

DAS ALTARENSEMBLE
Eine Analyse des Kompositcharakters
früh- und hochmittelalterlicher
Altarausstattung

Verena Fuchß

DAS ALTARENSEMBLE

Eine Analyse des Kompositcharakters
früh- und hochmittelalterlicher
Altarausstattung



Weimar 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fuchß, Verena:

Das Altarensemble : eine Analyse des Kompositcharakters früh-
und hochmittelalterlicher Altarausstattung / Verena Fuchß. - Weimar :
VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1999
Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1993
ISBN 3-89739-057-4

Dissertation, Marburg 1993

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages
in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben,
sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Katharina Hertel, Weimar
Druck: VDG Weimar

ISBN 3-89739-057-4

INHALT

Vorwort	9	iv. Das Ciborium	49
Einleitung	11	v. Die weitere Ausstattung von Sanktuarium und Chor	52
I. DIE BILDICHE AUSSTATTUNG DES ALTARES UND SEINER UMGEBUNG VOR 1000	21	vi. Das Hochaltarensemble	53
1. Die theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Grundlagen der Altarikonographie in karolingischer und ottonischer Zeit	21	d) Der Kreuzaltar	54
2. Die verschiedenen Optionen bildlicher Altarausstattung	25	e) Der Benediktaltar mit dem Stiftersepulchrum	57
a) Apsiden- und Wandmalereien	26	i. Die Aussagen der Quellen	57
b) Das Antependium und die plastische Gestaltung der Stipesfront	29	ii. Topographie und Aussehen des Bodengrabes ...	58
c) Das Heiligengrab retro altare	33	iii. Der Stuckdekor der Apsis	60
d) Hinter dem Altar aufgestellte Skulpturen	36	iv. Das Vergleichsbeispiel Quedlinburg	61
e) Das Ciborium	40	v. Das Stuckrelief Gebhards mit den zwei Meßdienern	63
3. Drei Altarensembles des späten 10. Jahrhunderts in der Klosterkirche von Petershausen	42	vi. Das Antependium	65
a) Die Quellenlage	42	vii. Die Liturgie am Grabort	66
b) Die ottonische Klosterkirche: Topographie und Architektur	44	f) Zusammenfassung: Die drei wichtigsten Altarensembles der Klosterkirche von Petershausen	68
c) Der Hochaltar	45	g) Die übrigen Altäre und die Stellung von Petershausen innerhalb des Kirchenkranzes von Konstanz	69
i. Die Lage des Hochaltares im Kirchenraum	45	4. Resümee und Deutung	73
ii. Das vordere Antependium	46	II. DER ALTARAUFSATZ UND DIE ALTARUMGEBUNG IM 11. UND 12. JAHRHUNDERT – FORM, IKONOGRAPHIE UND FUNKTION ...	77
iii. Das hintere Antependium	48	1. Die Retabel mit Christus und den zwölf Aposteln	78
		a) Die Retabelwand von Tarrasa	78

b) Die nordiberischen Retabel: Santiago de Compostela, Ribas de Sil, Xunqueira de Ambía	79	b) Das Tafelretabel von 1260 bis 1350	127
c) Die dänischen Retabel: Lisbjerg, Odder und Sahl ..	83	i. Tafelretabel aus dem Gebiet des Deutschen Reiches	129
d) Die rheinisch-maasländischen Altaraufsätze: das Reiseretabel von Fritzlar und das Koblenzer Retabel ..	85	ii. Französische und englische Tafelretabel	134
e) Zusammenfassung	87	c) Zusammenfassung	139
f) Die Hochaltarensembles von Santiago de Compostela und Lisbjerg	89	2. Wandelbare Tabernakelretabel und verwandte Formen	140
2. Die Heiligen- und Reliquienverehrung und das Retabel	96	a) Baldachin- und Tabernakelschreine aus Holz, Stein und Metall	141
a) Das Heiligengrab in einem Mausoleum hinter dem Altar: Saint-Denis (Hochaltar), Avila, Autun	96	i. Hölzerne Baldachin- und Tabernakelschreine ..	141
b) Das Retabel mit inkorporiertem Reliquienschrein: Stavelot	99	ii. Tabernakel- und Baldachinschreine aus Stein und Metall	143
c) Reliquienschreine auf erhöhten Podesten hinter der Mensa: Die Ensembles des Hochaltars von Grandmont und der Firminuskapelle in Saint-Denis	102	iii. Miniaturformen des Figurentabernakels	144
d) Zusammenfassung	107	b) Die Genese des Baldachin- und Tabernakelschreines ..	146
3. Die Marienretabel	108	i. Dorsale	147
a) Die erhaltenen Marienretabel: Erfurt, Oberpleis, Brauweiler und Echternach	109	ii. Das Figurenciborium	147
b) Zusammenfassung	113	iii. Verschiedene Formen der Koppelung eines Dorsales mit einem Ciborium	148
4. Resümee	114	iv. Gehäuse ohne Flügeltüren und schrankartige Schreine	148
		c) Zusammenfassung	152
		3. Imitationen von Tafel- und Tabernakelretabel im Medium der Wandmalerei	154
III. ALTARAUFSATZ UND ALTARENSEMBLE IM 13. UND 14. JAHRHUNDERT	119	4. Multimediale Altarbilder, Kompositformen des Retabels sowie Altarensembles im 13. und 14. Jahrhundert	159
1. Das Tafelretabel im Wandel von Material, Bildthematik und Gliederungsstruktur	120	a) Altarfresko mit plastischem Kruzifix und bekrönendem Rosettenfenster: Oberbreisig, Nebenaltar an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes	160
a) Die Tafelretabel von 1200 bis 1260	124		

