

Helga Eberle

Studien zu Cord Borgentrik

„Regina Coeli“ im Werk des Bildschnitzers
zwischen Tradition und Kirchenreform



Helga Eberle
Studien zu Cord Borgentrik

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschienen in der Reihe der Universitätsdrucke
im Universitätsverlag Göttingen 2022

Helga Eberle

Studien zu Cord Borgentrik

„Regina Coeli“ Im Werk des
Bildschnitzers zwischen Tradition
und Kirchenreform

Universitätsverlag Göttingen
2022

Bibliografische Information

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<https://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Die abgedruckten Abbildungen zeigen gemeinfreie Werke und sind laut § 68 UrhG nicht urheberrechtlich geschützt.

Satz und Layout: Alice von Berg
Umschlaggestaltung: Hannah Böhlke
Titelabbildungen: Helga Eberle



© 2022 Universitätsverlag Göttingen
<https://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-86395-563-2
DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2022-2186>

Vorwort

Die vorliegende Schrift ist die überarbeitete Fassung meiner kunstgeschichtlichen *Studien zu Cord Borgentriks. ‚Regina Coeli‘ im Werk des Bildschnitzers zwischen Tradition und Kirchenreform*, welche im Oktober 2020 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen als Dissertation angenommen worden sind.

Für die Betreuung der Arbeit danke ich Professor Dr. Carsten-Peter Warncke. Aus den Anregungen seiner Vorlesungen und Seminare zur Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit ist die Themenstellung meiner Arbeit hervorgegangen. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter Professor Dr. Thomas Noll, von dem ich wichtige Hinweise zur Frömmigkeitspraxis und -theologie des Späten Mittelalters erhalten habe.

Zu danken habe ich sodann Professor Dr. Achim Arbeiter, der mir im Studium der Christlichen Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte die Grundlagen für die wissenschaftliche Analyse der Zusammenhänge theologischen Denkens und bildlicher Darstellung vermittelt hat.

Herrn Franz Josef Rücker danke ich für die weitgehende Hilfe bei meiner Untersuchung von Borgentriks Alfelder Retabel in der Minoritenkirche zu Köln.

Dankbar bin ich Dr. Andreas Büttner vom Städtischen Museum Braunschweig für die Gewährung der Einsicht in die Museumsakten zu Borgentriks Hemmerder Marienaltar.

Ich danke schließlich Brigitte Ruppenthal-von Radetzky und Dietrich von Radetzky für die Hilfe während der Bearbeitung des Bildmaterials.

Den Mitarbeitern der Stadtbibliothek in Braunschweig bin ich für die Hilfe bei der Beschaffung der Fachliteratur zu großem Dank verpflichtet.

Meinen Kindern Barbara Hübner, Stephan Eberle und Lorenz Eberle sei herzlich für Ermunterung, Interesse und Zuspruch gedankt.

Braunschweig, im September 2022

Helga Eberle

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Kirche und Frömmigkeit im späten Mittelalter	11
2.1 Frömmigkeitspraxis	11
2.1.1 Zur Entwicklung der Marienverehrung.....	13
2.2 Reformbestrebungen im 15. Jahrhundert	16
2.2.1 Nikolaus von Kues.....	20
3 Cord Borgentrik, Bildschnitzer in Braunschweig	23
4 Das Hochaltarretabel aus Hemmerde	31
4.1 Geschichte	31
4.2 Materieller Befund und Restaurierungen	34
4.2.1 Aus Archivberichten des Städtischen Museums zu Braunschweig.....	35
4.3 Die Schreinfigur und die Schreinreliefs.....	37
Die Schreinfigur	37
Die Schreinreliefs	40
Die Verkündigung an Maria.....	41

