

Norbert Wolf

Die Entwicklung des gotischen Schnitzaltars

Als der Dominikaner Felix Fabri 1488 einen »Tractatus de Civitate Ulmensi« schrieb, hob er unter den Sehenswürdigkeiten des Ulmer Münsters die imposante Armada von 51 Altären hervor. Die großen bemalten Flügelaltäre und zahlreiche Schnitzaltäre trugen zum überwältigenden Gesamteindruck des Kirchenraumes bei. Wenn auch die genannte Zahl einen statistischen Spitzenwert darstellt, so verfügten viele wichtigere deutsche Kirchen des ausgehenden Mittelalters über eine beträchtliche Menge von Altären. Dabei erfreuten sich geschnitzte Altaraufsätze größter Beliebtheit, so dass diese seit dem späten 15. Jahrhundert in Quellen als typisch »deutsches« Phänomen vermerkt werden – eine Einschätzung, die die deutsche Kunstwissenschaft des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerne aufgegriffen hat.

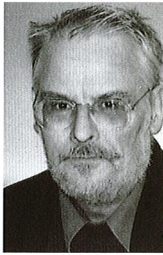
Im Sprachgebrauch des Spätmittelalters und der Renaissance wurden zunehmend »Altar« und »Altaraufsatz« gleichgesetzt. Offensichtlich hatte sich das Bewusstsein vom substantiellen Kern, der aus Tisch (Mensa) und Block bzw. Stützen (Stipes) bestehenden liturgischen Opferstätte auf ein Akzidens, auf den Bildschmuck über der Mensa, verlagert. Jene bis heute gebräuchliche Terminologie ist also unkorrekt, wenn auch aufgrund der Suggestion der an Größe und Aufwand gewachsenen Altaraufsätze verständlich.

Darüber sollte man aber nicht vergessen, dass die seit dem frühen 4. Jahrhundert zu konstatierende Existenz von Bildwerk auf Altären lange Zeit in ihrer Berechtigung umstritten war (vgl. 2.3.2, KAb 6/05). Dafür nur zwei Beispiele: Ende des 13. Jahrhunderts heißt es, dass nach dem Brauch der Magdeburger Kirche auf den Hochaltar keine gemalten oder geschnitzten Bildwerke zu setzen seien, sondern nur Evangelienbücher, Sakramentare, Altarleuchter und -kruzifixe sowie Reliquien, denn im Unterschied zu diesen Liturgica seien Bilder nur leere Schatten der Wahrheit. Dagegen fordert eine Magdeburger Synode von 1315, Heiligenbilder nicht irgendwo, sondern nur auf einen geweihten Altar zu platzieren.

Die genannten Gerätschaften, zusätzlich die so genannten Klappaltärchen unterschiedlichsten Materials, ferner auch Marien- und Heiligenstatuetten, gehören zur großen Klasse der mobilen Altaraufsätze, also der zumeist nur während der Dauer der Messfeier auf dem Altar anzutreffenden Gegenstände, die ihre liturgische Aufgabe mit einer schmückenden verbanden. Eine eigene Abteilung bilden dann die dauerhaft auf der Rückseite der

Zum Autor

Geb. 1949 in Regensburg. Studium der Kunstgeschichte, Linguistik und Mediävistik an den Universitäten Regensburg und München. 1981



Promotion an der Universität München. 1982–1984 Mitarbeiter von Wolfgang Braunfels an dessen Forschungsprojekt »Kunst im Heiligen Römischen Reich«. Anschließend wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Universität München.

1992 Habilitation an der Universität München über Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts. Seither Gastprofessuren in Marburg, Frankfurt a. M., Leipzig, Düsseldorf und Nürnberg-Erlangen.

Publikationen u. a. zur Kunst des Mittelalters, zu Piranesi und Velázquez, zur Malerei der Romantik, zur Kunst des 19. Jahrhunderts, zur Landschaftsmalerei und zur Kunsttheorie.

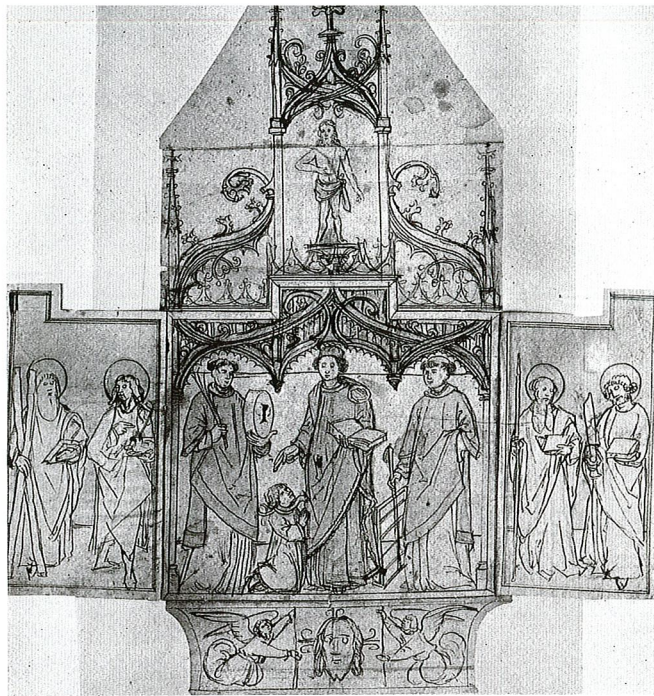


Abb. 1
Altarriss: Retabel mit geöffneten Flügeln, Federzeichnung auf Papier, 62,5 × 31,4 cm, um 1500. Basel, Kupferstichkabinett.

Solche vorbereitenden Zeichnungen, die Visierungen oder Risse, entstammen ursprünglich der Tradition der Bauhütten und gingen ins Repertoire der Handwerkszünfte über, die v. a. seit dem frühen 15. Jh. die Hüttensteinmetzen beerbten. Die Basler Zeichnung ist bemerkenswert, da sie durch einen gelb lavierten Hintergrund auch den geplanten Goldgrund eines Schnitzretabels kenntlich macht.

Bild: Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923.

