jesus der Predellenrückseite des Moosburger Altars von Wertinger trägt ein solches Kreuz (**286**). Das Motiv resultiert aus der Gleichsetzung des Kreuzes Jesu mit dem Baum des Lebens und thematisiert Vergänglichkeit, Leben und Tod gleichermaßen (siehe LCI Bd. 1, Sp. 259 m. zahlr. Bibelstellen zu Lebensbaum u. verwandten Motiven - umgehauener Baum, Baumstumpf

Auf der Ikonographie des Johannes Baptist basiert das Haupt des kopfüber gemarterten Kastulus der Folter- und der Erstickungsszene (**278c, 279a**). Es wird auf seinem Nimbus jeweils präsentiert wie der abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers auf der Johannesschüssel.<sup>1708</sup> An dieses bekannte Andachtsbild dürfte sich der mittelalterliche Gläubige unweigerlich erinnert gefühlt haben, zumal Johannes selbst an der heraldisch rechten Corpusflanke als Ganzfigur präsent ist (**46, 273a**).<sup>1709</sup> Hier ist ein kurzer Exkurs zur Figur des Täufers nötig; im Vergleich zu seinem Pendant Sebastian nimmt er eine Sonderstellung ein: schon am geschlossenen Retabel weist er voraus auf das Programm der Festtagsseite, insbesondere auf die Muttergottes: zu seinen Füßen tummeln sich ähnliche Engel wie im Saum der Corpusmadonna.<sup>1710</sup> Die Rolle des Täufers als Träger des Lammes bildet eine ikonologische Parallele zur Christusträgerin Maria im Schrein. Die Viten Jesu und des Täufers waren von Geburt an eng miteinander verbunden.<sup>1711</sup> Die Engel in seinem Saum erinnern aber auch an die unter anderem von Ludolf von Sachsen tradierte Überlieferung, daß der Name des Täufers (Johannes = „Gnade Gottes“) seinen Eltern durch Engel mitgeteilt worden sei.<sup>1712</sup> Nach Mk 1, 2 („Siehe, ich sende meinen Boten [gemeint ist Johannes, d. Verf.] vor dir [Jesus, d. Verf.] her“) wurde Johannes in der byzantinischen Kunst häufig auch selbst als Engel dargestellt (griechisch „*angelos*“ = Bote).<sup>1713</sup> Auch bei Dionys dem Kartäuser (1402/03-1471) heißt es über den Täufer:

„Er wird Engel genannt, Bote des Ewigen Wortes, Herold des Höchsten Richters, herausragender Patriarch, höchster Prophet, ja mehr als ein Prophet, wie von Christus gesagt, vortrefflicher Lehrer und Prediger, höchst siegreicher Märtyrer, allerreinsten Jungfrau, Anfang der Mönche, Muster aller Eremiten, Meister der Einsiedler, Muster der Tugenden, Beispiel gänzlicher Vollkommenheit, Glanz der Heiligen, überaus hervorragender Mann, Verwandter des Erlösers, Freund Gottes, Diener des Himmlischen Bräutigams, Grenze zwischen Gesetz und Evangelium.“<sup>1714</sup>

Die Apokryphen berichten außerdem, daß dem Knaben Johannes sein Asketengewand von einem  
 \_\_\_\_\_  
 etc.).

1708 Siehe dazu z. B. I. Combs Stuebe: „The Johannisschüssel – from Narrative to Reliquary to Andachtsbild“ in: *Marsyas* 14, 1968/69, 1-6.

1709 Currie 1998, 11, wies daneben noch auf die Ikonographie des bei seiner Marter kopfüber aufgeknüpften Petrus hin.

1710 Die Säume beider Figuren sind mit Inschriften versehen (zu denen Mariens siehe oben S. 263ff): bei Johannes heißt es: „PREBVIT · HVRTVM · TEGIMEN · ARTVBVS · SACRIS · CA(melus)“, eine Anlehnung an einen Vers aus dem Hymnus des Täufers „*Ut queant laxis*“, der wörtlich lautet: „*Praebuit hirtum tegimen camelus artubus sacris*“ („Rauhe Kleidung lieferte das Kamel den heiligen Gliedern“). Er ist nach Benker exakt, unter Beibehaltung der Schreibweise, aus einem, vermutlich auch in Moosburg vorhandenen, Brevier aus dem Freisinger Dom von 1483 übernommen (Benker 1973, 168f, zit. nach ebd.; zum Einfluß der Moosburger Liturgie auf das Bildprogramm des Altars siehe auch unten S. 368ff). Auch Behle 1984, 51f, sieht zwischen Johannes und der Madonna einen wichtigen Zusammenhang, bezieht jedoch falsch die Engel auf Mt 4, 6 (Versuchung Jesu): „Er wird seinen Engeln über dir Befehl tun, und sie werden dich [Jesus, d. Verf.] auf den Händen tragen, auf daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.“

1711 Vgl. die Heimsuchung, bei der Johannes und Jesus sich in den Leibern ihrer schwangeren Mütter begegneten; ihre Geburtstage liegen exakt 6 Monate auseinander. Die Geburt Jesu fällt mit der legendarischen Himmelfahrt des Täufers zusammen. Vgl. Suckale 2001, 439 u. 464, Anm. 17, und LCI Bd. 7, Sp. 164ff.

1712 Suckale 2001, 439.

1713 LCI Bd. 7, Sp. 166f, m. zahlr. Bildbeispielen.

1714 Zit. nach Suckale 2001, 464, Anm. 17, aus: Dionysius Cartusianus (Dennis von Rykkel): „*Oper Omnia*“, 42 Bde., Repr. Tournai 1896-1913 u. 1935 (Übersetzung Suckale). Dionys der Kartäuser begleitete den Kardinallegaten und Reformanhänger Nikolaus von Cues (siehe oben S. 282, 139, 152) während seiner Visitationsreise zu Stiften und Klöstern 1451/52. Die in der o.g. Aufzählung genannten Tituli, die u.a. die Jungfräulichkeit und das Predigertum des Täufers rühmen, entsprechen den Forderungen der mittelalterlichen Kanonikerreformen nach keuschem Leben der Chorherren und neuer Betonung der Predigt.

Engel gebracht worden sei. Dies ist wohl die plausibelste Erklärung dafür, daß sich im Kleidersaum des Moosburger Täufers zwei Putten tummeln.<sup>1715</sup>

Da der Täufer nicht nur auf die Corpusmadonna und Christus verweist,<sup>1716</sup> sondern auch Parallelen zwischen Johannes- und Kastulusvita herrschen, die teils bereits erläutert wurden,<sup>1717</sup> dient der Täufer als wichtiger Dreh- und Angelpunkt zwischen Alltags- und Festtagsseite. Die gemeinsame Tätigkeit Johannes' und Kastuli als **Prediger** scheint dabei das Hauptverbindungselement zum Kastuluszyklus zu sein.<sup>1718</sup> Der Täufer ist mit dem Lamm ausgestattet, welches auf seine Verkündigung nach Joh 1, 29, hinweist: „Siehe das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt!“ Das Buch gilt als Symbol für die Predigt Johannes' von der Erfüllung des Alten Testaments nach Joh 1, 17.<sup>1719</sup> Als Prediger könnte ihn ursprünglich auch seine – barock veränderte – Rechte ausgezeichnet haben:<sup>1720</sup> Ich schlage vor, daß die vorderen Glieder des Mittel-, Ring- und kleinen Fingers ehemals stärker angewinkelt waren, während der Zeigefinger gerade ausgestreckt war. Damit wäre die Handhaltung zu einem Nach-oben-weisen umzudeuten. Schon in der antiken Rhetorik ist dieser Gestus für den Redner gebräuchlich.<sup>1721</sup> Im Mittelalter wird er für den auf Gott weisenden Engel oder Propheten verwandt. In der südalpinen Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit übertrug man den nach oben gerichteten Zeigegestus schließlich auch auf Johannesdarstellungen, ja, er wurde ein „geradezu persönliches Kennzeichen“ des auf das Kommen des Erlösers hinweisenden, predigenden Täufers. Der Gestus konnte auf ein Christusbild ausgerichtet sein. Attributiv, scheinbar „ohne sichtbares Ziel“, verwendet ihn Bellini für seinen Johannes im Louvre-Skizzenbuch (fol. 32, **285**). Das Schriftband in seiner Linken weist ihn ebenfalls als Prediger aus.<sup>1722</sup> Auch der Moosburger Johannes wäre dreifach als Prediger

1715 LCI Bd. 7, Sp. 167 m. Bildbeispielen.

1716 Seine Jungfräulichkeit (siehe o.g. Zitat des Dionys), das Motiv des Christus-Trägers, das Engelmotiv etc. Auch könnten die Engel Johannes den Täufer als – ideellen – Träger des Sakraments (analog zur Madonna, siehe oben S. 242ff) ausgewiesen haben: Kroos 1986, 62, Anm. 18, erwähnt eine Statuettenmonstranz in Form eines Johannes aus Paris, dem zeitweise ein Hostiengefäß in die Hand gegeben werden konnte.

1717 Siehe oben S. 66f: beide Schreinwächter, Johannes und Sebastian, sind Prediger, wie Kastulus (siehe auch unten S. 328f); Sebastian war ein Freund Kastuli und wurde später von dessen Witwe, Irene, nach seiner Pfeilmarter gesund gepflegt.

1718 Siehe oben S. 66f und unten S. 328f: die Prediger Kastulus, Sebastian (heraldisch linker Schreinwächter) und Johannes sollten vermutlich an die Aufgaben der Chorherren erinnern, zu deren wichtigsten die Predigt gehörte. Zugleich und vor allem verweist Johannes auf die zum Stift gehörige Taufkirche St. Johannes.

1719 „Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesus Christus geworden.“ Siehe LCI Bd. 7, Sp. 167ff.

1720 Die Kreuzesfahne stammt vermutlich von der Restaurierung 1782/83: der Schmied verzeichnet in seiner Rechnung einen Zettel an der Kreuzesstange, vgl. oben S. 45 m. Anm. 220. Nach Behle 1984, 50f, sind die Fingerglieder der Hand angesetzt; sie erwähnt ein Foto in den Akten des Landsamtes für Denkmalpflege, das einen Zwischenzustand der fragmentierten Hand zeigt. Daß die Fahne neu ist, vermutet auch Arnold 1990, 68. Er ist, entgegen der hier vertretenen Meinung, der Ansicht, die Rechte des Täufers könnte ursprünglich eine Taufgeste vollzogen haben - ein Vorschlag der auch einiges für sich hat, jedoch in den Kontext der Predigt weniger gut paßt.

1721 Quintilian, *Inst.*, XI, 3, 94. Vgl. Rehm 2003, 349. In der antiken Kunst wird er meist im Kontext der Jenseitsdarstellung verwandt, etwa im Zusammenhang mit der Apotheose einer Figur, auf die die am Boden verbleibenden Personen mittels des genannten Gestus verweisen. Rehm 2003, 352f m. Bspn.

1722 Degenhart 1984, 37. Vgl. zu diesem Thema Rehm 2003, 350f (Zitate ebd. 351) m. Abb. der im folgenden genannten Werke. Ghirlandaios (1449-1494) Mittelbild des Hochaltarretabels von Sta. Maria Novella in Florenz zeigt den Täufer auf das als Himmelserscheinung dargestellte Jesuskind verweisend. Gian Francesco Rusticis

ausgezeichnet gewesen: durch Lamm (Predigt vom Kommen und von der Opferrolle Jesu), Buch (Predigt von der Erfüllung des Alten Testaments) und durch den Zeigegestus. Letzterer schlägt die Brücke zu den Szenen der Ergreifung und des Verhörs Kastuli, der dort ebenfalls Redegesten ausführt, gemäß den Forderungen der antiken Rhetorik und der augustinischen Predigtlehre, daß die *actio*, also die Ausführung der Rede, durch Gestik zu untermalen sei.<sup>1723</sup> Auch die oben erwähnte Analogie des Kopfes des gemarterten Heiligen in den Szenen der Folter und der Verschüttung mit dem abgeschlagenen Haupt des Täufers auf der Johannesschüssel – toposartig verwendet – gibt dieser Paralle sichtbaren Ausdruck. Kastulus und der Täufer waren nicht nur beide Verkünder des Wortes Gottes. Auch Johannes wurde, wie Kastulus im Relief, im Anschluß an eine Predigt, die Predigt vor Herodes, getötet.<sup>1724</sup> Zugleich regt das Motiv des wie eine Johannesschüssel inszenierten Kastuluskopfes zur Andacht an (**278c**, **279a**). Da das Haupt jeweils am untersten Bildrand angeordnet ist, außerdem im Vergleich zu den restlichen Köpfen der jeweiligen Szene um 180° gedreht wurde und als einziger mit einem plastischen Nimbus versehen ist, erscheint es vom Bildkontext regelrecht isoliert. Es wird gleichsam zur separaten Betrachtung wie in einem Close-up dem betenden Gläubigen zur meditativen Versenkung dargeboten.<sup>1725</sup>

### Die Gerichtsrede

Begreift man die aus der Christus- und Johannesikonographie entlehnten Topoi als Träger einer verborgenen Sinnschicht, dergemäß Kastulus als Nachfolger Jesu und Johannes des Täufers verstanden wird, erschließt sich eine weitere Verständnismöglichkeit der vier Tafeln insgesamt. Denn sie lassen sich nicht nur im Sinne der Einteilung einer Erzählung in Einleitung, Hauptteil(e) und Schluß verstehen, sondern auch als *exemplum* einer **Gerichtsrede**. Auch dort spielt der

---

(1474-1554) Johannesstatue vom Florentiner Baptisterium, Nordportal, 1506-11, zeigt den Täufer mit Zeigegestus ohne Kind. Beliebt war es auch, Paulus in seiner Rolle als Prediger mit dem Gestus auszustatten, vgl. eine Paulusstatuette im Besitz der SMPK Berlin, Skulpturenslg., aus Italien, 15. Jh. (Rehm 2003, 353f m. Abb. 143). Auch Christus wird mit diesem Gestus gezeigt, besonders bei der Auferstehung, dann verweist der nach oben gestreckte Zeigefinger auf seinen zukünftigen Platz zur Rechten Gottes (ebd. 350). Vgl. auch LCI Bd. 7, Sp. 168 m. Abbildungshinweisen zu Johannes und dem Zeigegestus. In der profanen, italienischen Kunst der frühen Neuzeit war der Redegestus ebenfalls gebräuchlich, etwa in der *Hypnerotomachia Polyphili* von 1499 (vgl. dazu ausführlich Rehm 2003, 352f). Im 16. Jh. wird der Gestus auch als Attribut der *Veritas*-Personifikation verwendet (ebd. 356f m. Abb.). Zum Formenkanon gehört nun der nackte Unterarm des rechten Arms, welcher den Gestus ausführt, als Symbol für die „nackte Wahrheit“ (vgl. Boticelli, Verleumdung des Apelles, mit entsprechendem Gestus, oder die analoge Darstellung der vollständig nackten *Veritas* in der Emblematis, z.B. „Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts“, Hg. Arthur Henkel/Albrecht Schöne, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1816). Es fällt auf, daß auch der Arm des Moosburger Johannes stark entblößt ist, der Mantelärmel fällt weit nach hinten und gibt den Blick auf den Oberarm frei, sodaß hier zusätzlich die Predigt Johanni als „wahr, wahrhaftig“ gekennzeichnet gewesen sein könnte.

1723 Basevorns *Forma Praedicandi* sowie Hugo von St. Victor empfehlen die Untermalung der Predigt durch Gesten. Vgl. oben S. 306.

1724 LCI Bd. 7, Sp. 177, Abb. 9: Ein Türsturzrelief am Baptisterium von Pisa, um 1200, zeigt die Predigt des Johannes vor Herodes mit der Gefangennahme zu einer Szene zusammengenommen. Vgl. Mk 6, 20: „Herodes [...] wußte, daß er [Johannes, d. Verf.] ein frommer Mann war, und verwarhte ihn [vor Herodias, die Johannes töten wollte; d. Verf.]; und wenn er ihn [predigen, d. Verf.] gehört hatte, ward er sehr unruhig; und doch hörte er ihn gerne.“

1725 Der Kastuluszyklus wird also allen drei Punkten der Gregorianischen Trias gerecht. Er belehrt über die Vita des Heiligen, hilft christliche Inhalte einzuprägen (*imitatio Christi*, Topoi aus der Passionsikonographie) und entzündet die Andacht des Beschauers. Vgl. zu Gregors Bildverständnis und den antiken Grundlagen hierfür oben S. 300.

**Toposbegriff** eine wichtige Rolle, wie im folgenden zu zeigen ist. Die antike Rhetorik kennt seit Aristoteles neben den drei Redestilen auch **drei Redegattungen**: die Gerichtsrede, die über einen vergangenen Straffall befindet (*genus iudicale*), die Beratungsrede (*genus deliberativum*) – sie befaßt sich mit der Beurteilung des Falles in der Zukunft – sowie die sich mit Gegenwärtigem beschäftigende Lobrede (*genus demonstrativum*).<sup>1726</sup> Jede Gattung verfügt über ein vielfältiges Spektrum von Möglichkeiten für den Verlauf und die Argumentation innerhalb der Rede. Die einzelnen Schritte werden als *status* (Hauptfragen) bezeichnet.<sup>1727</sup> Vier Formen des *status* sind stets zu unterscheiden. Beim hier interessierenden *genus iudicale*<sup>1728</sup> sind es: der *status coniectura* (I), der *status finitionis* (II), der *status qualitatis* (III) und der *status translationis* (IV).<sup>1729</sup> Jeder *status* bietet verschiedene Darstellungsmöglichkeiten und Lösungsansätze für den jeweils anstehenden Argumentationsschritt der Gerichtsverhandlung.

Im *status coniectura* (I) geht es um die Erhellung der **Tatbestände**, etwa durch Fragen wie „*Quis fecerit?*“, „*An voluerit?*“, „*An potuerit?*“, etc. Anhand dieser „Ursprungsfragen“ (*quaestiones infinitae und quaestiones finitae*) sollen neben der *causa* die „seelische Disposition[en]“ des Täters und sein Verhältnis zur Tat geklärt werden.<sup>1730</sup> Gegenstand des *status finitionis* (II) ist dann das Verhältnis des *factum* zur *lex*. Die Parteien machen ihre **Standpunkte** klar, indem sie sich auf allgemeine Normen des Sprach- und Denkgebrauchs, auf den Gesetzgeber oder auf das Naturrecht berufen. Derjenige könne nach Meinung der Rhetoriklehrer seine Definition mit einer besonders großen „Durchschlagskraft auf die Gemüter der Richter“ vortragen, der „durch Einsatz der Mittel der *copia verborum* und der pathetischen Evozierung“, also durch **Wortfülle und Pathos**, glänze.<sup>1731</sup> Der *status qualitatis* (III) widmet sich der **Beurteilung** der Tat auf Grundlage der *lex*. Die Tat kann dabei durch den Angeklagten entweder in unterschiedlicher Form **verteidigt** werden, etwa unter Berufung auf das Naturrecht oder unter Heranziehung entfernterer Gründe (besonders *topoi*, Allgemeinplätze). Oder der Angeklagte anerkennt die Tat beziehungsweise weist einer dritten Person die Schuld zu. Zeigt der Angeklagte guten Willen und entschuldigt sich, kann die Beurteilung einer an sich schlechten Tat relativiert werden (Rückzugstaktik).<sup>1732</sup> Der *status*

1726 Insbesondere zwischen den ersten beiden Typen, die sich jeweils um die Erörterung eines Straffalls drehen (*genus iudicale* = Rede des urteilenden Richters, *genus deliberativum* = Rede eines Versammlungsmitgliedes vor Gericht), kommt es zu Berührungspunkten. Vgl. Götttert 1991, 17ff u. Lausberg 1990, §§ 59-65, §§ 139-254. Innerhalb des *genus iudicale* wird nochmals zwischen *genus rationale* und *genus legale*, d.h. von einer Beurteilung auf Grundlage der Gesetze sowie auf Grundlage weiterer „Normierungen“ (Lausberg 1990, 87, gemeint sind Verträge, Testamente etc.) unterschieden.

1727 Lausberg 1990, 64ff, § 79ff: „Der *status* ist die Art der Frage, die sich für den Richter [...] aus der ersten Konfrontation [...] der den Kern der *causa* betreffenden widersprüchlichen Aussagen beider Parteien ergibt.“

1728 Es handelt sich bei der Kastulusvita um nichts anderes als eine vierteilige Gerichtsverhandlung.

1729 Lausberg 1990, 89. Die Einteilung bezieht sich zunächst auf das *genus rationale* (siehe Anm. 1726 in diesem Kapitel). Im *genus legale* wird sie zu einem Dreischritt zusammengefaßt (III und IV werden zusammengekommen); siehe ebd. 111f.

1730 Lausberg 1990, §§ 150-165, Zit. ebd. 90.

1731 *Copia verborum* = Fülle des Ausdrucks; vgl. Lausberg 1990, 95 (Kursivdruck Verf.). Zum *status finitionis* allgemein Lausberg 1990, §§ 166-170.

1732 Ausführlich beschreibt die unterschiedlichen Möglichkeiten, von denen hier nur eine Auswahl aufgeführt wurde,

*translacionis* (IV) betrifft alle drei vorhergehenden Komponenten des Prozesses. Die Verteidigung im *status coniectura*, *finitionis* und *qualitatis* „läuft immer auf eine *translatio* hinaus“, also auf eine **Entscheidungsfindung**. Diese kann auch darin bestehen, daß der „Redner unterbrochen würde mit dem Hinweis darauf, daß er nicht das Recht habe, einen Rat in der Sache zu erteilen oder [...] zu entscheiden.“ Dieses Erheben eines **Einspruchs** und der daran geknüpfte Wunsch, das Verfahren zu beenden, muß nicht zwangsläufig den vierten Schritt bilden, sondern kann auch bereits als Einleitung der *actio*, zu Beginn der Verhandlung, erfolgen. Auch während der *actio* selbst kann der Einspruch eingefügt werden. Die erfolgreiche **Kompromittierung des Anklägers** und damit die Erweisung seiner Unzuständigkeit bedeutet dann in jedem Fall das Ende des Verfahrens.<sup>1733</sup>

Die im Kastuluszyklus dargestellte Gerichtsverhandlung läßt sich in zwei Szenen der Verurteilung und zwei Szenen der Urteilsvollstreckung einteilen. Betrachtet man sie zusammen vor dem Hintergrund der *status*-Lehre der Gerichtsrede, so bietet es sich an, die erste Szene, die **Verhaftung**, als Darstellung der *causa* gemäß dem *status coniecturae* (II) zu verstehen (272a). Sie **informiert über den Täter** sowie sein Verbrechen („*Quis fecerit?*“): die Predigt vor den Christen. Der leicht geöffnete Mund und der Redegestus des Heiligen zeigen an, daß er inmitten eines Monologs begriffen ist. Der erhobene rechte Zeigefinger ersucht das Publikum um Aufmerksamkeit. Der männliche, in der Mitte stehende Zuhörer verdeutlicht mit einer weiteren Geste, daß er dem Redner diese gewährt.<sup>1734</sup> Daß Kastulus und seine Anhänger in ihren Rollen als Sprecher beziehungsweise Publikum in einem besonders engen Bezug zueinander stehen, wird mit Hilfe der aufeinander bezogenen Faltenstrukturen und Blickrichtungen betont (Verhältnis des Täters zur Tat). Das „sakrale“ Y-Motiv auf den Gewändern Kastulus` und der Dame rechts außen zeichnen dabei die „Tat“ als gottgewollt und damit von höherer Ebene legitimiert aus (Grund für die Tat).<sup>1735</sup>

Wie für den *status finitionis* (II) gefordert, kommt es im **zweiten Relief (272b)** zur **Darstellung der jeweiligen Positionen** im Rahmen eines Verhörs. Es liegt hier der Sonderfall vor, daß Diokletian Ankläger und Richter in einem ist. Wieder sind es rhetorische Gesten, die Aufschluß über den Hergang der Verhandlung geben. Diokletians erhobene Linke führt einen Gestus aus, der in der Rhetorik traditionell den Vorgang des Richtens symbolisiert: der Kaiser verurteilt den Angeklagten zur Folter. Die Tatsache, daß hier scheinbar historisch unkorrekt dargestellt wird – strenggenommen müßte Diokletian den Angeklagten mit der Rechten verurteilen – stellt die Rechtmäßigkeit des Vorgangs hier schon in Frage. Kastulus „beantwortet“ das Urteil Diokletians

Lausberg 1990, §§ 171-196.

1733Sofern kein anderweitiges Urteil gefällt wurde. Vgl. Lausberg 1990, 107f. Alle Zitate ebd. 128f (zum *status translacionis* im *genus deliberativum*; Kursivdruck Verf.).

1734Diese beiden Gesten, d.h. der gestreckte Zeigefinger sowie die abgestreckten Zeige- und Mittelfinger bei eingeknickten restlichen Fingern wurden noch im 17. Jh. in dieser Bedeutung verstanden: „*Attentionem poscit*“ bzw. „*Audientiam facit*“, heißt es 1644 bei John Bulwer, vgl. Rehm 2003, 89-99: Die *Chirologia* von John Bulwer (1644) ist ein Kompendium von Handgesten, die mit oft mehrfacher Bedeutung belegt und erklärt sind. Bulwer beruft sich in seinem Werk auf zahlreiche Autoren, die die Verwendung der Gestik empfahlen, vor allem auf Quintilian.

1735Zum Y-Motiv als „sakrale Formel“ S. 228. Z. appellativ-emotionalen Potential v. Bildern im MA Jaritz 1990, 200ff.

mit einer Geste, die in der Rhetorik in der Regel mit Entrüstung, mit dem Einwand, ungerecht behandelt worden zu sein, gleichgesetzt wird.<sup>1736</sup> Dazu paßt, daß der Mund des Heiligen im Vergleich zur ersten Tafel viel deutlicher geöffnet ist und die Augen angstvoll geweitet sind.

Wie oben erwähnt, empfahlen nicht nur Basevorn, Hugo von St. Viktor und Augustinus dem christlichen Prediger, das Gesagte durch Mimik und Gestik zu untermauern. Schon Quintilian rät unter Vorlage eines ganzen Katalogs von Gesten, der sich unter anderem auch auf die Haltung der Fingerglieder bezieht, zum intensiven Einsatz der Gebärdensprache, um einer eventuellen Langeweile des Publikums vorzubeugen.<sup>1737</sup> Die Gestik galt aber auch als Möglichkeit, die Affekte und Emotionen des Publikums anzusprechen, das heißt Pathos zu erzeugen.<sup>1738</sup> Pathos wiederum spielte besonders bei der Gerichtsrede eine herausragende Rolle, da es den Zuhörer, also auch den Richter, in hohem Maße einzunehmen vermag.<sup>1739</sup> Speziell für den zweiten *status* der Gerichtsrede, der sich der Klärung der Positionen widmet (*status finitionis*), rät daher die antike Rhetorik den Parteien, durch **Wortfülle und Pathos** zu glänzen. Auch in der Szene des Verhörs des Heiligen Kastulus wurden, so scheint es, bewußt Gesten mit besonders **drastischer** Aussage (Verurteilung und Unverständnis über das Urteil) gewählt, um der dargestellten Gerichtsverhandlung (*status finitionis*?) ein Maximum an Pathos zu verleihen. Die oben vorgenommene Unterscheidung der Reliefs in ein oberes Register, das sich dem Ethos-Begriff widmet, und in ein unteres, dem Pathos gewidmetes Register ist also zu differenzieren. In der zweiten Szene wird durch bedeutungsschwangere Gestik schon etwas von der Drastik der folgenden Erzählung vorweggenommen.<sup>1740</sup>

Beim *status qualitatis* (III), also bei der Verteidigung der Tat – ihm entspricht das **dritte Relief (272c)** –, kommt der **Toposbegriff** zum Tragen. Spätestens bei der Folderszene wird aus der Verwendung von Bildmustern aus der Passionsikonographie heraus klar, daß Kastulus bisher einen tadellosen Lebenswandel als Nachfolger Christi geführt hat, der sich wie sein Vorbild festnehmen, verhören und verurteilen und schließlich peinigen ließ. Eine von mehreren Möglichkeiten des Angeklagten, sich bei der Gerichtsverhandlung zu verteidigen, besteht gemäß der antiken Rhetorik nun darin, den Richter von seinem **makellosen Vorleben zu überzeugen** (*deprecatio*). Auch kann

1736Vgl. zu den beiden Gesten die Abbn. nach Bulwer (siehe Anm. 1734 in diesem Kapitel) bei Rehm 2003, 93, Abb.

18f („*Indignor*“), R („*Iuro*“). Eine sehr ähnliche Darstellung eines Richterspruchs mit analoger Haltung der - hier rechten - Hand und des Zepters siehe z.B. im Dresdener Sachsenspiegel, fol. 11 (Abb. bei Baxandall 1985, 92).

1737Rehm 2003, 49. Göttert 1991, 74.

1738Brassat 2003, 54f. Allerdings warnt schon Cicero in *De Oratore* III vor einem übertriebenen Gebrauch der Gestik. Ihm folgen Leonardo und Alberti (vgl. Rehm 2003, 50f) in ihren Malereitaktaten. Eine epochenübergreifende Studie zur Verwendung von Gestik und Mimik in der Kunst liefert Ernst Gombrich: „Action and Expression in Western Art“ in: R. A. Hinde (Hg.): „Non-verbal Communication“. London/New York/Melbourne 1979, 373-395.

1739Zum Verständnis Quintilians im Hinblick auf die Gestik sowie zu seiner Rezeption im 16. und 17. Jh. in Form von Handbüchern siehe Rehm 2003, 33-39. Auf Quintilian bezieht sich Leonardo, wenn er im *Libro Della Pittura* (fol 123v) bei der Behandlung des *decorum* und der *varietas* mit dem Exempel des Gerichtsredners argumentiert, dessen „Bewegung der Arme und Hände übereinstimmend zu den Worten sich gesellen“ solle (zit. nach Rehm 2003, 50).

1740Auffällig ist gegenüber der drastischen Gestik der 2. Tafel (Verurteilung und Ausdruck des Gefühls, ungerecht behandelt worden zu sein) die Frieden, Konsens vermittelnde Gebärdensprache der 1. Tafel.

die „Feststellung, daß der Angeklagte viel gelitten hat, gerade unter der jetzigen Anklagesituation, und daß man diese Leiden als Sühne auffassen kann“, mildernde Umstände erwirken.<sup>1741</sup> Weiter kann sich der Angeklagte auf eine **übergeordnete, moralische Autorität** berufen, welche ihn zur Tat veranlaßte, etwa auf das Allgemeinwohl oder die Gebote Gottes.<sup>1742</sup> Wird eine solche, höhere Macht ins Feld geführt, kommt es zu einem **Konflikt der Normen**, der sich in Form der *qualitas absoluta* zugunsten des Angeklagten auflösen kann, indem die vom ihm vorgebrachte Autorität höher als die vom Ankläger zitierte eingestuft wird.<sup>1743</sup> In der Folterszene scheint Kastulus sämtliche Register gemäß der hier aufgeführten Möglichkeiten zu ziehen. Die Qualen, denen er sich unterzieht, sollten seinen Richter, der der Szene beiwohnt, im Sinne der *deprecatio* zur *clementia* bewegen: „Was die Person des Richters angeht, so wird der Richter mit den [...] aufgezählten Gründen um *clementia* gebeten, und es wird ihm klargemacht, daß er durch ein mildes Urteil sich den Ruhm der *clementia* erwirbt“. Dieses „deliberative Element“ (Lausberg) scheint in der Figur des sich am Leid des Kastulus weidenden Kaisers anzuklingen.<sup>1744</sup> Die Topoi aus der Christus- und Johannesikonographie suggerieren dabei, daß Kastulus einen untadeligen Lebenswandel vorweisen kann und sein Tun göttlichem Willen untersteht. Wie Christus und der Täufer hat er gepredigt und sich der *caritas* der Menschen gewidmet. Allen vorgebrachten Argumenten zum Trotz soll der Angeklagte auf Geheiß Diokletians dann doch ermordet werden. Kastulus wird, schon in der Folterszene, buchstäblich vom Täter zum Opfer, während der sich an dessen Qualen ergötze Diokletian vom Ankläger und Richter zum Übeltäter uminterpretiert wird.

Diese umgekehrten Positionen bleiben auch in der vierten Tafel mit der **Verschüttungsszene (272d)** erhalten, wo der Kaiser das Geschehen feige von einem sicheren Standpunkt aus beobachtet. Ein solcher Umschwung innerhalb der Gerichtsverhandlung (Vertauschen der Rollen des Klägers und des Angeklagten) ist eine von mehreren Möglichkeiten für den Verlauf des *status translationis* (IV). Durch die Interpretation des Anklägers als Täter wird seine Zuständigkeit in Frage gestellt (*antecategoria*). Der durch den Ankläger ausgeführte Akt der Anklage selbst ist das neue *crimen*.

„Diese Art der *antecategoria* setzt zwischen Ankläger und Angeklagtem ein Vertrauensverhältnis voraus, dessen Bruch eben im Akt der Anklage besteht. Der Vertrauensbruch wird vom Angeklagten dem Ankläger als *crimen* vorgeworfen“.<sup>1745</sup>

Tatsächlich verrät die *Kastulusvita*, daß Kastulus und Diokletian ursprünglich in einem Vertrauensverhältnis zueinander standen, denn der Heilige war am Hofe des Kaisers als Kämmerer

1741 Lausberg 1990, 105. Vgl. ebd. §§ 192f.

1742 Lausberg 1990, 102f u. 120f.

1743 Lausberg 1990, 121.

1744 Nach Aussage der *Viten* soll Kastulus durch die Folter ein letztes Mal zur Meinungsänderung angehalten werden:

Kastulus war „... an die Ram auffgehenckt/mit Bleykolben geschlagen/Vnd doch von seinem fürnemen/Vnd bekantnuß Christi nit mögen abwendig machen/derwegen greiff er [Diokletian, d. Verf.] zu dem letzten mittel/verurtheilt in zum Todt/wirde auß desselben bevelch in ein Gruben geworffen/darin mit Sand bedeckt/Vnd ersteckt.“ Kreitmann 1542, fol 8f. Der Begriff des „deliberativen Elements“ ist ebenfalls aus der antiken *status-*lehre im Zusammenhang mit der *deprecatio* entnommen, siehe Lausberg 1990, 105 (Zit. ebd.).

1745 Lausberg 1990, 108 (Kursivdruck Verf.).

angestellt und genoß dessen Wertschätzung. Dies macht die Tat Diokletians umso fragwürdiger und moralisch verwerflicher. Das Sterben Kastuli aber ist, wie die Kreuzigung Christi, letztlich gottgewollt: die Leserichtung führt über die Brechungskante des Schreins zur Golgathszene im Gesprenge und bestätigt damit nochmals die in den Reliefs verwendeten Topoi aus der Passionsikonographie (46).

### Redefiguren

Schon die Grobstruktur der Erzählung scheint an der antiken Rhetorik (Bereich der *inventio*, Erfindung der Gedanken) orientiert – sie ist zum Beispiel *brevis* (kurz), *aperta* (klar) und – wegen der Wahl „historischer“ Kulissen – *probabilis* (glaubwürdig).<sup>1746</sup> Auch im Detail sind rhetorische Formeln, Redefiguren und grundsätzliche Prinzipien der Redekunst aus dem Gebiet der *elocutio* (sprachliche Darstellung) angewandt. Eine der vier *virtutes elocutionis* ist die *latinitas*, die **Sprachrichtigkeit**. Bei Einzelwörtern sind „Verstöße gegen die korrekte Form“ (Barbarismen) erlaubt, wenn sie bewußt eingesetzt werden, um einen bestimmten Effekt zu erzielen. Dann spricht man von **Metaplasmen**.<sup>1747</sup> Leinbergers, Versuch, etwa die Rüstungen möglichst genau zu schildern (Sandalen, Helme), könnte man als Streben nach bildlicher *latinitas* interpretieren, Übertreibungen und Verzerrungen (übergroße Schneckenornamente, Kuhmaulschuhe) hingegen als Metaplasmen. Offenbar hat Leinberger noch eine weitere *virtus elocutionis* beherzigt: das Prinzip des *aptum* (**Angemessenheit**). Dies verrät vor allem die Auswahl der **Schauplätze**. Die geschlossenen Räume im oberen Register entsprechen dem vergleichsweise statischen Geschehen bei Predigt und Verhör, die offenen Plätze des unteren Registers sind hingegen den extrovertierten Bewegungen der Schergen bei der Folter angemessen.<sup>1748</sup>

Die dritte *virtus elocutionis* ist der Schmuck (*ornatus*).<sup>1749</sup> Er sorgt für *varietas* und besteht vor allem aus rhetorischen **Wortfiguren**.<sup>1750</sup> Auch solche scheint Leinberger ins Bild umgesetzt zu haben.<sup>1751</sup> Als Hyperbel (Übertreibung)<sup>1752</sup> könnte man beispielsweise den Soldaten im linken Vordergrund der Folterszene umschreiben (272c): in beiden Händen hält er Keulen, obwohl er die linke nicht benutzt, von der übertrieben ausladenden Körperhaltung des Schergen ganz zu

1746 So verlangt für die *narratio* (Göttert 1991, 30ff; siehe oben S. 301). Die Schilderung des Geschehens auf den Tafeln beschränkt sich auf eine übersichtliche (*brevis*) und klar verständliche (*aperta*) Auswahl von Szenen, die mit Hilfe „historischer“ Kulissen und Protagonisten glaubwürdig (*probabilis*) erscheinen

1747 Göttert 1991, 42.

1748 Zum *aptum* siehe Göttert 1991, 67f.

1749 Ausführlich Göttert 1991, 44ff

1750 Strenggenommen unterscheidet die Rhetorik zwischen Wortfiguren, bei denen Wörter innerhalb ganzer Wortfiguren hinzugefügt, ausgelassen oder umgestellt werden, und Tropen, bei denen nur einzelne Wörter ersetzt werden. In Wortverbindungen kann es auch Sinnfiguren geben, dazu zählen etwa Personifikation und Allegorie. Siehe für das folgende Göttert 1991, 47ff.

1751 Ähnliches hat Suckale 2001, 421, für Rogier van der Weydens Madrider Kreuzabnahme versucht. Er kann u.a. die Reduplikation, eine Form der Anapher, und die Hyperbel nachweisen.

1752 Die Hyperbel zählt zu den Tropen. Siehe Göttert 1991, 51f. Zu einer Anwendung des Hyperbelbegriffs auf die Kunst Hendrick Goltzius siehe Krystof 1997, 112f.

schweigen. Als Parallelismus wäre die jeweils ringförmige Erzählstruktur der Szenen im unteren Register zu werten (272c,d). Als Chiasmus (kreuzweise Stellung der Satzglieder) ließe sich hingegen die der beiden oberen beschreiben (272a,b). Dort steht jeweils der von zwei Soldaten flankierte Kastulus seinem Publikum – den Gläubigen beziehungsweise dem Kaiser – gegenüber. Jedoch sind die Positionen in Szene II im Vergleich zu I getauscht. Als Anapher könnte man den in Szene II und III wiederkehrenden Diokletian bezeichnen (272b,c). Charakteristisch für die Anapher ist es, daß dasselbe Wort jeweils den Beginn zweier nacheinander folgenden Sätze markiert. Als Anapher kann die Diokletiansfigur deshalb nur gelesen werden, wenn man die Folterszene von rechts nach links betrachtet. Die Schergengruppen der Folter und der Verschüttung (272c,d) lassen sich jeweils als (Äquivalent zum) Polyptoton verstehen. Ein solches liegt vor, wenn fast identische Wörter, die sich nur durch einen oder wenige Buchstaben voneinander unterscheiden und außerdem ethymologisch verwandt sind, aneinandergereiht werden (etwa: „mit lautem Ruf rufen“), oder die aufgeführten Wörter zumindest inhaltlich identisch sind (etwa: „Ehre..., Ruhm..., Triumph“).<sup>1753</sup> Ganz ähnlich wird das Grundmotiv des Soldaten gleichsam multipliziert und in unterschiedlichen Haltungen sowie aus unterschiedlichen Blickrichtungen präsentiert, um einen umfassenden Eindruck des Themas zu gewähren.<sup>1754</sup> Die Soldatenreihen des linken und rechten Flügels könnte man zudem als bildgewordenen Parallelismus lesen: wie gezeigt, erschließen sich die Bilder anhand der jeweils im Halbrund angeordneten Soldaten kreisförmig. Der Parallelismus ist eine Wortfigur, zu deren Verwendung unter anderem die *Forma Praedicandi* des Robert von Basevorn ausdrücklich rät.<sup>1755</sup> Das Beiwohnen Diokletians bei der Folter und Verschüttung könnte man jeweils im Sinne einer *amplificatio* auffassen, ein rhetorisches Mittel, das wiederum Basevorn dem Prediger ans Herz legt. Unter Amplifikation versteht man die Erweiterung einer Aussage unter verschiedenen Gesichtspunkten. Die Ausschmückung kann in positiver oder negativer Hinsicht erfolgen und sollte zu einem verbesserten Erkenntnisgewinn beitragen. So erklärt der jeweils in einer Art Nebenszene eingefügte Kaiser nicht nur, weshalb die Folter/Tötung stattfindet (er erteilte den Befehl), sondern sein Sadismus und seine perverse Schaulust stellen das Leiden Kastulus umso mehr als etwas Verdienstvolles heraus (negatives und positives *exemplum*).

### Zusammenfassung

Der Kastuluszyklus Leinbergers, gleichsam eine bildgewordene Predigt über die Vita des Heiligen, überzeugt durch seine Übersichtlichkeit und gute Lesbarkeit. Wie von Robert von Basevorn gefordert, ist das Material streng chronologisch gegliedert und eine Szene aus der vorhergehenden

<sup>1753</sup>Götttert 1991, 54f.

<sup>1754</sup>Vielleicht spielt hier aber auch die Idee des Paragone eine Rolle, worauf weiter unten zurückzukommen ist. Siehe unten S. 330ff.

<sup>1755</sup>Siehe oben S. 306. Zum Parallelismus siehe Götttert 1991, 56f.

heraus schrittweise begründet. Dabei scheinen sich Spezifika aus dem Bereich der antiken Gerichtsrede herauszukristallisieren. Auch Augustinus hatte verlangt, daß eine Predigt sich durch Klarheit auszeichnen müsse. Sie soll belehren, aber auch bewegen und lebhaft sein. Auch dieser Vorgabe wird die Kastulusvita gerecht. Ihre Ausdruckskraft spricht den Betrachter direkt an, sie ist volkstümlich, realistisch und vulgär, menschlich nah und unmittelbar, und sie polarisiert, so wie Augustinus es für die Gemeindepredigt fordert. Augustinus sagt, daß jede *res* zugleich auf eine höhere, eine göttliche Sinnschicht verweise. Ganz ähnlich scheinen die toposartig verwendeten Bildformeln aus der Passionsikonographie auf einen höheren, christologischen Bedeutungsgehalt anzuspüren. Was Augustinus über die Heilige Schrift sagt, könnte man ebensogut auf die Kastulustafeln übertragen, weshalb oben genanntes Zitat hier nochmals angeführt werden soll:

„Wie sehr ist die Ausdrucksweise selbst der Heiligen Schrift allen zugänglich, obwohl nur ganz wenige in sie eindringen können! Was sie an klar Verständlichem enthält, das spricht sie wie ein vertrauter Freund, ungeschminkt, zum Herzen der Ungelehrten wie der Gelehrten; aber selbst was sie in Mysterien verbirgt, das macht sie nicht durch erhaben-hochmütigen Stil unzugänglich, sodaß ein langsamer und unausgebildeter Geist, wie ein Armer zum Reichen, sich nicht herantraut; sondern sie ladet alle durch ihren niedrigen Stil ein, um sie alle nicht nur durch ihre klar verständliche Wahrheit zu nähren, sondern sie auch durch ihre geheime Wahrheit zu bilden; sie hat dieselben Inhalte in ihren offenbaren wie in ihren verborgenen Teilen.“<sup>1756</sup>

### **c) Rhetorik und Reform: die Kastulustafeln als *exempla***

„Zeiten der Reform waren auch immer Zeiten einer verstärkten Beschäftigung mit der Gedankenwelt und Spiritualität des heiligen Augustinus“ sowie mit seinen Schriften, die „gelesen, abgeschrieben und verbreitet wurden“ (Klaus Schreiner).<sup>1757</sup> Augustins Rat, die antike Bildung und Philosophie zum Wohle der eigenen Religion zu nutzen, erlangte deshalb gerade in den reformfreudigen Phasen des Hoch- und Spätmittelalters neue Gültigkeit. Für den Reformkanoniker Hugo von St. Viktor war „*De Doctrina Christiana*“ die Grundlage seines Studienkonzepts. Heidnisches Wissen und weltliche Philosophie sollten als Werkzeuge für die Auslegung der Schrift dienen, ja, das Lesen antiker Autoren betrachtete Hugo als einen „integrierenden Bestandteil christlicher Erziehung“.<sup>1758</sup>

<sup>1756</sup>Augustinus, *Epist. class.* III, 137, 18; zit. nach Auerbach 1958, 41 (Übers. Auerbach). Siehe auch oben S. 302 (Alberti, Erkenntnisgewinn und Weltverbesserung durch Rhetorik).

<sup>1757</sup>Schreiner 1998, 4. Der Augustinertheologe Hermann von Schildesche (1290-1357) sagt zum Beispiel ausdrücklich, daß Augustin vor allem durch seine „*scriptura at codicibus*“, durch Schriften und Bücher, zum Wohl und zur Belehrung der katholischen Kirche beigetragen habe.

<sup>1758</sup>Schreiner 1998, 32. Zugleich betont er die Anwendung der augustiniischen Zeichenlehre (ebd. 47) und die Tatsache, daß Bibellektüre dazu beitrage, zwischen Gut und Böse unterscheiden zu helfen (ebd. 46). Vgl. Margarte T. Gibson: „The *De Doctrina Christiana* in the School of St. Victor“ in: Edward D. English (Hg.): „Reading and Wisdom. The *De Doctrina Christiana* of Augustine in the Middle Ages“ (Norte Dame Conferences in Medieval Studies VI), Notre Dame und London 1995, 42ff. Eileen C. Sweeney: „Hugh of St. Victor: The Augustinian Tradition of Sacred and Secular Reading Revised“ in: Edward D. English (Hg.): „Reading and Wisdom. The *De Doctrina Christiana* of Augustine in the Middle Ages“ (Norte Dame Conferences in Medieval Studies VI), Notre Dame und London 1995, 65ff. Hugos Ideen wurden im 14. Jh. rezipiert durch Jordanus von Quedlinburg, d.i. Jordanus von Sachsen (*Liber Vitasfratrum*, 1357), siehe Schreiner 1998, 49.

Auch der römische Säkularkanoniker Maffeo Vegio (1407-1458) von St. Peter in Rom macht den rhetorisch gebildeten Augustinus zur Schlüsselfigur seines Denkens. Unter anderem lobt er Augustins Fähigkeit, je nach Intention in unterschiedlichen Stillagen (*genera dicendi*) schreiben zu können:

„Bald erhebt sich seine Sprache zu hohem Schwung, bald ist sie ganz einfach, man möchte fast sagen, nachlässig. Je nach dem Gegenstande, mit dem er sich gerade beschäftigt, schreibt er bald farbenreich, bald schmucklos, bald ruhig erörternd, sodaß die Sprache gleichsam seine Dienerin erscheint, die ihm auf seinen Wink zu Befehl steht“.<sup>1759</sup>

An das Augustinerkloster Sto. Spirito in Florenz schlossen humanistisch gesinnte Augustinereremiten unter Luigi Marsili (1342-1394) im Namen Augustins eine Art Akademie an, an der Interessierte über literarische, theologische und philosophische Fragen debattieren konnten. Von Italien aus wurden diese humanistisch-augustinischen Ideen durch Augustinereremiten nach Prag, Avignon und Paris sowie nach Erfurt und Nürnberg weitergetragen.<sup>1760</sup>

Augustins durch die antike Rhetorik geprägte Schriften eigneten sich auch für die Reformideen des späten Mittelalters, die über Langenzenn bei Nürnberg nach Altbayern gelangten.<sup>1761</sup> Eines ihrer Hauptanliegen war, wie gezeigt, das Praktizieren der Nächstenliebe in Form der **Seelsorge** (*caritas*). Der Begriff der *caritas* steht, wie erläutert, auch im Zentrum von Augustinus' „*De Doctrina Christiana*“: die Nächstenliebe ist für ihn die Grundlage einer gut funktionierenden Kommunikation zwischen Prediger und Zuhörer. Hauptziel des Redners muß das Wohlergehen seines Publikums sein. Er versucht ihm „verständlich zu machen, was es mit den dunklen und zweideutigen Redewendungen in der Bibel auf sich hat.“<sup>1762</sup> Schon Christus, der erste christliche Prediger, hatte ausschließlich das Wohl seiner Hörer gewollt, als er ihnen in Form von Gleichnissen das Wort Gottes nahebrachte. Die Liebe ist daher nach Augustin auch „die Summe und der Grundsinn aller Schriftaussagen, das die Schriftauslegung regulierende und bestimmende Prinzip“.<sup>1763</sup> Zu dessen Verständnis soll, so der Kirchenvater, die Anwendung der antiken Schulrhetorik beitragen.<sup>1764</sup> So gelange der Gläubige nach Unterweisung durch den rhetorisch gebildeten Prediger zur Erkenntnis, daß „die Heilige Schrift, unser unverbrüchliches Gesetz, aus Unweisen Weise macht,“ aber auch „den Schmerz dämpft, Hoffnung gibt, den Greis kräftigt, den Jüngling unterweist, Verschmähte besänftigt, Irrende belehrt, Kranke heilt, Schwache aufrichtet, Schlafende aufweckt, Müßiggänger zurechtweist“ und so fort.<sup>1765</sup> Mit anderen Worten: nach ihrer

1759Mapheus Vegius, „Erziehungslehre“, übers. und erläutert von K. A. Kopp, Freiburg i. Br. 1889, 23. Zit. nach Schreiner 1998, 37. Nicht zufällig beschäftigten sich, vice versa, auch italienische Humanisten wie etwa Petrarca (1304-1374) und Angelo Poliziano (1454-1494) mit den Schriften Augustins (Schreiner 1998, 33ff).

1760Schreiner 1998, 38f.

1761Siehe oben S. 143f.

1762Schreiner 1998, 42. Vgl. Murphy 1974, 290.

1763Schreiner 1998, 42f.

1764Vickers 1988, 233, konstatiert, daß die Rhetorik im Zuge dessen zu einem „purely practical“ Hilfsmittel verkommen und auf ein starres Anwenden von Regeln reduziert worden sei. Vgl. ebd. 241.

1765So werden die *utilitates*, die „Nützlichkeiten“ der Heiligen Schrift, umschrieben in den früher Augustinus zugeschriebenen *Sermones ad fratres in eremo* (zit. nach Schreiner 1998, 50; publ. in Jordanus de Saxonia: *Liber*

Auslegung unter Zuhilfenahme der antiken Rhetorik kann die Heilige Schrift zur *caritas*, zur Seelsorge, anleiten. Dies mußte im Sinne der Forderungen der mittelalterlichen Kanonikerreformen sein. Nach Schreiner übte auch Augustins hohe Wertschätzung der Bibel und des Buches im allgemeinen<sup>1766</sup> wesentlichen Einfluß auf die Kanonikerreformen des Spätmittelalters aus. Nicht nur die Ordensregeln des Hl. Augustinus wurden praktisch sowie durch Abschriften und Neuauflagen rezipiert. Die Reformorden bemühten sich insgesamt um den **Ausbau ihrer Stifts- und Klosterbibliotheken**.<sup>1767</sup> Ausgehend von den Augustinereremiten wurden bald auch die der Augustinusregel verpflichteten Chorherrenstifte von der Idee der Buch- und Bibliotheksförderung erfaßt.

„Die reformbewußten Augustiner-Chorherren des Stifts Windesheim bei Zwolle und dessen Tochterklöster, die sich zur Windesheimer Kongregation zusammengeschlossen hatten, machten das Abschreiben, Sammeln und Lesen von [...] *libri devoti* [...] zu einem erklärten Ziel ihres klösterlichen Gemeinschaftslebens.“<sup>1768</sup>

Auch andere Bücher – Schriften der Kirchenväter, Heiligenlegenden, Werke Bernhards von Clairvaux und Gregors des Großen, auch volkssprachliche Literatur – wurden in den Windesheimer Stiften gesammelt. Die Kanoniker schufen überdies selbst neue Werke, in denen teils die Gedanken Augustinus` wieder auflebten. Thomas von Kempen (†1471), seit 1399 Chorberr im Augustinerstift St. Agnetenberg bei Zwolle, schrieb insgesamt viermal die Bibel ab und brachte 38 eigene Schriften hervor. Die bekannteste ist wohl die „*Imitatio Christi*“, die dem Leser empfiehlt, sich in das Leben Jesu durch intensives Studium zu versenken und dem durch ihn vorgelebten Exempel zu folgen.<sup>1769</sup>

Auch die von Böhmen ausgehende Raudnitzer Reform zielte auf den Ausbau der Bibliotheken. Die Pflege und der Kauf von Büchern schrieben die *Consuetudines* ausdrücklich vor.<sup>1770</sup>

Schon Augustinus hatte ausdrücklich auf *libri correcti* geachtet, also auf **sachlich und sprachlich intakte** Texte. Wiederabgeschriebene und neu entstandene Bücher sollten einer *emendatio*, einer Korrektur unterzogen werden, um so ein ideales Verständnis zu gewährleisten. Noch der Nürnberger Augustinereremit Conrad von Zenn (†1460) betont daher, daß nur *codices emendati*,

---

*Vitasfratrum*, hg. von R. Arbesmann und W. Hümpfner, New York 1943, 233-242). Es ist im Grunde eine Aufzählung der den Chorherren obliegenden Pflichten an der Gemeinde.

1766 Gemäß seinem Bekehrungserlebnis, bei dem ein Engel ihn zum Lesen der Heiligen Schrift aufforderte: „*tolle, lege*“ (siehe oben S. 303 Anm. 1657).

1767 „Die Einsicht, daß Bücher und Bibliotheken unabdingbare Voraussetzungen monastischer [und klerikaler, d. Verf.] Observanz sind, hat in sämtlichen Orden des späten Mittelalters Kräfte und Bestrebungen geweckt, die Bibliotheken der einzelnen Konvente auszubauen und den religiösen Interessen einer von Reformstreben geprägten Mönchsgeneration anzupassen.“ Dies gelte „auch für jene Gemeinschaften, die beanspruchen, der Regel des hl. Augustinus zu folgen“ (Schreiner 1998, 57). Siehe für das folgende, soweit nicht anders angegeben, ausführlich Schreiner 1998, 57ff. Zur Wertschätzung des Buches bei den Augustinereremiten bes. ebd. 58f.

1768 Schreiner 1998, 62 (Kursivdruck ebd.). *Libri devoti*, fromme Bücher waren den Windesheimern im Zusammenhang mit der *devotio moderna* wichtig, der sie verpflichtet waren. Siehe dazu oben S. 144f.

1769 Schreiner 1998, 64.

1770 In den Stiftsbibliotheken lassen sich ebenfalls Werke aus dem Bereich der *devotio moderna* nachweisen, für Raudnitz z.B. gibt ein Bücherkatalog von 1410 Aufschluß über den Bestand. Vgl. Machilek 1976, 119, u. Kat. Regensburg 1999, 52. In Indersdorf wurde unter Propst Petrus Fries (seit 1438) eine neue Bibliothek errichtet, siehe ebd. 55.

überarbeitete Werke, für den Wissenserwerb der Geistlichen geeignet seien. Bücher betrachtet er als unermeßlichen Schatz, den es zu hüten und zu pflegen gelte.<sup>1771</sup> Das Verlangen der spätmittelalterlichen Reform-Augustiner nach *libri correcti* läßt sich mit den humanistisch geprägten Heiligenviten etwa des Erasmus von Rotterdam vergleichen. Die Forderung nach historisch korrekten Büchern ist nach Schreiner daher nicht nur als Rückbezug auf Augustin zu werten, sondern auch dem Einfluß des zeitgenössischen Humanismus zuzuschreiben.<sup>1772</sup> Etwas von diesem Wunsch nach sprachlich und inhaltlich einwandfreien Schriftquellen spiegelt sich, wie gezeigt, auch in der scheinbar historisch korrekten Wiedergabe der Kulissen und in der Chronologie der Kastulusreliefs.

Daß humanistische Ideen durchaus Eingang in die Stifte fanden, hat bereits Weber betont.<sup>1773</sup> Auch daß Augustinus ein Verehrer der antiken Rhetorik, namentlich Ciceros war, war im Spätmittelalter noch allgemein bekannt, wie zahlreiche um 1500 entstandene, lateinische und volkssprachliche Augustinusviten zeigen.<sup>1774</sup> In den **Stiftsschulen** des Spätmittelalters wurde daher nicht nur ein effektives Studium insgesamt gefördert, sondern unter anderem auch der Unterricht in Grammatik, Dialektik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie und in **Rhetorik** vorgeschrieben.<sup>1775</sup> In den teils erhaltenen, spätmittelalterlichen Handschriften aus dem Reformstift Indersdorf heißt es zum Beispiel in einer Anleitung zur Predigt, daß der Redner nicht durch übertriebene Gesten unangenehm auffallen solle. Hierfür gibt der Schreiber Beispiele, negative *exempla*.<sup>1776</sup>

„Er soll nicht den Arm ausstrecken, als ob er den Leuten die Worte an den Kopf werfen wolle, nicht mit geschlossenen Augen und mit hochmütigem Gesichte dastehen, genau so wenig aber wie ein Verrückter den Kopf herumwerfen“ und so fort.<sup>1777</sup>

Anschließend werden Vorschläge für eine schöne und richtige Aussprache gegeben und dazu passende Gesten vorgestellt, mit dem Zusatz: „*ut rhetorica instruit*“.<sup>1778</sup> In den Indersdorfer Predigtanweisungen ist, wie schon bei Augustinus und Robert von Basevorn und teils anknüpfend an die antike Rhetorik, die Rede davon, daß eine gute Predigt sich durch folgendes auszeichnen müsse: durch geistige Selbständigkeit, durch Volkstümlichkeit und Lebensnähe und vor allem durch

1771Schreiner 1998, 69.

1772Schreiner 1998, 70. Der Topos der *libri correcti* taucht auch bei den benediktinischen Reformen (Kastl, Melk, siehe oben S. 145) des Spätmittelalters auf. Vgl. Klaus Schreiner: „Benediktinische Klosterreform als zeitgebundene Auslegung der Regel. Geistige, religiöse und soziale Erneuerung in spätmittelalterlichen Klöstern Südwestdeutschlands im Zeichen der Kastler, Melker und Bursfelder Reform“ in: Blätter für württembergische Kirchengeschichte 86 (1986), 115.

1773Schreiner 1998, 70. In den Beständen des böhmischen Reformstifts Raudnitz läßt sich anhand eines Bücherkatalogs von 1410 nachweisen, daß die Chorherren d. Humanismus nahestanden; Kat. Regensburg 1999, 52. Vgl. Anm. 1770.

1774Schreiner 1998, 70f. Eine Straßburger Augustinus-Vita (Berlin, SMPK, Ms. germ. qu. 1877, 1484) berichtet z.B., daß Augustin während seiner Studiums „*ein buoch eins meisters ciceronis*“ las, das „*ein vermanung zuo der wißheit*“ enthielt. „*Das buoch verwandelte sin begirde vnd sin gebet zuo got vnd macht sin begerung anders*“ (zit. nach Schreiner 1998, 71).

1775Kat. Regensburg 1999, 52.

1776Siehe dazu unten S. 328.

1777BHSStA München Klosterlit. Indersdorf n. 2 fol. 16rf; nach der Übersetzung von Staber 1949, 220.

1778Zit. nach Staber 1949, 220 (BHSStA München Klosterlit. Indersdorf n. 2 fol. 16rf).

eine klare Gliederung.<sup>1779</sup>

Die Moosburger Auftraggeber, weltliche wie geistliche, könnten in vielfältiger Art und Weise mit humanistischem Gedankengut und damit mit der Lehre der Rhetorik in Berührung gekommen sein.<sup>1780</sup> Die Stifte standen in regem Austausch miteinander, Pröpste und Kanoniker waren teils an mehreren Institutionen gleichzeitig beschäftigt, sodaß zum Beispiel ein Einfluß in Sachen Rhetorik auf Moosburg etwa vom nahegelegenen Indersdorf aus denkbar ist. Auf die mutmaßlichen und teils gesicherten Kontakte Aventins und des Cusaners mit Moosburg beziehungsweise Landshut wurde oben bereits verwiesen.<sup>1781</sup> Herzog Ludwig X. von Bayern, der als einer der unmündigen Stifter auf der Predella des Moosburger Hochaltars dargestellt ist und 1514, kurz nach Fertigstellung des Retabels, zunächst gemeinsam mit seinem Bruder Wilhelm den Herzogstitel erhielt, wurde von Aventin erzogen. Auch der Augsburger Humanist Peuntinger, der Astronom Johann Albrecht Widmanstetter, der Ingolstädter Astronomieprofessor Peter Apian sowie Dietrich von Plieningen zu Eisenhofen und Schaubeck, ein damals bekannter Übersetzer von Werken der klassischen Antike, verkehrten am Hofe Ludwigs. Entsprechend ließ dieser sich 1516/17 von Hans Wertinger in einem repräsentativen, antikisierenden Porträt als „König Alexander“ darstellen.<sup>1782</sup>

Da der Moosburger Konvent sich auf die Regeln des Heiligen Augustinus berief,<sup>1783</sup> ist es mehr als wahrscheinlich, daß sich im Besitz des Münsters ursprünglich auch Ausgaben oder Abschriften seiner Werke, vielleicht sogar der „*Doctrina Christiana*“, befanden. Dies liegt auch insofern nahe, als dem Münster eine bedeutende Schule angegliedert war. Die Moosburger Stiftsschule stand schon seit dem 12. Jahrhundert bis ins Spätmittelalter in hoher Blüte. Aus ihr ging unter anderem der Reformier Geroh von Reichersberg hervor.<sup>1784</sup> Kurz nach dem Bau des gotischen Chors 1469 wurde neben einer neuen Sakristei auch eine Bibliothek mit zugehöriger Schatzkammer neu errichtet.<sup>1785</sup>

Insbesondere die gotischen Kanoniker könnten offen für Lehre und Bildung und damit für die Rhetorik gewesen sein. Viele Pröpste speziell des 15. Jahrhunderts stammten aus Adels- oder

1779Staber 1949, 220. Es sind Merkmale, die S. 289ff auch an den Kastulustafeln festgemacht wurden. Zu Augustin u. seiner Forderung nach einer lebensnahen, volkstümlichen Predigt siehe S. 304f. Zur Klarheit der Rede in der Antike, bei Augustin und Robert von Basevorn S. 301, 305f. Zur Eindämmung des ausufernden Heiligenkults im Zuge der Kanonikerreformen vgl. oben S. 148.

1780Denkbar wäre sogar eine indirekte Kenntnis der Theorien Albertis, vielleicht über Stift Langenzenn bei Nürnberg. In Nürnberg ist spätestens ab 1512 ein Exemplar von Albertis *De Pictura* nachweisbar. Das anhand eines von Willibald Pirckheimer erstellten Inventars belegbare, heute verlorene Manuskript stammt vermutlich aus dem Besitz des 1475 in Rom verstorbenen Astronomen und Mathematikers Regiomontanus, der mit Alberti befreundet war, und dürfte auf Dürers Kunsttheorien Einfluß ausgeübt haben. Vgl. Balters 1991, 108f, sowie H. Rupprich: „Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer“ in: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 18/19, 1960/61, 219-239.

1781Oben S. 287f.

1782In den 30er Jahren ließ er antikisierende Medaillen mit Emblemen durch Hans Äßlinger und Thomas Hering fertigen. Vgl. Lill 1942, 31-34. Das erwähnte Wertinger-Gemälde befindet sich in Prag, Rudolfinum. Lill 1942, 34, spekuliert sogar über „stärkere persönliche, geistige und künstlerische Beziehungen“ zwischen Ludwig und Leinberger.

1783Siehe oben S. 12ff.

1784Altmann 1990, 3. Über den Bestand der Stiftsbibliothek gibt es, abgesehen von den im Literaturverzeichnis genannten Titeln zu den liturgischen Quellen, keine Angaben in der Literatur.

1785Siehe Hartig 1927, 80, und oben S. 157 Anm. 802.

Rittergeschlechtern und damit aus eher gebildeten Familien.<sup>1786</sup> 1472 rief Herzog Ludwig der Reiche von Bayern-Landshut, der 1468 auch den Grundstein zum Moosburger Chor Neubau gelegt hatte, in Ingolstadt die erste bayerische Universität ins Leben.<sup>1787</sup> Daraufhin wurde den Moosburger Pröpsten ausdrücklich das Recht zuerkannt, unter Beibehalt des Bezugs der Pfründe in Ingolstadt zu studieren.<sup>1788</sup> Speziell an der Rhetorik der Rechtssprechung, welche, wie es scheint, direkten Niederschlag in den Reliefs fand, könnten die Moosburger Kanoniker interessiert gewesen sein. Dem Stift war 1340 die Hofmarkgerichtsbarkeit zugestanden worden. Seitdem durften alle dem Stift unterstellten Personen im Fall einer Strafsache ausschließlich durch stiftseigene Richter abgeurteilt werden. Unter Theoderich Mair wurde die Gerichtsbarkeit des Münsters noch weiter ausgebaut.<sup>1789</sup> Möglicherweise sind die Kastulusreliefs also nicht nur ganz allgemein von den Maßregeln der antiken Redekunst inspiriert, sondern dienten dem (auszubildenden) Chorherren als konkret-praktisches Anschauungs- und Unterweisungsmaterial auf den Gebieten der Rhetorik, der Predigt und der Rechtssprechung. Erst das Erlernen dieser Fähigkeiten ermächtigte ihn schließlich zum caritativen Handeln an der Gemeinde im Sinne Augustinus'<sup>1790</sup> und nach den Vorgaben der Kanonikerreformen.<sup>1791</sup> Für die Gemeinde, der diese Sinnschichten sicherlich verborgen blieben, illustrierten die Tafeln in anschaulichen Bildern die Vita des Patronatsheiligen

### **Exemplum**

Oben wurde gezeigt, daß Augustin und Hugo von St. Viktor die antike Rhetorik, die Heilige Schrift, Christus in seiner Rolle als Redner und die zeitgenössische Predigt in engen Bezug zueinander setzten. So erstaunt es nicht, daß die *ars praedicandi* eines der zentralen Instrumente des antiken Redners auch für den christlichen Prediger als unbedingt notwendig postuliert: das *exemplum*. Darunter versteht die antike Rhetorik einen eingestreuten Beleg in der Beweisführung, um einen bestimmten Charakterzug einer Person oder Eigenschaften einer Sache zu verdeutlichen.<sup>1792</sup> Es handelt sich dabei meist um eine kurze Darstellung von historischen Taten, Leistungen oder Aussprüchen, die als allgemein anerkannt gelten (*loci communes*).<sup>1793</sup> Auch der Redner greift in seiner Ausbildung auf solche „Gemeinplätze“ zurück: die *imitatio* von Exempeln, also von allgemein anerkannten Modellen, ist einer der drei Schritte, die die antike Rhetorik für das Erlernen

1786Z.B. Seyfried Ritter von Frauenberg (1368-1374), Kaspar, Edler von Seiboltsdorf (1425-1444), Johann von Pinzenau (1444-1479); Theoderich Mair stammt aus einem Augsburger Patriziergeschlecht. Vgl. Aufzählung bei Braun 1902, 15-25.

1787Unterstützt wurde er dabei durch seinen Kanzler Martin Mair, Vater des Moosburger Propstes Theoderich Mair. Vgl. Buchberger 1993, 31.

1788Heilmaier 1927, 102.

1789Braun 1902, 19ff. Auch in Stift Neunkirchen am Brand, dessen *Consuetudines* teils in Form von Handschriften überliefert sind, nahmen juristische Fragen (Hinweise zur Bestrafung von Vergehen, zum Abhalten von Kapitelsitzungen mit Wahl der Amtsträger etc.) einen hohen Stellenwert ein. Vgl. Kat. Regensburg 1999, 53.

1790Vgl. oben S. 304.

1791Siehe oben S. 148.

1792SwbLit, 272. Göttert 1991, 151. Zum *topos* vgl. oben S. 310ff.

1793Göttert 1991, 151.

der Kunst der Rede empfiehlt.<sup>1794</sup> Dementsprechend hebt Augustinus hervor, daß das Sammeln von Modellen, von *exempla*, und die *imitatio* derselben die wichtigsten Voraussetzungen für das Erlernen des *modus proferendi* seien. Auch als Mittel der Beweisführung spielt das Exempel in den mittelalterlichen Predigtraktaten eine Rolle. Schon Christus habe, so der von Augustinus geprägte Predigtlehrer Robert von Basevorn, in seinen Gleichnissen mit dem Beispiel gearbeitet, ebenso Gregor der Große.<sup>1795</sup> Entsprechend legt auch Robert dem Prediger mehrmals die Anwendung von „examples“ ans Herz, außerdem betont er, daß der christliche Redner neben „purity of life“ und „authority given by the church“ auch „competent knowledge“ vorweisen müsse, die er sich letztlich durch *imitatio* von Vorbildern erwirbt.<sup>1796</sup>

Das *exemplum* ist nicht nur ein Topos der antiken Rhetorik und der spätmittelalterlichen Predigtliteratur, sondern entwickelte sich zu einem eigenständigen, christlich-literarischen Gattungsbegriff. Nach mittelalterlichem Verständnis ist das Exempel eine kurze, aber eigenständige Erzählung, die beispielhaft entweder in positivem oder negativem Sinne eine dogmatische oder moralische Lehre veranschaulicht und zur Nachahmung (*imitatio*) anleiten beziehungsweise abschrecken soll. Zugleich „belohnt“ sie die Aufmerksamkeit der Hörer durch heitere oder spannende Elemente. Die Urform des christlichen Exempels ist das biblische Gleichnis.<sup>1797</sup> Nachdem es im späten 12. Jahrhundert zu einem sprunghaften Anstieg christlicher Exempelliteratur gekommen war, wurden die kurzen, lehrhaften, teils wundersamen Erzählungen in Sammelwerken gebündelt. Am bekanntesten ist vermutlich das Kompendium des Caesarius von Heisterbach (†um 1240), „*Dialogus Miracolorum*“.<sup>1798</sup> Älter ist die Sammlung „*De Miraculis*“ von Petrus Venerabilis von Cluny (†1156). Viele der dort abgedruckten *exempla* fanden Eingang in die *Legenda Aurea*, jenes volkstümliche Erbauungsbuch, das zwischen 1263 und 1273 von dem Dominikaner Jacobus de Voragine verfaßt wurde und sich größter Beliebtheit erfreute. Um 1500 wurde das „*Speculum Exemplorum*“ populär, welches sich teils aus vorangegangenen Sammlungen speist. 1481 erstmals in Deventer erschienen, wurde es wenig später in Köln und Straßburg sowie 1507 in Hagenau neu aufgelegt.<sup>1799</sup> Diese volkstümlichen Exempelsammlungen des Caesarius von Heisterbach, des Petrus Venerabilis und anderer Autoren waren den lateinkundigen Kanonikern und Weltpriestern aus den Pfarr- und Stiftsbibliotheken vertraut, wo sie wie Nachschlagewerke benutzt

1794Z.B. *Rhetorica ad Herennium*, Buch IV, siehe Murphy 1974, 372 u. oben S. 300f.

1795Vgl. dessen Forderung, daß Bilder ein Exempel über das Leben der Heiligen geben sollen, rezipiert z.B. im Konzil von Nicäa 787 (vgl. Schlie 2002, 101).

1796Vgl. Murphy 1974, 349 u. 345 (Zitate ebd.).

1797SwbLit, 272.

1798Deutsche Fassung z.B. A. Hilka (Hg.): „Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach“, 3 Bde., Bonn 1937. Vgl. zum Exempel und für das folgende z.B. J. Klappner: „*Exempla aus Handschriften des Mittelalters*“, Heidelberg 1911. Matuszak 1967, 7ff. Zum Fortleben einzelner Motive von Sammlung zu Sammlung siehe Franz 1902, 8ff.

1799Der Verfasser ist vermutlich im Umkreis der *devotio moderna* zu suchen, deren Intentionen und Frömmigkeitsideal in den Erzählungen zu spüren ist. Vgl. Matuszak 1967, 8ff; R. Alsheimer: „Das Magnum Speculum Exemplorum als Ausgangspunkt populärer Erzähltraditionen. Studien zu seiner Wirkungsgeschichte in Polen und Rußland“, Bern/Frankfurt a. M. 1971, bes. 12ff.

wurden: Die bildhaften Erzählungen flossen in die Predigt ein und unterrichteten das Laienpublikum in Glaubens-, Sitten- und Frömmigkeitsfragen.<sup>1800</sup> Dabei sollten die *exempla* möglichst nicht wörtlich übernommen, sondern durch den jeweiligen Redner abgewandelt werden. Die Exempelsammlung liefert lediglich einen „Fundus, aus dem der einzelne Mensch Modelle der Nachahmung für sich fruchtbar machen kann.“<sup>1801</sup> Nicht nur *exempla*, auch Predigten wurden in solchen Sammlungen vereint, um einen reichen Schatz an Modellen und Vorlagen für den je einzelnen Priester zu stellen. Auch diese Kompendien waren aber nicht direkt „als Eselsbrücken gedacht, sondern als Mittel zum Studium, als Materialsammlungen, die man in eigener Bemühung erst zu formen hatte.“<sup>1802</sup> Wie eng Exempel und Predigt zusammenhingen, hat Heike Schlie herausgearbeitet. Der Begriff des *exemplum* wurde, so Schlie, im Mittelalter als ein bildhafter aufgefaßt. Die Vermittlung eines Beispiels hielt man dann für besonders effektiv, wenn es durch eine **Predigt** oder ein **Bild** geschah. Das Exempel des Spätmittelalters soll nicht nur theoretisch an „christliche Grundweisheiten erinnern“, sondern ist „handlungsorientiert“.<sup>1803</sup> Im Gegensatz zur antiken Rhetorik tritt neben das positive *exemplum* im Mittelalter in Kunst und Predigtliteratur zunehmend das negative: durch diesen antithetischen Umgang konnte die Intention des Beispiels noch plastischer zum Ausdruck gebracht werden.<sup>1804</sup> Robert von Basevorns *Forma Praedicandi* etwa enthält im einleitenden Absatz 1, der sich mit der Definition des Ausdrucks „Predigt“ befaßt, zunächst eine ganze Reihe von Beispielen dafür, was eine Predigt **nicht** sei (*Negativ-exemplum*). Erst danach liefert der Autor die eigentliche Begriffsbestimmung. In Absatz 7-12 geht es um die richtige Vorgehensweise bei der Erstellung einer Predigt. Robert beginnt abermals mit der Vorstellung der von ihm abgelehnten „modern methods, which, as it seems to me, appertain more to curiosity than to edification“ und untermalt diese mit Beispielen. Anschließend werden diesen *Negativ-exempla* die Redner Christus, Paulus, Gregor, Augustinus und Bernhard mit ihren jeweils bevorzugten Methoden gegenübergestellt, unter anderem „reason“, „authority“ und – „example“.<sup>1805</sup> Das antithetisch verwendete Exempel war auch in den Predigtanweisungen der spätmittelalterlichen Reformstifte ein beliebtes didaktisches Element.<sup>1806</sup>

Der enge Zusammenhang von Exempel und Predigt im Spätmittelalter sowie die Empfehlung Augustins und der sich auf ihn beziehenden Reformer und Predigtlehrer, sich Wissen durch *imitatio*, durch das Sammeln und Umsetzen von Modellen, von *exempla*, anzueignen, führt zu folgender Vermutung: Die **Kastulusreliefs** sind **bildgewordene Exempel** für den Kanoniker im

1800Göttler 1990, 199f. Staber 1946, 219.

1801Alles zit. aus Schlie 2002, 103.

1802Staber 1946, 221.

1803Alles zit. aus Schlie 2002, 103. Vgl. zum mittelalterlichen Exempel bes. J. C. Schmitt/J. Le Goff/ C. Brémond: „L'exemplum“, Paris 1982.

1804Vgl. Schlie 2002, 104f.

1805Vgl. Murphy 1974, 345f.

1806Das oben S. 324 zitierte Beispiel aus Indersdorf hat gezeigt, wie dabei positive gegen negative Modelle „ausgespielt“ wurden.

Sinne der spätmittelalterlichen Kanonikerreformen. Deren Ziele bestanden unter anderem im Dienst am Nächsten (Seelsorge, *caritas*) durch Predigt, darin, die innerstiftische Disziplin auszubauen, den Sittenverfall zu bekämpfen (vergleiche Robert von Basevorns Forderung, der Prediger müsse „purity of life“ besitzen), und die Nachfolge Christi im Sinne der *devotio moderna* anzutreten.<sup>1807</sup> Die Außenseite des Kastulusretabels liefert hierfür dreierlei verschiedene *exempla*.

Für den **Kanoniker** wird **Kastulus** im oberen Register sowohl in der Verhaftung als auch im Verhör (**272a,b**) als positives Beispiel eines **guten Predigers** vorgestellt: er übt weder eine übertriebene Gestik aus, noch bedrängt er sein Gegenüber. Vielmehr sind seine Redegesten, den Vorgaben des Reformstifts Indersdorf entsprechend, verhalten, „*ut rhetorica instruit*“.<sup>1808</sup> Er bemüht sich um sein Publikum, indem er seiner Rede, gemäß der „*Forma Praedicandi*“ und Augustins „*De Doctrina*“, eine Gebet vorausschickt und das unmittelbare Gespräch sucht.<sup>1809</sup> Darin drückt sich die schon von Augustinus für den christlichen Redner postulierte *caritas* aus, die auch im Zentrum der Forderungen der Kanonikerreformen steht. Im ersten Relief ist Kastulus ein Falten-Y, sakrale Würdeformel und Symbol der Keuschheit, aufgelegt.<sup>1810</sup> Es spiegelt die „purity of life“ und „authority“ des Predigers gemäß Robert von Basevorn.<sup>1811</sup> Die gleichzeitig mit den Tafeln sichtbaren **Schreinwächter**, Sebastian und Johannes (mit Redegestus?), galten ebenfalls als Paradebeispiele für christliche Prediger (**273a,b**). Das Asketengewand des Täufers gemahnte an die notwendige Disziplin und die den Kanonikern abverlangte „purity of life“. Die Topoi aus der Johannesikonographie (Johannesschüssel) in den unteren beiden **Reliefs** – Kastulus und der Täufer „sind sich im Tode ähnlich“ – mochten daran erinnern, daß beide im Anschluß an eine Predigt getötet wurden (**272c,d**).<sup>1812</sup> Analog konnte die ringförmige Anordnung der Schergen auf den Folterszenen mit der Marter des Predigers Sebastian in Zusammenhang gebracht werden. Steht dahinter die Aufforderung an den Kanoniker, in seinen Reden, wie Sebastian und Johannes, stets unerschrocken die christlichen Glaubensideale zu vertreten und dabei selbst den Tod nicht zu scheuen?

Für den **Gläubigen** bot die linke obere Tafel ein positives Exempel: die aufmerksamen Zuhörer Kastuli, die fast regungslos, fromm und demütig im Gebet verharren. Sowohl für den **Geistlichen** als auch die **Gemeinde** waren vermutlich die Topoi aus der **Passionsikonographie** bestimmt. Sie sind quasi doppelte Positiv-*exempla*: Christus wird schon durch seine Präsenz im gleichzeitig mit den Kastulusreliefs sichtbaren Gesprenge als *exemplum* greifbar, zusätzlich aber, gleichsam in einer

1807Vor allem, aber nicht ausschließlich, im Dunstkreis der Windesheimer Kongregation (siehe oben S. 144f). Zum ethischen Anspruch der Rhetorik, der mit dem Ziel des Predigers, caritativ tätig zu sein, einiges gemein hat, vgl. oben S. 300, 302, 304.

1808Vgl. die Empfehlungen des Indersdorfer Schreibers S. 324. Zu den antiken Redegesten Kastuli siehe oben S. 316f.

1809Zu den entsprechenden Empfehlungen Augustins und Robert von Basevorns siehe oben S. 305, 307; inwiefern Kastulus und seine Zuhörer als Kommunizierende gekennzeichnet sind, ist beschrieben oben S. 290.

1810In dieser Bedeutung kennt der Betrachter das Y schon von der Retabelinnenseite (Madonna). Vgl. oben S. 284.

1811Zu den Forderungen Roberts siehe oben S. 306f.

1812Siehe oben S. 314.

„Neuaufgabe“, durch Kastulus, der in allen vier Tafeln dem Vorbild Jesu durch *imitatio* folgt. Er wiederum steht dem Betrachter als Beispiel vor Augen: dieser soll, wie Christus und Kastulus, sein „Kreuz auf sich nehmen“ – ein Apell, den nicht zuletzt die gemalte Kreuztragungsdarstellung der Predellenrückseite von Hans Wertinger ins Bild umsetzt (286). Der Gedanke der Christusnachfolge läßt sich nicht nur allgemein in das damalige Frömmigkeitsverständnis einordnen,<sup>1813</sup> sondern auch in die Ideen der spätmittelalterlichen Kanonikerreformen, die teils die *imitatio Christi* ins Zentrum ihrer Forderungen stellten. **Negative exempla** sind in sämtlichen Szenen die Schergen und Diokletian: im Gegensatz zu den aufmerksam der Predigt lauschenden Gläubigen wehrt der Kaiser die Argumente seines Gegenübers ab, und gegen das duldsame Leiden des Märtyrers stehen die Brutalität der Soldaten und der Sadismus Diokletians. Insgesamt kann der ganze Zyklus als Negativbeispiel einer Gerichtsverhandlung gelesen und damit als ethischer „Wegweiser“ verstanden werden.<sup>1814</sup>

Die Exempel des oberen Registers sind, wie gezeigt, auf Fernsicht angelegt. Sie waren während und außerhalb der Gottesdienste, vom Chor wie vom Langhaus aus, sowohl von den Chorherren als auch von der Gemeinde, wahrzunehmen. Die andachtsbildartigen Topoi aus der Johannes- und Passionsikonographie im unteren Register boten sich eher für das **private** Gebet der Laien direkt vor dem Retabel an.<sup>1815</sup>

#### **d) Paragone? Überlegungen zur Fassungsfrage**

Als der Moosburger Hochaltar entstand, war (nicht nur) in Italien die frühneuzeitliche Paragonediskussion um den Vorrang unter den künstlerischen Gattungen längst entbrannt. Malerei und Bildhauerkunst standen seit der Antike in Konkurrenz zueinander. Nach Meinung Albertis und anderer Theoretiker besitzt die Malkunst die Vorzüge, beispielsweise Farben, Perspektive und Naturphänomene darstellen zu können. Die plastische Kunst wurde unter anderem wegen der mit der Herstellung von Figuren verbundenen Entwicklung von Schmutz und Staub als niedere handwerkliche Tätigkeit abgewertet.<sup>1816</sup> Das Relief nimmt nun eine damals nicht eindeutig definierte Zwischenstellung innerhalb der Gattungen ein, die im folgenden kurz umrissen werden soll.<sup>1817</sup>

1813 Nicht nur Christus, auch die biblischen Gestalten und andere Heilige wurden als Vorlage für die *imitatio* seitens des Gläubigen verstanden; siehe dazu z.B. Klaus Schreiner: „Von dem lieben herrn sant Jheronimo: wie er geschlagen ward von dem engel. Frömmigkeit und Bildung im Spiegel der Auslegungsgeschichte eines Exempel“ in: Johannes Helmuth u.a. (Hg.): „Studien zum 15. Jahrhundert“, FS f. Erich Meuthen, Bd. 1, München 1994, 415-443.

1814 Insgesamt klingen hier die Prämissen der antiken Rhetorik (Rede als Förderin der Tugenden), Albertis (Malerei resp. Relief als Erkenntnismethode und Möglichkeit der Verbesserung der Gesellschaft) und Augustins an, die in den Künsten der Rede/Predigt bzw. Malerei ethisches Potential sehen. Siehe oben S. 300, 302, 304.

1815 Vgl. d. fehlenden unteren Rahmenleisten („Blickbarriere“) i. unteren Register (vgl. oben S. 307 Anm. 1686). Wie „didaktische“ Bilder im MA auf bestimmte Rezipientenkreise zugeschnitten sein können, zeigt Jaritz 1990, 210ff.

1816 Vgl. z.B. zum Standpunkt Albertis und Ghibertis und deren Bezug zu antiken Paragone-Vorstellungen, speziell im Hinblick auf die Statue, ausführlich Balters 1991, 71ff sowie 122f. Jüngst versuchte Suckale 2001, 446f, die Paragoneidee für einen mittelalterlichen Künstler, Rogier van der Weyden, fruchtbar zu machen.

1817 Vereinfachungen nehme ich aus Platzgründen in Kauf und verweise auf die im Quellenverzeichnis und in den zitierten Büchern angegebene, weiterführende Literatur. Zur Entwicklung des Reliefs allgemein vgl. LexK Bd. 6,

Bei Alberti erscheint der Begriff „*rilievo*“ in Buch II seines Malereitraktats im Zusammenhang mit dem der *istoria*: er faßt unter *rilievo* die mathematisch konstruierte, gemalte Bildbühne und die mit malerischen Mitteln erreichte, scheinbar dreidimensional modellierten Figuren, die zusammen „in der Darstellung der *istoria* eine Illusion [zu] erzielen“.<sup>1818</sup> Wenn auch der Begriff *rilievo* also laut „*De Pictura*“ der Malerei zuzuordnen ist, weiß Alberti doch die Vorzüge der Skulptur zu schätzen, wenn er dem Maler in Buch III empfiehlt, „lieber eine mittelmäßige Skulptur als ein ausgezeichnetes Gemälde zu kopieren, denn hinsichtlich der Naturnachahmung lerne man von der Skulptur, außer des Vorteils der größeren Ähnlichkeit, auch noch die richtige Art und Weise, die Lichtwirkung zum Ausdruck zu bringen.“<sup>1819</sup> Das *rilievo* – im Sinne illusionistisch wiedergegebener *istoria* – wird, so Alberti weiter, sogar „leichter mittels der Skulptur ausfindig gemacht als durch die Malerei.“<sup>1820</sup> Balters stellt fest, daß Alberti die *istoria* als „gemeinsames *opus* der *pictores*, *fictores* und *sculptores*“ versteht, als „höchstes Werk der Malerei **und** der Bildhauerkunst, sofern der Bildhauer Reliefs bearbeitet.“<sup>1821</sup> Entsprechend hat auch Lorenzo Ghiberti in seinen Traktaten den Begriff *istoria* als Synonym für unseren modernen „Relief“-Begriff gebraucht.<sup>1822</sup> Bei Leonardo charakterisiert *rilievo* ebenfalls die plastische Qualität in Malerei **und** Plastik, hinsichtlich der Bildhauerei unterscheidet er aber zwischen *tutto rilievo* (Rundskulptur), *mezzo rilievo* (Halbrelief) und *basso rilievo* (flaches, mittels Perspektive der Malerei weitestgehend angenähertes Relief).<sup>1823</sup> Vasari differenziert *mezzo rilievo* (mit halbrund herausgearbeiteten Figuren), *basso rilievo* (flach) und *rilievo schiacciato* (eigentlich: *basso e stiacciato rilievo*). Letzteres ist eine extrem flache Reliefform, bei der das *disegno* und die *invenzione*, also der Entwurf des Künstlers, die Hauptrolle spielen. Sie sei besonders gut für die Vervielfältigung (Abguß) geeignet. Donatello wird als Hauptmeister dieser Relieffattung angegeben. Der Malerei am stärksten verwandt, habe sie ihren Ursprung – nach Vasari – in der antiken Tonvasenkunst.<sup>1824</sup>

Das Relief genoß in der italienischen Kunsttheorie also wegen seiner Verwandtschaft mit dem Gemälde und, weil es *istoria* darzustellen vermag, eine gewisse Wertschätzung.<sup>1825</sup> Besser noch als das Gemälde eignet sich das Relief außerdem für Zwecke der *memoria*: Schon Plato vergleicht das menschliche Gedächtnis mit einem weichen Wachsblock, in den sich die Erinnerungen eindrücken

---

100-106.

1818Wang-Hua 1999, 25; Kursivdruck Wang-Hua.

1819Alberti, *De Pictura*, Buch III, § 58; zit. nach Wang-Hua 1999, 28.

1820Alberti in Buch III seines Malereitraktats, § 58; zit. nach Balters 1991, 130f. Vgl. Wang-Hua 1999, 32.

1821Balters 1991, 130; Kursivdruck Balters, Hervorhebung Verf. Dementsprechend wird das Relief nicht in Albertis *De Statua* behandelt, sondern nur in *De Pictura*. Zu *De Statua* siehe ausführlich Balters 1991, 138ff.

1822Eine andere, von Ghiberti (in seiner Beschreibung der von ihm mit Reliefs ausgestatteten Paradiestür des Florentiner Baptisteriums) synonym gebrauchte Bezeichnung für Reliefs ist „*quadro*“ (Tafel). Vgl. Wang-Hua 1999, 57f. Reliefs wurden darüberhinaus von Ghiberti je nach ihrem funktionellen Zusammenhang als „*storia*“ oder „*sepoltora*“ (Grabplatte) bezeichnet. Wang-Hua 1999, 61f. Zur Abgrenzung von „*historia*“ zu „*figura*“ beziehungsweise „*imago*“ u.a. auch bei Cennino Cennino siehe in diesem Zusammenhang auch Ringbom 1965, 11.

1823Wang-Hua 1999, 81ff.

1824Wang-Hua 1999, 87ff.