Die Heimsuchung.....	43
Die Geburt Christi.....	45
Die Anbetung der Heiligen Drei Könige.....	48
Die Darstellung des Herrn	51
Der Marientod.....	53
Die Apostelfiguren	56
Petrus und Paulus.....	56
Thomas	59
Simon.....	59
Bartholomäus	60
4.3.1 Maria als Apokalyptisches Weib.....	61
4.3.1.1 Assumptio Corporis	63
4.3.1.2 Conceptio Immaculata.....	66
4.3.2 Die Sieben Freuden Marias.....	72
4.3.3 Maria als Mediatrix und Mater Misericordiae	74
4.4 Die Reliefs der Innenseiten der Altarflügel	76
4.4.1 Der linke Altarflügel.....	76
Augustinus	77
Dominikus	77
Anna und Joachim an der Goldenen Pforte	78
Anna	80
Kosmas.....	84
Bernhardin von Siena.....	84
Mariae Tempelgang.....	85
Ulrich von Augsburg.....	88
Das Pfingstgeschehen.....	88
4.4.2 Der rechte Retabelflügel.....	90
Dionysius	90
Norbert von Magdeburg	92
Taufe Jesu	92

Damian.....	93
Die Kreuzigung Christi	94
Stephanus.....	96
Hubertus von Lüttich	97
Die Auferstehung Christi.....	97
4.5 Die Osterantiphon ‚Regina Coeli‘	99
4.5.1 Marienkrönung und Inthronisation.....	102
4.6 Die Malereien	106
4.7 Ein prämonstratensisches Bildprogramm	108
4.7.1 Norbert von Xanten	110
5 Das Hochaltarretabel aus Alfeld.....	115
5.1 Geschichte	115
5.2 Materieller Befund und Restaurierungen.....	120
5.3 Die Schreinfigur und die Schreinreliefs.....	121
Die Schreinfigur	121
Die Schreinreliefs.....	124
Verkündigung an Maria	125
Die Geburt Christi.....	127
Beschneidung des Herrn.....	129
Anbetung der Heiligen Drei Könige	130
Dorothea von Cäsarea	133
Margaretha von Antiochien	134
Judas Thaddäus	135
5.3.1 Maria als Apokalyptisches Weib.....	136
5.3.2 Maria als Rosenkranzmadonna.....	137
5.3.3 Die Fünf Freuden Marias	140
5.4 Die Reliefs der Flügelseiten.....	141
5.4.1 Die Passionsszenen.....	141
Christi Einzug in Jerusalem	141
Das letzte Abendmahl	142

Sacharja	143
Laurentius	144
Das Gebet Christi an Ölberg.....	145
Die Auferstehung Christi.....	146
Mauritius von Agaunum.....	147
5.4.2 Die Szenen aus den Viten der hll. Katharina von Alexandrien und Nikolaus von Myra.....	148
Katharina von Alexandrien.....	148
Georg.....	150
Nikolaus von Myra.....	151
David	153
Stephanus.....	153
5.5 Die Malereien	154
5.6 Ein zisterziensisches Bildprogramm.....	155
5.6.1 Bernhard von Clairvaux	157
6. Der Retabeltyp	161
7 Zur stilistischen Einordnung von Cord Borgentrik.....	167
7.1 Stilistische Vorbilder	167
7.2 Motivische Vorbilder	171
7.3 Technische Charakteristika	173
7.3.1 Pressbrokat.....	175
8 Resümee.....	179
Literatur.....	185
Bildnachweis.....	205
Abbildungen	211

1 Einleitung

Im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen zwei geschnitzte Marienretabel des im 15. Jahrhundert in Braunschweig wirkenden Bildschnitzers Cord Borgentrik (um 1430 bis um 1501). Die von dem Künstler geschnitzten, im Schrein der Retabel unter einem Baldachin auf einer Mondscheibe stehenden Marienstatuen sowie die Heiligenfiguren und Reliefmotive werden analysiert unter dem Gesichtspunkt der Verehrung der Gottesmutter, deren Rolle als „Regina Coeli“, als „Mater Misericordiae“ und schließlich charakterisiert als ‚Apokalyptisches Weib‘ in theologischen und apokryphen Schriften sowie durch Hymnen seit der Spätantike vorbereitet wurde und bis über die Frühe Neuzeit hinaus in bildlichen Darstellungen ihren Ausdruck fand. Als Mediatrix, als Fürbitterin der Lebenden und der Verstorbenen, der „Armen Seelen“, wurde ihre Rolle ein zentraler Gedanke der Marienfrömmigkeit.