b) Wandmalereiretabel mit einem plastischen Zentralmotiv: Kölner Dom, Stephanskapelle	161	m) Reliefiertes Tafelretabel und Antependium: St.Thiebault-en-Auxois, St.Blaise, Hochaltar	186
c) Wandmalereien in Altarnischen mit darüber angebrachten Heiligenfiguren: Marburg, Elisabethkirche, Nebenaltäre im südlichen Querhaus	163	n) Malereiretabel und -antependium: Thedford Priory, Hochaltar	188
d) Bemaltes Steinretabel mit vorgeblendetem Maßwerkgitter und figürlichem Schlußstein: Mainzer Dom, Michaelskapelle	165	o) Retabel mit figurenbesetztem Triumphbalken: Westminster Abbey, Hochaltar	189
e) Die gemalte Kopie eines Tafelbildes und eines Figurentabernakels: Westminster Abbey, Fideskapelle	168	p) Ausgestaltung der geraden Chorostwand als monumentales Altarbild mit plastischem Kreuzifix: Karise (Seeland)	191
f) Ensemble aus einem Tabernakelretabel über einem Reliquienkasten mit vorgeblendetem Predellenbild: Isenhagen, Altar der Nonnenempore	170	q) Das Altarbild als Teil umfassenderer Wandmalereikomplexe: Dross, Schloßkapelle; Neukirchen, Pfarrkirche; Schaffhausen, ehem. Benediktinerabteikirche Allerheiligen und Göss, ehem. Benediktinerinnenstift, Michaelskapelle	192
g) Tafelbild mit einem Reliquienkasten: Erfurt, Dominikanerkirche, Chorschranke	174	r) Gemaltes Tafelretabel und monumentales Skulpturen- und Glasfensterprogramm: Soest, Wiesenkirche, Hochaltar	196
h) Tafelbild und monumentale Wandmalerei: Fritzlarer Dom, südliches Querhaus	176	5. Auswertung und Resümee	198
i) Imitation eines Tafelretabels in Verbindung mit Wandmalereien: Köln, St.Andreas, zweite nördliche Nebenkapelle	178	SCHLUSSWORT	205
j) Reliefiertes Steinretabel, Reliquientabernakel und Bodenmosaik: Saint-Denis, Peregrinuskapelle	180	ANMERKUNGEN	209
k) Reliefiertes Steinretabel und Reliquienschreinaufstellung: Köln, St.Ursula, Hochaltar	183	ANHANG	261
l) Reliquiare und plastische Heiligenfiguren in einem Architekturschrein – der Versuch einer Synthese des Hochaltarensembles?: Marburg, Elisabethkirche, Hochaltar	184	LITERATURVERZEICHNIS	269
		ABBILDUNGEN	289
		ABBILDUNGSVERZEICHNIS	443

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung ist eine nur unwesentlich überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 1993/94 vom Promotionsausschuß der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde.

Mein Dank gilt zuerst meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Wolfgang Kemp, der diese Arbeit in liberaler Weise betreut und ihr Wachsen geduldig begleitet hat. Er hat sich dafür eingesetzt, daß ich mich dank eines Stipendiums der DFG im Rahmen des Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“ ohne finanzielle Sorgen meinen Forschungen widmen konnte.

Eine solche doch recht umfangreiche Arbeit zu schreiben, ist ohne die vielfältige Unterstützung vieler Lehrenden, Kommilitonen und Freunde sowie der Archive und Museen

kaum möglich. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt, jedoch möchte ich drei Namen besonders nennen: Herr Priv.doz. Dr. Norbert Wolf hat mir in manchen Gesprächen wichtige Hinweise und Anregungen gegeben. Als Kommilitone und Freund hat sich Andreas Götz M.A. der großen Mühe unterzogen, die Arbeit auf inhaltliche und stilistische Fehler durchzuackern und mir mit Kritik und Hinweisen zu helfen. Last but not least möchte ich meinem Mann danken, der mir mit Verständnis und Ermunterung über manche Periode des Zweifels und der Schwierigkeiten hinweghalf.

Die Arbeit ist meinen Eltern, die mir das Studium ermöglichten, gewidmet.