1825Wang-Hua 1999, 86.

und dort ein Relief formen. Nach Wang-Hua setzen daher etwa Ghiberti und Donatello Reliefs bevorzugt in „didaktischem“ Kontext ein.<sup>1826</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, weshalb in Moosburg das üblicherweise an der Außenseite des gotischen Retabels plazierte, gemalte Bild dem geschnitzten weicht (**46, 271**).<sup>1827</sup> Das Relief ersetzt nicht nur einfach als gleichwertiges Äquivalent die Malerei, sondern es ist dank seiner Plastizität und haptisch-differenzierten Oberfläche auch besonders gut geeignet, die Kastulusvita realitätsnah und einprägsam zu schildern. Es erfüllt die Prämissen der *istoria* und der *memoria* gleichermaßen. Leinberger wählt aber nicht das Flachrelief, welches nach Meinung der italienischen Theoretiker der Malerei besonders nahe gestanden hätte. Die stark hinterschnittenen Kastulustafeln führen vielmehr das von Leonardo und Vasari hochgeschätzte Flachrelief regelrecht ad absurdum. Ihre teils fast freiplastisch herauspräparierten Partien ermöglichen in extenso eben jene Licht-Schatten-Wirkung, die die Theoretiker im Rahmen der Paragonediskussion als Vorzug der Skulptur werteten.<sup>1828</sup>

Noch in anderer Hinsicht könnte man Leinberger unterstellen, er habe mit seinen Reliefs im Rahmen des Paragone Stellung beziehen wollen. Die Tafeln des unteren Registers (**272c,d**) zeigen Figuren gleichsam von **mehreren Seiten**: eine Vielzahl von Schergen, die im Prinzip jeweils die gleiche Tätigkeit ausführen, sind scheinbar in unterschiedlichen „Momentaufnahmen“ nebeneinander festgehalten. Die Einzelbilder geben als Summe einen Eindruck von der ganzen Figur, ein Kunstgriff, den man sonst aus der Malerei kennt. Ein wichtiger Aspekt innerhalb der ‚*varietà*‘-Theorie in Albertis ‚*De Pictura*‘ lautet zum Beispiel, „daß alle möglichen Bewegungstendenzen in einem Bild vorkommen sollten, um die Unzahl von menschlichen Gemütszuständen durch entsprechend verschiedene Körperbewegungen zum Ausdruck zu bringen“.<sup>1829</sup> Antonio Pollaiuolo Sebastiansmarter (um 1475, **287**) zeigt den Heiligen erhöht an einen Pfahl gefesselt. Sechs Schergen umgeben ihn kreisförmig. Zwei von ihnen, vorne in der Mitte stehend, spannen, nach unten gebeugt, ihre Armbrüste. Ihre Körperhaltung ist exakt dieselbe. Dabei ist der Linke von hinten, der Rechte von vorne zu sehen. Die restlichen vier zielen, jeweils mit

1826In *Theaitetos*, 191c-e, handelt Plato, eine Formulierung Sokrates` aufgreifend, über einen Wachsblock, der sich in den Seelen der Menschen befände, ein „Geschenk der Mutter der Musen [...], der Mnemosyne“: „was wir im Gedächtnis behalten wollen von dem, was wir sehen, hören oder selbst denken, das drücken wir in den Wachsblock ab, indem wir ihn unter unsere Wahrnehmungen und Gedanken legen, ähnlich wie man die Abdrücke eines Siegelrings eindrückt. Und was sich dann abbildet, daran erinnern wir uns und wissen es, solange sich das Abbild hiervon auf dem Block befindet“ (Zit. nach Wang-Hua 1999, 66). Wang-Hua betont dementsprechend, daß Ghiberti und Donatello das Relief insbesondere dann anwandten, wenn eine besonders „plastische“, „didaktische“ Schilderung der Heiligenviten und damit ein besonders intensives Heiligengedenken ermöglicht werden sollte. Wang-Hua 1999, 69.

1827Hier läßt sich, wie gezeigt, zusätzlich auch noch mit der Architekturtypologie argumentieren; auch die dem Moosburger Retabel ideell zugrundeliegenden Reliquienschreine und Baldachinretabel waren (nicht zuletzt auch aus Gründen der Didaktik - man wollte die Legende des jeweiligen Heiligen möglichst anschaulich erzählen) an den Außenseiten meist mit **Reliefs** verziert; siehe oben S. 123.

1828Siehe oben S. 331.

1829Alberti, *De Pictura*, Buch II, § 43. Vgl. Wang-Hua 1999, 42.

analoger Armstellung und Kopfneigung, mit gespannter Sehne auf Sebastian – jeder ist aus einem anderen Blickwinkel inszeniert.<sup>1830</sup> Doch auch im Hinblick auf die Bildhauerei wird die Vielansichtigkeit in der italienischen Kunsttheorie thematisiert. Leonardo definiert die vollrunde Figur als aus zwei *mezzi rilievi* zusammengesetzt:

„Der Bildhauer sagt, er könne keine Einzelfigur machen, ohne dass er zahllose mache. [...] Die unendlich vielen Umrisse solch` einer Figur reducirn sich auf zwei halbe Figuren, nämlich eine von der hinteren und eine von der vorderen Hälfte, und wenn diese dieselben Verhältnisse haben, so ergeben sie zusammen eine runde...“<sup>1831</sup>

Für Leonardo ist die Mehransichtigkeit also nicht nur eine unentbehrliche Qualität der Malerei, sondern auch der Bildhauerei.<sup>1832</sup> Leinberger scheint diesen Ansatz aufzugreifen. In der Folter- und in der Tötungsszene ergänzen sich die Vorder- und Rückseiten der Schergen gleichsam zu einer Freifigur. Wollte er die zweidimensionale Kunst damit in ihre Schranken weisen?

Ein dritter Aspekt scheint dafür zu sprechen, daß Leinberger im Rahmen des Paragone für seine eigene Zunft Stellung nimmt. Die Oberflächen der Tafeln sind äußerst heterogen gestaltet. Eine Vielzahl von **Punzenschlägen**, unter anderem rosetten-, kleeblatt-, zungen- und hufeisenförmige sowie Acht- und Sechseckpunzen, sorgt für ein reiches Spektrum von Strukturen an Rüstungen, Nimben und Möbeln. Textilien, wie Kopftücher und Mäntel, und organische Materialien wie Grasnarben charakterisiert Leinberger durch tremolierende, in leichtem Zickzack verlaufende Linien.<sup>1833</sup> Taubert sieht in diesen genuin bildhauerischen Kunstgriffen Leinbergers ein

„Sich-Beschränken auf seine eigenen – die bildhauerischen – Mittel, und in ihrer virtuoson Handhabung ist Leinberger den großen Malern seiner Zeit verwandt, die auf Vergoldung, applizierte Preßbrokate und andere bei der Herstellung von Tafelbildern übliche Techniken verzichten.“<sup>1834</sup>

Auch Lill und Schädler sehen im Fassungsverzicht und im scheinbar holzsichtigen Konzept der Reliefs eine Stellungnahme Leinbergers zugunsten der Bildhauerei.<sup>1835</sup> Tatsächlich könnte man

1830 London, National Gallery. Abb. Toman 1994, 276.

1831 Leonardo, *De Pittura* (1492, Libro A), § 43; zit. nach Wang-Hua 1999, 139. Vgl. Heinrich Ludwig (Hg.):

„Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270“, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 15-17, 3 Bde., Wien 1882.

1832 Maßgeblich für seine Ideen war vermutlich die Werkstattpraxis seines Lehrers Verrocchio, greifbar etwa anhand seiner Darstellung „Enthauptung Johannes des Täufers“ für den Silberaltar des Florentiner Baptisteriums (1478-80). Verrocchios Protagonisten sind entweder als einfache Halbreiefs gefertigt oder montiert aus je zwei halbrunden, getriebenen Hohlshalen. Es entstehen jeweils ähnliche Freifiguren, die sich sowohl von vorne als auch von der Rückseite präsentieren. So ergänzen sich die im Detail unterschiedlichen Einzelfiguren im Auge des Betrachters zu einer einzigen Freifigur. Zu Leonardo und Verrocchio ausführlich Wang-Hua 1999, 138ff, bes. 145f. Zur „Enthauptung Johanni“ siehe: Franziska Windt: „Verrocchios `Enthauptung des Johannes““ in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 37, 1993, 130-139.

1833 Die 1940 nach Abnahme der Fassung freigelegten Punzen (23 verschiedene Formen) abgebildet und erklärt bei Taubert 1967, 218ff (bes. 224-230) m. Abb. 5, A-M, 6, 7. Der Autor hat sich aus technologischem Blickwinkel intensiv mit der Oberflächenbearbeitung der Tafeln auseinandergesetzt; er plädiert wegen der diffizilen Ausarbeitung für eine ursprünglich monochrome Erscheinung. Taubert (ebd. 223) weist auch auf die Analogien zur Punzenverzierung von Preßbrokaten und Goldgründen hin. Vgl. auch Lill 1942, 88f; Lill 1940, 190f. Auch der - meist mißglückte - Versuch Leinbergers, die einzelnen Szenen den Gesetzen der Perspektive zu unterwerfen, könnte man als Äußerung zum Paragone werten.

1834 Taubert 1967, 232.

1835 Eines der frühesten Beispiele für sogenannte monochrome Altarplastik ist der Hochaltar zu Lorch am Rhein (1483; Abb. Tripps 2002, 54). Die heterogene Diskussion um den Ursprung und die Gründe für die Entstehung dieses Phänomens, zu dessen Hauptvertretern Tilman Riemenschneider und Veit Stoß gehören, kann aus Platzgründen, und

vordergründig die reich punzierten Oberflächen als Gegenentwurf zur Darstellung etwa von Preßbrokaten in der Malerei und das lineare Verfahren des Tremolierens als Konkurrenz zu den Möglichkeiten der Druckgraphik werten.

Taubert selbst stellte 1967 aber klar, daß das Mittelalter auch **gefaßte** Altäre mit Punzverzierung kennt.<sup>1836</sup> Punzen seien dort aber als reines Schmuckelement (Borten) oder im Hinblick auf eine spätere Vergoldung eingesetzt worden, nicht aus naturalistischem Verständnis heraus. Doch die Oberflächenbearbeitung der Kastulusreliefs, so Taubert weiter, sei explizit auf eine „Versinnlichung von den[jenigen] Materialien und Strukturen“ abgestimmt, „die bereits im Schnitzwerk angelegt sind.“<sup>1837</sup> Solche mittels des Schnitzmessers möglichst realitätsnah bearbeiteten Oberflächen schlossen eine darüberliegende Fassung jedoch nicht zwangsläufig aus. Dies legte 1998 Wilfried Hansmann in einem Beitrag über den spätgotischen Georgsaltar in der Stadtpfarrkirche St. Nicolai zu Kalkar von Arnt von Zwolle (Arnt Beeldesneider) aus der Zeit um 1485 dar (**288a**).<sup>1838</sup> Der geschnitzte Corpus enthält mehrere, kleinteilige Szenen der Georgslegende, deren Figuren teils freiplastisch auf vorderster Raumbühne stehen, teils als Reliefs im Hintergrund agieren. Die Oberflächen sind reich mit Punzen, Tremolierstrichen, Applikationen und anderen Strukturen plastisch bearbeitet (**288b,c**).<sup>1839</sup> Darüber liegt die originale, 1987 gereinigte Farbfassung. Sie ist samt Grundierung jedoch so **dünn** aufgetragen, daß die schnitzerischen Details sichtbar bleiben.<sup>1840</sup> Diese zeichnen sich durch möglichste Realitätsnähe aus: Grasnarben werden durch Tremolierungen, Rüstungsdetails durch Punzen, Felsen durch Glassplitterapplikationen etc. gekennzeichnet.<sup>1841</sup> Ein zweites, wohl aus Kostengründen ungefaßt gebliebenes Werk des Schnitzers in der gleichen Kirche, der Hochaltar, gibt Einblick in die Arbeitsmethoden der Werkstatt. Meister Arnt gab dem Faßmaler kleine Details wie Pupillen, Falten um die Augen- und Stirnpartie und Nasenansätze vor, die es zu übermalen galt.<sup>1842</sup> Es sind jene Details, die auch in Moosburg zu beobachten sind und die bislang als Argumente für ein holzsichtiges Erscheinungsbild der Tafeln gewertet wurden.<sup>1843</sup>

---

da das Thema für den m. E. ehemals vollständig polychromen Moosburger Altar unerheblich ist, hier nicht erfolgen. Vgl. dazu: Eike Oellermann: „Der Hochaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein“ in: Krohm/Oellermann 1992, 9-22. Jörg Rosenfeld: „Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“ in: ebd., 65-83. Hartmut Boockmann: „Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, 330-335.

1836Taubert 1967, 223f.

1837Taubert 1967, 231.

1838Zur Datierung siehe Hansmann 1998, 13. Abbn. ebd. Tf. I-LXIV.

1839Hansmann 1998, 58ff u. 65ff bespricht ausführlich die Details.

1840Siehe Hansmann 1998, 58ff.

1841Hansmann 1998, 60f.

1842Hansmann 1998, 71. Zu den gleichen Ergebnissen kommt der Aufsatz von Christa Schulze-Senger: „Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar – Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein“ in: Krohm/Oellermann 1992, 23-26. Vgl. eine von Arnold 1990, 139ff, publizierte Büste einer Verkündigungsmadonna aus dem Leinbergerumkreis (eigenhändig, wie Arnold meint): sie zeigt originale, mittelalterliche Fassungsreste und - darunter - die auch an den Kastulustafeln zu beobachtenden Pupillenzeichnungen.

1843Vgl. oben S. 280 Anm. 1547. Gegen eine Polychromie sprach sich mit ähnlichen Argumenten Behle 1984, 68f aus. Vgl. Arnold 1990, 137ff.

Vor dem Hintergrund des Kalkarer Retabels sind die aufwendigen Oberflächenstrukturen und die Augen- und Lippenzeichnungen der Kastulustafeln als Argumente für eine ursprünglich monochrome Erscheinung entwertet.<sup>1844</sup> Noch andere Gründe sprechen dagegen. Prinzipiell ist es unwahrscheinlich, daß ein Retabel, dessen Predella vorder- wie rückseitig aufwendig bemalt ist, dazu kontrastierende, holzsichtige Flügel besitzt.<sup>1845</sup> Auch die verlorenen Reliefs der Innenflügel der Predella müssen farbig gefaßt gewesen sein: sie waren auf Trägerbrettern montiert, deren bunte Malereien die Kulissen für die Szenen bildeten **(289a,b)**.<sup>1846</sup> Noch heute sind die Reste der Hintergrundbemalung in dieser Funktion in die neugotischen Reliefs integriert. Es bietet sich an, für den Kastuluszyklus ebenfalls eine solche Konstellation – bunt gefaßte Tafeln vor bemalten Trägerbrettern – anzunehmen. Wie außerdem Claudia Behle ausführlich darlegt, sind die Moosburger Reliefs auf eine visuelle Festigung und Strukturierung durch Farbe sogar angewiesen, da ansonsten so manches Motiv ein „Bilderrätsel“ bliebe (Behle).<sup>1847</sup> Arnold faßt treffend zusammen:

„Der Zustand der Reliefs ohne Fassung ist keinesfalls für Fernwirkung geeignet, ja nicht einmal aus wenigen Metern Entfernung ist der Eindruck befriedigend. Figuren verschmelzen zu undeutlichen Massen [...], heben sich schlecht vom Hintergrund ab, [...] die Reliefs ersticken fast in der Überfülle von Strukturen“.<sup>1848</sup>

Daß eine Fassung zur Klärung der szenischen und motivischen Zusammenhänge der Reliefs beitrüge, beweist schon der Blick auf ihren summarischen „Anstrich“ (Arnold) von 1898, der unter anderem in der Publikation von Habich (1906) veröffentlicht ist **(290)**:<sup>1849</sup> Die einzelnen Figuren sind deutlicher zu erkennen, Handlungsabläufe besser nachzuvollziehen, ganz im Sinne der antiken Vorgabe nach rhetorischer Klarheit, nach *perspicuitas*. Vor diesem Hintergrund und unter Rücksichtnahme auf eine leichte Lesbarkeit der Erzählung durch die Gemeinde dürfte Leinberger also mit einer nachträglichen Fassung seiner Tafeln gerechnet haben.<sup>1850</sup> Unzulässig ist es aber, Leinberger deswegen als einen „bequemen Schnitzer“ (Behle) abzuurteilen, der der Einfachheit halber lieber das Punzeisen zücke, als mit dem Schnitzmesser zu arbeiten, ihn als einen

1844Die Begriffe „holzsichtig“ und „monochrom“ werden hier der Einfachheit halber synonym verwendet. Zur Definition der Begriffe siehe die oben Anm. 293 in diesem Kapitel zit. Lit. Bezeichnenderweise verzichtet Leinberger bei von vornherein holzsichtig konzipierten Werken, wie den Passionstafeln in München, BNM, und Berlin, SMPK, Skulpturensammlung **(282e-g)**, auf den Einsatz von Punzen und das partielle Bemalen der Augen (zu diesen Tafeln siehe ausführlich Schumacher 1996, und Kashnitz 2000, 30ff). Der Einwand findet sich auch bei Behle 1984, 68.

1845So schon Arnold 1990, 138.

1846Vergleichbares findet sich beim Hochaltar in Blaubeuren (**53a**, Innenflügelreliefs des Schreins), auch dort stehen gefaßte Reliefs vor buntfarbigen Gründen; siehe Westhoff in Mohrat-Fromm 2002, 152f. Die Moosburger Hintergrundmalereien stammen von Hans Wertinger (m. Abb. bei Arnold 1990, 128ff; vgl. unten S. 408f).

1847Behle 1984, 65ff. Unklar bleiben ohne Farbe vor allem die einzelnen Körper der betenden Zuhörer der Predigt, die hinter ihren netzartig und gleichförmig die gesamte Gruppe überziehenden Falten kaum auszumachen sind. Auch die Verschüttung bleibt im Detail unklar: im Zentrum der Szene stoßen Steine, Sandhaufen und Körper mit Brustkorb und Knie in einem regelrechten Durcheinander aufeinander (Behle 1984, 66).

1848Arnold 1990, 138.

1849Arnold 1990, 138; Behle 1984, 77. Habich 1906, Abb. 8-11.

1850Die dann aber entsprechend dünn ausgefallen sein dürfte, vgl. auch Behle 1984, 68; Arnold 1990, 137.

„gelangweilten Handwerker“ abzustempeln, der getrost auf die Fähigkeiten des Faßmalers vertraue und „halbwertige Schnitzerei und halbwertige Malerei [...] zu einem vollwertigen Gesamteindruck“ verbinde.<sup>1851</sup> Vielmehr scheinen die Punzen auf ein möglichst **prunkvolles, metallisch schimmerndes Erscheinungsbild** abgehoben zu haben. Schon Taubert machte darauf aufmerksam, daß Punzeisen und Punkträdchen an gefaßten mittelalterlichen Retabeln an denjenigen Stellen eingesetzt wurden, die später eine Vergoldung tragen sollten, wie Gewandsäume, Nimben oder Wangen am Mobiliar.<sup>1852</sup> Auch in der Tafelmalerei verwendete man Punzen und Tremolierungen, wenn innerhalb von Goldgründen rauhe gegen glatte Flächen abgesetzt werden sollten. Man versuchte das Erscheinungsbild einer wertvollen **Goldschmiedearbeit** zu imitieren. Tatsächlich stammt die Technik des Tremolierens ursprünglich aus der Goldschmiedekunst.<sup>1853</sup> Beim Kalkarer Altar (**288a-c**) steht die überreiche Ausstattung mit Punzen ebenfalls mit einem ungewöhnlich großen Bestand an **Metallauflagen** in Verbindung. Vier verschiedene Arten von Vergoldung sowie Versilberungen überziehen das Schnitzwerk (ausgenommen Inkarnate, einzelne Architekturteile und Landschaftskulissen). Selbst die Kleider der Protagonisten sind vergoldet, darüber liegt eine dünne, farbige Lasur, die den schimmernden Grund durchscheinen läßt.<sup>1854</sup>

Lill stellt nun in Bezug auf die Kastulustafeln fest, daß Leinberger „die Oberfläche des Lindenholzes so wie ein Metallarbeiter, nämlich ziselierend“<sup>1855</sup> gestaltet habe, folgert jedoch irrtümlich, seine Art der Holzbearbeitung sei „vom Metallstil übernommen“, also von einer eventuellen Ausbildung als Goldschmied geprägt.<sup>1856</sup> Trotzdem ist Lills Hinweis vor dem Hintergrund des Kalkarer Altars wertvoll. Sicherlich waren auch in Moosburg nicht nur die Rüstungen der Schergen, sondern auch die Waffen und Nimben, vielleicht auch Teile der Architektur, **golden** und/oder **silbern gefaßt**. Verstärkt noch durch die unter der Vergoldung liegenden Punzschläge und Tremolierungen muß der Eindruck einer gewaltigen Goldschmiedearbeit entstanden sein. Den zeitgenössischen Betrachter dürfte dies an – wieder kleinformatige – Goldschmiedewerke, etwa an Reliquienbehälter, erinnern haben. So hätte sich das Kastulusretabel einmal mehr als ein ins Großformat übersetzter Reliquienschrein zu erkennen gegeben.<sup>1857</sup> Der Kastuluszyklus als golden und silbern glänzende, bildgewordene Heiligenlegende – das hätte auch, im übertragenen Sinn, den Vorgaben der antiken Rhetorik entsprochen. Sie verlangt, daß eine Rede sich durch „Glanz“ auszeichnen müsse, daß sie „lichtvoll, ja `einleuchtend““ sein solle.<sup>1858</sup>

1851 Behle 1984, 67f.

1852 Taubert 1967, 223, mit Verweis auf Antwerpener Altäre des frühen 16. Jhs. Vgl. Ernst Willemsen: „Die Wiederherstellung des Katharinenaltars in der Pfarrkirche zu Linnich“ in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 24, Kevelaer 1962, 199-262.

1853 Vgl. ausführlich zum Tremolieren Taubert 1967, 218f.

1854 Hansmann 1998, 59f.

1855 Lill 1940, 94.

1856 Lill 1940, 192. Zu einer Kritik an Lills These siehe Taubert 1967, 231.

1857 Siehe dazu oben S. 64ff.

1858 Der Topos findet sich u.a. bei Cicero und Quintilian, vgl. Göttert 1991, 39f. Daß die italienisierenden Architekturen und Figuren der Tafel gegen die gotische Retabelarchitektur kontrastieren, ist m. E. kein Argument

### **Zusammenfassung**

Mehrere Aspekte vereinten demnach offenbar die Kastulustafeln in ihrem ursprünglichen Zustand: einen wohlüberlegten Entwurf, der dem Prinzip der malerischen *varietas* folgte (vergleiche die Mehrsichtigkeit der Figuren in der Folterszene), unterschiedlich stark plastisches Relief (in den sukzessive nach hinten zu flacher werdenden Schergen des Verhörs meint man das italienische *rilievo schiacciato* wiederzuerkennen), „graphische“ Qualitäten (die Binnen-„zeichnung“ der Gewänder der betenden Frauen oder die Ritzung der Mauerfugen) und goldschmiedewerksartig schillernde, punzierte Oberflächen. Malerei, Skulptur und Goldschmiedekunst fließen regelrecht ineins. Vice versa werden in Wertingers Gemälde der Kreuztragung an der Rückseite der Predella (286) mit malerischen Mitteln Plastik und Architektur imitiert.<sup>1859</sup> Kein Paragone also ist hier greifbar, sondern das Gegenteil: Das gesamte Retabel verschmilzt in einer Art Synthese Architektur, Plastik, Malerei und Kunsthandwerk zu einem „Gesamtkunstwerk“, dessen Ziel darin besteht, dem Gläubigen ein Maximum an Prunk und Detailfülle sowie an Anschaulichkeit und Plastizität zu bieten.

## **3. Die Landshuter Marientafeln – Innenflügelreliefs des Moosburger**

### **Hochaltars?**

Nimmt man die Kastulustafeln für die Retabelaußenseite des Moosburger Hochaltars in Anspruch, kommen für den Dekor der Innenflügel, analog zur Schreinhauptheiligen, Maria, ikonologisch Marienszenen in Betracht.<sup>1860</sup> So verhält es sich auch bei anderen Retabeln der Region. Der Marienaltar zu **Gelbersdorf**, St. Georg, (1482) wurde von Dr. Martin Mair, Vater des Moosburger Stifters Theoderich Mair, in Auftrag gegeben (291). Schliewen vermutet, das Werk könnte ursprünglich sogar in St. Kastulus gestanden haben.<sup>1861</sup> Die Feiertagsseite zeigt im geschnitzten

---

gegen die hier vertretene Zuordnung. Stellt man in Rechnung, daß die Tafeln ursprünglich eine Maßwerk- oder Astwerkrahmung hatten (diese war nötig, da ansonsten zu viel leere Flügelfläche stehenblieb), relativiert sich der Unterschied; zudem wird die Fassung eine vereinheitlichende Wirkung gehabt haben. Das Gesprenge z. B. war vielleicht zumindest partiell vergoldet, ebenso womöglich die Wächterbaldachine und die Rahmen der Tafeln - dazu hätte die Vergoldung der Rüstungen der Schergen gepaßt -, das Inkarnat des Gesprengechristus fand seinen Widerhall im nackten Leib des gefolterten Kastulus usf.

1859Die Szene wird links und rechts von gemalten Säulen mit Astwerkdekor und eingestellten Skulpturen (jeweils als Grisailen ausgeführt) begleitet.

1860Ansonsten wäre Maria nur als Vollskulptur, nicht aber als Flügelbild in Erscheinung getreten. Da Maria die Hauptpatronin ist, ist solches kaum denkbar (vgl. die im folgenden genannten Beispiele). Decker 1985, 155, stellt für spätgotische Retabel, bei denen Kultbilder des Schönen Stils im Zentrum stehen, fest: der „Bildschrein [d. h. die Madonna, d. Verf.] wird eingefäßt von figürlichen Szenenreliefs, die [...] den Eindruck einer Sammlung geschnitzter Pretiosen“ erwecken und durch die Mariens „wunderbares Wirken [...] bestätigt und [...] dokumentiert wird. Die Bilderkästen [d. h. die Flügelbilder, d. Verf.] haben [...] Bestätigungscharakter für die Richtigkeit der im Kultbild vorgestellten Behauptung heilsgeschichtlicher `Substanz´...“. Obwohl also Decker Marienszenen als fast notwendige Ergänzung zu einem Marienbild des Schönen Stils betrachtet, schließt er dies für den Kastulusaltar aus. Die Flügelinnenseiten stellt er sich mit den Kastulusreliefs geschmückt vor (ebd. 221f).

1861Lill 1942, 22. Vgl. zu diesem Retabel auch Ramisch 2001, 78 m. Abb. 19, sowie Brigitte Schliewen: „Zum

Corpus Maria, von Engeln umgeben und flankiert von vier Flügelreliefs. Sie illustrieren die Verkündigung und die Geburt links sowie Heimsuchung und Anbetung der Könige rechts. In der Bildpredella ist der Tod der Gottesmutter dargestellt, begleitet von der Marienkrönung und einer Schutzmantelmadonna auf den Innenseiten der Klappen. Die Wallfahrtskirche St. Salvator des gleichfalls in der Nähe Landshuts gelegenen Ortes **Heiligenstadt** birgt ein 1480 datiertes Retabel mit Christus als Salvator im Schrein (**292**). Engel mit Musikinstrumenten umgeben ihn, links und rechts schließt sich die gleiche Konstellation von Marienreliefs wie in Gelbersdorf an. Die Beweinung Jesu in der Bildpredella unterstreicht zusätzlich den christologischen Schwerpunkt des Altars.<sup>1862</sup> Das Hochaltarretabel der Vituskirche in **Hauzenberg** bei Passau aus der Zeit um 1470/80 birgt eine Madonna im Schrein, flankiert von Katharina und Barbara (**293**). Auf den Flügelreliefs entspannt sich die für Gelbersdorf und Heiligenstadt beschriebene Marienfolge; in der Predella ist eine Schnitztafel mit der Beweinung Christi zu sehen.

Schon Ramisch betont, daß die drei Marienzyklen neben thematischen Parallelen auch bildkompositorische aufweisen.<sup>1863</sup> Gemeinsame Motive sind der Stoffbaldachin beziehungsweise – vorhang, der jeweils über/hinter der Verkündigungsmaria aufgespannt ist, der eine Kerze haltende Joseph und das auf einem flachen Weidengeflecht sowie zugleich auf einem Mantelzipfel Mariens liegende Kind bei der Geburt. Dem traditionellen Vokabular entsprechend, findet die Verkündigung jedes Mal in einem einfachen Innenraum, in Marias Stube, statt, die Geburt und Anbetung in einem verfallenen Stall. Die Einzelbilder folgen gemeinsamen Vorbildern. Der Verkündigung liegt jeweils die entsprechende Szene aus Dürers Marienleben von 1503 zugrunde (**299**). Die immer gleiche Beinstellung des von links hereinstürmenden Engels, das Zepter in seiner Linken, der seitlich, zum Betrachter, gedrehte linke Fuß, aber auch der Baldachin und die vor der Brust gekreuzten Arme Mariens (in Gelbersdorf und Heiligenstadt) sind bei Dürer vorgeprägt. An Dürers Geburt Christi (Marienleben, **301**) erinnert das jedesmal mit weiß gefäßigem Leinen bedeckte Weidengeflecht, auf dem das Kind ruht. Die nahe bei Jesus postierten Köpfe von Ochs und Esel sowie der eine Kerze haltende Joseph finden sich bei Schongauers Stich der Geburt Christi. Jesus liegt dort auf einem Zipfel des Marienmantels, wie in den Geburtsszenen der Landshuter Reliefs.<sup>1864</sup> Die Analogien unter den Zyklen bewirken nach Ramisch, daß der Betrachter „durch den starken `Wiedererkennungswert` [...] und durch die dazu in Gegensatz stehenden individuellen Züge angesprochen und zugleich irritiert“ wird.<sup>1865</sup> Er fühlt sich dazu animiert, Unterschieden nachzuspüren und diese zu deuten.

Mariensaltar in Gelbersdorf“ in: Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 114-126, bes. 115ff (zum ursprünglichen Aufstellungsort des Altars ebd. 125). Gelbersdorf liegt nur wenige Kilometer von Moosburg entfernt.

1862 Eine Marienfolge ist hier zulässig, da Christus in allen vier genannten Szenen des Marienlebens ebenfalls - sichtbar oder unsichtbar im schwangeren Leib seiner Mutter - vertreten ist, d.h. die Marienreliefs illustrieren die Vita des Salvators. Vgl. zu diesem Retabel Ramisch 2001, 83f m. Abb. 20.

1863 Ramisch 2001, 83ff.

1864 Das Hauzenberger Retabel verzichtet auf das Weidengeflecht. Abb. des Schongauer-Stichs (B.4/L.5) z.B. in Kat. Colmar 1991, 261. Abbn. der Dürerstücke siehe Zeise 1966, Abb. 8 u. 10.

1865 Ramisch 2001, 83. Zum Hauzenberger Altar siehe ebd. 98 m. Abb. Eine vergleichbare Marienfolge hat der

Unter den Leinberger oder seiner Schule/Werkstatt zugeschriebenen Marienzyklen gibt es nur einen, dessen Format, Ikonographie, Personal- und Zeitstil zum Moosburger Retabel paßt, und der sich zugleich an die hier beschriebene Gruppe landshutischer Marienzyklen anschließen läßt. Es handelt sich um vier Tafeln mit Szenen aus dem Leben Mariä und Jesu im Depot der Museen der Stadt Landshut (**294a-d**). Sie sind, ähnlich wie die genannten Vergleichszyklen, in relativ flachem Relief ausgeführt.<sup>1866</sup> Sie wurden von der Forschung bisher meist in den Umkreis Leinbergers eingeordnet.<sup>1867</sup> Der Überlieferung nach sollen sie aus dem Benediktinerinnenkloster **Hohenwart**, Lkr. Schrobenhausen, stammen. Angeblich waren sie Teil des dortigen Hochaltars.<sup>1868</sup> Von dort gelangten sie in den Besitz des Pfarrers der nahegelegenen Schrobenhausener Pfarrkirche. Der Pfarrer ließ die Tafeln vermutlich in den 20er Jahren neu fassen.<sup>1869</sup> Der kunstverständige Prälat Michael Hartig entdeckte sie kurz darauf im Schrobenhausener Pfarrhof und identifizierte sie als Leinbergerwerke,<sup>1870</sup> woraufhin sie in den Besitz der Englischen Fräulein in Schrobenhausen gelangten.<sup>1871</sup> 1940 wurden sie von den Landshuter Museen angekauft.<sup>1872</sup>

### **a) Provenienz und Geschichte der Tafeln**

Die Angabe des Herkunftsortes, Kloster Hohenwart, hält einer Überprüfung nicht stand.<sup>1873</sup> Da die Provenienz der Marienreliefs für den Kontext der Arbeit wichtig ist, soll dies im folgenden etwas ausführlicher geschildert werden. Das mit Benediktinerinnen besetzte Kloster Hohenwart wurde 1074 an Stelle einer Burg gegründet. Die Anlage wird in der Literatur als „Klosterberg“ bezeichnet und gilt als ein zum im Tal gelegenen Markt Hohenwart gehöriger Gemeindeteil. Die Klosterkirche

---

Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Laach/Jauerling bei Passau von 1480. Im Zentrum thront die Madonna, von Engeln umgeben. Siehe Ramisch 2001, 99.

1866 Die Kastulustafeln mit ihren teils freiplastisch herausgearbeiteten Partien, die ja bisher für die Innenseite in Anspruch genommen wurden, lassen sich mit den flachreliefierten Landshuter Zyklen kaum zusammenbringen. Vgl. zur Problematik der Relieftiefe unten S. 404ff.

1867 Lill 1942, 260, schreibt sie einem „Meister von Hohenwart“ zu (vgl. ihre angebliche Herkunft aus Kloster Hohenwart, siehe die folgenden Ausführungen), der „härter und spröder“ sei als Leinberger. Im Ausstellungskatalog von 1932 (Kat. Landshut 1932, 29) werden sie zusammen mit den Kastulustafeln (!) unter der Rubrik „Werkstatt“ abgehandelt. Bramm 1928, 150, schreibt sie „dem Meister der Kölner Madonna [den Bramm im Umkreis Leinbergers lokalisiert, siehe ebd. 148f] fast ebenbürtigen Bildschnitzer“ zu. Feulner 1927, 130, bespricht die Tafeln unter den eigenhändigen Werken und stellt Ähnlichkeiten mit den Kastulusreliefs fest. Er bildet die Reliefs erstmals ab. Bei Karl Wieninger: „Bayerische Gestalten: 74 Lebensbilder von Herzog Tassilo III. bis Werner Heisenberg“, München 1981, 80, wird die in der älteren Literatur zu findende Überlieferung, die Tafeln stammen aus Kloster Hohenwart, fälschlich dahingehend ausgeweitet, daß dort „einmal ein schöner Leinbergeraltar“ gestanden habe, der jedoch „verschollen“ sei (dsgl. auch in Thieme-Becker Bd. 22, 595; erstaunlicherweise werden die Tafeln dort zu den wichtigsten **eigenhändigen** Werke des Schnitzers gezählt). Die jüngste Erwähnung der Tafeln findet sich in Kat. Landshut 2001, 498 (m. Abb.), wo sie in den Umkreis Leinbergers eingeordnet werden.

1868 So übereinstimmend d. i. Anm. 1867 genannten Autoren. Sie alle übernahmen wohl Angaben Feulner (1927), der seine Informationen nicht durch Quellen belegt. Feulner bezog sich evt. auf Hartig, der d. Tafeln entdeckte (s. oben).

1869 Kat. Landshut 1932, 30. Feulner 1927, 130. Kurz vor 1910 müssen sich die Tafeln noch in Hohenwart befunden haben, denn Thalhoffer 1910, o. P., erwähnt sie bei seiner Beschreibung der Kunstwerke der Schrobenhausener Stadtpfarrkirche nicht, obwohl er sonst gewissenhaft jedes Epitaph und selbst die 28 Register der Orgel und ihren elektrischen Motor aufführt.

1870 Kat. Landshut 1932, 30. Feulner 1927, 130.

1871 Lill 1942, 260.

1872 Lill 1942, 260.

1873 Vgl. Anm. 1868 in diesem Kapitel.

St. Georg, 1215 zunächst als Kapelle errichtet, wurde in der Gotik umstrukturiert und 1688 weitgehend neu erbaut. Große Teile des Klosterschatzes wurden Mitte des 16. Jahrhunderts im Schmalkaldischen Krieg und während des Dreißigjährigen Krieges vernichtet. 1864-1875 romanisierte man die Kirche. Das Gewölbe und die Stuckdekoration wurden abgebrochen, die barocken Fenster durch kleine romanische ersetzt. Sämtliche Barockaltäre und Figuren wurden versteigert, an ihre Stelle traten drei neoromanische Schreinaltäre und eine neue Kanzel von der Hand des Altarbauers Gustav Wiest.<sup>1874</sup> 1895 zerstörte nochmals ein Brand die Kirche und große Teile des Klosters, das inzwischen zu einer Taubstummenanstalt umfunktioniert worden war. Vom Inventar der Kirche und des Klosters ist so gut wie nichts erhalten.

„Man vermochte kaum das Allerheiligste, das Dreikönigsrelief [eine qualitätvolle Darstellung der Geburt Christi von Philipp Dirr, d. Verf.] und ein holzgeschnitztes Muttergottesbildchen [...] zu retten. Die Mauern stürzten ein und boten, verwüstet und von Rauch geschwärzt, einen schauerlichen Anblick.“<sup>1875</sup>

Kurz darauf wurde die Kirche neu aufgebaut, als Pfarrkirche umfunktioniert und bekam einen neubarocken Säulenkolonnaden-Hochaltar mit drei in Nischen eingestellten Figuren. Dieser – erhaltene – Altar war weder räumlich noch stilistisch je für die Anbringung gotischer Relieftafeln vorgesehen (**295a**).<sup>1876</sup> Auch der verbrannte, neoromanische Hochaltar von Gustav Wiest, der in einer anonymen Zeichnung, welche das Kircheninnere wiedergibt, überliefert ist, kommt als Anbringungsort der Landshuter Marienreliefs nicht in Frage. Es war ein kubischer Schreinaltar nach dem Muster der Kölner Reliquienschreine, an seinen Seitenfeldern befanden sich geschnitzte Heiligendarstellungen in Ganzfigur, jedoch keine Marienreliefs. Sie hätten im Hinblick auf das Georgspatrosinium der Klosterkirche ohnehin wenig Sinn gehabt.<sup>1877</sup> Daß die Reliefs, in welcher Nutzung auch immer, Kirchenumbauten und Zerstörungen der Jahrhunderte überdauerten, ist mehr als unwahrscheinlich. Sie tauchen weder in den Rechnungen zur Restaurierung der Georgskirche von 1864 noch im 1910 erstellten Inventar des Bildschmucks der Klosterkirche auf.<sup>1878</sup>

Die Überlieferung, die Marienreliefs stammten aus Kloster Hohenwart, ist also allem Anschein nach falsch. Nun gibt es aber in Hohenwart eine zweite Kirche, die ursprüngliche **Pfarrkirche Unsere Liebe Frau**. Während St. Georg seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als Pfarrkirche des Ortsteils Klosterberg dient, wird die Marienkirche für die Pfarrseelsorge des übergeordneten Marktortes Hohenwart genutzt. Eine Klosterkirche gibt es also strenggenommen nicht mehr. Dieser Umstand

<sup>1874</sup>Thalhofer 1921, 48ff.

<sup>1875</sup>Thalhofer 1921, 48.

<sup>1876</sup>Abb. Drexler-Herold 1992, 93.

<sup>1877</sup>Siehe zur Geschichte der Klosterkirche ausführlich: Drexler-Herold 1992, 88-93; Thalhofer 1921, 48-51. Vgl. auch Hans Purchart: „Das alte Benediktinerinnen-Kloster Hohenwart. Seine Stifterfamilie und das `Goldene Buch“; D' Hopfakirm, Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Pfaffenhofen a. d. Ilm, Nr. 18, Pfaffenhofen 1983. Für freundliche Hinweise und Einsichtnahme der angesprochenen Zeichnung (Repro) danke ich außerdem Herrn Ernst Petz, Gemeindeverwaltung Markt Hohenwart. Die angesprochene Zeichnung befindet sich im Privatbesitz der Regens Wagner, Klosterberg Hohenwart.

<sup>1878</sup>„Der Bilderschmuck der neuen Pfarrkirche zu Hohenwart (Klosterberg), 1910“ (ABA Pf 156. 2).

mag zu den Ungenauigkeiten über die Angaben zum Herkunftsort der Landshuter Tafeln beigetragen haben. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Marienreliefs – allein das Patrozinium legt es nahe – aus der Hohenwarter Marienkirche stammen (**295b**). Im Unterschied zur ehemaligen Klosterkirche ist sie weitgehend im Originalzustand erhalten. Turm und Chor wurden im 15. Jahrhundert errichtet, das Langhaus samt Ausstattung fügte man im 18. Jahrhundert hinzu. 1864 kaufte die Kirchenstiftung vier barocke Altäre des mittleren 17. Jahrhunderts aus dem Augsburger Dom an, die dort im Zuge der in den 60er Jahren stattfindenden Regotisierung und Neuausstattung nicht mehr gebraucht wurden.<sup>1879</sup> Ob neben den drei Seitenschiff- und Nebenaltären auch der Hohenwarter **Hochaltar (296)** zu dieser Gruppe gehört, ist strittig, da er sich stilistisch von den übrigen Altären unterscheidet.<sup>1880</sup> Auch läßt er sich, anders als die übrigen drei Retabel, in der Augsburger Dombeschreibung von Placidus Braun aus dem Jahre 1829 nicht nachweisen.<sup>1881</sup> Möglich wäre, daß zumindest Teile dieses Altars identisch sind mit dem 1642 für die nahegelegene Klosterkirche Scheyern errichteten Hochaltar, der der Überlieferung nach 1771 nach Hohenwart verbracht worden sein soll.<sup>1882</sup> Der Scheyerer Altar barg ehemals eine gemalte Himmelfahrt Mariens von Thomas Holzmaier nach Rubens. Diese wäre – vorausgesetzt, die Hypothese, das Hohenwarter Retabel sei mit dem Scheyerer identisch, stimmt – zu unbekanntem Zeitpunkt durch das heute am Hohenwarter Altar befindliche Gemälde des 17. Jahrhunderts ausgetauscht worden.<sup>1883</sup> Es zeigt eine Muttergottes zwischen Engeln, auf Wolken thronend, flankiert von Jakobus und Antonius. Zumindest dieses Altarblatt aber wird im Archiv der Hohenwarter Marktkirche ausdrücklich als aus **Augsburg** kommend bezeichnet.<sup>1884</sup> Vielleicht also stammt die Retabelarchitektur des Hochaltars aus Scheyern und wurde 1864 durch das Augsburger Marienbild lediglich modernisiert.<sup>1885</sup> Bei den

1879 Siehe zur Einführung z.B. Drexler-Herold 1992, 72.

1880 Während die anderen Retabel Säulenädikulen mit Sprenggiebeln besitzen (**295b**), hat der Hochaltar einen Dreiecksgiebel. Das Mittelbild umfängt ein mit manieristischem Reliefdekor verzierter, flacher Rahmen; seitliche Stützen, wie bei den Nebenaltären, fehlen. Beides scheint für eine etwas frühere Datierung und gegen die Zugehörigkeit zur Augsburger Gruppe zu sprechen.

1881 Placidus Braun: „Die Domkirche in Augsburg“, Augsburg 1829. Siehe Chevalley 1995, 145f.

1882 1768-70 war es in Scheyern zu einer umfassenden Umgestaltung nach dem Geschmack des Spätrokoko gekommen, die sich im wesentlichen bis heute erhalten hat. Der alte Hochaltar ist 1642 (Errichtung) sowie 1697 (neu hinzugekommener Tabernakel) in den Archiven des Klosters faßbar. 1771 wurde er durch den heutigen Hochaltar (um 1770, Gemälde von 1771) verdrängt. Siehe zur Baugeschichte des Klosters Scheyern ausführlich Drexler-Herold 1992, 260-268. Vgl. ebd. 72.

1883 Zum ganzen Sachverhalt siehe Drexler-Herold 1992, 72 u. 276.

1884 Nach Drexler-Herold 1992, 72, ist das Hochaltarblatt eine Kopie nach Paolo Veronese. Im Ausgabenverzeichnis von 1863/64 („Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1863/64, ABA Pf 156, 3151, fol. 27) wird neben einer Beweinung Christi, einer Dreifaltigkeitsdarstellung sowie einer Verklärung Jesu (die Bilder der drei für den Dom gesicherten Altäre) auch eine Madonna zwischen Jakobus und Antonius als aus Augsburg angekauft bezeichnet. 144 fl wurden für die vier Bilder bezahlt.

1885 Ein Beleg für die Zusammengehörigkeit zumindest der Altarblätter ist ihr ähnlicher Stil. Alle lehnen sich an italienische Vorbilder an, sind äußerst bewegt und von zahllosen Engeln bevölkert. Die Maler der Augsburger Bilder sind – mit Ausnahme des Meisters des Hochaltarblattes – bekannt, da die Altarblätter meist signiert und datiert sind; siehe Drexler-Herold 1992, 72. Vgl. Chevalley 1995, 146. Geht man davon aus, daß bei der Neuausstattung der ältere Hochaltar zumindest in Teilen erhalten blieb, erklärt sich auch eine Ungereimtheit in den Archivalien. In den Rechnungen der Marktkirche heißt es zwar, 1864 seien „4 neue Altartische gefertigt für 80 fl 54 x und eingeweiht“ worden, zugleich ist aber an anderer Stelle zu lesen: „Die Beseitigung der in der filial-Marktkirche zu Hohenwart befindlichen 3 resp. 4 alten Altäre und Ersatzung derselben von aus der Domkirche zu Augsburg angekauften

in den Hohenwarter Archivalien genannten vier Altären hätte es sich also um drei komplette Retabel sowie um ein Altargemälde gehandelt.<sup>1886</sup> Im Jahre 1899 wurde dieser scheinbar aus verschiedenen älteren Teilen kompilierte Hochaltar um zwei weitere barocke Stücke bereichert, nämlich, wie Bernhard Haas schreibt, „durch die Statuen St. Ulrich und St. Georg mit Postament und Baldachin“, und, so Haas weiter, er wurde „samt Tabernakel neu gefaßt durch [den] Altarbauer Jos. Anton Müller in München“.<sup>1887</sup> Dieser Zustand hat sich bis heute erhalten (**296**). Die Baldachine über den Flankenfiguren des Hohenwarter Hochaltars sind in neubarocker Formensprache gehalten und verraten deutlich ihre Entstehung um 1900. Was hatte sich jedoch vor 1899 an ihrer Stelle befunden? Die Ausladung des Gesimses der wohl originalen Predella des Retabels nach links und rechts gibt eine Füllung der Seitenabteilungen des Oberteils mit Bildwerken oder Figuren vor.<sup>1888</sup> Eine Ungereimtheit in den Quellen hilft hier weiter. Während in den Rechnungen der Hohenwarter Marktkirche von einem Ankauf von **vier Altären** aus dem Augsburger Dom für insgesamt 144 Gulden die Rede ist,<sup>1889</sup> sprechen die Rechnungsbücher der Domkirche von **fünf Altären**. In einer Quittung im Augsburger Domarchiv vom 15. Dezember 1864 heißt es: „Für 5 Altäre aus der Domkirche wurden von der Kirchenverwaltung Hohenwart einbezahlt 184 fl“. Daneben wird der Betrag aufgeschlüsselt: „4 x 36 = 144“ entspricht dem von der Kirchenverwaltung Hohenwart 1864 für die vier erhaltenen Retabel beglichene Preis. Es bleibt eine – auch in der Rechnung verzeichnete – Differenz von 40 Gulden. Offenbar wurde also zusätzlich noch ein fünftes Objekt, das mit 40 Gulden den Preis der Barockaltäre zu je 36 Gulden noch übersteigt, nach Hohenwart geliefert.<sup>1890</sup> Der Hohenwarter Schreinermeister Johann Bichlmayer erhielt sodann, so ist aus den Rechnungsbüchern der Marktkirche zu ersehen, für das „Abtragen der alten Altären, der Chorstühle, des Communiongitters“ sowie für das Aufstellen der neuen Altäre aus Augsburg

---

*Altären, welche gehässig neu zu fassen und die Gemälde durch einen Kunstmaler zu restaurieren waren, ist allseitig als ein dringendes Bedürfnis anerkannt worden.* („Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1863/64, ABA Pf 156, 3151, fol. 26). Diese Unschlüssigkeit, ob man von 3 oder 4 alten Altären sprechen solle, könnte damit zu begründen sein, daß einer der alten Altäre eben **nicht** komplett, sondern nur teilweise abgebrochen wurde und lediglich eine neue Mensa (Altartisch) und ein neues Altarblatt erhielt. Dazu paßt auch, daß in den Rechnungen für 1864/65 ebenfalls im Zusammenhang mit der Aufstellung der neuen Altäre verzeichnet ist, daß der hierfür zuständige Schreinermeister Bichlmayer nicht vier, sondern nur „3 neue Antependien und 3 neue Antritte zu den Seitenaltären“ lieferte. Der alte Hochaltar wurde also im wesentlichen beibehalten („Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1864/65, ABA Pf 156, 3151, fol. 29). Vgl. unten S. 344.

- 1886 Bezeichnenderweise erwähnt d. Rechnung (wie Anm. 1885, fol. 27) nie Rahmenarchitekturen, sd. stets nur Bilder.
- 1887 Haas 1909, o. P. In der zugehörigen Rechnung des Architekten und Altarbauers Müller vom 26. Dezember 1899 ist leider nur allgemein von einer „Restauration“ die Rede, woher er die Figuren hat, ist nicht ersichtlich. Unter Punkt 1 steht: „Für die Restauration eines Hochaltars in die Marktkirche nach Kostenanschlag vom 27. febr. 1899 2950 Mk“. Außerdem erhielt das Retabel „ein neues vergoldetes Tabernakelkreuz“ für 60 Mark sowie „2 vergoldete Tabernakelarmleuchter“ für 20 Mark („Rechnung der Filialmarktkirchenstiftung Hohenwart, Lk. Schrobenshausen, pro 1900“, ABA Pf 156, 3151, fol. 98). Die Aussagen Bernhard Haas' über die Details gründen vermutl. auf seiner persönlichen Anschauung vor Ort; als bischöflicher Bezirkskammerer war er z.B. damit betraut, der Kirchenstiftung Gelder auszuzahlen (ebd. fol. 42f). Zur Datierung d. barocken Statuen in die M.d. 17. Jhs. Drexler-Herold 1992, 72.
- 1888 Die manieristische Formensprache des Dekors entspricht demjenigen des Bilderrahmens. Auf keinen Fall ist die Predellenausladung im Zuge der Arretierung der barockisierenden Baldachine der Flankenfiguren hinzugekommen.
- 1889 Siehe oben Anm. 1884 in diesem Kapitel.
- 1890 ABA BO 3499 „Domrestaurierung II“, fol. 7. Die verbleibenden 40 Gulden konnte ich in den Hohenwarter Archivalien nicht wiederfinden. Um welche(s) Objekt(e) es sich handelt, wird weiter unten geklärt.

insgesamt 70 fl 12 x. Diese erfuhren dabei nicht nur eine „*Ausbesserung*“, sondern auch eine „*theilweise Abänderung*“.<sup>1891</sup> Der Hochaltar selbst wurde, möglicherweise etwas später, von einem zweiten Schreiner und Altarbauer, von Gustav Wiest aus Schrobenhausen, überarbeitet. Er „*erhielt für verschiedene Neparntüren am Hochaltar, einen neuen Tabernakel, neues Antependium [...] 93 fl 48 x*“.<sup>1892</sup> Das in der Quelle genannte Tabernakel und das zugehörige Antependium haben sich erhalten. Wiest hatte sich, wie erwähnt, bereits als historistischer Altarbauer hervorgetan, als er die neoromanischen Altäre für die Hohenwarter Klosterkirche lieferte. Sein „Rundbogenstil“ prägte nun, übersetzt in die Formensprache der Renaissance, auch das Hochaltarretabel der Marktkirche:<sup>1893</sup> das Tabernakel mit seinem Dreiecksgiebel, seinen Grottesken und Kandelabermotiven verrät dabei eine einfühlsame Anpassung an den manieristischen Stil der Altararchitektur.

Was aber hat es mit den „Nebentüren“ des Hochaltars auf sich? Es könnten beweglich oder unbeweglich am Mittelteil montierte **Seitenklappen** gewesen sein. Wiests Historismus entsprechend, dürften sie in irgendeiner Form „manieristisch“ gewirkt und mit dem „Rundbogenstil“ des Hochaltars harmoniert haben.<sup>1894</sup> Das Objekt beziehungsweise die Objektgruppe, welche in der Augsburger Quittung zusätzlich zu den vier Altären mit 40 Gulden verzeichnet ist, könnte hierfür verwendet worden sein. Es handelte sich bei diesen **aus Augsburg bezogenen Objekten**, so die im folgenden zu untermauernde Hypothese, um die **vier Landshuter Marienreliefs**, die wie erwähnt, der Überlieferung nach aus Hohenwart stammen (**294a-d**). Wie sie vor ihrer Lieferung nach Hohenwart nach Augsburg gekommen sein könnten, wird weiter unten geklärt. Vorerst sei angemerkt, daß sie sich aus verschiedenen Gründen als Seitenkompartimente („Neparntüren“) des Hohenwarter Hochaltars anboten. Erstens aus ikonologischen Gründen: die gemalte Muttergottes des Altarbildes mit den sechs flankierenden Engeln wäre durch die Marienszenen und Putten der Landshuter Tafeln sinnvoll erweitert worden (**296, 294**). Ihre wogenden Wolkenmassen hätten auf die Wolkenbank geantwortet, auf der die Madonna im Gemälde thront. Der renaissancehafte Stil der Architekturen der Reliefs<sup>1895</sup> wiederum hätte mit dem des italienischen Altarblattes gut harmoniert. Selbst die manieristischen Dekors der Retabelarchitektur und die Rundbogentür des Hohenwarter Tabernakels wären durch die „welschen“ Kulissen der Marienreliefs mit ihren Arkaturen stimmig ergänzt worden. Die Maße der Marienreliefs hätten ebenfalls zum Hochaltar gepaßt: je zwei der etwa 88 cm hohen Marienreliefs

1891 „Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1864/65, ABA Pf 156, 3151, fol. 29. Die die 3 Altäre des Hauptschiffes bekrönenden Kreuze werden z.B. als nachträgl. Änderung betrachtet, Drexler-Herold 1992, 72.

1892 „Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1864/65, ABA Pf 156, 3151, fol. 29. Der Begriff „Neparntüren“ ist im Ausgabenverzeichnis leider sehr unleserlich geschrieben, was den ersten Wortteil angeht; es könnte „Nebentüren“ gemeint sein. Eindeutig ist das Wort „-türen“ zu entziffern.

1893 D. Begriff nennt Thalhofer i. Zusammenhang mit Wiest; vgl. S. 340 m. Anm. 1877 (Renovierung d. Klosterkirche).

1894 Daß Wiest neue Seitenklappen lieferte, läßt darauf schließen, daß die ursprünglich dort befindlichen Figuren oder Bilder zu diesem Zeitpunkt zerstört oder verloren waren.

1895 Siehe dazu unten S. 399ff.

(mit Rahmung und Blendornamentik entsprechend mehr) hätten, montiert als Flügel, eine Gesamthöhe von rund zweieinhalb Metern eingenommen. Dies entspricht in etwa der Höhe des gerahmten Altarblattes.<sup>1896</sup>

Drei der vier älteren Altäre in Hohenwart wurden also, wie es scheint, komplett durch augsburgische ersetzt. Nur der Hochaltar wurde, unter Beibehalt der alten Architektur, um ein neues, ebenfalls aus dem Dom stammendes Altarblatt mit der Madonna, Jakobus und Antonius, sowie um Flügelreliefs ergänzt.<sup>1897</sup> Alle fünf Objekte, das heißt vier Tafelbilder und ein Reliefzyklus, sind in der Domquittung von 1864 mit je 36 beziehungsweise 40 Gulden verzeichnet.<sup>1898</sup>

### Joseph Otto Entres und die Gotisierung des Augsburger Domes

Die Idee, mittelalterliche Bildwerke in neue Retabel zu integrieren, ist alt. Schon in der Barockzeit gibt es dafür zahlreiche Beispiele, wie ich bereits an anderer Stelle und am Moosburger Altar selbst gezeigt habe.<sup>1899</sup> Noch mehr entsprach es dem Zeitgeschmack des Historismus, neue Retabel aus mittelalterlichen Bildwerken zu kompilieren. Dies belegt der Augsburger Dom. Im Zuge seiner Regotisierung 1859-63 wurden neue, historisierende Altäre, Kanzeln, Skulpturen und Gemälde geschaffen. Ateliers aus München waren hier die Hauptverantwortlichen: die Glasmalereianstalt Max Emanuel Ainmiller, der Bildschnitzer Joseph Knabl, der auch die neugotischen Predellenreliefs des Moosburger Hochaltars schuf, der Kanzelbauer Kaspar Zumbusch sowie der Bildhauer Joseph Otto Entres.<sup>1900</sup> Neben gotisierenden Neuschöpfungen war die Integration originaler, spätgotischer Kunstwerke in neugotische Rahmen und Altarbauten oberstes Ziel: Der nur in Teilen erhaltene Kreuzaltar des Augsburger Domes zum Beispiel, entstanden um 1860, setzte sich aus historistischer Architektur und Ornamenten sowie aus einem gotischen Kruzifix und einem spätmittelalterlichen Beweinungsrelief zusammen (297).<sup>1901</sup> Bei der Purifizierung des Doms 1934 wurden allerdings die Ergebnisse der historistischen Umgestaltung vernichtet und die kompilierten

1896Das Bild mißt 270 x 180 cm; freundl. Auskunft von Herrn Ernst Petz, Gemeindeverwaltung Hohenwart, dem ich an dieser Stelle herzlich für die Überlassung umfangreichen Informationsmaterials danke. Am Altar lassen sich via Augenschein leider keine sichtbaren Spuren ehemals an den Seiten arretierter Tafeln finden. Genau an den fraglichen Stellen wurden 1899 die Baldachine und Podeste der Flankenfiguren montiert. Siehe zu diesem Umbau oben S. 342.

1897Entsprechend schuf Schreinermeister Bichlmayer nur „3 neue Antependien und 3 neue Antritte zu den Seitenaltären [...]“ („Rechnungen der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart“, 1864/65, ABA Pf 156, 3151, fol. 29). Entsprechend scheint es auch Unklarheiten gegeben zu haben, ob man von der Beseitigung von drei oder vier alten Altären sprechen sollte, denn der Hauptaltar wurde ja nur teilweise abgebaut: im Ausgabenverzeichnis der Marktkirche ist daher von einer „Beseitigung der in der filial-Marktskirche zu Hohenwart befindlichen 3 resp. 4 alten Altäre[n]“ die Rede (ebd. fol. 26).

1898Siehe oben S. 342 m. Anm. 1890.

1899Siehe dazu ausführlicher oben S. 99ff und 56,57.

1900Chevalley 1995, 147f.

1901Gemeint ist das vermutlich aus Moosburg stammende Predellenrelief (298), das später noch in anderem Zusammenhang, auch im Hinblick auf den Augsburger Kreuzaltar, ausführlicher besprochen wird. Siehe unten S. 413ff. Vgl. Chevalley 1995, 147.

Objekte wieder in ihre Einzelteile aufgelöst.<sup>1902</sup>

Viele der 1859-63 verwendeten gotischen Originale, unter anderem das Beweinungsrelief des zerstörten Kreuzaltars (298), stammen aus dem Besitz des bereits erwähnten Bildschnitzers **Joseph Otto Entres**, ein eifriger Sammler gotischer Kunst (1804-1870). Er wurde in Fürth geboren und soll schon mit 15 Jahren Reliefs und Skulpturen geschnitzt haben. 1822 kam er nach München, wo er als Steinmetz und Restaurator arbeitete. Zu seinen Schülern zählte Josef Knabl, der Schöpfer der neugotischen Moosburger Predellentafeln. Entres restaurierte unter anderem den Schrenkaltar zu St. Peter in München aus dem 14. Jahrhundert sowie verschiedene Grabmäler in Münchner Kirchen. Er war in Passau, Obertaufkirchen, Bad Tölz, Salzburg und Unterweilbach beschäftigt. In den späten 30er Jahren hielt er sich längere Zeit in **Landshut** auf, wo er unter anderem am Kruzifix der Jodokskirche sowie an mehreren Retabeln dieser Kirche arbeitete. Bengl vermutet, daß Entres gotische Bildwerke aus St. Jodok, vielleicht auch aus anderen Kirchen im Raum Landshut, angekauft haben könnte.<sup>1903</sup> Entres' umfangreiche Sammlung schwäbischer, fränkischer und bayerischer Kunstwerke füllte an die 20 Säle. Doch um die Produktion seiner Werkstatt aufrecht erhalten zu können, mußte er schon zu Lebzeiten Teile seiner Sammlung versteigern lassen.<sup>1904</sup> Für altdeutsche Kunstwerke zahlte das Augsburger Domkapitel viel Geld. In den Akten zur Domrestaurierung findet sich zum Beispiel ein Eintrag über „*einen gothischen Altar, mit Untersatz und vier altdeutschen Gemälden, ferner zwei Holzfiguren, klein a 6 fl, summa 63 fl*“.<sup>1905</sup> Demgegenüber nimmt sich der für die Hohenwarter Barockaltäre verlangte Preis von je 36 Gulden eher gering aus. Entres kassierte am 27. Juni sowie am 13. Juli 1862 für die Bildwerke, die er an den Augsburger Dom verkaufte, insgesamt 1500 Gulden.<sup>1906</sup> Nimmt man die Summe von 60 Gulden als Standardpreis für ein Retabel an, so entspricht dies der Anzahl von rund 25 Altären und damit erheblich mehr, als im Dom zur Verwendung kamen. Möglicherweise hat Entres auch die Landshuter Marienaltäre dem Domkapitel zum Verkauf angeboten. Vielleicht wurden sie dann auf Veranlassung der Verantwortlichen der Domrestaurierung nach Hohenwart weitergeleitet, da sie im Dom selbst nicht gebraucht wurden. Entres könnte die Marienreliefs während seines Arbeitsaufenthalts in Landshut erworben haben.<sup>1907</sup> In den Augsburger Archivalien findet sich keine

1902 Chevalley 1995, 147-151. Zitat ebd. 147.

1903 Max Bengl, Joseph Kolb: „Künstler der Romantik in St. Jodok“ in: Alfred Rössler (Hg.): „Die Freyung mit St. Jodok in Landshut. Aus der Geschichte Landshuts zum 650-jährigen Jubiläum eines Stadtteils: 1338-1988“, Landshut 1988, 85f.

1904 Die Informationen sind entnommen aus Chevalley 1995, 148; Marienlexikon Bd. 5, 677; vgl. Franz Mader: „Tausend Passauer. Biographisches Lexikon zu Passaus Stadtgeschichte“, Passau 1995, 58; Renate Wagner-Rieger, Walter Krause (Hg.): „Historismus und Schloßbau“, München 1975, 130-134. Vgl. die Diplomarbeit von Anne Wermescher: „Untersuchungen zum Schrenkaltar in St. Peter in München“, Diplomarbeit München 2003. Frau Wermescher sei an dieser Stelle für die Überlassung ihres Manuskripts herzlich gedankt.

1905 ABA BO 3499, „Domrestaurierung I“, fol. 49.

1906 Erhalten sind leider keine detaillierten Listen, sondern nur zwei Belege über Abschlagszahlungen von 1000 bzw. 500 Gulden an J. O. Entres „für angekaufte Bildwerke zu den Altären des hohen Domes in Augsburg“. ABA BO 3499, „Domrestaurierung I“, fol. 50.

1907 Wie oben S. 285f gezeigt, waren die Flügel des Moosburger Hochaltars spätestens 1855 demontiert worden. Sie

konkrete Nennung der Marienreliefs, wohl aber ein Hinweis. Am 26. Juli, also kurze Zeit, nachdem Entres seine zweite Abschlagszahlung für die gelieferten Kunstwerke erhalten hatte, stellt ein Schreiner Ignaz Ungeleht eine Rechnung aus über folgende Arbeiten: „2 große Bilder abgeholt und ins Atelier getragen, dieße 2 Bilder auseinander geschnitten und jedes der 4 Bilder auf ein Brett geleimt und dannourniert, a 4`9`` hoch, 4`6`` br. hinzu 4 Schutzrahmen gemacht a 1 fl 18 x, summa 66 fl 39 x“.<sup>1908</sup> Es könnte sich dabei um die Moosburger Marientafeln gehandelt haben, die Entres an den Dom verkauft hatte. Sie dürften zum Zeitpunkt des Ankaufs durch das Domkapitel noch flügelartig übereinander montiert gewesen sein, wie aus einer Erwähnung der Tafeln im Pfarrarchiv Moosburg zu schließen ist.<sup>1909</sup> Schreiner Ungeleht trennte die Bilder voneinander und rahmte sie, vielleicht, weil man zunächst beabsichtigte, sie als Zyklus an die Innenwand der Domkirche zu hängen. Diese Pläne wurden möglicherweise wieder verworfen, weil aus Hohenwart Bedarf für Altarbilder gemeldet wurde. Man hatte zu diesem Zeitpunkt vermutlich bereits den Erwerb dreier Retabel aus dem Augsburger Dom vereinbart und in diesem Zusammenhang beschlossen, daß auch der ältere, aus Scheyern stammende Hochaltar der Hohenwarter Marktkirche zu verschönern sei. Hierfür stellte die Domverwaltung nicht nur ein Altarblatt (die Muttergottes zwischen Engeln), sondern, so scheint es, auch die vier gotischen Marienreliefs aus der Sammlung Entres`. Die vier barocken Altäre beziehungsweise Altargemälde wurden dabei mit je 36 Gulden in Rechnung gestellt, die vier Schnitztafeln mit je 10, also insgesamt 40 Gulden.<sup>1910</sup>

### Zusammenfassung

Die Geschichte der Marienreliefs läßt sich also wie folgt zusammenfassen: Sie waren zunächst gemäß Abbildung 45 mittels Drehstäben am Corpus des Moosburger Hochaltars befestigt. Bei seiner Restaurierung 1782 wurden sie vermutlich neu gerahmt<sup>1911</sup> und dann erneut an den Flügellinnenseiten des Retabels angebracht. 1827, im Zuge der Renovierung der Kirche, könnte man

---

könnten z.B. 1827, als im Zuge des Jubiläums der Translation der Kastulusreliquien auch die Kirche renoviert wurde, als unmodern empfunden und abgenommen worden sein. Die Geldnot des Münsters zwang vielleicht kurz darauf, in den späten 30er oder 40er Jahren, zum Verkauf der Tafeln an Entres, der zu dieser Zeit in Landshut als Bildschnitzer und Restaurator tätig war. Es ist anzunehmen, daß die Innenreliefs des Moosburger Altars noch länger in Gebrauch gewesen waren als die Außentafeln. Sie dürften deshalb noch übereinandermontiert als Flügel in den Besitz Entres` gekommen sein (vgl. S. 347 m. Anm. 1912).

1908Die Maßangabe (umgerechnet ca. 138,4 x 131,2cm; Grundlage für die Umrechnung von Fuß/Zoll auf Meter nach: Wilhelm Fickert: „Geldwesen, Kaufkraft und Maßeinheiten im Fürstentum Kulmbach-Bayreuth“, Nürnberg 1989, 85) stimmt mit den Landshuter Marientafeln nicht überein. Sie sind je ca. 88 x 71 cm groß, also je ca. 50 cm weniger hoch und breit. Offensichtlich sind die Reliefs aber nicht nachträglich beschnitten. Da sich die Maßangabe des Schreiners aber auf den Zeitpunkt nach dem Aufziehen der Bilder auf die neuen Trägerbretter bezieht, wäre denkbar, daß mit den Maßen nicht die Reliefs selbst, sondern die Grundbretter gemeint sind. Sie waren vielleicht etwas größer konzipiert, um Raum für die vier „Schutzrahmen“ zu liefern, welche dann etwa rund 25 cm breit gewesen wären (vgl. die neugotischen Rahmen der Marientafeln aus der Münchner Frauenkirche, 315a,b, die oben und unten ca. 17 cm breit sind und bei einer Relieffhöhe von nur 47 cm die Objektgesamthöhe fast verdoppeln auf 81 cm; Maßangaben siehe Kat. Freising 2003, 241 m. Abb.).

1909Siehe unten Anm. 1912 in diesem Kapitel.

1910Siehe oben S. 342f (Preisaufsplittung). Der scheinbar hohe Preis rechtfertigt sich, bedenkt man, daß der Dom zu Augsburg f. einen kompletten gotischen Altar 63 Gulden zahlte, f. eine kleine Holzfigur 6 Gulden. Vgl. oben S. 345.

1911Siehe oben S. 103.

sie vom Schrein getrennt haben, wobei man die paarweise Montage übereinander offenbar beibehielt: 1835 findet sich in einem Moosburger Inventar der Vermerk: „zwey Tafeln, Christus und Maria, Wert 10 fl.“.<sup>1912</sup> In den 1840er Jahren erwarb Joseph Otto Entres die Tafeln, als er sich im Rahmen seiner Arbeiten an der Jodokskirche im Raum Landshut aufhielt.<sup>1913</sup> Er brachte die Reliefs nach Augsburg, wo sie zunächst für die neugotische Ausstattung des Domes verwendet werden sollten. Schließlich gelangten sie aber in die Marktkirche nach Hohenwart, wo sie fortan die Seiten des Hochaltars zierten.<sup>1914</sup> Als dieser 1899 mit Flankenfiguren ausgestattet wurde, demontierte man die Tafeln. Sie wurden um 1910 nach Schrobenhausen verbracht,<sup>1915</sup> wo man sie in den 20er Jahren neu faßte und als Leinbergerwerke identifizierte. 1940 kamen sie nach Landshut ins Museum. Bevor ich die Zugehörigkeit der Tafeln zum Moosburger Altar prüfe, sollen sie mit den oben genannten Zyklen aus dem Landshuter Raum verglichen werden. Ich schicke zunächst eine Kurzbeschreibung voraus.

## **b) Die Landshuter Marienreliefs im Vergleich mit mariologischen Zyklen im Raum Landshut**

Der Hohenwarter Zyklus teilt sich in je zwei Szenen aus der Kindheit und aus der Passion Jesu (**294a-d**). Jede ist streng symmetrisch gegliedert. Verkündigung und Geburt finden in Innenräumen, Auferstehung und Himmelfahrt vor Landschaftskulissen statt. Alle Bilder zeigen eine Himmelszone mit Engeln. Das Figurenrepertoire beschränkt sich stets auf wenige Personen: Im chronologisch ersten Relief (**294a**)<sup>1916</sup> trifft der Verkündigungengel, ausgestattet mit Zepter und den Segensgestus vollführend, auf Maria, die mit offenem Haar hinter einem Betpult kniet und erstaunt die Hände hebt. Im Geburtsrelief (**294b**) widmen sich die betende Gottesmutter und Josef ganz dem Kind in der Bildmitte, während von hinten zwei Hirten herantreten. Ochs und Esel blicken oberhalb des

1912PA Moosburg, Inventar- und Musikverzeichnisse 1827-1919, „Verzeichnis der Gerätschaften der Kirchenstiftung Pfarrgotteshaus Moosburg von 1835“, Pos. 381f. Die Szenen waren ursprünglich vermutlich auf einen Marien- und einen Christusflügel aufgeteilt, vgl. unten S. 366ff.

1913Siehe oben S. 344f.

1914Wie genau die Marienreliefs am Hochaltar montiert waren, läßt sich via Augenschein nicht feststellen, da sich in den fraglichen Bereichen des Retabels die Verankerungen der 1899 angefügten Statuen der Hll. Ulrich und Georg befinden. Denkbar wäre entweder, daß man die Marienreliefs in ihrer neuen Rahmung von Ungelehrt von 1862 beließ und diese Rahmen einzeln an den Seiten des Retabels fixierte. In diesem Fall wären die Marienreliefs später nochmals neu gerahmt worden, vielleicht im Zuge der Neufassung durch den Schrobenhausener Pfarrer. Oder aber, man entfernte die von Ungelehrt gefertigte Rahmung wieder und montierte die Bilder wieder paarweise in gemeinsamen Rahmen, welche man zu Seiten des Altarblattes befestigte. Auch in diesem Fall wäre die heutige Rahmung der Tafeln dem Schrobenhausener Pfarrer zuzuschreiben.

1915Kurz vor 1910 müssen sich die Tafeln noch in Hohenwart befunden haben, denn Thalhofer 1910, o.P., erwähnt sie bei seiner Beschreibung der Kunstwerke der Schrobenhausener Stadtpfarrkirche nicht, obwohl er sonst gewissenhaft jedes Epitaph und selbst die 28 Register der Orgel und ihren elektrischen Motor aufführt. Vgl. oben S. 339 m. Anm. 1869. Daß ausgerechnet die scheinbar unwichtigeren Außenflügel überdauerten, wie es in Moosburg der Fall war, kommt häufiger vor. Im Freisinger Diözesanmuseum z.B. haben sich zwei um 1515 datierte Altarflügel aus Brixen von Philipp Diemer erhalten. Die Malereien der Außenseite sind gut erhalten, während die Reliefs der Innenseite fehlen, nur noch die gemalten Hintergründe und die geschnitzten Maßwerke sind überliefert. Offenbar wurden die Relieffiguren verkauft, während man die Gemälde als an die Wand gehängte „Bilder“ weiterhin nutzte.

1916Auf die Anordnung der Tafeln am Schrein komme ich unten S. 366ff zu sprechen.

Kindes durch ein Fenster. Bei der Auferstehung (**294c**) wird der Vordergrund von zwei schlafenden Soldaten dominiert. Ein dritter steht im *apostrophein*-Gestus hinter dem Sarkophag, aus welchem Christus, vor Mandorla und Wolkenband, mit Siegesfahne und Segensgestus, steigt. Erst bei der Himmelfahrt (**294d**) wächst die Figurenzahl auf 14 Personen an. Eng hintereinander gestaffelt und auf zwei Gruppen aufgeteilt, knieen die Apostel und Maria am Berg Galiläa und verfolgen, wie Christus zwischen den Wolken gen Himmel entschwindet. Im Hinblick auf die Proportionen und die räumliche Anordnung der Figuren wirken Verkündigung und Himmelfahrt etwas unbeholfen, könnten also unwesentlich **früher** entstanden sein. Die Köpfe überschneiden sich kaum, die Körperhaltungen variieren wenig, und vor allzu gewagten Maßstabsverkleinerungen schreckte der Schnitzer offenbar ebenfalls zurück.<sup>1917</sup> Der Oberkörper des Verkündigungsendels (**307b**) erscheint im Vergleich mit seinem Unterkörper zu wuchtig. Geburt und Auferstehung hingegen sind, vermutlich später geschaffen, souveräner gelöst: bei der Weihnachtsszene bewältigte der Künstler sowohl die hohe Figurenzahl als auch die Überschneidungen kleinteiliger Details (Arme der Engel, Kerze, Hand Josefs, Esel, **308a,e**). Der Körper Josefs ist anatomisch zutreffend dargestellt. Noch mehr überzeugt derjenige Christi in der Auferstehung (**306a**). Das Spiel der Muskeln und Knochen ist gut beobachtet, die Haltung ist unverkrampft und wirkt weniger hölzern als die der Apostel der Himmelfahrt. Das räumliche Hintereinander der schlafenden Soldaten, der Sarkophagvorderwand, der Wolkenmandorla und des Jesus erblickenden Soldaten rechts wird, anders als bei der Himmelfahrt, durch adäquate Maßstabsreduktion glaubhaft dargestellt.

Die Herkunft der Marienreliefs aus dem Raum Landshut, genauer: aus Moosburg, ist nicht nur wegen des vermutlichen Erwerbs aus der Sammlung Entres wahrscheinlich. Sie schließen sich auch an die landshutischen Marienzyklen aus Gelbersdorf, Heiligenstadt und Hauzenberg an (**291-293**). Vergleichbar, da thematisch übereinstimmend, sind die Reliefs aus der Kindheitsgeschichte.<sup>1918</sup> Auch die Landshuter Szenen lehnen sich an die entsprechenden Vorbilder Dürers (Marienleben) an. Zugleich werden diese Quellen aber – und darin liegt der Unterschied zu den anderen landshutischen Zyklen – teils wörtlich rezipiert oder gar weiterentwickelt. Bei der **Verkündigung (294a)** ist der Einfluß Dürers (**299**) besonders im Hinblick auf die Raumgestaltung spürbar: keine enge Stube, sondern eine weite, von Rundbögen durchsetzte Halle dient als Schauplatz der Szene. Wie bei Dürer befindet sich Maria hinter einem kubischen Betblock, nicht hinter einem Maßwerkpult, wie in Gelbersdorf und Hauzenberg. Die antikisierenden Gewänder der Protagonisten

<sup>1917</sup>Gut vergleichbar ist in dieser Hinsicht das Mornauer-Epitaph im Moosburger Münster, das Lill 1942, 171, um 1513-1515, also etwas später als den Hochaltar, datiert (**311a**). Die sich unter den Schutzmantel Mariens drängenden Gläubigen sind ähnlich unstrukturiert gestaffelt wie die Apostel der Himmelfahrt.

<sup>1918</sup>Statt Heimsuchung und Anbetung zeigen die anderen beiden Tafeln des Landshuter Zyklus Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Diese ergänzten die übrigen christologischen Szenen des Moosburger Retabels, Kreuztragung (Predellenrückseite), Kreuzigung (Gesprenge) und Beweinung (Predella). Siehe zur Predella unten S. 408ff.

sind von Dürer übernommen, ebenso die sich durch die Stoffmassen abzeichnende Schrittstellung des Engels sowie die Haltung seiner Arme. Selbst das Motiv des auf dem Pult liegenden Buches, dessen Seiten beim Eintritt des Engels wie von Zauberhand bewegt werden – in Hauzenberg, Heiligenstadt und Gelbersdorf nicht zu finden –, ist ein Dürerzitat.<sup>1919</sup> Grundlegend unterscheidet sich die Landshuter Verkündigung von Dürer und den anderen Vergleichsbeispielen durch die im Erschrecken ausgebreiteten Arme und die stark nach rechts wehenden Haare Mariens – als ergänzende Parallele zu den bewegten Buchseiten (**307c**).<sup>1920</sup> Auch versucht der Schnitzer, Maria stärker auf den Engel zu beziehen: Eine straff gespannte Diagonalzugfalte ihres nach links gebreiteten Mantels weist pfeilartig auf Gabriel – fast wirkt es, als sei dieser mit dem linken Fuß auf den Stoff getreten. Möglicherweise war hier der Augsburger Maler **Jörg Breu** richtungsweisend. Eine heute in Dijon befindliche Tafel von seiner Hand mit der Verkündigung zeigt Maria hinter einem ähnlichen, kassettierten Betpult. Ihr Knie schiebt sich neben der Wange des Pults nach vorne. Darauf liegt, wie bei Leinberger, ein geöffnetes Buch mit sich bewegenden Seiten. Der linke Fuß Gabriels berührt den nach links drapierten Zipfel des Mariengewandes.<sup>1921</sup> Diese Idee hat wenige Jahre später der von Leinberger abhängige **Michael Parth** bei einem nur noch fragmentarisch erhaltenen Marienschnitzaltar aus St. Mauritius, Innichen (um 1520, heute Chorherrenstiftskirche Innichen), aufgegriffen (**300a**). Mit betenden Händen kniet Maria hinter dem Blockpult. Wo der Fuß des herbeistürmenden Erzengels an ihren Gewandsaum stößt, bildet sich eine Zugfalte, allerdings weit weniger deutlich als beim Landshuter Beispiel. Ansonsten orientiert sich Parth auffällig stark am Vorbild Dürers.<sup>1922</sup> Die Landshuter Bildidee wirkt eigenständiger: neu ist die parabelförmig ins Gebäude hereinbrechende Himmelszone der Landshuter Tafel, insgesamt wiederum ein eher „altertümelndes“ Motiv.<sup>1923</sup> An der Spitze der Wolkenformation läßt sich die Heiliggeisttaube soeben auf Maria herab (**307a**); weiter oben sind das Jesuskind, flankiert von zahlreichen Engeln,

1919 Leinberger sollte dieses Motiv, ins Monumentale gesteigert, bei seiner großformatigen, um 1525 als Hochrelief gearbeiteten Jakobus(oder Jodoks?)figur im BNM München wiederaufgreifen (**332b**, Thoma 1979, 188 m. Abb.).

1920 Das lange, geöffnete Haar war im Mittelalter den Jungfrauen vorbehalten, während die verheirateten Frauen Schleier oder Haube trugen (BwbKIR, 97f). Offenes Haar tragen auch die Verkündigungsmariens in Gelbersdorf, Hauzenberg und Heiligenstadt, jedoch nie in dieser expliziten Betonung, wie sie in Landshut durch das Wehen im Wind gegeben ist. Dieses Motiv betont m. E. nicht nur die Ergriffenheit Mariens angesichts der Botschaft des Engels, sondern zusätzlich die **jungfräuliche Empfängnis** (zu diesem Thema vgl. oben S. 284).

1921 Stadtmuseum Dijon, ca. 1498/99. Es handelt sich um ein Fragment eines verlorenen Retabels (vgl. dazu Benesch 1928, 251ff m. Abb.). Jörg Breu war seinerseits stark von der Landshuter Malerei etwa Mair von Landshuts und Hans Wertingers (der ebenfalls am Moosburger Hochaltar beteiligt war, **286**) beeinflusst, wie Ernst Buchner (Benesch 1928, 274f) nachweist.

1922 Vgl. v.a. die Haltung, Kleidung (umklappender Saum) und die Flügel des Engels sowie den Baldachin über Maria. Stift Innichen ist, wie Moosburg, eine freisingische Gründung. Die Abhängigkeit der beiden Verkündigungsdarstellungen ist ein weiterer Beleg dafür, daß die Stifte Künstler, Ideen und Kompositionsmuster untereinander austauschten. Zu den Tafeln siehe Egg 1985, 215 u. Abb. 152; Rasmø 1972, o. P. (nach Tf. III) m. Abb.

1923 Um 1500 war „mit der fortschreitenden Aufgabe des transzendental-ortlosen Goldgrundes“ sowohl in Italien als auch in Deutschland das Interesse an konkreter Räumlichkeit gewachsen. Lichteffekte, Wolken und Engelsscharen werden erst im Manierismus wieder beliebt; vgl. dazu LCI Bd. 4, Sp. 432f (Zitat ebd. Sp. 432). Aus welchem Grund das Wolkenmotiv gewählt worden sein könnte, wird unten S. 371ff erörtert.

und Gottvater zu sehen.<sup>1924</sup>

Die Landshuter **Geburt (294b)** hat mit Gelbersdorf, Hauzenberg und Heiligenstadt die Anordnung der Personen gemein: links kniet Maria mit gefalteten Händen, in der Mitte ruht das Kind auf einem Weidenkorb, Ochs und Esel darüber schauen zu ihm herab. Rechts folgt Joseph mit einer (abgebrochenen) Kerze (**308e**) als Symbol für das Jesuskind, das „Licht der Welt“: die Kerze ist wegen des Lichts, das Christus den Menschen bringt, unnütz geworden.<sup>1925</sup> Trotzdem hält der Nährvater Jesu schützend seine Rechte darüber.<sup>1926</sup> Diese in allen vier Zyklen gleich strenge, symmetrische, H-förmige Komposition hat, wie Neuheuser zeigt, eine jahrhundertealte Tradition und wirkte bis in die Neuzeit nach. Die H-Struktur besitzt also Wiedererkennungswert.<sup>1927</sup> Sie ist auch aus der Fernsicht leicht zu identifizieren. Dies ist im Hinblick auf die (an späterer Stelle zu erörternde) Verwendung dieser Szenen als Teil der Moosburger Festtagsseite wichtig, denn sie konnten während des Gottesdienstes vom Gläubigen nur von fern wahrgenommen werden.<sup>1928</sup> Sowohl in Hauzenberg, Gelbersdorf und Heiligenstadt als auch in Landshut kniet Maria vor ihrem Kind (**308a**) – ebenfalls ein traditionsreiches Motiv, das auch Dürer in seiner Geburt Christi des Marienlebens aufgriff (**301**). Es erfuhr durch die „*Meditationes Vitae Christi*“ des Pseudo-Bonaventura (Mitte 14. Jahrhundert) sowie durch die „*Relevationes*“ der Brigitta von Schweden (1373) intensive Förderung.<sup>1929</sup> Beide Autoren berichten, Maria habe ihr Kind im Knieen zur Welt gebracht. Nach Brigitta von Schweden habe die Gottesmutter bei der Geburt zudem ihren Schleier abgelegt. Auch diese Vorstellung schlug sich in allen vier Zyklen nieder: stets trägt Maria ihr Haar offen. In Landshut wohnt, anders als in Gelbersdorf, Hauzenberg und Heiligenstadt, dem Ereignis links und rechts je ein Hirte bei. Ihr Hinzutreten von den Seiten her erinnert an Dürers Geburtsdarstellung des Marienlebens – auch dort kommen von rechts zwei Hirten, während sich links Josef nähert –, aber auch an jene Hans Schäufeleins aus der in Augsburg gedruckten

1924Eine vereinfachte Variante dieser Verkündigung, jedoch mit im Profil gezeigter Maria ist das um 1516 entstandene Rosenkranzmedaillon mit der Verkündigung vom Kranz der Landshuter Rosenkranzmadonna (Thoma 1979, 158 m. Abb., **313a**), das sich heute in Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum befindet. Haltung, Haartracht und Kostümierung des Engels sind nahezu identisch; die Wolke mit Taube wurde auf ein Minimum reduziert. Siehe zu diesem Zyklus u. a. Anm. 1938 in diesem Kapitel.

1925Dieser Topos geht auf die Visionen der Hl. Brigitta von Schweden zurück. Siehe dazu im Zusammenhang mit Geburtsdarstellungen Schongauers Kat. Colmar 1991, 260.

1926Oder möchte er die unnütz gewordene Flamme löschen? Josef wurde, nachdem seine Rolle im Hochmittelalter eine eher passive bei der Geburt war, eine zunehmend wichtige Position eingeräumt. Seit der 2. Hälfte des 14. Jhs. kocht er etwa den Brei für das Kind, bereitet ein Feuer, trocknet die Windeln oder sorgt für eine Lichtquelle (etwa in Dürers Marienleben, dort bringt Josef eine Lampe). Die Kerze als Attribut Josefs findet sich auch in Hauzenberg; Ochs, Esel und Weidenkorb fehlen dort. Zu Lampe bzw. Kerze, die Josef hält, sowie zu seiner zunehmenden Bedeutung im Spätmittelalter siehe LCI Bd. 2, Sp. 110-114. Die merkwürdig schräg gehaltene Kerze in Verbindung mit bergender Geste der Hand ist bei Jörg Breu d. Ä. vorgeprägt (Geburtsszene des Herzogenburger Altars von 1501, siehe Benesch 1928, 276ff m. Abb.).

1927Neuheuser 2001, 587ff. Siehe z.B. die Geburt Christi an der Holztür der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol, vor 1065, ebd. Abb. 1.

1928Dies krediet Feulner 1927, 130, den Tafeln an: sie seien „zu schematisch“, als daß sie von Leinberger stammen könnten.

1929Neuheuser 2001, 603f.

Holzschnittfolge „*Ewangeli und Epistel*“ (1512, **319c**).<sup>1930</sup> Rundbögen oder Türstürze unterstreichen in allen drei Fällen die Bewegungsrichtung der Personen. Die die Szene ergänzenden Engel gehen ebenfalls auf Dürer zurück.<sup>1931</sup> Das Motiv ist in Landshut variiert: ein Putto am Kopfende Jesu weist erklärend auf Maria, die Mutter des göttlichen Kindes (**308e**). Engel bevölkern auch die Himmelszone des Reliefs (**308d**). Dort strahlt außerdem der Stern von Bethlehem, auf den der Ochse mit hochgerektem Hals blickt (**308a**).<sup>1932</sup> Anstatt des sonst (auch bei Dürer) üblichen, verfallenen Stalls wählt Leinberger, offenbar anknüpfend an die Verkündigung, eine weite, renaissancehafte Halle als Rahmenarchitektur. Während aber die Kulisse der Verkündigung an einen Langbau, etwa an das Seitenschiff einer Kirche, denken läßt, gibt die Geburt offenbar einen überkuppelten Zentralbau wieder. Es könnte, wenn nicht als getreue Wiedergabe, so doch als Anspielung auf die Geburtskirche in Bethlehem gemeint sein.<sup>1933</sup>

Die **Himmelfahrt (294d)** lehnt sich an Dürers Entwurf aus der Kleinen Passion an (**304**): im Zentrum steht ein Hügel mit den Fußabdrücken Jesu, umringt von den Aposteln, welche dem gen Himmel Auffahrenden nachblicken. Nur seine Füße sind noch sichtbar. Im Gegensatz zu Dürer gliedert der Schnitzer das Personal deutlicher in zwei Gruppen. Maria wird dabei, nun ganz vorne links knieend, eine Sonderrolle eingeräumt. Ihre Hände sind gefaltet. Ihr Blick richtet sich nicht, wie bei Dürer, nach oben, sondern in Richtung Johannes` oder, vielleicht, ins Leere (**309c,a**).<sup>1934</sup>

Die **Auferstehung (294c)** läßt sich in eine Reihe stellen mit Dürers Pendant aus der großen Holzschnitt-Passion von 1511 (**302**) und mit Altdorfers – wiederum von Dürer abhängigem – Holzschnitt von 1512 (**305a**): die kontrapostische Haltung Christi, sein Schweben über dem Sarg, sein flatternder Mantel, der ein Schienbein freiläßt, und der mit Engeln bevölkerte Wolkenkranz paraphrasieren die Vorbilder. Der linke Soldat (**306d**) findet sich, fast wörtlich entsprechend, bei

1930Schreyll 1990, Abb. 395. Vgl. dazu nochmals unten S. 389 m. Anm. 2127.

1931Auch dies eine Weiterentwicklung den anderen Zyklen gegenüber.

1932In Gelbersdorf und Hauzenberg finden sich je zwei, sehr kleinformatige Engel, die im Vergleich mit Landshut allenfalls als Nebenmotiv zu bezeichnen sind. Ein einzelner kleiner Hirte samt Schafen ist rechts im Wald (?) der Hauzenberger Geburt auszumachen.