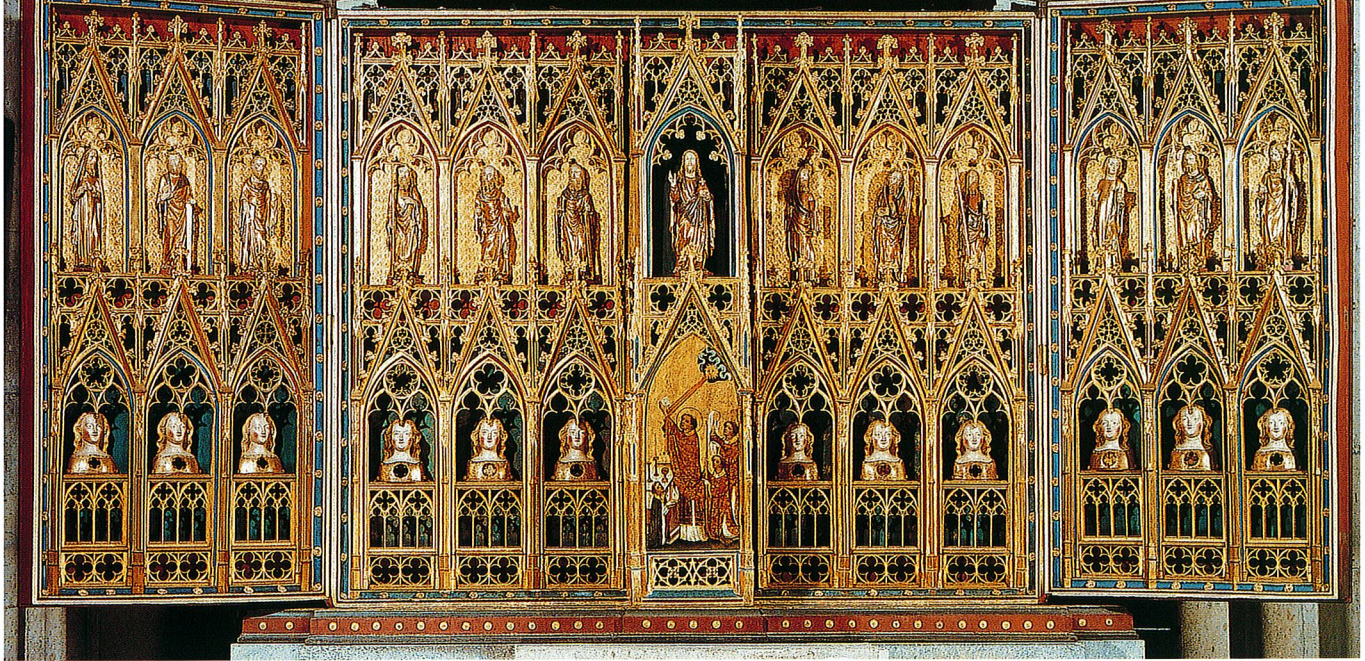
montierten und in ihrer Größe auf den Altartisch abgestimmten, mit gemaltem oder plastischem Bildwerk versehenen Aufsätze, die man als Retabel bezeichnet. Sie scheinen sich erst seit dem späten 11. und dem 12. Jahrhundert eingebürgert zu haben. Die wichtigste Prämisse für die Herausbildung der großen Retabel-Bilderwände sah man lange in der Tatsache, dass etwa seit der Wende um 1000 der Priester nicht mehr hinter dem Altar, mit dem Gesicht zur Gemeinde (versus populum) die Messe feierte, sondern vor dem Altar. Jetzt erst sei das Bildangebot der Retabel für die Gläubigen überhaupt sichtbar gewesen. Allerdings existierten vor 1000 derart viele Ausnahmen von dieser Regel, dass der Wechsel im Standort des Liturgen als Erklärung für die Entstehung des Retabels nicht ausreicht.

Während somit die Ursprünge des Retabels vielfach noch im Dunkeln liegen, steht fest, dass es anfänglich meist aus Metall, bald aber aus allen denkbaren Materialien und Versionen bildlichen Schmucks bestand. Ist es aus Holz und weist es in seinem Bestand Holzskulpturen auf (ohne oder mit zusätzlichen Tafelmalereien), dann handelt es sich um ein Schnitzretabel.

Standards und regionale Besonderheiten

Betrachten wir ein typisches Schnitzretabel des 15. Jahrhunderts, und zwar eines aus dem süddeutschen Raum oder der Alpenregion (Abb. 1). Es setzt sich aus vier maßgeblichen Komponenten zusammen. Kernstück ist der mehr oder weniger architektonisch geformte Schrein (Corpus), ein flacher oder tiefer Kasten, der in Form von Schnitzfiguren den zentralen Programminhalt des Schnitzretabels beinhaltet. Der Schrein zeigt sich als einheitliches Gehäuse oder er ist in mehrere Kompartimente (Gefache) aufgeteilt. Am Corpus sind bewegliche Flügel befestigt, wobei es mehrere Möglichkeiten bildlicher Dekoration gibt: Innen- und Außenseiten bemalt; Innenseiten mit Schnitzwerk (Reliefs oder halb- bis dreiviertelrunde Skulpturen), Außenseiten bemalt; dass beide Seiten Schnitzfiguren besitzen, begegnet nicht, wohl aus statischen Gründen, da sonst die Flügel zu schwer gewesen wären – sofern ein zweites Flügelpaar wie beim ältesten bekannten Beispiel, dem Klarenaltar im Kölner Dom von ca. 1350 (Abb. 2) vorkommt, war dieses durchgängig bemalt. Als Sonderform trifft man noch auf immobile Standflügel, die bei Schließung der Hauptflügel die Bilderwand des Retabels verbreitern halfen. Für Multschers Sterzinger Altar von 1456/58 sind erstmals so genannte Schreinwächter nachweisbar, Standbilder von Ritterheiligen, die das geschlossene Corpus flankieren, bei geöffneten Flügeln von diesen verdeckt sind.

Die dritte Komponente ist die Predella, ein Sockel unterhalb des Schreins, als flache Tafel oder als Gehäuse mit Flügeln gebildet und mit variablem Bildschmuck. Mittelalterliche Quellen nennen sie »sarch«, weil in der Pre-



della häufig Reliquien deponiert waren und weil an ihr oft die Grablegung Christi oder ein anderes sepulkrales Thema visualisiert ist. Und schließlich, viertens, gibt es den Retabelauszug. In seiner frühen Form meist aus einzelnen Türmen zusammengesetzt, entwickelt er sich immer mehr zum filigranen Gesprenge, einem durchbrochen gearbeiteten Aufsatz aus Maßwerk-, vegetabilen und ornamentalen Formen, in dem zumeist weitere Schnitzfiguren untergebracht sind. Mit ihrem Gesprenge konnten solche Schnitzretabel Höhen von 13 Metern und mehr erreichen.

Auch die Rückseite der Schnitzretabel war in der Regel dekoriert, meist nur ornamental, gelegentlich auch mit dem Jüngsten Gericht oder anderer Sühnethematik bemalt. Letzteres darf man als Hinweis darauf verstehen, dass in den stillen Räumen hinter solchen Retabeln die Beichte gehört wurde, ehe zu diesem Zweck Beichtstühle obligatorisch wurden.