EINLEITUNG

Der christliche Altar als das Zentrum eucharistischer Liturgie galt zugleich als der Thron und das Grab Christi. Er stellte das Ziel des Chorgesanges in Klosterkirchen dar und diente als Blickpunkt meditativer Devotion. Nicht zuletzt konnte er als Begräbnisort hoch verehrter Heiliger Scharen von Pilgern und Gläubigen anziehen.

Als Geschehenszentrum des christlichen Sakralraumes zog der Altar ganz unterschiedliche Ausstattungsstücke an sich. Am Stipes selbst waren Antependien befestigt, auf den Mensen durften Kreuze und Kruzifixe, Reliquiare und liturgische Gefäße plaziert werden, nach der Jahrtausendwende auch Retabel. Hinter ihm wurden kultisch verehrte Heiligenfiguren aufgestellt oder erhoben sich kostbare Reliquienschreinaufbauten. Manche Altäre wurden zudem von Ciborien überhöht oder waren Bezugsort von Wandmalerei- und Dekorationsprogrammen.

Diese unterschiedlichen Formen des bildlichen Altarschmuckes nicht vereinzelt, sondern in ihrem jeweiligen Zusammenspiel in den Blick zu nehmen, ist die Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit. An konkreten Beispielen von ottonischer Zeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts werden

also die verschiedenen Möglichkeiten, Kombinationen und Phänomene des ‚Altarensembles‘ vorgestellt. Dabei stehen die formalen, ikonographischen und funktionalen Interdependenzen und Interrelationen der einzelnen Bestandteile im Zentrum des Interesses.

Während Ausstattungsobjekte wie das Ciborium, die figürliche Verzierung der Stipesfront und die Aufstellung von Reliquien und Heiligenfiguren hinter dem Altar sowie die Apsiden- und Wandmalereien sehr alte, teilweise im frühen Christentum wurzelnde Traditionen besitzen, beginnt die Geschichte des eigentlichen Altaraufsatzes erst kurz nach 1000. Diese Situation ermöglicht die Untersuchung, inwieweit sich die neue Bildgattung auf ältere Ausstattungsobjekte bezieht, sowohl was die Übernahme formaler und inhaltlicher Merkmale betrifft als auch hinsichtlich ihrer Einordnung in bereits vorhandene Ensemblestrukturen. Hiermit ist bereits angesprochen, daß die Erforschung des Altarensembles nach der Jahrtausendwende zugleich eine des „Retabels“ im weitesten Sinne ist.

Bislang hat die enge Begriffsdefinition des Retabels als einer auf die Mensa gestellten Bildtafel – sie steht durchaus

im Einklang mit der mittelalterlichen Terminologie – den Blick in zweifacher Weise verstellt. Zum einen gibt es einen zweiten wichtigen Typus des Altaraufsatzes: den vertikal in die Höhe ragenden Schrein mit einer vollplastischen Heiligenfigur. Zum anderen bestand das „Altarbild“ oberhalb der Mensa meist nicht aus einem Einzelobjekt, sondern war ein additives Konglomerat verschiedenartiger Teile und Bildträger: Sowohl die beiden Grundtypen des Altaraufsatzes, Tafel und Schrein, konnten miteinander verbunden werden als auch mit weiteren Ausstattungsobjekten bzw. Malereien additive Ensemblekonstellationen bilden.

Hauptziel dieser Arbeit ist also die Präzisierung und Ergänzung unseres Vorstellungsbildes mittelalterlicher Altarausstattung durch das Aufzeigen der Interdependenzen zwischen den Gattungen und Medien in räumlich-sachlicher, in ikonographischer und in funktionaler Hinsicht.

Bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert beschäftigte man sich umfassend mit der sachlichen und bildlichen Ausstattung des Altares, die in den Untersuchungen von Laib und Schwarz¹, Schmid², von Sydow³, vor allem aber in den umfangreichen und noch heute unverzichtbaren Arbeit von Joseph Braun⁴ zusammengefaßt wurden. In ihren Werken werden die jeweiligen Gattungen der liturgischen Gerätschaften, kultischen Objekte, aber auch bildlichen Schmuckgegenstände des Altares vorgestellt und vor allem auf ihre Typenbildung und Ikonographie hin untersucht.