1933Siehe zu diesem Topos sowie zu seiner bildlichen Umsetzung im Mittelalter Neuheuser 2001, 574ff. Daß es sich um ein beliebtes Leinbergermotiv handelt, verrät der Blick auf eines der Rosenkranzmedaillons der Landshuter Rosenkranzmadonna mit der Geburt Christi (heute Frankfurt, Liebieghaus; Thoma 1979, 159 m. Abb.; farbige Abb. in: Herbert Beck, Maraike Bückling (Hg.): „Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Kurzführer zur Ausstellung“. Frankfurt o. J. [2000/01], 60 **313b**), dessen zentralperspektivische Backsteinkulisse gleichfalls als „völlig ungewöhnlich“ (ebd. 61) gilt. Leinberger hat hier offenbar das für Moosburg entwickelte Konzept vereinfacht beibehalten. Die Wolkenformation oben wurde lediglich verkleinert, statt zwei Hirtengruppen gibt es nur noch eine, der reich profilierte Fries wurde auf einen einfachen Zahnschnitt reduziert. Der Schnitzer der Frauenkirchentafeln im Freisinger Diözesanmuseum (**315a,b**) scheint dies von Leinberger übernommen zu haben: die Anbetung der Könige findet in einem Backstein-Renaissancebau statt. Der Blick vorbei an einem auf kassettiertem Pfeiler ruhenden, halbierten Rundbogen auf eine Wolkenzone ist derselbe wie bei der Landshuter Verkündigung. Während Leinbergers Hintergrundkulisse jedoch perspektivisch überzeugend und realitätsnah zusammengesetzt ist, wirkt die der Freisinger Tafel naiv und baukastenartig. Unstimmig ist vor allem die Kombination von Torbogen mit überlagerndem Fries im linken Bildteil sowie der Versprung im weiteren Verlauf des Frieses in der Bildmitte. Über eine mögliche zweite Bedeutungsschicht der Zentralbauarchitektur wird unten S. 399ff zu sprechen sein. Zu den Freisinger Tafeln siehe unten S. 359f.

1934Zu weiteren Unterschieden siehe unten S. 381ff.

Dürer. Der *Aposkopein*-Gestus ist, leicht abgeändert, bei Altdorfer (Scherge im Bildvordergrund) vorgeprägt, aber auch in Dürers Kleiner Passion von 1509 (303) und in der Kupferstichpassion von 1512.<sup>1935</sup> Dort ist überdies die Figurenzahl zugunsten mehr landschaftlichen Hintergrundes jeweils stark begrenzt, wie in Moosburg. Auffällig „antikisch“ im Vergleich zu den Vorbildern wirkt in Moosburg die Liegefigur rechts vorne (306b).<sup>1936</sup> Das Haar Jesu wird, anders als bei Dürer, scheinbar von hinten von einem Luftzug erfaßt und weht nach vorne (306e). Auch fügt der Schnitzer zwei rahmende Kiefern sowie mehrere Engel hinzu. Daß der Zyklus nicht irgendeinem Landshuter Schnitzer, sondern Leinberger selbst zuzuschreiben ist, soll das nächste Kapitel zeigen.

### c) Die Landshuter Marienreliefs im Vergleich mit dem Kastuluszyklus und anderen Leinbergerwerken

#### Perspektive

Wie beim Kastuluszyklus (272a-d) wählt der Schnitzer der Marienszenen – ich nenne ihn im folgenden hypothetisch Hans Leinberger – renaissancemäßige<sup>1937</sup> **Backsteingebäude** mit teils zentralperspektivisch konzipierten Innenräumen als Kulisse, teils ergänzt durch Kiefern bäume.<sup>1938</sup> Bramm setzt die Marienreliefs wegen ihrer angeblich „relativ sehr guten Perspektive“ deutlich nach 1513 an.<sup>1939</sup> Tatsächlich erscheint die Raumkonstruktion der Marienreliefs, verglichen mit den Kastulustafeln, jedoch regelrecht unbeholfen. Die Fluchtlinien der Verkündigung und der Geburt (294a,b) besitzen nicht einen auch nur ansatzweise übereinstimmenden Fluchtpunkt. Über

1935Abb. Dürer 2000, 739. Auferstehung 1509 ebd. 501; Auferstehung 1510 ebd. 426. Abb. Auferstehung 1512 von Altdorfer Kat. Berlin 1988, Abb. 71.

1936Man mag sich an antike Quellnymphen, aber auch an die etruskische und römische Sarkophagplastik erinnern fühlen, wo der Tote, in Stein gehauen und in erwähnter Körperhaltung auf einem Totenbett ruhend, den Deckel des Sarges bildet (siehe Panofsky 1993, 31, m. Bspn.; übernommen z.B. in Michelangelos Julius-Grabmal in Rom, San Pietro in Vincoli, vollendet 1542-45, Abb. in Toman 1994, 222). Vorbild war hier vielleicht Hans Schäufeleins Auferstehung von ca. 1510 (aus „*Ewangeli und Epistel*“, Augsburg 1513, Schreyll 1990, Abb. 412); dort liegt im linken Bildvordergrund eine ähnliche Figur, allerdings in Rückansicht.

1937Siehe dazu ausführlicher unten S. 399ff.

1938Auf die Ähnlichkeit der Bäume wies schon Feulner 1927, 130, hin. Mit den Passionstafeln in Berlin und München (Thoma 1979, 153f u. 169 m. Abbn.) ist die untere Bildbegrenzung in Form einer profilierten Leiste gut vergleichbar (282e,g). Bei den um 1516 entstandenen Rosenkranzreliefs der Landshuter Madonna (Thoma 1979, 158-160 m. Abbn.) wählte Leinberger ähnliche, jedoch stark vereinfachte Kulissen aus Backstein (313a-c). Die Tafeln werden wegen ihrer einfachen Konzeption in der Regel als Werkstattarbeiten aufgefaßt. Tatsächlich sind die räumlich-perspektivischen Zusammenhänge, das Hintereinander von Figuren, Architektur und Gegenständen weniger überzeugend gelöst als bei den Landshuter Marienreliefs und den Kastulusreliefs (vgl. z.B. die zur Tür hereinlugenden Hirten der Geburt Christi des heute in Frankfurt befindlichen Rosenkranzreliefs: der Schnitzer scheut davor zurück, etwa den Hirtenstab über den Türrahmen hinausragen zu lassen, während das Landshuter Relief dieses Problem löst). Der summarische Eindruck mag aber auch mit dem extrem hohen Anbringungsort (Kirchengewölbe) des Werks zusammenhängen. Zum Wechselverhältnis von Stil und Funktion in Moosburg siehe unten S. 404ff.

1939Bramm 1928, 151. Die Qualität der Landshuter Tafeln hinsichtlich der Perspektive wird etwa im Vergleich mit den Marienreliefs des Freisinger Diözesanmuseums (ehem. München, Kollegiatstift Unsere Liebe Frau, 315a,b) deutlich (Bramm ebd.). Auf den ersten Blick ähneln sie den Landshutern in puncto Faltenstil, Figurenverteilung, Architektur (Backstein) und Landschaft. Doch fällt auf, daß der wohl von Leinberger abhängige Schnitzer der Freisinger Tafeln Mauerstücke, Bögen, Friese und Himmelszone beliebig, ohne Realitätsbezug u. architektonisch inkorrekt kombiniert. Näher kommt Leinberger ein Geburtsrelief im BNM München (Bramm ebd., 145 m. Abb.), bei dem aber die für Leinbergers Geburtsrelief typischen, alternierenden Steine der Fensterrahmen zu einem glatten Bogen nivelliert sind.

perspektivische Schwächen täuschen wirkungsvoll die reichen Profilierungen und Kassetrierungen der Pfeiler hinweg, die das Bildfeld links und rechts begrenzen (**307b**, **308b**), sowie die Wolkenmassen, die geschickt den Blick auf die Gewölbelösung verschleiern. Die Böden sind mit Podesten verstellt, als ginge es darum, möglichst wenig vom Fußboden zu zeigen und so die perspektivischen Mängel zu verhüllen. Raumecken und –kanten sind von Protagonisten verdeckt oder durch Pilaster kaschiert. Hingegen läßt Leinberger bei den Kastulusreliefs – und hier scheint sich ein Entwicklungsschritt anzudeuten – selbstbewußt den Blick auf den gerasterten Fußboden und damit eine Überprüfung der Perspektivkonstruktion zu. Die Verhaftungsszene (**272a**) zeigt aber noch ähnliche perspektivische Schwächen wie die Marientafeln. Behle datiert die Verhaftung deshalb früher als die anderen Kastulusreliefs. An der von Behle ebenfalls etwas früher angesetzten Folter (**272c**) läßt sich die schon für die Marientafeln festgestellte Scheu vor offen liegenden Raumecken nachweisen: die Grenze zwischen Segmentgiebel-Kompartiment links und Mauerstück rechts versteckt sich hinter der linken Stütze des Foltergerüsts.<sup>1940</sup> Erst die Fluchtlinien des – nach Behle – etwas späteren Verhörreliefs (**272b**) treffen, wenn nicht in einem Fluchtpunkt, so zumindest in einem gemeinsamen Bereich zusammen, der in der Mittelachse etwa auf Höhe der Hände Kastuli liegt. Das Auge des Betrachters dringt bis in jene Bereiche vor, in denen Boden und Rückwand aufeinandertreffen. Der Blick auf senkrechte Kanten und Ecken wird aber noch vermieden. Erst im rechten Bildteil der mit Behle zuletzt zu datierenden Verschüttung (**272d**) zeigt der Schnitzer „offene“ Mauerecken in überzeugender, perspektivischer Verkürzung.

Versucht man, in diese von Behle sicher nicht zu Unrecht konstruierte Abfolge der Kastulustafeln auch die Marientafeln einzureihen, ergibt sich insgesamt also folgendes Bild: Zunächst schnitzte Leinberger die **Innentafeln** des Altars: die Perspektive der Marienreliefs scheint zwar auf den ersten Blick souverän konstruiert, weist aber Mängel auf.<sup>1941</sup> Die Verkündigung und die Himmelfahrt, die – auch figürlich – etwas schwächeren Szenen, dürften als erstes geschnitzt worden sein (es wird weiter unten zu zeigen sein, daß sie das obere Bildregister einnahmen). Dort gemachte Fehler versuchte Leinberger beim zweiten, unteren Reliefpaar auszumerzen: während zum Beispiel bei der Verkündigung die Fenstergewände noch summarisch, aus einheitlich großen Steinen, gefügt sind (**307b,c**), sodaß sich ein glattes, lineares Rahmengebilde ergibt, zeigen die gemauerten Fensterbögen der wohl etwas später entstandenen Geburt Versprünge und sind „realistisch“ aus alternierenden, großen und kleinen Steinen zusammengesetzt (**308a,b**).<sup>1942</sup> Figürlich faßbar ist die

1940 Siehe Behle 1984, 61ff. Vgl. auch Anm. 1609 in diesem Kapitel.

1941 Die Fertigstellung der Feiertagsseite war allein aus Gründen der liturgischen Benutzbarkeit primäres Ziel, während man auf die Außenseite zunächst noch verzichten konnte.

1942 Diesem Muster folgen auch die etwas späteren Fenstergewände des gesamten Kastuluszyklus, aber auch diejenigen der Berliner Katastrophentafeln, die bisher als Frühwerke Leinbergers galten, die ich aber in meiner Magisterarbeit auf die Zeit um 1520 datieren konnte (**330a-c**). Käppel 2000, bes. 95ff. Die Leinbergerepigonon der Tafeln in München (wie Anm. 82), Freising und Innichen (**300**, **315**) hingegen wählten die glatte, aus einheitlichen Steinen gefügte, noch unausgereifte Gewändevariante der Verkündigung.

Verbesserung in der maßstäblich korrekten Staffelnung der Soldaten und in der Anatomie Christi in der Auferstehung.<sup>1943</sup> Die Erkenntnisse flossen dann in den **Kastuluszyklus** ein. Der nach Behle zuerst entstandene, heraldisch rechte Außenflügel (Verhaftung und Folter, **272a,c**) zeigt noch ähnliche, perspektivische Schwächen wie die Architekturen der Marienreliefs. Erst Verhör und Verschüttung warten mit perspektivisch überzeugenderen Raumgebilden auf (**272b,d**).<sup>1944</sup>

### Rüstungen und Helme

Gut mit den Kastulustafeln vergleichbar sind die **Helme** der Soldaten der Auferstehung.<sup>1945</sup> Derjenige des sitzenden Kriegers links (**306d**) ist visierlos und folgt einem griechischen Urtyp: der sogenannte Pergamenische Helm (aus der Phrygischen Mütze entwickelt). Er zeichnet sich durch ein offenes Gesichtsfeld, hohe Kalotte, vorspringende Wangenklappen sowie einen vorkragenden Stirnschutz aus, welcher zugleich die Augen beschattet (beim Helm im Relief vorne volutenartig gerollt).<sup>1946</sup> Ähnlich gebildet sind die Helme des linken Soldaten der Verhaftung, des rechten Schergen des Verhörs oder die der Peiniger des Heiligen bei der Kastulusfolter (**274b, 276b,272c**). Übereinstimmende Details sind die verdickten Helmränder und die Einrollungen (im Nacken bei den Helmen der Verhaftung und des Verhörs). Die Kopfbedeckung des bei der Auferstehung rechts im Bild liegenden Kriegers, ebenfalls visierlos und mit durch Rosetten betonter Ohrpartie, zeigt oben zwei kissenartige Verdickungen (**306b**). Ähnlich verziert ist der Pergamenische Helm des rechten Soldaten der Folter, die Ohrrosetten sind hier lediglich durch Schnecken ersetzt (**278b**). Sämtliche Auferstehungsschergen tragen zum Helm einen **Brustpanzer** mit darunter hervorlugendem, gefältelem **Zaddelrock**. Dieser findet sich auch bei allen Kriegern der Verhaftung und des Verhörs (**272a,b**).<sup>1947</sup> Ein weiteres gemeinsames Motiv sind die **Rosetten** an Kniekacheln beziehungsweise Kniebuckeln sowie an den Schwebescheiben der Schultern.<sup>1948</sup> Kniebuckel mit anschließendem Zaddelfortsatz tragen sowohl der sitzende schlafende Soldat der Auferstehung (**306d**) als auch der mittlere Scherge der Verhaftung (**272a**). Mit **Schneckenornamenten** auf dem Brustpanzer sind der im rechten Bildteil liegende Soldat der Auferstehung (**306b**) sowie einzelne

<sup>1943</sup>Siehe oben S. 348.

<sup>1944</sup>Leinbergers Perspektivkonstruktionen scheinen jene beiden um 1519 erschienenen Radierungen von Albrecht Altdorfer vorwegzunehmen, die perspektivisch korrekte, authentische Innenansichten der 1519 zerstörten Regensburger Synagoge zeigen. Siehe dazu Kat. Berlin 1988, 224f m. Abbn..

<sup>1945</sup>Zwar keine direkte Entsprechung, doch auch innerhalb d. Kastuluszyklus gleicht kein Panzer/Helm d. anderen.

<sup>1946</sup>Zu den unterschiedlichen Helmtypen der Antike und des Mittelalters siehe BwbKIR 104-111.

<sup>1947</sup>Ein Kontrast zur zeitgenössischen Landsknechtkleidung mit Puffärmeln, geschlitzten Pluderhosen, Kettenhemd, metallenen Beinschienen etc. (etwa Dürer, Auferstehung aus der Kleinen Passion, **303**, oder Kreuzigung aus der Kleinen Passion, Abb. Dürer 2000, 495; vgl. zur Landsknechtskleidung BwbKIR 199, 155) und zu Plattenharnischen mit Diechlingen (Beinzeug), die direkt an den Brust- beziehungsweise Rückenharnisch anschließen. Der von Leinberger gezeigte Zaddelrock, meist aus Textil oder Leder, wurde im 16. Jh. v.a. bei Fußturnierharnischen getragen (BwbKIR, 84f). Er hat seine Wurzeln im griechisch-römischen *pteryges*, ein rockartiger Fortsatz des Brustpanzers, der aus ein bis zwei Reihen von Lederlaschen bestand (ebd. 262f u. 158f). Den gleichen Rüstungstyp verwendet Leinberger bei seiner kleinformatigen Kreuzigung Christi (1516, **282e**) im BNM München (Thoma 1979, 154 m. Abb.).

<sup>1948</sup>Zur Terminologie siehe BwbKIR 76f.

Rüstungsträger der Verhaftung, der Folter und der Verschüttung ausgestattet. Soldatendarstellungen Altdorfers oder Dürers könnten hier Pate gestanden und italienisch-antikisierendes Formengut an Leinberger vermittelt haben (**305a, 310**).<sup>1949</sup> Weniger antikisierend ist im Landshuter Zyklus das **Schuhwerk**. Statt „klassischer“ Sandalen tragen die Schergen geschlossene Stiefel nach Art der Kuhmaulschuhe des frühen 16. Jahrhunderts, hierin vergleichbar mit der – vermutlich frühesten – Kastulustafel mit der Verhaftung des Heiligen. Offenbar ging Leinberger also erst während der Arbeit am Kastuluszyklus zu „authentischer“ Schuhdarstellung über.<sup>1950</sup> Unterschiede zwischen Kastulus- und Marienzyklus bestehen hinsichtlich der **Nimben**. Diejenigen Mariens und Gabriels sind mit radialen Ritzlinien versehen (**307b,c, 308a**). Diesen Typus wählt Leinberger auch für die Passionsreliefs in Berlin und München (**282e-g**), für die Maria des Moosburger Mornauerepitaphs (**311a**) sowie für die Steinepitaphien in Marklhofen und Geisenhausen (**327a,b**).<sup>1951</sup> Der Nimbus Kastuli zeigt zwei konzentrische Perlstabringe. Sie wirken wie in Metall getriebenes Dekor, und das sicher aus inhaltlichen Gründen: der Betrachter fühlt sich an eine Johannesschüssel erinnert und kann so die oben erläuterten, ikonologischen Zusammenhänge mit Johannes dem Täufer besser nachvollziehen (**279c, 278a**).<sup>1952</sup>

### Gewänder und Falten

Lange, von der Hüfte bis zum Boden reichende Diagonalzüge machen jeweils den Hauptakzent aus (vergleiche die Gewänder Kastuli, Gabriels und Christi, jeweils kombiniert mit einem Falten-Y im Schoß, **272a, 294a, 294c**). Leinberger greift dies beim Johannes der Berliner Beweinung (um 1516) wieder auf (**282f**). In beiden Relieffolgen unterstreichen Faltenstrukturen und –richtungen thematische Bezüge: im Kastuluszyklus signalisiert, wie erwähnt, das Y-Motiv der Kleider Kastuli beziehungsweise der Beterin rechts vorne bei der Verhaftung des Heiligen Verbundenheit zwischen Prediger und Publikum (**272a**). Ganz ähnlich zeigen die Falten bei der Verkündigung die

1949Vgl. Soldat mit *Aposkopein*-Gestus der Auferstehung Altdorfers von 1512 (**305a**, oben S. 351), er trägt Zaddelrock, Panzer mit Tiermasken und Kniezaddeln; ähnl. Rüstungstyp auch bei Dürers Geißelung (1496/97, aus der Großen Passion, Abb. Dürer 2000, 412). Siehe zu diesem Thema auch oben S. 294ff (Kastulustafeln u. Rüstungen).

1950Vgl. oben S. 347ff zur zeitlichen Abfolge der 8 Tafeln. Sowohl bei der Auferstehung als auch bei der Verhaftung sind unter den Schuhen dünne Sohle eingefügt, während der obere Rand leicht verdickt ist. Bei den Fußkleidern der Auferstehungssoldaten fehlt aber das für die Stiefel der Kastulustafeln charakteristische Oberflächenrelief, was jedoch kein Grund für eine Ablehnung der ursprünglichen Zusammengehörigkeit ist. Es hängt mit der möglicherweise mehrschichtigen Neufassung der Landshuter Tafeln zusammen, die eventuelle Oberflächenstrukturen nivelliert. Betrachtet man die Kastulusreliefs im Zustand der Fassung des 19. Jahrhunderts **290**, vgl. oben S. 335), ist dort ebenfalls keinerlei Oberflächenrelief auf den Stiefeln auszumachen; erst die Freilegung der 30er Jahre machte dieses sichtbar.

1951Siehe unten S. 413ff. Zum Mornauerepitaph (um 1513) Thoma 1979, 147 m. Abb.. Zu den Passionstafeln oben S. 335 m. Anm. 1844.

1952Siehe oben S. 312f. Nimben mit konzentrischen Ringen verwendet Leinberger u.a. bei den Landshuter Rosenkranzmedaillons (**313a-c**), vgl. oben S. 352 m. Anm. 1938, bei der Anna Selbdritt aus Kloster Gnadenthal (**277a**), siehe oben S. 290, und bei den Moosburger Johannes(!)tafeln in Berlin, SMPK, Skulpturensammlung bzw. Freising Diözesanmuseum; Thoma 1979, 149f m. Abbn. (**312a,b**). Das auffällige Perlstabornament fehlt aber sonst. Zudem unterstützt das gleichsam metallische Erscheinungsbild des Kastulusnimbus die evt. angestrebte Intention, das geschlossene Retabel imitiere einen gewaltigen, geschmiedeten Reliquienschrein (siehe oben S. 336f).

Zusammengehörigkeit der zwei Protagonisten an: den Kniebereich des Engels und den golden gefaßten Mantelzipfel Mariens dominiert jeweils der gleiche, leicht radial von links unten nach rechts oben strahlende, schmale und stark gespannte Faltenstrang (**294a**). Der Schnitzer des Marienaltars in St. Leonhard in Regensburg, den Leinberger vielleicht kannte, verfährt ebenso (**125c,d**): er bindet die Figuren der Flügelreliefs durch analoge Faltenstrukturen aneinander und an die Schreinfigur an, um die Zusammenhänge innerhalb des Heilsgeschehens zu verdeutlichen.<sup>1953</sup>

Anhand von **Faltendetails** läßt sich bei beiden Zyklen das gleiche Verständnis von Stoff und Draperie nachweisen. So fallen die offenbar aus feinem Textil gearbeiteten Ärmel der betenden Frauen bei der Verhaftung (**274a**) ähnlich strähnig-plissiert nach unten wie der Mantelärmel der Maria im Geburtsrelief (**308a**).<sup>1954</sup> Das scheinbar gröbere Material der Kleider der männlichen Zuhörer sowie der Stoff des Kastulusgewandes stauchen sich hingegen in viel breitere Faltentäler (**272a**). Derartiges findet sich bei der Himmelfahrt wieder. Aufschlußreich ist hier der Vergleich des grüngefaßten Johannesgewandes (**309a**) mit demjenigen Kastuli bei der Verhaftung. Den geschoppten Unterarm betonen jedes Mal parallele, senkrechte Faltenringe in dichter Folge.<sup>1955</sup> Am Oberarm weiten sich die Faltentäler, während die Faltenstege nun waagrecht geführt sind. Starre, geradlinige, parallele Röhrenfalten finden sich sowohl beim beobachtenden Diokletian der Folter (**272c**) als auch bei den Hirten der Geburt (**308b**) sowie beim gen Himmel auffahrenden Christus (**309b**).

Sich am Boden in winkligen Brechungen kräuselnde, teils in Faltenvoluten sich eindrehende **Säume** besitzen die Gewänder Kastuli (Verhaftung, Verhör, **272a,b**) sowie die Gabriels (Verkündigung, **307b**), Mariens (Geburt, **308a**) und Christi (Auferstehung, **306a**). Der Mantelsaum Mariens bei der Geburt Christi ist über das Standpodest der Krippe drapiert wie das Tuch, auf welchem das Kind liegt. Diese Parallele impliziert eine inhaltliche Bedeutung, über die an anderer Stelle zu sprechen ist. Vorerst sei festgehalten, daß auch dies ein von Leinberger häufig verwandtes Motiv ist. Bei der Berliner Kreuzabnahme etwa (um 1520, **282g**) sind Lendentuch Jesu und Marienmantel in ähnlicher Art und Weise über das profilierte Standpodest der Figurenbühne gelegt.

Insgesamt ist für die Landshuter Marientafeln ein naturnahes Verhältnis von Körper und Gewand zu konstatieren. Zugfalten ergeben sich immer genau dort, wo der Stoff unter Spannung steht, Schüsselfalten sind dort zu sehen, wo ein Gewand auch wirklich hängt. Konvexe Körperpartien zeichnen sich jeweils plausibel unter flach liegendem Textil ab.<sup>1956</sup> Ein regelrechtes Lieblingsmotiv

1953 Vgl. oben S. 228 u. 152. Über ein Schüler-Lehrer-Verhältnis spekuliert – von Decker 1985, 367, Anm. 831, mit guten Gründen heftig kritisiert – Behle 1984, 234f.

1954 Vgl. einzelne Partien des Engelsgewandes. Altdorfers Graphik dürfte hier als Vorbild eine Rolle gespielt haben, vgl. oben S. 290.

1955 Vgl. auch den rechten der männlichen Beter.

1956 Besonders gut beobachtet sind etwa die langgezogene Diagonalzugfalte des hereinstürmenden Engels (Verkündigung, **307b**), die in Röhrenfalten herabhängende, hintere Gewandpartie Josefs, die Fältelung seines Ärmels (Geburt, **308b**), oder auch der locker über den linken Arm drapierte Mantel des Auferstehungschristus (**306a**).

des Landshuter Schnitzers scheinen die gleichsam von Stoff umwickelten Füße knieender Personen zu sein. **(294b,d, 309c)**. Vergleichsmöglichkeiten bieten das Mornauer-Epitaph im Moosburger Kastulismünster (um 1513/16, **311a**), das Rorerepitaph in Landshut, St. Martin (1524, **328e**) oder das Epitaph Johann Walkhaimers in St. Peter in Straubing (20er Jahre).<sup>1957</sup> Es scheint eine leinberger'sche Eigenart zu sein, einzig, dafür in extenso, übernommen von Georg Lemberger.<sup>1958</sup>

### Figur

Im figuralen Bereich verfährt Leinberger in beiden Zyklen gleichermaßen „ökonomisch“. Wie das schon vom Verhör bekannte Konterfei Diokletians bei der Folter wiederkehrte, der von zwei Schergen flankierte Kastulus bei Verhaftung und Verhör symmetrisch gespiegelt wurde und das Kastulushaupt sowohl bei der Folter als auch bei der Verschüttung präsent war, so begegnen auch die knieende Maria sowie ein Engelchen mit ausgestrecktem rechten und angewinkeltem linken Arm lediglich leicht abgewandelt bei der Geburt **und** bei der Himmelfahrt (**308, 309**). Diese Übernahmen sind nicht nur eine „Sparmaßnahme“, sondern helfen dem Betrachter, Bezüge zwischen den einzelnen Szenen herzustellen, so wie es auch mit Hilfe analoger Architekturkulissen und Faltenstrukturen erreicht wird.<sup>1959</sup> Die für die Engel beschriebene Körperhaltung verwandte der Schnitzer überdies, in die Gestalt eines Erwachsenen übersetzt, für die Figuren des taufenden und des predigenden Johannes der Moosburger Johannestafeln von 1513 (**312b**). Die im Erstaunen nach hinten geführte, sich gerade streckende Hand eines barhäuptigen Apostels auf der linken Seite der Himmelfahrt (**309d**) taucht, als sich auf einen Stock stützende Linke, beim Josef des Frankfurter Rosenkranzmedaillons mit der Geburt Jesu wieder auf (**313b**).<sup>1960</sup>

### Hände und Gesichter

Vergleicht man einzelne Füße, Hände und Gesichter beider Zyklen, ist zu berücksichtigen, daß die Oberfläche der Kastulusreliefs komplett offen liegt, während die der Marientafeln unter einer möglicherweise mehrschichtigen Fassung verborgen ist. Details wie Hautfalten sind dort nicht immer auszumachen, nicht auszuschließen ist dann aber, daß sie vorhanden sind. Dies bedenkend, ist es legitim, etwa die **Füße** des Auferstandenen (**306c**) beziehungsweise des auffahrenden Christus (**309b**) mit denen des gefolterten Kastulus zu vergleichen (**272c**). Es ist beide Male der gleiche,

<sup>1957</sup>Thoma 1979, 183 m. Abb.. Zu den anderen Epitaphien siehe hier Anm. 1952. Bei vielen Leinbergerwerken (z.B. Landshuter Rosenkranzmedaillons, **313**) sind die Füße knieender Protagonisten vom Bildrand überschritten.

<sup>1958</sup>Während bei knieenden Figuren Dürers oder Schäufeleins Füße entweder unbedeckt bleiben oder sich unsichtbar unter dem Gewand verbergen (**301, 304, 305b**). Desgleichen Graphiken Altdorfers: Holzschnitt „Geistlicher, betend vor Maria“, um 1519/20 (SMPK Berlin, Kupferstichkabinett; Kat. Berlin 1988, 217m. Abb.); „Abraham opfert Isaak“, um 1520 (ebd. 214f m. Abb.). Die leinberger'sche „Wickeltechnik“ ist auch in der Kunst der Donaueschule absolut ungebräuchlich (siehe den Abb.teil bei Stange 1964). Zu Lemberger siehe unten S. 361ff.

<sup>1959</sup>Siehe oben S. 291ff (Kastulusreliefs) und S. 356 (Marientafeln).

<sup>1960</sup>Weiterentwickelt hat Leinberger diesen Gestus des Erstaunens bzw. Ergriffenheit beim Berliner Beweinungsrelief (**282f**): Johannes hat seine Linke ebenfalls im Erstaunen (er blickt, wie in einer Visison, auf das leere Kreuz; siehe zu diesem Thema Käppel 2000, 174) nach hinten geführt. Jedoch sind hier die Fingerglieder komplett gestreckt.

kurze, plumpe und breite Fuß mit kurzen, weit auseinanderstehenden Zehen. Dort, wo großer Zeh und dessen Nachbar am Fuß ansetzen, ist jeweils eine Mulde zu erkennen. Sie deutet den Verlauf der Knochen unter der Haut an. Die auf den Marientafeln dargestellten **Hände (306e, 307c, 308a, 309a,c,d,e)** wirken ebenfalls etwas breit und klobig. Die Finger sind eher schmal, dazwischen klaffen aber wegen der breiten Handteller Spalte. Jedes Fingerglied ist durch eine nicht immer unter der Fassung erkennbare Hautfalte von seinem Nachbarn abgegrenzt. Die Fingerspitzen laufen konisch zu, die Fingernägel sind deutlich zu erkennen. Die gleichen Merkmale treffen auch auf die Hände des Kastuluszyklus zu, wenn sie auch insgesamt detaillierter ausgearbeitet scheinen. Hier spielt erstens die fehlende Fassung eine Rolle, zweitens waren die Kastulusszenen, anders als die Marientafeln, für die **nahsichtige** Betrachtung vorgesehen.<sup>1961</sup> Vergleicht man die Hand des disputierenden Diokletian (**276b**) mit der aus einem grünen Ärmel hervorlugenden Hand eines Apostels im Hintergrund (links) der Himmelfahrt (**309d**), fallen die Analogien auf. Der Daumen ist jeweils schlank. Seine Muskulatur am Übergang zur Handwurzel („Daumengegensteller“) wird durch eine breite Wulst mit Falte betont. Angedeutet ist außerdem jeweils die sogenannte „Lebenslinie“, daneben eine weitere, zu den Fingern überleitende Wulst und einige kleinere Falten an der äußeren Handkante. Diese biegen bei Diokletian teils Richtung Handwurzel diagonal nach unten ab. Das gleiche Motiv findet sich auch bei der Hand des bartlosen Apostels hinter Maria (**309d**). Ähnlich breite Handteller mit eher schlanken, dafür durch Spalte unterteilten Fingern haben die Figuren der Münchner Kreuzigung (1516), die der Berliner Beweinung (um 1516) und Kreuzabnahme, um 1520 (**282e-g**), die des Mornauer-Epitaphs im Moosburger Münster (um 1513-16, **311a**) und die Berliner Sandsteinmadonna (vermutlich eines der frühesten Leinbergerwerke, um 1507?, **314**).<sup>1962</sup> Auch die auf den Marientafeln fast schon übertrieben häufig vorkommenden, ausgestreckten Hände mit starr gespreizten Fingern – hier offenbar ein Pathossymbol im Sinne der antiken Rhetorik – finden sich bei vielen früheren Leinbergerarbeiten: beim Christus des Mornauer-Epitaphs (**311a**), beim Johannes der Münchner Kreuzigung und jenem der Berliner Beweinung (**282e,g**).<sup>1963</sup>

Nach Bramm sind das „Markenzeichen“ des Schnitzers der Landshuter Tafeln die – bei ausgestreckter Hand – oft **zwei und zwei geteilten Finger** etwa Josefs und Mariens (Geburt) sowie der Apostel der Himmelfahrt. Derart häufig ist das Motiv im Kastuluszyklus nicht zu finden, denn die meisten Hände umgreifen dort – mit angewinkelten Fingern – Waffen, Betbeutel oder ähnliches. Die Ausnahme bilden die gefalteten Hände eines männlichen Beters bei der Verhaftung sowie die Hände Kastuli und Diokletians beim Verhör, jedoch mit jeweils gleichmäßigen Abständen zwischen

<sup>1961</sup>Siehe zusammenfassend unten S. 404ff.

<sup>1962</sup>Thoma 1979, 140 m. Abb. (um 1510). Schädler 1977, 81f zur etwas früheren Datierung (er führt Vergleiche mit Graphiken Altdorfers an, siehe hier **275a-c**).

<sup>1963</sup>Siehe zu Gestik und Pathos für die Kastulustafeln siehe besonders oben S. 317.

den Fingern (**272a,b**). Aber auch im Marienzyklus kommt der charakteristische Spalt zwischen Mittel- und Ringfinger nicht durchgängig vor. Bei Maria beispielsweise fehlt er in allen Szenen oder ist zumindest stark abgemildert. Vielleicht war es also Leinberger wichtig, gerade bei Hauptprotagonisten auf eine „realistische“ Ausführung der Hände zu achten. Bei den späteren Kastulusreliefs tilgte er den „Fehler“ dann zunehmend. Lediglich ein Scherge am linken Bildrand der Folter sowie der zur Rechten Kastuli stehende Soldat des Verhörs zeigen den Fingerspalt noch ansatzweise, wobei er bei letztgenanntem Beispiel durch eine Falte im Kastulusmantel motiviert scheint (**272b,c**).<sup>1964</sup> Auch die Figur Gottvaters am Mornauer-Epitaph hat die typische Fingerhaltung (**311b**). Spätere Werke lassen noch etwas von dem Motiv erahnen, wenn zum Beispiel die Finger der Maria Magdalena aus Marklhofen (1520/25, **332g**) das Salbgefäß so umfassen, daß sich der beschriebene Spalt ergibt, oder wenn die rechte Hand des Hl. Jakobus (oder Jodok) in München (um 1525, **332b**) so in die Buchseiten greift, daß sich die Finger in genannter Weise teilen.<sup>1965</sup>

Bramm schloß aus der Tatsache, daß Heimsuchungs- und Verkündigungsmaria der heute in Freising befindlichen Marienreliefs aus der Münchner Frauenkirche (um 1520, **315a,b**) die gleiche Fingerspreizung zeigen, auf denselben Meister. Tatsächlich scheint sich der Schnitzer bei Leinberger bedient zu haben. Die Verkündigung findet in einer Renaissancearchitektur mit Wolkenformation statt, die der Landshuter stark ähnelt. Haltung, Kostümierung und Faltensprache des Engels sind mit der Landshuter Verkündigung identisch. Doch offenbar war es Aufgabe des Bildhauers, eine Verkündigungsmaria im **Profil** zu zeigen, sodaß er auf die betende Maria der Landshuter **Himmelfahrt** zurückgriff (**309c**). In Unkenntnis der Ikonologie (oder diese mißachtend?) stattete er Maria mit dem über den Kopf gezogenen Umhang der trauernden Muttergottes statt mit der für Verkündigungsdarstellungen üblichen, offenen Haartracht aus.<sup>1966</sup> Der Schnitzer der Landshuter Tafeln hätte dieses Problem sicher anders gelöst. Gegen eine Zuschreibung an ihn spricht auch die unverhältnismäßige Proportionierung der Freisinger Figuren: Köpfe und Hände sind im Vergleich zu den Körpern zu groß, die Protagonisten scheinen die sie umgebenden Räume sprengen zu wollen. Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, die Fingerspreizung auf den Reliefs des Diözesanmuseums Freising entweder als Leinbergerzitat anzusprechen oder in dem Schnitzer einen Leinbergerschüler zu erkennen, welcher am Moosburger Hochaltar für die Gestaltung der Hände verantwortlich gewesen war.<sup>1967</sup>

1964 Ringfinger und kleiner Finger des mittleren männlichen Zuhörers sind abgebrochen: offenbar hatten sie plastisch nach vorne in den Raum geragt. Dies läßt auf eine Haltung schließen, die derjenigen Josefs der Geburt nicht unähnlich gewesen sein dürfte. Auch der Moosburger Schreinheilige Johannes greift mit der Linken so ins Gewand, daß die Finger in der beschriebenen Weise geteilt werden.

1965 Maria Magdalena aus der Marklhofener Pfarrkirche, heute BNM München (Thoma 1979, 168 m. Abb., **332g**). Zum Hl. Jakobus/Jodok ebd. 188 m. Abb.. Verhalten nimmt man das Motiv bei den Johannesfiguren der Passions-tafeln (**282e-g**) und beim segnenden Auferstehungschristus der Slg. Wilm (Lill 1942, 166 m. Abbn., **316a**) wahr.

1966 Auch Kat. Freising 2001, 241 (m. Abbn.), vermutet, daß diese ungewöhl. Ikonographie mit d. verwendeten Vorlagen zu tun hat. Für ein Zitat der Landshuter Himmelfahrtsmaria spricht auch d. Ausstattung der Ärmel m. Rüschen.

1967 Auch die baukastenartig kombinierten, unterschiedlichen Fältelungen des Gewandes der Münchner Heimsuchungsmaria (**315b**) sprechen gegen eine Zuschreibung an Leinberger. Sie verunklären die Bewegung

Übereinstimmungen zwischen Kastulus- und Marienzyklus erbringt auch ein Vergleich der **Gesichtstypen**. Die fein geschnittenen Züge des Auferstehungschristus (**306e**) erinnern zum Beispiel an diejenigen Kastuli (Verhaftung, Verhör, **276e, 274c**). Das Gesicht ist jeweils ebenmäßig, fast flach, ohne Falten und Wülste. Die Nase verläuft schmal und gerade. Nur beim Auferstehungschristus beschreibt sie eine kaum merkliche Biegung. Mandelförmige Augen und schmale Lippen, die von einem aus parallelen C-Schwüngen gebildeten, kurz geschnittenen Bart umgeben sind, vervollständigen das Bild. Spiralig gedrehte Lockensträhnen rahmen das Gesicht. Es ist exakt der gleiche Christustyp, wie Leinberger ihn, ebenfalls mit leicht gebogener Nase, auch für den Moosburger Gesprengechristus (**284a**) verwendet oder, Jahre später, für den Schmerzensmann des Hochaltars im Augustinerchorherrenstift Polling (**284b**).<sup>1968</sup> Besonders gut vergleichbar ist das eigenhändige, signierte Relief der Taufe Christi in Berlin, ein Fragment des kurz nach dem Münsteraltar entstandenen Hochaltars der Taufkirche St. Johannes in Moosburg (**312b**).<sup>1969</sup> Der Gesichtstypus ist derselbe, auch die Haartracht mit den vom Wind bewegten Strähnen und dem spiralig gedrehten Stirnschopf. Die „naturalistische“ Bildung des Oberkörpers mit deutlich sichtbarem Schlüsselbein und muskulöser Nackenpartie, den sich abzeichnenden Rippenknochen und der ausgeprägten Bauchmuskulatur stimmt ebenfalls überein.<sup>1970</sup>

Die beiden Zuschauergruppen der Himmelfahrt aus dem Marienzyklus (**309d,e**) lassen sich mit den Zuhörern der Kastulusverhaftung vergleichen. Nicht nur die Hutformen mit je teils tremolierter Oberfläche stimmen überein, sondern auch die etwas „derben“ Gesichter. Es sind immer die gleichen, teigigen Wangen und Kinnpartien, kombiniert mit fleischigen, leicht geöffneten Lippen (siehe der mittlere Beter der Verhaftung, **272a**, und die rechte Apostelgruppe, **309e**). Die Nasen laufen in beiden Fällen häufig vorne kugelig-spitz aus. Charakteristisch sind die die Nasen flankierenden Faltenwülste des rechten männlichen Beters, die auch bei den Aposteln vorkommen. Auch der sich am Leid Kastuli weidende Diokletian (**272c**, vergleiche auch **276b**) sowie der mittlere der an der Verschüttung beteiligten Schergen (**279b**) weisen diese Wülste, die fleischigen Lippen und die teigigen Gesichtszüge auf. Mit den typischen Nasenflankenwülsten versehen ist auch der rechts schlafende Soldat der Auferstehung (**306b**). Seine Lippen sind jedoch schmal, die ansonsten ebenfalls schmale Nase läuft im Bereich der Nasenlöcher breit aus. In dieser Hinsicht ist er gut mit dem bärtigen Schergen am linken Rand der Kastulusfolter vergleichbar (**272c**).<sup>1971</sup>

---

Mariens, statt sie zu verdeutlichen. Zur souveränen Abstimmung von Bewegungsmotiven und Gewandfalten im Fall der Landshuter Reliefs siehe oben S. 356f m. Anm. 1956. Gespreizte Finger zeigen auch einige Figuren des Gurker Altars, vgl. oben S. 155 und **144**.

1968Vgl. dazu auch oben S. 310.

1969Berlin, SMPK, Skulpturensammlung. Thoma 1979, 149 m. Abb..

1970Die etwas feingliedrigeren Hände der Taufe entsprechen den unterschiedlichen Maßverhältnissen: die Jesusfigur der Taufe ist größer als die der Auferstehung (dort Verhältnis Bildhöhe:Figur ca. 88:44cm, Taufe ca. 90:50cm, wobei Christus dort in Halbfigur erscheint). Vergleichbar sind auch die Wolkenformationen der Johannestafeln. Der gleiche Christustyp begegnet auch beim Mornauerepitaph (**311a**).

1971Die typischen Nasenflankenwülste hat auch der Täufer auf den beiden Johannesreliefs (**312a,b**).

Die drei rundlichen **Mariengesichter** lassen sich gut an den (wenn auch überarbeiteten) Gesichtstypus der Moosburger Corpusmadonna anbinden: die Stirnpartie fällt, wo sie nicht unter einer Kapuze verborgen bleibt, immer großzügig, teils breit aus und ist stark gewölbt (**308a**). Darunter folgen jedesmal die gleiche feine, gerade Nase und der gleiche kleine Mund, ergänzt durch einen runden Kinnknubbel und ein großzügiges Doppelkinn.<sup>1972</sup> Das gleiche Gesicht hat auch die Berliner Sandsteinmadonna.<sup>1973</sup> Das flache, steinerne Relief, das möglicherweise ursprünglich als Hausmadonna an der Fassade eines Wohnhauses befestigt war, zeigt eine thronende, kindlich-mädchenhafte Maria. Sie legt schützend ihre Hände um das in ihrem Schoß stehende, nackte Kind. Ihre hohe, gewölbte Stirn, das kleine runde Kinn und die hoch ansetzenden, langen Locken lassen sich gut mit der Landshuter Verkündigungsmaria vergleichen (**307c**). Die geschlossene Umrisslinie, die die Berliner Figur „kuchenartig ausgepreßt“ erscheinen läßt, kennzeichnet ebenso die Protagonisten der Landshuter Tafeln.<sup>1974</sup> Vergleichbar ist auch die Gewandung: der weite Ausschnitt und die reiche Plissierung des Mantelärmels sowie der glockig endende Ärmelsaum des Untergewandes der Berlinerinnen stimmen mit dem Kleid der Landshuter Geburtsmaria überein.<sup>1975</sup> Die scharfen Grate der Schüsselfalten im Schoß und am Knie der Steinmadonna lassen an die Faltenstrukturen am linken Arm Josefs (**308b**), am rechten Bein des Auferstehungschristus (**306a**) und am Gewand des Verkündigungse Engels (**307b**) denken.

### **Exkurs: Der Maler und Graphiker Georg Lemberger – ein Sohn Leinbergers?**

Wiederholt zog die Forschung in Betracht, ob der durch Bibelillustrationen im Raum Sachsen bekannt gewordene Maler und Graphiker Georg Lemberger ein Verwandter Leinbergers gewesen sein könnte.<sup>1976</sup> Dafür sprechen die ähnliche Schreibweise der Namen, der gemeinsame Herkunftsort

1972Die Geburtsmadonna der Landshuter Tafeln hat, anders als die Schreinmuttergottes und die Gesprengemaria, keine Pänula als Zeichen der byzantinischen Theotokos (Gottesmutter). Dies mag erstens damit zusammenhängen, daß Leinberger auf dem linken Flügel v.a. die Jungfräulichkeit Mariens betonen wollte (vgl. Verkündigung: offenes Haar!), während die Mutterrolle erst auf dem rechten Flügel wichtig wird (Kapuze, Zeichen der trauernden Mutter); zur Differenzierung der beiden Seiten siehe unten S. 366ff. Der Blick auf das Frankfurter Geburtsmedaillon (um 1516, vgl. oben S. 352, **313b**) zeigt auch, daß es Leinberger offenbar schwer fiel, eine kleinteilige Pänula im Relief überzeugend darzustellen: sie wirkt grob u. starr, wie aufgeklebt (Ausführung durch Gesellen?). Erst bei der wohl etwas später entstandenen Beweinungstafel in Berlin (wie Anm. 1938 in diesem Kapitel, **282f**) gelingt es ihm, die Pänula überzeugend in den körperlichen Zusammenhang zu integrieren. Möglicherweise war sich Leinberger dieser Problematik bewußt und sah deshalb von einer Verwendung des Motivs auf den Moosburger Flügeln ab.

1973Siehe Thoma 1979, 140 m. Abb.

1974Lill 1942, 173. Die Silhouettenhaftigkeit konstatiert Lill sowohl für die Berliner Sandsteinmadonna als auch für die Moosburger Johannestafeln. Bramm folgert aus den beschriebenen Gemeinsamkeiten, daß das Berliner Madonnenrelief dem von ihm als Leinbergermitarbeiter identifizierten Meister der Kölner Madonna zuzuschreiben sei, welcher wiederum mit dem Schnitzer der Hohenwarter (also Landshuter) Reliefs in „engstem Arbeitsverhältnis“ gestanden habe. Vgl. Bramm 1928, 149 u. 150 (Zitat ebd.). „Kuchenartig ausgepreßt“ wirken auch die Gewandfiguren der Kastulusfolge (Zuhörer der Predigt), die Figuren des Moosburger Mornauerepitaphs (**311a**), die Dingolfinger Muttergottes (BNM München, 1519?, ehem. wohl Pfarrkirche zu Dingolfing; Flachrelief; vgl. Thoma 1979, 163 m. Abb.; Hubel 1977, 220) und die Protagonisten der Landshuter Rosenkranzmedaillons (**313a-c**).

1975Der rüschenartige Ärmelabschluß des Mariengewandes der Himmelfahrt entspricht hingegen dem Mornauerepitaph (**311a**). Dort trägt Maria ähnliches offenes, langes und gelocktes Haar wie die Verkündigungs- und die Geburtsmaria der Landshuter Tafeln.

1976Meist wird in ihm ein Bruder gesehen (vgl. Anm. 1977); das hieße, daß vermutlich beide in Landshut geboren sein

– Lemberger wird 1523, als er sich in Leipzig niederläßt, im Bürgerbuch im Zusammenhang mit dem Erwerb des Bürgerrechts als „*Georgius Lemberger, ex Lantshuth, pictor*“ bezeichnet – und stilistische Parallelen. Einer seiner Holzschnitte, das Pflingstwunder darstellend (1523, **325d**), aus einer Lutherbibel von 1524, zeigt das weit gespannte Formenrepertoire leinberger'scher Figuren und Reliefs ins Graphische übersetzt: wie vom Wind aufgepeitschte Gewandmassen, Y-Motive, plastische Faltenröhren, sich kräuselnde Säume, strähnig-gratige Parallelfalten an den Ärmeln, teigige Gesichter, kurz: insgesamt eine große Vorliebe für alles Dekorative und Ornamentale.<sup>1977</sup> Das ehemals einem Retabel zugehörige Tafelbild der Hl. Margarethe im Dom zu Naumburg (späte 1520er Jahre) wirkt wie eine Umsetzung der Leinbergermadonnen in Moosburg und Landshut (**197a, 235**) ins Medium der Malerei: überbordende Gewandfülle, Spiralmotive, voluminöse Röhrenfaltenschüsseln vor dem Bauch- beziehungsweise Oberschenkelbereich und die gleichen Faltenstauungen und Kräuselungen im Saum.<sup>1978</sup>

Es sei hier kurz die mutmaßliche **Biographie** des Künstlers umrissen, welche demnächst von Isabel Reindl detailliert aufgearbeitet wird. Er wurde um 1500 wohl in Landshut als Sohn des Bildschnitzers Hans Leinberger geboren. Dessen Geburtsjahr möchte ich um 1475 ansetzen, sein Geburtsort und auch seine künstlerischen Wurzeln könnten im oberfränkisch-thüringischen Raum zu suchen sein.<sup>1979</sup> Anfangs arbeitete Georg Lemberger vielleicht als Lehrknabe bei Hans Wertinger mit (Predellenmalereien des Moosburger Altars).<sup>1980</sup> Über seinen Vater erwarb Georg sich Kenntnisse in Sachen Holzbearbeitung. Später sollte sich dies, so scheint es, bei der Zurichtung der leinberger'schen Druckstöcke bewähren, die offenbar ungewöhnlich stark belastbar und lange in Gebrauch waren.<sup>1981</sup> Anschließend war er in Regensburg bei Albrecht Altdorfer (bereits als Geselle?) tätig und arbeitete unter anderem am Triumphzug Kaiser Maximilians mit.<sup>1982</sup> Die

---

müßten. Zu einem Alternativvorschlag siehe die folgenden Ausführungen. Zu Lemberger erschien 1933 eine noch heute als Standardwerk geltende Dissertation: Ludwig Grote: „Georg Lemberger“ („Aus Leipzigs Vergangenheit“ Bd. 2), Leipzig 1933. Hinweise auf später erschienene Lit. siehe Bleibrunner 1970, 173, sowie bei Isabel Reindl: „Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk“. Diss. Bamberg (Abgabe April 2006).  
 1977 Arnold 1990, 118ff, und Behle 1984, 239, z.B. vermuten in Lemberger einen Bruder; Lill 1942, 266, stellt nur Stilparallelen fest; Bleibrunner 1970, 171, läßt ein mögliches Verwandtschaftsverhältnis offen. Nach Behle 1984, 239, könnte Lemberger als Faßmaler in der Leinbergerwerkstatt gearbeitet haben. Siehe zu der ganzen Problematik die Dissertation Isabel Reindl, Bamberg (wie Anm. 1977). Abb. der Illustration bei Lill 1942, 267 (Oktavausgabe, Exemplar Staatsbibliothek München).

1978 Abb. Jahrbuch der Denkmalpflege in Sachsen und in Anhalt, 1933/34, Abb. 63.

1979 Das Jahr 1475 ergibt sich aus den unten S. 419ff angeführten Stilvergleichen. Leinberger ist erst ab 1510 in Landshut quellenmäßig faßbar, vgl. oben S. 31. Für eine Herkunft aus Franken/Thüringen spricht der unten S. 421ff rekonstruierte Weg seiner künstlerischen Entwicklung. Auch gibt es dort (und nicht nur in Süddeutschland!) mehrere Orte mit dem Namen Leinberg, Lemberg, Lemnitz etc. (Internetrecherche google.de: der Leinberg ist z.B. ein Höhenzug südöstlich von Bad Neustadt a.d. Saale, ein Leinberg gibt es auch in der Nähe des thüringischen Heiligenstadt; die Orte Ober- und Unter- sowie Burglemnitz liegen südwestlich von Schleiz, im Thüringer Becken gibt es den Ort Lemberg-Langmühle u.s.f.) sowie noch heute die Familiennamen Lemberg(er) bzw. Leinberg(er). Zu gleichlautenden Orts- und Familiennamen im bayerischen Raum vgl. hingegen Lill 1942, 304ff. Für anregende Gespräche über die mögliche Vater-Sohn-Beziehung danke ich Isabel Reindl, Bamberg.

1980 So schon Bleibrunner 1970, 8.

1981 Freundliche Mitteilung von Isabel Reindl, Bamberg.

1982 Erste Folge, Federzeichnungen mit Aquarell- und Deckfarbenmalerei auf Pergament, um 1513/15 (Wien, Kunsthistor. Slgn.); zweite Folge, Holzschnitte nach Rissen von Altdorfer und u.a. Dürer, Hans von Kulmbach, Wolf

Forschung nahm bisher an, daß Lemberger um 1517 auf Vermittlung Fürstbischofs Philipps von Freising und/oder Wertingers nach Naumburg ging, wo Philipp die Stelle eines Administrators innehatte. Die ersten Belege über Lemberger stammen jedoch aus Leipzig, sodaß die Annahme hypothetisch, ja fragwürdig bleibt.<sup>1983</sup> Stattdessen könnte Lemberger zunächst in die Werkstatt des sogenannten **Crispinusmeisters**, tätig im Raum Saalfeld, Thüringen, eingetreten sein, wie in ihrer Dissertation neuerdings Isabel Reindl anhand von Stilvergleichen nachweisen kann.<sup>1984</sup> Vielleicht hatte hier der Vater vermittelt, der, wie weiter unten zu zeigen ist, wohl zeitweilig in einer Hofer Bildschnitzerwerkstatt angestellt gewesen war, die auch in den thüringischen und sächsischen Raum exportierte. Der typische Leinbergerstil ist in Mitteldeutschland um 1520/30 auch in **plastischen Bildwerken**, etwa Retabeln, vielfach faßbar.<sup>1985</sup> Denkbar wäre etwa, daß Georg zusammen mit einem weiteren Leinbergerschüler in die ehemalige Heimat der Familie ging, der dann womöglich zunächst ebenfalls für den Crispinusmeister (oder eine andere Werkstatt) tätig war und in Thüringen und Sachsen den Leinbergerstil weitervermittelte. In den Jahren 1516-1523, in denen Lemberger quellenmäßig nicht nachweisbar ist, dürfte er sich jedenfalls innerhalb der Crispinuswerkstatt einen Namen gemacht und zunehmend selbständige Arbeiten erstellt haben. Anschließend, 1523, wurde er in Leipzig als Meister seßhaft und tat sich mit Bibelillustrationen hervor. Die am häufigsten publizierte ist seine „Niederdeutsche Bibel“ von 1536, eine Holzschnittfolge zum Alten Testament.<sup>1986</sup>

### **Der Landshuter Marienzyklus und Georg Lemberger**

Anhand von Werken Georg Lembergers läßt sich nun die Zuschreibung der Landshuter Marientafeln an Hans Leinberger weiter stützen.<sup>1987</sup> Dafür sprechen nicht nur allgemeine Stilparallelen. Die leinberger'schen Formulierungen wurden vom mutmaßlichen Sohn teils sogar fast wörtlich übernommen: offenbar hat Georg Anregungen aus seiner Mitarbeit am Moosburger Altar (?) in Muster- oder Skizzenbuch festgehalten und noch Jahre später in eigenen Entwürfen umgesetzt.

Wie gezeigt, zeichnen sich die Landshuter Tafeln durch eine Vorliebe für wogende, schnörkelige

---

Huber, um 1516/18; Goldberg 1988, 28ff.

1983Für die Leipziger Nicolaikirche geschaffen wurde das sog. Schmidburg-Epitaph (1522, Stadtmuseum Leipzig). Dr. Heinrich Schmidburg war Kanzler Fürstbischof Philipps von Freisings in Naumburg-Zeitz (Liedke 1976, 7), womit jedoch nicht der Sitz der Künstler in Naumburg bewiesen ist. Siehe zur Vermittlerrolle Philipps Bleibrunner 1970, 7. Zur ganzen Problematik ausführlich Isabel Reindl in ihrer Dissertation (wie Anm. 1977).

1984Retabel aus seiner Werkstatt sind z.B. überliefert in den Pfarrkirchen zu Molschleben und Mühlhausen, in Erfurt, St. Wigberti, und in Berlin, SMPK, Gemäldegalerie (freundl. Mitteilung Isabel Reindl).

1985Z.B. sog. Meister von Rötha, tätig um 1530/40. Lill 1942, 264f. Weitere Belege bringt Isabel Reindl in ihrer Dissertation (wie Anm. 1977).

1986Nach der Übersetzung Johannes Buchhagens, Druck Michel Lotther, Magdeburg 1536 (Universitätsbibl. Münster, Lib. Rar. 49 Qu 745). Einige Holzschnitte sind publiziert von Bleibrunner 1970, 175ff.

1987Die Vergleiche sollen sich ledigl.auf die Landshuter Tafeln beziehen, um den Rahmen nicht zu sprengen. Der Übersichtlichkeit halber habe ich nur 2 Bibelillustrationsfolgen ausgewählt, nämlich diejenigen von 1536 (wie Anm. 1986) sowie „Das Neue Testament“, 1524, Druck Michel Lotther d. J., Wittenberg (publiziert bei Schramm 1923).

Wolkenmassen und Engel und durch eine ornamentale Umsetzung des Naturvorbildes aus. Dekorative, sich kräuselnde Wolkenbänder, teils mit Engeln, prägen auch die Illustrationen zur Apokalypse aus einer Lembergerbibel von 1524 (**317b,d,e**),<sup>1988</sup> aber auch die Blätter zur Niederdeutschen Bibel von 1536.<sup>1989</sup> Die **Himmelszone** nutzt Lemberger als Raum für ornamentalen Reichtum und Dekor, um das Wirken des Göttlichen zu unterstreichen – auch dies eine Parallele zu den Marientafeln. Mit übereinstimmenden Mitteln versuchen beide Künstler, fließendes Wasser darzustellen (siehe die Szene aus der Apokalypse mit den wassergießenden Engeln, 1524, **317c**, und den Wasserschwall in der linken oberen Ecke der Landshuter Geburt, **308c**).<sup>1990</sup>

Hans Leinbergers Eigenart, Figuren dicht an dicht hintereinander zu staffeln (**294d, 172a, 311a**) trifft auch auf Lemberger zu (**325d, 317b, h**). Besonders häufig ist dies bei knieenden Personen der Fall. Auch tendiert er, wie Hans Leinberger, dazu, Knieende mit gen Himmel erhobenen Händen zu zeigen. Die Arme sind, wie etwa bei der Landshuter Himmelfahrt, in der Regel scherenartig angewinkelt, die Finger gestreckt (**317b,d,e**). Leinbergers Vorliebe für **gespreizte Finger**, die zumindest in seiner Frühzeit nachweisbar ist, scheint auch für seinen Sohn zu gelten. Die auffällige Handhaltung ist im Werk Lembergers häufig nachweisbar. Besonders prägnant ist sie zu sehen bei einer männlichen Figur am linken Rand der Apokalypse-Illustration von 1524 zu den wassergießenden Engeln (**317c**), bei dem Einhalt gebietenden Engel der Bileamszene aus der Bibel von 1536 (**317g**) sowie bei Mose (im Gespräch mit Gott) in einer Szene der gleichen Folge (**317i**).<sup>1991</sup> Die **Füße** der Figuren Lembergers wirken – falls nackt – klobig und kräftig wie die des Auferstehungschristus in Landshut.<sup>1992</sup> Häufiger „verpackt“ Lemberger sie – auch dies eine Parallele zu den Landshuter Tafeln – in eng anliegende Stoffbahnen (**317b,d,f**). Auch insgesamt ist in der Graphik Georg Lembergers ein ähnliches Gewand-Körper-Verhältnis faßbar, wie es für die Marientafeln beschrieben wurde: der schwere Stoff der Herrenmäntel schoppt sich an den Ärmeln in gleichmäßige, breite Faltenberge und -täler (**309a, 317d**) oder fällt am Rücken in breiten, parallelen Röhren herab (**308b, 317d**). Frauengewänder zeichnen sich durch fein plissierte Rockschoße oder Ärmel und weich fließendes, strähniges Textil aus (**317d,g**, jeweils rechts vorne). Die Art, wie sich scheinbar vom Wind gepeitschte Gewänder straff an Körperglieder drücken, sodaß von der Brechkante des Stoffes aus dünne, lange Faltenstege auf einen gemeinsamen Punkt zulaufen (Engel der Bileamszene, **317g**, Moses, **317i**), erinnert an den Gabriel der Landshuter Verkündigung (**307b**), aber auch an andere Leinbergerreliefs.<sup>1993</sup>

1988Wie Anm. 1987; Schramm 1923, Abb. 100f, 86.

1989Vgl. z.B. Abbn. Bleibrunner 1970, 176, 181, 182, bes. 184.

1990Wie Anm. 1987; Schramm 1923, Abb. 97. Zur Bedeutung des Wassers im Marienrelief siehe unten S. 396ff.

1991Wie Anm. 1986f. Schramm 1923, Abb. 97; Bleibrunner 1970, 185, 181. In einem Fall ist das Motiv auch bei Hans Wertinger nachweisbar: ein Engel in einer Befreiung Petri auf einem Altarflügel vom ehem. Hochaltar aus Gündelkofen, um 1510/15, Pfarrkirche Gündelkofen, Sakristei (Ehret 1976, Kat. Nr. 2 u. Abb. 146), zeigt gespreizte Finger.

1992Vgl. z.B. die Darstellungen Petri und Pauli aus der Bibel von 1524 (wie Anm. 1987, Schramm 1923, Abb. 80f).

1993Vgl. Berliner Sandsteinmadonna (**314**) oder d. Johannes und d. bösen Schächer der Münchner Kreuzigung (**282e**).

Lemberger scheint auch **ganze Kompositionen** Leinbergers vom Moosburger Hochaltar in die Graphik umgesetzt zu haben. Dies soll ein Vergleich der „Auferstehung Christi“ aus dem sogenannten „Emser Testament“ (1527) und der „Himmelfahrt“ aus „Ein Betbüchlein“ (1529) mit den jeweiligen Darstellungen aus dem Landshuter Zyklus zeigen (**317j,k, 294c,d**).<sup>1994</sup> Leinberger hat, wie erläutert, die Vorbilder Dürers weiterentwickelt und etwa den Auferstehungschristus um wehende Lockensträhnen bereichert. Eben dieses Motiv sowie weitere Details – die reduzierte Figurenzahl, den Engelsreigen und den sich gleichsam in die rechte untere Bildecke schmiegenden, liegenden Soldaten – übernimmt Georg Lemberger (**317j**). Leinbergers Himmelfahrt ist im Vergleich mit den Graphiken Dürers und Schäufeleins (**304, 305b**) strenger symmetrisch konzipiert. Die Protagonisten werden stärker gestaffelt. Leinberger verändert nicht nur die Position Mariens (in Anlehnung an Schäufelein?).<sup>1995</sup> Die gefalteten Hände der Gottesmutter und ihr gradeaus gerichteter Blick sind ebenso eine Neuerung wie die Tatsache, daß statt Petrus **Johannes** im rechten Bildvordergrund erscheint. All dies kehrt bei Lemberger wieder: auch hier stehen sich Maria und Johannes in fast spiegelbildlicher Entsprechung gegenüber, mit jeweils gefalteten Händen niederknienend und mit gradeaus gerichtetem Blick (**317k**).<sup>1996</sup>

### Zusammenfassung

Vieles spricht also dafür, im Landshuter Marienzyklus eine eigenhändige Werkfolge von der Hand Hans Leinbergers zu erblicken, die etwa zeitgleich mit dem Moosburger Kastuluszyklus entstanden sein dürfte. Es ist damit mehr als wahrscheinlich, daß folgende von Feulner tradierte Mitteilung stimmt: eines der Landshuter Reliefs

„trug nach Angabe des Besitzers (der von der Existenz Leinbergers nichts wußte und schon deshalb als objektiver Berichtserstatter gelten darf) die Signatur H.L. 1513. Es besteht kein Grund, an dieser sehr bestimmten Angabe zu zweifeln.“<sup>1997</sup>

1513 ist das Jahr der Aufstellung des Moosburger Retabels. Leinberger hat auch den zweiten Moosburger Altar, den wenig später entstandenen Hochaltar der benachbarten Taufkirche St. Johannes, an der Innenseite signiert (Taufe Christi, **312b**), sodaß auch für den hochrangigen Münsteraltar eine Signatur naheliegt. Sie muß durch die Neufassung der 20er Jahre überdeckt worden sein. Beobachtungen vor Ort erbrachten zumindest keine Aufschlüsse über ihre Lage.<sup>1998</sup>

1994 Zum Emser Testament: Druck Wolfgang Stöckel, Dresden, 1527 (Ausgaben u.a. Bibl. Wolfenbüttel, Staatsbibl. München, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart); Foto Isabel Reindl.

1995 Siehe dazu unten S. 383ff.

1996 „Ein Betbüchlein“, Druck Hans Lufft, Wittenberg 1529 (Abb. Schultz 1982, o. P.).

1997 Feulner 1927, 130. Und doch seien die Tafeln nach Feulner keine wirklich eigenhändigen Werke, da sie, verglichen mit den Kastulustafeln, zu schematisch seien. Leinberger habe die eigentlich wichtige Arbeit an diesem Auftrag (Signatur!) einem Gesellen überlassen müssen, da er „damals mit Aufträgen überhäuft gewesen“ sein muß (ebd.). Lediglich die Komposition stamme vom Meister selbst. Das Argument des Schematismus reicht m. E. für eine Abschreibung nicht aus, was weiter unten erläutert werden soll (siehe dazu unten S. 404ff).

1998 Siehe zum Zeitpunkt der Neufassung oben S. 339, 347.

## **d) Die Landshuter Marienreliefs im Kontext der Festtagsseite des Moosburger Altars**

Zuletzt sollen die Landshuter Tafeln im Hinblick auf ihre **Zugehörigkeit zum Schrein** des Hochaltars geprüft werden. Hierfür sprechen zunächst einige motivische Parallelen, wie zum Beispiel die große Zahl von Engeln sowohl in den Wolkenzonen der Reliefs als auch im Saum der Madonna.<sup>1999</sup> Sie sind die himmlischen Liturgen, die den Gläubigen die Bilder und Figuren des Retabels näher bringen und zugleich von deren Heilsmacht künden. Kein anderer mir bekannter Marienzyklus dieser Zeit wartet mit einem derartigen Überangebot an Engeln auf. Ein weiteres gemeinsames Motiv ist der pointierte Einsatz des Falten-Y, kombiniert mit langgezogener Diagonalfalte, bei der Verkündigung (Gabriel) und Auferstehung (Jesus). Diese Struktur ist formal und inhaltlich auch das Leitmotiv der Corpusmadonna.<sup>2000</sup>

Die laut Abbildung **294** und **45** vorgeschlagene **Anordnung der Tafeln** läßt sich anhand formaler Besonderheiten rekonstruieren. Die Verkündigung (**294a**) möchte ich nicht nur aus chronologischen Gründen links oben lokalisieren. Auch die Bewegungsrichtung des Engels und der Rundbogausschnitt in der linken oberen Ecke sprechen für diesen Platz: beide sind auf einen Gegenstand rechts außerhalb des Bildfeldes gerichtet – den Corpus. Nimmt man eine Anordnung rechts des Schreins an, würde die angedeutete Leserichtung ins Leere laufen. Im Zentrum der Wolkenzone steht außerdem das kleine Jesuskind. Auch es weist mit der Linken aus dem Bild hinaus. In der Rekonstruktion (**45**) würde sich dieser Gestus auf das Gesprenge mit der Kreuzigungsgruppe richten. Der noch ungeborene Jesus würde also bereits auf seinen kommenden Tod verweisen. Im Rahmen des der Passion Christi gewidmeten Gesamtprogramms macht dieser Verweis Sinn. Ein unscheinbares Detail spricht dafür, die Geburtsszene (**294b**) **unter** der Verkündigung und nicht am rechten Flügel zu lokalisieren: Ochs und Esel im Bildzentrum. Nach Neuheuser sind sie traditionell ein Symbol der Gottesschau und Gotteserkenntnis sowie der Verkündigung der Botschaft, daß in der Krippe Gottes Sohn, der König der Welt, liege. So heißt es beim Propheten Habakuk: „Inmitten zweier Lebewesen wirst du erkannt werden.“<sup>2001</sup> Während also der Esel der Moosburger Tafel auf Maria und das Kind in der Krippe sieht – quasi die erste Stufe der Gotteserkenntnis vertritt –, richtet sich der Blick des Ochsen vorbei an den Gloriaengeln nach

<sup>1999</sup>Nicht zu vergessen sind die Krönungengel, welche übrigens ähnliche, antikisierende Gewänder mit Schultertuch, Pluderärmeln und Schößchen tragen wie der Verkündigungengel der Landshuter Tafeln.

<sup>2000</sup>Es symbolisiert, vereinfacht gesagt, ihre gottgegebene Jungfräulichkeit. Das gleiche Signet bezeichnet Gabriel und den Auferstandenen als Gesandte Gottes (im Kastuluszyklus wurde es mit gleicher Intention auf die Figur Kastuli übertragen, siehe S. 290). Zur inhaltlichen Bedeutung des Y-Motivs z.B. als Dreifaltigkeitssymbol, siehe Arnold 1990, 92f, und oben S. 284, 244ff. Da Maria auf allen drei Relieftafeln, auf denen sie vorkommt, entweder im Profil oder hinter einem Pult sitzt, wäre es hier schwierig gewesen, sie mit dem Falten-Y zu versehen. Die Diagonalfalten des Auferstandenen und des Engels mag man als Reflex auf die stützpfeilerartig die Corpusmadonna flankierenden Diagonalfaltenzüge Kastuli und Heinrichs lesen; wie die Faltenröhren der männlichen Schreinheiligen verweisen auch die Falten Gabriels und Christi deutlich auf das Zentrum des Retabels: die Muttergottes. Vgl. oben S. 211ff.

<sup>2001</sup>Hab. 3,2 (LXX); vgl. LCI Bd. 3, Sp. 339. Vgl. Neuheuser 2001, 610ff, bes. 613, und J. Ziegler: „Ochse und Esel an der Krippe“ in: Münchner Theologische Zeitschrift 3/4, 1952, 385-402.

rechts oben. Er schaut auf das Jesuskind der Corpusmadonna – auf den Messias, der im Arm seiner Mutter wie auf einem Thron sitzt. Es ist die zweite Stufe der Gottesschau: die Erkenntnis des Königtums des Jesuskindes.<sup>2002</sup> Der analoge Aufbau der Architekturlücken beider Szenen unterstreicht ihre gemeinsame Lage auf dem linken Flügel.

Die Himmelfahrt (294d) dürfte sich oben, am rechten Flügel, befunden haben, darunter die Auferstehung (294c). Durch Angleichung der Hintergründe (hier: Landschaften) wird auch hier der Anbringungsort beider Reliefs auf der gleichen Klappe betont. Erst durch die Platzierung der Auffahrt Jesu am oberen Rand des Ensembles ist die Bewegung des himmelwärts entweichenden Christus plausibel: er bildet sowohl chronologisch als auch formal den Schlußpunkt der Erzählung.<sup>2003</sup> Auch der rechte Flügel ist in das enge formale und ikonologische Beziehungsgeflecht des Retabels eingebunden. Die Auferstehung im unteren Register etwa bezieht sich auf die Weihnachtsdarstellung der gegenüberliegenden, linken Klappe; die flankierenden, gebogenen Kiefernstämme ahmen die Rahmenarkatur der Geburt nach.<sup>2004</sup> Segensgestus und Blickrichtung des Auferstandenen leiten den Blick des Betrachters von der Szene zum Corpus, genauer: zum thronenden Kind weiter. Der *Aposkopein*-Gestus des rechts im Hintergrund stehenden Soldaten wird damit zweideutig. Er gilt dem aus dem Sarg steigenden Jesus, zugleich aber auch der wie in einer visionären Erscheinung aus dem Dunkel des Schreins tretenden Gottesmutter. Sicher nicht zufällig führt, wie gezeigt, auch einer der Engel im Saum des Madonnenkleidesverhalten den *Aposkopein*-Gestus aus.<sup>2005</sup> Anders als bei den Marienzyklen aus Gelbersdorf, Heiligenstadt und Hauzenberg (291-293) wurde in Moosburg zugunsten zweier Christusszenen auf die Darstellung der Heimsuchung und der Anbetung der Könige verzichtet. Dabei kristallisieren sich ein mariologischer, linker Flügel (Architekturlücken) und eine Jesus gewidmete, rechte Klappe (Landschaften) heraus. Innerhalb des Marienthemas illustriert der linke Flügel die Geschichte der jungfräulichen Empfängnis (offenes Haar), der rechte die Rolle Mariens als trauernde Mutter

2002Auf dem Kupferstich mit der Geburt Christi von Meister E. S. (L. 21) blickt der Esel mit im Erstaunen aufgerissenem Maul schräg nach oben, wobei nicht genau zu bestimmen ist, ob er einen der am Himmel Schriftbänder haltenden Gloriaengel betrachtet oder die Sonne in der linken oberen Bildecke als Hinweis auf Christus, den *sol invictus*. Siehe m. Abb. Kat. Colmar 1991, 260.

2003Schon Schrade wies auf die theologische Bedeutung der Himmelfahrt hin, da sie einerseits das Ende der irdische Laufbahn Jesu bezeichnet und ihn zugleich als den „vom Himmel Gekommenen“ herausstellt. Schrade 1930, 66f. Die Himmelfahrt stellt auch nach Weber 1987, 61f, den Abschied Jesu von der Erde und den Menschen dar.

2004Es ist ein für Leinberger typisches Motiv, das z.B. auch die kleine Berliner Beweinung prägt (die Szene wird gerahmt von Kreuzesstamm links und Baum rechts, 282f, vgl. Anm. 1938 in diesem Kapitel). Bei den sogenannten Berliner Katastrophentafeln (330a,b, wie Anm. 2038 in diesem Kapitel) ersetzen, ähnlich wie in Moosburg, teils Bäume die sonst architektonische Szenenrahmung: bei der Totenmesse wird die Hauptszene von Säulen flankiert, bei der Darstellung des von Toten bedrängten Bischofs übernehmen, bei sonst analoger Bildkomposition (jeweils Aufteilung in Haupt- und Nebenszene), eine Mauerzunge und eine Baumgruppe diese Funktion. Die naturnahe Gestaltung der Kiefern mit der Maserung der Rinde und den moosig-schwer herabhängenden Zweigen ist mit der Moosburger Auferstehung (294c) identisch. Das Motiv der Bildrahmung mittels Kiefern stammt aus dem Formenrepertoire der sogenannten „Donauschule“ (vgl. etwa die Darst. der beiden Johanni, Regensburg, Stadtmuseum von Albrecht Altdorfer, um 1510, Goldberg 1988, 64f m. Abb. 41). Vgl. zu Rahmenmotiven bei Leinberger Käppel 2000, 89, 102.

2005Siehe oben S. 236.

(Kapuze) – beides Gedanken, die auch die Corpusmadonna wesentlich prägen.<sup>2006</sup> Diese Unterteilung sowie weitere Besonderheiten der Tafeln erschließen sich aber auch vor dem Hintergrund der **Moosburger Stiftsliturgie**. Dies soll im folgenden näher erläutert werden.

## **4. Die Marienreliefs im Kontext der Moosburger Liturgie**

### **a) Allgemeines**

Zur Zeit der Entstehung des Moosburger Retabels stützten sich die Kanoniker größtenteils auf ältere Codices aus dem 14. Jahrhundert, besonders auf das **Moosburger Graduale**.<sup>2007</sup> Es wurde um 1360 unter der Obhut des Moosburger Dekans Johannes Perchausen verfaßt und beinhaltet Chorgesänge mit Meßordinarien und Antiphonen.<sup>2008</sup> 1359-1362 schrieb Perchausen außerdem ein ebenfalls noch lange gültiges Breviarium, das Angaben zum Ablauf der Messe und des Chorgebets enthält.<sup>2009</sup> Über die im Laufe des Kirchenjahres gefeierten Heiligenfeste informierte das Moosburger Kalendarium, das im frühen 15. Jahrhundert verfaßt wurde.<sup>2010</sup> Eine Durchsicht des Kalendariums zeigt, daß das Figurenprogramm des Moosburger Altars auf das Kirchenjahr abgestimmt ist: allen großfigurigen Heiligen wurde in Form von Kirchenfesten gedacht. Dabei sind den Namenstagen Sebastiani (**273b**), Kastuli (**198a**), Johanni Baptista (**273a**), Henrici (**198a**), Johanni Evangelista, Korbiniani (Gesprenge) und dem der Christgeburt (**294b**) als Hauptfeste je eigene Meßproprien zugeteilt.<sup>2011</sup>

Der Festkalender läßt erkennen, daß die Verehrung **Kastuli, Mariä und des Gekreuzigten** eng miteinander **verflochten** waren. In Moosburg und im gesamten Bistum Freising wurde das Fest des Münsterpatrons am 26. März begangen. Am 25. März feierte man die Empfängnis des Herrn (*dominica conceptio*), also Mariä Verkündigung. Der 25. März gilt zugleich als der Tag, an dem Jesus gekreuzigt wurde. Der Tag seiner Auferstehung ist der 27. März, also ein Tag nach dem

<sup>2006</sup>Vgl. oben S. 284.

<sup>2007</sup>In Freising selbst fand zu jener Zeit, unter Reformbischof Sixtus von Tannberg, eine liturgische Erneuerungsbewegung statt. 1487 ließ Tannberg bei Johann Sensenschmitt (Bamberg) ein neues Missale drucken, 1492 und 1502 folgten unter seiner Obhut zwei weitere Meßbücher, die in Augsburg bei Erhard Ratdolt gedruckt wurden. Hinzu kamen ein erstes Brevier (Sensenschmidt, 1482/83), sowie ein zweites und drittes Freisinger Brevier (Ratdolt, 1491, und Venedig, 1516). Siehe zu diesem Sachverhalt mit weiterführenden Literaturangaben: Sigmund Benker (Hg.): „Alte Liturgiebücher des Bistums Freising“ (Ausstellung Freising, Dombibliothek), Freising 1995, bes. 6ff u. 14ff. Zu den Ratdolt-Drucken siehe Karl Schottenloher: „Die liturgischen Druckwerke Erhard Ratdolts“, Mainz 1922. Die Moosburger Bücher scheinen hingegen jahrundertlang in Verwendung gewesen zu sein. Eine Sequenz aus dem Moosburger Graduale taucht beispielsweise im Freisinger Missale von 1487 wieder auf. Zur Gültigkeit der Moosburger Liturgiebücher, besonders des Moosburger Graduale, bis ins 15. Jh., siehe Brenninger 1979, 408.

<sup>2008</sup>Staatsbibl. München, Ms. 156. Vgl. Hiley 1996, VII-XIV. Grain 1927, 77ff.

<sup>2009</sup>Staatsbibl. München, Clm 9469. Grain 1927, 86. Einzelne Sequenzen aus dem Brevier flossen wörtlich in ein Moosburger Brevier des 15. Jhs. ein (siehe Brenninger 1979, 408).

<sup>2010</sup>Staatsbibl. München, Clm 1014. Stein 1956, 16ff.

<sup>2011</sup>Daß Sebastian unter den Hauptheiligen vertreten ist, ist ein weiteres Indiz für die oben S. 45 m. Abb. **9d** vorgestellte Rekonstruktion des heraldisch linken Wächters als Sebastian. Er wird zusammen mit St. Fabius am 20. Januar gefeiert. Vgl. Stein 1956, 17ff u. 45.

Todestag Kastuli. Kastulustod und Jesustod stehen also nicht nur in theologischer Hinsicht (Kastulus als Märtyrer und Nachfolger Christi), sondern auch zeitlich in engstem Bezug zueinander. Vor diesem Hintergrund ist es einsichtig, daß die Passionsseite des Moosburger Retabels keine Christusszenen, sondern Darstellungen aus der Leidensgeschichte Kastuli zeigte (46). In der Fastenzeit, meist am Aschermittwoch, wurden die Altäre gewöhnlich mit Hilfe eines sogenannten Hungertuches, welches man zwischen Chor und Schiff aufhängte, dem Blick des Gläubigen entzogen (etwa in Landshut, St. Martin). Dies sollte eine Art visuelles Fasten herbeiführen.<sup>2012</sup> Die Velen zeigten in der Regel die Passionsgeschichte, die der Gläubige in der Fastenzeit verinnerlichen sollte. Auch die Kastulusszenen könnten vor Ostern hinter einem Fastentuch versteckt gewesen sein. Wurde es am Mittwoch der Karwoche wieder entfernt, konnte der Gläubige die Leidensgeschichte Jesu, welche er zuvor auf dem Velum studiert hatte, unmittelbar auf die nun sichtbaren Kastulusszenen übertragen. Diese waren dann noch bis zum Karsamstag zu sehen. Die Kreuzigung im Gesprenge wies dabei dauerhaft auf das Passions- und Osterthema hin. Wenn sich am **Ostersonntag** der Corpus öffnete, waren unter anderem Auferstehungs- und Himmelfahrtsrelief zu sehen. Sie schlossen die Ostergeschichte ab. Auf Mariä Verkündigung (25.3.) und das darauffolgende Kastulusfest (26.3.) waren die Innenflügel ebenfalls abgestimmt: am Verkündigungstag zeigte der Corpus die Gottesmutter, und die Szenen des Englischen Grußes und der Geburt Christi des heraldisch rechten Flügels illustrierten das gefeierte Marienfest. Die Kreuzigung im Gesprenge und die Auferstehungsszene der linken Klappe gemahnten an den Sterbetag Jesu, der ja mit Mariä Verkündigung zusammenfällt. An Kastuli ließ die Kastulusfigur im Corpus an den Patronatsheiligen denken, während die Auferstehungsszene daran erinnerte, daß einen Tag nach dem Kastulusfest der historische Erweckungstag Christi angesetzt ist.<sup>2013</sup>

### Ostern und Weihnachten

Weihnachten und Ostern waren, wie andernorts auch, die wichtigsten Feste im Rahmen des Kirchenjahres, die beiden Pole, zwischen denen sich das kirchliche und liturgische Leben entspannt.<sup>2014</sup> Diese Polarität scheint in der Anordnung der Tafeln, in der Gliederung in eine „Weihnachtsseite“ und in eine „Osterseite“, sowie in dem Verzicht auf die sonst häufig

2012 Ein solches Tuch ist auch für die Stiftskirche IImünster überliefert; vgl. Staber 1964, 51. Zur Verwendung des Fastentuches in Südtirol vgl. ausführlich Grass 1957, 17ff.

2013 Auch die Schöpfungsgeschichte wird für den 25. März veranschlagt, wie aus dem Freisinger Missale (Cm 6421, Staatsbibl. München) aus dem 10. Jh. hervorgeht: „So heißt es in unserem Kalendarium zum 25. März: Erschaffung des Adam, des Herrn Empfängnis und Kreuzigung: *Adam natus, Dominica conceptio et crucifixio*. Diese Anschauung war im Mittelalter ganz allgemein und findet sich in allen einschlägigen Schriften.“ (Lechner 1891, 62; Kursivdruck Verf.). Ungeachtet dieses theologischen „Kalenders“ feiert man das eigentliche Osterfest nicht zwingend am 27. März, sondern „am jeweiligen Sonntage nach dem Vollmonde, der auf das Frühlingsäquinoktium folgte“ (Lechner 1891, 63). Vgl. zu diesem Thema Lechner 1891, 40f u. 62f.

2014 Als Einführung ist gut geeignet: Hansjörg auf der Maur: „Feiern im Rhythmus der Zeit, Bd. I: Herrenfeste in Woche und Jahr“ (Gottesdienst der Kirche – Handbuch der Liturgiewissenschaft 5), Regensburg 1983, bes. 56ff (Ostern) u. 154ff (Epiphanie und Weihnachten).

eingeflochtene Heimsuchung anzuklingen. Dabei fällt die jeweils ähnliche **Grundstruktur** der Szenen auf, bei denen stets eine obere, himmlische Zone, veranschaulicht durch Wolken, gegen eine untere, irdische Zone steht, die kenntlich gemacht wird durch Landschaft beziehungsweise Architekturen. Die beiden Teile sind nie klar gegeneinander abgegrenzt, sondern ineinander verzahnt. Alle vier Bilder sind jeweils mehr oder weniger symmetrisch aufgebaut und, mit Ausnahme der Himmelfahrt, von architektonischen oder landschaftlichen Details gerahmt. Diesen Analogien entspricht auch ein **inhaltlicher und liturgischer Zusammenhang** der Tafeln. Nach katholischem Verständnis sind die beiden Hauptfeste der Christenheit, **Weihnachten und Ostern**, eng miteinander verknüpft. Geburt und Auferstehung Jesu etwa stehen insofern im Zusammenhang, als der Aufstieg des Herrn aus dem Grab gleichsam seine zweite Geburt versinnbildlicht. Grab und Krippe galten auch beide als Präfiguration des Altars, auf dem die Hostie, Symbol für den Leib Christi, ruht. Aus diesen Gründen wurden sie einander häufig formal angeglichen, etwa indem man der Krippe eine marmorartige – das heißt sarkophag- beziehungsweise altarähnliche – Struktur verlieh. Im liturgischen Spiel drückte man die Parallelität beider Ereignisse durch analoge Verse aus. Zum Beispiel ähnelt der Ostertropus „*Quem quaeritis in sepulchro*“, den die Engel an die drei Heiligen Frauen richten, welche das leere Grab besuchen, dem „*Quem quaeritis in praesepe*“ der Engel beim Hirten- oder Magierspiel.<sup>2015</sup> Die Auferstehung ist aber nicht nur eine Wiedergeburt, sondern auch ein erster Abschied Christi von der Erde. 40 Tage nach Ostern findet dieser im zweiten Abschied Jesu von den Menschen, in der Himmelfahrt, seine endgültige Erfüllung. So wie Christus vom Himmel auf die Erde gelangte, kehrt er am Ende seiner irdischen Laufbahn wieder dorthin zurück. So wie er in der Geburt als Neugeborener sichtbar wurde, wird er durch das Verborgensein im Grab und durch das Verschwinden in den Wolken wieder unsichtbar.

### **Liturgie im Bild?**

Diese Zusammenhänge setzen die Marientafeln offenbar ins Bild um, während die Figuren, besonders Maria, dem Gläubigen beispielhaft mögliche Formen der *pietas* und Reaktionen auf das Gesehene vor Augen stellen.<sup>2016</sup>

Mit der **Verkündigung** beginnt nicht nur theologisch, sondern auch im Landshuter Zyklus der Weg Christi zur Erde (**294a**). Den Himmel, von dem Jesus gekommen ist, und in den er am Ende der Szenenfolge zurückkehren wird (**294d**), verkörpern die bilddominanten Wolkenmassen mit den Engelscharen.<sup>2017</sup> Um Jesu spätere, fleischliche Präsenz auf Erden anzudeuten, erweitert Leinberger das übliche Bildprogramm, Gottvater und Taube, um ein kleines Jesuskind, sodaß die Wolkenfolie

<sup>2015</sup>Vgl. ausführlich Stemmler 1970, 47ff. Als weitere Analogien führt Stemmler die Dreizahl der Frauen bzw.

Magier/Hirten an, des weiteren das Grabtuch und das Krippentuch, die drei Salbgefäße bzw. Gefäße mit Geschenken sowie die Rolle des Sterns, der mitunter auch bei Osterspielen eingesetzt wurde. Wesentliches gemeinsames Motiv ist die Gottsuche sowie die Huldigung gegenüber dem Jesuskind. Ebd. 124ff. Vgl. unten S. 386f.

<sup>2016</sup>Siehe dazu ausführlich Büttner 1983, 70ff, 116ff.

<sup>2017</sup>Zum Motiv des Engels siehe ausführlich unten S. 372ff.

zugleich eine Trinitätsdarstellung beinhaltet.<sup>2018</sup> Maria reagiert auf die Botschaft Gabriels keineswegs mit Ablehnung. Ihre offene Körperhaltung und die erhobenen Hände drücken Überraschung, aber auch die Einwilligung in die ihr auferlegte Aufgabe aus.<sup>2019</sup> Bei der **Geburt (294b)** ist das Kind dann gleichsam realiter auf dem Krippen-Altar – zugleich Präfiguration des Grabes der Auferstehung (**294c**) – sichtbar.<sup>2020</sup> Engel und Wolken kennzeichnen das Kind als vom Himmel gekommenes *panis angelorum* und schlagen so die Brücke zum vorhergehenden Relief. Der inkarnierte Logos liegt auf einem altartuchartigen Leinen zur Betrachtung und Anbetung. Marias gefaltete Hände laden auch den Gläubigen zum Gebet ein.<sup>2021</sup>

Dem Weihnachtsstoffkreis, dem Fest der Ankunft Jesu und der Eucharistie, entspricht auf dem gegenüberliegenden Flügel das Osterthema, das Fest des Abschieds und der Verklärung des Gottessohnes. Hatte man die Bilder des heraldisch rechten Flügels von oben nach unten gelesen – entsprechend der Herabkunft Jesu auf die Erde –, liest man den linken in entgegengesetzte Richtung, passend zum Aufwärtsstreben Christi bei Auferstehung und Himmelfahrt. Dem Sichtbarsein Jesu bei der Geburt entspricht sein Sichtbar-Werden bei der **Auferstehung (294c)**, dem Noch-verborgen-sein Christi im Leib der Verkündigungs-Maria entspricht sein Sich-verbergen in den Wolken der **Himmelfahrt (294d)**. Vielfältige Reaktionen auf das Gesehene sind bei den Aposteln auszumachen (**294d, 309a,c,d,e**). Rechts im Hintergrund steht ein Jünger mit vor Überraschung weit ausgebreiteten Armen, während unterhalb ein zweiter die erhobenen Hände schon zum Gebet faltet. Im Vordergrund ist Johannes bereits niedergekniet und führt seine Hände ebenfalls zusammen, um zu beten. Regungsloses Staunen drückt die nach hinten geführte Rechte des glatzköpfigen Apostels links aus, während auch Petrus und Maria mit gefalteten Händen am Boden knien. Die Gottesmutter scheint den Endpunkt der angedeuteten Bewegungsabläufe und zugleich beispielhaft das ideale Gebet zu verkörpern: als einzige blickt sie nicht zum himmlischen Ereignis. Ihre Kontemplation ist ganz nach innen gerichtet, sie bedarf der Vision nicht.<sup>2022</sup>

2018Dies ist vielleicht kein Zufall, denn die Feier der Hl. Trinität hat in Moosburg eine besondere Rolle gespielt. So gehört das Trinitätsfest zu den wenigen (11 insgesamt) Festen, die im Moosburger Graduale durch aufwendige Zier- und Bildinitialen hervorgehoben sind (Staatsbibl. München, Cod. Ms 156, 98v; vgl. Hiley 1996, XIV). In einer Schenkungsurkunde Johannes von Perchausens an die Stiftskirche zu Moosburg von 1357 (BHStA München, Moosburger Klosterurkunden XVI, 50/6, 17, Fasz. 1) wird im Zusammenhang mit dem Moosburger Graduale ausdrücklich auf das Trinitätsfest hingewiesen. Grain vermutet, daß Perchausen im Hinblick auf die 1334 durch Papst Johannes XXII erlassene Verordnung, das Trinitätsfest verbindlich für die gesamte Kirche einzuführen, eine besonders festliche Umsetzung dieses Feiertages anstrebte. Siehe Grain 1927, 74f, mit Abdruck des Urkundentextes.