Die nicht mehr vollständig erhaltenen, für Hemmerde bei Unna und für die St. Nicolai-Kirche zu Alfeld mit Schnitzwerk und Malerei ausgestatteten Flügelretabel in der Form des Mittelnischenaltars¹, denen heute jeweils ein zweites bemaltes Flügelpaar fehlt, wurden zwischen 1480 und 1490 von dem wohl aus dem Bistum Paderborn stammenden, um 1450 in Braunschweig eingewanderten Cord Borgentrik mit Hilfe seiner Werkstattmitarbeiter angefertigt (Abb.1, 2).

Durch ihren architektonischen Aufbau, der aus einem Schrein mit Mittelnische zwischen waagrecht unterteilten Registern der Seitenteile sowie zwei beweglichen

¹ Hasse 1941, S. 124.

Seitenflügeln, in denen sich die waagerechten Einteilungen fortsetzen, und, soweit noch vorhanden, einer Predella besteht, wirken die Flügelaltäre in ihrem Erscheinungsbild, das betont wird durch die in der Schreinmitte stehenden Marienfiguren, fast identisch.

Die vollrund geschnitzten und gefassten Marienfiguren, die das Zentrum beider Retabel bilden, können eindeutig dem wohl auch als Maler ausgebildeten Bildschnitzer Cord Borgentrik zugewiesen werden.

Kleine, in die Register der Schreinseiten eingesetzte Statuen und die Reliefbilder mit Motiven aus dem Marienleben begleiten die im Hodegetriatypus mit ihrem Kind auf dem linken Arm dargestellten Figuren der Gottesmutter, die als Apokalyptisches Weib gedeutet auf der nach unten gebogenen Mondsichel stehen oder wie im Alfelder Schrein von einem Strahlenkranz umgeben sind.

Bei genauerer Betrachtung der beiden, in ihrer Entstehungszeit nur wenige Jahre auseinanderliegenden Retabel, fallen Qualitätsunterschiede in den Reliefszenen auf, die nicht allein dem Kunstwillen des Schnitzers und seiner Gehilfen geschuldet sind, sondern abhängig waren vom Auftraggeber oder dem Geld gebenden Stifter.

Die Besonderheit der Pfarrkirchen in Hemmerde und Alfeld lag in der Abhängigkeit von Abteien, die als Auftraggeber das Bildprogramm der für Hauptaltäre vorgesehenen Retabel und deren theologische Aussage vorgaben. Das Patronat der ursprünglich dem Apostel Bartholomäus geweihten Kirche in Hemmerde bei Unna lag in den Händen des westfälischen Prämonstratenserklosters Scheda, die Alfelder St. Nicolai-Kirche unterstand der niedersächsischen Zisterzienserabtei Marienrode.

Aus seinem Funktionszusammenhang herausgezogen dient der 1483 vollendete, ursprünglich für den Hochaltar der Pfarrkirche in Hemmerde geschnitzte Altaraufsatz seit Ende des 19. Jahrhunderts dem Städtischen Museum in Braunschweig als Ausstellungsobjekt. Das nur wenige Jahre jüngere Marienretabel aus der St. Nicolai-Kirche in Alfeld erfüllt weiterhin seine auf die Liturgie bezogene Aufgabe auf dem Hochaltar der als Klosterkirche erbauten Kölner Minoritenkirche, einer Annexkirche des Domes St. Peter zu Köln.

Die vorgelegten Studien verfolgen zudem das Ziel, anhand der Vorgaben seiner an einen Orden gebundenen Auftraggeber, die Eigentümlichkeiten der geschnitzten Werke des Bildschnitzers am Beispiel der Gottesmutter als Apokalyptisches Weib und Mediatrix sowie der auf diese bezogenen Statuetten und Reliefmotive innerhalb der christologischen Bezüge für den Betrachter verstehbar zu machen. Zugleich soll versucht werden, auch die in Schriften und bildlichen Darstellungen sichtbar gewordenen Wandlungen der Mutter Christi zur Mutter der Barmherzigkeit und einer ohne Erbsünde in den Himmel aufgenommenen, mit ihrem Sohn herrschenden Himmelskönigin darzulegen.