Ausgehend von diesem allgemeinen Interesse, wandte man bereits im 19. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit auf das Retabel und seine Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte. Nach der immensen Sammelleistung von Münzenberger und Beissel⁵, die sämtliche Altaraufsätze Deutschlands zu erfassen suchten, kam es bald zu einer Konzentration auf das Flügelretabel, das ab den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts als „deutsch-nordisches Kunstgebilde“⁶ entdeckt wurde.⁷ Das Interesse blieb auch nach dem Krieg bestehen, wobei man neben Untersuchungen regionaler Entwicklungen des Flügelretabels⁸ vor allem nach den Gründen der Genese des wandelbaren Altaraufsatzes fragte. Keller nahm eine Entwicklung des hölzernen Flügelaltars aus dem Reliquienschränk an und sah dessen kultische Funktion der Reliquienpräsentation im Vordergrund, während Ehresman demgegenüber die liturgische Bedeutung der Mehransichtigkeit betonte. In jüngerer Zeit werden sozialgeschichtliche Fragestellungen an den geschnitzten Flügelaltar der Spätgotik herangetragen.⁹

Wie die reiche, hier bei weitem nicht vollständig genannte Literatur¹⁰ zeigt, wurde dem Schnitzaltar große Aufmerksamkeit geschenkt. Das gegenüber der Monumentalität und Pracht der großen Flügelretabel sehr viel schlichtere gemalte Tafelretabel stieß auf geringeres Interesse. Zumeist wurde es der Gattung Tafelgemälde subsumiert (Alfred Stange) und vom stilkritischen Gesichtspunkt aus betrachtet, jedoch nur vereinzelt in seiner speziellen Funktion als Altarbild analy-

siert.¹¹ Auch wurden bemerkenswerte Altaraufsätze des 13. Jahrhunderts wie die Retabel von Wetter und Rosenheim sowie das rheinische Flügelaltärchen im Britischen Museum in London¹² praktisch gänzlich von der Forschung ignoriert. Gleichfalls wurde das steinerne Reliefretabel oft nur am Rande behandelt bzw. als isoliertes Objekt zur Kenntnis genommen. Als einzige übergreifende Sammlung und Untersuchung neben dem Textabschnitt bei Braun¹³ ist die 1937 entstandene Dissertation von Hermann Bunjes¹⁴ zu nennen, der darin die steinernen Altaraufsätze bearbeitet, wobei er nach der Kurzbeschreibung vieler früher Beispiele die französischen Exemplare des 13. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellt.¹⁵ Als Ausgangspunkt des Altaraufsatzes nennt er die Plazierung von Heiligenmausoleen hinter dem Altar und von Altarstufen (*gradus*) auf der Mensa. Diese hätten als Untersatz für Kreuze, Reliquienbehälter und Leuchter gedient und wären auf der Vorderseite mit bildlichen Darstellungen geschmückt worden. Die Aufstellung von Kruzifixen und plastischen Heiligenfiguren auf dem *gradus* habe im Lauf der Zeit zur Entwicklung von eigenen Sondertypen geführt. Bei der Besprechung der einzelnen Objekte beschränkt er sich hauptsächlich auf eine kurze Beschreibung.

Eine weitere Gattung des Altaraufsatzes, der Figurenschrein, fand lange Zeit noch weniger Beachtung.¹⁶ Bezeichnend hierfür ist die Tatsache, daß Joseph Braun diese Form des Altaraufsatzes völlig ignorierte. Auch in den Artikeln *Altarretabel* und *Baldachin* des Reallexikons zur deutschen

Kunstgeschichte wird sie nicht erwähnt. Erst Lapaire versuchte in zwei Aufsätzen (1969 und 1972) Genese und Grundformen des Tabernakelschreines zu klären und fügte den beiden Texten je einen Katalog der ihm bekanntgewordenen Exemplare aus ganz Europa bei, ohne jedoch auf ihre Retabelfunktion einzugehen.¹⁷ Erst in Krügers Dissertation zum frühen Bildkult des Franziskus in Italien wird der Heiligenschrein in seiner Funktion als Altaraufsatz ernst genommen und als eine der Wurzeln des gemalten italienischen Retabels entdeckt. Bei ihm findet sich auch ein Katalog der frühen italienischen Beispiele des Figurentabernakels.¹⁸

Zwar werden auch in Arbeiten über das Schnitzretabel auf frühere Formen des Altaraufsatzes hingewiesen oder andere Ausstattungsobjekte in Altarnähe als „Vorläufer“ benannt, aber dies erscheint eher als „Pflichtübung“, da es in keinem Fall zu einer wirklich konkreten Gegenüberstellung und Analyse kommt. So nennt Karl Schultz¹⁹ im ersten, wenige Seiten zählenden Abschnitt seiner Arbeit andere Ausstattungsstücke, nämlich Antependien, Tafelretabel, freskierte Altarbilder, miniaturhafte Flügelaltärchen, Figurenbaldachine und Reliquienschreine als Vorläufer des Flügelaltars, jedoch wird im Anschluß bei der Besprechung der einzelnen Schnitzretabel keine direkte Beziehung zu den am Anfang vorgestellten Objekten hergestellt. Ein ähnliches Muster findet sich auch bei Eberhard Hempel, der neben der Marienverehrung und dem damit eng verknüpften „Schreingedanken“ einen Einfluß der Kleinkunst (Reliquiare) und

Baldachinschreine auf die formalen Strukturen des Flügelaltars konstatiert, ohne diese Thesen jedoch anhand von Beispielen zu konkretisieren.