Die technologischen und soziologischen Faktoren, die zum Zustandekommen solch komplizierter Kultorganismen beitrugen, können hier nur angedeutet werden. Verschiedene Künstler mussten ja in bestens durchdachter Organisation zusammenarbeiten: Bildschnitzer, Maler und gegebenenfalls eigene Visierer (Entwurfszeichner), Fassmaler und Vergolder (für die farbige Fassung, für Vergoldung und Pressbrokatmuster von Schnitzfiguren, Architekturen und Hintergründen), Kistler und Schreiner, Schmiede (für die Drehangeln) und sogar Glaser, wenn ein Schrein rückwärtig durchfenstert war wie etwa Riemenschneiders Creglinger Altar von ca. 1505/10. Koordinator war der Werkmeister, der von Personen unterschiedlichsten Standes oder von diversen geistlichen wie weltlichen Institutionen, etwa Zünften und Bruderschaften, den Auftrag entgegennahm, die Löhne verteilte usw. Er war der Regisseur, entweder identisch mit dem Hauptmaler bzw. -schnitzer oder auch purer Unternehmer.

Das eben beschriebene Schnitzretabel ist ein Wandelretabel (»Wandelaltar«), das heißt durch das Auf- und Zuklappen der Flügel werden unterschiedliche Bildprogramme aufgerufen, die zumeist in ihrer materiellen

*Abb. 2
Klarenretabel im Kölner Dom,
aus der Kölner Klarenkirche,
um 1350, Höhe 278,5 cm,
Breite 334 cm.*

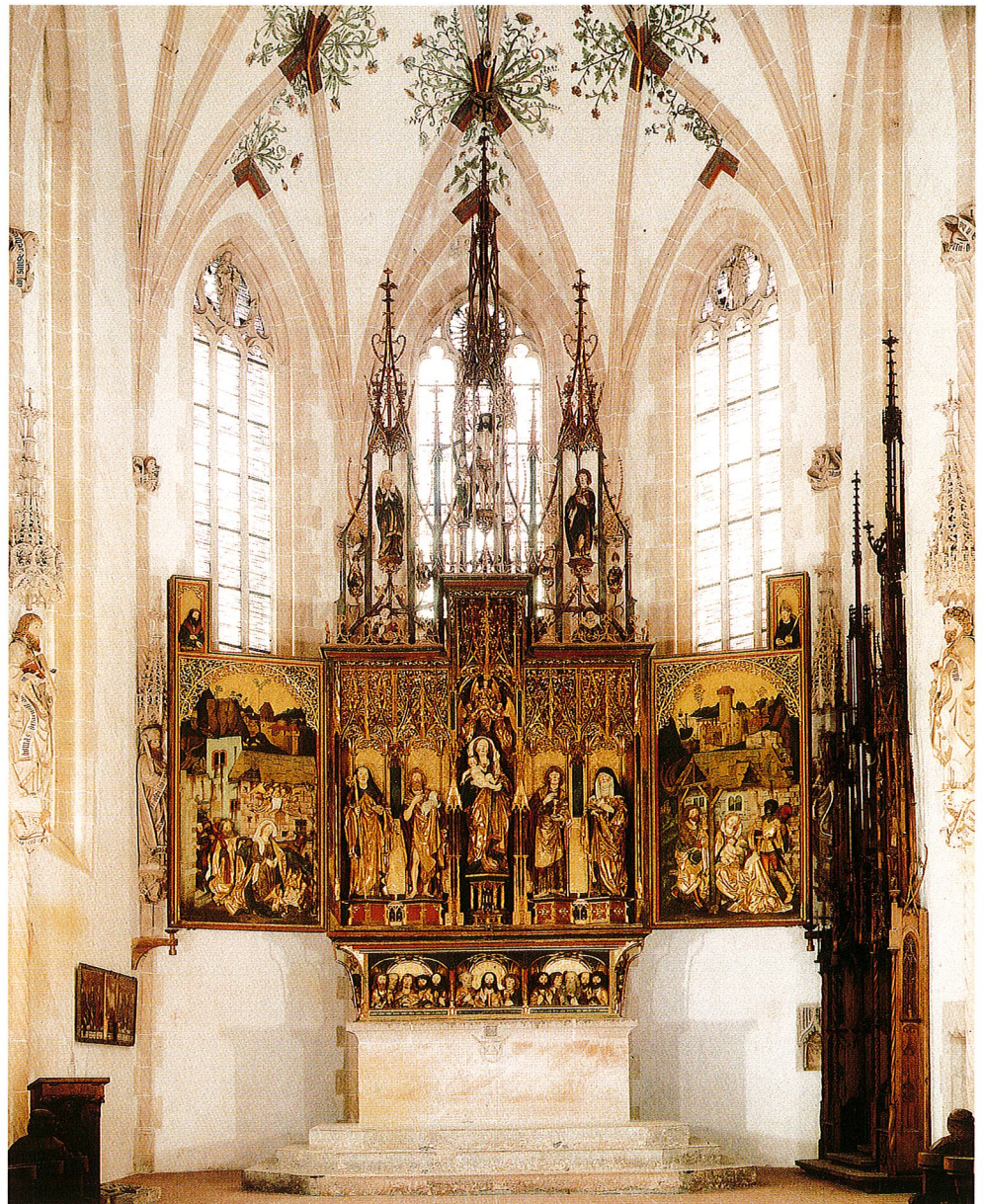
*Ob ursprünglich ein Gesprenge
vorhanden war, ist nicht ge-
sichert. Der Tabernakelvorbau
im Schreinzentrum gilt als
Sakramentstabernakel – dies
wäre die früheste bekannte
Integration des Sanctissimum
in den Organismus eines
geschnitzten Flügelretabels.
Der Klarenaltar ist darüber
hinaus das älteste erhaltene
Beispiel eines Schnitzretabels
mit doppeltem Flügelpaar.
Bild: M. Thuns.*

Kostbarkeit von außen nach innen zunehmen. Während der geschlossene Zustand – als Werktagsseite bezeichnet – im Kolorit relativ reduzierte Malereien, seit dem frühen 15. Jahrhundert ab und zu auch Grisailen zeigt, nimmt die Verwendung von Gold (Goldgrund, Nimben, Vergoldung von Gewandpartien usw.) und kostbaren Farbkompositionen zum Inneren hin zu – wo der Schrein die offenbar als höchstmögliche Steigerung (»Festtagsseite«) empfundene Präsenz dreidimensionaler Bilder inszeniert (Abb. 3). Diese Beschreibung gilt, wie erwähnt, für die repräsentativen Schnitzretabel des süddeutsch-oberdeutschen Raums und der Alpenregionen bis nach Kärnten und Istrien. In anderen Kunstlandschaften sieht der Sachverhalt anders aus.