Verbunden mit diesen Überlegungen ist der Blick auf die Absicht des Künstlers, das auf die Belehrung und Ermahnung zielende sowie an das Gefühl appellierende Dargestellte durch die auf die Heilsgeschichte bezogenen Szenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte der Gottesmutter und ihres Sohnes für die an der Mensa agierenden Geistlichen sowie den gläubigen Laien zu verdeutlichen. Sowohl dem

lesefähigen als auch dem leseunkundigen Betrachter boten die eng mit der Liturgie, den heiligen Riten,² verknüpften, zum Teil bereits seit der Spätantike bildwürdig gewordenen Motive einen „Anlass zum Erstellen innerer Bilder“,³ die auf eine *Compassio* mit dem leidenden Christus, schließlich auch auf eine *Compassio* mit der Gottesmutter durch ihr Mitleiden mit dem Leiden ihres Sohnes gerichtet waren. Diese Hinwendung vermitteln besonders nach der Abkehr des am Ende des 14. Jahrhunderts aufgekommenen ‚weichen Stils‘ mit seinen lieblichen „Schönen Madonnen“ die Standbilder der vor Mitte des 15. Jahrhunderts gehäuft entstandenen Marienfiguren, die einen wehmütigen oder schmerzlichen Gesichtsausdruck zeigen.

Borgentrik hielt sich wie andere Bildschnitzer im Westen und Süden des Reiches in seinen Darstellungen der Gottesmutter mit ihrem Sohn auf dem linken Arm an die Grundform der im 5. oder 6. Jahrhundert in Jerusalem auf eine Holztafel gemalten Gottesmutter mit Kind, die als Abbild unter dem Namen „Hodegetria“ bis zu ihrer Zerstörung 1453⁴ in Konstantinopel ihre Funktion als Schutzikone erfüllt hatte (Abb. 5).

Der auf ein Mitleiden mit dem Leiden der Gottesmutter gerichtete Appell beflügelte einerseits eine intensiver werdende Marienfrömmigkeit und erfuhr andererseits Verbreitung durch die Bewegung einer ‚Neuen Frömmigkeit‘ mit ihren sowohl mystischen Schriften entnommenen lyrischen als auch dem niederländischen Realismus geschuldeten Aussagen.

In Borgentriks Darstellungen einer als Fürbitterin der Gläubigen herrschenden Regina Coeli verbirgt sich eine über einen langen Zeitraum vollzogene Entwicklung der Sehweise von der im Neuen Testament genannten Frau aus Jerusalem, welche, eingebettet in die Heilsgeschichte, bereit war, ihr Schicksal anzunehmen und bis zu ihrer höchsten Würde in den Rang der im Kultus der Kirche noch vor den Erzengeln zu verehrenden Mutter Gottes gelangte. Den Weg dahin hatte Paulus vorbereitet mit seiner die Gottesmutterchaft betreffenden „mariologisch bedeutsamsten“ Aussage⁵ im Brief an die Galater⁶ im Hinblick auf die Verknüpfung von Christologie mit Mariologie.⁷

Voraussetzung für die Darstellung der stehenden Gottesmutter mit segnendem Kind waren die ersten beiden, allein auf die Mutter Jesu bezogenen Dogmen. Dem ersten, im Jahr 431 in Ephesus ausgesprochenen Beschluss, mit dem ihr der Titel

² Vgl. Metzger 1998, S. 10.

³ Zitiert nach Angenendt 2006, S. 74 f.

⁴ Siehe Schreiner 2006, S. 340; Ostrogorsky 1963, S. 472.

⁵ Zitiert nach Söll 1978, S. 11.

⁶ Nestle-Aland 1979, S. 498, Gal. 4,4: *Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt.*

⁷ Vgl. Söll 1978, S. 10 f.