Hinsichtlich der Forschungslage im außerdeutschen Bereich ist anzumerken, daß in Frankreich und Spanien in den letzten Jahrzehnten mehrere kürzere Untersuchungen publiziert wurden²⁰, die die Relationen und Bezugnahmen zwischen den einzelnen Gattungen und Typen mittelalterlicher Altarausstattung zu beleuchten suchen.²¹ Ähnlich den deutschen Forschern nennen die Autoren jeweils unterschiedliche, aber oft beliebig anmutende Reihen verschiedener Objekte als formale Vorläufer bzw. Vorbilder des Retabels: Malereien über Katakombenaltären, skulptierte Tafeln über den Mensen von Confessioanlagen, plastische Heiligenbilder, Reliquiare (Barbier); Antependien und Portalstürze (Bousquet); Heiligengräbmaler, liturgische Diptychen, Sarkophage, Arkosolmalereien in Katakomben (Buendía). Gleich den deutschsprachigen Untersuchungen findet sich eine Differenzierung und Systematisierung dieser „Ursprünge“ des Retabels meist nur in Ansätzen, was den Wert dieser Arbeiten schmälert.²²

Zwei emaillierte Sakramentstabernakel des frühen 13. Jahrhunderts sind Ausgangspunkt eines Aufsatzes von Marie-Madeleine Gauthier.²³ Sie sind Beispiele für den Typus des mit Türflügeln verschließbaren Sakramentstabernakels, der

im 13. Jahrhundert zur Aufbewahrung der Hostien direkt auf den Altar gestellt wurde. Da auch die Anzahl der dort platzierten Reliquiare zunehmend vermehrt wurde, sei in der Folge das Aussehen des Altares von einem „Kunterbunt“ verschiedenster Ausstattungsstücken und Objekte bestimmt worden. Diesem Grundgedanken Gauthiers ist zuzustimmen – im dritten Kapitel werde ich die bei ihr nur in kurzen Sätzen angedeutete additive Struktur des Altarensembles oberhalb des Stipes durch Beispiele konkretisieren. Die von ihr konstatierte Vereinheitlichungstendenz²⁴ scheint nördlich der Alpen durch den geschnitzten Flügelaltar realisiert worden zu sein.

Zum Abschluß des Literaturüberblickes sind noch einige vorbildliche Einzelstudien zu nennen, deren Qualität darin liegt, die Ausstattungsobjekte nicht als vereinzelte Entitäten zu beschreiben, sondern sie in Relation zu anderen Bildträgern und liturgischen Gegenständen zu setzen.

So werden konkrete formale, ikonographische und funktionale Bezüge des italienischen Hochaltarretabels zur kleinformatigen wie monumentalen Wandmalerei sowie zum Antependiendekor in der Publikation von Helmut Hager²⁵ beschrieben. Manche seiner Beobachtungen lassen sich auch auf den Raum nördlich der Alpen übertragen. Klaus Krügers Dissertation über die frühen franziskanischen Retabel korrigiert einige Thesen Hagers und gab mir wichtige Anstöße meine eigenen Überlegungen kritisch zu prüfen.

Zwar haben sich aufgrund der außerordentlich hohen Zerstörungsrate in England nur zwei gemalte Tafelretabel bis 1350 erhalten (Westminster Retabel und Thornham Parva Retabel), diese sind jedoch exzellent und gründlich bearbeitet, wobei auch in vorbildlicher Weise auf deren ursprünglichen lokalen Kontext eingegangen wird.²⁶

Ebenfalls beachtenswerte Ausnahmen sind die Untersuchungen über Wienhausen²⁷, Altenberg bei Wetzlar²⁸ und Bad Doberan²⁹. Diese Arbeiten basieren auf besonders günstigen Erhaltungsumständen und/oder einer ergiebigen Quellenlage und behandeln in monographischer Weise die gesamte Ausstattung eines Sakralgebäudes in ihren liturgischen und kultischen Funktionen, wobei den Retabeln jeweils eine herausragende Stellung zukommt.

Der Literaturüberblick gibt einige „blinde Flecken“ in der bisherigen Forschung zu erkennen:

- Durch die Vereinzelung und Isolation der altarnahen Objekte zu Gegenständen überwiegend stilgeschichtlicher, typologischer oder ikonographischer Untersuchungsmethoden wurde deren ursprüngliche Einbindung in das komplexe Ordnungs- und Beziehungsgeflecht „Altarensemble“ völlig verwischt.
- Bedingt durch die Aufmerksamkeit, die der geschnitzte Flügelaltar auf sich zog, fanden andere Typen des Altaraufsatzes, wie das Tafelretabel oder der Baldachinschrein, weniger Beachtung. Auch die Erforschung des ausschließ-

lich gemalten Flügelretabels und dessen Entwicklung im Vergleich zum Schnitzaltar wurde bisher noch nicht systematisch angegangen.