2019Andere mögliche Formen der Reaktion sind die abwehrende Haltung der Hände, das furchtsame Abwenden, das Gebet oder das Überkreuzen der Arme vor der Brust als Ausdruck der *devotio*; siehe dazu Büttner 1983, 71ff. Vgl. etwa die Lösung Dürers, 299.

2020Der Zusammenhang zwischen Geburt und Auferstehung wird durch die gegenüberliegende Anordnung der Tafeln anschaulich gemacht, aber auch durch Formanalogien zwischen Grab und Krippe (Rundbogenfriese bzw. Blendarkaden). Zum engen Zusammenhang von Grab und Krippe im Hinblick auf die Eucharistie siehe ausführlicher unten S. 391f u. 402f. Vgl. auch oben S. 370 und bes. Neuheuser 2001, 699-703. Vgl. auch LCI Bd. 2, Sp. 108f. m. zahlr. Bildbeispn. zur Angleichung von Grab und Krippe.

2021Zur knieenden Körperhaltung, die ebenfalls die *devotio* Mariä ausdrückt, vgl. oben S. 350. Zum Einfluß der Visionen der Brigitta von Schweden, die das Bild der bei der Geburt knieenden Maria prägte, auf das Geburtsbild vgl. Neuheuser 2001, 603ff, und Büttner 1983, 77ff.

2022Hierin könnten Vorstellungen von der Idealform der bildlosen Vision anklingen, vgl. oben S. 269ff.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die vier Tafeln zwei Funktionen miteinander verbinden: Sie geben dem Gläubigen vorbildhafte Formen der *pietas* an die Hand. Zugleich informieren sie den Betrachter über die polarisierenden **Hauptfeste** des liturgischen Kirchenjahres, Weihnachten und Ostern, und machen auf **Zusammenhänge und Parallelen** zwischen beiden aufmerksam. Daß auch im Detail die Liturgie des Kastulusstifts der Schlüssel für das Verständnis der Reliefs ist, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.<sup>2023</sup> Allerdings verstehe ich die Tafeln nicht als direkten Spiegel realer liturgischer Gebräuche in St. Kastulus, sondern lediglich als davon geprägt.<sup>2024</sup>

## **b) Die Bedeutung der Engel im Rahmen der liturgischen Feier**

### **Von Kindern und Engeln**

Aufschlußreich im Hinblick auf das Bildprogramm des Retabels sind das Moosburger Graduale und das Breviarium des Stifts.<sup>2025</sup> Perchausen, der Autor der beiden Bücher, war um eine Reform des Klerus und des Gottesdienstes bemüht. Seine Absicht war es, Mißstände bei der Zelebration des Gottesdienstes, namentlich an Weihnachten, zu unterbinden. Ausgelassene Klerikertänze unstandesgemäße Gesänge, weltliches Debattieren und Schreien in der Kirche hatten in der Vergangenheit die Weihnachtsfeierlichkeiten beeinträchtigt, wie Perchausen in einem einleitenden Abschnitt des Moosburger Graduale darstellt.<sup>2026</sup> Der Stiftsdekan wollte mit Hilfe der im Graduale gesammelten, traditionellen und besonders feierlichen, weihnachtlichen *cantiones*, kombiniert mit neuen, eigenen Kompositionen, dem Fest der Christgeburt seine ursprüngliche Würde zurückgeben.<sup>2027</sup> In diesem reformerischen Impetus des Graduale von 1360 mag seine Aktualität noch um 1500 begründet liegen, in einer Zeit also, die ebenfalls vom sittlichen Fall des Klerus geprägt war. Um die Kanoniker wieder zu einem reinen und züchtigen Lebenswandel zu bewegen, stellte Perchausen ihnen als Vorbild die **Kinder** vor Augen. Sein erklärtes Ziel war es, „daß zur Weihnachtszeit das Lob des Kind-Heilands aus dem Mund der jungen Kleriker `wie aus dem Mund der Kinder und Säuglinge´ (Psalm 8,3) erklinge[n]“.<sup>2028</sup> Diese Betonung des Kindlichen, die

2023 Vgl. zum Himmelfahrtsrelief besonders S. 381ff; zum Geburtsrelief siehe ausführlich S. 385ff.

2024 Auf die Gefahr, Darstellungen der bildenden Kunst als Dokumentation einer bestimmten liturgischen Praxis zu werten, ja, anhand von Bildern auf liturgische Aufführungspraktiken zu schließen, hat bereits Pochat 1990, 18, hingewiesen. Vgl. dazu v.a. Grube 1955, dessen negative Standpunkte m. E. aber zu radikal sind. Zusammenhänge zwischen Skulpturen und Liturgie beschreibt Ilone Haering Forsyth: „Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama“ in Art Bulletin 50, 1968, 215-222 (zu romanischen Thronmadonnen und ihrer mutmaßlichen Verwendung bei Epiphanienspielen, in deren Texten sie häufig als „*imago*“ bezeichnet werden; die Bilder wurden für die Betrachtung durch die Magier durch Wegziehen eines Vorhangs enthüllt). Palazzo 2000, 150f, warnt, Bildwerke zu funktionalistisch im Sinne der Liturgie (Stichwort „handelnde Bildwerke“) zu betrachten. Die *presentia* der Bilder an sich bei der Feier der Liturgie sei für den Gläubigen ausschlaggebend gewesen.

2025 Graduale: München, Staatsbibl., Ms 156. Breviarium ebd., Clm 9469. Vgl. Stein 1956; Grain 1927.

2026 Grain 1927, 81.

2027 Hiley 1996, VII u. XVIII. Vgl. auch Grain 1927, 81.

2028 Hiley 1996, XVIII. Der vollständige Psalm lautet: „Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge hast du eine Macht zugerichtet um deiner Feinde willen, daß du vertilgest den Feind und den Rachgierigen.“ In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß eines der weihnachtlichen Hauptfeste in Moosburg das der Unschuldigen Kinder (*Sanctorum Innocentium*, 28. Dezember) ist. An diesem Tag wählte man einen Jungen unter den Stiftsschülern, der einen Tag lang als „Bischof“ die Liturgie des Stifts bestimmen durfte. Vgl. Hiley 1996, X. Dieses

dahinterstehende Einsicht, daß nur die kindlich reine Seele in der Lage sei, die höchsten Dinge zu erkennen, war noch im Spätmittelalter Allgemeingut christlicher Frömmigkeit.<sup>2029</sup>

Dies scheint sich, Jahrhunderte nach Perchausen, auch bei der Gestaltung des Moosburger Retabels niedergeschlagen zu haben: Sowohl die Saumengel der Corpusmadonna als auch die Gloriaengel der Flügelreliefs zeigen, wie schon an anderer Stelle erwähnt, ein ausgesprochen kindliches, puttenhaftes Erscheinungsbild. Kindliche Engel sind eine Erfindung der Gotik. Im 13. Jahrhundert führte das damalige höfische Schönheitsideal dazu, daß die vormals als Erwachsene dargestellten Himmelsbewohner zu hübschen Jünglingen und, unter dem zusätzlichen Einfluß der Putten der antiken Kunst, bald zu Kinderengeln uminterpretiert wurden.<sup>2030</sup> Der Knabenengel galt im Mittelalter in besonderem Maße als kultisch rein. Theologen wie Isidor von Sevilla und Bartholomäus Anglicus († nach 1250) leiteten dies unter anderem aus der Ähnlichkeit der Worte „*puer*“ (Knabe) und „*purus*“ (rein) ab.<sup>2031</sup> In den *Meditationes Vitae Christi* schlägt Pseudo-Bonaventura dem Gläubigen vor, wie der kleine Jesusknabe zu sein, rein und einfach, und mit ihm zu wachsen, zu höheren Dingen und zur Gotteserkenntnis aufzusteigen: „...*Sis ergo cum parvulo [Jesus] parvula, et cum grandescente grandescas, semper tamen humilitate conservata; et sequaris eum quocumque ierit, et intuearis faciem ejus semper...*“<sup>2032</sup> Bei Mat. 18, 1-6, beantwortet Christus die Frage der Jünger, wer der Größte im Himmelreich sei, folgendermaßen:

„Jesus rief ein Kind zu sich und stellte es mitten unter sie und sprach: Wahrlich, ich sage euch: Wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen. Wer nun sich selbst erniedrigt wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich. Und wer ein solches Kind aufnimmt in meinem Namen, der nimmt mich auf. Wer aber Ärgernis gibt einem dieser Kleinen, die an mich glauben, dem wäre besser, daß ein Mühlstein an seinem Hals gehängt und er ersäuft würde im Meer, wo es am tiefsten ist.“

Und weiter (Mt 18, 10): „Sehet zu, daß ihr nicht jemand von diesen Kleinen verachtet. Denn ich sage euch: Ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel.“ Und so sind es ausdrücklich „kleine Chorknaben“, die bei der dramatisch-liturgischen Feier der Himmelfahrt Christi in der Moosburger Stiftskirche – es wird noch darauf zurückzukommen sein – ihre Kleider ablegen, unter „*Sanctus Sanctus*“ gen Himmel zum auffahrenden Jesus blicken und in die Hände klatschen. Nach Grain symbolisieren sie eben jene „Kleinen“, die „das Angesicht“ des „Vaters im

---

Spiel war auch andernorts üblich (etwa im Augsburger Dom), muß aber in Moosburg nach Perchausen ausufernde Ausmaße angenommen haben, z.B. zogen die Chorknaben mit ihrem „Bischof“ wild schreiend und tanzend durch die Gassen und trieben allerlei Unfug. Vgl. ausführlich Grain 1927, 81ff.

2029Tripps 1998, 80f; Tripps stellt ausführlich dar, inwiefern gotische Jesuskindfiguren und -darstellungen, bei denen Christus beim Breiessen, Spielen, Gewickeltwerden etc. gezeigt ist, auf die hier erläuterten Vorstellungen zurückgehen.

2030Giotto mit seinen antikisierenden Engelsputten (Fresken der Arenakapelle in Padua, 1305) gilt hierbei als Pionier. Im nordalpinen Raum finden sich kindhafte Engel um 1200 am Portal der Kathedrale von Senlis. Vgl. LCI Bd. 1, Sp. 628. Vgl. Ausstellungskatalog „Engelsdarstellungen aus zwei Jahrtausenden“, Recklinghausen 1959, und Hammerstein 1962, 200ff. Vgl. auch unten S. 383f u. 387ff.

2031Durch die unzureichende Entwicklung ihrer Organe seien sie auch noch nicht zur Sünde fähig. Angenendt 2000, 292f.

2032Zit. nach Tripps 1998, 81, aus: „*S. Bonaventura Opera Omnia*“, Bd. XII, hgg. v. A.C. Peltier, Paris 1868, 526.

Himmel“ schauen.<sup>2033</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Engelsscharen des Moosburger Hochaltars in neuem Licht. Auffällig ist nicht nur die Häufung des Motivs des Kinderengels an sich. Es sind **nackte** Knabenengel („*pueri*“), die sich aufgrund ihrer Reinheit („*pueritas*“) ihrer „Nacktheit [...] nicht zu schämen“ brauchen.<sup>2034</sup> Sie haben ihre Kleider abgelegt wie die kleinen Chorknaben bei der Himmelfahrtsfeier im Moosburger Münster, die durch diesen Akt gleichfalls ihre Reinheit bekundeten. All dies spricht dafür, daß man sich hier direkt auf die Intentionen Johannes Perchausens bezieht: dem der Sittenlosigkeit anheim gefallenen Moosburger Stiftsklerus sollen eben jene unschuldigen „Kleinen“ als Vorbilder vor Augen gestellt werden, die nach Mt. 18 Eingang ins Himmelreich finden, deren „Engel im Himmel allezeit das Angesicht meines Vaters“ schauen.<sup>2035</sup> Priestern und Mönchen die Engel des Himmels als Vorbilder vor Augen zu stellen, war im Mittelalter ein gängiger Topos, denn „die kirchliche Hierarchie ist Abglanz, Entsprechung und Nachahmung der himmlischen.“<sup>2036</sup> Die Beziehung zwischen Engeln und Geistlichen drückt sich nach Hammerstein vor allem im Gesang, im Lobpreis Gottes aus, den die Geistlichen, den Engeln gleich, zu vollführen hätten, wobei man sich einig war, daß „nur die Engel Gott gebührend loben“ können, „die Menschen sind dazu nicht imstande.“<sup>2037</sup> Trotzdem war das Mittelalter von der **Einheit von himmlischer und irdischer Liturgie** überzeugt. Dieser Gedanke mag in Moosburg durch die in die irdischen Architekturen gleichsam hereinbrechenden Wolkenmassen versinnbildlicht sein. Die Himmelszone, so scheint es, ist mit einer solchen Vehemenz in die Kulissen des linken Flügels eingedrungen, daß die Archivolten zu Bruch gingen, wie in der rechten oberen Ecke der Geburt und in der linken der Verkündigung zu sehen ist (**294a,b**). Leinberger hat ähnliche, scheinbar ruinöse Architekturen unter anderem bei den sogenannten Katastrophentafeln in Berlin und Scheyern (**330a,b**) eingesetzt, um zu signalisieren, daß dem Betrachter Einblick in eigentlich Verborgenes oder Unsichtbares, sprich: die Anteilnahme an einer Vision, gewährt wird.<sup>2038</sup>

2033 Grain vermutet, daß mit „*vestibus abiectis*“ lediglich die Chorkleidung gemeint sei, doch sagt dies das gleiche aus: im Entkleiden erniedrigt sich der Mensch und stellt gleichzeitig seine *pueritas* zur Schau. Vgl. Grain 1927, 101f, und unten S.380f ausführlicher zur Himmelfahrtsfeier. Interessanterweise sind auch auf der rückwärtig an der Predella des Moosburger Hochaltars gemalten Kreuztragungsszene von Hans Wertinger (**286**) nackte, wenn auch flügellose, Putten zu sehen. Sie sitzen links und rechts der Szene in den illusionistischen Astwerksäulen. Beide kommentieren das Passionsthema. Der linke scheint auf das antike Motiv des Dornausziehers anzuspielen, welcher christologisch gedeutet werden kann, vgl. LCI Bd. 1, Sp. 510. Der rechte scheint die Haltung eines sitzenden Schmerzensmannes nachzuahmen.

2034 Angenendt 2000, 293.

2035 Siehe zum Sittenverfall in Moosburg besonders Kapitel V. 3. c..

2036 Dazu ausführlich Hammerstein 1962, 32ff.

2037 Hammerstein 1962, 33.

2038 Berlin, SMPK, Skulpturensammlung und Benediktinerkloster Scheyern (Thoma 1979/137f m. Abb.; Arnold 1991, 144ff m. Abb.). Die bisher als Frühwerke bzw. Werkstattarbeiten deklarierten Tafeln konnte ich in meiner Magisterarbeit als Werke der Zeit um 1520 identifizieren (Käppel 2000, 87ff). Bei der Berliner Totenmesse, bei der der Zelebrant der Messe wie in einer Vision auf die gleichzeitig im linken Bildteil stattfindende Erlösung eines totgeglaubten Bergmannes blickt, ist an der Schnittstelle zwischen den beiden Szenen eine ähnliche Abbruchkante eingefügt wie in Moosburg. Ebenso verhält es sich mit der Szene eines von Toten bedrängten Bischofs (Berlin), bei der der Betrachter Einblick in die geheimnisvolle Szene erhält, indem eine Friedhofsmauer, die sich in scheinbar ruinösem Zustand befindet, den Blick freigibt. Beim Scheyerer Relief bricht im rechten Bildteil ebenfalls

Im Fall Moosburg besteht die dargestellte Vision in der Schau der **Himmlischen Liturgie**. Daß die Wolkenfolien mit den Engeln auf diese anspielen, legt auch die Anordnung der Putten nahe. Bei der Verkündigung flankieren zwei Engelsköpfchen paarweise das stehende Jesuskind in den Wolken,<sup>2039</sup> bei allen anderen Szenen scheinen sie jeweils **ringförmig** angeordnet.<sup>2040</sup> Die Wellenstrukturen der Wolken der Geburt und der Auferstehung bilden ebenfalls Ringe. Wenn sich die Engel auch nicht an den Händen halten, fühlt man sich doch an einen Reigentanz erinnert. Der Engelsreigen mit Kreisbildung symbolisiert nach Hammerstein das Einswerden der Seele mit dem Bräutigam Christus, die Einheit der Jünger, das Eingeweihtsein der Mysterien, das Symbol der Vollkommenheit schlechthin. Christus selbst gilt als Reigenführer und Vortänzer der Engel.<sup>2041</sup> Die neun Chöre der Engel werden in der mittelalterlichen Kunst oft in kreisförmiger Anordnung dargestellt, worin Gesangs- und Tanzvorstellungen gleichermaßen ausgedrückt sind.<sup>2042</sup> Auch in Moosburg scheint in den teils geöffneten Mündern der Putten und im Schriftband der Gloriaengel der Geburtsszene **(308f,d)** der gesangliche Lobpreis der Himmlischen Heerscharen anzuklingen.<sup>2043</sup> Daran mochten sich die Kleriker ein Beispiel nehmen, gemäß der vermutlich auch noch um 1500 gültigen Forderung Johannes von Perchausens, daß am Kastulusstift das Lob des Kind-Heilands aus dem Mund der Kleriker wie „aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge“ (Psalm 8,3), das heißt rein und engelgleich, erklingen solle.<sup>2044</sup>

### Engel im geistlichen Schauspiel

Engel waren auch wichtige Repräsentanten der Himmlischen Liturgie im Rahmen des **geistlichen Schauspiels**, das, wie zu zeigen sein wird, auch in Moosburg gepflegt wurde und für die Deutung der Landshuter Marien Tafeln aufschlußreich ist. Die Engelsfigur ist nach Hammerstein der „Kern“ des geistlichen Spiels. Bei der Darstellung der *visitatio sepulchri* im Osterspiel sowie beim *officium pastorum* und beim *officium stellae* des Weihnachtsspiels treten sie als Sänger und

---

unvermittelt eine Backsteinmauer ab, um dem Betrachter den Blick auf die Räuber zu gewähren, die dort gerade von den „Helfenden Toten“ verjagt werden. Siehe dazu meine Magisterarbeit Käppel 2000, bes. 13f, 21ff u. 60ff.

2039Eine Art „Thronassistentz“, vgl. zu diesem Bedeutungsspektrum der Engel Held 1995, 55ff.

2040Bei der Geburt umkreisen sie den Stern, bei der Auferstehung die Mandorla Jesu, bei der Himmelfahrt den ent schwindenden Christus.

2041Hammerstein 1962, 47-49, mit zahlreichen Belegen. Zum Thema „Engel und Tanz“ siehe auch oben S. 234.

2042Hammerstein 1962, 204.

2043Der Gloriahymnus hatte nach Neuheuser bereits bei Johannes Scotus Eriugena („*De divisione naturae*“ V, 25, Migne PL 122, 913A) und Rupert von Deutz („*De divinis officiis*“ 1,30) „abstraktes Eigengewicht“ (Neuheuser 2001, 121, zit. nach ebd.; ebd. auch die folgenden Zitate, Kursivdruck Verf.) bekommen. Eigentlich aus der *narratio* des Lukasevangeliums entnommen (Lk 2,14), vertraten Johannes und Rupert „die Auffassung von einem gemeinsamen und einigenden, ja nicht endenden Gesang des Gloria durch alle himmlischen und irdischen Angehörigen der *ecclesia*“, sahen das Gloria als verbindungsstiftendes Element zwischen Engeln und Menschen an, welche den Engelshymnus auf Erden fortsetzen sollen. Darin spiegeln sich exakt die Intentionen Perchausens. Auch Augustinus, der „Vater“ der Kanoniker, hat in „*De Epiphania Domini*“ (*Sermo* 199, Migne PL 38, 1026) auf die wichtige Rolle d. weihnachtlichen Engelsgesangs hingewiesen, der zwischen Hirten und Magiern eine Verbindung schaffe (ebd. 119).

2044Hiley 1996, XVIII. Der vollständige Psalm lautet: „Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge hast du eine Macht zugerichtet um deiner Feinde willen, daß du vertilgest den Feind und den Rachgierigen.“ Zum Thema „Engel“ vgl. auch Yves Cattin, Philippe Faure: „Die Engel und ihr Bild im Mittelalter“. Regensburg 1995.

Hauptprotagonisten auf. Die abstrakten Kernsätze der biblischen Dialoge, etwa das „*quem queritis*“ des Ostermorgens,<sup>2045</sup> sollten in der Figur des Engels gleichsam sichtbar gemacht werden. In fast allen Varianten des geistlichen Spiels des Oster- und des Weihnachtsfestkreises kennzeichnet daher die Begegnung der Protagonisten mit einem Engel die Peripetie der Handlung.<sup>2046</sup> Die Engel sind im geistlichen Spiel nicht nur Dialogträger, sondern zugleich Ordner, Erklärer und Wegbahner im Spielverlauf. Sie geben dem Publikum Anweisungen, eröffnen die Vorführung oder bitten die Zuschauer um Ruhe. Sie vermitteln gleichsam zwischen der Abbildung der himmlischen Geheimnisse und deren irdischen Beobachtern.

### **c) Einführung in die dramatische Liturgie des Moosburger Stifts im Mittelalter**

Für Moosburg sind anhand der mittelalterlichen Liturgiebücher Clm 9469 und Ms 156 folgende liturgischen Spiele und Gebräuche nachweisbar: Am 28. Dezember gedachte man dem **Bethlehemitischen Kindermord**, indem unter den Chorknaben einer zum „Bischof“ gewählt wurde. Dieser durfte den ganzen Tag über die Liturgie bestimmen. Grain vermutet, daß die Festfeier seit Perchausen „ganz harmlosen Charakter trug“ und nicht in heidnische Possen ausartete. Perchausen hatte zu diesem Zweck ein „Wahlhied“ komponiert, das inhaltlich mit dem Weihnachtsgedanken in Verbindung steht und dessen erste Silben jeder Strophe zusammengelesen den Namen „*Cas-tu-lus*“ ergeben.<sup>2047</sup>

Eine aufwendige Prozession fand am **Palmsonntag** statt.<sup>2048</sup> Nach der Salz- und Wasserweihe ging man zur Michaelskirche, wo nach der Verlesung des Evangeliums die Palmzweige geweiht und an die Gläubigen verteilt wurden. Anschließend nahm der Zug seinen Weg zum Kastulsmünster, wobei eine *imago salvatoris* vorangetragen wurde. Diese setzte man an der Turmseite der Kirche auf eine hölzerne Eselin. Während verschiedene Antiphonen gesungen wurden („*Pueri hebrorum tollentes*“, „*Pueri hebrorum vestimenta*“), streuten die *pueri* (Chorknaben) Zweige vor den Esel und breiteten ihre Chormäntel vor der Statue aus. Nach der Oration „*Deus, qui filium tuum Jesum Christum*“ sowie dem Hymnus „*Gloria, laus et honor*“ wurde das Kreuz enthüllt. Klerus und Volk warfen sich auf den Boden, wobei derjenige Priester, der an diesem Tag das Hl. Opfer feierte, von einem Diakon leicht mit einer Palme geschlagen wurde.<sup>2049</sup> Nachdem er aufgestanden war, sang er: „*Postquam autem surrexero, praecedam vos in Galileam*“, getreu dem Wort Christi nach Mt 26, 32

2045 Siehe z.B. Lk 24, 4,5: Die Frauen am leeren Grab Christi treffen auf „zwei Männer mit glänzenden Kleidern“, die zu ihnen sprachen: „Was suchet ihr den Lebenden bei den Toten?“

2046 Engel treten z.B. auf bei der Umsetzung der Anbetung der Hirten und der Magier, bei der Rachelszene, bei der *visitatio sepulchri* am Ostermorgen, bei der Himmelfahrt etc. (siehe dazu z. B. Stemmler 1970, 124ff, 138ff). Das weihnachtliche Herodesspiel kommt ohne die Begegnung mit Engeln aus. Vgl. auch Hammerstein 1962, 75. Zur Funktion der Engel als Ordner und Erklärer siehe ebd. 78f.

2047 Grain 1927, 85; Zit. ebd..

2048 Vgl. Grain 1927, 91ff.

2049 Vgl. Mt 26, 31: „Da sprach Jesus zu ihnen: In dieser Nacht werdet ihr alle Ärgernis nehmen an mir. Denn es steht geschrieben (Sach 13,7): 'Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werde ich zerstreuen.'“

und Mk 14, 28f: „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläa.“

Auch die **Adventssonntage** wurden dramatisch inszeniert.<sup>2050</sup> Zu Beginn stellte sich der Sängerkhor an der Westtür des Münsters auf und begann mit dem Responsorium „*Aspiciens a longe*“ und der Aufforderung an das Volk: „*Ite obviam ei!*“ Der dritte Teil des ersten Verses des Responsoriums lautete: „*Nuntia nobis! Bist du es selbst, der unser Volk Israel lenken soll?*“ Sodann näherten sich die Sänger langsam dem Chor. In Mitte der Kirche blieb man stehen und sang den zweiten Vers des Responsoriums. Der dritte Teil des ersten Verses („*Nuntia nobis...*“) wurde dabei wiederholt. Danach verfuhr man in dieser Weise weiter, bis man schließlich am Presbyterium angelangt war. Das stufenweise Voranschreiten und das Wiederholen des Responsoriumtextes deutete nach Grain an, „daß die Väter der ersten Zeit viel weiter vom Advent Christi entfernt waren, als die Väter der 2. und 3. Epoche.“<sup>2051</sup>

Für **Weihnachten** selbst sind anhand des Clm 9469 und des Ms 156 keine geistlichen Spiele greifbar, obwohl die aufwendige Inszenierung des Osterfestes in Moosburg ähnliches auch für das Geburtsfest hätte vermuten lassen.<sup>2052</sup> Der sowohl im Graduale als auch im Breviarium faßbare Weihnachtstropus „*Hodie cantandus est*“,<sup>2053</sup> der als Dialog zwischen einem Chor und einer Gruppe einzelner Sänger konzipiert ist, scheint nach den Forschungen Karl Youngs seltener mit liturgischen Weihnachtsspielen verbunden worden zu sein, als der sonst übliche Tropus „*Quem queritis in presepe*“.<sup>2054</sup> Anders als beim „*Hodie cantandus*“ sind im „*Quem queritis*“ ausdrücklich „*pastores*“ und eine Krippe („*presepe*“) benannt, also jene Protagonisten und Gegenstände, die zum Standardrepertoire des liturgischen Hirtenspiels (*officium pastorum*) gehören. Der Verweis auf Hirten und Krippe fehlt beim Moosburger Tropus, stattdessen ist nur von „*alii duo apud altare*“ die Rede, welche fragen: „*Quis est iste puer?*“<sup>2055</sup> Doch räumt Young ein, daß es, wenn auch „insufficiently supported by the available facts“, verlockend sei, anzunehmen, „that the altar is regarded as symbolizing the *praesepe*, and the groups of speakers [für Moosburg: die „*alii duo apud altare*“; d. Verf.] are assumed to be the midwives and shepherds“. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß auch der Moosburger Tropus mit einem geistlichen Spiel oder zumindest mit

2050 Grain 1927, 89f.

2051 Grain 1927, 89.

2052 Zum Osterspiel siehe unten S. 378ff.

2053 Vgl. Grain 1927, 91: „*Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater et eundem sub tempore generavit inclita mater. Alii duo apud altare: Quis est iste puer, quem magnis preconiis dignum vociferatis? dicite nobis, ut collaudatores esse possimus. Cantores: Hic enim est quem presagus et electus sympnista dei ad terras venturum previdens longe ante prenotavit sicque predixit: Chorus: Puer natus est nobis!*“

2054 Einer der ältesten Texte stammt aus Limoges aus dem 11. Jh. (Paris, Bib.Nat. Ms lat. 887, fol. 9v): „*Quem queritis in presepe, pastores, dicite? Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum. Adest hic parvulus cum Maria matre sua, de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce virgo concipiet ei pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est. Alleluia, alleluia! Iam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum peopheta, dicentes: Puer natus est.*“ Vgl. allgemein Young 1967 Bd. 2, 3-28 (zit. Text ebd. 4), zum „*Hodie cantandus*“ ebd. 23f.

2055 Vgl. Anm. 2054 in diesem Kapitel.

einer dramatisierenden Ausschmückung der liturgischen Feier einherging.<sup>2056</sup> Dies ist umso naheliegender, als auch in Freising das Weihnachtsfest mit einem ausgeprägten liturgischen Spiel verbunden war. Es fand auf einer mehrteiligen Bühne statt und schloß eine Verkündigung an die Hirten, eine stumme Hirtenanbetung, eine Magierszene mit Gesang und dem Auftritt eines Engels sowie ein Herodesspiel ein.<sup>2057</sup>

Die österlichen Feiern begannen am **Karfreitag**. Nach den Orationen und einer Predigt gingen zwei Priester zum Hochaltar, an dessen rechter Seite ein verhülltes Kreuz bereit lag, welches ehrfürchtig dem Volk gezeigt wurde.<sup>2058</sup> Es folgte eine Prozession durch die Kirche zum Kreuzaltar, bei der neben dem Kreuz auch der Fronleichnam mitgetragen wurde – eine Erinnerung an den Kreuzweg Jesu.<sup>2059</sup> Wo die Prozession entlangführte, läßt sich anhand des Graduale und des Breviariums nicht entscheiden. Möglicherweise band man aber das Bildprogramm der Rückseite des Hochaltars ein, indem man von der rechten Seite der Mensa aus zunächst **hinter** dem Retabel herumging: dort, an der Predella, befindet sich die gemalte Kreuztragung von Hans Wertinger, quasi ein Reflex auf die realiter zu vollziehende Kreuzwegprozession (**286**). Anschließend könnte man durch die Nordtür der Chorwand ins Seitenschiff und, vielleicht auf Höhe des Kreuzaltars, von dort wieder ins Mittelschiff gegangen sein (**1, 4a,b**).<sup>2060</sup> So wäre im Grundriß des Weges eine Kreuzform angedeutet gewesen. Ähnlich verlangt zum Beispiel der *Liber Ordinarius* der Essener Stiftskirche ausdrücklich, man solle die Kirche bei der Karfreitagsprozession „*in modum crucis*“ durchschreiten, um den Kreuzestod Jesu erinnernd zu „begehen“.<sup>2061</sup> Anschließend folgte in Moosburg die Kreuzverehrung. Hierfür erschienen zwei Scholaren, verkleidet als Johannes und Maria, die abwechselnd vor dem Kreuz in Klagen ausbrachen. Dann legte man das Kreuz, vermutlich in der Nähe des Kreuzaltars,

2056Stemmler 1970, 75, weist auf die oftmals beliebige Zuordnung der *cantores* in den weihnachtlichen *Visitationes Praeseptis* hin, die wechselnd den Text der *pastores* und den des *chorus* übernehmen konnten („Funktionswechsel“), sodaß oftmals von einer selbständigen, dramatischen Darbietung nicht gesprochen werden kann. Zu diesem Thema speziell in Verbindung mit dem „*Hodie cantandus*“ siehe Young 1967 Bd. 2, 24 (Zit. ebd.). Autoren, die sich für eine Verbindung des „*Hodie cantandus*“ mit einem Weihnachtsspiel aussprechen, sind: L. Gautier: „Histoire de la Poésie liturgique au Moyen Âge: Les Tropes“, Paris 1886; W. H. Grattan Flood: „Irish Origin of the Officium Pastorum“ in: „The Month“, 88, 1921, 545ff; G. Vale: „Il Dramma liturgico pasquale nella Diocesi Aquileiese“ in: Rassegna Gregoriana, 4 (1905), 193ff; C. Blume: „Repertorium Repertorii: Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum“ (Hymnologische Beiträge, 2), Leipzig 1901, 532; M. Sepet: „Origines catholiques du Théâtre moderne“, Paris 1901, 15f.

2057Fellerer 1926, 46-50. Grain 1927, 87, hebt die Parallelen zwischen der Freisinger und Moosburger Liturgie ausdrücklich hervor.

2058Grain 1927, 94. Grain bezieht die Worte „*Sacerdos post orationes crucem velatam baiulat ad dexterum cornu altaris*“ (Clm 9469, fol. 55vb) auf den Altar der rechten Seite der Kirche, d. i. der Stephanusaltar im südlichen Seitenschiff. M.E. ist „*ad dexterum cornu altaris*“ jedoch mit „rechte Seite des Altars“ zu übersetzen.

2059Ähnlich wurde es in der Stiftskirche zu Innichen gehandhabt. Wichtig war auch hier die Entfernung des *Sanctissimums* vom Marienaltar und das Tragen desselben zum Kreuzaltar. Ähnlich hatte sich Jesus von seiner Mutter abwenden und sein Kreuz auf sich nehmen müssen. Vgl. Grass 1957, 65f. Auch im „*Liber Ordinarius*“ der Essener Stiftskirche nimmt d. Prozession ihren Anfang beim Hochaltar u. endet beim Kreuzaltar (Bärsch 1998, 175).

2060Die Gewölbe sind gerade im östlichen Teil des nördlichen Seitenschiffs ausgesprochen vielgliedrig. Der Reichtum der Formen bricht aber auf halber Strecke, in Höhe der heutigen Kanzel, unvermittelt ab. Dies könnte den Wendepunkt der Prozession markiert haben, die sich von dort dem Mittelschiff zugewandt hätte.

2061Auch in Essen war die Kreuzform nur angedeutet. Der Weg führte u.a. durch den Kreuzgang und am Friedhof vorbei. Vgl. Bärsch 1998, 175 (wie Anm. 2059 in diesem Kapitel).

auf einen Teppich, wo es von Priestern, Klerikern und dem Volk verehrt und geküßt wurde. Während der Eucharistiefeyer stellte man es auf und verhüllte es mit Tüchern und dem Schweißtuch. In einem beweglichen Altar, der als Heiliges Grab diente, deponierte man indessen das Allerheiligste sowie ein „anderes Sanctuarium“, mit Grain vermutlich eine Christusfigur.<sup>2062</sup> Nachdem man das Grab verschlossen hatte, wurde die Kommunion an das Volk ausgeteilt.

Am **Karsamstag** folgte auf die Feuerweihe und die Weihe der Osterkerze, welche Christus symbolisiert, eine Prozession in die Taufkirche St. Johannes.<sup>2063</sup> Dort fand die feierliche Weihe des Taufwassers statt, mit dem sogleich mehrere Täuflinge getauft wurden. Nach der Anrufung Johannes des Täufers begab sich die Prozession ins Münster zum Volksaltar. Dort wurden die Taufkerzen der Täuflinge entzündet.

Am Morgen des **Ostersonntags** fand in St. Kastulus zunächst eine interne Feier des Klerus statt, deren Kern in der Entfernung des vorher inzensierten und aspergierten Bildes des Gekreuzigten aus dem Heiligen Grab lag. Das Christusbild wurde sodann zum Johannesaltar getragen. Nach dieser zeichenhaften Umsetzung der Auferstehung folgte die *visitatio sepulchri*. Zwei verkleidete Kanoniker, die Heiligen Frauen am Grab darstellend, trugen ein Rauchfaß und das Bild einer der Heiligen Frauen mit sich. Sie gingen zum Heiligen Grab mit den Worten: „*Quis revolvat?*“ Zwei weitere Kanoniker, als Engel verkleidet, fragten: „*Quem quaeritis, o tremulae?*“ Darauf die Frauen: „*Jesum Nacarenum*“. Die Engel antworteten: „*Non est hic. Venite et videte locum!*“<sup>2064</sup> Nachdem sich die Frauen davon überzeugt hatten, daß das Grab leer sei, entfernten sie sich und begegneten den Aposteln Petrus und Johannes, dargestellt von Kanonikern, die vom Johannesaltar her kamen. Es schloß sich folgender Dialog an: Die Marien: „*Sepulchrum Christi viventis.*“ Die Apostel: „*Dic nobis Maria, quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis.*“ Die Marien: „*Angelicis testes, sudarium et vestes.*“ Die Apostel: „*Dic nobis Maria.*“ Die Marien: „*Surrexit Christus, spes mea, praecedet vos in Galileam.*“<sup>2065</sup> Auf diese Ankündigung hin, daß Jesus seine Jüngern zum Berg Galiläa vorangehen werde, eilten Petrus und Johannes zum Grab (sogenannter Apostelwettlauf), nahmen die Leinen- und Schweißtücher heraus und zeigten sie dem Publikum.<sup>2066</sup> Es schloß sich ein Wechselgesang zwischen Volk und Chor an.

2062 Grain 1927, 95.

2063 Clm 9469, fol. 57rb. Daß die Johanneskirche das ursprüngliche Baptisterium war, gilt heute als gesichert, vgl. Behle 1984, 109; Braun 1902, 81; Sighart 1859, 88. Die Johanneskirche wurde sieben mal umrundet, als Erinnerung an die Stadt Jericho, die vor ihrer Zerstörung sieben mal von Priestern umschritten wurde (Jos 6,2ff; Hebr 11, 30). Vgl. Grain 1927, 96.

2064 Siehe in diesem Zusammenhang auch unten S. 409f.

2065 Grain 1927, 99, zitiert die in Clm 9496, fol. 58vb-59ra, verkürzt wiedergegebene Sequenz, bei der die Apostel lediglich die Worte „*Dic nobis Maria*“, die Frauen „*Angelicis testes*“ singen. Ihr liegt nach Grain ebd. eine von Wipo, dem Hofkaplan Konrads II. († nach 1048), gedichtete Sequenz zugrunde.

2066 Ein früher Beleg für einen Apostelwettlauf ist im Augsburger (!) „*liber liturgicus*“ aus dem 11./12. Jh. zu finden (Grain 1927, 100, Anm. 146). Die Liturgie des Augsburger Domes bietet auch sonst Parallelen zur Moosburger, z.B. erfolgte am Ostersonntag ebenfalls eine Prozession zur Johanneskirche und dann zum Kreuzaltar. Auch eine Palmeselprozession ist in Augsburg nachweisbar, desgleichen das Fest des „Kinderbischofs“ am Tag der Unschuldigen Kinder. Siehe Hoeynck 1889, 192-215. Darüberhinaus ist eine Prozession an Weihnachten anhand des

Besonders dramatisch gestaltete sich die Feier von **Christi Himmelfahrt**, gemäß einem in vielen Kirchen üblichen, liturgischen Brauch, der in Moosburg, wie Perchausen anmerkt, „*antiquo more*“ zelebriert wurde, also auf älteren Riten fußte.<sup>2067</sup> Eine Christusfigur – häufig als „*Urstend*“ (Auferstandener) bezeichnet – wurde, befestigt an einem Seil, zur Decke emporgezogen, um dort im sogenannten „Himmelsloch“ zu verschwinden.<sup>2068</sup> Dies war eine von seidenen Tüchern umgebene Öffnung in der Mittelschiffsdecke des Langhauses. Krause lokalisiert sie auf Höhe des sechsten Mittelschiffspfeilers.<sup>2069</sup> Unterhalb befand sich ein „*tentorium seu domuncula de lignis*“, also ein Zelt oder hölzernes Gehäuse im Mittelschiff. Es symbolisierte den Berg Galiläa. Schauspieler waren dort postiert, die die Rollen Mariens und der Apostel übernahmen. Seitlich des Gehäuses und ebenfalls erhöht („*in aliquo eminenti loco in latere domuncule*“) standen mehrere „*angeli*“, wohl Chorknaben, die mit den Aposteln einen Wechselgesang anstimmten. Die Engel nahmen eine wichtige Vermittlerrolle ein, indem sie den allzu laut „*Alleluia*“ rufenden Aposteln und dem umstehenden Publikum die wiederholte Anweisung „*Silete*“ erteilten.<sup>2070</sup> Das verwendete Christusbild wurde, und dies ist eine Besonderheit der Moosburger Liturgie, aufwendig mit **Paramenten** bekleidet. Es trug eine Siegesfahne in der Hand.<sup>2071</sup> Während sich die *imago* aus dem *dominculum* erhob und dann unter großzügigem Gebrauch von Weihrauch im Himmelsloch verschwand, senkten sich zugleich eine hölzerne Taube und ein geschnitzter Engel aus der Gewölbeöffnung hinab. Dabei wurde das Bild eines Teufels herabgeworfen, begleitet von brennenden Wergbällchen („*ignis sulphuris*“) und Weihwassergüssen („*picis seu aquarum*“), als Zeichen für den Sieg Jesu über den Teufel. Anschließend regneten als Symbol des Heils „*magne hostie, [...] rosis, liliis, et floribus diversarum specierum*“ auf das Publikum herab.<sup>2072</sup> Die Hostien gemahnten an das Letzte Abendmahl und daran, daß Christus zwar bei der Himmelfahrt Abschied nimmt, jedoch qua Eucharistie für den Gläubigen permanent präsent bleibt.<sup>2073</sup> Die Güsse von Weihwasser – in der Neuzeit heftig kritisiert – konnten als Erinnerung an die Taufe beziehungsweise als Zusicherung der Gegenwart des Heiligen Geistes verstanden werden.<sup>2074</sup>

---

Augsburger „*liber processionalis*“ von 1495 nachweisbar (ebd. 192).

2067Brooks 1925, 93.

2068Zur Terminologie vgl. Krause 1987, 311ff u. 315f.

2069Krause 1987, 302f. An dieser Stelle sind auch die Gewölberippen der Seitenschiffe ein letztes Mal vielgliedrig, bevor sie in westliche Richtung schlichter gebildet sind. Die Seidentücher waren an einem Ring befestigt, der an der Decke angebracht war und das Loch umfaßte (ebd. 302).

2070Insgesamt fünfmal kommt die Anweisung, meist verbunden mit einem „*Alleluia*“ seitens der Apostel, vor, siehe Brooks 1925, 94f.

2071„*Et in hac domuncula primo ponatur ymago Salvatoris, induta vestibus competentibus, videlicet humerali, sarrocio precincto, vel alba, cum stola et cappa, seu aliis consimilibus secundum quod videtur competere, ferens vexillum in manu.*“ Zit. nach Brooks 1925, 93. Vgl. Krause 1987, 303f.

2072Brooks 1925, 96.

2073Stemmler 1970, 158f.

2074In dieser Bedeutung wurde das Weihwasserwerfen auch häufig bei Pfingstfeiern eingesetzt, wenn sich eine hölzerne Taube aus dem Himmelsloch auf die Apostel und Maria herabsenkte. Siehe Weber 1987, 268ff u. 351ff. Zahlreiche Beispiele für das Wasserwerfen an Himmelfahrt und Pfingsten ebd. 112ff. Vgl. dazu auch Mitterwieser 1936, 212-216.

Während die Jünger Christi und das Publikum zum Himmel, auf den entschwindenden Jesus, blickten, sangen die *angeli*: „*Viri Galylei, quid aspicitis in celum? hic Jhesus qui assumptus est a vobis in celum, sic veniet, alleluia.*“ oder: „*Viri Galylei, quid admiramini aspicientes in celum? hic Jhesus qui assumptus est a vobis in celum, sic veniet quemadmodum vidistis eum ascendentem in celum, alleluia.*“<sup>2075</sup> Die **Viri Galylei** sind die Jünger Jesu, welchen schon am Ostermorgen die Himmelfahrt angekündigt worden war: Christus werde ihnen zum Berg Galiläa vorangehen („*Praecedet vos in Galiläam*“).<sup>2076</sup> Eben jener Schlüsselsatz war auch bereits in der Liturgie des Palmsonntages aufgetaucht. An diese gemahnt noch ein weiteres Element des Moosburger Himmelfahrtsbrauches: Nachdem Hostien und Blumen aus dem Himmelsloch gefallen waren, legten – wie bei der Palmsonntagsantiphon „*Pueri hebrorum vestimenta*“ – kleine Chorknaben ihre Kleidung ab.<sup>2077</sup> Sie sammelten sodann „*vestibus abiectis*“ die Hostien und Blumen ein und klatschten, „*Sanctus sanctus*“ singend, gen Himmel. Diese Knaben erinnern, wie erwähnt, an jene Kleinen, die Jesus den Aposteln als Vorbild vor Augen stellt, wenn es darum geht, Eingang in den Himmel zu erhalten.<sup>2078</sup> In der mehrmaligen Wiederkehr bestimmter liturgischer Topoi und Formeln wurde dem Gläubigen der innere Zusammenhang der Heilsgeschehnisse anschaulich gemacht.<sup>2079</sup>

## **d) Die Landshuter Himmelfahrtsdarstellung und die Moosburger**

### **Himmelfahrtsfeier**

Im Hinblick auf die teils dramatisch inszenierte Liturgie des Moosburger Münsters ist die Darstellung der **Himmelfahrt Christi** aus dem Landshuter Marienzyklus aufschlußreich (**294d**).<sup>2080</sup> Vordergründig folgt sie einem damals weitverbreiteten Schema, das in Albrecht Dürers Kleiner Holzschnittpassion (um 1509) und auch in älteren Darstellungen vorgeprägt ist: vom Körper Jesu ist nur die untere Hälfte zu sehen (**304, 305b**).<sup>2081</sup> Maria und die Jünger haben sich am Berg von Galiläa

2075 Brooks 1925, 96.

2076 Siehe oben S. 380. Vgl. Mk 16,7: „Gehet aber hin und saget seinen Jüngern und Petrus, daß er vor euch hingehen wird nach Galiläa; da werdet ihr ihn sehen, wie er euch gesagt hat.“

2077 Siehe oben S. 377.

2078 Siehe oben S. 372ff.

2079 So verfuhr man, wie oben S. 370 erläutert, beispielsweise auch bei geistlichen und liturgischen Spielen.

2080 Es sei hier nochmals ausdrücklich betont, daß ich die bildlichen Darstellungen nicht als unmittelbare Wiedergabe der liturgischen Gebräuche verstehe, sondern daß ich diese lediglich als möglichen Impulsgeber für bestimmte ikonographische Auffälligkeiten der Tafeln betrachte. Ernst Grube hat in seiner Dissertation versucht, auf die Gefahr einer vorschnellen Ableitung der Ikonographie bildnerischer Werke aus liturgischen Gegebenheiten hinzuweisen (Grube 1955). M.E. sind seine Ergebnisse aber zu pauschal gefaßt. Meist verweist er auf die, im Vergleich zu liturgischen Spielen, viel ältere **Bildtradition** der jeweiligen Themen, welche im allgemeinen zur Erklärung ausreiche, belegt seine Thesen aber nicht anhand von Einzelbeispielen. Seine Besprechungen schließen meist mit dem Satz: „Hier müssten Stilkritik und Ikonographiegeschichte erst einmal klare Verhältnisse schaffen“ (ebd. 53) oder: „...müsste in einer Spezialuntersuchung des Gegenstandes festgestellt werden“ (ebd. 60) etc.

2081 Vgl. oben S. 351. Neben dieser Formulierung, die sich zu Beginn der Gotik durchgesetzt hatte, existieren noch verschiedene andere, bei denen Jesus als Halb- oder Ganzfigur erscheint. In antiken Kaiserapotheosen – die Wurzel für die späteren Himmelfahrtsszenen (Schrade 1930, 97ff u. 127ff) – und in byzantinischen Darstellungen wird der von einer Aureole umgebene Auffahrende als *imago clipeata* von zwei bis vier ganzfigurigen Engeln emporgehoben, eine Variante, die das gesamte Mittelalter über in Italien, aber auch in nordalpinen Gebieten, weit verbreitet war (vgl. LCI Bd. 2, Sp. 268f). Erst im 15. Jh. verzichtete man in Italien auf die byzantinische Aureole und kombinierte

versammelt, dessen Kuppe in der Mitte aufragt und die Abdrücke der Füße Jesu zeigt. Wie bei Dürer führen auch Leinbergers Protagonisten unterschiedliche Reaktionen auf das Erlebte vor.<sup>2082</sup> Ein Wolkenkranz nimmt, bei Dürer wie bei Leinberger, den entschwindenden Christus auf, wobei sich aber im Relief deutlich eine Wolkenbahn **vor** die Gestalt des Erlösers schiebt. Auch lassen die Wolken sowohl farblich als auch strukturell eine deutliche Differenzierung erkennen: in unmittelbarer Nähe der Putten sind die Bahnen weniger faserig, plastischer, „substanzieller“ gebildet und braun gefaßt, sodaß schildartige Wolkengebilde entstehen.<sup>2083</sup> Wie beim Dürer-Vorbild sind auch in Moosburg nur die Füße Jesu und der Saum seines Kleides – in beiden Fällen eine lange Tunika – sichtbar. Allerdings ist im Relief das Gewand um eine längliche, gürtelähnliche und goldgefaßte Struktur ergänzt, die aus den Wolken nach unten zu hängen scheint. Im Vergleich mit der Moosburger Auferstehungsszene (**294c**) läßt sich dieses Detail als unteres Ende einer **Siegesfahne** interpretieren. Diese Siegesfahne nun fehlt nicht nur bei Dürer, sondern auch bei allen mir bekannten Himmelfahrtsdarstellungen, die sich des hier vorliegenden Typus des nur halb sichtbaren, entschwindenden Christus bedienen.<sup>2084</sup> Durchaus üblich ist hingegen die Siegesfahne bei ganzfigurigen Varianten des Themas, allerdings trägt Jesus dann in der Regel keine Tunika, sondern, ähnlich wie bei der Auferstehung, einen Mantel, der die Unterschenkel freiläßt.<sup>2085</sup> Auch die zahlreichen Engel im oberen Bildteil lassen sich mit der herkömmlichen, an Dürer angelehnten Ikonographie der Himmelfahrt nicht verbinden.<sup>2086</sup> Sie blicken, und das ist besonders ungewöhnlich, zur Erde, zu den Aposteln, zum „Publikum“, und scheinen es durch Gesten auf das Wunder hinweisen zu wollen. Der untere Putto der rechten Bildhälfte wendet sich zum Beispiel der linken Jüngergruppe zu, wobei seine Linke einladend in ihre Richtung weist, während die Rechte auf Jesus gerichtet ist (**309b**). Noch deutlicher zeigt der linke, obere Engel mit dem Finger auf den Auffahrenden (**309f**).

Diese Kombination aus mit den Jüngern korrespondierenden Engeln, Tunika und Siegesfahne ist unter den Vertretern des hier vorliegenden Typus des entschwindenden Christus singulär. Meines

---

den ganzfigurigen Christus, noch vage anknüpfend an die östliche Formulierung, mit Engelsköpfchen und Putten (ebd. Sp. 275). In der westlichen Kunst herrschte der Typus des selbständig in den Himmel schreitenden oder auch auf einer Wolke schwebenden Jesus vor. In Anlehnung an die Auferstehung führt er einen Kreuzesstab mit sich, streckt die ausgebreiteten Arme Gottvater entgegen oder ergreift dessen bereitgehaltene Rechte (ebd. Sp. 273f; Schrade 1930, 133f).

2082Auf die besondere Rolle Mariens in diesem Zusammenhang wurde bereits oben S. 351 hingewiesen; bei Dürer blickt die Gottesmutter zusammen mit den anderen nach oben.

2083Siehe dazu unten S. 383f.

2084Siehe z.B. Meister des Dominikaner-Zyklus, Passionsfolge aus der ehem. Nürnberger Dominikanerkirche, 1511/13, heute Nürnberg, GNM, das Vorbild Dürers variierend (Abb. Kat. Nürnberg 1997, 185); Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun, 1181; Triptychon, kölnisch, Wallraf-Richartz-Museum Köln, um 1300/30 (Kat Köln 1986, 42f m. Abb.).

2085Siehe oben Anm. 2081 in diesem Kapitel.

2086Sie scheinen vordergründig aus der östlichen Kunst entlehnt, wo meist paarweise angeordnete Engel, zwei oder vier an der Zahl, den Himmelfahrtschristus, gerahmt von einer Aureole, emporstemmen, jedoch ohne auf die Apostelgemeinschaft hinunterzublicken. Sie wenden sich vielmehr dem himmlischen Gottvater zu. (vgl. Anm. 2081 in diesem Kapitel). Die Moosburger Engel widmen sich weder einer Mandorla mit dem Auffahrenden, noch sehen sie nach oben (siehe die folgenden Ausführungen).

Erachtens könnte Leinberger hier Eindrücke aus der tatsächlichen Moosburger Himmelfahrtsfeier verarbeitet haben, jedoch nicht mit dem Ziel, diese unmittelbar wiederzugeben, sondern, um dem Betrachter Hilfestellungen an die Hand zu geben, die es ihm erleichterten, das dargestellte Mysterium zu verstehen. Mehrere Details des Reliefs kannte der Gläubige aus dem liturgischen Drama am Tag der Himmelfahrt Christi. Die geschnitzten **Wolkenmassen** erinnern sicher nicht zufällig an das sogenannte „**Gewölk**“, mit dem die Himmelslöcher mittelalterlicher Kirchen malerisch gekennzeichnet waren.<sup>2087</sup>

Die Puttenschar gemahnte an die während der Moosburger Himmelfahrtsfeier an einem erhöhten Platz postierten **Engel**, die laut Breviarium Clm 9469 mit dem Publikum sowie der Apostelgemeinschaft in Kontakt standen („*Silete*“). Ob in Moosburg auch in der Spätgotik noch Schauspieler für die Darstellung dieser Engel dienten, ist unklar. Schon zu Zeiten Perchausens war das auffahrende Christusbild zusätzlich zu den singenden, als Engel verkleideten Chorknaben mit einem einzelnen, **hölzernen Engel** kombiniert worden. Auch andernorts wurde es im Spätmittelalter, besonders aber in Renaissance und Barock, üblich, geschnitzte Putten als Assistenten für die Auffahrt zu verwenden (der sogenannte „Engeletanz“).<sup>2088</sup> Nach Weber bevorzugte man neben Kerzen tragenden Leuchterengeln vor allem **Gebärdeengel**, welche entweder inbrünstig die Arme verschränkten, diese in Ergebenheit ausbreiteten, beteten oder auf das Wunder der Himmelfahrt hinwiesen.<sup>2089</sup> Die von Weber angeführten Gebärdeengel aus Mittenwald (um 1630, **318a**) und Kirchberg (um 1720, **318b**) blicken nach unten, während die Rechte jeweils verweisend erhoben ist und der linke Arm vor dem Körper angewinkelt wird. Dies entspricht exakt der Armhaltung der Moosburger Himmelfahrtsputzen.<sup>2090</sup> Auch die Bedeutung der bräunlichen Wolkengebilde wird vor dem liturgischen Hintergrund klarer. Das Clm 9469 gibt an, daß das Himmelsloch des Kastulumünsters mit **Seidenstoffen** ausgeschmückt sei, zwischen denen der Heiland emporfahre.<sup>2091</sup> Die braunen Wolkenformationen könnten auf diese Tücher anspielen. Möglich wäre aber noch ein weiterer Interpretationsansatz. Geschnitzte Auffahrtsengel waren meist mit – je nach Typus – unterschiedlichen, plastischen Wolken ausgestattet: ganzfigurige Engel, die unabhängig von der Auffahrtsfigur zu bewegen waren, trugen ein Wolkenbündel zu **Füßen**. Engelsköpfchen ohne Körper komponierte man meist reigenförmig um die Christusfigur herum, sodaß ein starres Ensemble entstand. Die Köpfchen waren in der Regel an flachen, hinterfangenden

2087 Bekannt etwa aus Pirna, Ulm, Leipzig, Blaubeuren, Freiberg. Vgl. Krause 1987, 341f. Wolken waren ein unverzichtbares Motiv bei der Himmelfahrt Christi gemäß Apg. 1,9: „Eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihm ihren Blicken.“ Die verhüllende Wolke des Moosburger Reliefs mag den Betrachter nicht nur an das Gewölk des Himmelslochs, sondern auch an die zahllosen Weihrauchschwaden erinnert haben, welche an Christi Himmelfahrt das Kirchenschiff ausfüllten, siehe oben S. 380.

2088 Grass 1957, 165.

2089 Weber 1987, 206-208. Ganz ähnliche Engel finden sich natürlich auch im Zusammenhang mit anderen liturgischen Darstellungen (etwa Gregorsmessen, Darstellungen eucharistischer Wunder etc.) sowie an liturgischem Gerät wie Monstranzen und Kelchen (siehe dazu z. B. oben S. 236f).

2090 Vgl. Weber 1987, Abb. 18f u. ebd. 225f.

2091 Brooks 1925, 94. Weber 1987, 325.

Wolkenschilden montiert, ergänzt durch weitere, ganzfigurige Gebärdeengel. Ein solcher Engelsreigen aus der Zeit um 1720 ist in Luzern überliefert (**319a**). Die kreisförmig angeordneten Puttenköpfchen blicken teils auf Jesus, teils aber auch zur Erde, während die beiden Gebärdeengel am unteren Rand sich ganz dem Publikum widmen (siehe auch **319b**).<sup>2092</sup> Die Parallelen mit der Moosburger Engelsschar sind offensichtlich. Die Reigenform ist dort lediglich perspektivisch verkürzt, entsprechend dem Blickpunkt des von unten ein Himmelfahrtsdrama verfolgenden Zuschauers. Die Kombination aus Puttenköpfchen und zwei ganzfigurigen Gebärdeengeln stimmt ebenfalls überein. Die braun gefaßten, grob strukturierten Wolkengebilde in Moosburg könnte man demzufolge als Reflex auf die Montage der Engel vor plastischen Wolkenschilden verstehen, wie sie in Luzern greifbar ist.<sup>2093</sup>

Auch daß **Maria** in ihrem Devotionsverhalten gegenüber den Aposteln eine Art Sonderrolle einnimmt,<sup>2094</sup> hat Entsprechungen in der Himmelfahrtsliturgie: die Zeremonie wird laut Clm 9469 durch den regen Wechselgesang zwischen den Aposteln und dem Salvator (ein Sänger innerhalb des *dominculum*) geprägt. Der Tonus der Jünger wird, wie erwähnt, von den Engeln wiederholt mit „*Silete*“ kommentiert. Nur an einer Stelle taucht Maria auf. Sie soll **andächtig schauen** („*devotis oculis*“) und mit **gemäßigtem** Rhythmus („*cum richmo competenti*“) den Vers singen: „*Jhesu nostra redempcio*“.<sup>2095</sup> Weder die Engel noch der Salvator antworten ihr, sie spricht die Worte ganz für sich. Die besonders maßvolle, verhaltene Rolle Mariens im liturgischen Drama scheint sich in der devoten, ruhigen und in sich gekehrten Haltung der Gottesmutter im Relief widerzuspiegeln.<sup>2096</sup> Die extrovertierten Gesten der Apostel, ihre teils weit geöffneten Münder erinnern an die lauten Alleluia-Rufe der Jünger beim liturgischen Spiel.

Das weit fallende **Gewand** des Moosburger Himmelfahrtschristus könnte von Dürers Graphik angeregt sein (**304**). Möglich ist aber auch in diesem Fall eine Ableitung aus der Liturgie: eine solche Tunika ist als Bekleidung vereinzelt für dreidimensionale Auffahrtsfiguren bekannt.<sup>2097</sup> Wie erwähnt, war es in Moosburg Brauch, die Christusfigur mit Paramenten, also unter anderem vermutlich auch mit einer Tunika, **anzukleiden**. Eine spätgotische, jedoch stark überarbeitete,

2092 Vgl. auch einen Auffahrtschristus mit Engeln aus Schwyz (Schweiz), E. 17. Jhs. (Weber 1987, Abb. 7f u. ebd. 222).

2093 Die barocke Datierung des Luzerner Bildwerks spricht nicht gegen meine Hypothese, da im Bereich der „handelnden Bildwerke“ ähnliche Bildformen über Jahrhunderte hinweg in Gebrauch waren. Dies belegt z.B. der noch im 20. Jh. gebräuchliche Palmesel, dessen Wurzeln Tripps 1998, 99ff, bis ins 10. Jh. zurückdatiert. Ob mit den Wolkenformationen im Moosburger Relief die im Clm 9469 genannten Tücher oder Wolkenschilder von Auffahrtengeln gemeint sind, kann jedoch letztlich nicht entschieden werden.

2094 Gemeint ist ihre scheinbar nach innen gerichtete Form der *devotio*. Siehe oben S. 351, 365.

2095 „*Deinde veniat Maria, erectis manibus, et devotis oculis ymaginem intuens, cantet versum: `Jhesu nostra redempcio', cum richmo competenti.*“ Vgl. Brooks 1925, 95.

2096 Nah mit dem Landshuter Relief verwandt ist in dieser Hinsicht Hans Schäußeles Darstellung von 1506 aus dem Nürnberger „*Speculum Passionis*“ (Ulrich Pinder; Schreyll 1990, 384, **305b**), wo jedoch Maria nicht Johannes, sondern Petrus zugeordnet ist und Maria deutlich nach **oben** zu Christus blickt.

2097 Z.B. ein spätgotischer Christus aus Düsseldorf Privatbesitz, der vermutlich aus der Stiftskirche St. Victor zu Xanten stammt. Abb. bei Krause 1987, 313. Näheres zur Figur siehe auch ebd. 313f.

ankleidbare Salvatorfigur hat sich sogar im Kastulumünster erhalten.<sup>2098</sup> Ob es sich dabei um einen Auffahrtshristus handelt, müßte durch eine restauratorische Untersuchung geklärt werden.<sup>2099</sup> Es ist zumindest nicht ausgeschlossen, daß die Christusfigur des Moosburger Reliefs, auf den mit Paramenten bekleideten „*Urstend*“ des Kastulumünsters anspielt.<sup>2100</sup> Daß Hans Leinberger hier gesehene, liturgische Gebräuche und nicht das Dürervorbild reflektiert, legt die dargestellte Siegesfahne nahe. Wie gezeigt, gehört sie nicht zur Ikonographie des hier verwandten Typus des entschwindenden Christus, sondern zum Standardreperoire von liturgischen **Auffahrtsfiguren**: der Moosburger Himmelfahrtshristus war, wie im Clm 9469 ausdrücklich vermerkt, mit einer **Siegesfahne** ausgerüstet.<sup>2101</sup> Wenn auch einzelne Details des Reliefs auf die Himmelfahrtsliturgie des Kastulumünsters anspielen – auf die Wiedergabe so einprägsamer Gebräuche wie den des Wasser- oder Hostienwerfens verzichtet Leinberger. Die Tafel beschränkt sich offenbar auf die wichtigsten, ikonographischen sowie frömmigkeitsspezifischen Elemente, um nicht durch zu großen Detailreichtum von der zentralen, heilsgeschichtlichen Aussage abzulenken, zumal eine optimale Fernwirkung der Bilder zu berücksichtigen war.<sup>2102</sup>

### **e) Die Landshuter Weihnachtsdarstellung und liturgische Realien des Weihnachtsstoffkreises um 1500**

Die **Weihnachtsdarstellung** des Zyklus kann aus Ermangelung detaillierter Quellen nur unter Vorbehalt mit entsprechenden liturgischen Riten verbunden werden. Sie distanziert sich jedoch deutlich von der herkömmlichen, zeitgenössischen Ikonographie der Region, wie im folgenden zu zeigen ist. Ungewöhnlich ist die Kulisse, die anstatt eines Stalls eine **Kirche** wiedergibt, denjenigen architektonischen Rahmen also, innerhalb dessen der damalige Gläubige das im geistlichen Spiel vermittelte Heilsgeschehen wahrnahm.<sup>2103</sup> Die einfache, bühnenmäßige Komposition ist ein Gegenentwurf zu den verschachtelten Szenerien zeitgenössischer Geburtsdarstellungen Dürers und Altdorfers. Die Podeste, auf denen Krippe und Hirten stehen, verbessern die Übersichtlichkeit der Szene und klären die Raumstruktur. Solcher Hilfsmittel bedienten sich auch das mittelalterliche Schauspiel und die davon abhängige Kunst des Krippenbaus.<sup>2104</sup> Wie Grube erläutert, waren es nur

2098Oberhalb des Fensters zur Ursulakapelle auf einem Sockel angebracht, erwähnt von Altmann 1990, 16f.

2099Zu untersuchen wären Gewicht und Konstruktion der Figur, Reste von Eisenringen oder sonstigen Halterungen etc. Krause 1987, 304, erwägt, ob der um 1515 datierte, rundansichtige Auferstehungshristus des Landshuter Stadtmuseums (ehem. Slg Wilm, vgl. Lill 1942, 165f m. Abb., **316**), der der Überlieferung nach aus Moosburg stammen soll, ehemals für die Himmelfahrtszeremonie genutzt wurde. Er trägt keine Tunika, sondern einen Mantel, der allerdings bodenlang ist und den unteren Teil der Figur komplett einhüllt.

2100Wobei auch die Vorbildwirkung des Dürerstichs zu berücksichtigen ist.

2101Krause 1987, 312ff.

2102Siehe unten S. 404ff. Darüberhinaus wäre es denkbar, daß das Wasserwerfen zu jener Zeit bereits ungebräuchlich in Moosburg geworden war.

2103Siehe ausführlicher zur Architektur unten S. 399ff.

2104Im mittelalterlichen Schauspiel wiesen sogenannte „Stände“, hölzerne Buden, Häuschen und erhöhte Tribünen, den Spielern ihren jeweiligen Platz zu. Vgl. Mone 1846, Bd. 2, 123. Das Podest unter der Moosburger Krippe spielt zudem auf die Interpretation der Krippe als Altar an (siehe unten S. 391f). Daß die sich seit dem 16. Jh. verstärkt

relativ kleine Stellflächen, um möglichst viele solcher Bühnenstände unterzubringen.<sup>2105</sup>

## Die Engel

Die kirchliche Rahmenarchitektur, die Standbühnen und die einfache, symmetrische sowie übersichtliche Komposition lassen das Moosburger Geburtsrelief als eine Art eingefrorenes *theatrum sacrum* erscheinen. Entsprechend groß ist die Zahl der **Engel** im Relief: Engel sind, wie erwähnt, ein wesentlicher Handlungsträger im weihnachtlichen *Officium pastorum*. Das Hirtenspiel begann in der Regel mit dem von Engeln vorgetragenen Vers „*Quem quaeritis in Praesepe?*“ Meist übernahmen Chorknaben („*clerici*“, „*pueri*“) die Rolle der himmlischen Wesen. Sie standen, oft paarweise, verkleidet hinter dem Altar, welcher die Krippe symbolisierte,<sup>2106</sup> und stimmten mit den von Kanonikern dargestellten *pastores* oder Hebammen einen Wechselgesang an.<sup>2107</sup> Deren Hauptaufgabe lag darin, ihrer Erkenntnis des Göttlichen Kindes Ausdruck zu verleihen, welches gemäß alttestamentarischer Verheißung zu den Menschen kam („*Iam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta, dicentes: Puer natur est.*“).<sup>2108</sup> Bei den Worten „*Adest hic parvulus cum Maria*“ zeigten die Hebammen beziehungsweise *pastores* daher demonstrativ erst zum Kind und dann zur Mutter.<sup>2109</sup> Die Moosburger Zeremonie wird, wie erwähnt, nicht mit dem gebräuchlicheren „*Quem quaeritis*“, sondern mit dem Tropus „*Hodie cantandus est*“ eingeleitet, den *cantores* vortragen. Zwei Hirten („*alii duo apud altare*“) fragen daraufhin: „*Quis est iste puer*“, woraufhin die *cantores* bestätigen, daß es der vor langer Zeit erwählte Heiland sei („*Hic enim est quem presagus et electus sympnista dei ad terras venturum previdens longe ante prenotavit*“). Die Anzahl der *cantores* geht aus dem im Clm 9469 überlieferten Tropus nicht hervor. Üblich war es jedoch, daß beim „*Hodie cantandus*“ **zwei** Sänger den einleitenden Vers

---

entwickelnde Krippenbaukunst einerseits von gotischen Bildwerken, andererseits aber besonders vom geistlichen Schauspiel abhängt, hat z.B. Wilhelm Döderlein: „Alte Krippen, München o. J., 7f, dargelegt (vgl. auch Hager 1902, 9). Das sogenannte Rottweiler Krippenspiel aus dem 17. Jh. ist ein „Zwitter“: mit Hilfe beweglicher Krippenfiguren kann ein mit Versen untermaltes, szenisches Weihnachtsspiel dargestellt werden (Bausinger 1959, 110-126).

Gemeinsam sind geistlichem Spiel und Krippe die Freude am Szenischen, das Verlangen, den Betrachter möglichst unmittelbar einzubeziehen, ihm einen Ausschnitt aus einer Handlung darzubieten. Zu den theologischen Grundlagen für die Entstehung der Krippe vgl. Döderlein ebd., 7f. Nach Bogner 1981, 59, sagen „gotische Bilder [...] durch viele Symbole, Farben und Formen mehr, als die Krippe will.“ Die Krippe tendiert, zumindest in ihren Wurzeln, dazu, die Vorgänge möglichst knapp und einfach zu schildern - wie das geistliche Drama. Doch auch die „symbolische Handlung der Aufstellung einer Krippe auf dem Altar“ (siehe dazu unten S. 393) trug zur Entwicklung der Krippendarstellungen bei. (Hager 1902, 9, der sich für eine Ableitung der Krippe auch aus der Schnitzretabelkunst ausspricht, siehe ebd. 21f). Wesentlich für die Entwicklung der Krippe war die im 5. Jh. errichtete, römische Kirche S. Maria ad Praesepe (S. Maria Maggiore), welche über Reliquien der Krippe Christi und über eine krippenartig ausgestattete Krippenkapelle mit hölzernem Bambino verfügte. Eine übersichtliche Einführung z. Thema Krippe gibt Werner 1998. Siehe auch Hager 1902, 8f, Tripps 1998, 71ff.

2105Grube 1955, 160. Z. T. griff man auf einfache Fässer zurück.

2106Germanus von Konstantinopel (†733): „*Altare est et dicitur praesepe, et sepulchrum domini*“; Guericus (†1157): „*Fratres, et vos invenietis hodie infantem pannis involutum, et positum in praesepe altaris.*“ Zit nach Young 1967 Bd. 2, 8; vgl. auch Cassel 1862, 151, und Tripps 1998, 69f m. weiteren Belegen. Mehrere Belege der Zweizahl der „*pueri*“ bei Stemmler 1970, 73ff.

2107Welcher deutliche Parallelen zum Tropus des Ostermorgens aufweist. Siehe oben S. 370.

2108*Visitatio Praesepe* aus Limoges (11. Jh.), zit. nach Young 1967 Bd. 2, 4.

2109Young 1967 Bd. 2, 19.

übernahmen.<sup>2110</sup> Meist waren diese, wie die Hirten, nahe des Altars postiert („*duo clerici circa altare*“).<sup>2111</sup> Vor diesem Hintergrund fällt auf, daß die stehenden Engel im Moosburger Geburtsrelief im Vergleich zu Dürers Stichvorlage aus dem Marienleben von drei auf **zwei** reduziert sind.<sup>2112</sup> Hier könnten Eindrücke aus der Liturgie bestimmend für die Bildfindung gewesen sein: Entsprechend den „*duo clerici*“ (die jedoch in den Texten wohlgermerkt nie wörtlich als Engel bezeichnet werden) nehmen die Moosburger Engel den Platz „*circa altare*“, unmittelbar neben, das heißt hier: hinter der Krippe ein **(308e)**.<sup>2113</sup> Leinberger greift dabei auf den bereits von der Himmelfahrt bekannten **Gebärdeengel** mit den charakteristischen, unterschiedlich positionierten Armen zurück. Die hinweisenden Gesten der Putten verleihen dem demonstrativen Tonus des „*Hic enim est*“ des dritten Verses aus dem Tropus sichtbar Ausdruck.<sup>2114</sup> Auch die Himmelszone der Geburtsszene bevölkert Leinberger mit Putten dieses Typs **(308c,d)**.<sup>2115</sup>

Von hölzernen Gebärdeengeln im Gewölbe des Münsters an Weihnachten ist in den erhaltenen liturgischen Büchern Moosburgs nichts zu lesen. Johannes Tripps hat jedoch ausführlich dargelegt, daß Leuchterengel, weihrauchfaßhaltende und andere mechanische Engel während des gesamten Mittelalters als „handelnde Bildwerke“ beispielsweise an Pfingsten, bei Herrschereinzügen, besonders aber bei der Eucharistiefeier, eine große Rolle spielten.<sup>2116</sup> Sie stellten den Gläubigen das Himmlische Jerusalem in den heimischen Kirchen vor Augen. Bewegliche Engelsfiguren müssen, wie an Himmelfahrt, speziell auch in der Weihnachtszeit einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Liturgie eingenommen haben. Noch für das Jahr 1855 ist zum Beispiel für die Pfarrkirche zu Luckau in der Lausitz überliefert, daß sich zur Christmette während des „*Quem pastores*“ Sonne, Mond und Sterne sowie die hölzernen Figuren Davids und mehrere Posaunenengel drehten, die als mechanische Spielerei an der Orgel montiert waren.<sup>2117</sup> Zahlreiche Belege gibt es dafür, daß bei Hirten- und Magierspielen der Stern von Bethlehem am romanischen Radleuchter befestigt war oder über dem Altar vom Himmelsloch herabhing.<sup>2118</sup> Die Protagonisten des mittelalterlichen Weihnachtsspiels der Kathedrale zu Valencia waren fast alle Schnitzfiguren: auf einer erhöhten Bühne waren die Statuen der Heiligen Familie, Engel, Propheten und Hirten postiert. Einige wurden

2110Wie beim „*Quem quaeritis*“. Siehe dazu oben S. 386.

2111So heißt es zum Beispiel in einem mittelalterlichen „*Hodie cantandus*“ aus Rouen für den 1. und 3. Vers (Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, Ms H. 304, fol 32r). Vgl. Young 1967, Bd. 2, 23. In Moosburg werden keine Angaben über die Zahl der *cantores* gemacht, siehe Grain 1927, 91.

2112Zur Vorbildwirkung Dürers siehe oben S. 350.

2113Young nennt verschiedene Beispiel für Hirtenspiele, bei denen Sängerguppen (Engel, Hebammen etc.) hinter dem Altar postiert waren. Young 1967 Bd. 2, 14, 19, 22.

2114Dieses demonstrative Element klingt auch im „*Adest hic parvulus*“ des Tropus „*Quem quaeritis in praesepe*“ deutlich an.

2115Der Putto am Fußende Jesu weist mit der Linken auf das Kind, derjenige am Kopfende Christi auf Maria. Ein dritter Gebärdeengel zeigt oben auf den Stern. Vgl. auch die Haltung der Gloriaengel.

2116Tripps 1998, 50-56. Zum Zusammenhang zwischen Eucharistie und Landshuter Geburtsrelief vgl. unten S. 401ff.

2117Zahlreiche Beispiele für mechanische Anbetungen und Krippendarstellungen, vor allem an Uhren etc., bringt Berliner 1955, 65ff.

2118Stemmler 1970, 125f. Anz 1905, 31.

auch durch lebende Schauspieler verkörpert. Im Himmel befand sich die Figur Gottvaters mit Engelsglorie, dargestellt von 24 Kindern. Auf einer Plattform schwebte ein Engel mit Lilienzepter zur Bühne herab.<sup>2119</sup> Häufig wird von Chorknaben berichtet, die sich in der Rolle der Engel im Gewölbe verbargen und das weihnachtliche „*Gloria in Excelsis Deo*“ sangen. Auch sie könnten von geschnitzten Engelsfiguren ergänzt worden sein könnte.<sup>2120</sup> „Lebende“ Weihnachtsengel wurden, wie Cassel noch für die nachreformatorische Zeit überliefert, im sächsischen Grimmitschau eingesetzt: während der Ausstellung der Krippe in der Pfarrkirche ließ man einen als Engel verkleideten Knaben vom Himmelloch herab. Er sang dabei: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.<sup>2121</sup> Verbreitet war im Mittelalter überdies der Brauch, in Kirchen die Weihnachtsgeschichte mit Hilfe von Marionetten nachzuspielen.<sup>2122</sup>

Puppen und bewegliche Figuren gehörten also nicht nur an Pfingsten, Ostern und Lichtmeß ins kirchliche Rahmenprogramm, sondern auch zur Weihnachtszeit. Damit ist natürlich keineswegs bewiesen, daß die Putten des Moosburger Weihnachtsreliefs einem dreidimensionalen Vorbild aus der örtlichen Liturgie folgen. Die hinweisenden Engel bei Geburt und Himmelfahrt jedoch einfach als beliebig verwendete Bausteine des leinbergerschen Formenrepertoires zu werten, greift zu kurz, da sie bezeichnenderweise bei Auferstehung und Verkündigung **fehlen**.

### Die Hirten

Ein im Vergleich mit der zeitgenössischen Ikonographie eher untypisch gestaltetes Motiv sind die Moosburger Hirten (**308b**).<sup>2123</sup> Anders als bei Weihnachtsdarstellungen Schongauers und E. S. <sup>2124</sup> bleiben sie als Beobachter der Heiligen Nacht nicht außen vor, indem sie von draußen durchs Fenster blicken, sondern stehen mitten im Geschehen, ja, werden durch Podeste zusätzlich betont.<sup>2125</sup> Nahezu regungslos wohnen sie der Szene bei: in statischer, kontrapostischer Haltung steht der rechte Hirte da. Die Köpfe der Männer sind gesenkt, die Lider – zumindest suggeriert es die neuzeitliche Fassung – geschlossen. Während der linke Hirte mit beiden Händen seinen Stab umgreift, deutet die Armhaltung seines Gegenübers ein Falten der Hände, einen Anbetungsgestus, an.<sup>2126</sup> Ganz anders die Geburtsszene des Meisters E. S. : dort hat sich zwischen den Hirten ein

2119Das Spiel wurde von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 16. Jhs. aufgeführt; Berliner 1955, 22. Bei Creizenach 1911, Bd. 1, 92, ist allgemein von „Engels- und Teufelerscheinungen“ beim liturgischen Weihnachtsspiel des Mittelalters die Rede, die vielleicht auch als Holzfiguren zu interpretieren sind.

2120Zu diesem Brauch siehe z. B. Creizenach 1911, Bd. 1, 54.

2121Die beiden sächsischen Beispiele erwähnt Cassel 1862, 182f u. 155f. Über die Befestigung des Sterns bei Weihnachtsspielen siehe Krieger 1990, 19ff.

2122Belege bei Hager 1902, 18.

2123Komplett ohne Hirtendarstellungen kommen die Zyklen aus Gelbersdorf, Hauzenberg und Haag aus. Stattdessen wird dort die Anbetung der Könige als selbständige Tafel eingefügt, die in Moosburg fehlt.

2124B. 4 (Schongauer, Colmar, Musée Unterlinden) und L. 21 (Meister E. S. ) abgebildet u. m. Lit. ang. erläutert in Kat. Colmar 1991, 260f.

2125Im Gegensatz zu Dürers Geburt Christi aus dem Marienleben, wo die Hirten zwar in den Stall kommen, aber ihnen dort noch keine eigene Standfläche zuerkannt wird, **301**.

2126Einen Stab hält der rechte Moosburger Hirte nicht. Bei Dürer (**301**) und bei der Geburt Christi von Hugo van der

lebhaftes Gespräch entwickelt. Die Moosburger Tafel aber zeigt die Männer schweigend und voneinander isoliert, in die je persönliche Kontemplation vertieft. Dies vermittelt auch die Gesamtkomposition der Szene: die Hirten sind jeweils den ihr Kind anbetenden Eltern Jesu beigeordnet, reihen sich also selbst in die Gruppe der **Adorierenden** ein. Zur Verdeutlichung folgen die Körperachsen der Männer jenen Mariens und Josefs: das Spielbein des rechten Hirten steht parallel zum Standbein des Nährvaters, ebenso verhält es sich mit den Röhrenfalten des Hirten- und des Josefs gewandes; selbst die Hüte sind ähnlich gestaltet. Wenn hier auch keine eigenständige Hirtenanbetung dargestellt ist, so wird also zumindest auf eine solche angespielt.<sup>2127</sup> Dies war insofern sinnvoll, als im Zyklus eine Anbetungsszene außerhalb der Heiligen Familie, etwa durch die Magier, fehlt.<sup>2128</sup>

Die Anbetung der Hirten wird im Vergleich zur Dreikönigsszene in der gotischen Retabelkunst relativ selten thematisiert, zumal die Evangelien hierfür keine Grundlage bieten.<sup>2129</sup> Sie ist jedoch, wie erwähnt, **Kernszene des liturgischen Weihnachtsspiels**. Seine Hauptpersonen sind die **Hirten**.<sup>2130</sup> Während die Anbetung der Magier häufig außerhalb der Messe zelebriert wurde, war das *Officium Pastoris*, wie die österliche *Visitatio Sepulchri*, seit jeher eng mit der **Eucharistiefeier** verbunden und leitete meist direkt in diese über, ein Gedanke, der an späterer Stelle nochmals aufzugreifen ist.<sup>2131</sup> Nimmt man gemäß den oben angestellten Überlegungen an, daß in Moosburg eine *Visitatio Praeseptis* zumindest andeutungsweise liturgisch umgesetzt wurde, könnte man in den beiden Hirten die „*alii duo apud altare*“ erblicken, welche im Moosburger Graduale und im

---

Goes in Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, um 1480 (sog. Portinari-Altar; Grosshans 1998, 54 m. Abb.), stürmen die Hirten eben durch die Tür; bei Stürhofer von Brixen (Tiroler Landesmuseum Innsbruck, um 1500, siehe Egg/Menardi 1985, 11 m. Abb.) und Meister E. S. (wie Anm. 2124 in diesem Kapitel) stehen sie jenseits der Stallmauer und unterhalten sich über das Gesehene.

2127Ähnlich gestaltet es auch Hans Schäufelein bei einem Holzschnitt (um 1510, **319c**) mit der Geburt Christi (aus: „*Ewangeli und Epistel*“, Augsburg 1512; vgl. Abb. Schreyll 1990, 395).

2128Umso auffälliger ist die Plazierung des Sterns der Magier im Moosburger Relief (**308c**). Er wäre bei einer Hirtenanbetung nicht unbedingt erforderlich gewesen (fehlt z.B. bei der Hirtenanbetung des Hugo van der Goes, wie Anm. 2126).

2129Eines der bekannten Beispiele ist die Hirtenanbetung des Portinari-Altars des Hugo van der Goes in Berlin (wie Anm. 2126), vermutlich aufgegriffen von Martin Schongauer in seiner ebenfalls in Berlin (SMPK, Gemäldegalerie) befindlichen Geburt Christi (um 1480, Kat. Colmar 1991, 73 m. Abb.). Zur Seltenheit des Motivs in der gotischen Retabelkunst vgl. ebd. 73; Egg/Menardi 1985, 13. In Veit Stoß' ehemals für die Nürnberger Karmeliten gefertigtem Altar im Bamberger Dom (1523, **324**, siehe unten S. 406f) bildet die Anbetung des Kindes durch die Eltern, Engel und Hirten ungewöhnlicherweise das Zentrum des Ensembles. Beispiele für Hirtenanbetungen, jedoch aus der mittelalterlichen Buchmalerei, bringt Büttner 1983, 33ff. Weitere Beispiele sind: Jan de Beer (1490-1515), Triptychon in Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Kat. Köln 1986, 116f m. Abb.); Albrecht Dürer, Holzschnitt zu einem ungedruckten *Salus Animae*, Nürnberg, nach 1494 (Abb. Dürer 2000, 703).

2130Cassel 1862, 299f. Vgl. die hohe Gewichtung der von Hirten gesprochenen Passagen in geistlichen Weihnachtsspielen im Vergleich zu jenen der Magier und anderer Figuren; siehe z.B. Karl Konrad Polheim (Hg.): „*Weihnachtsspiele*“; Paderborn, München, Wien, Zürich, 2000. Die *Visitatio Praeseptis* durch die Hirten hatte auch maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung des *Officium Stella*. Für die Entwicklung der Magieranbetung aus der Hirtenanbetung spricht sich z.B. Anz 1905, 41f aus. Dagegen nennt Stemmler 1970, 77, einen liturgischen, christlichen Epiphanie-Text aus dem 3. Jh. als Grundlage.

2131So Stemmler 1970, 76f, 83ff, bes. 86f. Young 1967, Bd. 2, 19f. Aus diesem Grund war die Anbetung der Magier weniger liturgischen Zwängen unterworfen und konnte sich zu einem eigenständigen geistlichen Spiel weiterentwickeln, sodaß heute mehr Texte zum *Officium Stellae* überliefert sind als zum *Officium Pastorum*; ebd. 87. Zu diesem Thema siehe unten S. 401f.

Breviarium genannt werden. Sie nähern sich beziehungsweise stehen bei der Krippe mit dem Kind, im liturgischen Spiel: dem Altar.<sup>2132</sup> Ihren Standort zeichnet, wie im mittelalterlichen Schauspiel üblich, eine Tribüne aus.<sup>2133</sup>

Die für die zeitgenössische Landshuter Altarbauplastik ungewöhnliche Ikonographie der Moosburger Hirtenanbetung ist, unter Vorbehalt, nicht nur als Reflex auf die Liturgie des Stifts zu werten. Sie versucht vor allem, den **einfachen Gläubigen** anzusprechen. Der Hirte galt traditionell als Sinnbild der Armut.<sup>2134</sup> Auch im spätmittelalterlichen Weihnachtsspiel erinnert die Figur des Hirten nach Krieger an das Ideal der Armut und fungiert damit zugleich als Identifikationsträger für das Volk. Die während der Zeremonie dem Kind dargebrachten Gaben der Hirten, wie etwa Mehl und Eier, spiegelten die landwirtschaftliche Produktpalette der damaligen Menschen wider, und ihre Bitten an das Jesuskind entsprachen dem Lebens- und Erfahrungsbereich des einfachen Mannes.<sup>2135</sup> Demgemäß zeichnen sich Hirten in weihnachtlichen Krippen und Spielen auch durch ein Höchstmaß an **Zurückhaltung** aus.

Ihre

„verhaltene Andacht wird oft nur in einer kleinen Gebärde sichtbar: einer Neigung des Kopfes, einem seligen Aufheben der Hände, einer scheu-unbeholfenen Gebärde beim Abnehmen der großen Hirtenhüte; oder in einem Verhalten des Schrittes beim Annähern an die vom göttlichen Licht umstrahlten [...]“<sup>2136</sup>

Ein in süddeutschen Krippen weitverbreitetes Motiv war der sogenannte „Sche Bua“, ein meist bartloser, sehr junger Hirte, der in der Regel keine Gaben darbringt, sondern nur „sich selbst“. Er findet sich nach Kastner bereits in frühchristlichen Weihnachtsdarstellungen und ist vermutlich von

2132Auf die Ähnlichkeit der Standbühnen der Hirten mit entsprechenden Podesten in Weihnachtskrippen wurde oben S. 385f m. Anm. 2104 bereits hingewiesen. Poeschke 1990, 145f, führt als mögliches Erklärungsmodell für die wie eingefrorenen plastischen „stehenden Bilder“ der Beweinung Christi des Niccolo dall'Arca in S. Maria della Vita in Bologna (1463) sowie die Gruppe gleichen Themas von Guido Mazzoni für S. Maria della Rosa in Ferrara (um 1485) ebenfalls die „Tradition der `Krippen““ an, aber auch Passionsspiele (so auch bereits Hager 1902, 19). Mit dem Moosburger Relief haben diese (wenn auch gattungsspezifisch nicht vergleichbaren) italienischen Werke den streng symmetrischen Aufbau, die Empfangsgesten der Figuren und den Bezug zum Betrachter (siehe die Moosburger Engel) gemein.

2133Siehe oben S. 386.

2134In der Bibel erwähnt lediglich Lukas (Lk 2,8-21) die Hirten, jenes Evangelium also, in dem es besonders um die Hervorhebung des Armutsideals geht. Auch in der von Thomas von Celano überlieferten, legendären Krippenfeier des Heiligen Franziskus von 1223 im Hain von Greccio, welche aus bekleideten Puppen zusammengesetzt war und die wegen der verwendeten Holzfiguren (Könige, Hirten, Ochs und Esel) häufig als Ursprung der Krippe angeführt wird, ging es um das Feiern einer Weihnacht in Armut und mit den Armen, gemäß dem von Franz von Assisi vertretenen Armutsideal. Neben Reichen standen auch Bettler um die Krippe, deren Schlichtheit die Armen an die Sinnlosigkeit ihres Neides den Reichen gegenüber erinnerte und jene an die von ihnen ausgeübte Sünde der Schwelgerei. Siehe Walterscheid, 1936, 47, sowie im Zusammenhang mit den Hirtenspielen Krieger 1990, 153. Vgl. auch Tripps 1998, 71f.