Während sich im Süden das Bildpersonal im Schrein, nicht nur dann wenn einzelne Heilige, vielmehr auch wenn eine religiöse Szene vor Augen geführt wird, auf verhältnismäßig wenige Skulpturen konzentriert, finden sich im flämischen Raum (dem heutigen Belgien), in Norddeutschland und häufig auch in Skandinavien Corpus-Schnitzereien von überquellender Fülle und narrativem Erzählduktus (so genannte »Szenenaltäre«; Abb. 4;

Abb. 3
Michel Erhart und Werkstatt:
Hochaltarretabel, Gesamthöhe
ca. 11,90 m, Breite im geöffneten
Zustand ca. 8,20 m, um
1494. Blaubeuren, Kloster-
kirche. Hier die so genannte
Feiertagswandlung mit den
vollrunden Schnitzfiguren im
Schrein, szenischen Reliefs an
den Innenseiten der geöffneten
Flügel und mit der geöffneten
Predella.

Bild: Georges Duby, Jean-Luc
Daval (Hrsg.), *Skulptur von
der Antike bis zum Mittelalter*,
Köln 1999.





*Abb. 4
Der 1525 in Antwerpen fertig
gestellte Märtyreraltar im Dom
zu Xanten zeigt im geschnit-
ten und gefassten Schrein
Szenen aus dem Leben Christi
und Mariens, die sich in den
Malereien auf den Flügeln fort-
setzen.*

*Bild: Hans Peter Hilger, Der
Dom zu Xanten, Königstein i.
T. 1984.*

vgl. 5.3.5, KAb 4/05, Abb. 4–5). In Belgien samt dessen Einflussbereich (beispielsweise im Münsterland) und insbesondere am Niederrhein ist das Corpus häufig durch einen hochrechteckigen oder einen kurvig geschwungenen Auszug überhöht, der nicht selten durch kleine Flügel gesondert bedient werden kann.

Spanien und Portugal bevorzugen in der Gotik das bemalte Retabel oder das flügellose Schnitzretabel. Als riesige, von zahllosen Skulpturen bevölkerte Schauwände füllen sie im 15. und frühen 16. Jahrhundert die ganze Chorwand beispielsweise der Kathedralen von Sevilla, Toledo und Oviedo sowie der Kartause Miraflores bei Burgos (*Abb. 5*). Italien kennt gleichfalls das Holzretabel, nur ist dieses auch hier am häufigsten bemalt (die so genannte »pale« bzw. »ancone«; vgl. 3.4.2, KAb 3/05). Jene heimischen, also nicht importierten Werke, die Schnitzfiguren aufweisen, besitzen dafür keine Flügel, wie das große Hochaltarretabel von 1479 im Dom zu Piacenza belegen mag. Weite Teile Frankreichs scheinen das geschnitzte Flügelretabel nicht gekannt zu haben. Auch in Holland und England, wo aufgrund der reformatorischen Bilderstürme der ursprüngliche Bestand nur noch mit größter Unsicherheit zu rekonstruieren ist, waren anscheinend hölzerne (anders als die auf den britischen Inseln sehr beliebten in Alabaster geschnitzten) Flügelretabel, mit Ausnahme der noch zu besprechenden Heiligenkästen, in der Minderheit.

Das Schnitzretabel mit Flügeln dominiert also die Retabelproduktion in den meisten deutschsprachigen Regionen, in Belgien und Skandinavien und zählt zweifellos zu den Glanzleistungen gotischer Kunst. Gerade das Instrumentarium der Flügel, obligatorisch bei deutschen Schnitzaltären, hat zu Erklärungsversuchen und genetischen Ableitungen geführt, mit denen man weit ins Mittelalter zurückgelangt.

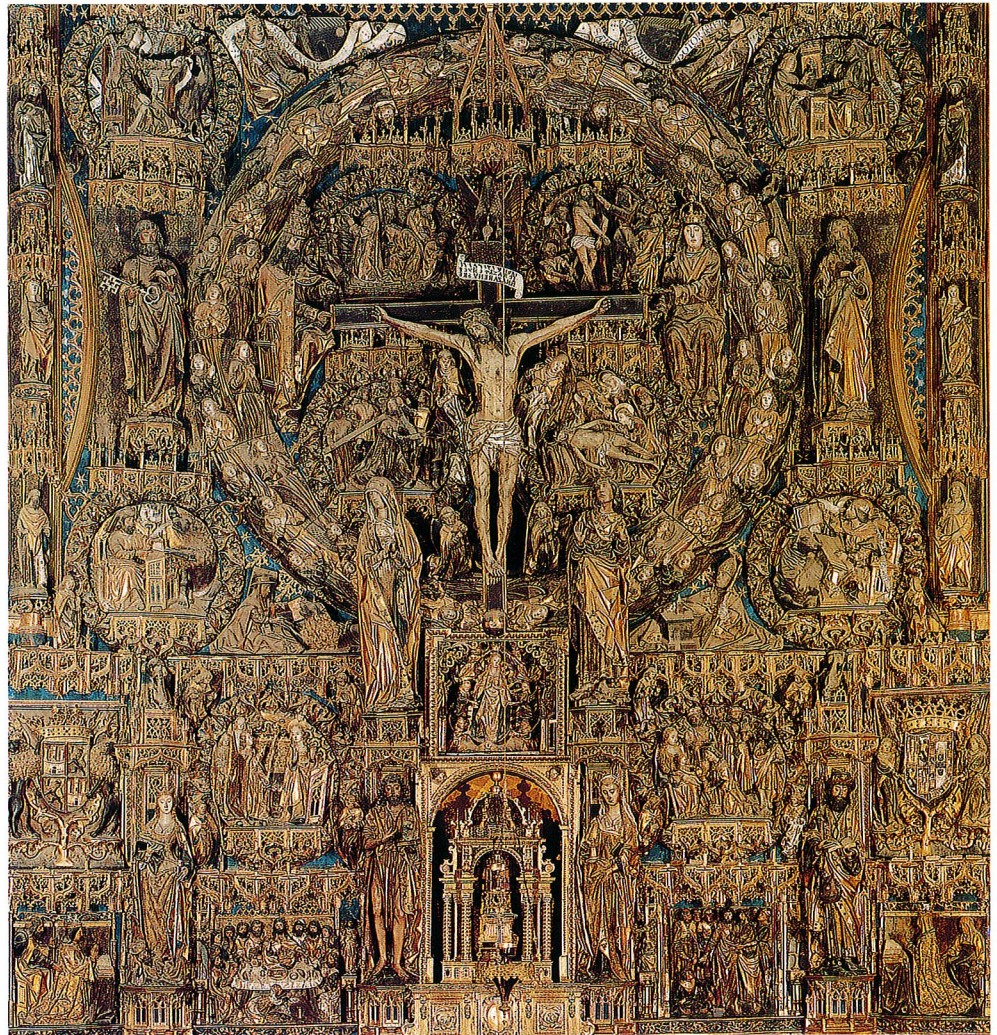


Abb. 5
 Gil de Siloé: Hochaltarretabel
 mit Kreuzigung, Szenen aus
 dem Leben Christi und
 Heiligen, farbig gefasstes Holz,
 1496–1499. Burgos, Kartause
 von Miraflores.
 Bild: Duby, Daval, a.a.O.