„Theotokos,“ Gottesgebäerin, zuerkannt wurde,⁸ folgte im Jahr 553 in Konstantinopel die „Anerkennung ihrer immerwährenden Jungfräulichkeit“.⁹

In der Folge entwickelte sich auf dem Boden der gesellschaftlichen und politischen sowie aus Konzilsdekreten hervorgegangenen Vorgaben in Bildern und Schriften ein umfassendes Marienbild, das bis zum Ende der Frühen Neuzeit fortwirkte. Begleitet war diese Entwicklung von Rückwendungen, so genannten „Renaissancen“,¹⁰ auf der Grundlage einer Auseinandersetzung mit Predigten und Traktaten aus dem frühen Christentum und dem Mittelalter, die jeweils aus theologischer Sicht Ungeklärtes entweder verwarfen oder auch zu beweisen suchten, wozu das Beispiel der als Problemfall erörterten *Conceptio Immaculata Mariae* gehörte. Dieses während der Reformkonzilien im 15. Jahrhundert erneut aufgegriffene und schließlich in Basel 1439 zu einer vorläufigen Entscheidung geführte Thema, erwies sich im Hinblick auf bildliche Darstellungen einer auf der Mondsichel und im Strahlenkranz stehenden Marienfigur bis über die Barockzeit hinaus als fruchtbringend.

Auftraggeber der im späten Mittelalter entstandenen Flügelaltäre schöpften aus dem Fundus der seit dem frühen Christentum entstandenen apokryphen und theologischen Literatur, deren Basis die wenigen auf Maria bezogenen Aussagen des Neuen Testaments waren, sowie aus den zuerst in die Liturgie der Ostkirche eingesetzten, der Verehrung der Gottesmutter mit ihrem Sohn gewidmeten Hymnen. Hinzu kamen im 15. Jahrhundert vielgelesene Schriften wie die Ende des 13. Jahrhunderts entstandene ‚Legenda aurea‘ des Jacobus de Voragine, die ‚Vita Jesu Christi‘ des Kartäusers Ludolf von Sachsen (um 1300–1378) oder Heinrich von St. Gallens um 1430 erschienenenes ‚Marienleben‘.

Für das ikonographische Programm, das mit der Auftragserteilung an eine Werkstatt festgelegt wurde, galten im Prinzip immer noch die Jahrhunderte zurückliegenden Bestimmungen der Konzilsväter des im Jahr 787 in Nicäa abgehaltenen Konzils mit der Aussage, dass der Inhalt religiöser Darstellungen nicht der Initiative von Künstlern überlassen werden solle, da sie abhängig sei von den Grundsätzen der Kirche und von der kirchlichen Tradition, denn nur die künstlerische Gestaltung gehöre dem Maler, die inhaltliche Konzeption aber den Amtsträgern der Kirche.¹¹

Unter der Voraussetzung, dass allein Christus als Mittelpunkt des Glaubens anzusehen sei, hatte Paschasius Radbertus (785–865), Abt des karolingischen Klosters Corbie, dessen Marienbild bis in die Frühe Neuzeit prägend wurde, erklärt, es könne keinem Zweifel unterliegen, dass alles, was der Mutter in würdiger Weise an Ehre zukomme, zum Lob ihres Sohnes gereiche.¹²

⁸ Vgl. Jedin 1990, S. 25 f.

⁹ Vgl. Söll 1978, S. 107 f.

¹⁰ Angenendt 1997, S. 57.

¹¹ Måle 1986, S. 340.

¹² Zitiert nach Weisweiler 1953, S. 344.

Ein Anstoß für Künstler, ihre aus Stein, Ton oder aus Holz gearbeiteten Bildwerke, die der Andacht und ebenso der religiösen Belehrung dienen sollten, in den liturgischen Dienst des Eucharistiefestes zu stellen, erfolgte nach den auf der Provinzialsynode zu Trier im Jahr 1310 festgelegten Vorschriften, die vorsahen, dass der Schutzheilige einer Kirche mit einem Bild oder einem Hinweis auf dem geweihten Altar kenntlich zu machen sei.¹³ Mit diesen Bestimmungen war auch der Weg frei geworden für die Entwicklung der auf dem Hauptaltar oder auf Nebentäfelchen aufgestellten Retabel. Deutlich ist dabei ein Zusammenhang zwischen dem Entstehen von Bildhauer- und Bildschnitzerwerkstätten in den Städten zu sehen, die sich unabhängig von den Bauhütten machten, und der Entfaltung des Kunsthandwerkers zum selbstbewussten Künstler, der schließlich die eigenen Werke mit einer Signatur versah.