2135Z.B. Milch, Mehl, Korn, Eier etc.; vgl. Bogner 1981, 165ff, u. die Spieltexte in Karl Konrad Polheim (Hg.): „Weihnachtsspiele“; Paderborn, München, Wien, Zürich, 2000. Siehe auch Krieger 1990, 153f, Kastner 1964, 118, Walterscheid 1936, 37: das Volk soll nach Vernehmen des Glockengeläuts, welches die Stimme der Engel repräsentiert, zur Kirche eilen und sich wie die Hirten gemeinsam vom Wunder der Geburt Christi überzeugen. Die Hirten sind damit auch als Urbild der christlichen Gemeinschaft am Altar zu verstehen. Cassel 1862, 180f, berichtet von einer Stralsunder Kirche, wo im 15. Jh. Männer als Hirten verkleidet und in Begleitung von Stalltieren zur Christmette erschienen. Auch in der Buchmalerei waren die Hirten „die Platzhalter der Gläubigen im Weihnachtsgeschehen“ und riefen sie zur Pilgerschaft auf („*transeamus usque Bethlehem*“); siehe Büttner 1983, 33.

2136Kastner 1964, 119.

der Figur des Jüngers Johannes angeregt. Der „Sche Bua“ gilt noch heute als Sinnbild jugendlicher Gläubigkeit.<sup>2137</sup>

Die Zweizahl der Moosburger Hirten und ihre innerbildliche Position mag also von den Rahmenbedingungen der örtlichen und regionalen Weihnachtsliturgie ausgegangen sein. Möglicherweise sind sie eine Reminiszenz an die „*alii duo apud altare*“, die fragen: „*Quis enim est?*“ Ob der Moosburger Tropus „*Hodie cantandus est*“, wie er für das 14. Jahrhundert überliefert ist, im 15. und 16. Jahrhundert zu einem dramatischen geistlichen Spiel ausgebaut worden war, ist nicht gesichert. Vielleicht ließ sich Leinberger aber auch von Hirtenspielen anderer Kirchen zu seiner ungewöhnlichen Bildfindung anregen. Der Verzicht auf die Magieranbetung innerhalb des Zyklus jedenfalls läßt aufhorchen. Nicht der gesellschaftlich hochrangige Kirchenbesucher, sondern der einfache Gläubige sollte hier angesprochen werden.<sup>2138</sup> Sei es, indem das Hirtenpaar ihn an die liturgische Feier des Weihnachtsfestes erinnerte, oder indem ihm die beiden Männer – den rechten könnte man vielleicht als Vertreter des „Sche`n Buam“ ansprechen – mit ihren schlichten Kleidern und ihren verhaltenen Gesten als Identifikationsfiguren dienten und ihn zur rechten Devotion anleiteten.<sup>2139</sup>

### Das Jesuskind

Gegenstand dieser Devotion ist im Relief das **Christkind**. Es liegt auf einem blockartigen Weidenkorbgeflecht. Die Formulierung ist von Dürers Geburt Christi aus dem Marienleben übernommen (301). Doch ersetzt Leinberger die kleine Windel, auf der der Dürer`sche Jesus liegt, durch ein bodenlanges weißes **Velum** und stellt den Korb auf ein mit Rundbögen verziertes Podest, während die Krippe bei Dürer auf einem Steinblock steht. Wenn Leinberger auch keinen Krippenaltar gemäß der von Neuheuser erarbeiteten Klassifizierung meint, so spielen die altartuchartig drapierte Windel und der ornamentierte Sockel auf eine Altarmensa und damit auf die gängige Gleichsetzung von Krippe und Altar an.<sup>2140</sup> Die Flechtwerkwand ist eine in der Gotik beliebte, bildliche Umsetzung der ethymologischen Bedeutung des Begriffs „*praesepio*“ (Krippe, Stall, Hürde, aber auch Gehege im Sinne von Zaun). Das deutsche Wort „Krippe“ erscheint im Mittelhochdeutschen als „*krebe*“, das heißt Korb. Das analoge germanische Wort „*kreban*“ wird

2137Kastner 1964, 137. Zur Beziehung zwischen Figurenpersonal in Bildern u. Weihnachtsspielen auch Jaritz 1990, 213f.

2138Vgl. Zuschauergruppe der Kastulusverhaftung, 272a; oben S. 289f.

2139Grube 1955, 48f, hat zu Recht darauf verwiesen, daß die bildnerische Darstellung des Hirten an der Krippe keineswegs vom geistlichen Schauspiel abhängig ist, da Bilder von anbetenden Hirten schon auf römischen Sarkophagreliefs anzutreffen sind. Eine wechselseitige Beeinflussung zwischen Bild und Spiel hält jedoch selbst Grube trotz seines negativen Untertons (siehe Anm. 2024 in diesem Kapitel) zumindest im Hinblick auf Darstellungen anbetender Hirten für denkbar (ebd. 49).

2140Zum Krippenaltar, dessen Charakteristika Mensaplatte (statt Krippenblock), Sockel, Profile und bauliche Ornamente sind, siehe Neuheuser 2001, 638ff. Zur Gleichsetzung von Krippe und Altar siehe Neuheuser 2001, 697ff, sowie oben S. 370f.

mit Flechtwerk im Sinne von Deich-, Schutzwall übersetzt.<sup>2141</sup> Die Flechtwerkkrippe spielt damit also nach Kastner auf einen schützenden Zaun an, wie er, ähnlich geflochten, auch in Darstellungen des *hortus conclusus* verwendet wird, um die Unantastbarkeit des Heiligen Bezirks zu versinnbildlichen. Das Flechtwerk kennzeichnet die Liegestatt Jesu als zaunumfriedeten, sakralen „Raum“, als vom Irdischen abgehobenen Ort des Heils. Diese Bedeutung unterstreicht der Schnitzer durch die eingefügte (Altar-)Stufe.

Die zweite, wesentliche Veränderung im Vergleich zum Dürervorbild betrifft die **Drehung** des Christuskindes. Im Holzschnitt ist es rücklings plan auf die Unterlage gebettet und sieht seine Mutter an. Das Relief aber zeigt den Jesusknaben bildauswärts gedreht, auf der Seite liegend und zum Betrachter blickend (**308e**). Leinbergers Christus übernimmt, so scheint es, lediglich die symmetrische Haltung des Dürerkindes mit der geradlinigen Körperachse, den nur leicht angewinkelten Beinen und den gebeugten Armen. Ansonsten gleicht Leinberger die Haltung des nackten Knaben der des hieratisch thronenden Gottessohnes im Corpus an: Fuß-, Arm- und Kopfhaltung, selbst die Bildung der Haartracht stimmen überein. Doch wirkt der Jesus im Relief im Vergleich zum Schreinchristus und demjenigen Dürers aufgrund seiner Seitenlage eigentümlich starr und puppenhaft. Auffällig ist auch der Kontrast zu den Jesuskinddarstellungen in Gelbersdorf, Hauzenberg, Haag (**291-293**) und denjenigen anderer Retabel der Zeit. Stets ist man um ein besonders „lebendiges“ Erscheinungsbild des Jesusknaben bemüht: die Gliedmaßen stark bewegt, die Beine meist, ein Strampeln andeutend, unsymmetrisch angewinkelt, das Gesicht und den Oberkörper zur Mutter gewandt.<sup>2142</sup> Der Moosburger Jesus löst sich aus dem szenischen Zusammenhang, wird in der Art eines Andachtsbildes<sup>2143</sup> dem Betrachterblick dargeboten. Stärker als die ihm assistierenden Putten trennt er sich vom Bildgrund, ist an Kopf und Beinen fast freiplastisch herauspräpariert.

Dies führt mich zu einem weiteren Brauch innerhalb der Liturgie und Frömmigkeit des Mittelalters: zur Verwendung der sogenannten „**Christkindfiguren**“, geschnitzte, dreidimensionale, meist nackte Jesusknaben, die in verschiedensten Bereichen zum Einsatz kamen.<sup>2144</sup> In Frauenklöstern wurden diese Figuren von den Nonnen wie ein echter Säugling herumgetragen, geküßt und gepflegt, um die eigene Vision des Christkindes anzuregen. Die bekannteste Vertreterin ist die Dominikanerin Margarethe Ebner (1291-1351) aus Kloster Maria Medingen, deren Christkind sich dort erhalten hat.<sup>2145</sup> In bürgerlichen Häusern gehörten die Christkindfiguren oftmals zur Aussteuer

2141 Siehe dazu und für das folgende ausführlich Berliner 1955, 29; Kastner 1964, 9f und 45ff; sowie Hager 1902, 6.

2142 Vgl. z.B. Flügelaltar des Nikolaus Weckmann aus Reutti bei Ulm, 1498/1519 (Kat. Ulm 1996, 108 m. Abb.); Schwabacher Hochaltar 1507-08 (siehe oben S. 47), Blaubeurer Hochaltar von Michel Erhardt 1494 (siehe oben S. 97), Heilbronner Hochaltar von Hans Syfer 1498 (siehe oben S. 135).

2143 Unter der gebotenen Vorsicht bei der Verwendung dieses Begriffes, der an dieser Stelle nicht diskutiert werden kann. Siehe oben S. 225 Anm. 1210.

2144 Zur Einführung siehe Bogner 1981, 87-90; Berliner 1955, 15ff; Tripps 1998, 67ff.

2145 Zum Kind der Margarethe Ebner vgl. die folgenden Ausführungen m. Anm. 2151ff. Der Ursprung dieses Brauches ist vermutlich in italienischen Franziskaner(innen)klöstern zu suchen und wurzelt letztlich in der Krippenfeier des

der Töchter. Sie erfüllten, da sie beispielsweise gewickelt und bekleidet werden konnten, pädagogische Funktionen, dienten aber zugleich als private Andachtsbilder.<sup>2146</sup> Man versprach sich von diesen Jesusknäblein Segen und Schutz, wofür in ärmeren Haushalten häufig preisgünstigere, graphische Andachtsblätter ausreichen mußten.<sup>2147</sup> Bei liturgischen Feiern wurden Christkinder aus Holz bei der dramatischen Umsetzung der Beschneidung Jesu verwendet. Dies ist etwa für den Augsburger Dom überliefert, wo dem Priester während der *purificatio*-Feier ein „*imaginem pueri*“ auf einem Kissen gereicht wurde.<sup>2148</sup> Großen Anteil nahmen die Gläubigen am weihnachtlichen Kindelwiegen: Ein hölzernes Jesuskind wurde, während oder nach der Mitternachtsmette, in eine vor, auf oder hinter dem Altar positionierte Wiege gelegt und darin geschaukelt. Glockengeläut machte die Menschen auf dieses Ereignis aufmerksam; in Augsburg nahmen die Bürgersfrauen dann ihre eigenen Christkindfiguren mit, um sie in der Kirche zu wiegen.<sup>2149</sup>

Auf das Kindelwiegen folgte häufig die Ausstellung des Jesusknaben auf dem Hochaltar während der Weihnachtsfeiertage. In dieser Zeit wurde die hölzerne Figur nicht selten von kindlichen Reigentänzen begleitet oder von den Gläubigen mit Weihnachtsliedern besungen.<sup>2150</sup> Gerade den älteren erhaltenen Christkindfiguren scheint man diese **Doppelverwendung als Wiegen- und als Andachtsbild** anzusehen, wie schon Hans Wentzel feststellte. Das 28 cm hohe Jesulein der Margarethe Ebner aus dem frühen 14. Jahrhundert etwa ist nackt, mit segnender Rechter, und hält in der linken Hand einen Vogel (**320a**).<sup>2151</sup> Die Beine sind fast gänzlich gestreckt, die Ausrichtung des gesamten Körpers ist frontal und symmetrisch, das Kind scheint zu stehen. Die Füße sind jedoch so nach unten abgeklappt, daß sie nicht plan (auf einem zu denkenden Boden) aufliegen. So war gewährleistet, daß das Kind „zur aufrechten Haltung als Weltenheiland [stehen] als auch gleichzeitig (bei Gelegenheit eines Weihnachts- oder Krippenspiels oder –zeremoniells) liegen konnte.“<sup>2152</sup> Wentzel nimmt an, daß diese ursprünglich sicher in viel größerer Zahl vorhandenen Figuren des 14. Jahrhunderts alle einem gemeinsamen Schema folgten, zu dessen Charakteristika die spezifische Haltung der Füße gehörte.<sup>2153</sup> Zwar setzte sich im 15. Jahrhundert eine neue Variante

---

Hl. Franz, wo die Beteiligten meinten, in der Futterkrippe ein lebendiges Kind gesehen zu haben. Tripps 1998, 69, stellt in Frage, ob die Verwendung dieser Figuren, wie bisher, u.a. von Wentzel 1954, Sp. 590, behauptet, tatsächlich in süddeutschen Frauenklöstern ihren Ausgang nahm. Zur Margarethe Ebner siehe Tripps 1998, 73 u. Wentzel 1954, Sp. 590f. Eine krippenartige Bildgruppe mit dem Jesuskind im Zentrum, die vermutlich als Anreger einer Christkindvision verstanden wurde, befand sich im Franziskanerinnenkloster Sta. Chiara, Neapel (Tripps 1998, 73.).

2146Tripps 1998, 77.

2147Tripps 1998, 78.

2148Überliefert im *liber processionalis* von 1495, vgl. Hoeynck 1889, 202. Vgl. Tripps 1998, 59ff u. 68.

2149HwbDAbgl Sp. 877ff, Tripps 1998, 83. Der Brauch wurde in der Reformation heftig kritisiert (ebd.) und in der Aufklärung weitgehend aufgegeben. Kastner 1964, 82, schreibt, daß von rund 60 von ihm besichtigten Krippen im Mühlviertel nur drei das Kindelwiegen pflegen. Über die Wiegen und ihren Gebrauch schreibt auch Keller 1998, bes. 86-179. Siehe auch Pötzl 1999, 37ff.

2150Hager 1902, 25f, Kastner 1964, 80ff.

2151Wentzel 1954, Sp. 591.

2152Eine 50 cm große Jesusfigur mit ähnlicher, für beide Funktionsvarianten geeigneter Fußstellung hat sich im Benediktinerkloster Sarnen/Unterwalden in der Schweiz erhalten. Vgl. Wentzel 1954, Sp. 591.

2153Wentzel 1954, Sp. 592, schließt das aus der großen Zahl erhaltener Schriftquellen (Visionsliteratur in Frauenklöstern) über die Existenz solcher Jesuskinder. Im 15. Jh. setzte sich dann ein neuer Jesuskindtypus mit

des Christkindls mit kontrapostischem, nun sicherem Standmotiv und gebogener Körperachse durch.<sup>2154</sup> Doch das frontal-symmetrische Schema blieb gerade im häuslichen Bereich präsent. In Augsburg (!) wurden im 19. und 20. Jahrhundert weit über hundert, 8-9 cm kleine, spätgotische Tonfigürchen ausgegraben, die alle den stehenden Jesusknaben wiedergeben und, wohl als Massenprodukt gefertigt, vermutlich zu Neujahr oder zur Weihnachtszeit als Glücksbringer verschenkt wurden (320b). Die Kinder tragen unterschiedliche Attribute – Blumen, Kreuze, Vögel etc. – bei sich. Die Arme sind immer, wie beim Jesulein der Margarethe Ebner, angewinkelt, die Körper sind streng frontal und symmetrisch ausgerichtet.<sup>2155</sup> Kleine, spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Tonwiegen mit ähnlich starren Jesusfiguren haben sich auch im Hetjens-Museum in Düsseldorf erhalten (320c).<sup>2156</sup> Der Jesusknabe eines vermutlich flämischen, silbernen Christkindbettchens des frühen 15. Jahrhunderts (Virginia-Museum, Richmond) folgt ebenfalls dem streng frontalen, symmetrischen Typus des Medinger Kindes. In seiner Linken hält er den Reichsapfel, während die Rechte segnend erhoben ist. Die uneindeutige Stellung der Füße legt auch hier nahe, daß die Figur sowohl zum Kindelwiegen als auch zur Ausstellung auf einem Altar verwendet wurde.<sup>2157</sup>

Die im Vergleich mit Dürer und dem Schreinchristus stärker gestreckte Beinhaltung des Moosburger Jesusknaben ist mit dem letztgenannten Beispiel besonders gut vergleichbar, während der kräftige Leib und der rundliche Kopf mit dem lockigen Haar eher an die Augsburger Tonpüppchen erinnern. Auch die ungewöhnliche, streng symmetrische Bildung des Körpers läßt an die hölzernen (und tönernen) Christkindl denken. Es ist natürlich nicht zulässig, aufgrund dieser Analogien auf ein im Rahmen der Moosburger Weihnachtsfeierlichkeiten verwendetes Jesusfigürchen zu schließen. Doch glaube ich, daß Leinberger bewußt mit dieser Assoziation gespielt hat, um die Geburt Christi für den Gläubigen überzeugend zu schildern. Es ging ganz offensichtlich **nicht** um das möglichst lebendige, realitätsnahe Bild eines Säuglings, sondern um die Darstellung eines Gegenstandes, mit Hilfe dessen der Betrachter die direkte Verbindung zur kirchlichen Liturgie knüpfen konnte.

---

sicherem Standmotiv und vorgesetztem Fuß durch. Auch hier folgen die erhaltenen Beispiele alle dem gleichen Grundschema. Siehe Wentzel 1954, Sp. 592ff.

2154 Siehe Wentzel 1954, Sp. 592ff u. Anm. 2153 in diesem Kapitel.

2155 Vgl. Pötzl 1999, 58; Michaela Hermann: „Augsburger Bilderbäcker. Tonfigürchen des späten Mittelalters und der Renaissance, Augsburg 1995 (Augsburger Museumsschriften 6). Da die Figuren auf Sockelplatten montiert sind, scheiden sie als Krippenfiguren aus.

2156 Keller 1998, Kat. Nr. T7, T9-T12; vgl. ebd. Abb. 49.

2157 Vermutlich mittels einer Hilfskonstruktion fixiert, wie Wentzel 1954, Sp. 591, für das Bild aus Medingen vermutet. Zum Richmonder Christkind siehe Keller 1998, 196f m. Abb. 12. Vgl. zu den Jesuskindern auch LCI Bd. 2, Sp. 400ff. Zur monstranzähnlichen Inszenierung dieser Christkindwiegen siehe unten S. 402f.

### Die „konische Struktur“

Zum Standardrepertoire der spätmittelalterlichen Geburtsdarstellung gehört ein verfallener Stall mit einem Dach aus Stroh, welches als Armutssymbol, aber auch als Hinweis auf die Jungfräulichkeit Mariens verstanden wurde.<sup>2158</sup> Am linken oberen Bildrand des Moosburger Reliefs hängt ein konisch zulaufendes Objekt mit gratiger Oberflächenstruktur herab (**308c**), welches man wegen seiner grünlich-hellbraunen Fassung als **Strohbündel** deuten möchte. Doch findet die Szene nicht in einem Stall, sondern in einer reichen Kirchenarchitektur statt. Auch sind keine weiteren Strohbündel auszumachen. Die Interpretation als – pars pro toto – Stalldach ist also unwahrscheinlich. Im Vergleich mit Stalldarstellungen aus Geburtsszenen Altdorfers, Wolf Hubers und anderer Donauschulkünstler mag man die konische Form auch als Moos- oder Efeupflanze deuten. Diese Gewächse unterstreichen die Baufälligkeiät des Stalles und weisen auf den Untergang des Alten Bundes und dessen Erneuerung durch den Neuen Bund in der Geburt Christi hin.<sup>2159</sup> Anders als beispielsweise Altdorfer, dessen runiöser Stall der Geburt Christi in Berlin (1513)<sup>2160</sup> von unzähligen Moosballen und herabhängenden -strähnen durchsetzt ist, verwendet Leinberger die organische Struktur aber als **singuläres Motiv**. Eine Ruine stellt er eben nicht dar; die vermeintliche Abbruchkante des Rundbogens gibt lediglich den Blick auf die Vision des Engelreigens frei.<sup>2161</sup>

Ein Vergleich der konischen Struktur mit den Ästen der Kiefern bäume der Kastulustafeln (**272c,d**) legt nahe, sie als Zweig eines Nadelbaums zu deuten. Im Volksbrauch tum werden Krippen seit jeher mit grünem Moos oder frisch geschnittenen Tannen-, Fichten oder Obstbaumzweigen geschmückt. Diese symbolisieren die erneuernde Kraft der Geburt Jesu.<sup>2162</sup> Schon die *Legenda Aurea* berichtet, daß in der Geburtsnacht die Pflanzen und Bäume die Ankunft des Messias bezeugen, daß „in derselben Nacht blüheten die Reben von Engadi, die da Balsam geben, und brachten Frucht, daraus Balsam floß.“<sup>2163</sup> Die Vorstellung vom paradisischen Lebensbaum, der mit der Geburt Jesu neue Frucht trägt und bei der Kreuzigung Christi als Kreuzesbaum dem Heil der Menschheit dient, übte nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung des Weihnachtsbaumes im 16. Jahrhundert aus.<sup>2164</sup> Eng

2158Auch der Hut Josefs galt nach der Interpretation der *Legenda Aurea* als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens, vgl. LCI Bd. 2, 91; Benz 1993, 49. Zur Deutung des Heus bzw. Strohs in der Krippe in diesem Zusammenhang siehe Kastner 1964, 96f. Zur Bedeutung der Armut Christi im Rahmen von Geburtsdarstellungen und deren Betonung in der franziskanischen und dominikanischen Frömmigkeit siehe auch LCI Bd. 2, Sp. 94. Zur Rolle der Prachtarchitektur im Moosburger Relief siehe unten S. 399ff.

2159Neuheuser 2001, 632.

2160Berlin, SMPK, Gemäldegalerie; Abb. Grosshans 1998, 37.

2161Zur Verwendung der Abbruchkante als Hinweis auf eine Vision bei Leinberger siehe oben S. 375 m. Anm..

2162Besonders die immergrünen Nadeln der Nadelbäume wurden als Träger einer verborgenen, nie schwindenden Kraft verstanden (Worschech 1978, 81). Die sogenannte „Rose von Jericho“ ist eine Knollenpflanze, die stets an Heiligabend für mehrere Stunden blühen und trotz Austrocknung niemals absterben soll (Worschech 1978, 69).

2163Benz 1993, 53. Vorbild dieser Vorstellung ist die Rute des alttestamentarischen Hohepriesters Aaron, „die da blühet ohne eines Menschen Zutun“ (Benz 1993, 49). Sie wurde als Präfiguration der Jungfrauengeburt verstanden (LCI Bd. 1, Sp. 4). Es erfüllt sich darin auch die in Hohes Lied 2, 11ff, angekündigte Prophezeiung vom Blühen der Blumen und vom Schwinden des Winters mit der Ankunft des Messias (Worschech 1978, 80).

2164Im Volksbrauch tragen daher die Christkinder, die bei sogenannten Christkindspielen von Haus zu Haus ziehen, ein kleines, verziertes Fichtenbäumchen bei sich. Worschech 1978, 52f, 80f. LCI Bd. 1, Sp. 258ff. Kastner 1967, 148f. Bausinger 1959, 63f.

mit der Weihnachtszeit verknüpft ist auch der Gedanke der Wurzel Jesse. Der Stammbaum Jesu wurde in kirchlichen Texten und Liedern der Adventszeit (zum Beispiel in den sogenannten O-Antiphonen am 19. Dezember) besungen, noch heute im Weihnachtslied: „Es ist ein Ros entsprungen“.<sup>2165</sup> Ebenfalls bis in die Gegenwart erhalten hat sich der Brauch der sogenannten Barbarazweige, die am Tag der Hl. Barbara (4. Dezember) ins Wasser gestellt werden und an Weihnachten blühen.<sup>2166</sup> Unzählige mittelalterliche und neuzeitliche Sagen und Legenden berichten von zur Weihnachtszeit grünenden Ähren und obst- oder blütentragenden Bäumen.<sup>2167</sup> Entsprechend war es Brauch, nicht nur die Krippen mit grünen Zweigen zu schmücken, sondern auch Kirchen und Häuser.<sup>2168</sup> Die Äste oder, was ebenfalls verbreitet war, ganze Bäume wurden entweder im Herrgottswinkel aufgestellt oder – die ältere Form – diese hingen freischwebend unter dem „Durchzug“, an der Decke oder am Türrahmen.<sup>2169</sup>

Vielleicht hat Leinberger diesen Brauch im Bild wiedergegeben, um dem Gläubigen an seine eigene Frömmigkeitspraxis zu erinnern. Die Interpretation macht aber nur Sinn, wenn man die grün-braune Fassung des konischen Objekts als die originale beziehungsweise die dem Original entsprechende betrachtet. Stellt man sich eine ursprünglich **blaue** Fassung vor,<sup>2170</sup> könnte man die Struktur auch für einen **Wasserschwall** halten.<sup>2171</sup> Das Thema „Wasser“ war nicht nur mit der Himmelfahrts-, Pfingst- und Osterliturgie verbunden, indem es auf den Heiligen Geist und, im Zusammenhang mit Ostern, auf das Taufgeheimnis hinwies,<sup>2172</sup> sondern auch mit der Weihnachtszeit.<sup>2173</sup> Die *Legenda Aurea* betont ausdrücklich, daß die Geburt Jesu nicht nur durch Menschen und Engel, sondern durch „alle Stufen der Kreatur“, das heißt durch Naturerscheinungen, Wasser, Himmelskörper, Pflanzen

2165 Die O-Antiphonen werden als Stundengebet der letzten sieben Tage vor Weihnachten gesungen und knüpfen alle ans Alte Testament an. Siehe Kandl 1991, 39f, u. LCI Bd. 4, Sp. 550ff. Das Lied „Es ist ein Ros entsprungen“ stammt in seiner heutigen Form aus dem Jahre 1599, vgl. Worschech 1978, 61.

2166 Der Brauch basiert vermutlich auf vorchristlichen Zweigsegnungen und -orakeln im Umfeld des Jahreswechsels. Kandl 1991, 22; Worschech 1978, 21f; Hager 1902, 142f.

2167 Dazu zählen etwa die sogenannten Dräutleinsäpfel. Worschech 1978, 59ff, führt eine große Zahl von fränkischen Beispielen an, u.a. aus dem 13. Jh., aus den Jahren 1426, 1430, 1534 (Sebastian Franck), 1790.

2168 In den Kirchen wurden Wände, Böden und Gewölbe mit Myrthe, Rosmarin, Stechpalmen, Christdorn u. a. geschmückt (mittels Kirchenrechnungen belegbar; siehe Cassel 1862, 136f).

2169 Worschech 1978, 81f. Der „Durchzug“ ist ein für die Belüftung des Zimmers in die Wand eingelassenes Loch. Viele Belege bei Worschech 1978, 81-87. Von derartigen Bräuchen inspiriert, berichtet z.B. Dante in seinem „Purgatorio“ (XXII, 131-134) von einem Früchtebaum, der vom Himmel herabwächst (Kastner 1964, 15).

2170 Kann nur von restauratorischer Seite geklärt werden.

2171 Wenige Vergleichsbeispiele für die Darstellung von Wasser im Relief bei Leinberger bieten sich an. Bei der in Berlin befindlichen Tafel der Taufe Christi vom Altar der Johanneskirche (**312a**) steht Christus im Wasser des Jordans, dessen Oberfläche spiegelglatt ist, ebenso das Wasser, welches aus der Taufschale rinnt. Hingegen hat Leinberger den Sand, den die Schergen bei der Verschüttung des Heiligen Kastulus des Moosburger Zyklus auf den Heiligen kippen, durch Tremolierungen und eingeschnittene Kerben deutlich als nach unten rieselnd charakterisiert (**272d**). Auch dieser Sand ist als solcher ohne zugehörige Fassung nur unzureichend zu identifizieren. Vgl. jedoch die Ähnlichkeit mit den Wassern, welche die apokalyptischen Engel in einem Holzschnitt des Leinbergerbruders Georg Lemberger von 1524 ausschütten (vgl. oben S. 364; **317c**).

2172 Siehe oben S. 379.

2173 Wie Kastner 1964, 23f, aufzeigt, ist das Wasser (Quelle, Fluß, Meer) in verschiedenen vorchristlichen Kulturen eng mit dem Thema der Geburt verbunden, Vorstellungen, die sich auch im Christentum niederschlugen. Das Wasser ist nach II. Petrus 3, 5, das Urelement, aus dem Himmel und Erde geschaffen sind. Vgl. Theiler 1906, 1.

und Tiere bezeugt wurde.<sup>2174</sup> Epiphanie, also der Tag der Anbetung der Magier, galt besonders in den Riten der Ostkirche, aber auch im Westen, als Tag der Taufe Christi. Die abendländische Liturgie übernahm im 15. Jahrhundert den byzantinischen Brauch, am Dreikönigstag ein Kreuz ins geweihte Wasser zu tauchen, um so an die Taufe des Herrn zu erinnern.<sup>2175</sup> Am Vorabend der Epiphanie findet daher noch heute traditionell die Weihe des sogenannten Dreikönigswassers statt.<sup>2176</sup> Doch auch an den eigentlichen Weihnachtstagen nahm das Wasser als uraltes Symbol der Fruchtbarkeit im Volksglauben einen hohen Stellenwert ein. Kirche, Haus und Hof wurden ausgiebig mit Weihwasser besprengt, und man mischte es den Stalltieren ins Futter.<sup>2177</sup> Dem in der Christnacht aus Brunnen geschöpften Wasser („Heiliwag“) sprach man heilbringende Wirkung zu. Man schüttete es ins Weinfäß, um den Wein haltbarer zu machen, oder reichte es Kranken zur Genesung.<sup>2178</sup> Auch in der Krippenbaukunst, besonders derjenigen der Barockzeit, spielt das Wasser als Symbol der Erneuerung und Fruchtbarkeit in Quellen und Brunnen eine große Rolle.<sup>2179</sup> Die barocke Weihnachtsskrippe der Jakobskirche zu Straubing zeigt unter anderem die Szene des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt. Das Quellwunder Moses` wurde typologisch auf den in der *Legenda Aurea* genannten Ausbruch der Ölquelle bei der Geburt Christi gedeutet und gilt zugleich als Präfiguration der Kreuzigung (Seitenwunde) und der Beschneidung Jesu.<sup>2180</sup>

Auch **Regen und Tau** gehören zu den in der Weihnachtszeit gebräuchlichen Bildern für die Ankunft des Gottessohnes. Die Grundlage hierfür bildet die Eschatologie des Propheten Jesaija des Alten Testaments, in der das Wasser eine herausragende Rolle spielt:<sup>2181</sup> Am Ende des

2174Benz 1993, 51.

2175Dieser Brauch wurde im Westen bis etwa 1890 gepflegt. Zum Zusammenhang von Epiphanie und Taufe siehe LCI Bd 1, Sp. 539f, zum oben geschilderten Brauch siehe etwa LitHandlex, 367; LThK Bd. 10, Sp. 987. Kastner 1964, 35f. Ebenfalls in den weihnachtlichen Themenkreis (Epiphanietag) gehört die Hochzeit zu Kana, bei der Christus Wasser in Wein verwandelte und die als Symbol der Eucharistie verstanden wird (LCI Bd. 2, Sp. 299ff).

2176Daneben weicht man Kreide und Salz. Sartori 1914 Bd. 3, 76.

2177Der Umgang mit Weihwasser war und ist in katholischen Gegenden keineswegs sparsam, wie schon das „Wasserwerfen“ an Christi Himmelfahrt belegt. Mone 1846 Bd 2, 367ff, überliefert ein spätmittelalterliches Neujahrsspiel aus Luzern (Stadtbibl. München, Ms 166), bei dem das eintretende Publikum vom Priester mit (Weih?)Wasser überschüttet wurde (ebd. 369). Werner 1997, 22, berichtet von einem Hochzeitsbrauch, bei dem die vor die Kutsche gespannten Pferde mittels einer Kanne, der sogenannten „Ludel“, „über und über mit Weihwasser begossen werden.“ Siehe auch Joh. Chr. Gspann: „Das Weihwasser“, Waldshut/Köln/Straßburg 1915, sowie Ignatz Steur: „Kurzer Unterricht von dem Weihwasser“, Landshut 1789, bes. 17-25 (Schilderung der Bräuche zur Weihnachtszeit wie Besprengung des Hauses, der Felder, des Viehs etc.).

2178HwbDAbl Sp. 931 u. 943, mit zahlreichen weiteren Beispielen für Bräuche um und mit Wasser in der Weihnachtszeit. Siehe auch Sartori 1914 Bd. 3, 40. Vgl. Cassel 1856, 124f.

2179Kastner 1964, 99. In der Barockzeit griff man auf antike Stoffe zurück und formte sie christlich um. Aus dem Gott Neptun wurde das „Fischgottle“, eine an vielen Barockkrippen vorkommende Brunnenfigur. Bogner 1981, 241, 321, 332. Bausinger 1959, 101, überliefert ein Weihnachtsspiel aus Kloster Marchtal von 1765, in dessen Text der weihnachtliche Gottessegnen mit den „Mooswässern“ der Donau verglichen wird.

2180Bogner 1981, 159 u. 164; LCI Bd. 3, Sp. 295; Beim Öl Wunder verwandelte sich eine Wasserquelle in eine Ölquelle; siehe Benz 1993, 64ff.

2181Z.B. Is 44, 3: „Denn ich will Wasser gießen auf Durstige und Ströme auf das Dürre...“; Is 48, 18: „O daß du auf meine Gebote gemerkt hättest, so würde dein Friede sein wie ein Wasserstrom, und deine Gerechtigkeit wie Meereswellen.“ Is 55, 10: „Denn gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin zurückkehrt, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und läßt wachsen...“; Is 43, 19: „...Ich mache einen Weg in der Wüste und Wasserströme in der Einöde.“ Is 43, 20: „... denn ich will in der Wüste Wasser und in der Einöde Ströme geben, zu tränken mein Volk, meine Auserwählten.“ Vgl. dsgl. u.a. Is 44, 3; Is 35, 7; Is 32, 20; Is 28, 17.

babylonischen Exils wartet das Volk Israel auf gottgegebenen Regen, auf göttliche Quellen, die für Leben und Wachstum in der Wüste sorgen.<sup>2182</sup> Dieser Regen ist nach Jesaja Christus, dessen Geburt Heil und Gerechtigkeit in die Welt bringt: „Träufelt, ihr Himmel, von oben, und ihr Wolken, regnet Gerechtigkeit! Die Erde tue sich auf und bringe Heil, und Gerechtigkeit wachse mit auf! Ich, der Herr, habe es geschaffen.“<sup>2183</sup> Der Vers kehrt in dem bekannten, deutschen Weihnachtslied wieder: „Tauet Himmel den Gerechten, Wolken regnet ihn herab, es öffne sich die Erde und sprosse den Heiland hervor.“<sup>2184</sup> Auch bei Josua 14, 10, heißt es: „Ich will sein wie der Tau für Israel, es blühe wie die Lilie und schlage Wurzeln wie der Libanon.“<sup>2185</sup> Das Vlieswunder des Propheten Gideon wurde symbolisch auf die jungfräuliche Geburt gedeutet und taucht als Bildmotiv häufig im Zusammenhang mit der Verkündigung auf: Gideon verlangt ein göttliches Zeichen dergestalt, daß Gott seinen himmlischen Tau einzig auf ein auf dem Boden gebreitetes Tuch fallen lasse, nicht aber auf die Erde. Gott schickt seinen Tau nur auf das Vlies, welches Gideon ausdrückt und so eine „Schale voll Wasser“ sammelt. Dieser Tau symbolisiert nach Origines den Advent.<sup>2186</sup> Die Überlieferung vom Vlieswunder blieb daher im weihnachtlichen und adventlichen Brauchtum lebendig, wenn zum Beispiel in Großbritannien und Deutschland noch bis ins 19. Jahrhundert hinein in der Christnacht Gefäße mit Hafer aufs Dach oder auf das Feld gestellt wurden, in der Hoffnung, durch den herabfallenden göttlichen Tau würde das Getreide gesegnet und brächte den Tieren Fruchtbarkeit.<sup>2187</sup>

Diesen gesamten Vorstellungskreis widerspiegelnd, sind auf einer Tafel mit der Geburt Christi von der Hand des Gabriel Angler im Stift Kremsmünster im Hintergrund Regenwolken zu sehen, aus denen das Wasser herniederbricht.<sup>2188</sup>

Der elsässische Prediger Johannes Pauli überliefert in seinem Schwankbuch „Schimpf und Ernst“ von 1522 ,

*„das in der Weihennacht in Barbara ruscia ist ein vngewitter kummen, das es dunert und haglet, in dem selben hagel ist ein junck frawenbild mit einem kneblein, das het ein kron uff seinem haupt, von dem himel herab gefallen[...].“*<sup>2189</sup>

2182Is 35, 6f u. 43, 20. Vgl. für das folgende Léon-Dufour 1964, 740.

2183Is 45, 8.

2184Vgl. Walterscheid 1936, 2. Ähnliches vermitteln die barocken Weihnachtslieder „O Heiland reiß die Himmel auf“ (ebd. 3) und „Wo bleibst du, Trost der ganzen Welt“ von Novalis (1772-1801), wo es an einer Stelle heißt: „Geuß, Vater, ihn gewaltig aus...“, an anderer: „In schweren Wolken sammle ihn, und laß ihn so herniederziehn. In kühlen Strömen send ihn her...“ (ebd. 5). Weitere Bspe ebd. 6.

2185Auch Is 26, 19, vergleicht Christus mit dem Tau. Nach Hieronymus ist Christus der Tau, der uns in den Fiebern der Sünde Erfrischung bringt; vgl. Cassel 1856, 247ff m. weiteren Belegen.

2186Siehe Cassel 1856, 248; LCI Bd. 2, Sp. 125f.

2187Cassel 1856, 249f.

2188Benediktinerstift Kremsmünster (Oberösterreich), Gemäldegalerie. Vgl. Kastner 1964, 65.

2189Zitiert nach Cassel 1862, 174. Vgl. die *Legenda Aurea*, die betont, daß alle Kreaturen, auch Naturerscheinungen, von der Geburt Jesu kündeten (oben S. 390f). Die Vorstellung des Gewitters bestimmte auch das Brauchtum an Christi Himmelfahrt. Man glaubte, daß sich am Donnerstag (Name!; Christi Himmelfahrt fällt immer auf einen Donnerstag) der Himmel für die Aufnahme des Herrn öffne und sich dabei Gewitter entladen. Die brennenden Wergbällchen und das Wasser, welches aus dem Himmelsloch fiel, verband man vielerorts mit der Vorstellung eines

Die konische Form der Moosburger Geburt wäre vor diesem Hintergrund als **göttlicher Tau** zu deuten, der, von der Ankunft Jesu kündend, in der Christnacht vom Himmel fällt. Die mittelalterliche Auffassung von der Konsistenz des Taus war eine andere als die heutige: Nicht tröpfelnd oder in Form von Nebel gelangt der Tau zur Erde, sondern in Strömen fließend, wird er vom Himmel ausgegossen.<sup>2190</sup> Die sturzbachartige Gestaltung der konischen Form brächte in dieser Interpretation den Reichtum und die Kraft des göttlichen Regens, des Taus, zum Ausdruck, welcher nach Isaija „Wasser in der Wüste hervorbrechen und Ströme im dürren Land“ fließen läßt.<sup>2191</sup> Die Anbringung des Strahls direkt über der Gottesmutter, auf die er pfeilartig verweist, könnte dabei auf die Deutung des göttlichen Taus als Symbol für die Jungfäulichkeit Mariens (Vlieswunder Gideons) hinweisen. Möglicherweise ist Leinbergers Bildfindung dabei vom Moosburger Himmelfahrtsbrauch des Wasserwerfens angeregt (vergleiche **321**).<sup>2192</sup> Eine interessante, jedoch nicht beweisbare Spekulation wäre die Überlegung, ob im Rahmen der Weihnachtsliturgie wie an Himmelfahrt tatsächlich Weihwasser aus dem Himmelsloch rann.<sup>2193</sup> Im Relief zumindest entspringt der Wasserstrahl nicht der Wolke, das heißt der Zone des Göttlichen, des Himmels, sondern ganz klar der **Architektur**, dem Bereich des Irdisch-Kirchlichen.

### Die Architektur

Es handelt sich bei diesem Bauwerk, wie schon mehrfach betont, um einen prachtvollen, kirchlichen **Zentralbau**, dessen wohl quadratisch zu denkender Grundriß zugunsten der besseren Übersichtlichkeit der Szene perspektivisch unkorrekt in die Breite gedrückt wurde (**294b**).<sup>2194</sup> Ein großer Triumphbogen, der auf kräftigen Pfeilern mit würfelförmigen, reich profilierten Basen und ebensolchen Kämpfern ruht, scheidet den chorartigen Bereich gegen den Betrachterraum. Die Kämpferzone setzt sich entlang der Wände in Form eines profilierten, mit Kreisformen verzierten Gebälks fort. Dieses trennt die untere Reihe rundbogiger Fenster von der Obergadenzone, die gleichfalls von Rundbogenfenstern durchsetzt ist. Die Unterteilung betrifft auch die Ikonographie: die untere Zone ist Schauplatz der Anbetung und Standort des Krippenaltars, die obere Ort des Himmlischen und der himmlischen Musik. Die gleiche Differenzierung findet sich bei der

---

Unwettters (Sartori 1914 Bd. 3, 185ff; Koren 1934, 133ff u. 144ff).

2190 Siehe die Formulierungen oben Anm. 2181 u. 2184 in diesem Kapitel.

2191 Is 35, 6. King 1926, 129ff, bringt zahlreiche Beispiele für - allerdings unterirdische, d. h. dem Boden entspringende - (Weih-)Wasserquellen, die solche Vorstellungen mitgeprägt haben bzw. davon beeinflusst sein könnten.

2192 Der Wasserguß an Christi Himmelfahrt wird auch auf einem Kupferstich, der die liturgische Zeremonie an Christi Himmelfahrt illustriert, in F.A. Obermayr (Pseudonym für Josef Richter): „Bildergalerie katholischer Mißbraeuche“, Frankfurt und Leipzig 1784 (vgl. ebd. 158ff) als breiter, mehrstränniger und leicht gebogener Strahl dargestellt. Siehe Abb. in Weber 1987, 70 u. ebd. 126f.

2193 Eine solche Analogie hätte die Zusammenhänge zwischen der weihnachtlichen und der österlichen Liturgie sprechend zum Ausdruck gebracht. Siehe zu diesem Thema oben S. 370f.

2194 In der spätgotischen Kunst ist das Stallschema bei der Geburt Christi vorherrschend (LCI Bd. 2, Sp. 103ff).

Lediglich in der hochmittelalterlichen Kunst war neben dem Stall auch die reiche Palastarchitektur gebräuchlich (Neuheuser 2001, 628ff).

sogenannten „Großen Madonna von Einsiedeln“, einem Kupferstich des Meister E. S. **(322a)**.<sup>2195</sup> Die obere Bildzone zeigt die Trinität und, wie in Moosburg, eine Schar teils musizierender Engel. Die darunterliegende Hauptszenarie mit der thronenden Muttergottes wird gerahmt von einem Rundbogen, der zugleich die Ebenen trennt. Die Gottesmutter – innerhalb des Architekturgehäuses geborgen und von einem Baldachin bekrönt – ist als Gegenstand der Anbetung zusätzlich auf einen Altar versetzt, wie das Moosburger Christuskind. Die adorierenden, knieenden Pilger im Vordergrund bei E. S. sind mit den anbetenden Eltern Jesu im Relief vergleichbar. Selbst die sich schüchtern von der Seite nähernden Hirten der Moosburger Tafel finden sich an analoger Stelle im Kupferstich wieder.

Dem Kupferstich eignet ein gleichsam eucharistischer Gehalt: Maria ist der Altar, auf dem Jesus, das *panis angelorum*, zur Verehrung und Anbetung ausgestellt ist. Die Mensa, auf welcher die Madonna thront, sowie die ihr beigeordneten, „liturgischen“ Assistenzfiguren eines Leuchterengels und des leuchtertragenden Franziskus betonen ihre priesterliche Rolle. Sie stellt den Gläubigen das Brot des Lebens bereit. Die Hirten verkörpern, wie in Moosburg, das Urbild der christlichen Gemeinschaft am Altar und leiten den Betrachter zur *devotio* an.<sup>2196</sup> Von der rahmenden Tabernakel-Baldachinarchitektur des Gehäuses eingefasst, gibt die Madonna sich nicht nur selbst als verehrtes Heiligtum zu erkennen.<sup>2197</sup> Sie spielt zugleich auf das Sakramentsgefäß an, in dem der Leib Christi verborgen ist.

Auch in Moosburg könnte die Architektur des Geburtsreliefs die Bedeutung Jesu als **eucharistisches Brot** auf dem Altar unterstreichen. Ein weiterer Vergleich soll diese These stützen. 1509 gaben die Brüder Jakob, Ulrich und Georg Fugger zu Augsburg den Bau der sogenannten Fuggerkapelle an der Karmelitenkirche St. Anna in Auftrag **(322b)**.<sup>2198</sup> Sie diente als Grabkapelle der Fugger und, als Erweiterungsbau der Annenkirche, dem Gottesdienst des Karmelitenkonvents sowie dem der Gemeinde. Die Fertigstellung fällt in das Jahr 1512, ein Jahr vor der Aufstellung des Moosburger Altars.<sup>2199</sup> Ein Triumphbogen trennt den Anbau vom Kirchenschiff. Die rundbogigen Arkaden der unteren Zone ruhen auf vier kreuzförmigen Pfeilern mit profilierten Kämpfern. Im Obergaden ist nördlich und südlich je ein Rundbogenfenster eingelassen. Die Westwand gliedert sich in folgende Bereiche: als Basis dient eine aus Rundbogenfeldern gebildete Epitaphienwand, die durch eine Kollonadenbrüstung abgeschlossen wird. Darüber folgt eine glatte, von zwei

2195L. 81.; Abb. Appuhn 1989, 78. Zur Ikonographie vgl. ebd. 353f (dort auch zu den insgesamt drei Stichen, die E. S. für Kloster Einsiedeln lieferte). Zu Meister E. S. siehe auch Markus Naß: „Meister E. S.: Studien zu Werk und Wirkung“ (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 220; zugl. Diss. Berlin 1993). Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994.

2196Büttner 1983, 33ff; Walterscheid 1936, 37. Vgl. für Moosburg oben S. 371f: das *officium pastorum* leitete, anders als das *officium stellae*, direkt in die Eucharistiefeyer.

2197Kloster Einsiedeln war Ziel einer regen Wallfahrt, vermutlich zu einer wundertätigen Madonnenstatue; siehe dazu etwa Beckerath 1994, 166, m. weiterf. Lit.

2198Die Umstände der Stiftung und die Auftraggeber beleuchtet ausführlich Bushart 1994, 15-36.

2199Bushart 1994, 31ff. De facto kam die Kapelle Kloster und Gemeinde nur bedingt zugute (ebd.33). Zur Datierung ebd. 29.

Rundbogenpforten durchbrochene Mauer. Es schließt sich dann die Zone der Orgel mit Malereien von Jörg Breu an, ergänzt durch ein großes Rundfenster, dem sich die halbrunde Aussparung der Oberkante der Orgel anpaßt. Die Wand endet in einem Rippengewölbe. Dessen Ansatz über dem umlaufenden Gesims wird durch die mächtige Orgel verschleiert. Der Vergleich des Moosburger Geburtsreliefs mit der Fuggerkapelle bietet sich vor dem Hintergrund der Beziehungen Theoderich Mairs nach Augsburg und wegen der zeitlichen Nähe an: gemeinsame Merkmale sind der quadratische Grundriß, die starke Häufung des Rundbogenmotivs, die Abtrennung des durchfensterten Obergadens von der unteren Wand durch ein profiliertes Gesims, die Form der Pfeiler mit ihren würfelförmigen Basen und Kämpfern, deren Verzierung durch Kassettierungen. Allerdings sind die Motive in Moosburg, dem kleinen Format entsprechend, vereinfacht. Den mehrzonigen Aufbau der Augsburger Westwand verschmilzt Leinberger zu einem zweiteiligen: Über den drei Fenstern der unteren Zone, die man als Äquivalent zur Augsburger Epitaphienwand verstehen mag, folgt im Relief direkt der Obergaden. Die Kreisornamente des Frieses könnte man als Anspielung auf den Rosettendekor der Arkadenlaibung der Fuggerkapelle deuten. Die in der mittleren Wand zwischengeschalteten, langgestreckten Blendbögen des Frieses erinnern entfernt an die Säulen der Brüstung der Epitaphienwand.

Bushart hat ausführlich nachgewiesen, inwiefern die Fuggerkapelle formal der italienischen Renaissance, insbesondere italienischen **Sakramentstabernakeln**, verpflichtet ist.<sup>2200</sup> Diese Bezugnahme hängt mit der Funktion des Baus zusammen. Er wurde zu Ehren des Fronleichnams geweiht. Jeden Donnerstag sollte dort eine Sakramentsandacht stattfinden, und einmal im Monat war eine Fronleichnamsprozession vorgesehen.<sup>2201</sup> Im Zentrum der Kapelle steht deshalb der Fronleichnamsalter mit der Erbärmedegruppe von der Hand des Hans Daucher.<sup>2202</sup> Diese stellt den von drei Engeln gehaltenen Schmerzensmann dar. Durch das in der Art eines Velums um seinen Leib drapierte Grabtuch gibt er sich als das *panis angelorum* zu erkennen.<sup>2203</sup> Die Kapelle bildet nun die **architektonische Hülle**, das Gehäuse für dieses eucharistische Bildwerk. Anknüpfend an italienische Sakramentstabernakel kann daher nach Bushart „die Grundform der Kapelle [...] einem lichten Baldachin oder Tabernakel über quadratischer Grundplatte verglichen werden“.<sup>2204</sup>

Vor dem Hintergrund der Parallelen zwischen der Fuggerkapelle und der Architekturkulisse des Moosburger Geburtsreliefs könnte man Busharts Feststellung auch auf dieses übertragen: dort gälte der qua Kirchenarchitektur konstituierte Baldachin/Tabernakel dem auf dem Krippenaltar ausgestellten, eucharistischen Christkind. Vergleichbar ist dabei vor allem die Zweiteilung der

<sup>2200</sup>Sie gilt als frühester Renaissancebau Deutschlands. Als Vergleichsbeispiel führt Bushart z.B. den Sakramentstabernakel von S. Lorenzo in Florenz von Desiderio da Settignano an. Vgl. Bushart 1994, 90ff, hier bes. 95.

<sup>2201</sup>Bushart 1994, 31 u. 33.

<sup>2202</sup>Zum Altar siehe Bushart 1994, 199ff.

<sup>2203</sup>Bushart 1994, 204.

<sup>2204</sup>Bushart 1994, 63.

Szene: auch die Architektur der Fuggerkapelle (Westwand) gliedert sich in eine obere Zone, welche die **himmlische Liturgie und Musik** darstellt (Ikonographie der Flügel der Orgel Jörg Breus),<sup>2205</sup> und in eine untere Ebene, die sich dem **Sakrament** widmet. Die Gegenüberstellung stützt die These, die Kulisse des Moosburger Geburtsreliefs sei eine Anspielung auf die Rolle Mariens als *vas electa*, als Behältnis für das *panis angelorum*.<sup>2206</sup> Den gleichen Bedeutungsgehalt müßte man der Rahmenarchitektur des **Verkündigungsreliefs** zusprechen, die, wenn auch weniger deutlich, das Tabernakelmotiv der Fuggerkapelle nochmals aufgreift und so auf die zukünftige Bedeutung Mariens als Hülle für den Leib Christi hinweist.<sup>2207</sup> Der Gedanke des von einem Tabernakel umschlossenen Jesusknaben liegt auch vielen spätgotischen **Christkindwiegen** zugrunde, wie Keller zeigt. Bei einer Wiege aus Löwen (**323d**) sind Kind und Liegestatt von einer **Monstranz** umgeben. Ein Beispiel aus Tirlemont (**323b**) bildet ein Retabelreliquiar nach, und ein Bettchen aus Brügge (**322a**) ist nach Art eines Madonnentabernakels gestaltet (vergleiche **323c**).<sup>2208</sup> Auch die

2205 Sie schildert unter anderem die Himmelfahrt Christi, die Aufnahme Mariens in den Himmel sowie die Erfindung und Verbreitung der musica sacra im Beisein griechischer Philosophen und zahlreicher Engel. Siehe dazu ausführlich Bushart 1994, 233-252, 262-267. Wie in Moosburg Stern und Wasserstrahl als kosmologische Erscheinungen die Himmelszone ergänzen, so greift in Augsburg das mit einem Stern versehene Rundfenster in den Bereich der Orgel, der Himmelsmusik, ein (Bushart 1994, 89f, der den Stern aber als marianisches Symbol deutet).

2206 Den dem Tabernakel entspringenden Wasserstrahl über der Gottesmutter könnte man in diesem Kontext zusätzlich als Symbol ihrer priesterlichen Reinheit deuten. Der Strahl versinnbildlicht, wie gezeigt, die Geburt Christi aus der Jungfrau Maria (vgl. auch die Erzählung vom sog. Vlieswunder, oben S. 398). Da der Strahl zugleich der Wolke zugeordnet ist, wird im selben Moment die Herababkunft Jesu vom Himmel als göttlicher Tau thematisiert (dies könnte man als Hinweis auf die zwei Naturen Christi deuten). Das Wasser kann im Zusammenhang mit dem Thema Eucharistie im Hinblick auf Mariens Rolle als Priesterin gedeutet werden (wie oben S. 271ff zu zeigen versucht wurde, wird auch dieser Bereich in der Schreinplastik angeschnitten: Maria galt dem Priester vor allem wegen ihrer Reinheit als Vorbild). Für die Reinheit von Priester und Altar könnte der Wasserstrahl symbolisch stehen; auch die *Legenda Aurea* (Benz 1993, 55) schreibt der Geburt Jesu reinigende Kraft zu (dem Wasser wurde in sämtlichen Kulturen reinigende Kraft zugesprochen, siehe z.B. Léon-Dufour 1964, 739, Werner 2001, 21). Der Altar soll sich, so legt es schon das AT fest, durch äußerste Reinheit auszeichnen. In der Vision Ezechiels wird beschrieben, daß der Altar im Tempel Salomons sieben Tage lang zu reinigen sei, auch wird gesagt, daß er aus reinem, sauberen Gold bestehen müsse, vgl. Ez 43, 26; I Kge 7, 15ff; II Chr 3, 8ff (siehe TRE Bd. 28, 479). Für die Waschung des Altars in christlichen Kirchen werden Wasser und Wein oder Weihwasser benützt, welches mittels Palmwedel oder Schwamm aufgetragen wird; siehe King 1926, 65ff. Seit dem 8. Jh. war nach der Waschung das „pouring of the remaining water at the base of the altar“ üblich, der Altar wurde also nach der Waschung schwallartig mit Weihwasser übergossen (vgl. ebd. 76), eine Sitte, die an den Wasserstrahl in Moosburger Relief erinnern mag. Was die priesterliche Reinigung angeht, ist meist nur von der Waschung der Hände bzw. Füße in Brunnen oder von Asperierung durch Sprengen von Weihwasser die Rede, was jedoch letztlich eine symbolische Vergegenwärtigung des Reinigungsbades, des ausgiebigen Waschens oder Begießens mit Weihwasser ist (LThK Bd. 10, Sp. 982f; King 1926, 39ff, 59ff u. 72ff). Der Wasserstrahl könnte also in einer zusätzlichen Bedeutungsschicht auf die Waschung von Altar und Priester im Vorfeld der Eucharistie anspielen. Denkbar ist noch die Assoziation des dem Salomonischen Tempel entspringenden Stroms in der Vision Ezechiels (Ez 47, 1-12), der typologisch auf die Seitenwunde Christi gedeutet wurde (dies spiegelt sich wider im österlichen Gesang des „*Vidi aquam*“, welcher die Stelle bei Ezechiel thematisiert und ursprünglich zur Taufe am Karsamstag, später als Ausruck der geistigen Erneuerung durch die Auferstehung Jesu am Ostersonntag gesungen wurde; vgl. dazu Theiler 1906, 21f; King 1926, 111), aber auch auf die göttlichen, die Dürre auslöschenden Ströme hinweist, welche laut Is 44, 3 (siehe oben Anm. 2181 in diesem Kapitel) dem Volk Israel verheißen sind. Vgl. zur reinigenden Kraft des Weihwassers auch Heino Pfannenschmid: „Das Weihwasser im heidnischen und christlichen Cultus unter besonderer Berücksichtigung des germanischen Altertums“, Hannover 1869, bes. 180ff. Zum liturgischen Zusammenhang zw. **Hirtenanbetung und Eucharistie** siehe S. 389f.

2207 Auch im Altarcorpus kennzeichnet Leinberger die Madonna als sakramentales Gefäß, welches Christus, die lebendige Hostie, umschließt (oben S. 242ff). Zur vermutlichen Funktion des Retabels als Ort der Sakramentsaufbewahrung siehe oben S. 266ff.

2208 Der spätgotische Madonnenbaldachin (**323c**) stammt aus Brügge, Sint-Jans Hospital; die Gegenüberstellung mit der Wiege aus Brügge (ebenfalls Sint-Jans Hospital) bei Keller 1998, 100 m. Abbn. 14 u. 15. Zum Verhältnis von

Krippe Jesu selbst ist eucharistisch konnotiert, ebenso das Wort „Bethlehem“, welches mit „Haus der Brotes“ übersetzt wird.<sup>2209</sup>

### **Zusammenfassung**

Die Landshuter Marien Tafeln spiegeln also punktuell kirchliche Riten des Kastulumünsters in der Gotik, liturgische Gebräuche des Spätmittelalters allgemein und ausschnittsweise auch dessen Frömmigkeitspraxis. Diese Fingerzeige sind Hilfsmittel für den zeitgenössischen Betrachter bei der Identifikation mit den Bildern. Eigentlich herkömmliche, regionale Bildmuster werden so zu einem für diese Region teils völlig atypischen Wurf umgemünzt. Auffällig sind hierbei vor allem die von Gebärdeengeln bevölkerten Wolkenzonen. Diese generieren zugleich ein außergewöhnlich prächtiges Erscheinungsbild der Tafeln, welches einhergeht mit pompöser Architektur, pathetischen Gesten und reicher Faltsprache. Der Gläubige, der diese Bilder an Sonn- und Feiertagen sah, sollte darin etwas vom Reichtum und Glanz des vor seine Augen zelebrierten Gottesdienstes spüren können.

Versteckte Hinweise auf vermutlich eines der zentralen Themen des Retabels – Eucharistie und Sakrament – ergänzen die Marienvita: in den ersten beiden Tafeln geht es um die Rolle der Gottesmutter als *tabernaculum panis*, während das Jesuskind gleichsam auf dem Krippenaltar zur Schau gestellt wird. Selbst die letzte, die Himmelfahrtsszene, ist sakramental deutbar. Denn nach Schrade impliziert die Ikonographie des gen Himmel fahrenden Jesu stets die **sakramentale Gegenwart Christi auf Erden** nach seinem Entschwinden (ein Grund dafür, daß es in Moosburg bei der dramatischen Feier an Christi Himmelfahrt Hostien regnete). Den gleichen Sachverhalt erklärt auch Stemmler: die Hostie ist Symbol für das letzte Abendmahl, mit dem Jesus von seinen Jüngern zwar Abschied nimmt, jedoch qua Eucharistie unter den Aposteln und auch unter den Gläubigen über den Tod hinaus präsent bleibt.<sup>2210</sup>

---

Christkindwiege und Monstranz Keller 1998, 99; die Löwener Wiege ist verschollen und befand sich ehemals im Großen Beginenhof zu Löwen (ebd. Abb. 35). Die retabelreliquiarartige Wiege (ebd. 100 u. Abb. 32) befindet sich in Tirlemont, Tienen Hospital.

2209 Siehe dazu ausführlich Berliner 1955, 154f, bes. auch ebd. Anm. 14.

2210 Vgl. ausführlich Schrade 1930, 176f, und Stemmler 1970, 158f.

## 5. *Genera Dicendi* – ein Vergleich des Marien- und des Kastuluszyklus im Hinblick auf Stil und Funktion

Feulner hat den Marienreliefs im Vergleich mit den Kastulustafeln Schematismus vorgeworfen. Er hält allenfalls eine Zeichnung Leinbergers als Grundlage denkbar.<sup>2211</sup> Die Umrißhaftigkeit und schlichte Profilstellung der Protagonisten, ihre symmetrisch-blockhafte Anordnung und ihr Architektur und Landschaft deutlich untergeordneter Maßstab zeugen jedoch nicht von mangelndem Einfallsreichtum des Künstlers. Übersichtlich und wenig überladen, unterstützen sie vielmehr die Lesbarkeit der Szenen. Auch für die Kastulustafeln wurde gezeigt, daß sie sich durch eine eingängige Lesestructur auszeichnen. Allerdings verlief die Erzählung dort linear und im chronologischen Kontext. Die Marien- und Christusszenen jedoch sind als schlaglichtartige, einzeln für sich zu lesende Bildtopoi konzipiert. Sie bilden keine zusammenhängende Erzählung, sondern Ergänzungen, „Kommentare“, zusätzliche Deutungsmöglichkeiten zur Corpusmadonna. Anders als die Kastulusreliefs dienten sie nicht an Werktagen der längeren, persönlichen Kontemplation des Einzelnen, sondern waren nur für kurze Zeit an Sonn- und Feiertagen, für manchen während der Gottesdienste nur aus der Ferne, sichtbar.<sup>2212</sup> Die schlichte, symmetrische, und schlaglichtartige Komposition der Marienreliefs scheint auf diese im Vergleich zum Werktag veränderten Bedingungen Rücksicht zu nehmen: sie sind fernwirksam, auf einen Blick zu erfassen und folgen gängigen Bildmustern mit hohem Bekanntheitsgrad.<sup>2213</sup> Gleichwohl gibt es Hinweise auf eine **ideale Leserichtung**: Bei der Kastulusfolge hatte die Analogie der zwei jeweils guckkastenartigen Innenraumbühnen der oberen beiden Tafeln dem Betrachter vorgegeben, daß Verhaftung und Verhör unmittelbar zusammengehören, daß also Leserichtung und zeitliches Kontinuum von links nach rechts angelegt sind. Bei der Marienfolge gilt dasselbe für Verkündigung und Geburt mit ihren jeweils ähnlich gestalteten, übereinander angeordneten Architekturkulissen: die Leserichtung ist hier allerdings vertikal (**294**).

Die **Symmetrie** der Kastulustafeln erschließt sich aber auch, wie gezeigt, vor dem Hintergrund der antiken Rhetorik: sie kennzeichnet die Schauseite des Retabels als Einheit, vermittelt *concinntitas*, Ebenmaß, im Sinne Albertis.<sup>2214</sup> Auch die Innenseite präsentiert sich als **harmonischer Gesamtwurf**, wenn die Tafeln der Innenflügel sich jeweils symmetrisch entsprechen, wenn die Gesten der Protagonisten einheitlich auf die Corpusmitte ausgerichtet sind, wenn Faltenformen (Y)

<sup>2211</sup>Feulner 1927, 130.

<sup>2212</sup>Entsprechend rücken die Figuren der Marienreliefs eben nicht, wie die der Kastulusreliefs, das Bildformat förmlich sprengend, nah an den Betrachter heran, sondern werden durch d. Profilierung d. unteren Bildrandes vom Betrachter getrennt. Die Figurenmasse der Kastulustafeln ist dementsprechend bei den Marienreliefs erheblich reduziert.

<sup>2213</sup>Vgl. etwa die H-förmige Komposition der Geburt, oben S. 350. Wie wichtig die Fernwirkung des Retabels gewesen sein dürfte, zeigt z.B. die Zeremonie der Adventssonntage, bei der sich die Sänger schrittweise vom Westportal her näherten, also den Altar erst von Ferne und erst nach und nach aus der Nähe wahrnahmen (siehe oben S. 377).

<sup>2214</sup>Vgl. oben S. 302.

und Motive (Engel) übereinstimmend auf entsprechende Details der Schreinplastik antworten.<sup>2215</sup> Gleichwohl wurde streng in einen dem Marienleben und einen der Christusvita gewidmeten Flügel unterschieden. Diese Differenzierung spiegelt sich, wie gezeigt, auch in der Kulisse, die einmal Innenräume, einmal Landschaften wiedergibt. Die Maria zugeordneten Tabernakel-Architekturen sind nahezu identisch gebildet. Entsprechend finden auch die Christusszenen jedesmal vor der gleichen Hügelkette mit zu den Bildrändern hin ansteigenden Anhöhen statt.<sup>2216</sup> Die Angleichungen kennzeichnen die inhaltlich jeweils zusammengehörigen Reliefpaare. Marien- werden gegen Christusszenen geschieden, genauer: jene, die während der Kindheit Jesu spielen, heben sich gegen solche aus dem Erwachsenenleben deutlich ab (Ostern-Weihnachten). Ob die je paarweise übereinstimmenden Örtlichkeiten zugleich als Antwort auf das aristotelische Primat von den drei Einheiten des Ortes, der Handlung und der Zeit zu lesen ist, sei dahingestellt. Zumindest werden durch die Engel und die Wolkenformationen alle vier Tafeln wieder als **einheitliche Bildfolge** lesbar. Dabei läßt sich, wie betont, Jesu Weg vom Himmel auf die Erde und seine Rückkehr in denselben in der **kreisförmigen Lesefolge** der Tafeln nachvollziehen. Dies erinnert an die Forderung der mittelalterlichen *ars praedicandi*, dergemäß Anfang und Ende einer Predigt aufeinander bezogen sein müssen. Die damit zusammenhängende Prämisse, der Schluß einer frommen Rede solle gleichzeitig auf Gott verweisen, wird durch die Himmelfahrtsszene erfüllt.<sup>2217</sup> Ins Bild umgesetzte **Redefiguren** lassen sich für die Marientafeln nicht in der gleichen Fülle aufzeigen, wie dies für die Kastulusreliefs möglich ist.<sup>2218</sup> Bestimmend ist der Gebrauch von **Bildtopoi**, von gut lesbaren, allgemein bekannten Formeln (etwa die H-förmige Komposition der Geburtszene, die an Dürer angelehnte Komposition der Verkündigung). Sie gewährleisten, wie oben erläutert, die schnelle Erfassung der Bilder während der kurzfristigen Öffnung der Retabelinnenseite.

Lohnend ist der Versuch, den in der Literatur allgemein als künstlerisch hochwertig anerkannten Kastuluszyklus und die scheinbar weniger „anspruchsvollen“ Marientafeln vor dem Hintergrund der **genera dicendi** (Stillagen) zu betrachten. Diese Lesart kehrt die von der modernen Kunstgeschichte entwickelten Qualitätskategorien gleichsam um: Augustinus rät für **alle** Formen der Predigt zu einem **niederen Stil** (*sermo humilis*), denn auch Jesus habe sich laut Bibel selbst erniedrigt (*humilitas passionis*). Je nach Publikum (Geistliche, Gemeinde) solle die Sprache variiert und abgestuft werden.<sup>2219</sup> Wie an anderer Stelle erläutert, besaß das Moosburger Retabel zwei für je

<sup>2215</sup>Dies wurde erläutert oben S. 366f.

<sup>2216</sup>Obwohl die Auferstehung nicht, wie die Himmelfahrt, am Berg Galiläa stattfindet. Vielleicht wurde die Hügelkette deshalb bei der Auferstehung abgewandelt durch die flankierenden Kiefern.

<sup>2217</sup>Zur *ars praedicandi* siehe ausführlich oben S. 305ff.

<sup>2218</sup>Mit einem Parallelismus mag man die bei der Geburt und bei der Himmelfahrt knieende Muttergottes vergleichen. Siehe oben S. 320 (für die Kastulustafeln).

<sup>2219</sup>Sie müsse dabei aber stets bewegend und lehrhaft sein und den Zuhörer erfreuen, vgl. oben S. 304f. Mit dem Thema *genera dicendi* bei Hans Leinberger habe ich mich 2002 im Rahmen eines Aufsatzes beschäftigt (Käppel 2002, 167ff).

unterschiedliche Betrachtergruppen bestimmte Ansichtsseiten: die **Kastulusreliefs** richteten sich primär an Gemeinde und Pilger.<sup>2220</sup> Die Szenen sind daher, im Sinne Augustinus', lebensnah, teils vulgär, expressiv und sehr bewegt: sie versuchen, den „einfachen Mann“ für sich einzunehmen und zu begeistern; einige Figuren blicken den Betrachter direkt an. Alles ist ganz und gar „irdisch“, auf die Darstellung des Himmels wurde verzichtet. Man könnte hier, nach dem Verständnis Augustins, von einem **niederen Stil** sprechen. Die **Marientafeln** erfüllten eine eher repräsentative Funktion, dienten bei sonntäglichen Gottesdiensten Gemeinde **und** Klerus zur Anschauung und leiteten beide zur gemeinsamen Devotion ein. Sie sind dementsprechend glanzvoll und prächtig, schmuckreich, fast „ornamental“, vor allem was die ausufernden Himmelszonen mit den Wolken und Engeln angeht. Haltung und Bewegung der Figuren sind ruhig und feierlich, die Gruppen sorgfältig auf die Personen Mariens beziehungsweise Christi ausgerichtet. Realismen beschränken sich auf die oben beschriebenen Anlehnungen an die Stiftsliturgie. Sie gleiten weder ins Expressive noch ins Brutal-Vulgäre ab. Die Marientafeln vertreten also, verglichen mit den Kastulusszenen, im Sinne Augustinus', eine **höhere Stufe** des *sermo humilis*. Die Symmetrie und die vermeintlich „simplen“ Profilfiguren<sup>2221</sup> sind weder einfallslos noch schematisch. Sie generieren eine hieratische Szenengliederung, die den Betrachter an „repräsentative“ Bildgattungen wie Tympanonreliefs oder Buchmalereien erinnern mochte.

Daß das Relief der Innentafeln weniger plastisch gebildet ist als das der Außenflügel, spricht nicht gegen diese Interpretation. In der italienischen Kunsttheorie zum Beispiel gilt das Flachrelief als eine besonders „kunstvolle“ Form, bei der es um die *inventio* des Künstlers und weniger um die handwerkliche Fertigung geht. Es eignete sich zur Vervielfältigung. Leinbergers im Flachrelief gefertigte Passionstafeln etwa (**282e,f,g**), deren Kompositionen als besonders qualitativ gelten, wurden, wie sich an einem Fall nachweisen läßt, als Modelle für Epitaphien verwendet.<sup>2222</sup> Das Hochrelief ist hingegen die „didaktischere“ Variante, da es der Skulptur näher verwandt ist und haptische, das heißt „realistische“ Werte vermittelt.<sup>2223</sup> Die für die Unterweisung der Gläubigen und vor allem für das private Gebet vor dem Altar vorgesehenen Kastulusreliefs zeichnen sich daher durch eine **stärkere Relieftiefe** aus. Die Innentafeln jedoch dienten weniger der Belehrung, sondern sollten – im Sinne der gregorianischen Trias der Funktionen eines Bildes – den Gläubigen erfreuen und als repräsentativer Schmuck des Gottesdienstes dienen, der auch vom Langhaus aus jedem zugänglich und für jeden lesbar war.<sup>2224</sup>

2220Vgl. d. Ausführungen zum Lettner S. 23f; er war vielleicht durchlässig konzipiert und als Zugang für die Pilger gedacht. Auch junge Kanoniker konnten aus den Darstellungen lernen, vgl. S. 328f.

2221Verglichen etwa mit den vielfach variierenden Körperhaltungen der Schergen bei der Kastulusfolter, siehe S. 332.

2222Gemeint ist das Kreuzigungsrelief aus dem BNM München (**282e**), dessen Komposition einfloß in die Gestaltung des Epitaphs von Propst Peter Maurer (1508-1545) in der Stiftskirche St. Florian in Österreich. Vgl. dazu: Gertrude Tripp: „Das Epitaph des Propstes Peter Maurer“ in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 14, 1965, Heft 3, 120-127 (Abb. ebd. 121). Zu den unterschiedlichen Relieftypen in der ital. Kunsttheorie oben S. 329ff.

2223Siehe oben S. 331f.

2224Die Lesbarkeit wäre vielleicht durch zu erhabene Reliefpartien unnötig verunklärt worden. Gleichwohl werden

Wie erwähnt, bestand auch Veit Stoß' **Marienaltar** im Bamberger Dom (1523, **324a**), ursprünglich für die Nürnberger Karmeliterkirche bestimmt, komplett aus Schnitzreliefs.<sup>2225</sup> Von den ehemals acht auf zwei Flügel verteilten Tafeln haben sich nur vier erhalten, die heute alle als Schmuck der Feiertagsseite dienen. Die Bilder des oberen Registers waren ursprünglich an der Werktagsseite zu sehen (**324b**), die unteren dienten schon immer als Dekor der inneren Schauseite (**324c**).<sup>2226</sup> Diese Innenszenen wirken, wie die Moosburger Marienaltartafeln, ruhig und feierlich. Sie sind konsequent auf einen Mittelpunkt hin orientiert. Bei den ehemaligen Außenszenen hingegen wird, wie beim Kastuluszyklus, breit ausmalend, teils in linearer Folge, erzählt. Die Kompositionen sind asymmetrisch. Gebrauchsgegenstände aus dem unmittelbaren, alltäglichen Umfeld des Betrachters werden ins Bild gebracht und so fort.<sup>2227</sup> Was die **Relieftiefe** angeht, sind jedoch die Verhältnisse bei Veit Stoß im Vergleich zu Moosburg umgekehrt: die ursprünglich außen angebrachten Reliefs mit den Szenen der Geburt Mariens und der Flucht nach Ägypten sind im Flachrelief (**324b**), die Innentafeln mit der Anbetung und Beschneidung Christi im Hochrelief ausgeführt (**324c**). Alle anderen Merkmale, die für den Kastulus- und den Marienzyklus in Moosburg erarbeitet wurden, treffen hingegen auch für das Stoßretabel zu.

Begründen läßt sich dies folgendermaßen: die **Funktion** des Bamberger Altars war eine andere als die des Moosburgers. Erstens war die Außenseite weniger für Gemeinde und vorbeiziehende Pilger bestimmt, als für den Konvent. Das Retabel war eben **nicht** für eine Stiftskirche bestimmt, sondern für ein Kloster. Wie außerdem der erhaltene Kontrakt zur Auftragsvergabe belegt, war ausdrücklich eine möglichst aufwendige, stufenweise Steigerung der bildnerischen Mittel hin zur Feiertagsseite vorgesehen.<sup>2228</sup> Die Tiefe der Reliefs nimmt daher, ausgehend von den glatt belassenen Standflügeln, über die nur schwach reliefierten Außentafeln und die plastischeren Innenflügel bis hin zum Hochrelief mit der Geburt Christi im Corpus als Höhepunkt, kontinuierlich zu. Der **Außenseite** wurde innerhalb dieser stufenweisen Inszenierung **wenig Gewicht** beigemessen, sie ist lediglich der verhaltene Auftakt für die prachtvolle Vision der inneren Schauseite. Anders in Moosburg: statt von glatten Standflügeln ist die Werktagsseite hier von rundfigurigen Schreinvächtern flankiert, auf die das Hochrelief der Kastulustafeln antwortet. So entsteht außen

---

sowohl die Devotionsgesten der Apostel als auch diejenigen Mariae als Vorbilder für den Kanoniker gedient haben (die Kanoniker verstanden sich als Nachfolger der Apostel, vgl. oben S. 13ff). Palazzo 2000, 162ff, beschreibt ein ähnliches Bsp. aus dem Kloster Vendôme (Frankreich). Im Kapitelsaal befindet sich ein romanisches Fresko mit einer Emmaus-Szene. Christus ist inszeniert mit betont liturgischer Geste (erhobene Hände). Die *fractio panis* des Bildes, so Palazzo, diene dem Priester bei der Wandlung der Hostie als Vorbild. Dahinter steht ein konkreter Zeitbezug: unter Abt Geoffrey (E. 11. Jh.) war eine Diskussion um die Feier einer dramatischen Umsetzung der Emmausgeschichte im Kloster zu Pfingsten im Gange.

2225 Siehe oben S. 68.

2226 Vgl. zur Geschichte des Retabels Kat. Nürnberg 1983, 343ff, Kat. Bamberg 1987, 321ff, jeweils m. Abbn.; vgl. zur ehemaligen Anordnung der Tafeln bes.: Robert Suckale: „Das ehemalige Hochaltarretabel der Nürnberger Karmelitenkirche und sein altkirchliches Programm“ in: „Veit Stoß. Vorträge des Nürnberger Symposions“ (Hg. GNM Nürnberg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte München). München/Berlin 1983, 229-244 m. Abbn.

2227 Siehe dazu ausführlich Suckale (wie Anm. 2226).

2228 Vgl. ausführlich Kat. Nürnberg 1983, 343ff.

eine zweite, **selbständige Schauseite (46)**, die die innere nicht nur vorbereitet, sondern vor allem mit ihr konkurriert: sie kennzeichnet das Retabel als prächtiges, monumentales Reliquiar, in dem die Gebeine des Hl. Kastulus ruhen. Deshalb „erstrahlen“ die Kastulustafeln in prächtigem Hochrelief und mit „metallischer“ Oberflächengestaltung.<sup>2229</sup>

An dieser Stelle wird der in Kapitel II. 3. b. besprochene **Lettner** wichtig. Wie erläutert, dürfte er, gemäß der für Stifts- und Pfarrkirchen typischen, offenen Lettnerform, in der Mitte vielleicht mit einem Tür- oder Fensterdurchbruch versehen gewesen sein, wie in den Kirchen zu Gelnhausen und Wechselburg (**5a,b**). Diese Öffnung könnte – bei geschlossener Schauseite des Retabels – den Kastuluszyklus quasi als Ausschnitt aus dem Altarensemble gezeigt haben, während sich der Besucher von Westen dem Chor näherte. Der gotische Altaraufsatz blieb dabei, hinter der Lettnerwand versteckt, ausgeblendet. So wären die Stildiskrepanzen zwischen Gesprenge und renaissancemäßigem Reliefzyklus nicht ins Gewicht gefallen. Das teils bunte, teils metallisch schimmernde und mit Punzen versehene Erscheinungsbild der Tafeln und ihr plastisches Hochrelief hätten – isoliert betrachtet – umso mehr den Eindruck eines monumentalen Reliquienschreins erweckt: „*Mausoleum Stat in Medio Chori...*“<sup>2230</sup> Beim Durchschreiten des Lettners erlebte der Betrachter einen „Aha-Effekt“ – der vermeintliche feste Schrein verwandelte sich in ein Flügelretabel.

## **6. Die Predella des Moosburger Hochaltars**

### **a) Die Flügelinnenseiten – Überlegungen zur Ikonologie**

Die inzwischen leere Predella des Kastulusretabels (**289a**) barg bis vor kurzem die Reste der Kastulusreliquien in einem neugotischen Reliquienschrein, der aus der Restaurierung von 1862 stammt.<sup>2231</sup> Links und rechts an den Flügeln befinden sich heute neugotische Schnitzreliefs von Josef Knabl, die ebenfalls 1862 hinzukamen (**289b**). Sie stellen die Verkündigung und die Geburt Christi dar. Im Hintergrund der neuen Tafeln sind die wohl ursprünglichen Hintergrundmalereien der spätgotischen Predellenreliefs von der Hand Hans Wertingers zu sehen: Landschaften mit Himmelszonen aus Goldgrund. Dieser weist beim Verkündigungsrelief (**325**) Unregelmäßigkeiten auf: die den Türpfeilern und Fenstersäulen der Gebäudekulisse benachbarten Partien sind hell, nicht nachgedunkelt. Diese Bereiche dürften ursprünglich durch etwas breitere Architekturdetails

<sup>2229</sup>Zum vielleicht ehemals metallischen Erscheinungsbild der Tafeln siehe oben S. 336. Hinsichtlich der Pracht der Moosburger Außenseite sind vergleichbar die Retabel in Nonn, Rabenden und St. Kolomann (S. 151, 156f, 73ff) mit teils sehr aufwendigen Malereien. Zum Ersetzen von Malerei durch Relief in Moosburg siehe S. 331f.

<sup>2230</sup>Vielleicht waren auch die Schreinwächter zu sehen, was diesen Eindruck noch verstärkt hätte (vgl. **152, 155, 156d**).

<sup>2231</sup>Vgl. Behle 1984, 30; Nadler 2002, 25.

überdeckt gewesen sein. Arnold nimmt daher wohl zurecht an, Knabls Durchfensterung des Verkündigungsraumes lehne sich an die geschnitzte Blendarchitektur der älteren Tafel an.<sup>2232</sup> Die goldenen Himmel bergen eine kleine Taube (am rechten Bildrand der Verkündigung, **325a**) beziehungsweise zwei Engel mit Schriftband (Geburtsszene, **325b**). Nach Meinung Arnolds handelt es sich um die Verkündigungstaube und um weihnachtliche Gloriaengel, sodaß außer Frage stehe, daß auch die verlorenen Innentafeln der Predellenflügel die Verkündigung und die Geburt zeigten.<sup>2233</sup> Doch hielt sich Knabl wirklich an die originale Ikonographie der Predella?

Ordnet man den Landshuter Marienzyklus dem Moosburger Hochaltar zu, käme es zu einer Doppelung von Verkündigung und Geburt Christi (auf Schrein- **und** Predellenflügeln). Eine solche Konstellation ist unwahrscheinlich. Die rückwärtig an der Predella angebrachte Malerei mit der Kreuztragung von Hans Wertinger (**286**) legt vielmehr nahe, daß auch die Predellenflügel ehemals **Christusszenen** zeigten.<sup>2234</sup> Denkbar wäre, daß sie, wie die Corpustafeln, wichtige Feiertage der Moosburger Stiftsliturgie illustrierten. Nun ist im Moosburger Graduale neben den qua Bild auf den Marien Tafeln vertretenen Festen Christi Geburt, Auferstehung und Himmelfahrt auch das **Pfingstwunder** mittels einer besonders prachtvollen Bildinitiale hervorgehoben.<sup>2235</sup> Tatsächlich könnte der linke Predellenflügel die Niederkunft des Heiligen Geistes auf Maria und die Apostel gezeigt haben: die Taube wäre dann als dessen Symbol zu interpretieren. Die Szene wäre, so läßt sich aus den ungleichmäßig nachgedunkelten Goldgründen schließen, von einer durchfensterten Architektur umschlossen gewesen, die den Blick auf die herannahende Taube freigegeben hätte. Dies entspricht der zeitgenössischen Ikonographie (**325c,e**).<sup>2236</sup>

2232Arnold 1990, 134. Dies bedeutet aber nicht zwingend eine thematische Übereinstimmung, wie Arnold meint.

2233Vgl. Anm. 2232 in diesem Kapitel.

2234Über der Predella an der Schreintrückseite befand sich ursprünglich die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Das Bild wird u. a. von Berthold Riehl genannt (Riehl 1895, 417, siehe oben S. 83). Das Gemälde, bei dem es sich um ein Ölbild unbekanntes Entstehungsdatums handelte, scheint sich noch bis zur Restaurierung des Altars 1970 an der Schreintrückseite befunden zu haben und ging während der Ausbesserungsarbeiten am Retabel verloren (Bericht der Landshuter Zeitung, Z.A. Dok. Moosburg, Akten 1922-1972, Landesamt für Denkmalpflege, München).

2235Cod. ms 156, Staatsbibl. München, fol 11v (Geburt), 77v (Auferstehung), 94v (Himmelfahrt), 96r (Pfingsten). Vgl. Hiley 1996, XIV m. Abbn.. Die Bilder lassen, kompositorisch und inhaltlich, ansonsten keine Rückschlüsse auf die Moosburger Tafeln zu. Zu den Illustrationen vgl. auch Alfred Stange: „Deutsche Malerei der Gotik“, Bd. 2: „Die Zeit von 1350-1400“, Berlin 1936, 177 („Die Qualität der Bilder ist durchweg gering“). Das Pfingstfest wird laut Graduale liturgisch durch insgesamt vier der seltenen, sogenannten Tractus-Gesänge bestimmt und dadurch besonders hervorgehoben (insgesamt nur 25 im Moosburger Kirchenjahr, und stets nur ein Tractus pro Messe). Dies sind ohne Antiphon und Responsorium nur in der Fasten- und Pfingstzeit sowie an Quatember- und Vigiltagen und bei Totenmessen vorgetragene, psalmodiale Sologesänge („*psalmus directus*“), die das Alleluja ersetzen (AllgLex Bd. 18, 263). Über liturgische Spiele in Moosburg an Pfingsten (Heiliggeisttaube schwebt durch das Himmelsloch, vgl. Tripps 1998, 191-200, Weber 1987, 268ff, 351ff) berichtet Grain 1927 nichts, eine dramatische Inszenierung des Pfingstfestes ist allerdings nicht ausgeschlossen.

2236Hierfür lassen sich als Vergleichsbeispiele anführen: Meister E. S., L. 35 (Abb. Appuhn 1989, 48, **325e**), L.34 (Abb. ebd. 11); die Taube schwebt in L.35 im offenen Mittelfenster einer dreiteiligen Fensterreihe. Ebenso in der Illustration des Pfingstwunders von Hans Schäufolein in „*Das Plenarium oder Ewangely buoch*“ (Basel 1514, vgl. Abb. 723 in Schreyll 1990, o.P.), wo die Taube, umringt von einem Wolkenkranz, durch eine Säulenarkade fliegt, ebenso Schäufoleins Pfingstwunder von ca. 1510 (Holzschnitt, Schreyll 1990, Abb. 413, **325c**). In den genannten Beispielen gehen von der Taube keine Strahlen aus, die direkt die Köpfe der Apostel treffen (die Hintergrundmalerei in Moosburg zeigt ebenfalls keine Strahlen oder Feuerzungen). Auch die zu rekonstruierende Hintergrundarchitektur spricht dagegen, die Taube als Heiliggeisttaube einer Taufe Christi zu deuten (diese hätte vor einer freien Landschaft stattfinden müssen).

Beim gegenüberliegenden Flügel (**325b**) schließt die Inschrift des von den Engeln präsentierten Spruchbands die bisher gültige Interpretation als Weihnachtsszene aus. Weder ein „Gloria“, noch das „*in excelsis deo*“ sind auszumachen. Das letzte Wort ist hingegen mit großer Wahrscheinlichkeit als „*Galyleia*“ zu entziffern, das voranstehende als „*Berg*“.<sup>2237</sup> Gemeint ist also vielleicht der **Berg Galiläa**, zu dem Christus nach seiner Auferstehung kommen und auf dem er die Jünger empfangen wird. Das Galiläa-Motiv taucht, wie gezeigt, im Zusammenhang mit der Osterliturgie in Moosburg mehrfach an zentraler Stelle auf.<sup>2238</sup> Eine Szene des **Osterfestkreises** käme also für diesen Platz in Frage. Denkbar sind die drei Marien, die am Ostermorgen den toten Heiland besuchen wollen. Statt seiner – so die gängige Ikonographie – finden sie einen oder auch zwei Engeln vor, welche die Kunde von der Auferstehung des Herrn überbringen. Diese Szene wurde in Moosburg, wie beschrieben, im Rahmen eines liturgischen Spiels inszeniert.<sup>2239</sup> Im Hochmittelalter eher selten dargestellt, erfreute sie sich in der spätmittelalterlichen Plastik, Buch- und Tafelmalerei wieder zunehmender Beliebtheit. Häufig wurde die Szene der drei Frauen am Grabe vor einem tiefen **landschaftlichen Hintergrund** mit **Stadtansicht** als Hinweis auf das Himmlische Jerusalem inszeniert.<sup>2240</sup> Die **Architekturabbreviatur** der Moosburger Hintergrundmalerei (**325b**), die Inschrift des Spruchbandes und die der Passion und Auferstehung des Herrn gewidmete Ikonologie des Retabels insgesamt sprechen also dafür, daß auf diesem Flügel ursprünglich die Osterszene mit den drei Marien und dem Engel am Grab Jesu dargestellt war.<sup>2241</sup> Daß hier, entgegen der gängigen Ikonographie, zusätzlich **Schriftbandengel** im Himmel die Szene ergänzten, orientiert sich vielleicht an den Flügelreliefs der Corpus-Feiertagsseite: auch Verkündigung und Himmelfahrt warten, wie gezeigt, mit einem außergewöhnlich großen Aufgebot an Engeln auf. Sie verleihen der Schauseite im Sinne der *genera dicendi* ein prachtvolles, repräsentatives Erscheinungsbild und versinnbildlichen zugleich den Zusammenhang der Heilsgeschehnisse. Die Schriftbandengel der Hintergrundmalerei im Predellenrelief banden also, unter Vorbehalt der Richtigkeit der hier vorgelegten Rekonstruktion, auch die Osterszene mit den drei Marien in den Gesamtkontext des Retabels ein.<sup>2242</sup>

2237Das erste Wort könnte „Christus“ bedeuten, die folgenden Buchstaben sind größtenteils unter dem Mantel des rechten Engels verborgen und nicht zu lesen.

2238Siehe z. B. oben S. 377, 380, 381.

2239Siehe oben S. 379.

2240LCI Bd. 2, Sp. 54-62, bes. 59ff. Vgl. die Darstellungen Hubert van Eycks (Rotterdam, Museum Boyman-van-Beuningen, Pächt 2002, 171ff u. Farbt. 20), des „Augsburger Meisters von 1477“ (Esztergom, Keresztény Múzeum, vgl. LCI Bd. 2, Sp. 60, Abb. 3), Veit Stoß, Krakauer Marienaltar, 1489, siehe Kat. Nürnberg 1983, 27ff m. Abbn..

2241Denkbar wäre auch die „*Noli me tangere*“-Szene, doch ist die Stadtarchitektur im Hintergrund hierfür zu dominant; das „*Noli me tangere*“ findet meist in einem Garten statt, vgl. LCI Bd. 3, Sp. 332-336. Jedenfalls ist für diesen Flügel eine landschaftliche Szene ohne Architektur wahrscheinlich, weil 1. der Goldgrund **nicht** die für die Verkündigungstafel konstatierten Unregelmäßigkeiten aufweist, und weil 2. dies der auch für den Corpus typischen **Aufteilung** in einen „architektonischen“ linken Teil (Maria) und einen „landschaftlichen“ rechten Teil (Christus) entspricht.

2242Zum Thema Engel siehe oben S. 372ff, zum Zusammenhang der Heilsgeschehnisse siehe S. 369ff.