- Hypothesen zur Genese des Altaraufsatzes – sowohl des Tafelretabels als auch des Flügelretabels – werden ohne gründliche Recherche und Analyse des vorhandenen Materials geäußert. Neben monokausalen Begründungen wie der Reliquienschrankthese Kellers werden zwar mehrfach morphologische und funktionale Bezüge zwischen anderen kirchlichen Ausstattungsgegenständen und dem Retabel angedeutet, diese aber selten anhand von konkreten Beispielen verifiziert.³⁰
- Die wenigen Arbeiten, in denen die liturgische, kultische und bildliche Ausstattung des Altarumfeldes als Ensemble begriffen und analysiert werden, betreffen relativ späte Beispiele und sind zumeist als monographische Einzelstudien angelegt. Eine chronologisch und geographisch übergreifende Untersuchung verschiedener Ensemblekonstellationen existiert nicht.

Die bisherige Forschung vereinzelte das Objekt zum Gegenstand überwiegend stilgeschichtlicher bzw. typologischer Untersuchungsmethoden und konzentrierte sich sehr stark auf das wandelbare Schnitzretabel. Nun soll jedoch mit der synchronen Zusammenschau der Altarausstattung vor der Dominanz des monumentalen Flügelaltares ein erweitertes Bild mittelalterlicher Altarausstattung gewonnen werden, wobei frühe Formen des Altaraufsatzes verstärkt in den Blick rücken.

Alle drei Kapitel besitzen eine ähnliche Grundstruktur. Am Anfang jedes Hauptteiles steht eine mehr oder weniger knappe Vorstellung der einzelnen Bildträger in Altarnähe bzw. der Retabelformen und ihres morphologischen und ikonographischen Wandels. So werden auch Altarbildtypen, die bisher relativ unbekannt blieben, exemplarisch vorgestellt. Das wichtigste methodische Instrument bei ihrer Untersuchung ist die ikonographische Analyse, die sich jedoch nicht nur auf die pure Bildinformation erstreckt, sondern gleichermaßen auf den Symbolgehalt bestimmter Anbringungsorte, Primärformen der Überhöhung und Beschaffenheiten des Rahmens eingeht. Im Anschluß werden dann einzelne Ensembles beschrieben und analysiert, wobei folgende Fragen im Mittelpunkt stehen: Inwieweit und auf welche Weise prägten die verschiedenen Funktionen des Altares die Form und den Inhalt seiner bildlichen Ausstattungsstücke? Gab es Unterschiede zwischen dem Hauptaltar und den Nebenaltären? Wirkten sich Wandlungen innerhalb der theologischen Deutung des Meßgeschehens auf die Altarbilder aus? Wie sahen die Beziehungen zwischen den verschiedenen „Bildern“ eines Altares aus?

Die geringe Quote erhaltener oder relativ vollständig rekonstruierbarer Ensembles erschwert die Antwort auf diese Probleme, macht sie aber nicht unmöglich. Zwar gelten die gewonnenen Einsichten vor allem für die exemplarisch untersuchten Beispiele, im Überblick können aber auch einige allgemeine Aussagen getroffen werden.

Die Arbeit geht von der Prämisse aus, daß die Universalität der katholischen Kirche im Mittelalter eine relative Einheitlichkeit der grundsätzlichen Bildinhalte und Symbolsprache im gesamten Gebiet des christianisierten Europas nach sich zog – eine engere geographischen Eingrenzung für meine Fragestellung somit nicht nötig ist. Trotzdem werden vor allem Beispiele des deutschsprachigen Raumes im Zentrum stehen.

Notwendigerweise ergeben sich aus einem zeitlich wie inhaltlich so breiten Untersuchungsbereich bestimmte Schwierigkeiten bzw. müssen einige Einschränkungen getroffen werden. So stütze ich mich auf bereits vorliegende Einzeluntersuchungen, bespreche die Objekte und Ensembles nur in Hinsicht auf meine jeweiligen Fragestellungen und klammere Probleme des Stils und der Datierung zumeist aus. Da Vorarbeiten mit meiner Fragestellung im Untersuchungszeitraum selten sind³¹, sind die von mir gefundenen und genannten Beispiele erhaltener Ensembles mit Sicherheit nicht komplett. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird somit nicht erhoben.