Typen und Entstehungsbedingungen

Eine Fragestellung, die den Ursprüngen des geschnitzten Flügelretabels in gotischer Zeit nachgeht, begegnet dem enormen Problem hoher Denkmälerverluste in den Stürmen der Zeit, ohne dass diese freilich mit statistischer Sicherheit zu bilanzieren wären. Seriöse Schätzungen schwanken zwischen einem und zwei Drittel verlorener Werke. Deswegen sind alle typologischen und genetischen Erklärungen mit gewissen Unsicherheiten behaftet. Als weitere Schwierigkeit tritt die ungewisse Datierung der frühen Stücke hinzu. Nach neuerer Vermutung wird man beispielsweise das Hochaltarretabel der Zisterzienserklsterkirche Doberan/Mecklenburg (Abb. 6) um 1300/1310 anzusetzen haben – es wäre somit das älteste erhaltene Schnitzretabel mit Flügeln. Einige Indizien anhand überkommener Fragmente weisen darauf hin, dass schon das 13. Jahrhundert vergleichbare Retabel entwickelte.

Unter den Exemplaren des 14. Jahrhunderts beinhalten manche, so auch das genannte in Doberan, nur eine einzige, von Malereien oder Reliquienkammern flankierte Schnitzfigur – immer eine stehende oder sitzende Madonna – im Schrein, der von einem Turmaufsatz überhöht ist. Sie lassen sich ableiten von jenen seit dem 9., spätestens seit dem 10. Jahrhundert auf oder über die Altäre gestellten Heiligenstatuetten, die damals schon mehrfach von Ädikula-Gehäusen, diese zum Teil mit Flügeln, umgeben waren.

Von ihnen führt eine direkte Linie zu den seit dem 12./13. Jahrhundert in ganz Europa erhaltenen Dorsale-Figuren bzw. Heiligenkästen, wobei Erstere die Skulptur unter einem Baldachin mit einer festen Rückwand kombinieren, Zweitere die Figuren in einen oft turmbekrönten Baldachin einstellen und diesem Flügel anfügen.

Ein weitaus größerer Teil der Schnitzretabel dieses Säkulums präsentiert sich als eine Art Schauwand mit in Nischen gereihten Statuetten, die über den Schrein und die Flügellinnenseiten verteilt sind. Der so genannte Grabower Altar in der Hamburger Kunsthalle, mit dem sich erstmals auch ein Meistername verbindet – nämlich der des Bertram von Minden – und der um 1380 vollendet wurde (*Abb. 7*), ist ein charakteristisches Beispiel. Diese Figurenaddition und die Homogenisierung des geöffneten Schreins zu einem architektonisierten Tableau muss man nicht, wie geschehen, von romanischen Portalen oder Apsisdekorationen ableiten, es handelt sich vielmehr um ein kardinales Gestaltungsprinzip des gesamten Mittelalters.

Interessanter als die formalen Ableitungen sind im Übrigen die zahlreich in der Literatur getroffenen funktionalen und liturgiegeschichtlichen Herleitungen. So wurden einmal die Zisterzienser ins Spiel gebracht, ein Reformorden, der aufgrund seines Armutsgebotes auf kostbare Altaraufsätze verzichtet und deshalb zu billigeren Schnitzretabeln gegriffen habe. Insbesondere habe er die metallenen Reliquienschreine, die in der Romanik häufig



Abb. 6
Ehemalige Zisterzienser-
klosterkirche Doberan,
Hochaltarretabel, Eichenholz,
Gesamthöhe mit dem Dreiturm-
aufsatz ca. 10 m, Breite bei
geöffneten Flügeln ca. 5,80 m,
wohl bald nach 1300, das
untere Register von Schrein
und Flügeln im 3. Viertel des
14. Jhs. hinzugekommen. In
der zentralen Nische des
Schreins befand sich ursprüng-
lich die Schnitzfigur einer
stehenden Maria mit Kind.
Bild: Archiv.



Abb. 7
Bertram von Minden
und Werkstatt:
Grabower Altar, Eichenholz,
annähernd 3 m hoch und
geöffnet 7,50 m breit,
um 1380.
Hamburg, Kunsthalle.
Das Retabel war für die
Hamburger Petrikirche
bestimmt, ein einst vor-
handenes zweites Flügelpaar
ist verloren.
Bild: Archiv.

auf den Altären standen, in Holz »übersetzen« lassen. Wenn auch eine so unmittelbare Verknüpfung nicht überzeugt, so ist es doch eine bemerkenswerte, freilich zu wenig bekannte Tatsache, dass das überwältigende Kontingent von Schnitzretabeln im 14. Jahrhundert wirklich in Klosterkirchen strenger Observanz, zumeist auf deren Hauptaltären zu finden ist, also keineswegs dem breiten Publikum zugänglich, keineswegs ein »Bilderbuch« für die lese- und schreibunkundigen Massen war!

1937 unterbreitete Hans Wentzel in seiner Dissertation über das um 1320/30 zu datierende Schnitzretabel in der Klosterkirche Cismar bei Lübeck erstmals eine Theorie, die über Harald Keller 1965 teilweise noch bis heute weiterwirkt. Danach habe man im 13. Jahrhundert Reliquienschränke, beispielsweise den in Doberan erhaltenen, auf die Altäre verbracht, dort fest installiert und schließlich um 1300 in Schnitzretabel verwandelt. Der Schrankkasten mit seinen Fächern sei zum Corpus geworden, die Türen sollten als Retabelflügel weiterhin dem Schutz der kostbaren Reliquiare vor Diebstahl dienen. Viele Argumente sprechen gegen dieses genetische Modell, hier die wichtigsten: 1) Für keinen einzigen Sakristei- bzw. Reliquienschrank ist nach neueren Untersuchungen eine Altaraufstellung zwingend nachzuweisen. 2) Flügel existierten an bemalten Retabeln in Spanien ab dem 12., in Deutschland sicher ab dem mittleren 13. Jahrhundert, also bei Triptychen, die keinen handgreiflichen Inhalt vor Raub zu schützen hatten. 3) Die angeblich so einbruchssicheren Verschlussysteme mancher Flügel und ihr behaupteter »Tresoreffekt« erweisen sich bei näherer Analyse als wenig geeignete Schutzmechanismen. Vielmehr dürften sie eher einem rituellen Prozedere des Zeigens und Verhüllens, also einer Inszenierung des Bildwerks gedient haben.