### Die Ikonographie des Predellenschreins

Daß der Predellenschrein **nicht** Ort der Reliquienverwahrung gewesen ist, hat zuletzt überzeugend Nadler nachgewiesen, der eine umfassende Dokumentation der Moosburger Archivalien vorlegte.<sup>2243</sup> Zahlreiche Indizien in den Quellen sprechen dafür, daß die Kastulusgebeine seit dem 15. Jahrhundert permanent **unter** dem Altarretabel, vermutlich in der Mensa (und/oder auch zeitweise im Kirchenboden), verborgen waren: Als 1469 der gotische Chor des Münsters errichtet wurde, sind die Kastulusreliquien, so überliefert es Herrnpöckh, „*von ihrer ersten Ruhestatt erhebt und mit grosser Andacht und Solemnität unter dem neuen Chor-Altar in einer bleyenen Sarch übersetzt worden.*“<sup>2244</sup> Auch in einer Kastulusvita von 1817 wird berichtet, die Reliquien seien 1469 nach der Auffindung im Rahmen des Chorbaus in einem „*bleyernen Sarg, in der **Tumbe** des Choraltars beygesetzt worden*“.<sup>2245</sup> Anlässlich der Reliquientranslation nach Landshut wurden sie am 3. Mai 1604 dort entnommen und anschließend die übriggebliebenen Reliquien „*in dem Chor-Altar der Stift-Kirchen Moßburg sein **altem Orth** und Verwahrung gegeben worden.*“<sup>2246</sup> Entsprechend liest man im bereits zitierten Visitationsbericht von 1694, daß „*nach Meinung des gemeinen Volkes*“ der Leichnam des Heiligen **unter** dem „*Mausoleum*“, unter dem Altar, also in der Mensa oder im Boden, ruhe.<sup>2247</sup> Nadler geht nun davon aus, daß mit „*Mausoleum*“ ein separates, älteres **Kastuluskenotaph** (also ein Bodengrab) in der Mitte des Chores gemeint sei.<sup>2248</sup> Denkbar wäre aber auch, so Nadler, daß sich dieses Grab „unmittelbar vor dem Choraltar befand“, daß also Retabel und Kenotaph eine **visuelle Einheit** darstellten.<sup>2249</sup> Der vom Verfasser des Visitationsberichts sicher bewußt gewählte Begriff „*Mausoleum*“ könnte sich vor diesem Hintergrund also durchaus zugleich auch auf die grabmals- beziehungsweise reliquienschreinartige Inszenierung des Leinbergeraltars beziehen, „unter“ dem nach Meinung der Bürger – sei es nun im Boden, in der Mensa oder im Kenotaph – die Reliquien lagerten.<sup>2250</sup>

2243 Vgl. für das folgende Nadler 2002, 16 u. 25. 1990 hatte bereits Arnold die bis dahin gängige Meinung, die Predella sei a priori reliquiennische gewesen, angezweifelt und vorgeschlagen, die Kastulusgebeine seien seit jeher unter dem Altar verwahrt worden. In der Predella vermutete er ein Bildwerk. Vgl. Arnold 1990, 166f.

2244 Herrnpöckh 1736, 6.

2245 Furthner 1817, 12. Der „niedrige[sic!], gothisch gezackelte Coraltar“ Leinbergers wird von Furthner als der 1469 errichtete Hochaltar erachtet.

2246 Herrnpöckh 1736, 6 (Hervorhebung Verf.).

2247 Vgl. oben S. 33 Anm. 152 (vollständige Abschrift des Wortlauts des Visitationsberichts).

2248 Nadler 2002, 14. Dr. Stefan Nadler (e-mail vom 22.06.2005) machte mich darauf aufmerksam, daß in den Akten des PA Moosburg (Akt: „Verschiedene Urkunden, Auffindung der Kastulus-Reliquien“) und in jenen des BHStA München (KL Landshut St. Martin und Kastulus, Nr. 9) der Translationsvorgang der Kastulusgebeine vom alten in den neuen Choraltar sehr genau geschildert wird, und daß dabei ausdrücklich von einer **zusätzlichen Grabstätte** die Rede ist, welche steinbedeckt und mit Stuck verziert war. Ich möchte Herrn Nadler an dieser Stelle für seine ausführlichen und hilfreichen Informationen danken.

2249 Freundl. Mitteilung Dr. Stefan Nadlers vom 22.06.2005. Dazu paßt, daß Herrnpöckh 1736, Teil 2, 14-17, in Bezug auf Wunderheilungen am Grab Kastuli **Grab** und **Altar** stets i. Zusammenhang nennt (S. 8 Anm. 10, S. 70 Anm. 357).

2250 Zur Wirkung des Retabels im Sinne eines Reliquienschreins vgl. ausführlich oben S. 65ff. Nadlers Interpretation würde bedeuten, daß Schilderungen Herrnpöckhs von Wallfahrern und Wundern am Grab Kastul (wie Anm. 2249) sich auf diesen Kenotaph bezögen, unter dem lediglich „nach Meinung des gemeinen Volkes“, d.h. nicht wirklich, die Reliquien ruhten. Tatsächlich befanden sie sich ja unter dem Hochaltar. Nach Nadler war also dieses Grab **leer**.

1706 wurde die Kirche neu geweiht. In diesem Zusammenhang fand man, abermals in der **Hochaltartumba**, den Reliquienbehälter mit den Überresten der 1604 nach Landshut translozierten Gebeine. Unter Fürstbischof Johannes Franziskus wurden diese, zusammen mit einer weiteren, aus Anlaß der Neuweihe gestifteten Kastulusreliquie, wieder an ihrem alten Platz deponiert.<sup>2251</sup> 1858 öffnete der Stadtpfarrer Joseph Laaber unerlaubt das Altarsepulchrum, weshalb jenes 1862 einer eingehenden Untersuchung unterzogen wurde. Sie erbrachte folgendes: man entdeckte an der „Fronte des Altares einen großen Stein“, der das knapp drei Fuß breite Sepulchrum verschloß. Im Inneren befanden sich ein (Holz-?)Kasten („*cista*“) mit Kastulusreliquien,<sup>2252</sup> eine Zinnbüchse mit Martinsreliquien sowie weitere, von der Öffnung von 1706 stammende Kastulusreliquien.<sup>2253</sup> Im Zuge der Renovierungsarbeiten von 1862 erhielt der Altar dann eine neue (die heutige) Mensa, sodaß vom ursprünglichen Aufbewahrungsort der Reliquien nichts erhalten ist.<sup>2254</sup>

Möglicherweise war das an der Vorderseite der Mensa befindliche Altarsepulchrum ursprünglich nicht mit einem Stein, sondern mit einem **eisernen, golden gefaßten Flechtwerkgitter** verschlossen. In einer Quelle von 1508 heißt es, daß das „*gätter vor dem heiltumb*“ von einem Maler gefaßt worden sei.<sup>2255</sup> 1702 nahm der Schlosser Paul Mayrhofer Reparaturen im Münsterchor vor: er stattete das „*an etlich ohrten zimlich zu poden getruckhte[n] Eisene Gätter yber S. Castls hilzene Sarch oder Grab auf dem Chor im Minster daselbst, mit unterschiedlichen stizen, schrauben, und Pundtwerch*“ aus.<sup>2256</sup> Es könnte sich bei dem von Mayrhofer reparierten „*gätter*“ etwa um das damals noch existierende Sakramentshaus,<sup>2257</sup> aber auch um den Gitterverschluß des Sepulchrum gehandelt haben. Dieses Gitter wäre dann auch gleichzusetzen mit dem goldenen Flechtwerk („*cratibus ferreis [...] deauratis*“), welches im Visitationsbericht von 1694 im Zusammenhang mit dem „*Mausoleum*“ im Chor erwähnt wird, und welches Decker fälschlich auf das angeblich golden gefaßte Gesprenge des Hochaltarretabels bezog.<sup>2258</sup> Spätestens im 18. oder 19. Jahrhundert wäre das Flechtwerkgitter durch jenen Stein ersetzt worden, welcher 1862 die Mensafront verschloß.<sup>2259</sup> Folgt man hingegen der These Nadlers vom Kenotaph im Chorboden, so handelte es sich bei besagtem „*gätter vor dem heiltumb*“ (1508), beim „*Eisene Gätter yber S. Castls hilzene Sarch*“ (1702) sowie dem goldenen Flechtwerk, welches der Visitationsbericht von 1694 nennt, nicht um eine

2251Nadler 2002, 16.

2252Evt. identisch mit d. 1702 von Schlosser Paul Mayrhofer erwähnten „*hilzene Sarch*“ (vgl. folgende Ausführungen).

2253Nadler 2002, 213. Vgl. Brief des Pfarrers Schmidt an das Bischöfliche Ordinariat, AEM, Pfarrakten Moosburg, Bauten II. Das entdeckte Sepulchrum maß 2'9'' (Länge) x 13'' (Höhe) x 22'' (Breite).

2254Vgl. Nadler 2002, 224.

2255Wo sich das „*gätter*“ befand, geht aus der Quelle nicht hervor (BHStA, Landshuter Abgabe 1982, Landshut St. Martin, R 14). 1508 wurde laut Lill 1942, 41, und Decker 1985, 213, der Altar gestiftet, in diesem Jahr könnte also die Mensa bereits aufgestellt gewesen sein. Vielleicht behielt man sogar die Mensa des 1469 aufgestellten Vorgängerretabels bei. Also wäre es vorstellbar, das „*gätter*“ in der Tumba des Hochaltars zu vermuten.

2256Nadler 2002, 16. AEM, Depot Freising: PA Landshut, St. Martin, R3 [Offizialamtsrechnung 1702], fol. 81.

2257Siehe oben S. 367.

2258Siehe Decker 1985, 227. Bericht vollständig zitiert oben S. 33 Anm. 152.

2259Harrer (1856) zeigt die Mensafront geschlossen (8b). Braun 1902, 22, nennt, offenbar ohne persönl. Kenntnis des Befundes vor Ort, einen „Stein“, der der „Überlieferung“ zufolge den Bleisarg mit den Reliquien verschlossen habe.

Verkleidung des Altarsepulchrums, sondern um den oberen Abschluß des Kastuluskenotaphs im Boden **vor** dem Hochaltar.<sup>2260</sup>

Unabhängig davon, für welche Interpretation man sich im einzelnen entscheidet: Leinbergeraltar und Reliquienort bildeten mit großer Wahrscheinlichkeit visuell und örtlich eine **Einheit**. Und zweitens: wie auch immer die Aufbewahrung der Reliquien am Retabel im Detail aussah – die Predella kommt dafür **nicht** in Frage. Es wird sich um eine **Bildpredella** gehandelt haben.<sup>2261</sup>

## **b) Die Beweinung Christi im Augsburger Dom – das verlorene Moosburger Predellenrelief?**

Die geringe Tiefe der Predella (137 x 69/90 x 26 cm) läßt in ihrem Zentrum ein **Hochrelief** vermuten. So verhält es sich auch in Gelbersdorf, Hauzenberg und Heiligenstadt (**291-293**). Nimmt man an, daß seitlich und am oberen Rand des Predellengehäuses Maßwerkornamente von vielleicht je 15-20 cm Breite eingefügt waren, kommt, nach Abzug eventueller, geringer Abstände zwischen Relief und Maßwerk, für das Bildwerk eine Größe von ca. 1 m Breite und 60-70 cm Höhe in Betracht.<sup>2262</sup> Im folgenden möchte ich versuchen, das **Beweinungsrelief** aus dem Augsburger Dom der Predella des Moosburger Hochaltars zuzuschreiben (**298, 326a**). Dort fügt es sich mit seiner Größe von 90 x 60 cm gut ein. Wie erwähnt, stammt es nachweislich aus der Sammlung Josef Otto Entres und damit möglicherweise aus dem Raum Landshut. Es könnte zusammen mit den Marienafeln nach Augsburg gelangt sein.<sup>2263</sup> Das Thema der Beweinung Christi läßt sich problemlos in die Passionsikonologie von Predella (Kreuztragung, Ostern), Gesprenge (Kreuzigung) und Flügeln (Auferstehung und Himmelfahrt) eingliedern.<sup>2264</sup> Und auch in Heiligenstadt und Hauzenberg befindet sich eine Beweinung Christi im Altarfuß.

Chevalley rückt das Bildwerk in die „Nähe Hans Leinbergers“ und datiert es um 1520.<sup>2265</sup> Parallelen zu den beiden steinernen Leinbergerepitaphien aus Geisenhausen (Pfarrkirche, um 1518-20, **327a**) und Marklhofen (Pfarrkirche, um 1521-25, **327b,c,d**), die ebenfalls die Beweinung Christi zeigen, sprechen sogar für die Zuschreibung an den Meister selbst. Alle drei Relief sind außerordentlich tief hinterschnitten; lediglich auf freiplastische Partien mußte bei den Epitaphien aufgrund des Materials verzichtet werden.<sup>2266</sup> Das Format der je rund 100 x 70 cm großen Werke aus Marklhofen und

<sup>2260</sup>Wie Anm. 2248.

<sup>2261</sup>So schon Nadler und Arnold (wie Anm. 2243).

<sup>2262</sup>Teils üppige Maßwerkvorhänge besitzen z.B. die Retabel in Gelbersdorf, Heiligenstadt und Hauzenberg.

<sup>2263</sup>Chevalley 1995, 214. Vgl. oben S. 344f.

<sup>2264</sup>Arnolds Vorschlag, den Marienod aus dem Regensburger Stadtmuseum nach Moosburg zu verorten, halte ich vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit vorgelegten Rekonstruktion der christologischen Ikonographie des Gesamtensembles für unwahrscheinlich. Stilistisch könnte man das Relief aber durchaus mit Leinberger in Verbindung bringen. Vgl. Arnold 1990, 156ff m. Abb.. Vgl. auch unten S. 417f.

<sup>2265</sup>Chevalley 1995, 214. Ansonsten scheint das Relief weitgehend unbearbeitet zu sein.

<sup>2266</sup>Vgl. Anm. 1950. Ähnlich voluminös und faltenreich wie in Augsburg scheinen auch ursprünglich die Gewänder der stark abgewitterten Epitaphien in Geisenhausen und Marklhofen gestaltet gewesen zu sein. Vor der Fülle des Stoffes

Geisenhausen stimmt mit dem Augsburger Relief in etwa überein; letzteres ist nur, den Proportionen einer Predella entsprechend, stärker in die Breite entwickelt.<sup>2267</sup> Eine Zickzacklinie dominiert jeweils die Komposition. Die Eckpunkte markieren die Köpfe der fünf (in Geisenhausen vier) Hauptpersonen, die um den Toten trauern: Maria, Johannes, Maria Magdalena und der bärtige Josef von Arimatäa.<sup>2268</sup> Jesu Leib wird jedesmal, einen starren rechten Winkel beschreibend, mit aufrechtem Oberkörper dem Gläubigen zur Anschauung dargebracht, im Schnitzrelief allerdings spiegelverkehrt (**326c**). Die Beine lagern immer bildrandparallel, eng zusammenliegend und mit kaum merklich gestreckten Füßen. Die Brust dreht sich frontal zum Betrachter, der Kopf lehnt sich, gleichzeitig etwas zur Seite fallend, nach hinten.<sup>2269</sup> Das gleiche Schema zeigt auch Leinbergers Berliner Passionstafel mit der Beweinung Christi (um 1516, **282f**). Die Ausrichtung Jesu entspricht der des Augsburger Christus. Auch die kontrapostische Körperhaltung des Johannes mit sich durch das Gewand abzeichnendem Spielbein und Y-Falte im Schoß (**326b**) kehrt dort, nunmehr gespiegelt, wieder.

Während die späte Variante der Leinbergerschen Beweinung in Marklhofen nach 1520 (**327b**) den Toten mit eng am Körper anliegendem linken Arm zeigt, ist dieser in Geisenhausen vor 1520 (**327a**) noch starr vom Leib abgeklappt, die Hand krampfartig zusammengekrümmt. Diese offenbar frühere Variation findet sich, gespiegelt, auch in Augsburg und Berlin (**326c**, **282f**). Das Motiv erinnert an die gespreizte Haltung der Arme bei der Kreuzigung. Der andere Arm des Toten wird von Assistenzfiguren gestützt. Wie bei der Berliner Passionstafel (**282f**) greift die Gottesmutter dabei in Augsburg in eigentümlicher Weise von vorne um den Oberarm Christi herum, während gleichzeitig die Rechte den Kopf des Toten stützt (**326c,d**). Das gleiche Stützmotiv zeigt auch das Marklhofener Epitaph (**327b**).<sup>2270</sup>

Der Kopf des Toten ähnelt dem vieler anderer Jesusfiguren Leinbergers. Die gerade, schlanke, am oberen Rücken leicht verdickte Nase und die darüber im Leiden kräftig nach oben gezogenen

---

ließ sich der nackte Körper des Toten noch effektvoller inszenieren. Das Geisenhausener Epitaph wurde vermutlich für den Augsburger Domkanoniker und Geisenhausener Pfarrer Christoph von Thannhausen (†1518) gefertigt. Er war Kanoniker von St. Kastulus in Moosburg (Liedke 1976, 12). Von Thannhausen wird das Moosburger Relief gekannt und als Vorbild für sein Epitaph auserkoren haben.

2267Datierungen nach Lill 1942, 194ff u. 200f, sowie Thoma 1979, 164 u. 175, jeweils m. Abbn.. Die Epitaphien befinden sich in den Pfarrkirchen der genannten Orte; Maße 89 x 69 cm (Geisenhausen), 100 x 72 cm (Marklhofen). Behle 1984 übergeht die Epitaphien komplett, ebenso Decker 1985.

2268In Augsburg kommt eine zweite Maria hinzu, in Marklhofen eine männliche Figur mit Helm oder Kappe (Nikodemus?). Zu Josef von Arimatäa siehe LCI Bd. 7, Sp. 203ff; zu Nikodemus, der meist als der Jüngere und bartlos dargestellt wird, vgl. LCI Bd. 8, Sp. 44. Zur Ikonographie der Kreuzabnahme siehe LCI Bd. 2, Sp. 590ff. Die Art, wie die Schulterrundung des Josef von Arimatäa in Augsburg die Bildecke markiert, erinnert an den an gleicher Stelle mit ähnlich runder Schulter positionierten Josef von Arimatäa des Geisenhausener Epitaphs.

2269Diese vielleicht auf ein gemeinsames graphisches Vorbild zurückgehende Formulierung verwendet auch Tilman Riemenschneider bei seiner steinernen Beweinung in der Pfarrkirche Maidbronn, um 1520 (Baxandall 1985, 339f m. Tf. 34).

2270Die Stützhaltung der Arme Mariens läßt auch an das Relief des von Toten bedrängten Bischofs aus Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (um 1520, **330b**, wie Anm. 2038 in diesem Kapitel) denken (Thoma 1979, 138 m. Abb., Käppel 2000, 20ff, ebd. zur Datierung 95ff): das rechte Gerippe hat in vergleichbarer Art den linken Arm von vorne über den Arm des Bischofs gelegt, die rechte Hand greift im Schulterbereich zu.

Brauen (**326d**) erinnern an den von Schädler ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datierten Christus in der Rast aus St. Nikola in Landshut (**284c**).<sup>2271</sup> Den an der Spitze zweigeteilten, von zwei langen Strähnen des Haupthaars begleiteten Kinnbart trägt der etwas spätere Christus des Chorbogenkruzifixes in der Erdinger Pfarrkirche (**328a, 330o**).<sup>2272</sup> Den gleichen Bart und die zusammengezogenen Augenbrauen hat auch ein heute in der Berliner Skulpturensammlung verwahrter, vermutlich aus dem Landshuter Franziskanerkloster stammender Christus in der Rast, der von Lill in die späten 20er Jahre eingereiht wird.<sup>2273</sup> Die ebenmäßigen Gesichtszüge der Augsburger Magdalena (**326f,g,h**) lassen sich gut an die der Magdalena des Marklhofener Epitaphs anbinden, die die gleiche gerade, schmale Nase, die glatten Wangen und die gleichen vollen Lippen besitzt (**327c**). Der in Trauer wulstig verzogene Mund mit den herabhängenden Winkeln und das vorspringende Kinn der Gottesmutter (**326d,e**) finden sich beim Marklhofener Johannes (**327d**), aber auch bei der um 1521 datierten Madonna des Canisius-Altärchens aus der Gnadenkapelle zu Altötting wieder (**328d**).<sup>2274</sup>

Die Zuschreibung des Augsburger Reliefs an Leinberger läßt sich durch die besonders deutlichen Analogien zur Marklhofener und zur Berliner Beweinung (1518 und 1516 datiert) noch enger auf seine Schaffenszeit **vor 1520**, also chronologisch nahe des Moosburger Altars, eingrenzen. Dafür spricht auch die Faltsprache des Reliefs. Sie ist kräftig-voluminös und stets korrekt auf die zugehörigen Körperglieder und ihre Bewegungen bezogen: Saumzipfel werden unter den Arm geklemmt (Johannes, Maria Magdalena), Beine zeichnen sich unter Kleidern ab (Johannes, Maria), Mäntel fallen fließend nach unten (Brustpartie der Maria) oder spannen sich diagonal (Mantel Magdalenas). Es ergibt sich ein pasticchioartiges Nebeneinander aus glatten und gestrafften Gewandpartien, aus Y-Formen und Parallelfalten, aus bewegten und unbewegten Stoffmassen. Diese Heterogenität ist für Leinbergers frühe bis mittlere Zeit (bis etwa 1520) charakteristisch. Als Beispiele seien die Ingolstädter Anna Selbdritt (1513, **277a**), die Passionstafeln in München und Berlin (zwischen 1516 und 1520, **282e,f,g**), die Berliner Bronzemadonna (um 1515/16, **328c**) und noch das Rorer-Epitaph in der Landshuter Martinskirche von 1524 genannt (**328b**).<sup>2275</sup>

### **Das Beweinungsrelief im Vergleich mit den Figuren des Moosburger Hochaltars**

Es sei eine Überlegung zur Fassung des Augsburger Reliefs vorausgeschickt. Die heute sichtbaren Spuren einer Farbfassung, die vermutlich aus dem 19. Jahrhundert stammt, liegen über einem

<sup>2271</sup>Schädler 1977, 76. Lill 1942, 204f m. Abb., datiert 1521-25.

<sup>2272</sup>Lill 1942, 206ff m. Abb., datiert 1521-25. Schädler 1977, 78, datiert gegen 1530.

<sup>2273</sup>Lill 1942, 226ff m. Abb..

<sup>2274</sup>Lill 1942, 202f m. Abb., sieht darin ein reiferes Werk der Zeit um 1521; ebenso Schädler 1977, 76.

<sup>2275</sup>Demgegenüber steht der späte Stil der Pollinger Muttergottes (ehem. Augustinerchorherrenstift Polling, 1526/27) mit einheitlich kleinteiligen Faltenstrukturen, die sich über die ganze Figur erstrecken (Thoma 1979, 190 m. Abb.). Zur Bronzemadonna (Berlin SMPK, Skulpturensammlung) Thoma 1979, 162 m. Abb., Lill 1942, 131ff m. Abbn.; zum Sandsteinepitaph der Rorer in Landshut, St. Martin siehe Thoma 1979, 180 m. Abb., Lill 1942, 139ff m. Abb..

dicken weißen Anstrich, den ich ins 18. Jahrhundert einordnen möchte. Darunter wären dann ältere, mittelalterliche Fassungsreste anzunehmen. Nun wurde in Kapitel III. 1. beschrieben, daß der Maler Anton Mayrhofer den Moosburger Hochaltar 1782 weiß-golden faßte. Es wäre zu prüfen, ob die Weißfassung der Beweinung technologisch mit der des Leinbergerretabels übereinstimmt. Damit wäre ein weiteres Indiz für ihre Zusammengehörigkeit gewonnen.<sup>2276</sup>

Auch stilistisch läßt sich die Augsburger Tafel an das Leinbergerretabel anbinden. Der Gesichtstypus der Augsburger Muttergottes entspricht dem der Moosburger Corpusmadonna (**326d,e, 197a**): eine lange, gerade Nase, die in den Schwung der Augenbrauen überleitet, ein vorstehendes Kinn und ein faltiger Hals mit Ansatz zum Doppelkinn. Auch zu den Flügelreliefs bestehen Vergleichspunkte: Die Hügelkette im Hintergrund der Augsburger Beweinung (**326a,e**) erinnert an die Landschaftsgestaltung der Marientafeln (**294c,d**), der umgeklappte Mantelkragen des Josef von Arimatäa (**326g,h**) kehrt, grün gefaßt, bei zwei Aposteln der Himmelfahrt Christi wieder (**309c**). Die plissierten Fältelungen am Ärmel der Augsburger Maria Magdalena und ihr hochgeschlossener Kragen (**326f,g,h**) finden sich auch bei den weiblichen Betern der Kastuluspredigt (**272a**), die geschoppten Ärmel Johannes` und Mariens (**326b,c**) bei den Figuren der Himmelfahrt und Verkündigung (**294a, 309a**). Der leicht geöffnete Mund Christi – leblos und doch noch nicht tot, in Anlehnung an Bellini und Vesperbilder des Schönen Stils – begegnet schließlich, in toposartiger Verwendung, beim gemarterten Heiligen der Kastulusfolter (**278c**).<sup>2277</sup> Ikonologisch steht der Augsburger Beweinung die Moosburger Gesprengegruppe am nächsten, zu der sich daher auch die meisten Parallelen aufzeigen lassen (**329a**). Betrachtet man den Christus am Kreuz, direkt vor dem Retabel stehend, von unten, so entspricht die Neigung seines Kopfes exakt derjenigen des Augsburger Jesus (**329b, 326d**). Der je leicht geöffnete Mund und die geraden Nasen verstärken die Analogie. Auch der starre rechte Arm des Beweinungschristus mit seinen gekrümmten Fingern (**326b,c**) weist auf die Kreuzigung zurück: Gesprenge- und Predellenchristus werden als „eine“ Person gekennzeichnet und die Heilsgeschichte so für den Gläubigen im Zusammenhang erlebbar gemacht. Dem Gekreuzigten stehen die Muttergottes und Johannes zur Seite, die Hände im innig-verzweifelt Gebet gefaltet, ja ineinander verschlungen. Der Augsburger Johannes wird im gleichen Gebetsgestus dargestellt (**326b**).<sup>2278</sup> Die Y-Falten seines Gewandes und das vorgesetzte, sich durch den Stoff abzeichnende Spielbein antworten zugleich auf die Gespengemaria. Auch Josef von Arimatäa scheint eben noch die Hände gefaltet zu haben, wobei seine linke Schulter, dem Gesprengejohannes formal antwortend, schräg nach hinten weist (**326a,g,h**). Josef löst seine Rechte aus der Verschränkung der Finger (**326h**), um – so blieb es dem

<sup>2276</sup>Nach Auskunft von Dipl.-Rest. Antette Klöpfer, Stadtmuseum Landshut, wäre für die Klärung dieser Frage eine eingehende Untersuchung am Objekt nötig (Mitteilung vom 14.02.2005). Zur Restaurierungsgeschichte des Hochaltars und der Kastulusreliefs vgl. oben S. 285ff, 75ff, 34ff.

<sup>2277</sup>Siehe zu diesem Thema oben S. 310ff.

<sup>2278</sup>Wenn auch die Finger nicht ganz so extrem ineinander verschlungen sind.

Gläubigen offen zu spekulieren –, vielleicht wie Maria Magdalena andächtig niederzuknien.<sup>2279</sup> Während die Muttergottes im Gesprenge als Einzelfigur inszeniert ist (**329a**), gehört sie im Relief einem szenischen Kontext an: die Idee des Vesperbildes aufgreifend, präsentiert sie den Toten dem Betrachter zur Andacht (**326b**). An Stelle der Gottesmutter hat daher eine der Marien, in der Bildmitte, die Hände in der beschriebenen Weise gefaltet (**326e**). Die Gewandung der Gottesmutter mit Unterkleid und Kapuzenmantel (ursprünglich mit aufgemalter Pänula?)<sup>2280</sup> weist aber auf ihr Pendant im Gesprenge zurück. Entsprechend tragen auch **beide** Johannesfiguren – im Relief und Gesprenge – die gleichen hochgeschlossenen Stehkrägen und das gleiche, vom Wind bewegte, halblange Haar (**326a, 329a**).

### Zusammenfassung

Die Predellenfiguren scheinen also über ein komplexes Verweissystem, durch Faltenstrukturen und Körperhaltungen, formal an die **Gesprengegruppe** angebunden. Einzelne Faltenmotive dürfte Leinberger während seiner Arbeit am Moosburger Hochaltar weiterentwickelt haben: das Spielbein des Reliefjohannes (**326b**) zeichnet sich zum Beispiel viel deutlicher unter dem Stoff ab als das der Gesprengemaria (**329a**). Dieses Motiv verwendet der Schnitzer sonst erst bei Figuren, die **nach** dem Kastulusretabel entstanden.<sup>2281</sup> Vermutlich war also die Predellengruppe eines der letzten von Leinberger gelieferten Bildwerke und ist damit um 1515, zumindest deutlich vor 1520, zu datieren.<sup>2282</sup>

Die der Beweinung benachbarten Szenen des Pfingstwunders und des Ostermorgens auf den Flügeln sowie die Kreuztragung an der Rückwand der Predella banden das Augsburger Relief in den **narrativen und liturgischen Kontext** des Ostergeschehens (Passion) und damit in das Bildprogramm der Innenseiten der Corpusflügel mit Himmelfahrt und Auferstehung (**294c,d**) ein.<sup>2283</sup> Die Ikonologie der **Predellenflügelbilder** unterstützte die je **vertikale Leserichtung** der Corpusklappen: wie der linke Flügel mit Verkündigung und Geburt die Herabkunft des Göttlichen auf die Erde, also eine Bewegung nach unten, thematisiert, so geht es auch in der Pfingstszene um das Niederfahren des Heiligen Geistes und der Feuerzungen auf die Köpfe der Apostel. Wie sich die rechte Klappe mit Auferstehung und Himmelfahrt dem Weg des aufgeweckten Christi nach oben, zu Gottvater, widmet, geht es auch in der Szene der drei Frauen am Grab um das Emporsteigen Jesu aus dem Sarkophag.

<sup>2279</sup>Dieses Motiv der *devotio* und des Niederknieens prägt, wie gezeigt, in auffälliger Form auch den Marienzyklus. Vgl. oben S. 371f.

<sup>2280</sup>Offenbar hatte Leinberger in der Frühzeit Probleme, die Pänula auch im Relief darzustellen; siehe oben S. 361 Anm. 1972.

<sup>2281</sup>Erstmals verhalten bei der vermutlich relativ spät entstandenen (siehe oben S. 353) Kastulus-Verschüttung (Diokletian) angewendet (**272d**); später bei der Berliner Bronzemaadonna (um 1516, **328c**) und der Regensburger Kassiansmadonna (um 1520, **332h**).

<sup>2282</sup>Auch die Ausmalung der Predella durch Wertinger zog sich bis 1516 hinaus, vgl. z. B. Lill 1942, 41.

<sup>2283</sup>Siehe oben S. 369ff.

An anderer Stelle wurde erklärt, inwiefern die Kreuzigungsgruppe des Retabels über den Kontext der Passion Christi hinaus vielleicht auf die Funktion des Altars als Aufbewahrungsort des **Sakraments** hindeuten könnte. Die Beweinungsszene steht nun, wie gezeigt, mit dem Gesprengekruzifix in auffällig enger Verbindung. Könnte das Relief mit der Verwahrung des Allerheiligsten etwas zu tun gehabt haben? Auch das Thema der Beweinung besitzt eucharistisches Deutungspotential: der tote Christus verkörpert den ausgestellten, sakramentalen Opferleib.<sup>2284</sup> Es wäre hypothetisch denkbar, daß das Allerheiligste ursprünglich vor diesem Bildwerk in der Predella aufbewahrt wurde oder zumindest dort temporär ausgestellt wurde. Denn auch in der Liturgie wurde in Moosburg der tote Jesus mit der **Hostie** gleichgesetzt: zur österlichen Zeremonie an Karfreitag gehörten, wie in Kapitel VI. 4. c. erläutert, unter anderem das Niederlegen der Hostie als Symbol für den Leib des toten Jesu, in das sogenannte Heilige Grab, sowie das Erheben des Sakraments aus diesem Grab als Hinweis auf die Auferstehung.<sup>2285</sup> Wie auch immer man diese Spekulation bewerten mag, wahrscheinlich ist jedenfalls, daß, wenn die Zuordnung des Augsburger Reliefs nach Moosburg stimmt, auch diese Skulptur dem sakramentalen Kontext des Retabels in irgendeiner Form untergeordnet war.

---

<sup>2284</sup>Siehe dazu ausführlich Schlie 2002, 95f (die Autorin untersucht die Ikonographie von Kunstwerken im Umkreis niederländischer Sakramentsbruderschaften).

<sup>2285</sup>Vgl. oben S. 378f.

## VII. Ausblick: Stammt Hans Leinberger doch aus Franken?

Die verschiedenen Kapitel der Untersuchung haben gezeigt, daß Hans Leinbergers Moosburger Altar – sowohl seine Retabelarchitektur als auch die Schreinfiguren und die beiden Reliefzyklen – aus unterschiedlichsten Anregungen und Einflüssen gespeist sind. Selbst einzelne Faltenmotive sind pasticchiohaft aus heterogenen Elementen zusammengesetzt (**331e**): „Faltengestänge“ (Decker) in U-, V- oder Y-Form wechseln sich ab mit glatten Gewandpartien, denen die röhrenartig-starr gebildeten Faltenschläuche gleichsam aufgelegt werden. Typisch sind die kleinteiligen, fast „kalligraphischen“ Fältelungen, die zwischen diesen Röhren vermitteln.<sup>2286</sup>

Dieser eigenwillige Stil des Künstlers, nach dessen Wurzeln die Kunstgeschichte seit langem forscht, ist vor dem Hintergrund der Schönen Madonnen und anderer im Zusammenhang dieser Arbeit genannter Werke nur bedingt zu erklären. Ich werde im folgenden Kapitel einige Lösungsvorschläge zu dieser Problemstellung vorlegen.

Dabei ist es weder mein Ziel, die bisherige Forschungsgeschichte zu diesem Thema zu referieren, noch erschöpfende Antworten auf die Frage der Stilgenese bei Leinberger zu liefern.<sup>2287</sup> Doch sollen im folgenden die Gedanken Liedkes und Arnolds, die von einer Abstammung beziehungsweise Herkunft des Landshuter Schnitzers aus **Nürnberg** ausgehen, aufgegriffen und zumindest schlaglichtartig stilkritisch überprüft werden.<sup>2288</sup> Gleichzeitig werde ich erstmals Werke aus dem **nordoberfränkischen** Raum um Kronach und Hof untersuchen. Ausgangspunkt hierfür ist die Sandsteinfigur Johannes des Täufers vom Nordwestportal der Kronacher Stadtpfarrkirche, in der – bislang unbeachtet – Alfred Schädler eine „Vorstufe“ zum Leinbergerstil erkannte (**333a,b**).

2286 Schon Baxandall vermutet ein eklektizistisches Vorgehen: „...ein aus mehreren Quellen schöpfender Eklektiker von außergewöhnlichem Rang und größter Vielfalt...“ (Baxandall 1985, 211). Die Abbildung zeigt einen Ausschnitt aus der Landshuter Rosenkranzmadonna (**235**). Vgl. Thoma 1979, 158-160 m. Abbn..

2287 Vgl. hierzu v. a. Legner 1967, 148ff; Schädler 1977, 84ff, der in Leinberger einen Mitarbeiter Martin Kriechbaums sieht (eine Madonna im Gesprenge des Kefermarkter Altars sieht er als Frühwerk Leinbergers an; Abb. ebd. 86; zu Kefermarkt vgl. oben S.49f); für Aufenthalte in Wien plädiert auch Lill 1942, 235ff. Vgl. Karl Oettinger: „Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan“, Wien 1951, 75 (zu Leinberger und Wien). Für eine Herkunft aus Nürnberg spricht sich Volker Liedke aus. Er erkennt Beziehungen zwischen Leinbergers Produktion von Bronzebildwerken (Berliner Bronzemandonna) und dem Rang Nürnbergs als Zentrum des Bronzegusses und der Goldschmiedekunst (Peter Vischer). Leinberger sei ein Sohn des in den Quellen nachweisbaren Bildschnitzers Simon Lainberger (Liedke 1976, bes. 21ff; vgl. dazu unten S. 424). Zuletzt griff, mit ähnlichen Argumenten, Arnold 1990, 217ff, die Nürnberg-These auf. Siehe auch die einzelnen Hinweise auf Abhängigkeit Leinbergers von der Graphik bzw. Malerei Albrecht Altdorfers, Jörg Breus, Lucas Cranachs, Wolf Hubers etc. in dieser Untersuchung.

2288 Wie Anm. 2287 in diesem Kapitel. Auch Anton Legner („Das `übergeordnete Phänomen´ der Ausbreitung des Stoßschen Stils“ in: „Veit Stoß. Vorträge des Nürnberger Symposions“, Hg. GNM Nürnberg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München/Berlin 1983, 280-295, bes. 281f) gibt zu bedenken, daß eine Genese des „Leinbergerstils“ ohne das Vorbild des Nürnbergers Veit Stoß nicht denkbar ist. Da die Stilanalogien zwischen Stoß und Leinberger m. E. aber zu allgemein und oberflächlich sind, soll auf deren Diskussion hier verzichtet werden.

## 1. Der Johannes vom Nordwestportal der Kronacher Pfarrkirche und weitere Bildwerke aus dem nordoberfränkischen Raum

Die 123,5 cm große Skulptur (**333a,b**), heute in der Fränkischen Galerie, Feste Rosenberg, Kronach, befindlich – das Original an der Kirche wurde durch eine Kopie ersetzt – ist inschriftlich mit dem Datum „1498“ bezeichnet. Daneben ist ein noch nicht eindeutig entschlüsselter Namenszug eingemeißelt, der vermutlich „Hans Hart(lin)“ lautet. Eine solche Person ist gegenwärtig in den Archivalien nicht nachweisbar. Es muß sich nicht um den Schöpfer der Figur handeln; auch der Stifter könnte gemeint sein.<sup>2289</sup> Schädler bemerkt zum Kronacher Johannes: „...in dieser von bildnerischer Phantasie sprühenden, formal bewältigten, aber doch gar nicht perfekten Figur kündigt sich [...] die Skulptur Hans Leinbergers an.“ Allerdings schreibt Schädler sie Lukas Cranach d. Ä. zu, der ansonsten nicht mit plastischen Bildwerken greifbar ist – eine These, die ich als unhaltbar betrachte.<sup>2290</sup> Tatsächlich hat aber der Faltenstil der Skulptur viel „Leinbergerisches“. Vergleichbar sind vor allem Werke des Landshuters, die – wie der Kronacher Johannes – aus **Sandstein** bestehen, eine Analogie die aufhorchen läßt. Vergleichbar sind aber auch die Figuren des Moosburger Altars. Die diagonal vor den Körper des Täufers geführten, fast schlauchartig-plastischen Röhrenfalten erinnern an die quer vor der Brust verlaufenden Gewandpartien der Schreinheiligen Heinrich und Kastulus (**198a,b**). Die Faltenbündel der Moosburger wie die des Johannes sind auch ähnlich fernwirksam, eine Eigenschaft, die sich im Kronacher Beispiel aus der erhöhten Anbringung der Figur an einem Kirchenportal erklärt. Rechts des Knies Johanni bildet sich ein kleinteiliges Faltengeknitter, welches ebenfalls als leinbergertypisch gelten darf (**331e**). Das Lamm und die knochige Hand des Täufers lassen sich gut mit der seines Moosburger Pendants (**273a**) vergleichen. Selbst Details wie die mit feiner Querriefelung versehene Borte am Gewandsaum des Moosburger Johannes scheinen in Kronach vorgeprägt.<sup>2291</sup> Der hagere Gesichtstypus des Kronachers mit mandelförmigen Augen und gratig abgesetzten Lidern, schlanker, gerader Nase, hohen Wangenknochen mit Diagonalfalte unter den Augen und waagrechten Stirnfalten findet in den Zügen des Moosburger Heinrich eine Entsprechung. Identisch ist vor allem die kleine Querfalte in Augenhöhe auf dem Nasenrücken. Sie prägt beispielsweise auch Leinbergers Figur des Hl. Rochus aus der Sammlung Wilm (um 1516/18, **332f**).<sup>2292</sup> Gut vergleichbar ist auch das Gesicht des Hl.

<sup>2289</sup>Vgl. dazu ausführlich Schädler 1987, 39ff m. zahlr. Abbn..

<sup>2290</sup>Zitat Schädler 1987, 42. In Kat. Kronach 1994, 155, wird z. B. vermutet, daß Cranach für seine vorreformatorischen Flügelretabel einen vielleicht aus Wittenberg stammenden Schnitzer unter Vertrag nahm, jedoch nicht selbst zum Schnitzmesser griff. Der Schnitzer adaptierte allenfalls graphische Vorlagen Cranachs (ebd. 156).

<sup>2291</sup>Siehe hierzu die Detailabbildungen zum Moosburger Johannes bei Lill 1942, 70f.

<sup>2292</sup>Heute Landshut, Stadtmuseum (Thoma 1979, 155 m. Abb.; Werkstattarbeit?). Die Diagonalfalten unter den Augen haben auch die Apostel des Landshuter Himmelfahrtsreliefs (**309d**). Es soll im folgenden nicht bei jedem Werk eigens diskutiert werden, ob es sich um ein eigenhändiges Produkt oder um eine Arbeit der Werkstatt handelt. Ich sehe beide Gruppen als „Originalarbeiten“ und damit als legitim für die Verwendung im Zusammenhang mit den im folgenden angestellten Vergleichen an. Vgl. dazu die Ausführungen oben S. 39f.

Jodok in München (um 1525, **332j**, siehe Abbildung neben **333n**).<sup>2293</sup>

Das Epitaph des Kanonikers Mornauer im Moosburger Kastulusmünster (aus Kalksandstein) zeigt vor allem kompositorische Übereinstimmungen mit Kronach (**311a**).<sup>2294</sup> Die Art, wie der Mantel Jesu über seinem linken Arm liegt, die fast „straff“ nach unten führende Saumkante, die sich am Boden in Stauungen und Spiralmotiven sammelt – all das scheint sich bereits in der Gewandbehandlung des Johannes anzukündigen: im Verlauf des Saumes, der parallel zum schräg stehenden Unterschenkel herabführt (**333a**).

Frappierend sind die kompositionellen Analogien zur Berliner Sandstein(!)madonna, die vielleicht noch vor 1510 entstanden ist (**314**).<sup>2295</sup> Alle Grundstrukturen stimmen überein: Stellung und Neigung des heraldisch rechten Unterschenkels mit bildauswärts gedrehtem Fuß, das „Verschwinden“ des linken Beines hinter Gewändern, Haltung und Winkel des heraldisch rechten Arms, dessen Betonung durch vom Oberarm herabfallende Stoff- beziehungsweise Haarmassen, die Rahmung des Unterarms durch Säume, die Neigung des Kopfes, ja selbst die Tatsache, daß Kind **und** Lamm sich dem Oberkörper respective Gesicht der Figur entgegenstrecken und mit den Vorderläufen/Händen berühren – all dies scheint auf eine Verwandtschaft der beiden Werke hinzudeuten. Der Körperschwung des Johannes und die Haltung des Kopfes und der Arme kehren auch in der Komposition der Berliner Bronzemandonna (um 1519) wieder (**328c**).<sup>2296</sup>

Der Johannes muß nicht unbedingt in Kronach entstanden, sondern kann auch von auswärts geliefert worden sein. Bildschnitzerwerkstätten gab es beispielsweise in der nahegelegenen Stadt **Hof**, was nicht heißen muß, daß die Figur von dort stammt. Doch ist belegt beziehungsweise läßt sich rekonstruieren, daß die Hofer Bildschnitzer nicht nur in den sächsischen und oberpfälzischen, sondern auch in den westfränkischen Raum bis nach Döbra – es liegt nur etwa 10 km nordöstlich von Kronach – exportierten.<sup>2297</sup> Vielleicht hängt der Kronacher also in irgendeiner Hinsicht mit Hof zusammen. Denn vergleicht man den Johannes mit Werken dieses Landstrichs, ergeben sich, zumindest hinsichtlich des Gesichtstypus, Parallelen. Zwei im Hochrelief gearbeitete Petri von zwei Altarflügeln aus Arnoldsgrün in Sachsen (beide spätes 15. Jahrhundert, **333f,g 333i**) sowie ein reliefierter Jakobus aus einem Retabel zu Kautendorf (Kreis Rehau bei Hof, 1498, **333j**) zeichnen sich durch ähnliche Kopfhaltung und Haarbehandlung sowie durch übereinstimmende Gesichtszüge aus: die mandelförmigen Augen, die schlanke Nase mit flankierenden Diagonalfalten und die

<sup>2293</sup>BNM München; Thoma 1979, 188 m. Abb..

<sup>2294</sup>Thoma 1979, 146f m. Abb..

<sup>2295</sup>Berlin, SMPK, Skulpturensammlung; Thoma 1979, 140 m. Abb. Vgl. oben S. 361.

<sup>2296</sup>Bewahrt ebd.; Thoma 1979, 162 m. Abb..

<sup>2297</sup>Die nordoberfränkische Bildschnitzkunst ist kunsthistorisch schlecht bearbeitet. Das einzige Überblickswerk lieferte Hofner 1955 (zur Reichweite der von Hofer unterschiedenen, insgesamt fünf Werkstätten um 1500 ebd. 26ff u. Abb. ebd. 38). Das Manko der Arbeit ist, daß der Autor selten konkrete Datierungen nennt, sondern meist die Werke um 1500 oder ins späte 15. Jh. einordnet. Beklagenswert schlecht sind leider auch die meisten Abbn..

Querfalte auf dem Nasenrücken des Kronachers kehren in den Hofer Bildwerken wieder.<sup>2298</sup> Für meine Studie bedeutet dies – und es bestätigt sich im Vergleich –, daß auch die genannten männlichen Leinbergerfiguren sich an die Hofer Gruppe anschließen lassen: eines der Petrusreliefs aus Arnoldsgrün etwa stimmt bis in die Haar- und Bartbehandlung mit dem Landshuter Rochus überein (**333g**, **332f**), das zweite läßt sich dem Moosburger Heinrich gegenüberstellen (**333i**, **198b**).<sup>2299</sup> In der Faltensprache finden sich allerdings keine Analogien. Zwei Apostel aus der Pfarrkirche zu Döhlau bei Hof jedoch (um 1435, **333k,l**) zeigen die für Leinberger typischen, teilig gewellten Säume, fernwirksame Diagonalstrukturen auf den Gewändern, das charakteristische, kontrastierende Miteinander aus glatten Stoffpartien und erhabenen Faltenraten. Die scheinbar im Wind wehenden Haare erinnern an die des Landshuter Auferstandenen (**306e**) oder des Christus der Berliner Taufe (**312b**).<sup>2300</sup> Die gelängten Gesichter der Döhlauer Figuren mit den langen Bärten kehren noch Ende des 15. Jahrhunderts bei einer Paulusfigur aus der Pfarrkirche zu Possek (östlich von Hof) wieder (**333e**),<sup>2301</sup> aber, so scheint es, beispielsweise auch bei Hans Leinbergers Chorbogenkruzifix der Stadtpfarrkirche St. Johannes in Erding (um 1525, **333o**).<sup>2302</sup>

Leinbergerisches (?) Formengut findet sich auch in der Pfarrkirche zu Regnitzlosau, östlich von Hof, wo sich unter anderem zwei geschnitzte Schreinfiguren, Fragmente zweier zerstörter Retabel (um 1500), erhalten haben (**333m,n**).<sup>2303</sup> Sie unterscheiden sich von den sonst eher flächig aufgefaßten Werken der Hofer Bildschnitzerwerkstätten durch Volumen und Gewandfülle; sie wirken weniger spröde, der Faltenstil scheint im Gegensatz zum Arnoldsgrüner Petrus (**333f**) weicher, gerundeter. Ein Heiliger Bischof (**333m**) hält, ähnlich wie jener Petrus, mit einer Hand einen Mantelzipfel fest, sodaß dieser sich in Falten legt. Die kantig-spitzwinkligen Knitterungen des Petrus interpretiert der Schnitzer der Regnitzlosauer Figur zu gleichmäßigen, parallelen V-förmigen Schläuchen um – ein Motiv, das zum Beispiel an Leinbergers Moosburger Gesprengemaria (**329a**), die Marklhofener Magdalena (**332g**) oder die Landshuter Muttergottes (**331e**) erinnert.<sup>2304</sup> Dem Regnitzlosauer Johannes verleiht eine lange, segmentbogige Saumlinie Spannung, die sich vom

2298Vgl. zu den genannten Werken Hofner 1955, 27-29, 34-36 m. Bildblatt 4 u. 7. Die Datierung des Kautendorfer Altars (Weihe 1498, Herstellung vielleicht etwas früher) ist entnommen aus Dehio Bayern I, Franken, 414.

2299Hofner 1955, 28, versucht diese scheinbar bei mehreren männlichen Heiligen aus dem Raum Hof festzustellenden „gealterte[n], patriarchalische[n] Gesichtszüge“ als Kennzeichen der von ihm identifizierten Werkstatt II zu definieren (vgl. ebd. Bildblatt 6: zwei Petrusfiguren aus Kürbitz bei Plauen und Bad Elster in Sachsen, beide um 1500, ebd. 27-33, 36f, sie zeigen die gleichen Merkmale, jedoch stark ins Derbe, fast Karrikaturhafte abrutschend – ein Nachhall der Tätigkeit Leinbergers im Raum Hof? Vgl. zu den vermutlichen Stationen seiner Wanderschaft unten S. 430ff)

2300Zu den Figuren (Petrus und Paulus) aus Döhlau (Fragmente des ehem. Hochaltars, heute in eine barocke Kanzel integriert) siehe Hofner 1955, Text auf Bildblatt 38. Das Relief der Taufe Christi (1515) befindet sich in Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Thoma 1979, 149f m. Abb.).

2301Siehe dazu Hofner 1955, 27 u. 34 m. Bildblatt 5.

2302Diesen gelängten Kopftypus hat u. a. auch das Kruzifix aus dem Kastulusmünster Moosburg (um 1525, Thoma 1979, 189 m. Abb.). Vgl. zum Erdinger Kruzifix ebd. 192 m. Abb..

2303Dehio Bayern I, Franken, 699. Hofner 1955, 29, ordnet die Figuren der Werkstatt III zu; vgl. Bildblatt 9.

2304Magdalena aus der Pfarrkirche zu Marklhofen, München, BNM; Thoma 1979, 168 m. Abb.. Zu den Moosburger Gesprengfiguren siehe oben S. 416.

heraldisch rechten Unterarm ausgehend bis zum Boden erstreckt. Wo der Stoff unter dem Arm klemmt, ergeben sich weitere, schüsselförmige Zugfalten, an deren Scheitel sich ein verhaltener senkrechter Faltengrat anschließt, hinter dem das Knie sitzt. Dies alles kehrt bei Hans Leinbergers kleiner Lindenholzstatuette in München wieder, die darüberhinaus auch die gleiche kompakte Silhouette besitzt wie der Regnitzlosauer Johannes (**332a**). Es wäre zu hinterfragen, ob die Madonna wirklich um 1520 oder nicht doch schon um 1510 entstanden ist, zumal sie sich ikonologisch an die Berliner Sandsteinmadonna anschließen läßt (**314**).<sup>2305</sup> Das Motiv entwickelte sich (später?) zum plastisch-röhrenartigen Falten-Y der Berliner Bronzemuttergottes (**328c**), der Landshuterin (**235**) oder der Madonna von Scheuer (**332c**) weiter.<sup>2306</sup> Auch die Kastulustafeln (Verhaftung, **272**, Verhör, **272b**) sind mit dem Johannes vergleichbar: die Kombination aus langer, segmentbogiger Diagonalfalte und konzentrischen, den Arm rahmenden Faltschüsseln kehrt am Gewand der Figur Kastuli wieder. Dessen Körperhaltung und Umrißhaftigkeit (in der Verhaftung) scheint in der Regnitzlosauer Skulptur vorgeprägt. Unter den von Hofner gesammelten weiblichen Figuren der Hofer Bildschnitzer ließ sich kaum eine mit leinbergernahem Faltenstil ausmachen. Doch könnten die Gesichter der Madonnen des Landshuter Schnitzers von Hofer Werken inspiriert sein. Wie in Kapitel VI. 3. c. beschrieben, stimmen Leinbergers Marienfiguren weitgehend hinsichtlich ihrer sehr hohen, gewölbten, teils „dellig“ wirkenden Stirn, den relativ eng stehenden, kleinen Augen, der nicht zu großen, geraden Nase und dem kleinen Mund und dem oft großzügigen Doppelkinn mit Kinnknubbel überein (**331c**, Details aus **332e,h,c,i** neben **333n**, **235**, **326d**, **307c**, **308a**, **197a**). Von den Hofer Werken sei zum Vergleich eine Muttergottes aus Issigau genannt, die auch wegen ihrer „graphischen“ und gleichzeitig voluminösen Faltsprache im Hinblick auf Leinberger interessant ist (um 1500, **333p,q**), desweiteren drei weibliche Schreinfiguren aus einem Retabel zu Pilgramsreuth (**333h**) sowie eine Hl. Katharina aus einem Flügelretabel in Konradsreuth (Kreis Hof, 1499, **333c,d**), alle mit jeweils ähnlicher Stirn-, Mund- und Nasenpartie.<sup>2307</sup>

Vergleichbar mit Leinbergers Mariendarstellungen ist auch eine um 1500 datierte Madonna aus Pullenreuth, Kreis Tirschenreuth (**331a**).<sup>2308</sup> Sie wird von Hofner nicht erwähnt, zeichnet sich aber durch die gleiche, hohe und breite Stirn und eine ähnliche Kinnlösung aus. Denkbar wäre, daß sie in einer Hofer Werkstatt geschaffen und nach Pullenreuth geliefert wurde. Für das nur wenige

<sup>2305</sup>München, BNM, Thoma 1979, 170 m. Abb.; auch Schädler 1977, 76, gibt zu bedenken: gegen die späte Datierung „spricht die knappe, gestraffte Stilisierung, vergleichbar dem Medaillonrelief der Darstellung Christi im Tempel von der Landshuter Rosenkranzmuttergottes“ (um 1516), oder eben der Berliner Sandsteinmadonna (wie Anm. 2295 in diesem Kapitel).

<sup>2306</sup>Zur Landshuter Muttergottes vgl. oben S. 244ff. Die Madonna von Scheuer befindet sich in der dortigen Wallfahrtskirche und wird um 1514/15 datiert (Lill 1942, 158 m. Abb.). Zur Bronzemuttergottes, die der Überlieferung zufolge aus dem Moosburger Rathaus stammen soll, vgl. oben Anm. 2296 in diesem Kapitel, sowie Lill 1942, 131ff m. Abbn..

<sup>2307</sup>Issigau, Kreis Naila bei Hof, nach Hofner Werkstatt III: Hofner 1955, 27ff, Bildblatt 5; Dehio Bayern I, Franken, 404. Pilgramsreuth, Stadt Rehau, vgl. ebd. 676, Hofner 1955, 34 m. Bildblatt 37. Zu Konradsreuth Hofner 1955, 27ff m. Bildblatt 1. Zu Leinbergers Madonnengesichtern vgl. oben S. 357ff.

<sup>2308</sup>Meißner 1989, 302; Abb. 148. Die Kronen stammen aus der Barockzeit.

Kilometer nördlich von Tirschenreuth liegende Marktredwitz zum Beispiel erbringt Hofner auf stilkritischem Weg den Nachweis, daß Hofer Künstler der Spätgotik in der dortigen Pfarrkirche Fresken malten.<sup>2309</sup> Die plastischen bis schlauchartigen Schüsselfalten vor dem Bauch der Pullenreuther Maria lassen sich nicht nur dem Regnitzlosauer Bischof gegenüberstellen (**333m**), sondern auch Leinbergers Madonnen (**332e,i**), besonders der sogenannten Muttergottes von Furth (**332b**).<sup>2310</sup> Der eher volle, fast kirschförmige Mund und die geschwungenen Lippen der Pullenreutherin finden ihr Pendant in den Gesichtern der Muttergottes aus Dingolfing, der Sitzmadonna aus Neumarkt an der Rott und der Marklhofener Magdalena (**331b,c,d**).<sup>2311</sup>

## **2. Adam Kraft, Simon Lainberger und die Stadt Nürnberg**

In den Archivalien der Stadt Nürnberg ist von 1478 bis 1494 ein Bildhauer namens Simon Lainberger faßbar, der ursprünglich möglicherweise aus Nördlingen stammt. Er arbeitete unter anderem im Auftrag Kurfürst Philipps von der Pfalz 1494 zusammen mit Peter Vischer d. Ä., dem berühmten Nürnberger Goldschmied, an einem nicht identifizierten und nicht überlieferten Werk. Man nimmt an, daß Lainberger für Vischer Tonmodelle lieferte. Für die Pfarrkirche St. Peter zu Dollnstein bei Eichstätt schuf er einen – ebenfalls nur archivalisch faßbaren – Altar (1495). Spätestens 1503, vielleicht 1501 oder 1502, muß er verstorben gewesen sein. In diesem Jahr nämlich stellt der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft an Sebald Hornung zu Nürnberg eine – zu hohe – Forderung wegen Vollendung einer Arbeit, die „*vormals durch mayster Symon seligen visiirt und angefangen*“ worden war.<sup>2312</sup>

Allein die Namensanalogie und die Tatsache, daß Lainberger wie Leinberger nicht nur mit Holzschnitzerei, sondern offenbar auch mit Steinmetzarbeiten (siehe scheinbar die Vollendung eines Lainbergerwerkes durch Adam Kraft)<sup>2313</sup> und Goldschmiedewerken zumindest in Berührung kamen, legt es nahe, Lainberger sei der Vater und zugleich der Lehrer des Landshuters gewesen.

Doch blieb „Meister Simon mit der lahmen Hand“, wie er – offenbar wegen eines Arbeitsunfalls –

<sup>2309</sup>Hofner 1955, 41. Vgl. Verbreitungskarte ebd. 38. Für einige Kirchen, in denen Hofer Skulpturen zu finden sind, läßt sich zeigen, daß dort gleichzeitig von Hofer Malern Wandmalereien geschaffen wurden (ebd. 42; etwa für Presseck und Pilgramsreuth; vgl. dazu oben Anm. 2307 in diesem Kapitel).

<sup>2310</sup>Pfarrkirche Furth, um 1513/14; Lill 1942, 156f m. Abb..

<sup>2311</sup>Alle BNM München. Zur Magdalena (um 1520) siehe Anm. 2304 in diesem Kapitel. Zur Neumarkterin (um 1510/15) Thoma 1979, 148 m. Abb.; die Dingolfingerin (1519?), ein Flachrelief, stammt aus der Pfarrkirche zu Dingolfing; ebd. 163 m. Abb..

<sup>2312</sup>Handelt es sich dabei tatsächlich um Lainberger? Vollständiger Text der Urkunde im Stadtarchiv Nürnberg (Conservatorium 8, fol. 95) abgedruckt bei Liedke 1976, 27, Anm. 60. Vgl. Kammel 2002, 50. Zur Abstammung Lainbergers aus Nördlingen ebd. 21f. Die Archivalien zur Zusammenarbeit mit Vischer: BStA Nürnberg, Manuskript Nr. 814 (Einlaufregister des Rats der Stadt Nürnberg), sowie ebd., Briefbuch des Rats der Stadt Nürnberg Bd. 43, fol. 65a, zit. bei Liedke 1976, 23. Zu Dollnstein: BStA Nürnberg, Manuskript Nr. 814 (Einlaufregister des Rats der Stadt Nürnberg), zit. ebd. 25. Vgl. auch Arnold 1990, 217f.

<sup>2313</sup>Die folgenden Ausführungen werden zeigen, daß auch Kraft keineswegs nur Steinbildwerke schuf.

1547 bei Johann Neudörfer genannt wird,<sup>2314</sup> ein „Phantom“ der Kunstgeschichte. Obwohl archivalisch präsent, ist kein einziges gesichertes Werk von ihm überliefert, die Flut der Zuschreibungen entsprechend groß.<sup>2315</sup> Es soll hier der Hinweis genügen, daß keines der mit ihm im Zusammenhang gebrachten Werke auf leinbergersches Formengut vorausweist, weder der bei Arnold angeführte Petrusaltar der Nürnberger Sebalduskirche (um 1480, **334b**), noch der Erzengel Michael in der Lorenzkirche (um 1485), noch das Marienretabel der Schwanenritterkapelle in Ansbach (1484).<sup>2316</sup> Faltenstrukturen sind bei Lainberger – sofern die zugeschriebenen Werke überhaupt von ihm stammen – kleinteilig und überziehen die gesamte Figur. Vom leinberger-typischen Spiel mit Gegensätzen aus glatten und extrem plastisch gewölbten Stoffpartien ist bei diesen Skulpturen nichts zu spüren, auch nicht von der Vorliebe des Landshuters für konzentrisch oder parallel gelegte U-, V- und Y-Falten-Arrangements, noch weniger ist Leinbergers Tendenz zur „langen Linie“ greifbar, das heißt, die Eigenart, einer Figur durch eine langgezogene, diagonale Saumkante oder Falte, vom Boden bis zur Hüfte reichend, Spannung zu verleihen. Stattdessen überzieht ein stets gleichförmiges Netz aus kleinteiligen, knittrigen, spitzen Falten Lainbergers Gestalten. Trotz der Kleinteiligkeit der Brüche im Stoff finden sich dort nicht die typischen, „graphischen“, wie „gekritzelt“ wirkenden Zick-Zack-Fältelungen, die Leinberger einsetzt, um zwischen zwei Faltenschläuchen über eine glatte Textilpartie hinweg eine Verbindung zu schaffen (siehe etwa die Faltentäler vor dem Bauch der Landshuterin, **235**). Aus Platzgründen kann dies alles hier jedoch nicht im Detail diskutiert werden.<sup>2317</sup>

Obwohl also Simon Lainberger allein wegen der Unsicherheit seines Œvres meines Erachtens als Lehrer Leinbergers fragwürdig ist, sollen im folgenden einige Vorschläge zur Ableitung des Leinbergerstils aus **Nürnberg** gemacht werden.

Am Hauptportal der Westfassade der Nürnberger Lorenzkirche befindet sich eine gotische Trumeaumadonna im Hodegetriaschema (um 1355, **331g**).<sup>2318</sup> Die statische, vertikale Erscheinung der Figur wird durch Falten vor ihrem Bauch aufgelockert: Zwei plastisch gewölbte Segmentbeziehungweise Halbkreisbögen werden dabei begleitet von kleinteiligen, sehr flachen Zick-Zack-

2314 „Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden“, hgg. Von Georg W. K. Lochner (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 10). Wien 1875. Vgl. Liedke 1976, 22f.

2315 Arnold 1990, 220ff, faßt den Forschungsstand zusammen und fügt neue Zuschreibungen hinzu (vgl. ebd. 220 m. Abb.; ebd. 224 auch zum im folgenden erwähnten Petersaltar der Nürnberger Sebalduskirche). Kritisch urteilt hingegen: Stefan Roller: „Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts“ (Diss. Berlin 1994). München u. a. 1999.

2316 Arnold 1990, 220ff m. Abbn.. Das Ansbacher Retabel schreibt Arnold ebd. 222 Lainberger neu zu. Die Zuschreibung des Petersaltars stammt von Hans Ramisch (Arnold 1990, 220).

2317 Interessanterweise leitet selbst Liedke 1976, 28ff, obwohl er in Lainberger den Vater Leinbergers vermutet, dessen Stil von Werken Veit Stoß' und von der Graphik der „Donauschule“ ab.

2318 Zum Einfluß von Madonnenfiguren dieser Zeit auf die Moosburgerin vgl. oben S. 230ff. Zur Nürnberger Madonna siehe Dehio Bayern I, Franken, 571.

Linien. Wie bei Leinbergers Madonnen vermitteln sie zwischen den – erhabenen, auf Fernsicht ausgelegten – Schüsselfalten. An Leinberger erinnert auch die Tatsache, daß das Faltenmotiv vor dem sonst flächigen Gewand regelrecht herauspräpariert ist. Am Südportal der Lorenzkirche ist an einem Pfeiler ein steinerner Schmerzensmann (um 1400) angebracht (**331h**). Auch hier sind die Faltenrate betont plastisch vor einem glatten Grund herausgearbeitet, sodaß parabelförmige bis halbrunde – dabei parallel geführte – Schläuche entstehen.<sup>2319</sup> Ähnliches findet sich bei einer Hausmadonna von der Hand Adam Krafts (1504, **331j**). Auffallend flächig und starr breitet sich der doppelt gelegte Mantel Mariens vor ihrem Körper aus. Die sich in Mitte stauenden, wulstigen V- und U-Falten heben sich markant vor dem glatten Grund ab. Sie sind visuelle Stütze des Jesuskindes, welches die Gottesmutter ostentativ dem Betrachter entgegenhält – eine Inszenierungstechnik, die, wie gezeigt, auf die Zeit des Schönen Stils zurückgeht.<sup>2320</sup> Ebenfalls von Kraft stammt die steinerne Hausmadonna am Hotel „Deutscher Kaiser“ in Nürnberg (um 1490/95, **331i**: historische Aufnahme). Die stark überarbeitete Figur (Jesuskind im 20. Jahrhundert komplett erneuert) präsentiert sich im S-förmigen Körperschwung, dem eine lange, segmentbogig geschwungene Saumdiagonale unterhalb des Jesuskindes Spannung verleiht. Obwohl das Gewand durch heterogene Faltenmotive strukturell stark verdichtet wirkt, läßt sich vor dem Körper der Muttergottes ein fernwirksames Y-Motiv ablesen, dessen senkrechter Arm mit dem Diagonalzug des Saumes in einem Punkt nahe des rechten Fußes zusammenfällt. Das rechte Knie Mariens zeichnet sich unter dem Kleid deutlich ab. Das ganze Konzept erinnert stark unter anderem an Leinbergers Bronzemandonna. Hier gespiegelt und bewegungsreicher durchkomponiert, scheint man die beschriebenen Grundtendenzen Krafts deutlich zu erkennen (**328c**).<sup>2321</sup> Eine Maria aus einer Verkündigungsgruppe aus der Werkstatt Adam Krafts, heute durch eine Kopie von 1904 ersetzt, fällt im Hinblick auf Leinberger wegen ihres plastisch herauspräparierten Y-Motivs auf: tiefe Faltschluchten neben wulstigen Schläuchen generieren hier ein kontrastreiches Licht-Schatten-Spiel, das beispielsweise dem der Madonna von Feldkirchen nahekommt (**332i**). Wie bei Leinbergers Moosburgerin (**197a**) konstituieren nur wenige, das heißt hier: drei parabelförmige bis halbrunde Röhren das Y. Zwischen untersten und mittleren Bogen ist ein vermittelnder, vertikaler „Steg“ eingefügt, ein, wie mehrfach erwähnt, typisch leinberger'sches Vorgehen.<sup>2322</sup>

2319Dehio Bayern I, Franken, 572.

2320Vgl. oben S. 229f. Die Madonna befindet sich im GNM Nürnberg; ehemals Nürnberg, Bindergasse, Ecke Fünferplatz. Abb. Höhn 1922, 77 (die Aufnahme wurde gewählt, weil die Madonna hier aus der Untersicht zu sehen ist: der Kontrast des plastischen Y vor dem glatten Stoff ist so besonders deutlich wahrzunehmen). Vgl. Kammel 2002, 64f m. Abb..

2321Die Madonna befindet sich am Haus Königstr. 55. Siehe dazu ausführlich den Bericht Volker Rößners in Kammel 2002, 155-162 m. zahlreichen Abbn.; die histor. Aufnahme stammt aus der Zeit vor 1916 (Kammel 2002, 159). Zur Bronzemandonna vgl. oben S. 421 m. Anm..

2322Die Verkündigungsgruppe befindet sich heute im GNM Nürnberg, sie stammt von 1504. Vgl. Kammel 2002, 20 u. Tafel 15. Masa 1995, 14f m. Abb. der Kopie von 1904. Für meine Arbeit habe ich bewußt letztere Abb. gewählt, weil sie die Maria, wie urspr. vorgesehen, aus der Froschperspektive zeigt, wodurch die beschriebenen Leinberger-Analogien besonders deutlich werden. Betrachtet man z. B. das Original frontal, ist der beschriebene „Steg“

Die Häufung des Namen **Adam Kraft** unter den Vergleichsbeispielen läßt aufhorchen. Könnte Kraft, der „zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Nürnbergs am Aufgang der Neuzeit“ zählt,<sup>2323</sup> im Hinblick auf Leinbergers Wurzeln eine Alternative zur Simon-Lainberger-These darstellen? Dieser hier erstmals aufgestellten Vermutung möchte ich im folgenden kurz nachgehen. Adam Kraft wurde vermutlich gegen 1450, vielleicht in Nürnberg, geboren. Große Teile seiner Ausbildung könnte er auch am Oberrhein, in den Niederlanden und in Straßburg absolviert haben.<sup>2324</sup> Sein Frühwerk ist, ähnlich wie das Leinbergers, ein Rätsel. Womit er sich vor 1490, als ihn der Nürnberger Sebald Schreyer beauftragte, das Relief über dem Familiengrab der Schreyer-Landauer am Chor von St. Sebald zu schaffen, in der Reichsstadt einen Namen machte, ist ungeklärt. Wahrscheinlich ist, daß auch er, wie Simon Lainberger, Gußmodelle für Peter Vischer, namentlich für dessen Sebaldusgrab in St. Sebald, schuf.<sup>2325</sup> Ein großer Teil seines Schaffens galt Hausmadonnen und Hauszeichen im öffentlichen Raum Nürnbergs (**331i,j,n**). Dort tritt nach Kammel eine außergewöhnliche, narrative, schöpferische und artifizielle Qualität, ja Modernität zutage, während das Schreyer-Landauer-Epitaph noch deutlich spätgotischer Formensprache und dem Motivschatz rheinischer und niederländischer Graphik verpflichtet ist.<sup>2326</sup> Krafts nächstes großes Werk war das Sakramentshaus der Nürnberger Lorenzkirche (1493-1496), dessen Raffinesse und Freizügigkeit in der Gestaltung der Figuren und ihrer Bewegungen Kraft selbst während seines künftigen Schaffens „nicht mehr überbieten konnte.“<sup>2327</sup> Es folgten das Peringsdörfer-Epitaph (1498), das Rebeck-Epitaph (1500), beide Nürnberger Frauenkirche, und das Landauer-Epitaph in der Nürnberger Egidienkirche (1503, **331r**). 1506 erteilte die Stadt Kraft den Auftrag für den Bau des Michaels-Chörleins an der Frauenkirche, das 1508 abgeschlossen war. Kurz darauf verstarb Adam Kraft.<sup>2328</sup>

Stefan Roller, der den Wurzeln Krafts in Nürnberg nachspürt, versucht, seinen Stil folgendermaßen zu fassen: seine Kunst zeichnet sich durch große „Kompaktheit und formale[n] Reduktion“ auf wenige markante Linien aus. Mantelbildungen bekommen „fast skelettösen Charakter“, wie aufgesetzt wirkende Faltenröhren und nur wenig bereicherte Zwischenflächen ergänzen sich.<sup>2329</sup>

---

zwischen den Faltenbögen zwar sichtbar, bricht aber auf halber Höhe unvermittelt ab, die Hell-Dunkel-Wirkung ist aus der Fernsicht- und Froschperspektive ebenfalls besser faßbar. Zur Madonna der Filialkirche Feldkirchen (um 1521/25) siehe Lill 1942, 204; Abb. ebd. 203.

2323G. U. Großmann in Kammel 2002, 7.

2324Vgl. z. B. Kammel 2002, 109ff, bes. 122ff (Beitrag von Ulrich Söding über Krafts Stilbildung am Oberrhein); Kammel 2002, 89ff (Hartmut Krohm über Kraft und Gerhaert von Leiden); Kammel 2002, 69ff (Stefan Roller über Krafts Wurzeln in der Nürnberger Kunst des mittleren 15. Jhs.).

2325Vischer und Kraft sollen in enger freundschaftlicher Verbindung gestanden haben. Kraft wird z. B. das Modell für den sog. Astbrecher von Vischer (BNM München, 1490, Kammel 2002, 19, Abb. 10) zugeschrieben. Eine Zusammenfassung über den Werdegang Krafts gibt Kammel 2002, 9ff, hier bes. 16ff.

2326Kammel 2002, 64. Zu den Hausmadonnen und Hauszeichen siehe ebd. 20f. Vgl. die oben genannten Beispiele.

2327Vgl. Kammel 2002, 18, 64f (Zit. ebd. 65), sowie die Beiträge von Beata Hertlein, Claudia Arndt und Wolfgang Schmid Kammel in 2002, 195ff, 213ff, 231ff.

2328Abb. der Epitaphien: Kammel 2002, 111, 22, 23.

2329Roller in Kammel 2002, 78.

Spannungsvoll werden glatte, klare Partien gegen strukturell verdichtete gesetzt.<sup>2330</sup> Typisch für Kraft ist nach Roller die große Diagonalfalte, die stets die Figuren beherrscht.<sup>2331</sup> Dementsprechend führt der Autor solche Werke des mittleren und späteren 15. Jahrhunderts aus Nürnberg zur Herleitung des kraft'schen Stils auf, die eben jene gestalterischen Prämissen erfüllen, wie zum Beispiel die Hll. Sebald und Erasmus im südlichen Chorumgang von St. Sebald (um 1490) mit ihrer „vorwiegend aus einfachen wulstigen Bogenfalten bestehenden Gewandgestaltung“.<sup>2332</sup> Es sind Skulpturen, die man auch gut neben Figuren Leinbergers stellen könnte, und Rollers Charakterisierung des kraft'schen Stils läßt sich ebenso ausnahmslos auf die Kunst des Landshuters übertragen. Dies sollen noch einige weitere Gegenüberstellungen verdeutlichen. Die sitzenden Protagonisten (Marienkrönung) des kraft'schen Landauer-Epitaphs von 1504 (**331r**) zeichnen sich durch ein auffallend lineares Kompositionsgerüst aus. Zwischen Diagonalen und Parallelzügen werden Bogenformen gleichsam „eingespannt“. Der heraldisch rechts sitzende Christus ist in dieser Hinsicht besonders gut vergleichbar mit Leinbergers Madonnen aus Neumarkt und Feldkirchen sowie mit dem Jodokus in München (**332d,i,j**). Noch in der Marienkrönung des Rorer-Epitaphs (1524, **328b**) scheint etwas von der Linearität des Landauer-Epitaphs nachzuklingen.<sup>2333</sup> Ein Spezifikum der Gestalten Krafts seien, so Roller, physiognomische Details wie fleischige Lippen, kräftige Hakennasen und markante Brauenwülste, die „in Richtung der Nasenwurzel vertikale fleischige Falten ausbilden“.<sup>2334</sup> Wie erwähnt, findet sich die gleiche Nasenwurzelfalte unter anderem bei Leinbergers Jodokus in München und dem Hl. Rochus in Landshut (**332j**, Abbildung neben **333n**, **332f**), aber auch an der Figur Johannes des Täufers in Kronach (**333b**) und bei mehreren männlichen Heiligen aus den Bildschnitzerwerkstätten der Stadt Hof um 1500. Und auch der Schreinheilige des Petersaltars von Simon Lainberger weist eine solche Falte auf (**334b**).<sup>2335</sup>

Kraft war nicht ausschließlich Steinbildhauer; in einem Vertrag für das Sakramentshaus der Zisterzienserkirche Kaisheim (1500) wird er als „*Meister Adam Kraft, bildsnitzer*“ bezeichnet.<sup>2336</sup> Sein Vater war Schreiner, und vielleicht begann Krafts Karriere sogar als Holzschnitzer.<sup>2337</sup> Auch das Lorenzer Sakramentshaus besteht nicht vollständig aus Sandsteinfiguren. Im oberen Geschoß ist ein Salvator aus Lindenholz (um 1495/96, **331k**) eingefügt. Ein steinfarbener Anstrich glich ihn

<sup>2330</sup>Ebd. 81.

<sup>2331</sup>Ebd. 85.

<sup>2332</sup>Roller in Kammel 2002, 77 m. Abbn.

<sup>2333</sup>Vgl. zum Rorer-Epitaph S. 415 m. Anm. 2275.

<sup>2334</sup>Roller in Kammel 2002, 86.

<sup>2335</sup>Hofner betrachtet die Nasenwurzelfalte als eine Hofer Besonderheit. Dem muß vor dem Hintergrund der Nürnberger Beispiele widersprochen werden. Vielleicht ist es eher eine nürnbergische oder fränkische Eigenart. Vgl. oben Anm. 2301 in diesem Kapitel.

<sup>2336</sup>Kammel 2002, 22.

<sup>2337</sup>Oellermann in Kammel 2002, 141f. Oellermann erwägt in diesem Zusammenhang, ob der um 1490 gestiftete Rochusaltar in der Nürnberger Lorenzkirche, der Stilparallelen zu Kraft aufweist, von dessen Hand stammen könnte.

ursprünglich dem Ensemble an.<sup>2338</sup> Diese Figur hat so viel Leinbergerisches, daß man sich fragen möchte, ob sie nicht von ihm stammen könnte (**334c**): kompositionell stimmt sie mit der Berliner Bronzemuttergottes überein (**328c**), am besten aber mit der kleinen Madonnenstatuette in München, die vielleicht doch, anders als bisher angenommen, vor dem Hintergrund dieses Vergleichs nicht um 1520, sondern rund ein Jahrzehnt früher entstanden wäre (**332a**).<sup>2339</sup> Parallelen ergeben sich auch in Gegenüberstellung mit dem Auferstehungschristus der Landshuter Reliefs, der wie ein Spiegelbild des kraft'schen Salvators wirkt. Dies gilt für den Körperschwung, die subtile Durchbildung der Oberfläche des Leibes und besonders für das hinter dem Gewand verschwindende Standbein, das dadurch in seiner Funktion gleichsam ad absurdum geführt wird (**334f**). Selbst die Gesichter mit ihren jeweils leicht kugelig zulaufenden Nasen, den hohen Wangenknochen und den aus S-förmigen Wellen gebildeten Bärten wirken verwandt (**334d, 334g**).

Betrachtet man ein Detail, eine männliche, bärtige Figur, aus der *Ecce-Homo*-Darstellung des Sakramentshauses (**334h**), fühlt man sich an den Petrus der Landshuter Himmelfahrt erinnert (**334e**): Gestalt und Oberflächenbehandlung der Bärte sind ähnlich, ebenso die leicht offenstehenden Münder, die vorne knubbeligen Nasen, die Lachfalten in den Augenwinkeln und – die Nasenwurzelfalten zwischen den Augen.<sup>2340</sup> Auch ein etwa lebensgroßer männlicher Beter aus Sandstein in der Pfarrkirche St. Magdalena zu Herzogenaurach, der in den nächsten Umkreis Adam Krafts eingeordnet wird (**334a**), läßt sich der Landshuter Himmelfahrt gegenüberstellen.<sup>2341</sup> Wenn auch hier völlig unterschiedliche Maßstäbe herrschen, fallen die Parallelen, insbesondere zum Petrus (**334e, 309c**), ins Auge: die gerundeten Schultern, das leicht nach hinten gewölbte Gesäß und der nach oben geneigte Kopf, der Gesichtstypus mit leicht geöffnetem Mund, die Tracht des Bartes, der in beiden Fällen etwas starr die Neigung des Kinns nachvollzieht, selbst die Gewandung mit breitem Schulterkragen stimmt überein.<sup>2342</sup> Ähnlich gestaltet ist, bis in die Gesichtszüge hinein, auch Josef von Arimatäa auf dem Augsburgers Beweinungsrelief (**326g,h**). An die Apostel der Landshuter Himmelfahrt erinnert besonders auch der geschoppte Ärmel des Beters: die textile Schwere der Mäntel läßt sich anhand der jeweils gleichmäßigen Fältelungen mit den breiten Tälern und linearen Graten gut ablesen.

<sup>2338</sup>Das Fehlen des wichtigen Bildwerks wurde wohl erst gegen Ende der Arbeiten entdeckt. Der Salvator aus Holz wurde offenbar nachträglich durch die Säulen der Steinarchitektur eingesetzt und ist mithin spät, 1495/96, zu datieren (vgl. Eike Oellermanns Beitrag zum Sakramentshaus in Kammel 2002, 131ff, hier bes. 142f m. Abb. des Salvators 143).

<sup>2339</sup>Vgl. oben S. 423.

<sup>2340</sup>Abb. Kammel 2002, 143.

<sup>2341</sup>Er wird um 1500 datiert und könnte vielleicht als Motivbild im Kontext eines Sakramentshauses aufgestellt gewesen sein. Er ist kunsthistorisch kaum bearbeitet; allgemeine Nähe zu Kraft wurde u. a. wegen des Faltenwurfs und der klaren Komposition stets konstatiert. Als Stifter erwägt Kammel, der über die bisherige Bearbeitung in der Literatur referiert, den Nürnberger Kaufmann Kunz Reyther, der 1511 seiner Vaterstadt Herzogenaurach ein Hospital stiftete (was über die Datierung der Figur allerdings nichts aussagt). Kammel 2002, 23f m. Abb. ebd. 26.

<sup>2342</sup>Es handelt sich um einen Chaperong, eine vom 13.-15. Jh. populäre Kapuze mit Schulterkragen, vgl. BwbKIR 46f, Kammel 2002, 23. Zu männlichen Gesichtstypen bei Leinberger vgl. oben S. 360f.

### 3. Überlegungen zum Werdegang Hans Leinbergers

Sowohl der Herzogenauracher Beter als auch der Salvator des Sakramentshauses werden, so der gegenwärtige Stand der Forschung, **nicht** als eigenhändige Werke Adam Krafts, sondern als solche eines mit der Kunst des Meisters gut vertrauten Schülers in Anspruch genommen.<sup>2343</sup> Ich schlage vor, diesen Schüler mit Hans Leinberger gleichzusetzen. Nicht nur dessen Stilparallelen zu Adam Kraft, sondern auch zu Werken aus dem Hofer und Kronacher Raum könnten dafür sprechen, daß die künstlerischen und vielleicht auch die biographischen Wurzeln des Landshuters im **fränkischen Raum** zu suchen sind. Ich möchte im folgenden hypothetisch den möglichen Werdegang Hans Leinbergers rekonstruieren. Ich verstehe dies ausdrücklich als eine von vielen denkbaren Varianten, über Details müssen künftige Studien Aufschlüsse erbringen. Es soll hier weniger um Zuschreibungen gehen, sondern darum, Tendenzen im Hinblick auf die Entwicklung Leinbergers und ihre regionalen Stationen herauszukristallisieren.

Hans Leinberger könnte um 1475 in Franken, vielleicht in Nürnberg als Sohn oder auch Neffe des Bildschnitzers Simon Lainberger, geboren worden sein.<sup>2344</sup> Um 1490, also mit etwa 15 Jahren, trat er dann in die Werkstatt Adam Krafts und damit in einen der namhaftesten Bildhauerbetriebe der Stadt ein. Möglicherweise hatte ihm sein Vater Simon Lainberger, der ihn zu jener Zeit (wegen seines Arbeitsunfalles?) nicht selbst ausbilden wollte oder konnte, die Stelle vermittelt.<sup>2345</sup> Bei Kraft kam er nicht nur mit Holz- und Steinbearbeitung in Berührung,<sup>2346</sup> sondern – über die Kontakte

2343 Dieser Schüler dürfte nach Kammel v. a. an den oben genannten Epitaphien Krafts mitgearbeitet haben, zu deren Stifterfiguren der Beter große Ähnlichkeit zeigt (Kammel 2002, 24). Den Salvator spricht Stefan Roller (Kammel 2002, 72) wegen seiner doch zu summarischen Ausführung (was aber auch mit dem erhöhten Anbringungsort zu tun hat) als Schülerarbeit an.

2344 Das Jahr 1475 ergibt sich, wenn man bedenkt, daß kurz vor 1500 sein Sohn Georg Lemberger in Landshut zur Welt kam. Um verheiratet zu sein und sich als Bürger in einer Stadt niederlassen zu dürfen, mußte ein Handwerker den Meistertitel besitzen. Dies geschah in der Regel mit 25 Jahren (Schindler 1976, 276). Zu Georg Lemberger vgl oben S. 361ff. Vgl. unten S.432. Zu Nürnberger Skulpturen des 14. Jhs., die Hans Leinberger inspiriert haben könnten, vgl. oben S. 425f.

2345 In die Lehre trat man damals mit 11-15 Jahren ein (Menz 1982, 11, Huth 1967, 14ff u. 276f). Daß Leinberger bei Kraft ausgebildet wurde, dafür spricht die Nähe des Herzogenauracher Beters und des Salvators gerade zu denjenigen Werken des Landshuters, die in dessen Frühzeit um 1510/15 fallen (vgl. oben S. 428f), aber auch die Tatsache, daß kraft'sche Stilspezifika (die teils auch erst nach 1500 faßbar werden; vgl. Landauer-Epitaph, **331r**, und Verkündigungsmadonna von 1504, **331n**) im Werk Leinbergers wiederkehren (oben S. 426). Dies muß nicht bedeuten, daß Leinberger Krafts Arbeiten des frühen 16. Jhs. noch persönlich und im Detail gekannt hat, eher deutet dies auf ein paralleles Weiterentwickeln gleicher Grundlagen hin zu ähnlichen Ergebnissen hin. Denkbar sind aber auch Reisen Hans Leinbergers nach Nürnberg zu dieser Zeit, nicht zuletzt wegen der verwandtschaftlichen Beziehungen. Vielleicht hat Leinberger aufgrund dieser familiären Verbindung auch Werke von Landshut aus für den Nürnberger Raum geschaffen. Liedke 1976, 25f (m. Abb. 14), der für eine Ausbildung des Landshuters bei Simon Lainberger plädiert, versucht diesem eine Sitzmadonna in der Pfarrkirche St. Johannes in Heideck zuzuschreiben (laut Dehio Bayern I, Franken, 352, um 1500 entstanden) und so die Verbindung Lainberger-Leinberger zu stützen. Haartracht, Faltensprache und Kleidung der Madonna (Buchstabenstickereien auf den Borten, Stehkragen) weisen jedoch eher in Richtung Leinberger selbst, genauer in die Zeit des Moosburger Altars um/nach 1515. Hat Leinberger die Heidecker Madonna in den Raum Nürnberg geliefert oder ist hier ein Nürnberger „Ableger“ des Leinbergerstils, vielleicht ein ehemaliger Geselle seiner Landshuter Werkstatt, um 1520 faßbar?

2346 Vgl. oben S. 428f.

Krafts und des Vaters zu Peter Vischer – vielleicht auch mit dem Metallguß. Alle drei Techniken hat Leinberger später auch in seiner eigenen Werkstatt umgesetzt. Seine Erfahrungen als Mitarbeiter an den Kraft'schen Epitaphien dürften ihm bei der Herstellung zahlreicher eigener Grabmäler von Nutzen gewesen sein. Daß Leinberger vor allem in seiner Frühzeit häufig als Steinbildhauer tätig war, könnte ein weiteres Indiz für seine Ausbildung bei Adam Kraft sein. Leinberger in diesem Zusammenhang vielleicht zuzuschreibende Werke wären der Herzogenauracher Beter und der Salvator des Sakramentshauses, die beide in die Zeit um 1495/96 einzuordnen wären.

Vermutlich führte ihn seine Lehrzeit in Nürnberg auch in das nahegelegene **Bamberg**. Auf die Bedeutung der Bamberger Chorschrankenreliefs für die Kastulustafeln wurde bereits verwiesen.<sup>2347</sup> Leinberger könnte darüberhinaus auch die Apostel an den Chorpfeilern der Pfarrkirche Unsere Liebe Frau aus der Werkstatt Ulrich Widmanns (1480er Jahre) studiert haben (**331f**). Deren fernwirksame, gratige Faltenwülste in paralleler oder konzentrischer Anordnung, sich abwechselnd mit leeren Faltenälern, könnten ihn beeindruckt haben. Das hagere Antlitz des Bamberger Christopherus (übrigens ebenfalls mit Nasenwurzelfalte) und die diagonale Führung seines Mantels meint man noch im Moosburger Heinrich zu erahnen (**198b**).<sup>2348</sup> Die auf Fernsicht ausgelegte, wulstige V-Struktur auf dem roten Mantel des hölzernen Christopherus an der Fassade der Bamberger Dominikanerkirche (Werkstatt Ulrich Widmanns, um 1480, **331p**) nimmt hinsichtlich Plakativität und Signalwirkung die Y-Motive der Marien in Landshut, Moosburg, Scheuer und Berlin vorweg (**197a, 235, 328c, 332c**).<sup>2349</sup>

Leinberger dürfte bis 1496 (Fertigstellung des Sakramentshauses) in der Werkstatt Krafts geblieben sein. Vielleicht ist der Salvator sogar sein Gesellenstück.<sup>2350</sup> Seine Gesellenwanderung könnte ihn dann in den nordoberfränkischen Raum geführt haben, wo er, möglicherweise als **Wandergeselle**, in verschiedenen Werkstätten arbeitete.<sup>2351</sup> In **Hof** könnte er vor allem auf Köpfe und Gesichter spezialisiert gewesen sein (**333e,g,i,j**). Hat er vielleicht sogar die „Nürnberger Nasenwurzelfalte“ in Hof soweit etabliert, daß sie von anderen Schnitzern rezipiert wurde?<sup>2352</sup> Zumindest scheint die Gestaltung seiner späteren Madonnengesichter vor allem durch Hofer Arbeiten geprägt (**333h,q**). Inspiriert haben ihn vielleicht auch die Schreinfiguren aus Döhlau (**333k,l**).<sup>2353</sup> Selbständige Arbeiten aus dieser Zeit könnten in den Schreinfiguren aus Regnitzlosau überliefert sein, zumal sie

2347Siehe oben S. 291 m. Anm..

2348Abb. der Figuren z. B. bei Neundorfer 1995, 12ff. Vgl. zu Widmann und der Bamberger Skulptur der Spätgotik Renate Baumgärtel-Fleischmann: „Bamberger Plastik von 1470 bis 1520“ in: Berichte des Historischen Vereins Bamberg, Bd. 104, 1968, 5ff.

2349Dehio Bayern I, Franken, 93.

2350Damit wäre er ca. 6 Jahre in der Werkstatt Krafts geblieben. Nach Schindler 1976, 276, betrug die Gesellenzeit damals ca. 3-6 Jahre.