Das Hauptproblem der Arbeit stellte die geringe Rate erhaltener Altarausstattungen dar: Die weitaus meisten Ensembles wurden im Lauf der Jahrhunderte zerstört oder auseinandergerissen. Viele der behandelten Objekte befinden sich nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platz, teilweise nicht einmal mehr in dem Sakralraum, für den sie gedacht waren. Skulpturen wurden ihres Tabernakels beraubt, Schreinhüllen ihrer Reliquiare, Wandmalereien ihres plastischen Kreuzifixes. Eini-

ge der vorgestellten Beispiele sind sogar gänzlich verschwunden und können nur aus Quellen erschlossen werden. So muß in vielen Fällen vor der eigentlichen Analyse erst eine Rekonstruktion der ursprünglichen Altarausstattung und ihres räumlich-sachlichen Kontextes erfolgen. Darüber hinaus bleiben kleinere Ausstattungselemente des Altares, wie liturgische Geräte, Reliquiare, Meßbücher, Kerzenleuchter, Velensäulen usw., die oft ebenfalls bildlichen Schmuck zeigten, ausgeschlossen. Sie waren oft nicht einem Altar direkt zugeordnet bzw. gingen in vielen Fällen verloren. Nur bei den Beispielen von Petershausen und Santiago de Compostela sind in den Quellen einige dieser Objekte beschrieben, so daß sie in die Interpretation der Ensembles einbezogen werden konnten.

Bis auf diese Ausnahme können jedoch immer nur Teile der ursprünglichen Gesamtheit vorgestellt werden – ganz abgesehen davon, daß das Altarensemble auch im Mittelalter häufig innerhalb kurzer Zeit verändert wurde und nie ein statisches, völlig abgeschlossenes und nicht mehr zu veränderndes Ganzes war.³²

Der Begriff ‚Ensemble‘ selbst ist nicht unproblematisch. Zumeist wird er im Bereich der Denkmalpflege und hinsichtlich größerer städtebaulicher Komplexe angewandt. Während das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte auf dieses Stichwort völlig verzichtet, findet sich im Lexikon der Kunst³³ zumindest ein kleiner Absatz, der das Ensemble als *Komplex von Anlagen, der eine bestimmte künstlerische Wirkung hervorruft*

(*Gebäudegruppe, Wohnhof, Straße, Platz, Folge von Straßen und Plätzen, Stadtsilhouette*) definiert, der sowohl geplant als auch langsam gewachsen sein kann. Abgesehen von der sehr unpräzisen und vagen Qualität der *künstlerische(n) Wirkung* ist die Einschränkung auf den Städtebau fragwürdig. Im folgenden wird dieser Begriff auf komplexe Einheiten anderer Kunstgattungen übertragen. In pragmatischer Sichtweise wird als Altarensemble der Zusammenhang aller Bildträger verstanden, die sich räumlich wie inhaltlich auf den Altar beziehen. Sowohl Dinge in unmittelbarer Nähe des Stipes gehören hierzu wie auch Objekte, die sich nur in einer optischen Relation zum Altartisch befinden. In der Arbeit werden ausschließlich integrative Ensembles vorgestellt, die eine planvolle Absicht und Programmatik erkennen lassen und innerhalb eines engeren zeitlichen Rahmens entstanden. Im Lauf vieler Jahrzehnte gewachsene Ensembles oder Ensembleschichtungen, bei denen eine Ausstattungsphase die vorhergehende überdeckte oder zerstörte und die oftmals ein anderes Verständnis von bildlicher Altarausstattung widerspiegeln, auf neue oder geänderte Altarpatrozinien verweisen oder durch gewandelte kulturelle Bedürfnisse motiviert sind, konnten nicht in die Untersuchung einbezogen werden. Auf die sehr aufschlußreiche Betrachtung von „wilden Kontexten“³⁴ mußte leider verzichtet werden und bleibt nachfolgenden Arbeiten überlassen.

Die Untersuchung des Altarensembles ist das verbindende Element aller Kapitel, jedoch sind die Schwerpunkte der Untersuchung jeweils etwas anders gelagert.

Im ersten Kapitel werden sämtliche stationären Bildträger im Umfeld des Altares, wie sie sich vor 1000 darstellten, in knapper Zusammenfassung betrachtet: Apsidendarstellungen, Antependien, Heiligengrabmäler, vollplastische Figuren und Ciborien. Dabei werden sowohl die gängigen Bildthemata vorgestellt als auch die damit eng verbundenen symbolischen Aussagen von Rahmenformen, Grundstrukturen und Anbringungsorten.

Die Darstellung des sieghaften Kosmokrators, der umgeben von seinem Gefolge im Himmel thront, ist das Primärmotiv des Hauptaltarfrontales oder der Apsiskalotte hinter dem Hochaltar. Dort oder auch hinter wichtigen Nebenalтарstellen wurden Heilige bestattet, deren Tumben oft Abbildungen des *sanctus* oder Szenen der jeweiligen Vita trugen. Auf oder hinter dem Stipes wurden Reliquiare, plastische Madonnenbilder und Kruzifixe aufgestellt.