4) Ausgesprochene Reliquienretabel begegnen zeitlich relativ spät – etwa die Lüneburger Goldene Tafel von ca. 1420/30 (zwei Flügelpaare im niedersächsischen Landesmuseum Hannover erhalten, das Corpus in einem barocken Stich überliefert) und verdanken sich außergewöhnlichen Kontextbedingungen – eine Genese des Schnitzretabels mit Flügeln auf ihnen aufzubauen, scheint deshalb verfehlt. Im Übrigen gewinnen 5) die Retabel, die Reliquien zur Marginalie machen oder ganz auf sie verzichten, morphologisch bald die absolute Oberhand.

Man muss die Wichtigkeit der Reliquienaufbewahrung und -präsentation für viele frühe Schnitzretabel nicht abstreiten, um doch zu dem Ergebnis zu kommen, dass diese nicht ursächlich von Reliquienschränken abstammen und dass die *raison d'être* der Flügel nicht in einem Schutzeffekt besteht. Man sollte vielmehr an einen Satz der Mystikerin Gertrud von Helfta denken, den sie um 1300 in ihrem »Legatus divinae pietatis« niederschrieb. Sie stellt dort Christus die Frage, wie sie das Brautgemach ihrer Seele zu seinem Gefallen ausschmücken solle. Die Antwort lautet: »Öffne dein Herz weit, so wie einst im Tempel heidnischer Götterbilder vergoldete Tafeln geöffnet wurden, um [...] das Volk zum Opfern aufzufordern.« Solche Instrumentarien des Öffnens und Verschließens sind die Flügel. Die Flügel sekundieren demnach »Inhalten«, die nicht vulgarisiert und alltäglich gemacht werden sollen, indem sie ständigem Zublick ausgesetzt bleiben. Verschließen und Auftun ist im Mittelalter auch bei anderen Werken sakraler Kunst, etwa bei Heiligen Gräbern, oft genug identisch mit einem rein zeremoniellen Akt, mit einer puren »Semantik des Umständlichen« (Th. Kirchner), dem Zeichen für die Verfügungsgewalt einer Institution über Heilsschätze und Bildwerk.

*Abb. 8
Oberwesel (Mittelrhein),
Liebfrauenkirche,
Hochaltarretabel, um 1330,
mit Veränderungen um 1350.
Bild: Archiv.*

In diesem Sinne existierte das Flügelprinzip ja schon lange, an Heiligenkästen und Klappaltärchen, bei den seit dem 13. Jahrhundert überkommenen Schreimadonnen, deren Körper sich triptychonartig öffnen lässt und dann den Blick auf weiteres Bildwerk freigibt, usw. Eine entsprechende liturgische Fundierung des Schnitzretabels und des ihm inhärenten Flügelprinzips, damit also auch die Steigerungsbeziehung zwischen Alltags- und Festtagsseite, wirft natürlich die Frage auf, wann die Flügel geöffnet, wann sie geschlossen waren. Die spärlichen Quellen hierzu legen zumindest für das 14. Jahrhundert nahe, dass die Wandlung nicht in hektischer Betriebsamkeit vor sich ging. 1982 hatte D. L. Ehresmann in einem wichtigen Aufsatz die Bildwelt der Schnitzretabel programmatisch auf die zentralen Inhalte der Messe und auf liturgische Höhepunkte bezogen. Ich habe in mehreren Arbeiten betont, dass anspruchsvollere Programme damals auch eine ekklesiologische Dimension besaßen und den vor den geöffneten Hochaltarretabeln versammelten Chorgeistlichen über die Vielzahl kleinformatiger Skulpturen jene himmlischen Chöre vor Augen führten, die, wie man glaubte, während der Messfeier den Altar umstehen. Insbesondere die Ordensgeistlichkeit, die sich bevorzugt als Repräsentant des Himmlischen Jerusalem auf Erden verstand, favorisierte diese Symbolik, die die zunächst auf deren Gotteshäuser konzentrierte Verbreitung geschnitzter Flügelretabel erklären könnte.

Die Öffnung der Schnitzretabel ausschließlich zu Höhepunkten des Kirchenjahres geht den Programmstrukturen konform, die keine engen Konkordanzen zum punktuellen Lauf des Kirchenjahres, wohl aber, zumindest bei den größeren Werken, theologisch zusammenfassende »Summen« boten. Im Übrigen hätte ein ständiges Auf- und Zuklappen der Flügel bei vielen Schnitzretabeln auch technische Probleme mit sich gebracht: Die Flügel des um die Jahrhundertmitte zu datierenden Oberweseler Retabels (*Abb. 8*) oder des Klarenretabels im Kölner Dom (*Abb. 2*) beispielsweise waren so schwer, dass sie eine eigene Abstützung am Boden erforderten; bei ein paar Retabeln überdeckte ein plastischer Kruzifixus außen die Flügelfuge und musste vor Öffnung der Flügel erst entfernt werden, was man gewiss nicht allzu oft tat. Ferner ist zu berücksichtigen, dass die meisten Retabel des 14. Jahrhunderts statt auf einer hohen Predella auf einem niedrigen Sockel ruhten, weswegen größeres Altargerät vor jeder Retabelwandlung wegzuräumen war – auch das gewiss nicht in allzu raschem Turnus.

Die Öffnung der Schnitzretabel ausschließlich zu Höhepunkten des Kirchenjahres geht den Programmstrukturen konform, die keine engen Konkordanzen zum punktuellen Lauf des Kirchenjahres, wohl aber, zumindest bei den größeren Werken, theologisch zusammenfassende »Summen« boten. Im Übrigen hätte ein ständiges Auf- und Zuklappen der Flügel bei vielen Schnitzretabeln auch technische Probleme mit sich gebracht: Die Flügel des um die Jahrhundertmitte zu datierenden Oberweseler Retabels (*Abb. 8*) oder des Klarenretabels im Kölner Dom (*Abb. 2*) beispielsweise waren so schwer, dass sie eine eigene Abstützung am Boden erforderten; bei ein paar Retabeln überdeckte ein plastischer Kruzifixus außen die Flügelfuge und musste vor Öffnung der Flügel erst entfernt werden, was man gewiss nicht allzu oft tat. Ferner ist zu berücksichtigen, dass die meisten Retabel des 14. Jahrhunderts statt auf einer hohen Predella auf einem niedrigen Sockel ruhten, weswegen größeres Altargerät vor jeder Retabelwandlung wegzuräumen war – auch das gewiss nicht in allzu raschem Turnus.