Der aus Westfalen stammende Bildschnitzer Cord Borgentrik, der nach seiner Wanderschaft anfänglich als Geselle in der Werkstatt des Braunschweiger Malers Kort van Hagen tätig gewesen war, vollendete vermutlich zum Teil selbst seine Bildwerke durch die Fassung, die eine größere Wirklichkeitsnähe der Reliefs und Figuren erzeugen sollte. Ein Eintrag im Braunschweiger Dedingbuch von 1490 weist für einen Auftrag den Bildschnitzer Cord Borgentrik als Maler aus.¹⁴ Anzunehmen ist, dass nicht alle in seiner Werkstatt geschnitzten Teile auch von seiner Hand angefertigt wurden; in der Regel blieben die Schnitzereien im Schrein dem Meister vorbehalten, die Arbeiten an den Flügeln und den Baldachinen und die angesetzten Hände der Skulpturen führten die Gesellen oder Lehrlinge der Werkstatt aus.¹⁵

Anhand der im Zentrum der folgenden Untersuchung stehenden, von Cord Borgentrik geschnitzten Schreinfiguren der Himmelskönigin, die als Kunstwerke auch „eminent theologische Gegenstände“ sind,¹⁶ soll auch der theologische Hintergrund der schließlich im Baseler Konzil 1437 zu einem indirekten Dogma führenden Lehrmeinung von der *Immaculata Conceptio*, der eine Jahrhunderte lange Entwicklung vorausgegangen war, dargelegt werden. Dieses betrifft etwa die dem Franziskaner Duns Scotus und seinem Orden entgegenstehende, jedoch mit einer tief empfundenen Marienfrömmigkeit verbundene Haltung des Zisterzienserabtes Bernhard von Clairvaux zur *Immaculata Conceptio Mariae*.

Ausgehend von Johannes Gerson (1363–1429), der in der Folge einer um 1400 aufgekommenen „Neuen Religiosität“ wie die „Devotio moderna“ eine Erneuerung der Theologie, der Schulreform, der Studienreform und der Bildung im Sinne einer lebenspraktischen Theologie gefordert hatte, deren Ziel es war, dass diese der Frömmigkeit „gerade auch der des Volkes“ zu dienen habe,¹⁷ prägte Berndt Hamm den Begriff der Frömmigkeitstheologie, die das ganze 15. Jahrhundert bestimmte.

¹³ Vgl. Beissel 1991, S. 71.

¹⁴ Stadtarchiv Braunschweig, B II, 4: fol. 7v.

¹⁵ Vgl. Hasse, 1941, S. 66 f.

¹⁶ Holböck 1965, S. 45.

¹⁷ Vgl. Smolinsky 1994, S. 39 f.

Traktate, Bibelkommentare oder Andachtsbücher sollten zu einer Reform der Theologie, der Kirche und des Lebens der einzelnen Christen führen mit dem Ziel einer frommen Lebenspraxis, die der „Erbauung der Seele“ und besonders der rechten Vorbereitung auf die Sterbestunde diene¹⁸. Eine Rolle spielte in der auf die „religiöse, jenseitsbezogene Lebenspraxis“¹⁹ gerichteten Literatur neben anderen Themen Maria als Fürbitterin, die Passion Christi, das Fegefeuer oder die *Ars moriendi*.

Nicht zu übergehen ist der Zusammenhang der Reformbestrebungen der Kirche und deren Einheit verbunden mit einer Forderung nach einer Reform für den Welt- und Ordensklerus des päpstlichen Legaten und Visitators Nikolaus von Kues und seine vom Mystizismus geprägte intellektuelle Haltung zum Kunstwerk. Seine kunsttheoretischen Überlegungen, in denen er unter dem Begriff der die Natur nachahmenden Kunst, *ars*, ein von Ideen geleitetes schöpferisches Tun verstand,²⁰ beeinflussten im Laufe des 15. Jahrhunderts Malerei und Skulptur.