2351Üblich waren 2-6 Jahre Wanderschaft, oft blieb ein Geselle nur 8-14 Tage am Stück bei einem Meister (Schindler 1976, 276; vgl. Baxandall 1985, 124).

2352Vgl. oben S. 421ff m. Anm. 2299 in diesem Kapitel.

2353Vgl. oben S. 422.

sich dem Standard der anderen Hofer Werke nicht einordnen lassen (**333m,n**).<sup>2354</sup> Die Zuschreibung an Leinberger ist umso wahrscheinlicher, wenn man den Johannes mit dem Lorenzer Salvator (**334c**) vergleicht: Proportionen, Körperhaltung, Gesamtkomposition, selbst einzelne Faltenmotive stimmen überein. Hier wäre das Bindeglied zwischen Nürnberg und Hof zu suchen. Vielleicht wirkte Leinberger auch bei dem Retabel für Pullenreuth als weitgehend selbständiger Geselle mit (**331a**).<sup>2355</sup> Die meisten der zum Vergleich angeführten Altäre stammen aus dem späten 15. Jahrhundert, die Datierung zweier Schreine fällt in das Jahr 1498 beziehungsweise 1499.<sup>2356</sup> Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird Leinberger seine Wanderung in westliche Richtung fortgesetzt haben: die Gegend um **Kronach** gehörte teils noch zum Einzugsgebiet der Hofer Schnitzer und könnte aus diesem Grund als nächstes Ziel gewählt worden sein. Dort könnte Leinberger, nun wieder als Steinbildhauer, an der Johannesfigur an der Fassade der Stadtpfarrkirche mitgearbeitet haben, die 1498 gestiftet oder fertiggestellt wurde (**333a,b**). Ob der verantwortliche Meister nun Hans Hartlin hieß, oder ob Leinberger den Johannes vielleicht sogar innerhalb der beauftragten Werkstatt als eigenständiger Geselle schuf (dann könnte man in dem Namen „Hans Hart“ den Stifter vermuten und in der Silbe „lin“ eine Anspielung auf „Lein-berger“ sehen), muß dahingestellt bleiben. Zumindest scheint die Arbeit an dieser Figur noch Jahre später Einfluß auf Skulpturen Hans Leinbergers genommen zu haben, namentlich auf Steinbildwerke wie die Berliner Sandsteinmadonna oder das Moosburger Mornauerepitaph (**314, 311a**).<sup>2357</sup>

Nach seiner Gesellenwanderung, die damit rund zwei bis drei Jahre gedauert hätte,<sup>2358</sup> kehrte Leinberger dann, vielleicht, nochmals nach **Nürnberg** zurück: Am Haus Albrecht-Dürer-Platz 14 befindet sich die Kopie einer leider zerstörten Nikolausfigur aus der Zeit um 1500 (**331i**).<sup>2359</sup> Manches an ihr erinnert noch an die Hausmadonnen Adam Krafts, einiges aber auch an Hans Leinberger. Zwei wulstige, V-förmige Schüsselfalten prägen – vor dem ansonsten flachen Grund des Mantels fernwirksam herauspräpariert – die rechte Körperhälfte und damit die Hauptansichtsseite des Werks (**331m**). Kleinteilige, „graphische“ Fältelungen an den Rändern der Schläuche ergänzen in typischer Leinbergermanier das Bild.<sup>2360</sup> Das Gesicht zeigt, noch in der Verfremdung durch zweifache Kopie, Ähnlichkeiten zum Antlitz des Bischofs Korbinian im

<sup>2354</sup>Siehe oben S. 422f

<sup>2355</sup>Siehe dazu oben S. 423f.

<sup>2356</sup>Gemeint sind Kautendorf und Konradsreuth, vgl. oben S. 421 und 423.

<sup>2357</sup>Vgl. oben S. 421.

<sup>2358</sup>Vgl. oben Anm. 2350 in diesem Kapitel.

<sup>2359</sup>Ehem. Innerer Laufertorplatz 13. Die Kopie wurde 1977 nach einem Gipsabguß erstellt (Masa 1995, 27, Kat. Nr. 14, m. Abb. und Lit.).

<sup>2360</sup>Wie beliebt dieser „Ableger“ des Kraftstils in Nürnberg war, zeigt vielleicht eine Madonna am Haus Obere Talgasse 8 (Kopie aus Kunststein 1983, Original verschollen, vgl. Masa 1995, 86f m. Lit. und Abb.; **331o**). Sie wird Hans Riemenschneider zugeschrieben und ins frühe 16. Jh. eingeordnet. Auch hier fällt der kontrastierende Einsatz glatter Partien und wulstig herausgearbeiteter, bogiger Faltschläuche auf, ebenso die für Krafts Werke typische Diagonalfalte. Wenn auch hier eine Zuschreibung an Leinberger verlockend wäre, der an Würzburger Arbeiten erinnernde Gesichtstypus spricht doch dagegen.

Gesprengte des Moosburger Altars (**332k**).<sup>2361</sup> Ist hier Hans Leinberger als im Zuge seiner Gesellenwanderung gereifter, selbständiger Künstler nochmals in Nürnberg um 1499 greifbar?

Spätestens um oder kurz vor 1500 dürfte er sich dann jedenfalls in **Landshut** niedergelassen haben: zu diesem Zeitpunkt wurde sein mutmaßlicher Sohn Georg Lemberger in Landshut geboren.<sup>2362</sup> Um in einer Stadt das Bürgerrecht zu erwerben und zu heiraten, mußte ein Handwerker Meister sein und über eine eigene Werkstatt verfügen. Der Meistertitel war frühestens vier Jahre nach Abschluß der Lehre und im Alter von etwa 25 Jahren zu erwerben. Nimmt man an, daß Leinberger etwa 1495 (vielleicht mit der Salvatorfigur) Geselle wurde, kann er seinen Betrieb also frühestens 1499 gegründet haben. Zu diesem Zeitpunkt wäre er 24 Jahre alt gewesen.<sup>2363</sup>

Möglicherweise machte sich Hans Leinberger zunächst als regionaler Exportkünstler einen Namen. Eine Spur führt vielleicht in den **Regensburger** Raum.<sup>2364</sup> In der Fialkirche St. Laurentius in Luckenpaint, nur wenige Kilometer südlich von Regensburg, befindet sich eine ins frühe 16. Jahrhundert datierte Madonna mit Kind (**331q**).<sup>2365</sup> Wulstige, parabel-, halbkreis- und segmentbogige Faltenschläuche vor planem Grund bestimmen ihr Gewand. Im Vergleich zu Leinbergers späteren Marien noch etwas schematisch, scheinen hier die Berliner Bronzmadonna (**328c**) oder die Muttergottes von Scheuer (um 1514) – dieser Ort liegt ebenfalls im Landkreis Regensburg – (**332c**) in Grundzügen bereits vorgeprägt. Im Gesichtstypus meint man schon etwas von der (Regensburger) Kassiansmadonna (**332h**, Abbildung über **333o**) zu erahnen.<sup>2366</sup> Interessant ist auch der Vergleich mit Adam Krafts Madonna von 1504 (**331j**): nicht nur der Madonnentypus mit ostentativ vorgewiesenem Kind stimmt überein, sondern auch das vor glattem Stoff herauspräparierte Faltenmotiv – eine sich von unten nach oben hin sukzessive verflachende Parabelform, die dem Leib Jesu als visuelle Stütze dient.<sup>2367</sup> Könnte Leinberger hier Eindrücke von einer Reise nach Nürnberg in die Figur haben einfließen lassen?<sup>2368</sup>

Wenn auch der hier vorgeschlagene Weg Leinbergers von Nürnberg ausgehend über Hof und Kronach nach Landshut Hypothese (und nur eine Möglichkeit von vielen) bleiben muß und die

2361Abb. Lill 1942, 78.

2362Vgl. oben S. 362.

2363Den Meistertitel erwarb man nach 4-8-jähriger Gesellenzeit; man mußte ca. 25 Jahre alt sein (Schindler 1976, 276; vgl. oben Anm. 2345 in diesem Kapitel).

2364Hier entwickelt sich später die Zusammenarbeit mit Albrecht Altdorfer, dessen Graphik Leinberger verpflichtet ist (vgl. z. B. oben S. 295, 351) und in Regensburg, St. Leonhard, befindet sich auch das Marienretabel von 1507 mit Drehstäben, dem Leinberger Anregungen verdanken dürfte (siehe oben S. 152f). Zu den Bedingungen des Imports und Exports von Retabeln im Spätmittelalter am Beispiel Jörg Lederers siehe Baxandall 1985, 128f.

2365Dehio Bayern V, Regensburg und Oberpfalz, 288; KDB Bd. 21, 106 m. Abb..

2366Es wäre, den bisherigen Ausführungen folgend, die wohl erste Marienfigur Leinbergers, was vielleicht die noch etwas derbe, starre, schematische Gestaltung erklären würde. Die eher gratigen Falten, besonders auch die etwas plumpen Hände sowie der Typus des Kindes ließen sich dann gut an die Berliner Sandsteinmadonna (**314**) anschließen. Zur Madonna aus der Wallfahrtskirche zu Scheuer Lill 1942, 158 m. Abb.; zur Kassiansmadonna (1520?) z. B. Thoma 1979, 174 m. Abb..

2367Vgl. oben S. 426.

2368Vielleicht exportierte Leinberger auch in den Nürnberger Raum, siehe oben Anm. 2345 in diesem Kapitel (zur Heidecker Madonna).

angestellten Vergleiche nicht ins Detail gehen konnten, wenn man darüberhinaus vielleicht schmerzlich eventuelle Stationen des Künstlers in anderen Kunstzentren, am Oberrhein oder in Wien, vermissen mag – möglicherweise muß die künftige Leinbergerforschung bei der Suche nach den Wurzeln des Landshuters den Blick doch stärker in den fränkischen Raum richten. Dies zu tun, muß späteren Untersuchungen überlassen bleiben.

## **VIII. Schluß**

Die Studie versuchte, den Moosburger Hochaltar unter neuen Blickwinkeln zu beleuchten und so erstmals in der Leinbergerforschung zu einem umfassenden Gesamtbild des bedeutenden Retabels zu gelangen.

Einführend wurden das geschichtliche, räumliche und funktionale Umfeld des Altars untersucht und seine formalen Besonderheiten erklärt. Kurz wurde die von der Mitte des 15. bis ins frühe 16. Jahrhundert andauernde Erneuerungskampagne umrissen, mit deren Hilfe die Moosburger Kanoniker ihre Stiftskirche attraktiver und pilgerfreundlicher gestalteten, und deren Höhepunkt Leinbergers Retabel darstellte (Kapitel II., III. und IV. 1.). Anschließend erbrachte die Analyse des materiellen Bestandes vor Ort, ergänzt durch kunsthistorischen Vergleich mit hinsichtlich des Retabeltyps verwandten Flügelschreinen in Süddeutschland und Österreich, neue Erkenntnisse im Hinblick auf die Architektur des Moosburger Altars (Kapitel IV. 2.). Sein ehemals viel schmaleres Predellengesims wurde knapper als heute von den Drehpfosten der Flügelklappen und deren Widerlagern im Altarfuß durchsteckt. Der seit der Restaurierung des Retabels 1782 zu hoch angebrachte Kielbogen kaschierte ursprünglich die getreppte Corpusdecke. Insgesamt ergab sich so ein monumentales Baldachinmotiv, das im geschlossenen wie im geöffneten Zustand des Altars abzulesen war. Als Quelle hierfür konnte in Kapitel IV. 3. das Baldachinretabel des 13. Jahrhunderts erarbeitet werden, dessen Weiterentwicklung hin zur flachen Retabelform sukzessive bis ins Spätmittelalter nachvollzogen werden konnte. Als Vorläufer der Moosburger Drehstäbe kristallisierte sich dabei das besonders an Reliquiaren und Baldachinretabeln verwendete Stangenscharnier heraus.

Alles am Retabel ist auf Prachtentfaltung und Formenreichtum ausgelegt – ein Charakteristikum, das allen untersuchten Drehstabretabeln (es konnten 29 Exemplare nachgewiesen werden) eigen ist. Hier spielt der Standort des jeweiligen Altars eine Rolle, ein Aspekt, der von der Forschung bislang ebenfalls noch nicht berücksichtigt wurde (Kapitel IV. 4.). Denn Drehstabretabel finden sich nie in Klöstern, sondern stets in Pfarr- oder Stiftskirchen – Kirchen, die hauptsächlich der Gemeindeseelsorge dienen. Die Pracht der Drehstabaltäre ist nicht nur Selbstzweck, sondern das Retabel wird vor diesem Hintergrund zum appellativen Medium für die Kommunikation der Stiftskanoniker und Priester mit den Gläubigen. Auffällig häufig wurden die prunkvollen Drehstabaltäre in Regionen bestellt, die im Mittelalter von Kanonikerreformen geprägt waren. Kernpunkte dieser Reformen sind die Aufwertung des Gottesdienstes durch reiche Ausstattung der Kirchen und der Ausbau des caritativen Wirkens der Geistlichen durch eine Intensivierung der

Gemeindeseelsorge und eine verstärkte Kommunikation mit den Gläubigen. Beiden Zielsetzungen kamen die Drehstabaltäre in hohem Maße entgegen.

Die Prachtentfaltung, die in Moosburg im Kontext der Neuausstattung und baulichen Abänderung der gesamten Stiftskirche um 1500 zu sehen ist, betraf vor allem die Werktagsseite des Retabels: die Außenflügel waren ehemals mit den heute vom Ensemble getrennten Kastulusreliefs versehen (Kapitel IV. 1.), die durch eine Punzierung der Oberfläche, durch Tremolierungen und, vermutlich, aufgrund ihrer teils goldenen und silbernen Fassung metallisch glänzten (Kapitel VI. 2. d). Das geschlossene Retabel wirkte, wie die Untersuchung erstmals bis ins Detail deutlich machen konnte, wie ein monumentales Reliquiar – eine Assoziation, die durch die flankierenden Schreinwächter und die für italienische Retabelreliquiare typische Vertikalgliederung mit aufgelegten (Dreh-)Stäben unterstützt wurde (Kapitel IV. 5.). Der Altar gab sich als Denkmal (Kapitel IV. 1. d.), als Mausoleum, als Arche, als Grab des Heiligen Kastulus zu erkennen, dessen Gebeine das Retabel (oder auch der Chorboden darunter) barg – ein Eindruck, den noch Jahrhunderte später der Autor eines Visitationsberichtes 1694 sowie 1736 Pater Antonio Herrnpöckh in einer Predigt in Worte faßten (Kapitel IV. 1. e.).

Erstmals deckte Kapitel VI. 2. die von der antiken Rhetoriklehre inspirierten Bildstrukturen und -topoi der Kastulustafeln auf. Es konnte gezeigt werden, wie sehr diese Darstellungen kraft der ihnen eigenen persuasiven Qualität auf eine möglichst direkte Kommunikation mit dem Gläubigen abhoben.

Im geöffneten Zustand fungierte der Schrein als eine Art „Schaufenster zum Heil“: wie bei den hier teils erstmals in die Diskussion um den Moosburger Hochaltar eingebrachten Monstranzen, unter anderem aus Freising, Augsburg und Klosterneuburg, konstituierten die Baldachinsäulen und der geschweifte Kielbogen einen repräsentativen Rahmen, der – beim Ostensorium – den Blick auf die Hostie freigibt, in Moosburg jedoch die Corpusfiguren aufwendig inszeniert (Kapitel IV. 6.).

Der Aspekt der *ostensio* eignet, so zeigte es Kapitel V. auf, auch der Corpusmadonna. Das Falten-Y ihres Gewandes ist nicht einem bestimmten Bildwerk des Schönen Stils entlehnt, wie bisher angenommen. Hans Leinberger rezipiert hier ganz allgemein einen weit verbreiteten Topos der Faltensprache der Internationalen Gotik, der sowohl bei Vesperbildern und Heiligenfiguren als auch bei Schönen Madonnen vorkommt, und bei dem es vor allem um die Zurschaustellung eines Gegenstandes oder des Leibes Christi vor dem Körper der Figur geht: auch der Moosburger Jesusknabe wird vor der Folie des Madonnengewandes dem Gläubigen zur Betrachtung dargeboten (Kapitel V. 1. c). Gegen den in der Literatur lange gehegten Konsens, die Moosburgerin rekurreiere auf eine bestimmte Variante der byzantinischen Hodegetria oder ein bestimmtes Lukasbild – etwa das halbfigurige Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo in Rom – wurden in Kapitel V. 1. b. Argumente ins Feld geführt: bisher wurde übersehen, wie deutlich sich Leinbergers Muttergottes

auf ältere, stehende oder thronende Hodegetria-Formulierungen stützt, bei denen Mutter und Kind besonders stark isoliert voneinander sind. Als zweite byzantinische Quelle, der unter anderem die starke Frontalisierung des Jesusknaben zu verdanken ist, wurde erstmals die stehende Clipeus-Madonna in die Diskussion eingebracht (Kapitel V. 2. e). Auch ihr geht es um die *ostensio* des Christuskindes. Eine weitere Objektgruppe wurde in Kapitel V. 2. d. erstmals im Zusammenhang mit der Moosburgerin besprochen: bei der sogenannten *vierge ouvrante* sind *ostensio*-Gedanke und Hodegetria-Schema gleichermaßen faßbar. Darüberhinaus konnten noch andere Parallelen zwischen Schreinmadonna und der Moosburgerin festgemacht werden, die vermuten lassen, daß die Maria des Kastulusaltars als „Schrein“, als Tabernakel, verstanden werden möchte, ja, daß vielleicht das Retabel als Ort der Sakramentsaufbewahrung diene – eine Hypothese, die durch die monstranzartige Retabelarchitektur gestützt wird (Kapitel IV. 6. f., V. 3. a.).

Die Studie lieferte – über die Lokalisierung der Kastulustafeln an der Werktagsseite hinaus – einige weitere neue Vorschläge für die Rekonstruktion der Retabelflügel: Ihre Innenseiten waren ehemals möglicherweise mit vier Marienreliefs geschmückt, die sich heute im Besitz der Landshuter Museen befinden (Kapitel VI. 3.). Während man bisher von der kompletten Demontage der Klappen bei der Restaurierung von 1782 ausging, wurde in Kapitel IV. 2. d. gezeigt, daß sie noch bis ins 19. Jahrhundert hinein am Corpus befestigt gewesen sein dürften. Die Untersuchung zeichnete, gestützt auf neue Archivfunde, den Weg der demontierten Marienreliefs von Moosburg aus über Augsburg nach Hohenwart bis nach Landshut nach (Kapitel VI. 3. a.).

Der Predella des Moosburger Altars konnte in Kapitel VI. 6. ein Relief mit der Beweinung Christi im Augsburger Dom zugewiesen werden, das – vermutlich zusammen mit den Marienreliefs – durch den Sammler, Bildschnitzer und Altarbauer Joseph Otto Entres Mitte des 19. Jahrhunderts nach Augsburg gelangte.

Besonders ausführlich deckte Kapitel VI. 4. ikonographische Eigenheiten der Landshuter Marienreliefs auf. Sie konnten überzeugend aus dem Kontext der Moosburger Stiftsliturgie heraus erklärt werden. Motive und Gegenstände aus dem kirchlichen und frömmigkeitsspezifischen Umfeld des damaligen Gläubigen erleichterten diesem die Identifikation mit den Bildinhalten. Scheinbare stilistische Differenzen zwischen Kastulus- und Marienzyklus wurden in Kapitel VI. 5. vor dem Hintergrund der antiken, unter anderem von Augustinus rezipierten, Lehre der *Genera Dicendi* geklärt.

Die Zuschreibung sowohl der Marienreliefs als auch der Augsburger Beweinung an Leinberger konnte durch eingehende Stilvergleiche belegt werden (Kapitel VI. 3. c. und VI. 6. b.).

Insgesamt wurden in den verschiedenen Kapiteln immer wieder ikonologische, stilistische, architekturformale und die Stifterpersönlichkeiten des Retabels betreffende Beziehungen nach Augsburg (wo der Moosburger Propst Theoderich Mair ein Kanonikat innehatte) deutlich. In

Kapitel VII. konnten darüberhinaus Fingerzeige im Hinblick auf eine mögliche Abstammung oder zumindest künstlerische Herkunft Hans Leinbergers aus dem fränkischen Raum gegeben werden. Ob sie in die richtige Richtung weisen, wird vielleicht eine andere Studie zeigen.

Die Wirkungsweise des Kastulusretabels und seiner Bilder vollzieht sich in Wechselbeziehung mit und in Abstimmung auf die Moosburger Stiftskirche, ihre Architektur, ihre Liturgie und ihr Publikum. Vor dem Hintergrund der Kanonikerreformen des Spätmittelalters (Kapitel IV. 4.), der zu befürchtenden Auflösung des Stifts (Kapitel II. 1.) und angesichts des Sittenverfalls unter den Klerikern um 1500 (Kapitel V. 3. c.) versucht das Retabel folgenden Zielen gerecht zu werden:

1. Es vermittelt Authentizität

- indem es die Gründung und die Geschichte des Kastulusstifts illustriert (Kapitel III. 3., V. 1. a.)
- indem es auf traditionsreiche architektonische Muster (Baldachinretabel, Reliquiar, Monstranz) zurückgreift (Kapitel IV. 3., 5., 6.)
- indem es auf traditionsreiche Madonnentypen (Schöne Madonnen, Hodegetria, Pänula, Schreinmadonna) zurückgreift (Kapitel V. 1. b., c., 2. d.)
- indem es sich auf den Topos der *Theotokos* und damit auf das romanische Tympanon bezieht, welches selbst gleichsam dokumentarischen Wert hinsichtlich Geschichte und Tradition des Stifts besitzt (Kapitel II. 4.).

2. Es vermittelt Lehren und bietet Identifikationsmöglichkeiten für die Kanoniker

- indem es wiederholt die Themen „Priestertum“ und „Predigt“ aufgreift (Corpusmadonna, Kastulustafeln, Schreinwächter, Kapitel V. 3. c., VI. 2. c.)
- indem es rhetorische Kenntnisse vermittelt, gemäß den Prämissen der Kanonikerreformen (Kapitel VI. 2. b.).

3. Es wertet kraft seiner Prachentfaltung den Gottesdienst auf

- durch seine beeindruckenden Maße von mehr als 14 m Höhe (Kapitel III. 2.)
- durch das prachtvolle und seltene Drehstab-Baldachin-Motiv (Kapitel IV. 2., 3., 4.)
- indem es den Chor ausdrücklich als Ort der Kastulusreliquien auszeichnet („Mausoleum“, Kapitel IV. 1. d., e., 5.)
- indem seine Werktagsseite außergewöhnlich prachtvoll mit (metallisch glänzenden?) Reliefs geschmückt ist (Kapitel IV. 1. e., VI. 1., 2. d.)
- durch enormen bildlichen Aufwand (Madonna als Visionsbild, Kapitel V. 3. b., Engel- und Wolkenaufgebot der Marientafeln, Kapitel VI. 4. b., 5.).

4. Es nimmt den Gläubigen für die Belange des Stiftes ein und sichert damit letztlich dessen Existenz
- indem es den Reliquien adäquaten Raum und Auszeichnung bietet
  - indem es ikonologisch die Brücke zwischen romanischem Laienportal und Chorbereich schlägt
  - indem es den Gläubigen durch seine Pracht über die Barriere des Lettners hinweg anlockt und so zum Durchschreiten der Kirche einlädt (Kapitel II. 3. b., VI. 5.)
  - indem es durch unterschiedliche „rhetorische“ Stillagen auf die jeweilige Situation reagiert (Feier- oder Werktag, privates Gebet oder öffentlicher Gottesdienst, Kapitel VI. 5.)
  - indem es dem Betrachter die Möglichkeit zur selbständigen Kontemplation an Werktagen bietet (logische Leserichtung, historische Genauigkeit, Gestik, Vulgarismen, Gegenstände aus der damaligen Alltagswelt auf den Kastulustafeln, Kapitel VI. 1. b., c., d.)
  - indem die Ikonographie der Bilder der Flügelinnenseiten auf die örtliche Liturgie abgestimmt ist und damit „Wiedererkennungswert“ besitzt (Kapitel VI. 4.).

Fazit: Der Moosburger Hochaltar ist ein Retabel von höchster appellativer und kommunikativer Qualität und außergewöhnlicher Pracht, geschaffen für den Laien und zugleich den Aufgaben und Zielen der Chorherren verpflichtet. Darüberhinaus ist er ein Beleg für die Komplexität und Heterogenität des Schaffens Hans Leinbergers, Dokument seiner Erzählkunst und Modernität. Leinberger war flexibel genug, seine Kunst wirksam in den Dienst der Kirche und der Liturgie zu stellen. Denn Bilder existierten im Mittelalter nicht um ihrer selbst willen, sondern „waren einst umgeben von Pilgern, Prozessionen, Festen und Wundern, sie belehrten nicht nur, sie erstaunten, redeten und luden ein.“<sup>2369</sup> Davon gibt der Moosburger Hochaltar beredtes Zeugnis.

## IX. Anhang

### 1. Quellenanhang

#### Archiv des Bistums Augsburg (ABA)

##### **ABA BO 3499 Domrest. II**

###### Beleg Nr. 7 (15. Dez. 1864):

„Für 5 Altäre aus der Domkirche wurden von der Kirchenverwaltung Hohenwart einbezahlt 184 Gulden  $4 \times 36 = 144$   
 $1 \times 40 = 40$ “

##### **ABA BO 3499 Domrest. I**

###### Beleg Nr. 50 (27. Juni 1862):

Quittung, ausgestellt von Joseph Otto Entres:

„Eintausend Gulden welche Unterzeichneter von St. Ulrich Verein der Diocese Augsburg als erste Abschlagszahlung für angekaufte Bildwerk zu Altären [...] und dankend in Augsburg genommen“

###### Beleg Nr. 51 (13. Juli 1862):

Quittung, ausgestellt von Joseph Otto Entres:

„Quittung über 500 Gulden welche Unterzeichneter als zweite Abschlagszahlung für angekaufte Bildwerke zu den Altären des hohen Domes in Augsburg von dem St. Ulrichsverein dankbar in Empfang genommen hat.“

###### Beleg Nr. 49:

Rechnung des Antiquitätenhändlers Mathias Münts:

„Rechnung über einen gothischen Altar, mit Untersatz und vier altdeutschen Gemälden, ferner zwei Holzfiguren klein à 6 fl.  
Summa 63 Gulden“

###### Beleg Nr. 67 (26. Juli 1862):

Rechnung des Schreiners Ignaz Ungelehrt, vielleicht die Hohenwarter Tafeln betreffend, über folgende Arbeiten:

„2 große Bilder abgeholt und ins Atelier getragen, dieße 2 Bilder auseinander geschnitten und jedes der 4 Bilder auf ein Brett geleimt und dann furniert, à 7'9'' hoch 4'6'' br. [...] hinzu 4 Schnitzrahmen gemacht à 1 fl 18 x Summa 66, 39“

**ABA Pf 156, 3151**Rechnung der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart 1863/1864

fol. 26 (die Umwandlung der Altäre betreffend):

*„Die Beseitigung der in der filial-Marktkirche zu Hohenwart befindlichen 3 resp. 4 alten Altäre und Ersatzung derselben von aus der Domkirche zu Augsburg angekauften Altären, welche gehässig neu zu fassen und die Gemälde durch einen Kunstmaler zu restaurieren waren, ist allseitig als ein dringendes Bedürfnis anerkannt worden [...] 4 neue Altartische gefertigt für 80 fl 54 x und eingeweiht.“*

**ABA Pf 156, 3151**Rechnung der Filial-Markt-Kirchen-Stiftung Hohenwart 1864/1865

fol. 29 (die Ausstattung des Hochaltars mit festen Seitenflügeln betreffend):

*„Wieß, Gustav, Schreinermeister und Altarbauer in Schrobenhausen, erhielt für verschiedene Neparntüren am Hochaltar, einen neuen Tabernakel, neues Antependium [...]*

*93 fl 48 x.*

*Bichlmayer Johann, Schreinermeister in Hohenwart, für Abtragen der alten Altären, der Chorstühle, des Comuniongitters, Ausbesserung und theilweise Abänderung der von Augsburg gekommenen Altäre, 3 neue Antependien und 3 neue Antritte zu den Seitenaltären, dann Aufstellen dieser Altäre [...]*

*70 fl 12 x.“*

**ABA Pf 156, 3151**Rechnung der Filialmarktkirchenstiftung Hohenwart, Landkreis Schrobenhausen pro 1900

fol. 98 (die Restaurierung des Hochaltars und dessen Ausstattung mit Flankenfiguren betreffend):

Rechnung vom 26. Dez. 1899

*„Josef Anton Müller, Architekt München*

*1) Für Restauration eines Hochaltares in der Marktkirche nach Kostenanschlag vom 27. febr. 1899 2950 Mk*

*2) dazu ein neues vergoldetes Tabernakel-Kreuz ... 60 Mk*

*3) dazu 2 vergoldete Tabernakelarmleuchter 20 Mk“*

## 2. Bibliographie

- Altmann 1990:** Lothar Altmann: „Moosburg, St.-Kastulus-Münster“ (Schnell Kunstführer Nr. 1075). 3. Aufl. München/Regensburg 1990
- Angenendt 2000:** Arnold Angenendt: „Geschichte der Religiosität im Mittelalter“. Darmstadt 2000
- Angerpointner 1969:** Alois Angerpointner: „Kloster Indersdorf und die Raudnitzer Reform im 15. Jahrhundert“ in: *Amperland* 5, 1969, 11-16
- Antons 1998:** Klara Antons: „Paramente – Dimensionen der Zeichengestalt“. Regensburg 1998
- Anz 1905:** Heinrich Anz: „Die lateinischen Magierspiele. Untersuchungen und Texte zur Vorgeschichte des deutschen Weihnachtsspiels“. Leipzig 1905
- Appuhn 1989:** Horst Appuhn (Hg.): „Meister E. S. – Alle 320 Kupferstiche“. Dortmund 1989
- Arnold 1990:** Paul M. Arnold: „Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar“ (Hans-Leinberger-Heft Nr. 1). Landshut 1990
- Arnold 1991:** Paul M. Arnold: „Der unbekannte Hans Leinberger. Unbekannte und verkannte Werke des Landshuter Bildschnitzers“ (Hans-Leinberger-Heft Nr. 2). Landshut 1991
- Arnold 1993:** Paul M. Arnold: „Landshuter Ritter von der Gotik bis heute“ (Hans-Leinberger-Heft Nr. 3). Landshut 1993
- Auerbach 1958:** Ernst Auerbach: „Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter“. Bern 1958
- Backmund 1966:** Norbert Backmund: „Die Chorherrenorden und ihre Stifte in Bayern. Augustinerchorherren, Prämonstratenser, Chorherren vom Hl. Geist, Antoniter“. Passau 1966
- Backmund 1973:** ders.: „Die Kollegiat- und Kanonissenstifte in Bayern“. Kloster Windberg 1973
- Balters 1991:** Frank Balters: „Der grammatische Bildhauer. `Kunsttheorie´ und Bildhauerkunst der Frührenaissance. Alberti – Ghiberti – Leonardo – Gauricus“ (Diss. Aachen 1990). Köln 1991
- Bandmann 1994:** Günther Bandmann: „Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger“. 10. Aufl. Darmstadt 1994
- Bärsch 1998:** Jürgen Bärsch: „Raum und Bewegung im mittelalterlichen Gottesdienst. Anmerkungen zur Prozessionsliturgie in der Essener Stiftskirche nach dem Zeugnis des Liber Ordinarius vom Ende des 14. Jahrhunderts“ in: Franz Kohlschein, Peter Wünsche (Hg.): „Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen“ (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Bd. 82). Münster 1998, 163-186
- Baumgarten 1985:** Jörg-Holger Baumgarten, Helmut Buchen: „Kölner Reliquienschreine“. Köln 1985
- Bausinger 1959:** Hermann Bausinger (Hg.): „Schwäbische Weihnachtsspiele“ (Schwäbische Volkskunde, Neue Folge, 13). Stuttgart 1959
- Baxandall 1985:** Michael Baxandall: „Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen“. 2. Aufl. München 1985
- Beckerath 1991:** Astrid von Beckerath: „Das spätgotische Hochaltarretabel der Kathedrale von Chur – ein Herrschaftssymbol?“ in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunst* Bd. 48, 1991, 129-147
- Beckerath 1994:** Astrid von Beckerath: „Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur. Meister und Auftraggeber am Vorabend der Reformation“ (Diss. Hamburg 1994). Ammersbeck 1994
- Beckerath 1998:** Astrid von Beckerath, Marc Antoni Nay, Hans Rutishauser (Hg.): „Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein“. Chur 1998
- Behle 1984:** Claudia Behle: „Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers. Stilistische Entwicklung und Rekonstruktion der Gruppen und Altäre (Miscellanea Bavarica Monascensia Bd. 124, hgg. Von Karl Bosl und Richard Bauer, zugl. Diss. München 1983). München 1984
- Belting 1981:** Hans Belting: „Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion“. Berlin 1981
- Belting 2000:** Hans Belting: „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“. 5. Aufl. München 2000

- Benesch 1928:** Otto Benesch, Ernst Buchner: „Der Zwetteler Altar und die Anfänge Jörg Breus“. Augsburg 1928
- Benker 1973:** Sigmund Benker: „Notizen zum Moosburger Hochaltar“ in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege Bd. 28, 1973, 167-170
- Berliner 1955:** Rudolf Berliner: „Die Weihnachtskrippe“. München 1955
- Bichlmeier 1977:** Georg Bichlmeier: „Die Verehrung des heiligen Kastulus – insbesondere in Moosburg und der angrenzenden Hallertau“ (Zulassungsarbeit in Landes- und Volkskunde Universität Eichstätt). Eichstätt 1977
- Binding 1985:** Günther Binding (zusammen mit Matthias Untermann): „Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland“. Darmstadt 1985
- Binding 1998:** Günther Binding: „Architektonische Formenlehre“. 4. Aufl. Darmstadt 1998
- Bleibrunner 1970:** Hans Bleibrunner: „36 Holzschnitte von Georg Lemberger“ in: Beiträge zur Heimatkunde von Niederbayern. Passau/Landshut 1970, 169-209
- Bock 1970:** Friedrich Bock: „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder: Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente“ (unveränderter Nachdruck der Orig. Ausg. Bonn 1859-1871 in 3 Bdn.). Graz 1970
- Bogner 1981:** Gerhard Bogner: „Das neue Krippenlexikon“. München 1981
- Bomhard 1984:** Peter von Bomhard: „Streichenkirche“. 10. Aufl. München/Zürich 1984
- Bosl 1979:** Karl Bosl: „Regularkanoniker (Augustinerchorherren) und Seelsorge in Kirche und Gesellschaft des europäischen 12. Jahrhunderts“ (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge, Heft 86). München 1979
- Bossert 1914:** H.T. Bossert: „Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing“ in: Ferdinandeums-Zeitschrift Bd. 58, Innsbruck 1914, 1ff
- Bouyer 1993:** Louis Bouyer: „Liturgie und Architektur“ (Theologia Romanica, Bd. 18). Freiburg/Breisgau 1993
- Bramm 1928:** Hans Otto Bramm: „Hans Leinberger. Seine Werkstatt und Schule“ in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge Bd. 5, 1928, 116-189
- Brassat 2003:** Wolfgang Brassat: „Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz von Raffael bis Le Brun“ (Habil. Bochum 1998, zugl. Studien aus dem Warburg-Haus Bd. 6). Berlin 2003
- Braun 1829:** Placidus Braun: „Die Domkirche und der hohe und niedere Clerus an derselben“. Augsburg 1829
- Braun 1902:** M. Braun: „Geschichte der Stadt Moosburg“. Moosburg 1902.
- Braun 1924:** Joseph Braun: „Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung“. 2 Bde. München 1924
- Braun 1932:** Joseph Braun: „Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung“. München 1932
- Braun 1940:** Joseph Braun: „Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung“. Freiburg i. Br. 1940
- Bredenkamp 1975:** Horst Bredenkamp, Herbert Beck : „Die internationale Kunst um 1400“ in: Horst Bredenkamp, Herbert Beck, Wolfgang Bech (Bearb.): „Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit“ (Ausst. Liebieghaus Frankfurt/Main 1976). Frankfurt/Main 1975, 1-29
- Brooks 1925:** Neil C. Brooks: „Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier“ in: Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur, Bd. 62, Heft 1/2, 1925, 91-96
- Browe 1938:** Peter Browe: „Die eucharistischen Wunder des Mittelalters“ (Breslauer Studien zur historischen Theologie, Neue Folge Bd. 4). Breslau 1938
- Buchberger 1993:** Anton Buchberger: „Porträts Herzog Ludwigs des Reichen und seiner Gemahlin?“ in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern Bd. 119, 1993, 29-31
- Bullinger 1974:** Thomas Bullinger: „Der Leiggerer Altar im Schweizerischen Landesmuseum. Eine kunstgeschichtliche und technologische Monographie“ (Diss. Freiburg im Breisgau 1973): Freiburg im Breisgau 1974

- Bünz 2002:** Enno Bünz: „Zwischen Kanonikerreform und Reformation: Anfänge, Blütezeit und Untergang der Augustinerchorherrenstifte Neumünster-Bordesholm und Segeberg (12. bis 16. Jahrhundert)“ (Schriftenreihe der Akademie der Augustinerchorherren von Windesheim, Bd. 7). Paring 2002
- Bushart 1969:** Bruno Bushart: „Die Barockisierung des Augsburger Domes“ in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., 3. Jg, 1969, 109-129
- Bushart 1994:** Bruno Bushart: „Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg“. München 1994
- Büttner 1983:** F. O. Büttner: „Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung“ (Diss. Berlin 1976). Berlin 1983
- Caspary 1964:** Hans Caspary: „Die Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion“ (Diss. München 1961). München 1964
- Cassel 1973:** Paulus Cassel: „Weihnachten – Ursprünge, Bräuche und Aberglauben. Ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Kirche und des deutschen Volkes“ (Erstausgabe Berlin 1862). Neudruck Wiesbaden 1973
- Chevalley 1995:** Denis André Chevalley: „Der Dom zu Augsburg“ (Die Kunstdenkmäler von Bayern, N.F. 1). München 1985
- Clasen 1974:** Karl Heinz Clasen: „Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis“. Berlin/New York 1974
- Clement 2000:** Werner Clement: „Evangelische Stadtkirche Schwaigern“. Regensburg 2000
- Creizenach 1911:** Wilhelm Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas“. Bd. 1: „Mittelalter und Frührenaissance“. 2. Aufl. Halle 1911
- Crusius 1995:** Irene Crusius: „Basilicae muros urbis ambiunt. Zum Kollegiatstift des frühen und hohen Mittelalters in deutschen Bischofsstädten“ in: dies. (Hg.): „Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland“ (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Bd. 114). Göttingen 1995, 9-34, mit einem Vorwort zum Sammelband ebd. 7-9
- Currie 1998:** Jennifer Sheffield Currie: „Hans Leinberger's St. Castulus Cycle and the Influence of Humanist Hagiography“ in: Athanon Bd. 16, 1998, 9-15
- Davitt Asmus 1977:** Ute Davitt Asmus: „Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance“. Berlin 1977
- Decker 1985:** Bernhard Decker: „Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers“ (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, hgg. von Achim Hubel und Robert Suckale, Bd. 3, zugl. Diss. Frankfurt/Main 1976). Bamberg 1985
- Degenhart 1984:** Bernhard Degenhart, Annegret Schmitt: „Jacopo Bellini. The Louvre Album of Drawings“. Amerik. Ausg. New York 1994
- Deimling 1994:** Barbara Deimling: „Malerei der Frührenaissance in Florenz und Mittelitalien“ in: Toman 1994, 238-307
- Demus 1991:** Otto Demus: „Die spätgotischen Altäre Kärntens“. Klagenfurt 1991
- Descœdres 2003:** Georges Descœdres: „Choranlagen von Bettelordenskirchen. Tradition und Innovation“ in: Anna Moraht-Fromm (Hg.): „Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung“. Ostfildern 2003, 11-30
- Drexler-Herold 1992:** Jolanda Drexler-Herold (Bearb.): „Denkmäler in Bayern, Bd. 19: I, Oberbayern, Landkreise. Landkreis Pfaffenhofen an der Ilm“. München 1992
- Eder 1992:** Manfred Eder: „Die 'Deggendorfer Gnad'. Entstehung und Entwicklung einer Hostienwallfahrt im Kontext von Theologie und Geschichte“ (Diss Regensburg 1991). Passau 1992
- Egg 1985:** Erich Egg: „Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre“. Innsbruck 1985
- Egg/Menardi 1985:** Erich Egg, Herlinde Menardi: „Das Tiroler Krippenbuch. Die Krippe von den Anfängen bis zur Gegenwart“. Wien/Bozen 1985
- Ehresmann 1982:** Donald L. Ehresmann: „Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece“ in: Art Bulletin 64, Nr. 3, 1982, 359-369
- Ehresmann 1997:** Donald L. Ehresmann: „Medieval Theology of the Mass and the Iconography of the Oberwesel Altarpiece“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1, 1997, 200-226

- Ehret 1976:** Gloria Ehret: „Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance“ (Diss.). München 1976
- Elm 1980:** Kaspar Elm: „Verfall und Erneuerung des Ordenswesens im Spätmittelalter“ in: „Untersuchungen zu Kloster und Stift“ (Hg. Max-Planck-Institut für Geschichte). Göttingen 1980, 188-238
- Fellerer 1926:** Karl Gustav Fellerer: „Beiträge zur Musikgeschichte Freising“ (Diss. München 1925). Freising 1926
- FS Schädler 1998:** Rainer Kahsnitz (Hg.): „Skulptur in Süddeutschland 1400-1770“ (Festschrift für Alfred Schädler). München 1998
- FS St. Johann 1977:** Paul Mai (Hg.): „850 Jahre Kollegiatstift zu den Hll. Johannes Baptist und Johannes Evangelist in Regensburg 1127-1977“ (Festschrift). München/Zürich 1977
- Feulner 1923:** Adolf Feulner: „Hans Leinbergers Moosburger Altar“ (Meisterwerke der Plastik, Bd. 3). München 1923
- Feulner 1927:** Adolf Feulner: „Beiträge zum Werk Hans Leinbergers“ in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1927, 121-130
- Feulner 1932:** Adolf Feulner: „Hans-Leinberger-Ausstellung“ (Rezension zur Ausst. Landshut 1932) in: Pantheon Bd. 10, 1932 (Juli-Dezember), 262-266
- Fischer 2002:** Rita Fischer: „Katholische Pfarrkirche St. Martin Niederhöcking“. Saarbrücken 2002
- Franz 1902:** Adolph Franz: „Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens“. Freiburg i. Br. 1902
- Freeman 1963:** Margaret B. Freeman: „A Shrine for a Queen“ in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin Bd. 21, 1963, 327-339
- Freyberg 1840:** Max Freiherr von Freyberg: „Einführung und Beleuchtung des Codex traditionum Monasterii Sti. Castuli in Moosburg“. München 1840
- Friesenegger 1930:** Josef Maria Friesenegger: „Führer durch den Dom zu Augsburg“. Augsburg 1930
- Frinta 1967:** Mojmir S. Frinta: „The closing Tabernacle – a fanciful innovation of medieval Design“ in: Art Quarterly Bd. 30, 1967, 103-117
- Fritz 1982:** Johann Michael Fritz: „Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa“. München 1982
- Frolow 1965:** A. Frolow: „Les Reliquaires de la Vraie Croix“. Paris 1965
- Fuchß 1999:** Verena Fuchß: „Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung“ (Diss. Marburg 1993). Weimar 1999
- Furthner 1817:** Anton Furthner: „Kurze Lebens- und Leidensbeschreibung des Hl. Kastulus, Martyrs und Stiftspatrons der Stadt Landshut“. Landshut 1817
- Gandershofer 1827:** G. M. Gandershofer: „Kurze chronologische Geschichte der Stadt Moosburg in Bayern. Herausgegeben zur Feyer des tausendjährigen Jubelfestes daselbst“. Landshut 1827
- Gauthier 1978:** Marie-Luise Gauthier: „Du tabernacle au retable. Une innovation limousine vers 1230“ in: *Révue de l'art* 40/41, 1978, 23-42
- Glaser 1980:** Hubert Glaser: „'Unser Pfarr' – die Wittelsbacher und das Hochstift Freising“. Freising 1980
- Goldberg 1986:** Gisela Goldberg, Rüdiger van der Heiden: „Staatsgalerie Bamberg“. München/Zürich 1986
- Goldberg 1988:** Gisela Goldberg: „Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht“. München/Zürich 1988
- Goldner/Bahnmüller 2001:** Johannes Goldner, Wilfried Bahnmüller: „Meister von Rabenden“. 2. Aufl. Raubling 2001
- Göttert 1991:** Karl-Heinz Göttert: „Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption“. München 1991
- Grabherr 2002:** Gerhard Grabherr: „Über Stock und Stein: Die römische VIA CLAUDIA AUGUSTA in den Alpen“ in: Gudrun Schneckenburger (Bearb.): „Über die Alpen. Menschen, Wege, Waren“ (Ausst. Konstanz 2002). Stuttgart 2002, 67-72

- Gradauer 1957:** Petro Gradauer: „Spital am Phyrn in Oberösterreich. Hospital und Kollegiatstift; dessen innere Verfassung und dessen juristische Beziehungen zum Hochstift Bamberg; eine rechtsgeschichtliche Untersuchung“ (Diss. Rom 1956). Linz 1957
- Grain 1927:** Vitus Grain: „Zur Liturgiegeschichte des St. Kastulusstiftes in Moosburg“ in: 15. Sammelblatt des Historischen Vereins Freising (Berichte 1925/27). Freising 1927
- Grass 1957:** Nikolaus Grass (Zusammenstellung): „Ostern in Tirol“ (= Schlern Schriften 169). Innsbruck 1957
- Grimme 1972:** Ernst-Günther Grimme: „Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500“. Köln 1972
- Grube 1955:** Ernst Grube: „Untersuchungen über den Quellenwert bildkünstlerischer Darstellungen für die Erforschung des mittelalterlichen Theaters“ (Diss.). Berlin 1955
- Grosshans 1998:** Rainald Grosshans: „Gemäldegalerie Berlin“. München/New York 1998
- Gubalke 1946:** Albrecht Gubalke: „Die Naumburger Herrenmauer“. Siegen/Leipzig 1946
- Guldán 1966:** Ernst Guldán: „Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv“. Graz/Köln 1966
- Haag 1997:** Herbert Haag, Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle, Caroline H. Ebertshäuser: „Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text“. Freiburg i. Br./Basel/Wien 1997
- Haas 1909:** M. Bernhard Haas: „Die Turmkreuzerhöhung der Marktkirche zu Hohenwart“. Schrobenhausen 1909
- Habenschaden 1986:** Bernd Habenschaden: „St. Sebastian Kapelle Schmidham“. Warngau 1986
- Habich 1906:** Georg Habich: „Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altares“ in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst Bd. 1, 1906, 113-135
- Hager 1902:** Georg Hager: „Die Weihnachtsskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum“. München 1902
- Hämmerle 1906:** Alois Hämmerle: „Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im 15. Jahrhundert“. Eichstätt 1906
- Haemmerle 1938:** Albert Haemmerle: „Die Canoniker der Chorherrenstifte St. Moritz, St. Peter und St. Gertrud in Augsburg bis zur Saecularisation“. München 1938
- Hammerstein 1962:** Reinhold Hammerstein: „Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters“. Bern/München 1962
- Hansmann 1998:** Wilfried Hansmann: „Der Georgsaltar in der Stadtpfarrkirche St. Nicolai zu Kalkar“ in: ders. Und Godehard Hoffmann (Hg.): „Spätgotik am Niederrhein: rheinische und flämische Flügelaltäre im Lichte neuer Forschung“ (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 35). Köln 1998, 9-116
- Harrer 1856:** Anton Harrer: „Beiträge zur Holzarchitektur des Mittelalters. Details des berühmten Hochaltares in der Stadtpfarrkirche zu Moosburg“. Lindau 1856
- Harrer 1857:** Anton Harrer: „Beschreibung des zum erstenmale in Zeichnung veröffentlichten Hochaltares zu Moosburg, ein plastisches Denkmal des XV. Jahrhunderts; als ergänzender Beitrag der Zeichnung dieses Altares in zwei Ausgaben mit 10 Blätter Details in einem Hefte“. München/Lindau 1857
- Hartig 1927:** Michael Hartig: „Kirchen- und Kunstgeschichtliches von Moosburg“ in: Der Isargau, Jg. 1927, Heft 3/4 (=Festnummer zum 1100jährigen Kastulus-Jubiläum in Moosburg), 73-84
- Hartig 1935 Bd. 1:** Michael Hartig: „Die oberbayerischen Stifte, die großen Heimstätten deutscher Kirchenkunst“ Bd. 1: „Die Benediktiner-, Cisterzienser- und Augustiner-Chorherrenstifte“. München 1935
- Hartig 1935 Bd. 2:** Michael Hartig: „Die oberbayerischen Stifte, die großen Heimstätten deutscher Kirchenkunst“ Bd. 2: „Die Prämonstratenserstifte, die Klöster Altomünster und Altenhohenau, die Collegiatstifte, der Deutsch- und der Malteserorden, die nachmittelalterlich begüterten Orden und Stifte“. München 1935
- Hasse 1941:** Max Hasse: „Der Flügelaltar“ (Diss. Berlin 1940). Dresden 1941
- Hawel 1984:** Peter Hawel: „Schöne Madonnen. Meisterwerke gotischer Kunst“. Würzburg 1984

- Heilmaier 1927:** L. Heilmaier: „Das Kloster und spätere Kollegiatstift in Moosburg“ in: Der Isargau, Jg. 1927, Heft 3/4 (=Festnummer zum 1100jährigen Kastulus-Jubiläum in Moosburg), 85-115
- Held 1995:** Heinz-Georg Held: „Engel. Geschichte eines Bildmotivs“. Köln 1995
- Heyen 1995:** Franz-Josef Heyen: „Das bischöfliche Kollegiatstift außerhalb der Bischofsstadt im frühen und hohen Mittelalter am Beispiel der Erzdiözese Trier“ in: Irene Crusius (Hg.): „Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland“ (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Bd. 114). Göttingen 1995, 35-61
- Hiley 1996:** David Hiley (Hg.): „Moosburger Graduale. Universitätsbibliothek München 2° Cod. Ms 156“ (Faksimile). Tutzing 1996
- Hirschberger 1948:** Johannes Hirschberger: „Geschichte der Philosophie“, Bd. 1: „Altertum und Mittelalter“. Köln, unveränd. Nachdr. d. Ausg. Freiburg im Breisgau 1946
- Höhn 1922:** Heinrich Höhn: „Nürnberger gotische Plastik“. Nürnberg 1922
- Hoeynck 1889:** Franz A. Hoeynck: „Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg“. Augsburg 1889
- Hoffmann 1923:** Richard Hoffmann: „Bayerische Altarbaukunst“. München 1923
- Hofner 1955:** Hans Hofner: „Hof als Kräftezentrum der bildenden Künste“ (17. Bericht des Nordoberfränkischen Vereins für Natur-, Geschichts-, Landes- und Familienkunde Hof). Hof 1955
- Homolka 1984:** Jaromír Homolka, Josef Krása u.a.: „Pozdně Gotické umění v Čechách“. 2. Aufl. Prag 1984
- Hubel 1977:** Achim Hubel: „Die `Schöne Maria´ von Regensburg. Wallfahrten – Gnadenbilder – Ikonographie“ in: Paul Mai (Hg.): „850 Jahre Kollegiatstift zu den Hll. Johannes Baptist und Johannes Evangelist in Regensburg, 1127-1977“ (Festschrift zum 850jährigen Bestehen). München/Zürich 1977, 199-231
- Hubel 1979:** Achim Hubel: „Die beiden spätgotischen Altäre der Regensburger Leonhardskirche und ihre Restaurierung“. Regensburg 1979
- Hubensteiner 1992:** Benno Hubensteiner: „Bayerische Geschichte. Staat und Volk, Kunst und Kultur“. 12. Aufl. München 1992
- Huse 1972:** Norbert Huse: „Studien zu Giovanni Bellini“. Berlin/New York 1972
- Huth 1967:** Hans Huth: „Künstler und Werkstatt der Spätgotik“. Darmstadt 1967
- Jaffé 1922:** Otto Erich Jaffé: „Die bayerische Figuralplastik des spätgotischen Barocks im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts“ (Diss. Masch.schr.). Leipzig 1922
- Jaritz 1990:** Gerhard Jaritz: „Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit“ in: Peter Dinzelbacher, Dieter Bauer (Hg.): „Volksreligion im hohen und späten Mittelalter. München/Paderborn/Wien 1990, 195-219
- Jedin 1987:** Hubert Jedin, Jochen Martin (Hg.): „Atlas zur Kirchengeschichte. Die christlichen Kirchen in Geschichte und Gegenwart“. Freiburg im Breisgau 1987
- Jernej 2001:** Renate Jernej: „Das Kollegiatstift St. Bartholomäus in Friesach“ (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, Bd. 85). Klagenfurt 2001
- Kammel 2002:** Frank Matthias Kammel (Hg.): „Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum“. Nürnberg 2002
- Jung 2000:** Jacqueline Jung: „Beyond the Barrier“ in: Art Bulletin 82, 2000, 622-657
- Kähler 1981:** Ingeborg Kähler: „Der Bordesolmer Altar – Zeichen in einer Krise. Ein Kunstwerk zwischen kirchlicher Tradition und humanistischer Gedankenwelt am Ausgang des Mittelalters“ (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 14, zugl. Diss. Kiel 1978). Neumünster 1981
- Kahrnehm 1984:** Christl Kahrnehm: „Die Münchner Frauenkirche. Erstaussstattung und barocke Umgestaltung“ (Miscellanea Bavarica Monascensia Bd. 113, zugl. Diss. München 1981). München 1984
- Kahsnitz 1998:** Rainer Kahsnitz: „Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer“ in: FS Schädler 1998, 51-98

- Kahsnitz 2000:** Rainer Kahsnitz: „Drei Passionsreliefs von Hans Leinberger“ in: Renate Eickelmann (Hg.): „Meisterwerke Bayerns von 900-1900“. München 2000, 30ff
- Kalcher 1865:** A. Kalcher: „Regesten von Urkunden aus dem Pfarrarchiv St. Martin, Landshut“ in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Niederbayern Bd. 11, 1865, 190ff
- Kandl 1991:** Heimo Kandl (Hg.): „In froher Erwartung. Kunst, Liturgie und Brauchtum in der Advents- und Weihnachtszeit“. Graz 1991
- Käppel 2000:** Heike Käppel: „Die `Katastrophenreliefs` in Berlin und das `Ritterrelief` in Kloster Scheyern – ein Diskussionsbeitrag zum Frühwerk Hans Leinbergers“ (Mag.arb. Masch.schr.). Bamberg 2000
- Käppel 2002:** Heike Käppel: „`Genera dicendi` – Möglichkeiten der Bilderzählung bei Hans Leinberger“ in: Herbert Beck, Hartmut Krohm (Hg.): „AnsichtsSache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800“. Wolfratshausen 2002, 167-184
- Kastner 1964:** Otfried Kastner: „Die Krippe. Ihre Verflechtung mit der Antike. Ihre Darstellung in der Kunst der letzten 16 Jahrhunderte. Ihre Entfaltung in Oberösterreich“. Linz 1964
- Keller 1965:** „Der Flügelaltar als Reliquienschrein“ in: „Studien zur Geschichte der europäischen Plastik“ (Festschrift Theodor Müller). München 1965, 125-144
- Keller 1998:** Peter Keller: „Die Wiege des Christuskindes. Ein Haushaltsgerät in Kunst und Kult“ (Manuskripte zur Kunstwissenschaft Bd. 54, zugl. Diss. Bonn 1998). Worms 1998
- Kemp 1996:** Wolfgang Kemp: „Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto“. München 1996.
- Kerscher 1993:** Gottfried Kerscher: „Topoi und neuronale Strukturen“ in: ders. (Hg.): „Hagiographie und Kunst: der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur“. Berlin 1993, 65-74
- Kiesow 1998:** Gottfried Kiesow: „Romanik in Hessen“. 2. Aufl. Stuttgart 1998
- King 1926:** Archdale A. King: „Holy Water. A Short Account of the Use of Water for ceremonial and purificatory Purposes in Pagan, Jewish and Christian Times“. London 1926
- Klodnicki-Orlowski 1990:** Agnes Klodnicki-Orlowski: „Studien zu Jakob Ruß, einem spätgotischen Bildschnitzer aus Ravensburg“ (Diss.). Heidelberg 1990
- Klodnicki-Orlowski 1991:** Agnes Klodnicki-Orlowski: „Das spätgotische Retabel am Hochaltar der Kathedrale zu Chur. Ein umwandelbarer Wandelaltar“ in: Zeitschrift für Archäologie und Kunst Bd. 48, 1991, 148-159
- Knoepfli 1978:** Albert Knoepfli, Richard Zürcher, Manfred Koller (Hg.): „Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe“ (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg Bd. 5). München 1978
- Koch 1994:** Wilfried Koch: „Baustilkunde“. München 1994
- Köcke 1972:** Ulrike Köcke: „Lettner und Choremporen in den nordwestdeutschen Küstengebieten, ergänzt durch einen Katalog der westdeutschen Lettner ab 1400“ (Diss.). München 1972
- Kohlhaussen 1968:** Heinrich Kohlhaussen: „Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240-1540“. Berlin 1968
- Koller 1998:** Manfred Koller: „Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang“ (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. 18). Wien/Köln/Weimar 1998
- Köpf 2002:** Ulrich Köpf (Hg.): „Theologen des Mittelalters. Eine Einführung“. Darmstadt 2002
- Koren 1934:** Hanns Koren: „Volksbrauch im Kirchenjahr“ Salzburg/Leipzig 1934
- Körner 1997:** Anton Körner: „Filialkirche St. Georg-Nonn“. 4. Aufl. Wangen im Allgäu 1997
- Krause 1987:** Hans-Joachim Krause: „`Imago ascensionis` und `Himmelsloch`. Zum `Bild`-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie“ in: Friedrich Möbius, Ernst Schubert (Hg.): „Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt“. Weimar 1987, 281-353
- Krieger 1990:** Dorette Krieger: „Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtsstoffkreises“ (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur Bd. 15, zugl. Diss. Bochum 1989). Frankfurt/New York/Paris 1990

- Krohm/Oellermann 1992:** Hartmut Krohm, Eike Oellermann (Hg.): „Flügelaltäre des späten Mittelalters“ (Beiträge des internationalen Kolloquiums „Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters“ in Münsterstadt Oktober 1992). Berlin 1992
- Krone-Balcke 1999:** Ulrike Krone-Balcke: „Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt“ (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 78, zugl. Diss. München 1998). München/Berlin 1999
- Kroos 1986:** Renate Kroos: „Gotes tabernackel“. Zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen“ in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 43, 1986, 58-64
- Krüger 1992:** Klaus Krüger: „Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert“ (Diss. München 1987). Berlin 1992
- Krystof 1997:** Doris Krystof: „Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupfersichen von Hendrick Goltzius“ (Diss. Köln 1993, zugl. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 107). Hildesheim 1997
- Kühne 2000:** Hartmut Kühne: „Ostentio Reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römischen deutschen Regnum“ (Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 75, zugl. Diss. Berlin 1998). Berlin 2000
- Kunz-Weigelt 1920:** Juliane Kunz-Weigelt: „Hans Leinberger. Versuch einer Stilanalyse“ (Diss. Masch.schr.). München 1920
- Laabs 1997:** Anngret Laabs: „Das Retabel als ‚Schaufenster‘ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres“ in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24. Marburg 1997, 71-86
- Laabs 2000:** Anngret Laabs: „Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430“ (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 18, zugl. Diss. Marburg 1997). Petersberg 2000
- Lampl 1984:** Sixtus Lampl: „Schliersee. Kirchen der Pfarrei Schliersee“. 5. Aufl. München 1984
- Lapaire 1969:** Claude Lapaire: „Les retables à baldaquin gothiques“ in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 29, 1969, 169-190
- Lapaire 1972:** Claude Lapaire: „Les retables à tabernacle polygonal de l'époque gothique“ in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 29, 1972, 40-64
- Laurentin 1952:** René Laurentin: „Maria – Ecclesia – Sacerdotissa. Essai sur le Développement d'une Idée religieuse“. Paris 1952
- Lechner 1891:** Anton Lechner: „Mittelalterliche Kirchenfeste und Kalendarien in Bayern“ (darin: „Kalendarien und Kirchenfeste des Diözese Freising“, 7-124). Freiburg im Breisgau 1891
- Legner 1965:** Anton Legner: „Zur Plastik des Donaustils im Land ob der Enns“ in: Oberösterreich, 15. Jg., 1965, H. 1, 14-23
- Legner 1967:** Anton Legner: „Akzente der Donaustilplastik“ in: Kulturabteilung des Amtes der Oberösterreichischen Landesregierung und des Oberösterreichischen Musealvereins (Hg.): „Studien zur Kunst der Donauschule“ (Schriftleitung Kurt Holter). Linz 1967, 148-175
- Legner 1969:** Anton Legner: „Prager Schnitzaltäre der Frührenaissance“ in: Christliche Kunstblätter Jg. 107, 1969, 81-84
- Legner 1995:** Anton Legner: „Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung“. Darmstadt 1995
- Lehmann 1947:** Edgar Lehmann: „Von Sinn und Wesen der Wandlung in den Raumordnungen der deutschen Kirchen des Mittelalters“ in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1. Jg. 1947, Heft 3, 24-43
- Lentes 2003:** Thomas Lentes: „Soweit das Auge reicht. Sehituale im Spätmittelalter“ in: Barbara Welzel, Thomas Lentes, Heike Schlie (Hg.): „Das ‚Goldene Wunder‘ in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter“. Bielefeld 2003, 241-258
- Lill 1940:** Georg Lill: „Die Moosburger Reliefs von Hans Leinberger nach ihrer Konservierung“ in: Pantheon 24, 1940, 190ff

- Lill 1942:** Georg Lill: „Hans Leinberger“. München 1942
- Locher 1999:** Hubert Locher: „Leon Battista Albertis Erfindung des ‚Gemäldes‘ aus dem Geist der Antike: der Traktat *De Pictura*“ in: Kurt W. Forster, Hubert Locher (Hg.): „Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste“. Berlin 1999, 75-108
- Machilek 1976:** Franz Machilek: „Die Augustiner-Chorherren in Böhmen und Mähren“ in: Archiv für Kirchengeschichte von Böhmen – Mähren – Schlesien Bd. 4, 1976, 109ff
- Mai 1999:** Paul Mai: „Die Augustinerchorherren in Bayern einst und heute“ (Schriftenreihe der Akademie der Augustinerchorherren von Windesheim, Bd. 4). Paring 1999
- Marks 2003:** Richard Marks: „The *YMAGO SANCTI LOCI* in the English Medieval Parish Church. Its Status and Function in the Liturgy and private devotion“ in: Anna Moraht-Fromm (Hg.): „Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung“. Ostfildern 2003, 31-58.
- Masa 1995:** Elke Masa: „Freiplastiken in Nürnberg. Plastiken, Denkmale und Brunnen im öffentlichen Raum“. Stadt Neustadt an der Aisch o. J. (ca. 1995).
- Maß 1988:** Josef Maß: „Das Bistum Freising im Mittelalter“. 2. Aufl. München 1988
- Matischok 1990:** Gerhard Matischok: „Statutenrevision von 1290 als Anlaß der Ausstellung“ in: Kat. Regensburg 1990, 9-12
- Matuszak 1967:** J. Matuszak: „Das Speculum Exemplorum als Quelle volkstümlicher Glaubensvorstellungen des Spätmittelalters“ (Quellen und Studien zur Volkskunde Bd. 18). Siegburg 1967
- Maur 1983:** Hansjörg auf der Maur: „Feiern im Rhythmus der Zeit“, Bd. 1: „Herrenfeste in Woche und Jahr“ (Gottesdienst der Kirche – Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 5). Regensburg 1983
- Mayer 1938:** Anton Mayer: „Die heilbringende Schau in Sitte und Kult“ in: Odo Casel (Bearb.): „Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des Heiligen Kultes“ (Festschrift zum silbernen Amtsjubiläum von Ildefons Herwegen). Münster 1938, 234-262
- Meissner 1989:** Helmuth Meissner, Ingeborg Limmer: „Franken. Region 5: Bayreuth, Kulmbach, Hof, Wunsiedel“. München 1989
- Mellinkoff 1993:** Ruth Mellinkoff: „Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages“. 2 Bde. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993
- Mende 1978:** Matthias Mende (Bearb.): „Hans Baldung Grien. Das Graphische Werk“. Unterschneidheim 1978
- Menz 1982:** Cäsar Menz: „Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren“. Augsburg 1982
- Mitterwieser 1936:** Alois Mitterwieser: „Ein bayerischer Himmelfahrtsbrauch“ in: Georg Schreiber (Hg.): „Volk und Volkstum“ (Jahrbuch für Volkskunde 1936). München 1936, 212-217
- Möbius 1979:** Friedrich Möbius: „Basilikale Raumstruktur im Feudalisierungsprozeß. Anmerkungen zu einer ‚Ikonologie der Seitenschiffe‘“ in: Kritische Berichte Jg. 7, 1979, Heft 2/3, 5-17
- Mone 1846:** F. J. Mone: „Schauspiele des Mittelalters. Aus Handschriften herausgegeben und erklärt“, 2. Bde (Bd. 2). Karlsruhe 1846
- Moraht-Fromm 2002:** Anna Moraht-Fromm, Wolfgang Schürle (Hg.): „Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar“. Stuttgart 2002
- Moraht-Fromm 2003:** Anna Moraht-Fromm (Hg.): „Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung“. Ostfildern 2003
- Moraw 1995:** Peter Moraw: „Stiftspründen als Elemente des Bildungswesens im spätmittelalterlichen Reich“ in: Irene Crusius (Hg.): „Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland“ (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Bd. 114). Göttingen 1995, 270-297
- Müller 1932:** Theodor Müller: „Hans Leinberger“ (Rezension zur Ausst. Landshut 1932) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 1, 1932, 273-288

- Münzenberger 1885:** E.F.A. Münzenberger, Stephan Beissel: „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands“, 2 Bde. Frankfurt/Main 1885-1895
- Murphy 1974:** James Murphy: „Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance“. Berkeley, Los Angeles, London 1974
- Neuhardt 1995:** Johannes Neuhardt: „Kitzbühel“. 4. Aufl. Salzburg 1995
- Neuheuser 2001:** Hanns Peter Neuheuser: „Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und Institutio des mittelalterlichen Geburtsbildes“ (Diss. Köln 1997). Köln/Weimar/Wien 2001
- Neundorfer 1995:** Bruno Neundorfer: „Pfarrkirche Unsere Liebe Frau, Bamberg“. 6. Aufl. Regensburg 1955
- Nordman 1964:** C. A. Nordman: „Medeltida skulptur i Finland“. Helsinki 1964
- Nußbaum 1979:** Otto Nußbaum: „Die Aufbewahrung der Eucharistie“ (Theophania Bd. 29). Bonn 1979
- Paarhammer 1981:** Hans Paarhammer: „Das Kollegiatstift Seekirchen. Eine Institution bischöflichen Rechts im Dienste der Gemeindeseelsorge“. Thaur/Tirol 1981
- Paatz 1963:** Walter Paatz: „Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465-1500)“ (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F. 8). Heidelberg 1963
- Pächt 2002:** Otto Pächt: „Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei“ (Hg. Maria Schmidt-Dengler). 3. Aufl. München 2002
- Pagitz 1960:** Franz Pagitz: „Die Geschichte des Kollegiatstifts Maria Wörth. Ein Beitrag zur Austria Sacra“. Klagenfurt 1960
- Palazzo 2000:** Éric Palazzo: „Liturgie et société au Moyen Age“. Aubier 2000
- Panofsky 1993:** Erwin Panofsky: „Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini“. Hg. Horst W. Janson. 1. Ausg. Köln 1964. Köln 1993
- Perpeet-Frech 1964:** Lotte Perpeet-Frech: „Die gotischen Monstranzen im Rheinland“. Düsseldorf 1964
- Peters 1984:** Jan Peters: „Der Platz in der Kirche. Über soziales Rangdenken im Spätfeudalismus“ in: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 28 (NF Bd. 13), Jg. 1985, 77-106
- Petzet 1994:** Michael Petzet (Hg.): „Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland“ Bd. 83, 7: „Schwaben, Landkreise und kreisfreie Städte. Stadt Augsburg“. München 1994
- Pochat 1990:** Götz Pochat: „Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Frührenaissance in Italien“. Graz 1990
- Pötzl 1999:** Walter Pötzl: „Brauchtum. Von der Martinsgans zum Leonhardiritt, von der Wiege bis zur Bahre“. Augsburg 1999
- Radler 1990:** Gudrun Radler: „Die Schreinmadonna `Vierge Ouvrante`. Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland“ (Diss. Frankfurt 1986). Frankfurt 1990.
- Rambaldi 1900:** Karl von Rambaldi: „Geschichte der Pfarrei Aufkirchen am Würmsee“. Starnberg 1900
- Ramisch 1994:** Hans Ramisch, Peter Pfister, Wolfgang-Christian von der Mülbe: „Der Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Geschichte – Beschreibung“. 4. Aufl. München 1994
- Ramisch 1998:** Hans Ramisch: „Ulm und die Salzburger Plastik im 15. Jahrhundert. Hanns Sweicker von Ulm, der Bildhauer der Pröpste von Chiemsee in der Zeit von 1430 bis 1467“ in: FS Schädler 1998, 17-50
- Ramisch 2001:** Hans Ramisch: „Der gotische Flügelaltar in Niederbayern zur Zeit der Reichen Herzöge (1393-1503)“ in: Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 59-113
- Rankl 1971:** Helmut Rankl: „Das vorreformatorische landesherrliche Kirchenregiment in Bayern 1378-1526 (Miscellanea Bavarica Monascensia Bd. 34, zugl. Diss. München). München 1971
- Rasmo 1963:** Nicolò Rasmo: „Der Multscher-Altar in Sterzing“. Bozen 1963
- Rasmo 1972:** Nicolò Rasmo: „Die Stiftskirche zu Innichen“. 2. Aufl. Trient 1972

- Rauch 1994:** Alexander Rauch: „Malerei der Renaissance in Venedig und Norditalien“ in: Rolf Toman (Hg.): „Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung“. Köln 1994, 350-415
- Rehm 2003:** Ulrich Rehm: „Die stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung“ (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106, zugl. Habil.Schr. Bonn 2000). München u. a. 2003
- Reinle 1988:** Adolf Reinle: „Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung“. Darmstadt 1988
- Reiter 1916:** D. Reiter: „St. Sebastian. Eine kulturgeschichtliche Studie“. Rottenburg 1916
- Reitzenstein 1985:** Alexander von Reitzenstein: „Die St.-Kastulus-Kirche in Moosburg“. Regensburg 1985 (1. Aufl. 1951)
- Riehl 1895:** Berthold Riehl: „Moosburg“ in: KDB Bd. 1: Bezirk Oberbayern, 1895, 413-422
- Ringbom 1965:** Sixten Ringbom: „Icon to Narrative. The Rise of the dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting“. Doornspijk 1965
- Ringbom 1969:** Sixten Ringbom: „Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval private Piety“ in: Gazette des Beaux Arts 23, 1969, 159-170
- Rohmeder 1971:** Jürgen Rohmeder: „Der Meister des Hochaltars in Rabenden“ (Münchener Kunsthistorische Abhandlungen Bd. 3, zugl. Diss. München 1970). München/Zürich 1971
- Röhrig 1994:** Floridus Röhrig: „Die Stifte der Augustiner-Chorherren in Böhmen, Mähren und Ungarn“. Klosterneuburg/Wien 1994
- Rye-Clausen 1981:** Harald Rye-Clausen: „Die Hostienmühlenbilder im Lichte der mittelalterlichen Frömmigkeit“. Stein am Rhein 1981
- Sarrète 1913:** J. Sarrète: „Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre“. Lezignan 1913.
- Sartori 1914:** Paul Sartori: „Sitte und Brauch. Dritter Teil: Zeiten und Feste des Jahres“ (Handbücher zur Volkskunde Bd. 7/8). Leipzig 1914
- Sauer 1924:** Josef Sauer: „Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodensis, Sicardus und Durandus“. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924
- Sauerländer 2000:** Willibald Sauerländer: „Reliquien, Altäre und Portale“ in: Nicolas Bock (Hg.): „Kunst und Liturgie im Mittelalter“ (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997). München 2000, 121-134
- Schädler 1977:** Alfred Schädler: „Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers“ in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 28, 1977, 59-90
- Schädler 1987:** Alfred Schädler: „Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums“. 3. Aufl. München 1987
- Schaefer 1962:** Heinrich Schaefer: „Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter. Eine kirchenrechtsgeschichtliche Untersuchung“. Amsterdam 1962 (=Nachdruck der Ausg. Stuttgart 1903)
- Schäfertanz 2003:** Historischer Schäfertanz Rothenburg ob der Tauber (Hg.): „St. Wolfgang in Rothenburg“. Rothenburg ob der Tauber 2003 (darin Ludwig Schnurrer: „St. Wolfgangskirche“, 2ff; Sonderdruck aus: Jahrbuch des Vereins Alt-Rothenburg e. V., Rothenburg 1985/86).
- Schilp 1995:** Thomas Schilp: „Der Kanonikerkonvent des (hochadeligen) Damenstifts St. Cosmas und Damian in Essen während des Mittelalters“ in: Irene Crusius (Hg.): „Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland“ (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Bd. 114). Göttingen 1995, 169-231
- Schindler 1978:** Herbert Schindler: „Der Schnitzaltar“. Regensburg 1978
- Schlie 2002:** Heike Schlie: „Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch“ (Diss. Bochum 1999). Berlin 2002

- Schmelzer 2004:** Monika Schmelzer: „Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typ und Funktion“. Petersberg 2004
- Schmidt 1986:** Otto Schmidt, Wolf-Christian von der Mülbe: „Christian Jorhan der Ältere (1727-1804). Eine Einführung“. Riemerling 1986
- Schmidt 1989:** Otto Schmidt: „Hans Leinberger oder Christian Jorhan der Ältere? Überlegungen zum Moosburger Altar“ in: Städel-Jahrbuch Neue Folge Bd. 12, 1989, 209-234
- Schodterer 1950:** Gertraud Schodterer: „Der spätgotische Flügelaltar zu Gaupern“ (Diss.). Innsbruck 1950
- Schrade 1930:** Hubert Schrade: „Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi“ in: Vorträge der Bibliothek Warburg (Hg. Fritz Saxl), 1928/1929. Leipzig/Berlin 1930, 66-190
- Schramm 1923:** Albert Schramm: „Luther und die Bibel. Die Illustrationen der Lutherbibel“. FS zum Lutherischen Weltkonvent Eisenach 1923. Leipzig 1923
- Schreiner 1996:** Klaus Schreiner: „Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin“. München 1996
- Schreiner 1998:** Klaus Schreiner: „‘Nimm, lies’. Augustinus als Vorbild (*exemplar*) und Regel (*regula*) klösterlicher Buch- und Lesekultur im späten Mittelalter“ (Schriftenreihe der Akademie der Augustiner-Chorherren von Windesheim Bd. 3, Hg. Rainer A. Müller), Paring 1998
- Schreyl 1990:** Karl Heinz Schreyl (Bearb.): „Hans Schäuffelein. Das druckgraphische Werk“ (2 Bde.). Bd. 2: Bildband. Nördlingen 1990
- Schröder 1930:** Alfred Schröder: „Das Augsburger Dombild“ in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge Bd.7, 1930, 111-124
- Schulz 1982:** Friedrich Schulz (Bearb.): „‘Ein Betbüchlein mit Kalender und Passional’. Hans Luft, Wittenberg 1529“. Kassel 1982.
- Schultz 1939:** Karl Schultz: „Der deutsche Altar im späteren Mittelalter“. Würzburg 1939
- Schumacher 1996:** Claudia Schumacher: „‘Kreuzigung’, ‘Kreuzabnahme’ und ‘Beweinung Christi’ - Reliefs von Hans Leinberger (Magisterarbeit Kunstgeschichte masch.schr.). Köln 1996
- Schütte 1907:** Marie Schütte: „Der schwäbische Schnitzaltar“ (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 91, zugl. Diss. Berlin 1903). Strassburg 1907
- Schwob 1987:** Ute M. Schwob: „Formen der Laienfrömmigkeit im spätmittelalterlichen Brixen“ in: Peter Dinzelbacher und Hans-Dieter Mück (Hg.): „Volkskultur des europäischen Mittelalters“ (Böblinger Forum, Bd. 1). Stuttgart 1987, 159-176
- Seibt 1985:** Ferdinand Seibt u. a. (Hg.): „Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wirtschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk“. München 1985
- Seifert 2004:** Oliver Seifert, Ambrosius Backhaus (Hg.): „Panis Angelorum – das Brot der Engel. Kulturgeschichte der Hostie“ (Begleitbuch zur Ausst. Ulm, Museum der Brotkultur 2004). Ostfildern 2004
- Sighart 1855:** Joachim Sighart: „Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising“. Freising 1855
- Sighart 1859:** Joachim Sighart: „Von München nach Landshut – ein Eisenbahnbüchlein“. Landshut 1859
- Sighart 1862:** A. Majer (Hg.): Joachim Sighart: „Album gothischer Altäre des Mittelalters in Altbayern – dreißig Photographien mit erklärendem Text“. München 1862
- Sinanoglou 1973:** Leah Sinanoglou: „The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays“ in: Speculum 48, 1973, 491-509
- Sirota 1992:** Ioann B. Sirota: „Ikonographie der Gottesmutter in der russisch-orthodoxen Kirche. Versuch einer Systematisierung“ (Das östliche Christentum, Bd.38). Würzburg 1992
- Skubiszewski 1989:** Piotr Skubiszewski: „Le retable gothique sculpté: Entre le dogme et l’univers humain“ in: Christian Heck (Hg.): „Le retable d’Issenheim et la Sculpture au Nord des Alpes a la Fin du Moyen Age“ (Akten zum Kolloquium Colmar 1987). Colmar 1989
- Staber 1949:** Joseph Staber: „Die Seelsorge in der Diözese Freising unter den Bischöfen Johannes Tulbeck, Sixtus von Tannberg und Pfalzgraf Philipp“ in: „Episcopus. Festschrift Michael Kardinal Faulhaber zum 80. Geburtstag“. Regensburg 1949, 207-225

- Staber 1955:** Joseph Staber: „Volksfrömmigkeit und Wallfahrtswesen des Spätmittelalters im Bistum Freising“ (Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte Bd. 20, H. 1; zugl. Diss. München 1951). Höhenkirchen-München 1955
- Staber 1964:** Joseph Staber: „Die Teilnahme des Volkes an der Karwochenliturgie im Bistum Freising während des 15. und 16. Jahrhunderts“ in: Jahrbuch für altbayerische Kirchengeschichte 1964 (= Deutingers Beiträge Bd. 23/3). München 1964, 48-83
- Stange 1964:** Alfred Stange: „Malerei der Donauschule“. München 1964
- Stein 1956:** Franz A. Stein: „Das Moosburger Graduale“ (Diss.). Freiburg/Breisgau 1956
- Steingraber 1998:** Erich Steingraber: „Zur `Italienisierung´ des deutschen Vesperbildes“ in: FS Schädler 1998, 11-16
- Stemmler 1970:** Theo Stemmler: „Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zur Erscheinungsform des Dramatischen im Mittelalter“ (Habil. 1967). Tübingen 1970
- Stoichita 1997:** Victor Ieronim Stoichita: „Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters“. München 1997
- Suckale 1980:** Robert Suckale: „Peter Parler und das Problem der Stillagen“ in: Anton Legner (Hg.) „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“ (Kat. zur Ausstellung Köln, Schnütgen-Museum 1978, 5 Bde.). Köln 1978-80, Bd. 4: Internationales Kolloquium 5.-12.März 1979. Köln 1980, 175-184
- Suckale 1993:** Robert Suckale, Markus Hörsch, Peter Schmidt, Peter Ruderich: „Bamberg. Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste“. 3. Aufl. Bamberg 1993
- Suckale 2001:** Robert Suckale: „Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik“ (2001) wiederabgedruckt in: Suckale 2003, 409-432
- Suckale 2003:** Robert Suckale: „Form und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters“ (Hg.: Peter Schmidt und Gregor Wedekind). München/Berlin 2003
- Taubert 1967:** Johannes Taubert: „Zur Oberflächenbehandlung der Castulus-Reliefs von Hans Leinberger“ in: „Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donausschule“ (Schriftleitung: Kurt Holter). Linz 1967, 215-232
- Tångeberg 1986:** Peter Tångeberg: „Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik“. Stockholm 1986
- Thalhofer 1910:** Michael Thalhofer: „Schrobenhausen, seine Geschichte, Sehenswürdigkeiten und Umgebung“. Schrobenhausen o. J. (ca. 1910)
- Thalhofer 1921:** Michael Thalhofer: „Von Hohenwart in Oberbayern: dem Klosterberg und Markt“ (Historischer Verein für Schrobenhausen und Umgebung, Vorträge, 4. Reihe). Schrobenhausen 1921
- Theiler 1906:** Heinrich Theiler: „Das Weihwasser und seine Bedeutung“. Regensburg/Rom/New York/Cincinnati 1906
- Thoma 1979:** Hans Thoma: „Hans Leinberger: seine Stadt, seine Zeit, sein Werk“. Regensburg 1979
- Toman 1994:** Rolf Toman (Hg.): „Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung“. Köln 1994
- Trempp-Utz 1995:** Kathrin Trempp-Utz: „Das Kollegiatstift St. Vinzenz in Bern. Von der Gründung 1484/85 bis zur Aufhebung 1528“. Bern 1985
- Tripps 1969:** Manfred Tripps: „Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467“ (Diss. Heidelberg 1966). Weißenhorn 1969
- Tripps 1998 (2000):** Johannes Tripps: „Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik“ (Habil.schrift Heidelberg 1996). Berlin 1998 (und 2., erweiterte Aufl. Berlin 2000)

- Tripps 2001:** Johannes Tripps: „Rückseiten spätgotischer Retabel: Fragen zu Funktion, Form und Dekoration“ (Vortrag gehalten innerhalb des Vortragszyklus zu Ehren von Dr. Renate Kroos, Zentralinstitut für Kunstgeschichte: <http://tizian.khi.uni-heidelberg.de/ep/tripps-retabel.html>). März 2001
- Tripps 2002:** Johannes Tripps: „Die Schreinform des Hochaltarretabels in der Heilbronner Kilianskirche und die Frage nach dem Sinn der leeren Mittelnische“ in: Andreas Pfeiffer, Karl Halbauer (Hg.): „Hans Seyfer. Bildhauer an Neckar und Rhein um 1500“ (zur gleichnamigen Ausst. im Skulpturenmuseum und in der Kilianskirche Heilbronn 2003). Heilbronn 2002
- Tripps 2003:** Johannes Tripps: „Sakrales Spiel als Motivquelle der Miniaturmalerei. Gedanken zum Œuvre der Gebrüder Limburg und ihrer Zeitgenossen“ in: Anna Moraht-Fromm (Hg.): „Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung“. Ostfildern 2003, 189-206
- Uttendorfer 1890:** Emil Uttendorfer: „Die Archidiakone und Archipresbyter im Bisthum Freising und die salzburgischen Archidiakonate Baumburg, Chiemsee, Gars. Beiträge zur Geschichte derselben, grossentheils nach Acten des Erzbischöflichen Ordinariates München“. Mainz 1890
- Vickers 1988:** Brian Vickers: „In Defence of Rhetoric“. Oxford 1988
- Vickers 1999:** ders.: „Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance“ in: Kurt W. Forster, Hubert Locher (Hg.): „Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste“. Berlin 1999, 9-74
- Vloberg 1946:** Maurice Vloberg: „L'Eucharistie dans l'Art“. Grenoble/Paris 1946
- Walterscheid 1936:** Johannes Walterscheid: „Heilige deutsche Heimat. Das deutsche Kirchenjahr mit seinen Festen, seinem Volksbrauch, den Volksheiligen, religiöser Literatur und religiöser Kunst“, Bd. 1: „Dezember bis Mai“. Hannover 1936
- Wang-Hua 1999:** Yih-Fen Wang-Hua: „'Rilievo' in Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit“ (Diss.). Köln 1999
- Weber 1987:** Hans Ruedi Weber: „Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie“ (Diss. Zürich 1986; Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 76). Bern/Frankfurt/New York/Paris 1987
- Wegner 1940:** Wolfgang Wegner: „Der deutsche Altar des späten Mittelalters“ (Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 7). München 1941
- Wehrauch 1962:** R. Wehrauch: „Die verloren geglaubte Konstanzer Madonna des Kaspar Gras“ in: Pantheon Bd. 20, Heft 4, 1962, 227-234
- Wentzel 1954:** Hans Wentzel: „Christkind“ in: RDK Bd. 3 (Buchpult – Dill). Stuttgart 1954, Sp. 590-608
- Werner 1828:** Petrus Werner: „Rückblick auf die Vorzeit und Hinblick auf die Gegenwart beym tausendjährigen Jubiläum zu Moosburg“. München 1828
- Werner 1847:** Joseph Werner: „Der Hl. Kastulus. Eine Legende“. Landshut 1847
- Werner 1997:** Paul Werner: „Neues Leben aus dem Wasser. Das Weihwasser in Liturgie und Volksglauben“ in: Unser Bayern (Heimatbeilage der Bayerischen Staatszeitung), Jg. 46, Nr. 3, März 1997, 21f
- Werner 1998:** Paul Werner: „'Lasset uns nach Bethlehem gehen...' – die Weihnachtskrippe im Volksbrauch“ in: Unser Bayern (Heimatbeilage der Bayerischen Staatszeitung), Jg. 47, Nr. 12, Dezember 1998, 89-91
- Widder 1991:** Erich Widder: „Der Gamperner Altar“. Ried/Innkreis 1991
- Widmoser 1970:** Eduard Widmoser (Schriftleitung): „Stadtbuch Kitzbühel“, Bd. 3: „Baugeschichte, Kunstgeschichte, Theatergeschichte, Schlösser“. Kitzbühel 1970
- Widmoser 1971:** Eduard Widmoser (Schriftleitung): „Stadtbuch Kitzbühel“, Bd. 4: „Von der Vergangenheit bis zur Gegenwart“. Kitzbühel 1971
- Windisch-Graetz 1968:** Franz Windisch-Graetz: „Die Wappenschränke in Schloß Neuhaus in Südböhmen“ in: Alte und Moderne Kunst, H. 101, 1968, 8-12

- Worschech 1978:** Reinhard Worschech: „Fränkische Bräuche zur Weihnachtszeit – von Martini bis Lichtmeß“. Würzburg 1978
- Young 1967:** Karl Young: „The Drama of the Medieval Church“, 2 Bde., Oxford 1967
- Zeise 1966:** Erika Zeise (Bearb.): „Albrecht Dürer. Marienleben“. München 1966
- Zeschick 1969:** Johannes Zeschick: „Das Augustinerchorherrenstift Rohr und die Reformen in bairischen Stiften vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Uni Passau Bd. 21). Passau 1969
- Zimmermann 1979:** Eva Zimmermann: „Der spätgotische Schnitzaltar: Bedeutung, Aufbau, Typen, dargelegt an einigen Hauptwerken“ (Liebieghaus Monographie Bd. 5). Frankfurt am Main 1979
- Zwicker-Boos 1987:** Andrea Zwicker-Boos: „Mörlbach. Filiationkirche der Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, Aufkirchen, Starnberger See“. München 1987

### Nachschlagewerke, Lexika

- AllgLex:** „dtv-Lexikon“, 20 Bde., 3. Aufl. München 1995
- Beinert 1984:** Wolfgang Beinert, Heinrich Petri (Hg.): „Handbuch der Marienkunde“. Regensburg 1984
- Bogner 1981:** G. Bogner: „Das große Krippenlexikon“. München 1981
- BwbKIR:** Harry Kühnel (Hg.): „Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter“. Stuttgart 1992
- Dehio Baden-Württemberg I:** Georg Dehio: „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Baden-Württemberg I: Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe“ (Bearb. Dagmar Zimdars). München/Berlin 1993
- Dehio Bayern I:** Georg Dehio: „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Franken“ (Bearb. Tilman Breuer, Friedrich Oswald u. a.). München/Berlin 1979
- Dehio Bayern II:** Georg Dehio: „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Niederbayern“ (Bearb. Michael Brix u. a.). München/Berlin 1988
- Dehio Bayern IV:** Georg Dehio: „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: München und Oberbayern“ (Bearb. Ernst Gall u.a.). 4. Aufl. München/Berlin 1990
- Dehio Bayern V:** Georg Dehio: „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Regensburg und die Oberpfalz“ (Bearb. Jolanda Drexler, Achim Hubel u. a.). München/Berlin 1991
- Dürer 2000:** Klaus Dempel (Bearb.): „Albrecht Dürer. Das grafische Werk. Druckgrafik“. Köln 2000
- HBK:** Walter Brandmüller (Hg.): „Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte“ (3 Bde.). Bd. 1, II: „Von den Anfängen bis zur Schwelle der Neuzeit – das kirchliche Leben“. St. Ottilien 1995
- HKT:** Albert Knoepfli, Oskar Emmenegger u.a. (Hg.): „Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken“, 3 Bde., 3. Aufl. Stuttgart 1997
- HwbDAbgl:** Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“ (Bd. 9). Berlin 1938/1941
- HWbRh:** Gert Ueding (Hg.): „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“, Bd. 5 „L-Musi“ (Sonderdruck). Tübingen 2001
- Ill. B. :** „The Illustrated Bartsch“, 21 Bde., New York 1979ff
- KDB:** Gustav von Bezold, Berthold Riehl, Felix Mader (Bearb.): „Die Kunstdenkmäler von Bayern“. München 1895ff (Nachdruck München/Wien, Hg. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1981ff).
- Klotz 1998:** Heinrich Klotz: „Geschichte der deutschen Kunst“ Bd. 1: „Mittelalter“. München 1998
- Klotz 2000:** Heinrich Klotz: „Geschichte der deutschen Kunst“ Bd. 3: „Neuzeit und Moderne“. München 2000

- Lausberg 1990:** Heinrich Lausberg: „Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft“. 3. Aufl. Stuttgart 1990
- LCI:** Engelbert Kirschbaum (Hg.): „Lexikon der christlichen Ikonographie“, Taschenbuchausgabe 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994
- Léon-Dufour 1964:** Xavier Léon-Dufour (Hg.): „Wörterbuch zur biblischen Botschaft“. Freiburg/Basel/Wien 1964
- List 1996:** Claudia List, Wilhelm Blum: „Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen“. Stuttgart/Zürich 1996
- LitHandlex:** Joseph Braun: „Liturgisches Handlexikon“. 2. Aufl. Regensburg 1924
- LMA:** „Lexikon des Mittelalters“, 9 Bde., München/Zürich 1980ff
- LthK:** „Lexikon für Theologie und Kirche“, 10 Bde., 3. Aufl. Freiburg/Basel/Rom/Wien 1993ff
- Marienlexikon:** Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk (Hg.): „Marienlexikon“, 6 Bde. St. Ottilien 1988ff
- MKLex:** Meyers Konversationslexikon, 22 Bde., 3. Aufl. Leipzig 1874ff
- PG:** J.P. Migne: „Patrologiae cursus completus... Series Graeca“, Paris 1857ff
- PL:** J.P. Migne: „Patrologiae cursus completus... Series Latina“, Paris 1844ff
- RBK:** Klaus Wessel (Hg.): „Reallexikon zur byzantinischen Kunst“, 5 Bde., Stuttgart 1966.
- RDK:** Otto Schmitt (Hg.): „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte“, 8 Bde., Stuttgart 1937ff.
- Spindler 1974:** Max Spindler: „Handbuch der bayerischen Geschichte“, Bd. 2: „Das alte Bayern . Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts“ (Nachdruck der Ausgabe 1969, Hg. Andreas Kraus). München 1974
- SwbLit:** Gero von Wilpert: „Sachwörterbuch der Literatur“. 7. Aufl. Stuttgart 1989
- Thieme-Becker:** Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): „Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler“, Taschenbuchausgabe 37 Bde., Leipzig 1992ff.
- TRE:** Gerhard Krause, Gerhard Müller (Hg.): „Theologische Realenzyklopädie“, 36 Bde., Berlin/New York 1977ff
- WbK:** Johannes Jahn (Bearb.): „Wörterbuch der Kunst“. Stuttgart 1975.
- Wendehorst 1996:** Alfred Wendehorst, Stefan Benz: „Verzeichnis der Stifte der Augustiner-Chorherren und -Chorfrauen“ in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung Bd. 56, 1996, 1-110
- Wendehorst 1997:** Alfred Wendehorst, Stefan Benz: „Verzeichnis der Säkularkanonikerstifte der Reichskirche“. 2. Aufl. Neustadt an der Aisch 1997.