Eine Fortsetzungsgeschichte mit jähem Ende

Mit dem ausgehenden 14. Jahrhundert scheint es zu einem Paradigmenwechsel gekommen zu sein. Die geschnitzten Flügelretabel nehmen nicht nur immens an Zahl zu, sie gelangen nun auch auf Seitenaltäre und finden sich ebenso wie in Kloster- und Kathedralkirchen in Pfarr- und Wallfahrts-





Abb. 9
Brüsseler Export-Retabel aus Saluzzo (Italien), farbig gefasstes Holz, um 1500. Brüssel, Musée de la Ville. Die Sorgfalt Brüsseler Schnitzaltäre wurde zu ihrer Zeit in ganz Europa bewundert und führte zu zahlreichen Exporten nach Frankreich, Spanien, auf die Balearen und Kanaren, in deutschsprachige und skandinavische Länder. Ein außergewöhnlich gut erhaltenes Exemplar ist der Altar aus Saluzzo. Der auf der Vorderseite des Schreins angebrachte Stempel BRVESEL garantierte für die exorbitante Qualität der farbigen Fassung. Bild: DUBY, DAVAL, a.a.O.

kirchen sowie in Kapellen. Vermehrt verdanken sie sich jetzt frommen Privatstiftungen. Ihre einst theologisch komplexe ekklesiologische Programmatik wich nicht selten der an breite Massen gerichteten Heiligenverehrung. Die Entwicklung im Süden, die wenige großformatige Heiligen gestalten in die Schreine verbrachte, trug diesem Frömmigkeitsgeschichtlichen Wandel Rechnung. Wenn zu Beginn des 15. Jahrhunderts Hans Multscher das Corpus zu einem tiefen kapellenartigen Gehäuse weitet, dann stellt er solchen monumentalen Schnitzwerken die adäquate Erscheinungsbühne bereit, die die weitere Entwicklung des Schnitzretabels im Süden bestimmen sollte. Hier bevorzugten die Künstler ja auch das Lindenholz als Werkstoff – im Gegensatz zum Norden, wo Eiche als extrem hartes und damit »unvergängliches« Holz für sakrales Bildwerk vorgeschrieben war. Die Linde ist ein Material, das, wie Baxandall schön gezeigt hat, leichter zu bearbeiten ist und deshalb beste Möglichkeiten für künstlerische Virtuosität bietet; die wiederum kann sich an wenigen großen Figuren besser entfalten als im Massenaufgebot älterer Retabel. Wenn man aus der Fülle großer Künstlernamen vom frühen 15. bis zum frühen 16. Jahrhundert nur Hans von Judenburg, Hans Multscher, Michel und Gregor Erhart, den vielleicht mit Martin Kriechbaum zu identifizierenden Meister des Kefermarkter Altars, Michael Pacher, Tilman Riemenschneider, Veit Stöß, den Meister H.L. in Breisach und Hans Leinberger herausgreift (vgl. 4.3.8, KAb 1/05), dann wird deutlich, dass die künstlerische Führung hinsichtlich des Schnitzretabels in der Tat auf Ober- und Süddeutschland, auf Schwaben und Franken, auf Österreich und Tirol übergegangen ist. Im 14. Jahrhundert war nach Ausweis der erhaltenen Denkmäler das Schnitzretabel dagegen eher eine Domäne der mittleren und nördlichen Rheinlande, Westfalens, Nord- und Nordostdeutschlands sowie Skandinaviens.

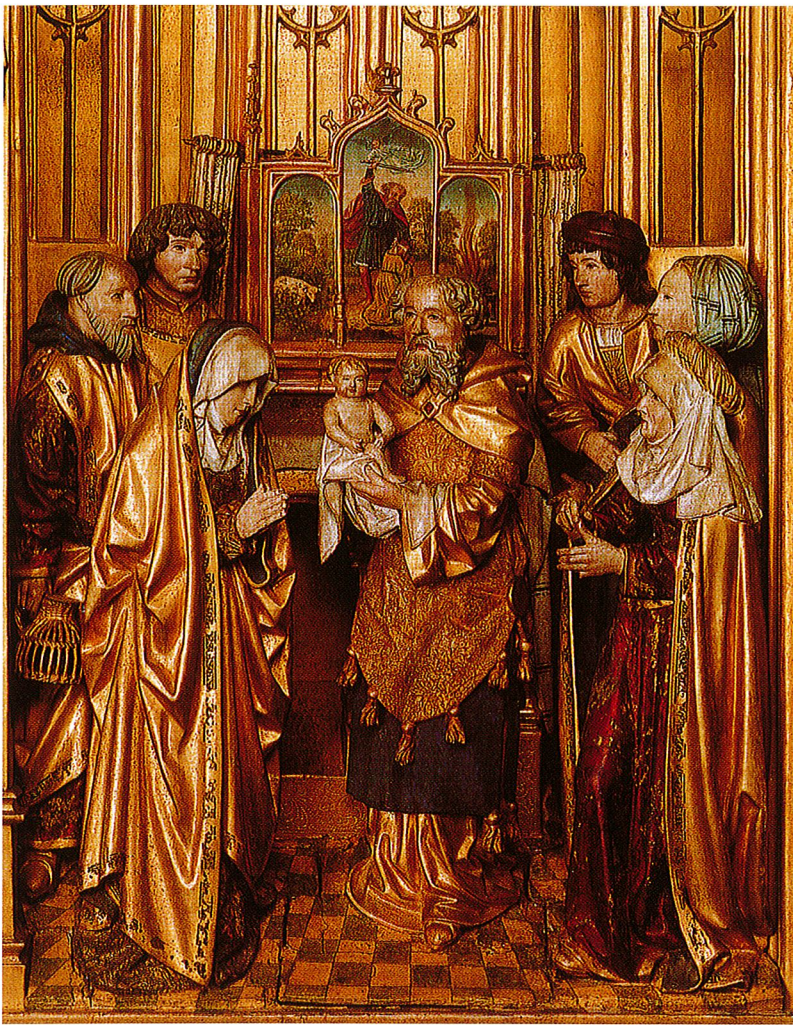


Abb. 10
Brüsseler Export-Retabel aus
Saluzzo (Italien), farbig ge-
fasstes Holz, um 1500. Brüssel,
Musée de la Ville.
Detail: Darbringung Christi
im Tempel.
Bild: Duby, Daval, a.a.O.