Eine vorzügliche Quellenlage ermöglicht die fast vollständige Rekonstruktion der Ausstattung der heute nicht mehr existierenden ottonischen Klosteranlage von Petershausen bei Konstanz. So werden im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels die drei wichtigsten Altarensembles der Klosterkirche, die gegen Ende des 10. Jahrhunderts entstanden, rekonstruiert und analysiert. Anhand des Sanktuariums mit dem Hochaltar, dem Kreuzaltar und der Grabkapelle des heiliggesprochenen Klostergründers werden einige der im ersten Teil vorgestellten Objekte in ihrer Verbindung am konkreten Ort

und ihrer ikonographischen Interrelation besprochen. Diese monographisch angelegte Untersuchung versucht, den oben genannten „ganzheitlichen“ Analysen hoch- und spätmittelalterlicher Sakralausstattung ein Beispiel aus ottonischer Zeit hinzuzufügen.

Ab dem frühen 12. Jahrhundert sind die ersten Retabel erhalten – diese stehen im Zentrum des zweiten Kapitels der Arbeit. Nach einer kurzen Diskussion des Begriffes Retabel wird eine möglichst vollständige Erfassung aller erhaltenen tafelartigen Altaraufsätze des 12. Jahrhunderts angestrebt. Dabei wird der Blickwinkel sehr weit gefaßt und das gesamte damals christianisierte Europa eingeschlossen. Als Grundproblem stellt sich die Frage nach den formalen wie ikonographischen Bezügen des neuen Kirchenmöbels zu den anderen Objekten des Altarumfeldes. Dies betrifft sowohl die „Übernahme“ formaler wie inhaltlicher Gegebenheiten von älteren Ausstattungsstücken wie etwa dem Antependium als auch die Einfügung des Retabels in das ikonographische Zusammenspiel des Ensembleganzen.

Es wird deutlich, daß das Retabel die Hauptthematik anderer bereits früher als „Altarbilder“ dienenden Ausstattungsbereiche übernimmt. So ist ähnlich diesen das häufigste Thema die Darstellung Christi und der Apostel.

Monumentale Heiligengrabmäler oder Reliquienschreine bleiben wichtige Bildträger am Altar und können eine retabelähnliche Funktion übernehmen. Sie zeigen oft ähnliche Bildprogramme wie Antependien oder Retabel.

Bei zwei der vier erhaltenen Retabeln mit einer Muttergottes im Zentrum können konkrete Bezüge zwischen dem vollplastischen Marienbild und dem reliefierten Altaraufsatz hergestellt werden.

Leider fanden sich nur drei Beispiele, bei denen eine annähernd vollständige Rekonstruktion des einstigen Altarensembles möglich war: Santiago de Compostela, Lisbjerg und Grandmont.

Die Zäsur zwischen zweitem und drittem Kapitel erklärt sich durch einen Paradigmenwechsel der Bildinhalte am Altar. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts löst – auch am Hochaltar – die Passion, vor allem im Motiv der Kreuzigung, die Darstellung des himmlischen Hofstaates um den thronenden Christus ab.

Nach der Vorstellung der formalen wie ikonographischen „Weiterentwicklung“ des Tafelretabels wird die Analyse auf die Genese der Wandelbarkeit des Altaraufsatzes gelenkt, wie es sich in den verschließbaren Baldachinretabeln zeigt, die aus den Figurenciborien und den Heiligenstatuen mit Dorsale entstanden.

Auch in diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Vorstellung einzelner Altarensembles, von denen in der Zeit des 13. und frühen 14. Jahrhunderts eine größere Zahl erhalten blieben, obwohl auch jetzt noch oft die rekonstruierende Vorstellung hinzutreten muß. Während die Verbindung eines

Altaraufsatzes mit Heiligengräbern und Reliquienschreinaufbauten hinreichend bekannt ist, wurde die Kombination der beiden Grundtypen des Retabels untereinander als auch mit weiteren Ausstattungsgegenständen noch nicht grundsätzlich thematisiert. Trotz der unterschiedlichsten Koppelungen von Materialien und Medien, Formen und Dimensionen können zusammenfassend einige allgemeine Aussagen über das Altarensemble getroffen werden. Bei jedem der vorgestellten Exempla wurde der Altarbildschmuck in mehr oder weniger additiver Weise aus einem Typenschatz (im weitesten Sinn) von vier verschiedenen Grundmotiven und Darstellungsmodi zusammengestellt, entsprechend dem Rang der Altarstelle, den Altarpatronen und der jeweiligen Aussageabsicht. So gibt es auch zwischen den Assemblagen eines Hochaltars und von Nebenaltären keine Unterschiede, die über die Fülle einzelner Motive, die Größen dimensionen und die Kostbarkeit der verwendeten Materialien hinausgingen.

Das dritte Kapitel umfaßt das 13. und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Grund, den Untersuchungszeitraum um 1350 enden zu lassen, liegt darin, daß nach dieser Zeit die „Blüte“ des Schnitzretabels beginnt, das im deutschsprachigen Raum das einfache Tafelretabel langsam verdrängen wird. Zum Abschluß wird die These geäußert, daß das geschnitzte Wandelretabel aus dem Versuch einer Synthese der verschiedenen, meist disparaten Komponenten des Altarensembles entstand.