## Kataloge

- Kat. Andechs 1967:** „Der Schatz vom Heiligen Berg Andechs“ (Bearb. Rainer Rückert, zur gleichnamigen Ausst. in Andechs und im Bayerischen Nationalmuseum München 1967). Kloster Andechs 1967
- Kat. Augsburg 1965:** „Hans Holbein und die Kunst der Spätgotik“ (Ausst. Augsburg 1965, Bearb. Bruno Bushart, Alfred Schädler u.a.). Augsburg 1965
- Kat. Bamberg 1987:** „Die Altäre des Bamberger Domes von 1012 bis zur Gegenwart“ (Bearb. Renate Baumgärtel-Fleischmann; Ausst. Diözesanmuseum Bamberg 1987). Bamberg 1987
- Kat. Berlin 1988:** „Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik“ (Hg. Hans Mielke im Auftrag der Staatlichen Museen Berlin Preußischer Kulturbesitz; Ausst. Berlin/Regensburg 1988). Berlin 1988
- Kat. Bozen 1998:** „Michael Pacher und sein Kreis“ (Bearb. Artur Rosenhauer, Leo Andergassen, Cornelia Plieger; Ausst. Augustinerchorherrenstift Neustift 1998). Bozen 1998
- Kat. Colmar 1991:** „Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer“ (Ausst. Colmar, Unterlinden Museum 1991). Colmar 1991

- Kat. Freising 1984:** „Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12.-18. Jahrhundert“ (Hg. Friedrich Fahr, Hans Ramisch, Peter Steiner). München/Zürich 1984
- Kat. Freising 2003:** „Madonna – Bild der Muttergottes“ (Hg. Silvia Hahn, Ausst. Diözesanmuseum Freising 2003). Freising/Lindenberg 2003
- Kat. Köln 1985:** „Kunst der Gotik aus Böhmen“ (Hg. Anton Legner, Ausst. Schnütgen-Museum Köln). Köln 1985
- Kat. Köln 1986:** „Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cezanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung“. Köln/Mailand 1986
- Kat. Köln 1997:** „Kölner Schatzbaukasten. Die große Kölner Beinschnitzerwerkstatt des 12. Jahrhunderts“ (Bearb. Markus Miller; Ausst. Köln und Darmstadt 1998; zugl. Diss. München 1996: „Die große Kölner Beinschnitzerwerkstatt - Studium zur romanischen Bein- und Walroßschnitzerei“ von Markus Miller). Mainz 1997
- Kat. Kronach 1994:** „Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken“ (Hg. Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff). Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, 17. Mai-21. August 1994 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 26), Kronach 1994
- Kat. Landshut 1932:** „Hans Leinberger. Hans Stethaimer“ (Hg. Hans Buchheit und Georg Lill, Ausst. Landshut 1932). Landshut 1932
- Kat. Landshut 2001:** „Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393-1503“ (Ausst. Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist 2001; Hg. Franz Niehoff). 2 Bde. Landshut 2001
- Kat. Linz 1965:** „Die Kunst der Donausschule“ (Bearb. Fritz Dworschak, Kurt Holter, Ausst. St. Florian und Schloßmuseum Linz 1965). Linz 1965
- Kat. Melk 1989:** „900 Jahre Benediktiner in Melk“. Jubiläumsausstellung in Stift Melk. Melk 1998
- Kat. München 1960:** „Eucharistia. Deutsche Eucharistische Kunst“ (Ausst. zum eucharistischen Weltkongreß München 1960). 2. Aufl. München 1960
- Kat. Nürnberg 1983:** „Veit Stoß in Nürnberg. Die Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung“ (Ausst. Nürnberg 1983, Konzeption Rainer Kahsnitz). München 1983
- Kat. Nürnberg 1986:** „Nürnberg 1300-1550: Kunst der Gotik und Renaissance“ (Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum und New York, Metropolitan Museum of Art 1986, Konzeption Gerhard Bott). München 1986
- Kat. Nürnberg 1997:** Kurt Löcher (Bearb.): „Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts“. Stuttgart 1997
- Kat. Regensburg 1990:** „St. Johann in Regensburg. Vom Augustinerchorherrenstift zum Kollegiatstift 1127/1290/1990“ (Ausst. Regensburg 1990, zugl. Festschrift, Hg. Paul Mai). Regensburg 1990
- Kat. Regensburg 1999:** „Die Augustinerchorherren in Bayern. Zum 25-jährigen Wiedererstehen des Ordens“ (Ausst. Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg 1999, Hg. Paul Mai). Regensburg 1999
- Kat. Ulm 1996:** „Ulmer Kunst in aller Welt. Plastische Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Bearb. Barbara Maier-Lörcher, hgg. im Zusammenhang mit der Ausst. Im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart 1994 zur Ulmer Kunst der Spätgotik). Ulm 1996
- Kat. Wien 1996:** „Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod“ (Hg. Christoph Geissmar-Brandi, Eleonora Louis, Ausst. Albertina und Kunsthalle Wien 1995/1996). Wien 1995/1996
- Kat. Worms 1993:** „Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich“ (Begleitbuch zur Ausstellung im Diözesanmuseum Mainz 1993; Hg. Hans-Jürgen Kotzur). Worms 1993

### Publizierte Quellen, Quellensammlungen, Literatur vor 1800

- Benz 1993:** Richard Benz (Bearb. und Übers.): „Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine“. 11. Aufl. Gerlingen 1993
- Bibel:** Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.): „Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers“. Stuttgart 1984
- Herrnpöckh 1736:** Francisco Xaverio Aloys Herrnpöckh: „Kurtzer Bericht der Übersetzung der Heiligen Reliquien des Glorreichen Martyrers S. Castuli, erstlich von Rom nach Moßburg, dann von Moßburg nacher Landshut“. Mit der Predigt des P. Antonio Herrnpöckh in St. Martin vom 29.4.1736. Landshut 1736; darin: P. Antonio Herrnpöckh: „Lob- und Ehrenpredigt an dem hohen Fest-Tag der Übersetzung deß glorwürdigen Blut-Zeugen Christi deß Heil. Castuli, und seiner Heil. Reliquien. Vorgetragen in der Churfürstlich Hochlöblichen Collegiats-Stifts-Kirchen SS. Martini & Castuli zu Landshut“ (Herrnpöckh 1736, Teil 2, 1-24).
- HltB. 1509:** Lucas Cranach: „Wittenberger Heiltumbuch“ (Faksimile-Neudruck der Ausgabe Wittenberg 1509). Unterschneidheim 1969
- HltB. 1520:** Heinrich Nickel (Hg.): „Das Hallesche Heiltumbuch von 1520“ (mit einem Nachwort von Heinrich Nickel). Halle/Saale 2001
- Kreitmann 1584:** Martin Kreitmann: „Histori von dem fürtreffenlichen Ritter und ansehlichen Martyr S. Castl des wirdigen Stifts zu Moßburg Patron und Schuzherns darin sein christlich Leben warhaffter Glauben grosse Wunderthaten und bestendiges Leiden begriffen ist“. München 1584
- Meidinger 1790:** Franz Sebastian Meidinger: „Historische Beschreibung verschiedener Städte und Märkte der Kurfürstlichen Rentämter München, Burghausen, Landshut und Straubing“ Bd. 3: „Landshut und Straubing“. Landshut 1790
- MpflB. 1482:** Alfred Gümbel: „Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482“. München 1929
- MpflB. 1493:** Alfred Gümbel: „Das Mesnerpflichtbuch von St. Lorenz in Nürnberg vom Jahre 1493“. München 1928
- Nadler 2002:** Stefan Nadler, Maria Hildebrandt: „Katholische Pfarr- und ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Kastulus in Moosburg. Kunsthistorische Dokumentation, Inventarisierung und archivalische Forschung. Dokumentation zur Bau-, Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte“. o.O. (München) 2002

### 3. Kürzel und Siglen

- ABA (Archiv des Bistums Augsburg)  
 AEM (Archiv des Erzbistums München-Freising)  
 AllgLex (Allgemeines Lexikon)  
 AT (Altes Testament)  
 B. (Bartsch)  
 BNM (Bayerisches Nationalmuseum)  
 BHStA (Bayerisches Hauptstaatsarchiv)  
 BwbKIR (Bildwörterbuch Kleidung und Rüstung)  
 DKP (Domkapitelsprotokolle der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg)  
 FS (Festschrift)  
 HBK (Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte)  
 HKT (Handbuch der künstlerischen Techniken)  
 HltB (Heiltumbuch)

HwbDAbgl (Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens)  
 HWbRh (Historisches Wörterbuch der Rhetorik)  
 HStA (Hauptstaatsarchiv)  
 Ill. B. (Illustrated Bartsch)  
 KDB (Kunstdenkmäler Bayerns)  
 LAfD (Landesamt für Denkmalpflege)  
 LCI (Lexikon der christlichen Ikonographie)  
 L. (Lehrs)  
 LexK (Lexikon der Kunst)  
 LitHandlex (Liturgisches Handlexikon)  
 LMA (Lexikon des Mittelalters)  
 MA (Mittelalter)  
 MKLex (Meyers Konversationslexikon)  
 MpflB (Mesnerpflichtbuch)  
 NF (Neue Folge)  
 NT (Neues Testament)  
 PA (Pfarrarchiv)  
 PG (J.P. Migne: Patrologiae cursus completus... Series Graeca)  
 PL (J.P. Migne: Patrologiae cursus completus... Series Latina)  
 RBK (Reallexikon zur byzantinischen Kunst)  
 RDK (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte)  
 SMPK (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz)  
 StA (Staatsarchiv)  
 SwbLit (Sachwörterbuch der Literatur)  
 TRE (Theologische Realenzyklopädie)  
 WbK (Wörterbuch der Kunst)  
 ZfKG (Zeitschrift für Kunstgeschichte)

#### **4. Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweisen**

0001 Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, Grundriß (Altmann 1990, 23)  
 0002 Kiedrich, Pfarrkirche, Lettner (Köcke 1972, Abb. 1)  
 0003 Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, Innenansicht (Altmann 1990, 24)  
 004a Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, Durchblick zur Barbarakapelle (Verf.)  
 004b Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, Blick vom Chor ins nördliche Seitenschiff (Verf.)  
 005a Wechselburg, ehem. Augustinerkirche, Lettner, um 1235 (Jung 2000, 645)  
 005b Gelnhausen, Marienkirche, Lettner, um 1240 (Jung 2000, 623)  
 006a Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, romanisches Westportal (Altmann 1990, 5)  
 006b Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, romanisches Westportal, Tympanon (ebd.)  
 006c Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, romanisches Westportal, Tympanon (ebd.)  
 0007 Gelnhausen, Marienkirche, Südportal, Tympanon, A. 13. Jh. (Kiesow 1998, 159)  
 0008 Anton Harrer, Moosburger Altar, Lithographie, 1856 (Decker 1985, Abb. 76)  
 008b Anton Harrer, Moosburger Altar, Lithographie, 1856, Ausschnitt (Decker 1985, Abb. 76)  
 009a-Moosburg, Hochaltar, Gesamtansicht (Verf.)  
 009b Moosburg, Hochaltar, Corpus (Altmann 1990, 9)  
 009c Moosburg, Hochaltar, Predella geschlossen (Arnold 1990, 16)  
 009d Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des rechten Schreinwächters (Arnold 1990, 65)  
 010a Schwabach, Stadtpfarrkirche, Hochaltar, 1507 (Kat. Nürnberg 1983, 312)  
 010b wie 010a

- 0011 St. Magdalena, Ridnaun, Hochaltar, 1509 (Egg 1985, 238)
- 0012 St. Wolfgang, Kefermarkt, Hochaltar, 1476 (Schindler 1976, 153)
- 0013 St. Wolfgangskirche, St. Wolfgang/Abersee, Hochaltar von Michael Pacher, 1481 (Koller 1998, Tf. 4)
- 014a Chur, Kathedrale, Hochaltar, 1492 (Beckerath 1994, Abb. 21)
- 014b Chur, Kathedrale, Hochaltar, 1492 , nördlicher Schreinwächter (Beckerath 1994, Abb. 40)
- 0015 Sterzing, Multscherretabel, Rekonstruktion (Tripps 1969, Abb. 227)
- 016a,
- 016b St. Florian und St. Georg vom Sterzinger Retabel, Stadtmuseum Sterzing (Egg 1985, 79)
- 017a Eichstätt, Dom, Pappenheimaltar, 1497 (Hoffmann 1923, 28)
- 017b Eichstätt, Dom, Pappenheimaltar, 1497, Detail (Hoffmann 1923, 29)
- 018a Kaufbeuren, Blasiuskapelle, Hochaltar, 1518 (Decker 1985, Abb. 27)
- 018b Kaufbeuren, Blasiuskapelle, Hochaltar, 1518, Detail (Decker 1985, Abb. 29)
- 018c Kaufbeuren, Blasiuskapelle, Hochaltar, 1518, Detail (Decker 1985, Abb. 30)
- 0019 Elfenbein, byzantinisch, 6. Jh., Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Held 1995, Abb. 21)
- 0020 sog. Nicasius-Diptychon, um 900, Tournai, Kathedralschatz (Held 1995, Abb. 25)
- 0021 Moosburg, Hochaltar, südl. Drehstab (Verf.)
- 0022 Moosburg, Hochaltar, Predella, Ausschnitt (Verf.)
- 0023 St. Wolfgang, Rothenburg, Hochaltar, Detail (Verf.)
- 0024 Moosburg, Hochaltar, Predellengesims (Verf.)
- 0025 Moosburg, Hochaltar, Predella, südl. Drehlager (Decker 1985, Abb. 88)
- 026a Moosburg, Hochaltar, Predellengesims, Nordseite (Verf.)
- 026b Moosburg, Hochaltar, Predellengesims, Rückansicht (Verf.)
- 0027 Moosburg, Hochaltar, Predellengesims, Südseite (Verf.)
- 0028 Moosburg, Hochaltar, südliche Konsole (Arnold 1990, 192)
- 029a Peter Herwegen, Schreibtischentwurf (Hg. Georg Swarzenski, Georg Lehnert: „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“ Bd. 2, München o. J., Abb. zu S. 435)
- 029b Peter Herwegen, Schreibtischentwurf, Detail (wie 029a)
- 030a Moosburg, Hochaltar, Aufmaß Predella (Behle 1984, Abb. 11a)
- 030b Moosburg, Hochaltar, Aufmaß Predella, Detail (Behle 1984, Abb. 11b)
- 031a Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion der ursprüngl. Planung nach Behle (Behle 1984, Abb. 35a)
- 031b Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des Zustands 1514 nach Behle (Behle 1984, Abb. 35b)
- 0032 Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des Zustands 1514 (Verf.)
- 0033 Anton Harrer, Moosburger Altar, Lithographie, 1856, Detail (Harrer 1856, Titelblatt)
- 0034 Anton Harrer, Moosburger Altar, Detail, Lithographie, 1856 (Harrer 1856, Heft 2, Blatt 7)
- 035a,
- 035b Moosburger Madonna, Rückansicht (Arnold 1990, 87)
- 0036 Moosburg, Hochaltar, Blick in die nördl. Kehlleiste (Verf.)
- 0037 Moosburg, Hochaltar, Blick in die Baldachinzone (Verf.)
- 0038 Moosburg, Hochaltar, Konsole des südl. Schreinwächters, Rückansicht (Verf.)
- 0039 Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, Barbarakapelle, neugotischer Altar (Verf.)
- 0040 Moosburg, ehem. Kollegiatstiftskirche, neugotische Altäre in den Seitenschiffen (Verf.)
- 0041 Moosburg, Hochaltar, Sockelzone im Schrein (Arnold 1990, 51)
- 042a Moosburg, Hochaltar, Madonnensockel (Verf.)
- 042b Moosburg, Hochaltar, Madonnensockel (Verf.)
- 0043 Usterling, Hochaltar, Detail (Fischer 2002, 14)
- 0044 Moosburg, Hochaltar (Arnold 1990, 45)
- 0045 Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des geöffneten Retabels (Verf.)
- 0046 Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des geschlossenen Retabels (Verf.)
- 0047 Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des Predellengrundrisses (Verf.)
- 0048 Moosburg, Hochaltar, Rekonstruktion des Madonnensockels (Verf.)

- 0049 Sockel des Kastulus im Schrein (Verf.)  
 0050 Sockel des Schreinwächters Sebastian (Verf.)  
 0051 Sockel der Madonna (Verf.)  
 052a Flügelaltar, Lana (Tirol), Werkstatt Hans Schnatterpecks, 1503/08 (Egg 1985, Abb. 218)  
 052b wie 052a (Detail)  
 053a Hochaltar, Werkstatt Michel Erharts (1494), Klosterkirche Blaubeuren (Mohrat-Fromm 2002, 219)  
 053b wie 053a (Detail)  
 0054 Anton Harrer, Moosburger Altar, Detail, Lithographie, 1856 (Harrer 1856, Heft 1, Blatt 1)  
 0055 Hochaltar (1643), Agatharied bei Miesbach (KDB, Bd. 1,1, Tf. 206)  
 0056 Magdalenenaltar (um 1700), Wallfahrtskirche Magdalensberg, Kärnten (Demus 1991, 573)  
 0057 Nothelferaltar (17. Jh.), Neumünster, Würzburg (Hoffmann 1923, 209)  
 0058 Tafelretabel (frühes 18. Jh.), Pfarrkirche Altenstadt (Hoffmann 1923, 145)  
 0059 Tafelretabel (frühes 18. Jh.), Pfarrkirche Reuth bei Kemnath (Hoffmann 1923, 142)  
 0060 Scheibenmonstranz (18. Jh.), Pfarrkirche Kissingen (Braun 1932, Abb. 288)  
 0061 Tafelmonstranz (18. Jh.), Pfarrkirche Crevaleore (Braun 1932, Abb. 291)  
 0062 Hochaltar (17. Jh.), Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Haag (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 93)  
 0063 Aufhausener Altar (um 1717), Frauenkapelle Stiftskirche Aufhausen (Hoffmann 1923, 144)  
 0064 Monstranz (barock), Dom zu Limburg (Braun 1932, Abb. 273)  
 0065 Monstranz (barock), Pfarrkirche Villingen (Braun 1932, Abb. 272)  
 066a Himmelfahrt Christi, Museen der Stadt Landshut, Detail (Verf.)  
 066b Geburt Christi, Museen der Stadt Landshut, Detail (Verf.)  
 0067 Doberan, Zisterzienserkirche, Hochaltar, um 1300 (Ehresmann 1982, 360)  
 0068 Cismar, Benediktinerkirche, Hochaltar, um 1320 (Ehresmann 1982, 361)  
 0069 Marienstatt, Zisterzienserkirche, ehem. Hochaltar, um 1340 (Decker 1985, Abb. 1)  
 070a Oberwesel, ehem. Stiftskirche, Hochaltar, 1331, heutiger Zustand (Kat. Worms 1993, 60)  
 070b Oberwesel, ehem. Stiftskirche, Hochaltar, 1331, Flügelaußenseiten (Kat. Worms 1993, 79)  
 070c Oberwesel, ehem. Stiftskirche, Hochaltar, 1331, ehem. Kruzifix der Werktagsseite (Kat. Worms 1993, 81)  
 070d Oberwesel, ehem. Stiftskirche, Hochaltar, 1331, Rekonstruktion der Werktagsseite nach Ehresmann (Ehresmann 1982, 365)  
 071a Altenberg, Prämonstratenserinnenstift, ehem. Hochaltar (Rekonstruktion), um 1334 (Decker 1985, Abb. 8)  
 071b Altenberg, Prämonstratenserinnenstift, ehem. Hochaltar, halb geschlossen (Rekonstruktion), um 1334 (Ehresmann 1982, 363)  
 071c Altenberg, Prämonstratenserinnenstift, ehem. Hochaltar, geschlossen (Rekonstruktion), um 1334 (Ehresmann 1982, 363)  
 0072 Doberan, Zisterzienserkirche, Kelchschrank, nach 1300 (Ehresmann 1982, 360)  
 073a Checkendon (Oxfordshire), St. Peter und Paul, Fensternische in der Apsis, um 1260/70 (Marks 2003, 46)  
 073b Great Canfield (Essex), Marienkirche, Apsisnische mit Madonna und flankierenden Fensternischen, frühes 13. Jh. (Marks 2003, 42)  
 073c Brent Eleigh (Suffolk), Marienkirche, Chorwand, frühes 13. Jh. (Marks 2003, 47)  
 0074 Baldachinretabel aus St. Martín in Angustringa (Ostpyrenäen), 2. H. 13. Jh., Barcelona, Muséu de Arte de Catalunya (Krüger 1992, Abb. 226)  
 075a Baldachinretabel, 2. H. 13. Jh., Fröskog, Schweden (Krüger 1992, Abb. 173)  
 075b Baldachinretabel, um 1300, Barcelona, Muséu Marés (Krüger 1992, Abb. 172)  
 0076 „Loretomadonna“, um 1300, Loreto, Tesoro de la Santa Casa (Gauthier 1978, Abb. 26)  
 076b Marienretabel, 1175/80, Brauweiler, ehem. Benediktinerabtei, Krypta (Fuchß 1999, Abb. 67)  
 076c Baldachinmadonna (frühes 13. Jh.), Churburg, Südtirol (Fuchß 1999, Abb. 115)  
 076d Baldachinmadonna aus Grisons (frühes 13. Jh.), Zürich, Nationalmuseum (Fuchß 1999, Abb. 97)

- 077a Madonnenschrein (um 1320), Pale di Foligno, ehem. S. Maria di Giacobbe (Krüger 1992, Abb. 154)
- 077b Olofschrein (um 1500), Överenhörna, Schweden (Krüger 1992, Abb. 195)
- 078a Eucharistietabernakel aus St. Aignan, geschlossen (um 1225-1230), Chartres, Kathedralschatz (Gauthier 1978, Abb. 1)
- 078b Eucharistietabernakel aus St. Aignan, halb geöffnet (um 1225-1230), Chartres, Kathedralschatz (Gauthier 1978, Abb. 5)
- 079a Eucharistietabernakel aus Cherves, geschlossen (um 1235), New York, Metropolitan Museum (Gauthier 1978, Abb. 2)
- 079b Eucharistietabernakel aus Cherves, halb geöffnet (um 1235), New York, Metropolitan Museum (Gauthier 1978, Abb. 4)
- 079c Eucharistietabernakel aus Cherves, ganz geöffnet (um 1235), New York, Metropolitan Museum (Gauthier 1978, Abb. 3)
- 079d Eucharistietabernakel aus Cherves, Mittelbild (um 1235), New York, Metropolitan Museum (Gauthier 1978, Abb. 8)
- 079e Eucharistietabernakel aus Cherves, vordere Hälfte des rechten Flügels (um 1235), New York, Metropolitan Museum (Gauthier 1978, Abb. 7)
- 0080 Illustration aus der sog. Oxford-Bibel, Paris, Bibl. National, ms. Lat. 11560, Paris, gegen 1230/40 (Gauthier 1978, Abb. 15)
- 0081 Fotomontage: Tabernakel aus Cherves und Sakramentsmadonna aus der Sammlung Le Roy, 1225/30 (Gauthier 1978, Abb. 28)
- 0082 Chartres, Kathedrale, Nikolauslegende, knieender Stifter vor einem Marienbild, vor 1242 (Fuchß 1999, Abb. 99)
- 083a Trinity College Apokalypse, Trinity College Library, Ms. R. 16. 2., fol. 31r, Mi. 13. Jh. (Fuchß 1999, Abb. 129)
- 083b Bible Moralisee, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1179, Miniatur mit Baldachinmadonna (Fuchß 1999, Abb. 125)
- 0084 Bominaco, S. Pellegrino, Pellegrinusschrein, 2. H. 14. Jh. (Krüger 1992, Abb. 189)
- 0085 Madonnenschrein, 1. Dr. 15. Jh., Salois, Finnland (Nordmann 1964, 247)
- 0086 Baldachinretabel, 14. Jh., New York, Pierpont Morgan Library (Frinta 1967, Fig. 1)
- 0087 Madonnenschrein, 1. V. 14. Jh., Stiftskirche Frödenberg (Fuchß 1999, Abb. 106)
- 0088 Baldachinmadonna, um 1316/22, Sevilla, Kathedralschatz (Fuchß 1999, Abb. 107)
- 0089 Madonnentabernakel aus Tournai, um 1270/1300, Berlin, Kunstgewerbemuseum (Fuchß 1999, Abb. 108)
- 090a Baldachinretabel geschlossen, 2. H. 13. Jh., Berlin, Kunstgewerbemuseum (Fuchß 1999, Abb. 127)
- 090b Baldachinretabel geöffnet, 2. H. 13. Jh., Berlin, Kunstgewerbemuseum (Fuchß 1999, Abb. 128)
- 091a Byzantinisches Kreuzreliquiar, Vorderseite, 11. Jh., Leningrad, Eremitage (J. Pelikan: „Imago Dei“, New Haven/London 1990, Abb. 31)
- 091b Byzantinisches Kreuzreliquiar, Rückseite, 11. Jh., Leningrad, Eremitage (J. Pelikan: „Imago Dei“, New Haven/London 1990, Abb. 31)
- 092a Kreuzreliquiar, geöffnet, um 1157, New York, Pierpont Morgan Library (Frolow 1965, 11)
- 092b Kreuzreliquiar, geschlossen, um 1157, New York, Pierpont Morgan Library (Frolow 1965, 12)
- 0093 Diptychonreliquiar, sp. 14. Jh., Schloßkirche Marienburg (Braun 1940, Abb. 236)
- 0094 Triptychon des Mönches Ambrosius, um 1450, Zagorsk, S. Sergius Museum (Frolow 1965, 26)
- 0095 Reliquienaltärchen, um 1340/50, New York, Metropolitan Museum of Art (Fritz 1982, Abb. 412)
- 096a Triptychon von Floeffe, geschlossen, maasländisch, nach 1254, Paris, Louvre (Frolow 1965, Abb. 18)

- 096b Triptychon von Floreffe, geöffnet, maasländisch, nach 1254, Paris, Louvre (Frolow 1965, Abb. 19)
- 096c Triptychon von Floreffe, Rückseite, maasländisch, nach 1254, Paris, Louvre (Frolow 1965, Abb. 20)
- 0097 Reliquienaltärchen, salzburgisch, 1443, Pfarrkirche Mariapfarr (Legner 1995, Abb. 95)
- 098a Schreinmadonna, geschlossen, um 1280/1300, Domnschatz Évora, Portugal (Radler 1990, Abb. 43)
- 098b Schreinmadonna, geöffnet, um 1280/1300, Domnschatz Évora, Portugal (Radler 1990, Abb. 44)
- 099a Schreinmadonna, geschlossen, um 1280, Convento de Santa Clara, Allariz/Orense, Spanien (Radler 1990, Abb. 40)
- 099b Schreinmadonna, geöffnet, um 1280, Convento de Santa Clara, Allariz/Orense, Spanien (Radler 1990, Abb. 42)
- 0100 Byzantinisches Bronzetriptychon, 12. Jh., London, Victoria and Albert Museum (Decker 1985, Abb. 103)
- 101a Byzantinisches Elfenbeintriptychon, 10. Jh., Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Decker 1985, Abb. 104)
- 101b Byzantinisches Elfenbeintriptychon, geschlossen, 10. Jh., Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Decker 1985, 232, Fig. 2)
- 0102 Kreuzreliquiar, 12. Jh., Tongres, Kathedralschatz (Frolow 1965, Abb. 17)
- 0103 Byzantinisches Kreuzreliquiar, 12. Jh., Rom, St. Peter (Frolow 1965, Abb. 13)
- 0104 Baldachinretabel aus dem Halleschen Heiltum, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14, fol. 35v (Kat. Köln 1997, Farbabb. 10)
- 105a Flügelaltar aus der Spitalskirche Glan, E. 15. Jh., Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum (Demus 1991, Abb. 82)
- 105b Flügelaltar aus der Spitalskirche Glan (Detail), E. 15. Jh., Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum (Demus 1991, Abb. 82)
- 0106 Flügelaltar aus der Pfarrkirche Tiffen, 2. H. 15. Jh., Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum (Demus 1991, Abb. 67)
- 107a Heilbronn, Kilianskirche, Hochaltar von Hans Syfer, 1498 (Baxandall 1985, Tf. 59)
- 107b Heilbronn, Kilianskirche, Hochaltar von Hans Syfer, 1498, Lithographie von Fritz Wolff 1833 (Tripps 2002, 52)
- 108a Schwaigern, Pfarrkirche, Märtyreraltar, um 1520 (Clement 2000, 22)
- 108b Schwaigern, Pfarrkirche, Märtyreraltar (Detail), um 1520 (Clement 2000, 22)
- 0109 Schwaigern, Pfarrkirche, Märtyreraltar, Blick auf reliefierten Außenflügel und reliefierten Standflügel, um 1520 (Verf.)
- 0110 Breisacher Münster, Hochaltar von Meister HL (Corpus), 1523-26, Zustand 1942 (Pantheon, Jg. 15, 1942, H. 1, 9)
- 0111 Mauer/Melk, Pfarrkirche, Hochaltar, um 1510/20, Detail Corpus/Scharniere (Baxandall 1985, Tf. 90)
- 0112 Baldachinretabel aus Friedberg, 1. H. 15. Jh., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Frinta 1967, Abb. 16)
- 0113 Baldachinretabel aus Zell/Oberstaufer, 1435/40, München, BNM (Frinta 1967, Abb. 14)
- 0114 Baldachinretabel Köln, sp. 14. Jh., München, BNM (Frinta 1967, Abb. 18)
- 0115 Baldachinretabel aus Leiggern, Wallis, nach 1400, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (Frinta 1967, Abb. 15)
- 0116 Höhenberg bei Rosenheim, rechter Seitenaltar, um 1510/20
- 0117 Wolfgangsaltar aus St. Florian, Meister von Rabenden, um 1520, Freising, Diözesanmuseum (Kat. Freising 1984, 128)
- 0118 Kitzbühel, Katharinenkirche, Kupferschmidaltar, Meister von Rabenden, um 1512/15 (Egg 1985, 358)

- 0119 Altärchen aus Unterölkofen, um 1520, München, BNM (Hoffmann 1923, 72)
- 120a Wallfahrtskirche St. Kolomann bei Tengling, Hochaltar, 1515 (Hoffmann 1923, 63)
- 120b Wallfahrtskirche St. Kolomann bei Tengling, Hochaltar, geschlossen, 1515 (Sighart 1862, Tf. 21)
- 121a Burgkirche Streichen/Chiemgau, Blick zum Chor (Bomhard 1984, 24)
- 121b Burgkirche Streichen/Chiemgau, Hochaltar, Corpus, 1524 (Bomhard 1984, 4)
- 122a Gampern, Pfarrkirche, Hochaltar, 1507 (Widder 1991, 18)
- 122b Gampern, Pfarrkirche, Hochaltar, geschlossen, 1507 (Widder 1991, 4)
- 0123 Baselga di Bresimo/Trient, Pfarrkirche, Hochaltar, 1508 (Egg 1985, 402)
- 0124 Castelfondo am Nonsberg/Trient, Schloßkapelle, Flügelaltar, um 1520 (Egg 1985, 415)
- 125a Regensburg, St. Leonhard, Marienaltar, 1507 (Decker 1985, Abb. 57)
- 125b Regensburg, St. Leonhard, Marienaltar (Detail), 1507 (Hubel 1979, 39)
- 125c Regensburg, St. Leonhard, Marienaltar (Detail), 1507 (Hubel 1979, 40)
- 125d Regensburg, St. Leonhard, Marienaltar (Detail), 1507 (Hubel 1979, 41)
- 0126 Pfarrkirche Oppenberg, Dreikönigsaltar, um 1480 (P. M. Arnold)
- 127a Usterling, Wallfahrtskirche St. Johannes, Hochaltar, um 1520 (Fischer 2002, 14)
- 127b Usterling, Wallfahrtskirche St. Johannes, Hochaltar (Detail linker Flügel), um 1520 (Fischer 2002, 14)
- 127c Usterling, Wallfahrtskirche St. Johannes, Hochaltar (Detail rechter Flügel), um 1520 (Fischer 2002, 14)
- 0128 Landau, Kreuzkirche, Hochaltar, um 1510/20 (P. M. Arnold)
- 0129 Schliersee, Friedhofskapelle St. Nikolaus, Nikolausaltar, 1541 (Hoffmann 1923, 57)
- 130a Schmidham, Sebastianskapelle, Sebastiansaltar, 1491, Ausschnitt (Habenschaden 1986, Falttafel)
- 130b Schmidham, Sebastianskapelle, Sebastiansaltar, 1491, Ausschnitt (Habenschaden 1986, Falttafel)
- 130c Schmidham, Sebastianskapelle, Sebastiansaltar, 1491 (Habenschaden 1986, Falttafel)
- 0131 Rothenburg o. d. T., Wolfgangskirche, Hochaltar, 1514 (Postkarte Kraichgau-Verlag/Ubstadt-Weiher Nr. 3046)
- 132a Mörlbach, St. Stephan, Hochaltar, geöffnet, Meister von Rabenden, 1515/20 (Goldner/Bahn Müller 2001, 37)
- 132b Mörlbach, St. Stephan, Hochaltar, Corpus geschlossen, Meister von Rabenden, 1515/20 (Rohmeder 1971, Abb. 65)
- 0134 Mörlbach, St. Stephan, Verkündigungsalter, um 1480 (Arnold 1990, 39)
- 135a Rabenden, Pfarrkirche, Hochaltar, geöffnet, Meister von Rabenden, um 1510/15 (Postkarte W. Bahn Müller, Geretsried-Gelting)
- 135b Rabenden, Pfarrkirche, Hochaltar, geschlossen, Meister von Rabenden, um 1510/15 (Postkarte W. Bahn Müller, Geretsried-Gelting)
- 136a Rabenden, Pfarrkirche, südlicher Seitenaltar, geöffnet, 1510/20 (Rohmeder 1971, Abb. 89)
- 136b Rabenden, Pfarrkirche, südlicher Seitenaltar, geschlossen, 1510/20 (Rohmeder 1971, Abb. 90)
- 137a Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar, geöffnet, Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 137b Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar (Detail), Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 137c Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar (Detail), Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 137d Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar (Detail), Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 137e Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar (Detail), Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 137f Nonn bei Bad Reichenhall, St. Georg, Hochaltar (Detail), Gordian Guckh, 1513 (Verf.)
- 0138 Prösels, Schloßkapelle, Flügel eines Altars von Hans Schäufolein, 1507/08 (Egg 1985, 372)
- 0139 Krumau/Böhmen, Schloßkapelle (ursprüngl. Zvikov, Burgkapelle), Annenaltar, Meister IP, um 1520 ((Homolka 1984, 208)
- 0140 Wien, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, Hausaltar, um 1520/30 (Decker 1985, Abb. 101)

- 0141 Berlin, SMPK, Skulpturensammlung, Hausaltar, um 1520 (Decker 1985, Abb. 102)
- 142a Verteilung der Kollegiatstifte und Drehpfostenaltäre in Bayern (Backmund 1973, Karte 1)
- 142b Verteilung der Augustinerchorherrenstifte und Drehpfostenaltäre in Bayern (Backmund 1966, Karte 1)
- 143a Prag, Teynkirche, Johannesaltar, geöffnet, Meister IP, um 1520 (Decker 1985, Abb. 99)
- 143b Prag, Teynkirche, Johannesaltar, geschlossen, Meister IP, um 1520 (Decker 1985, Abb. 100)
- 144a Gurk, Dom, Altar des Propstes Galler, geöffnet, nach 1525 (Demus 1991, 673)
- 144b Gurk, Dom, Altar des Propstes Galler, geschlossen, nach 1525 (Demus 1991, 675)
- 0145 Jakobusretabel, fr. 15. Jh., Atri (Abruzzen), Museo Capitolare (Krüger 1992, Abb. 225)
- 146a Madonnentafel, 3. Dr. 13. Jh., Sta. Maria Maggiore, Florenz (Belting 2000, Abb. 234)
- 146b Madonna aus Borgo San Sepolcro, 1199, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Belting 2000, Abb. 233)
- 0147 Johannesikone, 13. Jh., Kloster Sinai (Belting 2000, Abb. 160)
- 0148 Eulaliatafel, um 1375, Palma de Mallorca, Kathedralmuseum (Krüger 1992, Abb. 220)
- 0149 Franziskustafel, 1255/60, Bardikapelle, Sta. Croce, Florenz (Krüger 1992, Abb. 27)
- 0150 Franziskustafel, 1280/90, Siena, Pinakothek (Krüger 1992, Abb. 55)
- 0151 Gentile da Fabriano, „Anbetung der Magier“, 1423, Florenz, Uffizien (Deimling 1994, 239)
- 0152 Retabelreliquiar, fr. 14. Jh., San Francesco, Assisi (Braun 1940, Abb. 252)
- 0153 Retabelreliquiar, fr. 14. Jh., Società di Esecutori di pie disposizioni, Siena (Braun 1949, Abb. 253)
- 0154 Retabelreliquiar, 1337, Orvieto, Domschatz (Braun 1940, Abb. 256)
- 0155 Retabelreliquiar, 15. Jh., ehem. Halle, Kollegiatstiftskirche, aus dem Halleschen Heiltumbuch 1520, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14 (Braun 1940, Abb. 254)
- 0156 Retabelreliquiar, fr. 16. Jh., ehem. Halle, Kollegiatstiftskirche, aus dem Halleschen Heiltumbuch 1520, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14 (Braun 1940, Abb. 255)
- 156b Retabelreliquiar, fr. 16. Jh., ehem. Halle, Kollegiatstiftskirche, aus dem Halleschen Heiltumbuch 1520, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14 (HltB. 1520, 29)
- 156c Reliquiar, 15. Jh. (?), ehem. Halle, Kollegiatstiftskirche, aus dem Halleschen Heiltumbuch 1520, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14 (HltB. 1520, 93)
- 156d Retabelreliquiar, fr. 16. Jh., ehem. Halle, Kollegiatstiftskirche, aus dem Halleschen Heiltumbuch 1520, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14 (HltB. 1520, 42)
- 0157 Silberpyxis, 13. Jh., Minden, Domschatz (Braun 1940, Abb. 157)
- 0158 Reliquienziborium, 14. Jh., San Domenico, Bologna (Braun 1940, Abb. 175)
- 0159 Ostensorium „Zum wunderbarlichen Gut“, 1205 (1346 modernisiert), Hl.-Kreuz-Kirche, Augsburg (Kat. Augsburg 1965, Abb. 267)
- 0160 Eucharistieziborium, E. 14. Jh., Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Perpeet-Frech 1964, Abb. 227)
- 0161 Monstranz, 14. Jh., St. Gangulphe, St. Trond (Perpeet-Frech 1964, Abb. 230)
- 0162 Reliquienziborium, sp. 15. Jh., San Giovanni in Monte, Bologna (Braun 1940, Abb. 337)
- 163a Ziborienmonstranz, geschlossen, Mi. 15. Jh., Köln, Schnütgen-Museum (Perpeet-Frech 1964, Abb. 1a)
- 163b Ziborienmonstranz, geöffnet, Mi. 15. Jh., Köln, Schnütgen-Museum (Perpeet-Frech 1964, Abb. 1b)
- 0164 Zylinderreliquiar, 1. V. 13. Jh., Pfarrkirche Walcourt/Belgien (Braun 1940, Abb. 162)
- 0165 Reliquiar, 14. Jh., Baptisterium, Florenz (Braun 1940, Abb. 357)
- 0166 Fürstlich-Wallersteinsche Monstranz (Oberteil), 2. H. 15. Jh., Schloß Maihingen (Braun 1940, Abb. 260)
- 0167 Hostienmonstranz, E. 14. Jh., ehem. Sammlung Basilewsky, Leningrad, Kunstgewerbemuseum (Perpeet-Frech 1964, Abb. 232)
- 0168 Scheibenmonstranz, 15. Jh., Pfarrkirche Egulve (Braun 1932, Abb. 235)
- 0169 Monstranz (Detail Schaubehälter), 1504, Hohenzollernmuseum Sigmaringen (Fritz 1982, Abb. 724)

- 0170 Monstranz, 1441, St. Leonhard, Tamsweg (Perpeet-Frech 1964, Abb. 166)
- 0171 Holzmonstranz, nach den Vorbild der Freisinger Dommonstranz aus Silber von 1468, um 1625(?), Freising, Domschatz (Kat. Freising 1984, 236)
- 0172 Reliquienmonstranz, sp. 15. Jh., Pfarrkirche Kempen (Braun 1940, Abb. 391)
- 0173 Reliquienmonstranz (Detail Schaugefäß), um 1430/40, Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg (Fritz 1982, Abb. 597)
- 0174 Monstranzentwurf (B. 122), Daniel Hopfer, um 1530, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Perpeet-Frech 1964, Abb. 214)
- 175a Bernhardinusreliquiar, 1465, Benediktinerkloster Andechs (Kat. Andechs 1967, Abb. 33)
- 175b Bernhardinusreliquiar (Rückseite), 1465, Benediktinerkloster Andechs (Kat. Andechs 1967, Abb. 34)
- 0176 Silbermonstranz, um 1435, Benediktinerkloster Andechs (Kat. Andechs 1967, 2)
- 0177 Ostensoriumreliquiar, um 1390, Benediktinerkloster Andechs (Kat. Andechs 1967, Abb. 20)
- 0178 Hostienmonstranz, 1470, Augsburg, St. Moritz (Kohlhaussen 1968, Abb. 328)
- 0179 Hostienmonstranz (Schauteil), 1506, Feldkirch, St. Nikolaus (Kohlhaussen 1968, Abb. 355)
- 0180 Turmmonstranz, fr. 15. Jh., Gerresheim, St. Margaretha (Perpeet-Frech 1964, Abb. 47)
- 0181 Turmmonstranz, um 1470, Bocholt, St. Georg (Perpeet-Frech 1964, Abb. 61)
- 0182 Hostienmonstranz (Schaubehälter), um 1500, Bamberg, Domschatz (Kohlhaussen 1968, Abb. 352)
- 0183 Hostienmonstranz, 1477, Bamberg, Obere Pfarre (Kohlhaussen 1968, Abb. 335)
- 0184 Moosburg, Hochaltar, Predellenhängeknauf (Verf.)
- 0185 Blütenburger Heiltumstafel, 1497, München, BNM (Kat. Andechs 1967, Abb. 80)
- 0186 Traxl bei Ebersberg, St. Anna, Passionsretabel des nördlichen Seitenaltars, 1499 (Hoffmann 1923, Abb. 57)
- 187a Hochaltar, 1424, St. Martin, Landshut, heutiger Zustand (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 257)
- 187b Hochaltar, 1424, St. Martin, Landshut, Zustand vor 1918 mit neugotischen Flügeln und „Drehpfosten“ (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, 259)
- 0188 Tiefenbronn/Pforzheim, Magdalenenkirche, Hochaltar aus der Werkstatt Hans Multschers mit Malereien Hans Schüchtlins, 1469 (Kat. Ulm 1996, 51)
- 0189 Altarflügel, 16. Jh., Arras, Kathedrale (Vloberg 1946, 73)
- 0190 Hl.-Blut-Altar von Tilman Riemenschneider, 1499-1505, St. Jakob, Rothenburg o. d. T. (Hoffmann 1923, Abb. 34)
- 0191 Creglinger Altar von Tilman Riemenschneider, 1505/10, Creglingen, Herrgottskirche (Baxandall 1985, Tf. 27)
- 192a Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche in Bordesholm von Hans Brüggemann, 1521, Schleswig, Dom (Kähler 1981, Tf. 29)
- 192b Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche in Bordesholm von Hans Brüggemann (Detail Predella), 1521, Schleswig, Dom (Kähler 1981, Tf. 30)
- 192c Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche in Bordesholm von Hans Brüggemann (geschlossen), 1521, Schleswig, Dom (Kähler 1981, Tf. 87)
- 193a Hochaltar von Michael Pacher (Flügelaußenseiten der äußeren Klappen), 1481, St. Wolfgangskirche, St. Wolfgang (Koller 1998, Tf. 7)
- 193b Hochaltar von Michael Pacher (Retabelrückseite), 1481, St. Wolfgangskirche, St. Wolfgang (Koller 1998, Tf. 97)
- 193c Hochaltar von Michael Pacher (Predellenrückseite mit sog. Altarstein des Hl. Wolfgang), 1481, St. Wolfgangskirche, St. Wolfgang (Koller 1998, Tf. 94)
- 194a Mörlbach, Hochaltar (Predella, geschlossen), 1515/20 (Rohmeder 1971, Abb. 67)
- 194b Mörlbach, Hochaltar (Predellennische mit Pietà), 1515/20 (Rohmeder 1971, Abb. 66)
- 195a Bronzealtar, 1477, ehem. Ostchor, heute Westchor des Augsburger Domes (Chevalley 1995, 200)
- 195b Bronzealtar, 1477, ehem. Ostchor, heute Westchor des Augsburger Domes, Zustand vor 1874, Lithographie von Bergmann/Neuß (Chevalley 1995, 201)

- 195c Hans Holbein, Visierung zum sog. „Dombild“, um 1508, Danzig, Stadtmuseum (Kat. Augsburg 1965, Abb. 78)
- 195d Christoph Amberger, sog. „Dombild“, 1554, Wolfganskapelle, Dom zu Augsburg (Chevalley 1995, 232)
- 0196 Moosburg, Hochaltar, Corpusgruppe (Baxandall 1985, Tf. 91)
- 197a Moosburg, Hochaltar, Madonna (Lill 1942, 53)
- 197b Moosburg, Hochaltar, Madonna, Detail mit Kind (Arnold 1990, 112)
- 197c Moosburg, Hochaltar, Madonna, Detail mit Blattkorb (Arnold 1990, 46)
- 197d Moosburg, Hochaltar, Madonna, Detail Saum mit Engel (Lill 1942, 56)
- 198a Moosburg, Hochaltar, Kastulus (Lill 1942, 60)
- 198b Moosburg, Hochaltar, Heinrich (Lill 1942, 61)
- 0199 Westportal der Stadtpfarrkirche St. Martin, Landshut, Tympanonrelief, um 1452 (Kat. Landshut, Bd. 2, 313)
- 200a Wandmalerei mit Isisdarstellung aus Karanis/Ägypten (Belting 2000, 53)
- 200b Marienikone, 609, Pantheon, Rom (Belting 2000, Frontispiz)
- 200c Lukasikone, 11. Jh., Venedig, San Marco (Belting 2000, 15)
- 201a Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo, Rom, 13. Jh. (Arnold 1990, 49)
- 201b Hans Holbein d. Ä., „Unsere Liebe Frau vom Ostrachtal“, 1493, Marienkapelle, Hindelang-Bad Oberndorf/Allgäu (Kat. Augsburg 1965, Abb. 11)
- 201c Hans Burgkmair, „Lukas malt die Madonna“, Holzschnitt, 1507 (Decker 1985, Abb. 74)
- 0202 Marienikone, um 1200, Chilandar/Athos (LCI Bd. 3, Sp. 169)
- 0203 sog. Gottesmutter von Smolensk, 14. Jh., Tretjakov-Galerie, Moskau (Sirota 1992, Abb. 4)
- 0204 Stehende Hodegetria, 7. Jh., Apsismosaik der Panagia Angeloktistos in Chiiti/Zypern (Sirota 1992, Abb. 7)
- 205a Marientafel, um 1280, Cossito, Amatrice (Krüger 1992, Abb. 209)
- 205b Madonna, Mi. 13. Jh., Sta. Maria della Valle, Subiaco (Krüger 1992, Abb. 208)
- 206a Marientafel, um 1270, Aquila, Museo Nazionale d`Abruzzo (Krüger 1992, Abb. 214)
- 206b Madonna, 1. V. 13. Jh., Capranica Prenestrina, Sta. Maria in Vulturella (Krüger 1992, Abb. 213)
- 206c Madonna, 1. H. 14. Jh., Roio, Istituto suore della Consolazione (Krüger 1992, Abb. 164)
- 206d Madonna, 13. Jh., Mailand, Privatbesitz (Krüger 1992, Abb. 147)
- 206e Madonna, 13. Jh., ehem. Haarlem, Sammlung von Stock (Krüger 1992, Abb. 151)
- 0207 Madonna (Detail linker Flügel und Schrein), um 1280, Frick Art Museum, Pittsburgh (Krüger 1992, Abb. 204)
- 208a Madonna, 1265, Sta. Chiara, Assisi (Krüger 1992, Abb. 203)
- 208b Madonna, 13. Jh., Privatbesitz Florenz (Krüger 1992, Abb. 160)
- 208c Marientafel, 1. H. 14. Jh., Dom zu Todi (Krüger 1992, Abb. 216)
- 0209 Imadmadonna, um 1075, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Klotz 1998, Abb. 119)
- 210a Madonna aus Kloster Ourscamp, 2. V. 13. Jh., Musée du Petit Palais, Paris (Radler 1990, Abb. 139)
- 210b Madonna, fr. 13. Jh., Musée Cluny, Paris (Radler 1990, Abb. 137)
- 0211 Marienretabel (Ausschnitt linke Hälfte), 1175/80, Brauweiler, ehem. Benediktinerabtei (Fuchß 1999, Abb. 67)
- 0212 Madonna aus Grisons, 1. H. 13. Jh., Zürich, Nationalmuseum (Fuchß 1999, Abb. 97)
- 0213 Madonna aus St. Martin d`Arloncourt, 1250/60, Pfarrkirche Longvilly (Radler 1990, Abb. 156)
- 0214 Elfenbeinmadonna, um 1240, Sevilla, Kathedralschatz (Radler 1990, Abb. 140)
- 0215 Madonna, um 1230/40, Graz Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Radler 1990, Abb. 166)
- 216a Baldachinmadonna, Mi. 13. Jh., Churburg, Schloßkapelle (Fuchß 1999, Abb. 115)
- 216b Muttergottes auf dem Löwenthron, um 1370, Nürnberg, GNM (Radler 1990, Abb. 173)
- 217a Thorner Madonna, um 1390/95, Thorn, Johanneskirche (Clasen 1974, Abb. 8)

- 217b Flügelretabel, E. 15. Jh., Filialkirche St. Justina/Tirol (Decker 1985, Abb. 25)
- 217c Marienretabel, 1515/20, Elisabethkirche Marburg (Decker 1985, Abb. 32)
- 0218 Hans Leinberger, sog. Kassiansmadonna, um 1520, Regensburg, St. Kassian (Thoma 1979, Abb. 35)
- 0219 Glasfenster, Mi. 15. Jh., sog. Rosenkranzkirche bei der Stiftskirche Maria Wörth, Kärnten (Pagitz 1960, Abb. I)
- 220a Schöne Madonna, um 1430, Ranoldsberg/Mühlberg (Arnold 1990, 90)
- 220b Schöne Madonna, um 1395, Wallfahrtskirche Feichten an der Alz (Decker 1985, Abb. 106)
- 221a Portalmadonna, um 1420, Westportal des Ulmer Münsters (Clasen 1974, Abb. 169)
- 221b Maria vom Dornstädter Altar, um 1420, Landesmuseum Stuttgart (Clasen 1974, Abb. 170)
- 221c Maria, fr. 15. Jh., Köln, St. Maria Lyskirchen (Clasen 1974, Abb. 78)
- 222a Kreuzigungsgruppe (Ausschnitt), fr. 15. Jh., Danzig, Marienkirche (Clasen 1974, Abb. 202)
- 222b Heimsuchungsgruppe (Ausschnitt), um 1410, Türflügel, Pfarrkirche Irrsdorf (Clasen 1974, Abb. 321)
- 223a Pietà, Mi. 15. Jh., Mailand, Privatbesitz (Steingraber 1998, Abb. 1)
- 223b Pietà, Mi. 15. Jh., Assisi, Dom San Rufino (Steingraber 1998, Abb. 2)
- 223c Pietà, Mi. 15. Jh., Sanseverino, Sta. Maria del Glorioso (Steingraber 1998, Abb. 3)
- 0224 Thronmadonna, 2. H. 14. Jh., Cheb, Galerie der Bildenden Künste (Kat. Köln 1985, 126)
- 225a Trumeaumadonna, E. 13. Jh., Reims, Kathedrale, Westportal (Clasen 1974, Abb. 115)
- 225b Madonna, um 1300, Magdeburg, Dom (Clasen 1974, Abb. 118)
- 225c Madonna, E. 13. Jh., Wimpfen, Stiftskirche, Südportal (Clasen 1974, Abb. 119)
- 225d Madonna, E. 13. Jh., Friedberg, Pfarrkirche (Clasen 1974, Abb. 120)
- 0226 Trumeaumadonna, Mi. 14. Jh., Augsburger Dom, Nordportal des Ostchors (Petzet 1994, 143)
- 0227 Madonna, 2. V. 14. Jh., Meister der Michler Madonna, Znaim, Südmährisches Museum (Kat. Köln 1985, 123)
- 0228 Sinaiikone, 7. Jh., Katharinenkloster Sinai (Held 1995, Abb. 20)
- 0229 Baldachinmadonna, um 1430, Nürnberg, St. Sebald (Arnold 1990, 31)
- 230a Marienretabel, E. 15. Jh., Lübeck, Hl.-Geist-Spital (Braun 1924, Bd. 2, Tf. 275)
- 230b Marienretabel (Ausschnitt), E. 15. Jh., Lübeck, Hl.-Geist-Spital (Braun 1924, Bd. 2, Tf. 275)
- 0231 Turmmonstranz (Ausschnitt), 1615, Lieser, St. Petrus und Katharina (Perpeet-Frech 1964, Abb. 135)
- 0232 Hans Baldung Grien: „Verherrlichung der Hl. Magdalena“, Holzschnitt, um 1511/12 (Mende 1978, Abb. 25)
- 233a Flügelretabel, um 1500, Victoria and Albert Museum, London (Egg 1985, Abb. 83)
- 233b Flügelretabel, um 1485, Provinzialmuseum Trient (Egg 1985, Abb. 182)
- 0234 Hochaltar von Michael Pacher (Ausschnitt), 1481, St. Wolfgangskirche, St. Wolfgang (Decker 1985, Abb. 19)
- 0235 Hans Leinberger, Rosenkranzmadonna, 1516/18, St. Martin, Landshut (Kat. Landshut 2001, Bd. 2, 505)
- 0236 sog. Meditationsbild des Nikolaus von Flüe, um 1475 (Kat. Wien 1996, 73)
- 237a Wandlungselevation aus dem Brevier aus Aldersbach, Mi. 13. Jh., Staatsbibl. München Clm 2640 (Kat. München 1960, Tf. 4)
- 237b sog. Gemmingemonstranz, 17. Jh., Eichstätt, Dom (Braun 1932, Abb. 281)
- 0238 Sakramentsmadonna, um 1300, Zisterzienserkirche Doberan (Laabs 2000, 23)
- 239a Sakramentsmadonna, 13. Jh., Privatbesitz (Nußbaum 1979, Abb. 15)
- 239b Sakramentsmadonna, 13. Jh., Privatbesitz (Nußbaum 1979, Abb. 16)
- 0240 Statuenmonstranz, 15. Jh.(?), aus dem Halleschen Heiltumbuch, Stiftsbibl. Aschaffenburg, Ms. 14, fol. 159v (Kroos 1989, Abb. 4)
- 0241 Sakramentsmadonna, 13. Jh., Pornic/Loire (Sarrète 1913, 34)
- 0242 Kaspar Gras, Bronzemadonna, 1632, Konstanz, Münsterhof (Weihrauch 1962, Abb. 3)
- 0243 Statuenmonstranz, fr. 18. Jh., Pfarrkirche Heinrichau (Braun 1932, 76)
- 0244 Statuenmonstranz, 1715, Salzburg, Kollegienkirche (Braun 1932, 77)

- 245a Schreinmadonna, um 1600, Pfarrkirche Bannalec/Finistère, Frankreich (Radler 1990, Abb. 26)
- 245b Schreinmadonna (Zustand vor 1939), um 1600, Pfarrkirche Bannalec/Finistère, Frankreich (Radler 1990, Abb. 26)
- 0246 Schreinmadonna, um 1560, Pfarrkirche Alluyes, Gemeinde Bonneval, Frankreich (Radler 1990, Abb. 98)
- 247a Schreinmadonna (offen), fr. 16. Jh., Autun, Musée Rolin (Radler 1990, Abb. nach S. 366)
- 247b Schreinmadonna (geschlossen), fr. 16. Jh., Autun, Musée Rolin (Radler 1990, Abb. nach S. 366)
- 248a Schreinmadonna (geschlossen), um 1395, Nürnberg, GNM (Radler 1990, Abb. 100)
- 248b Schreinmadonna (offen), um 1395, Nürnberg, GNM (Radler 1990, Abb. 103)
- 0249 Schreinmadonna, um 1420, Wien, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Radler 1990, Abb. 134)
- 250a Schreinmadonna (geschlossen), um 1250, Amiens, Bibliothèque Municipale (Radler 1990, Abb. 46)
- 250b Schreinmadonna (offen), um 1250, Amiens, Bibliothèque Municipale (Radler 1990, Abb. 50)
- 0251 Schreinmadonna, um 1240, aus der Pfarrkirche St.-Ouen-l'Aumône bei Pontoise/Frankreich (Radler 1990, Abb. 10)
- 0252 Schreinmadonna, um 1270/80, Museo Diocesano, Salamanca/Spanien (Radler 1990, Abb. 35)
- 0253 Schreinmadonna, um 1280, Convento de Santa Clara, Allariz/Orense/Spanien (Radler 1990, Abb. 40)
- 0254 Marienikone, 7. Jh., Katharinenkloster Sinai (Belting 2000, Abb. 64)
- 0255 Fresko, 7. Jh., Apollonkloster Bawit, Ägypten (Belting 2000, Abb. 63)
- 0256 Apsisfresko, um 1050, Sophienkirche Ohrid/Mazedonien (Belting 2000, Abb. 99)
- 257a Marmorrelief, 12. Jh., Sta. Maria Mater Domini, Venedig (Belting 2000, Abb. 215)
- 257b Schutzmantelmadonna, 14. Jh., Privatbesitz Venedig (Belting 2000, Abb. 214)
- 0258 Ikone, um 1700, Azov (Sirota 1992, Abb. 120)
- 0259 Hostienschale, 13. Jh., Xeropotamu/Athos (Hammerstein 1962, Abb. 14)
- 260a Marienikone aus Albazin` am Amur, 19. Jh. (Sirota 1992, Abb. 118)
- 260b Marienikone, 18. Jh., Moskau, Kirchlich-Archäologisches Kabinett (Sirota 1992, Abb. 119)
- 261a Schreinmadonna aus Boubon, um 1200 (Flügelaußenseiten), Walters Art Gallery, Baltimore/USA (Radler 1990, Abb. 1)
- 261b Schreinmadonna aus Boubon, um 1200 (offen), Walters Art Gallery, Baltimore/USA (Radler 1990, Abb. 2)
- 262a Schreinmadonna (geschlossen), Kopie um 1830 nach Vorbild des 13. Jhs., Lyon, Musée des Beaux-Arts (Radler 1990, Abb. 8)
- 262b Schreinmadonna (offen), Kopie um 1830 nach Vorbild des 13. Jhs., Lyon, Musée des Beaux-Arts (Radler 1990, Abb. 9)
- 0263 Schreinmadonna, Kopie um 1830 nach Vorbild des 13. Jhs., Louvre, Paris (Radler 1990, Abb. 3)
- 0264 Girogione, „Thronende Madonna“, 1505, Castelfranco Veneto, Chiesa di San Liberale (Rauch 1994, 388)
- 265a Giovanni da Modena, „Kreuzesallegorie mit Baumkreuz“, 1421, Pfarrkirche San Petronio, Capella di Dieci, Bologna (Guldan 1966, 152)
- 265b Giovanni da Modena, „Kreuzesallegorie mit Lebendem Kreuz“, 1421, Pfarrkirche San Petronio, Capella di Dieci, Bologna (Guldan 1966, 153)
- 0266 Hans Fries: „Die Wirkungen der Messe“, Freiburg, Kunstmuseum (Kat. München 1960, Abb. 10)
- 0267 Maria Orans, Mosaik, 12. Jh., Ravenna, Kapelle des erzbischöflichen Palastes (Vloberg 1946, 276)
- 0268 „Lebendes Kreuz“, um 1460/70, Einblattholzchnitt (Guldan 1966, Abb. 1)
- 0269 „Maria als Hostienspenderin“, Tafelbild, 1437, Paris, Louvre (Vloberg 1946, 277)
- 0270 Baldachinmadonna, 16. Jh., Pfarrkirche Bourg-de-Batz/Loire (Vloberg 1946, 287)

- 0271 Moosburg, Kastuluszyklus von Hans Leinberger (Baxandall 1985, Tf. 92-95)
- 272a Hans Leinberger: „Kastulus wird bei einer Predigt verhaftet“, um 1513 (Baxandall 1985, Tf. 92)
- 272b Hans Leinberger: „Kastulus wird verhört“, um 1513 (Baxandall 1985, Tf. 93)
- 272c Hans Leinberger: „Kastulus wird gefoltert“, um 1513 (Baxandall 1985, Tf. 94)
- 272d Hans Leinberger: „Kastulus wird getötet“, um 1513 (Baxandall 1985, Tf. 95)
- 273a Moosburg, Hochaltar, Johannes der Täufer (Lill 1942, 66)
- 273b Moosburg, Hochaltar, Johannes Ev., ehem. Sebastian (Lill 1942, 67)
- 274a Detail aus 272a: Gläubige (Verf.)
- 274b Detail aus 272a: Scherge (Verf.)
- 274c Detail aus 272a: Kastulus und Scherge (Verf.)
- 275aa Michael Ostendorfer: „Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg“, um 1519, Holzschnitt (Goldberg 1988, Abb. 24)
- 275a Albrecht Altdorfer, „Hl. Barbara“, 1506, Kupferstich, Berlin SMPK, Kupferstichkabinett (Kat. Berlin 1988, Abb. 12)
- 275b Albrecht Altdorfer, „Hl. Katharina“, 1506, Kupferstich, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Kat. Berlin 1988, Abb. 13)
- 275c Albrecht Altdorfer, „Hl. Genoveva“, 1508/09, Zeichnung, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Kat. Berlin 1988, Abb. 32)
- 275d Lukas Cranach, „Johannes der Täufer in der Landschaft“, um 1503, Zeichnung, Lille, Musée des Beaux-Arts (Schädler 1984, Abb. 14)
- 275e Jonasrelief, fr. 13. Jh., Chorschrankenrelief, Dom zu Bamberg (Suckale 1993, 51)
- 276a Detail aus 272b: Gewandsäume (Verf.)
- 276b Detail aus 272b: Diokletian (Verf.)
- 276c Detail aus 272b: Waffendetail (Verf.)
- 276d Detail aus 272b: Krieger (Verf.)
- 276e Detail aus 272b: Kastulus und Scherge (Verf.)
- 277a Hans Leinberger, Anna Selbdritt, 1513, Kloster Gnadenenthal/Ingolstadt (Lill 1942, 103)
- 277b Mantegna, „Die Senatoren“, 1495, Kupferstich (Arnold 1990, 114)
- 277c wie 277b und Gegenüberstellung mit Detail aus 272b (Arnold 1990, 115)
- 278a Detail aus 272c: Folterknecht von vorn (Verf.)
- 278b Detail aus 272c: Folterknecht von hinten (Verf.)
- 278c Detail aus 272c: Kastulus (Verf.)
- 279a Detail aus 272d: Kastulus (Verf.)
- 279b Detail aus 272d: Scherge mit Schubkarre (Verf.)
- 279c Detail aus 272d: Diokletian und Gefolge
- 280a Jacopo de Barberi: „Mars und Venus“, 1508, Kupferstich (Arnold 1990, 116)
- 280b aus dem sog. Pariser Skizzenbuch von Jacopo Bellini (fol. 49), Louvre, Paris (Degenhart 1984, Tf. 60)
- 280c wie 280b
- 280d aus dem sog. Pariser Skizzenbuch von Jacopo Bellini (fol. 84), Louvre, Paris (Degenhart 1984, Tf. 106)
- 280e Jacopo Bellini, Marienaltar, Venedig, Sta. Maria dei Frari (Huse 1972, Abb. 42)
- 0281 Jacopo Bellini, „Scipiofries“, nach 1506, Washington, National Gallery (Huse 1972, Abb. 45)
- 282a Albrecht Altdorfer, „Bethlehemitischer Kindermord“, 1511, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Kat. Berlin 1988, Abb. 53)
- 282b Lukas Cranach d. Ä., „Christus vor Hannas“, aus der Holzschnittpassion von 1509 (Ill. B. Bd. 11, 10)
- 282c Lukas Cranach d. Ä., „Geißelung Christi“, aus der Holzschnittpassion von 1509 (Ill. B. Bd. 11, 12)
- 282d Jörg Breu d. Ä., „Kreuztragung“, vom Melker Altar, 1502, Kunstsammlungen Stift Melk (Menz 1982, Abb. 42)

- 282e Hans Leinberger, „Kreuzigung“, 1516, München, BNM (Lill 1942, 115)
- 282f Hans Leinberger, „Beweinung“, um 1516, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Lill 1942, 117)
- 282g Hans Leinberger, „Kreuzabnahme“, um 1520, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Lill 1942, 119)
- 283a Griechischer Sarkophag, 4. Jh., Melphi, Rathaus (Panofsky 1993, Abb. 59)
- 283b Römischer Sarkophag, Rom, Museo di Laterano (Panofsky 1993, Abb. 145)
- 283c Sarkophag des römischen Präfekten Junius Bassus, 359, Rom, Vatikan (Panofsky 1993, Abb. 157)
- 284a Moosburg, Hochaltar, Christus im Gesprenge (Lill 1942, 75)
- 284b Hans Leinberger, „Schmerzensmann“, um 1526, Augustinerchorherrenstift Polling (Lill 1942, 152)
- 284c Hans Leinberger, „Christus in der Rast“, um 1521, St. Nikola, Landshut (Lill 1942, 207)
- 284d Jacopo Bellini, Pietà (Ausschnitt), Venedig, Museo Correr (Huse 1972, Abb. 2)
- 0285 Jacopo Bellini, Johannes der Täufer (Ausschnitt), aus dem Pariser Skizzenbuch (fol. 32), Louvre, Paris (Degenhart 1984, Tf. 37)
- 0286 Hans Wertinger, „Kreuztragung“, um 1516, Moosburg, Hochaltar, Predellenrückseite (Arnold 1990, 130f)
- 0287 Antonio Pollaiuolo, „Sebastiansmarter“, um 1475, London, National Gallery (Toman 1994, 276)
- 288a Arnt von Zwolle, Georgsaltar, um 1485, St. Nikolai, Kalkar (Hansmann 1998, Tf. II)
- 288b Ausschnitt aus 288a (Hansmann 1998, Tf. X)
- 288c Ausschnitt aus 288a (Hansmann 1998, Tf. XLVII)
- 289a Moosburg, Hochaltar, Predella, geöffnet (P. M. Arnold)
- 289b Moosburg, Hochaltar, Predella, rechter Flügel (P. M. Arnold)
- 0290 Hans Leinberger, Verhaftung Kastuli, Aufnahme Anf. 20. Jh. (Habich 1906, Abb. 8)
- 0291 Gelbersdorf, St. Georg, Hochaltar, 1482 (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, Abb. 19)
- 0292 Heiligenstadt, Wallfahrtskirche St. Salvator, Hochaltar, 1480 (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, Abb. 20)
- 0293 Hauzenberg, St. Vitus, Hochaltar, um 1470/80 (Kat. Landshut 2001, Bd. 1, Abb. 30)
- 0294 Hans Leinberger, vier Marienaltäre, Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 294a Hans Leinberger, „Verkündigung an Maria“, Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 294b Hans Leinberger, „Geburt Christi“, Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 294c Hans Leinberger, „Auferstehung Christi“, Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 294d Hans Leinberger, „Himmelfahrt Christi“, Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 295a Klosterberg Hohenwart, St. Georg, neubarocker Hochaltar (Drexler-Herold 1992, 93)
- 295b Hohenwart, Marktkirche St. Maria, Blick ins Kircheninnere von Nordwesten auf nördlichen Nebenaltar und Hochaltar im Hintergrund (Drexler-Herold 1992, 73)
- 0296 Hohenwart, Marktkirche, Hochaltar, 17. Jh. (Verf.)
- 0297 Augsburg, Dom, Kreuzaltar, um 1860, 1934 zerstört (Chevalley 1995, Abb. 336)
- 0298 Hans Leinberger, Beweinungsrelief vom Kreuzaltar des Augsburger Doms, um 1515 (Chevalley 1995, Abb. 338)
- 0299 Albrecht Dürer, „Verkündigung“, Marienleben, um 1503 (Zeise 1966, Abb. 8)
- 300a Michael Parth, „Verkündigung“, um 1520, vom verlorenen Hochaltar der Stiftskirche Innichen (Egg 1985, Abb. 152)
- 300b Michael Parth, „Heimsuchung“, um 1520, vom verlorenen Hochaltar der Stiftskirche Innichen (Egg 1985, Abb. 152)
- 0301 Albrecht Dürer, „Geburt Christi“, Marienleben, um 1503 (Zeise 1966, Abb. 10)
- 0302 Albrecht Dürer, „Auferstehung Christi“, 1510, Große Passion (Dürer 2000, 426)
- 0303 Albrecht Dürer, „Auferstehung Christi“, 1509/11, Kleine Holzschnittpassion (Dürer 2000, 501)

- 0304 Albrecht Altdorfer, „Auferstehung Christi“, 1512 (Kat. Berlin 1988, Abb. 71)
- 305a Albrecht Dürer, „Himmelfahrt Christi“, um 1510, Kleine Holzschnittpassion (Dürer 2000, 506)
- 305b Hans Schäufelein, „Himmelfahrt Christi“, 1506, Ulrich Pinder: „Speculum Passionis“, Nürnberg 1506 (Schreyll 1990, Abb. 384)
- 306a Detail aus 294c: Auferstehungschristus (Verf.)
- 306b Detail aus 294c: rechter Soldat (Verf.)
- 306c Detail aus 294c: Fuß Christi (Verf.)
- 306d Detail aus 294c: linker Soldat (Verf.)
- 306e Detail aus 294c: Gesicht Christi (Verf.)
- 307a Detail aus 394a: Maria und Gabriel (Verf.)
- 307b Detail aus 394a: untere Hälfte (Verf.)
- 307c Detail aus 394a: Maria (Verf.)
- 308a Detail aus 394b: Maria (Verf.)
- 308b Detail aus 394b: untere Hälfte (Verf.)
- 308c Detail aus 394b: Wolkenzone (Verf.)
- 308d Detail aus 394b: Gloria-Engel (Verf.)
- 308e Detail aus 394b: Christuskind (Verf.)
- 308f Detail aus 394b: Engel linke Ecke (Verf.)
- 308g Lektionar, Augsburg (Schemazeichnung), 1506, Silber (Hs 3155b), Nürnberg, GNM (Verf.)
- 309a Detail aus 394d: Maria und Johannes (Verf.)
- 309b Detail aus 394d: rechte Ecke mit Gewand Jesu (Verf.)
- 309c Detail aus 394d: untere Hälfte (Verf.)
- 309d Detail aus 394d: Apostelgruppe links (Verf.)
- 309e Detail aus 394d: Apostelgruppe rechts (Verf.)
- 309f Detail aus 394d: linke obere Ecke mit Engel (Verf.)
- 0310 Albrecht Dürer, „Geißelung“, 1496/97, Große Passion (Dürer 2000, 412)
- 0311 Hans Leinberger, Epitaph des Kanonikus Mornauer, um 1513/15, Moosburg, St. Kastulus (Lill 1942, 171)
- 312a Hans Leinberger, „Predigt Johannes des Täufers“, 1515, vom verlorenen Hochaltar von St. Johannes, Moosburg (Thoma 1979, 150)
- 312b Hans Leinberger, „Taufe Christi“, 1515, vom verlorenen Hochaltar von St. Johannes, Moosburg (Thoma 1979, 149)
- 313a Hans Leinberger, „Verkündigung an Maria“, um 1516/18, zur Rosenkranzmadonna in Landshut, St. Martin gehörig, Suermond-Ludwig-Museum Aachen (Thoma 1979, 158)
- 313b Hans Leinberger, „Geburt Christi“, um 1516/18, zur Rosenkranzmadonna in Landshut, St. Martin gehörig, Liebieghaus, Frankfurt (Postkarte Foto Röhler, Neuhof)
- 313c Hans Leinberger, „Darbringung Christi“, um 1516/18, zur Rosenkranzmadonna in Landshut, St. Martin gehörig, Privatbesitz (Thoma 1979, 160)
- 0314 Hans Leinberger, Sandsteinmadonna, um 1510, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Lill 1942, 172)
- 315a Art Hans Leinbergers, „Verkündigung“, aus der Münchner Frauenkirche, Freising, Diözesanmuseum (Kat. Freising 2003, 241)
- 315b Art Hans Leinbergers, „Heimsuchung“, aus der Münchner Frauenkirche, Freising, Diözesanmuseum (Kat. Freising 2003, 241)
- 316a Hans Leinberger, „Auferstehungschristus“, ehem. Sammlung Wilm, um 1515, Museen der Stadt Landshut (Lill 1942, 166)
- 316b Detail aus 316a (Lill 1942, 167)
- 317a Georg Lemberger, „Hl. Margarethe“, Tafelbild, 1520/25er Jahre, Naumburg, Dom (Jahrbuch der Denkmalpflege in Sachsen und Anhalt 1933/34, Abb. 63)
- 317b Georg Lemberger, Illustration zur Apokalypse, aus „Das Neue Testament“, Michel Lotther d. J., Wittenberg, 1524 (Schramm 1923, Nr. 100)

- 317c Georg Lemberger, Illustration zur Apokalypse (siebenköpfiger Drache), aus „Das Neue Testament“, Michel Lotther d. J., Wittenberg, 1524 (Schramm 1923, Nr. 97)
- 317d Georg Lemberger, Illustration zur Apokalypse (Große Hure Babylon), aus „Das Neue Testament“, Michel Lotther d. J., Wittenberg, 1524 (Schramm 1923, Nr. 101)
- 317e Georg Lemberger, Illustration zur Apokalypse, aus „Das Neue Testament“, Michel Lotther d. J., Wittenberg, 1524 (Schramm 1923, Nr. 86)
- 317f Georg Lemberger, „Mord an den neugeborenen Söhnen Israels“, aus der „Niederdeutschen Bibel“ des Johannes Buchenhagen, Druck Michel Lotter, Magdeburg 1536 (Bleibrunner 1970, 178)
- 317g Georg Lemberger, „Bileam und der Esel“, aus der „Niederdeutschen Bibel“ des Johannes Buchenhagen, Druck Michel Lotter, Magdeburg 1536 (Bleibrunner 1970, 185)
- 317h Georg Lemberger, „Das Volk Israel zieht mit der Bundeslade über den Jordan“, aus der „Niederdeutschen Bibel“ des Johannes Buchenhagen, Druck Michel Lotter, Magdeburg 1536 (Bleibrunner 1970, 186)
- 317i Georg Lemberger, „Moses im Gespräch mit Gottvater“ (Ausschnitt), aus der „Niederdeutschen Bibel“ des Johannes Buchenhagen, Druck Michel Lotter, Magdeburg 1536 (Bleibrunner 1970, 181)
- 317j Georg Lemberger, „Auferstehung Christi“, aus dem „Emser Testament“, Druck Wolfgang Stöckel, Dresden 1527 (Isabel Reindl)
- 317k Georg Lemberger, „Himmelfahrt Christi“, aus „Euchiridion piarum...“, Hans Luft, Wittenberg 1529 (Schulz 1982, o. P.)
- 318a Gebärdeengel, um 1630, Mittenwald, Pfarrkirche (Weber 1987, Abb. 18)
- 318b Gebärdeengel, um 1720, Kirchberg, Pfarrkirche (Weber 1987, Abb. 19)
- 319a Auferstehungschristus mit Engelsreigen, um 1720, Luzern, Pfarrkirche (Weber 1987, Abb. 7)
- 319b Auferstehungschristus mit Engelsreigen, 18. Jh., Schwyz, Pfarrkirche (Weber 1987, Abb. 8)
- 319c Hans Schäufelein, „Geburt Christi“, um 1510, Holzschnitt, „Ewangeli und Epistel“, Augsburg 1512 (Schreyl 1990, Abb. 395)
- 320a Christkind der Margarethe Ebner (um 90° nach rechts gedreht), 13. Jh., Kloster Medingen (Wentzel 1954, Sp. 591)
- 320b Christkindfigürchen aus Ton, spätgotisch, Augsburg, Stadtmuseum (Pötzl 1999, 62)
- 320c Tonwiegen, spätgotisch, Düsseldorf, Hetjens-Museum (Keller 1998, Abb. 49)
- 320d Christkindbett, fr. 15. Jh., Virginia Museum, Richmond (Keller 1998, Abb. 12)
- 0321 „Christi Himmelfahrt“ aus: „Bildergalerie katholischer Mißbräuche“, 1784 (Weber 1987, 70)
- 322a Meister E. S., „Große Madonna von Einsiedeln“ (Appuhn 1989, 78)
- 322b Fuggerkapelle (Innenansicht), 1512, St. Anna, Augsburg (Bushart 1994, Tf. IV)
- 323a Christkindwiege, spätgotisch, Brügge, Sint-Jans-Hospital (Keller 1998, Abb. 14)
- 323b Christkindwiege, spätgotisch, ehem. Tirlemont, Tienen Hospital (Keller 1998, Abb. 32)
- 323c Baldachinmadonna, spätgotisch, Brügge, Sint-Jans-Hospital (Keller 1998, Abb. 15)
- 323d Christkindwiege, spätgotisch, Löwen, Großer Beginenhof (Keller 1998, Abb. 35)
- 324a Veit Stoß, Marienretabel, 1523, Bamberg, Dom (Kat. Bamberg 1987, 322)
- 324b Veit Stoß, Marienretabel, 1523 (Fragment der ehem. Flügelaußenseite: „Flucht nach Ägypten“), Bamberg, Dom (Suckale 2003, 158)
- 324c Veit Stoß, Marienretabel, 1523 (Fragment der ehm. Flügelinnenseite: „Anbetung der Könige“), Bamberg, Dom (Suckale 2003, 159)
- 325a Moosburg, Hochaltar, Predella, „Verkündigung an Maria“ von Josef Knabl, Ausschnitt (P. M. Arnold)
- 325b Moosburg, Hochaltar, Predella, „Geburt Christi“ von Josef Knabl, Ausschnitt (P. M. Arnold)
- 325c Hans Schäufelein, „Pfingsten“, um 1510, Holzschnitt (Schreyl 1990, Abb. 413)
- 325d Georg Lemberger, „Pfingsten“, 1523, Holzschnitt (Lill 1942, 267)
- 325e Meister E. S., „Pfingsten“, L. 35 (Appuhn 1989, Abb. 48)
- 326a Hans Leinberger, „Beweinung Christi“, Augsburg, Dom (Verf.)
- 326b Detail aus 326a: Christus, Johannes und Maria (Verf.)

- 326c Detail aus 326a: Christus (Verf.)
- 326d Detail aus 326a: Köpfe Jesu und Mariä (Verf.)
- 326e Detail aus 326a: zwei Marien (Verf.)
- 326f Detail aus 326a: Maria Magdalena (Verf.)
- 326g Detail aus 326a: Maria Magdalena und Nikodemus (Verf.)
- 326h Detail aus 326a: Maria Magdalena und Nikodemus (Verf.)
- 327a Hans Leinberger, Epitaph, um 1518/20, Geisenhausen, Pfarrkirche (Lill 1942, 196)
- 327b Hans Leinberger, Epitaph, um 1521/25, Marklhofen, Pfarrkirche (Lill 1942, 197)
- 327c Detail aus 327b (Lill 1942, 198)
- 327d Detail aus 327b (Lill 1942, 199)
- 328a Hans Leinberger, Kruzifix (Detail), um 1525, Erding, Pfarrkirche (Lill 1942, 211)
- 328b Hans Leinberger, Rorer-Epitaph, 1524, Landshut, St. Martin (Lill 1942, 141)
- 328c Hans Leinberger, sog. Bronzmadonna, um 1516, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Lill 1942, 133)
- 328d Hans Leinberger, Madonna vom Canisius-Altärchen, um 1521, Altötting, Gnadenkapelle (Lill 1942, 202)
- 329a Moosburg, Hochaltar, Gesprengegruppe (Lill 1942, 73)
- 329b Detail aus 329a (Arnold 1990, 93)
- 330a Hans Leinberger, „Totenmesse“, um 1520, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Verf.)
- 330b Hans Leinberger, „Bischof, von Toten bedrängt“, um 1520, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung (Verf.)
- 330c Hans Leinberger, „Ein Ritter betet für die Toten“, um 1520, Benediktinerkloster Scheyern (Verf.)
- 331a Madonna, um 1500, Pullenreuth, Pfarrkirche (Meissner 1989, Abb. 148)
- 331b Hans Leinberger, Muttergottes von Dingolfing (Ausschnitt), 1519?, München, BNM (Lill 1942, 188)
- 331c Hans Leinberger, Sitzmadonna aus Neumarkt an der Rott (Ausschnitt), um 1515, München, BNM (Lill 1942, 161)
- 331d Hans Leinberger, Maria Magdalena aus Marklhofen (Ausschnitt), um 1518/20, München, BNM (Lill 1942, 195)
- 331e Hans Leinberger, Rosenkranzmadonna (Detail), um 1516/18, Landshut, St. Martin (Lill 1942, 179)
- 331f Werkstatt Ulrich Widmann, St. Philippus, St. Christopherus, Christus, um 1480/85, Pfeilerfiguren, Obere Pfarre, Bamberg (Neundorfer 1995, 12)
- 331g Trumeaumadonna, um 1355, St. Lorenz, Nürnberg, Hauptportal der Westfassade (Verf.)
- 331h Schmerzensmann, nach 1400, St. Lorenz, Nürnberg, Südportal (Verf.)
- 331i Adam Kraft, Madonna, um 1490/92 (histor. Aufnahme vor 1916), Nürnberg, Obere Königstr. 55 (Kammel 2002, 159)
- 331j Adam Kraft, Madonna, 1504, Nürnberg, GNM (Höhn 1922, 77)
- 331k Adam Kraft/Hans Leinberger(?), Salvator, 1495/96, Sakramentshaus, St. Lorenz, Nürnberg (Kammel 2002, 143)
- 331l Hl. Nikolaus, E. 15. Jh. (Kopie 1977), Nürnberg, Albrecht-Dürer-Platz 14 (Verf.)
- 331m Detail aus 331l (Verf.)
- 331n Adam Kraft, Verkündigungsmadonna, 1504 (Kopie von 1904, Original im GNM Nürnberg), Nürnberg, Winklerstr. 24 (Masa 1995, 14)
- 331o Hans Riemenschneider (zugeschrieben), Madonna, A. 16. Jh. (Kopie 1983), Nürnberg, Obere Talgasse 8 (Masa 1995, 87)
- 331p Werkstatt Ulrich Widmann, Hl. Christopherus, um 1480/85, Bamberg, Dominikanerkirche (Verf.)
- 331q Madonna, fr. 16. Jh., Luckenpaint, St. Laurentius (KDB Bd. 21, 106)
- 331r Adam Kraft, Landauer-Epitaph, 1503, Tetzkapelle/Egidienkirche, Nürnberg (Kammel 2002, 150)

- 332a Hans Leinberger, Madonnenstatuette, um 1520(?), München, BNM (Thoma 1979, 170)
- 332b Hans Leinberger, Muttergottes von Furth, um 1513/14, Furth, Pfarrkirche (Lill 1942, 157)
- 332c Hans Leinberger, Muttergottes von Scheuer, um 1514/15, Wallfahrtskirche Scheuer (Lill 1942, 158)
- 332d Hans Leinberger, Muttergottes aus Neumarkt an der Rott, um 1515, München, BNM (Lill 1942, 161)
- 332e Hans Leinberger, Muttergottes aus Schloß Weng bei Landshut, um 1515, ehem. Sammlung Wilm (Lill 1942, 163)
- 332f Hans Leinberger, Hl. Rochus (Ausschnitt), um 1516/20, Museen der Stadt Landshut (Lill 1942, 193)
- 332g Hans Leinberger, Maria Magdalena aus Marklhofen, um 1518/20, München, BNM (Lill 1942, 195)
- 332h Hans Leinberger, Muttergottes, um 1520, St. Kassian, Regensburg (Lill 1942, 201)
- 332i Hans Leinberger, Muttergottes von Feldkirchen, um 1521/25, Filialkirche Feldkirchen (Lill 1942, 203)
- 332j Hans Leinberger, Hl. Jodokus oder Jakobus, um 1525, München, BNM (Lill 1942, 213)
- 333a Hans Hart(lin)?, Johannes der Täufer, 1498, ehem. Pfarrkirche Kronach, Feste Rosenberg, Fränkische Galerie, Kronach (Schädler 1984, 41)
- 333b Ausschnitt aus 333a (Schädler, 1984, Umschlagfoto)
- 333c Hl. Katharina, 1499, Pfarrkirche Konradsreuth bei Hof (Hofner 1955, Bildblatt 1)
- 333d Ausschnitt aus 333c
- 333e Hl. Paulus, E. 15. Jh., Pfarrkirche Possek (Hofner 1955, Bildblatt 5)
- 333f Hl. Petrus, E. 15. Jh., Arnoldsgrün/Sachsen, Pfarrkirche (Hofner 1955, Bildblatt 4)
- 333g Detail aus 333f
- 333h Drei weibliche Schreinfiguren, E. 15. Jh., Pfarrkirche Pilgramsreuth bei Hof (Hofner 1955, Bildblatt 37)
- 333i Hl. Petrus, E. 15. Jh., Arnoldsgrün/Sachsen, Pfarrkirche (Hofner 1955, Bildblatt 7)
- 333j Hl. Jakobus, aus einem Retabel zu Kautendorf, Kreis Rehau, 1498 (Hofner 1955, Bildblatt 7)
- 333k Hl. Petrus, um 1435, Fragment des ehem. Hochaltars, Pfarrkirche Döhlau (Hofner 1955, Bildblatt 38)
- 333l Hl. Paulus, um 1435, Fragment des ehem. Hochaltars, Pfarrkirche Döhlau (Hofner 1955, Bildblatt 38)
- 333m Hl. Johannes, Fragment eines Flügelaltars um 1500, Regnitzlosau, Pfarrkirche (Hofner 1955, Bildblatt 9)
- 333n Hl. Bischof, Fragment eines Flügelaltars um 1500, Regnitzlosau, Pfarrkirche (Hofner 1955, Bildblatt 9)
- 333o Hans Leinberger, Chorbogenkruzifix (Ausschnitt), um 1525, Erding, St. Johannes (Thoma 1979, 192)
- 333p Madonna, E. 15. Jh., Issigau, Pfarrkirche (Hofner 1955, Bildblatt 5)
- 333q Detail aus 333p
- 334a Adam Kraft/Hans Leinberger(?), Beter, E. 15. Jh., Herzogenaurach, Pfarrkirche (Kammel 2002, 26)
- 334b Simon Lainberger(?), Petrusaltar, um 1480, Nürnberg, St. Sebald (Arnold 1990, 224)
- 334c Adam Kraft/Hans Leinberger(?), Salvator, 1495/96, Sakramentshaus, St. Lorenz, Nürnberg (Kammel 2002, 143)
- 334d Detail aus 334c
- 334e Hans Leinberger, „Himmelfahrt Christi“ (Ausschnitt), Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 334f Hans Leinberger, „Auferstehung Christi“ (Ausschnitt), Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 334g Hans Leinberger, „Auferstehung Christi“ (Ausschnitt), Museen der Stadt Landshut (Verf.)
- 334h Adam Kraft, Sakramentshaus (Detail), 1493-96, St. Lorenz, Nürnberg (Kammel 2002, 143)