Abb. 11
Tilman Riemenschneider: *Noli
me tangere*, Relief vom
Münnerstädter Altar,
Lindenholz, 1490/92,
143,5 × 102 cm. Berlin,
SMBPK, Skulpturengalerie.
Die heute über Münnerstadt,
Berlin und München zerstreuten
Retabelteile gehörten zu
einem Ensemble, das nicht
polychromiert war. Erst 1504
ging Veit Stoß auf Geheiß der
Stadtväter in Münnerstadt
daran, das Retabel nachträglich
zu fassen und zu vergolden
sowie die Flügelaußenseiten
mit Bildern zu bemalen.
Bild: Toni Schneiders, Lindau.



Dennoch sollte man die Rolle der zuletzt genannten Kunstlandschaften für die Schnitzretabelproduktion im 15. und frühen 16. Jahrhundert nicht gering veranschlagen. Namen wie Heinrich Douvermann am Niederrhein, Bernt Notke, Claus Berg oder Hans Brüggemann im Norden, in Schleswig und Skandinavien – Brüggemann wird neuerdings weniger als Bildschnitzer, mehr als Unternehmer eingeschätzt – stehen für die gleichfalls hohe Qualität der dortigen Werkstätten. Freilich bevorzugte man, wie erwähnt, die vielfigurigen oder szenisch überbordenden Programme, die bereits an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert der flämische Künstler Jacques de Baerze mit seinen Retabeln für die Kartause von Champmol bei Dijon auf höchstem Niveau vorexerziert hatte und die in Brüssel weiterhin in bester Qualität produziert wurden (Abb. 9–10): Jedes einzelne Schmuckelement, jedes architektonische Detail ist sorgfältigst geschnitzt, das Blattgold oder -silber und die Farben werden über Grundierungsschichten gelegt und unter Verwendung komplizierter Verfahren – Applizierung vorgeformter, leicht erhabener Motive, Punzierung, transparente Lasuren, Wechsel zwischen glänzenden und matten Oberflächen usw. – auf verschiedene Weise verziert. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts sollten dann Antwerpener Werkstätten die Brüsseler überflügeln. Im 15. und frühen 16. Jahrhundert findet sich neben den »Szenenaltären« in Norddeutschland (jetzt aber in großem Format) eine Weiterentwicklung der Heiligenkästen, die hier wie etwa auch in Schlesien zu den »Viereraltären« ausgeweitet werden: Eine zentrale Schnitzfigur ist von zwei schmalen Seitenkompartimenten flankiert, in denen kleine Heilige in zwei Registern übereinander bildlich assistieren. Natürlich wies jede Kunstlandschaft ihre Besonderheiten auf, was hier im Einzelnen nicht dargestellt werden kann.

Dem »Ende« des spätgotischen geschnitzten Flügelretabels sei indes noch eine abschließende Überlegung gewidmet. Zwischen 1490 und 1492 schuf Tilman Riemenschneider einen Schnitzaltar für die Pfarrkirche im fränkischen Münnerstadt. Obwohl nur fragmentarisch erhalten (Abb. 11; vgl. 4.3.8, KAB 1/05, Abb. 13), wurde das Werk berühmt als Beleg

für das erste bekannte Lindenholzretabel, das bewusst auf farbige Fassung verzichtete. »Ungefasste« Schnitzaltäre zeigen nicht das blanke, unbehandelte Holz, die Schnitzwerke sind vielmehr von einer braungetönten Lasur überzogen, also, wenn man so will, monochrom gefasst, wobei einzelne Partien wie Augen, Lippen, Gewanddetails durchaus bunt koloriert sein können. In neuerer Zeit glaubt man in jener »Monochromie« eine Art puristischer Gegenreaktion auf die bisherige Materialpracht (Abb. 12) erkennen zu dürfen, die vorreformatorischen Tendenzen entgegenkam. Gewiss ist aber auch, dass nichtpolychrome Skulptur auf Gipsgrundierung

Abb. 12
Michael Pacher: Marienkrönung im Schrein des Hochaltars der Pfarrkirche St. Wolfgang in St. Wolfgang am Aberssee, 1481 vollendet. Das berühmte Werk repräsentiert mit seiner überreichen Vergoldung die auf dem Höhepunkt angelangte Materialpracht spätgotischer Retabelkunst.
Bild: Duby, Daval, a.a.O.



Auswahlbibliografie:

Joseph Braun (S. J.), Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde. München 1924.

Donald L. Ehresman, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: The Art Bulletin 64, 1982, S. 359–369.

Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. München 1984.

Hartmut Krohm, Eike Oellermann (Hrsg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992.

Norbert Wolf, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, hrsg. von U. Albrecht, J. von Bonsdorff. Berlin 1994, S. 91–111.

verzichten und infolgedessen die schnitzerische, die künstlerische Raffinesse besser zur Geltung bringen kann. Sie kommt damit dem neuen Kunstverständnis, der Renaissance-Artificialität entgegen. Ästhetische Kriterien beginnen, die religiösen Qualitäten zu überlagern. Schnitzretabel wie der Brüggemann zugeschriebene Bordesholmer Altar im Schleswiger Dom von 1521 (Abb. 13), der in seinen Reliefs Dürergrafik reproduziert, der um 1525 entstandene Johannesaltar des Meisters I. P. in der Prager Teynkirche, der stilistisch auf die Grafik und Malerei der »Donauschule« antwortet, belegen das Einwirken moderner Bildvorstellungen. Die Renaissance wird im Streben nach der perspektivisch einheitlich organisierten Bildillusion die feststehende Bildwand und an ihr das gemalte Bild bevorzugen. Gleichzeitig haben reformatorische Tendenzen zum schnellen Niedergang des geschnitzten Flügelaltars geführt.



Abb. 13

Hans Brüggemann: Bordesholmer Altar, Eichenholz, 12,60 m hoch und bei geöffneten Flügeln 7,40 m breit, 1521 vollendet.

Schleswig, Dom.

Das Flügelretabel war ursprünglich für den Hochaltar der Augustiner-

Chorherrenstiftskirche zu Bordesholm bestimmt und kam erst 1666 in den Schleswiger Dom.

Bild: Uwe Albrecht u. a. (Hrsg.), Der Bordesholmer Altar. Berlin 1996.