Unter diesem Gesichtspunkt soll neben dem Blick auf die stilistische Qualität der Werke Borgentriks ein Verständnis vermittelt werden für die ikonographische Umsetzung des Vorgestellten unter der Voraussetzung der durch Auftraggeber gebotenen Vorgaben, welche sich bereits seit der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit unter den Bedingungen politischer und kirchenpolitischer Reformansätze gefestigt hatten.

Cord Borgentrik, der sich in seinen Marienaltären, nicht an den „süddeutschen zügigen Schnitzstil“, so Hasse, mit Figuresatz und Gesprenge oder den Reihenstil der niedersächsischen frühen Schnitzaltäre²¹ (Abb. 52), sondern an die Form des „Mittelnischenaltars“²² mit einer Figur der Gottesmutter in der Mitte und begleitenden Relieferzählungen im Schrein hielt,²³ fand erstmals im 19. Jahrhundert Eingang in die Forschungsliteratur mit Beurteilungen über die zwei großen, für Hemmerde und Alfeld geschnitzten Flügelaltäre durch Wilhelm Lübke, Ludwig Hänselmann und Ernst Franz August Münzenberger. Zuvor war dem Juristen und Kunstkenner Leopold von Ledebur (1799–1877)²⁴ im Jahr 1825 ein großer geschnitzter Flügelaltar in der ehemaligen Stiftskirche zu Schildesche bei Bielefeld aufgefallen, auf dem die Jahreszahl MCCCCCI und ein Braunschweig-Lüneburgisches Wappen noch zu erkennen waren. Ledebur beschrieb auch das heute verschollene zweite Flügelpaar.²⁵ Inzwischen hat Paul Pieper in seiner 1981 erschienen Monographie über

¹⁸ Hamm 1999, S. 14.

¹⁹ Ders. S. 21.

²⁰ Vgl. Nikolaus von Kues 2014, Bd. III, S. 96 f.

²¹ Vgl. die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandene, geschnitzte Feiertagsseite des Hochaltarretabels mit zwei Flügeln in der Brüdernkirche zu Braunschweig (Abb. 52).

²² Siehe Hasse 1941, S. 52.

²³ Vgl. Hasse 1941, S. 124.

²⁴ Ledebur beschrieb den Flügelaltar, dessen große Kreuzigung im Schrein begleitet wird von Szenen aus der Lebensgeschichte des Johannes Baptista und dem Marienleben in seiner handschriftlich verfassten Schrift: „Das Fürstentum Minden und die Grafschaft Ravensberg in Beziehung auf Denkmäler der Geschichte, der Kunst des Altertums“. In: Pieper 1981, S. 9.

²⁵ Vgl. Gmelin 1974, S. 395.

diesen Altar die Festtagsseite, deren Schrein eine große, in niederländischer Art geschnitzte Kreuzigung einnimmt, Cord Borgentrik zugeschrieben,²⁶ nachdem Gert van der Osten 1970 die Schnitzarbeiten der Werkstatt Borgentriks zugesprochen und Hans Georg Gmelin 1974 die auf Niedersachsen weisende Zuordnung der „groben malerischen Ausführung“ der Rückseiten der Flügel als „schwierig“ bezeichnet hatte.²⁷

Der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, der den 1483 vollendeten Marienaltar aus der unter dem Patronat des Prämonstratenserklosters Scheda stehenden Kirche in Hemmerde in seiner Arbeit von 1853 über westfälische Kunstwerke berücksichtigt hatte, beschrieb die 131 cm hohe Marienfigur im Schrein als „eine grosse Statue von schlichtem, würdigem Ausdruck bei etwas kurzem Körper in einem Altar, dessen Architektur sich von den in Westfalen üblichen durch ihre Einfachheit unterscheidet; jedoch sei die Bemalung und Vergoldung der mit „grosstheils anmuthigem Ausdruck“ wiedergegebenen Figuren gut“.²⁸ Der Bemerkung Lübkes, der Altar stehe an Feinheit hinter den meisten westfälischen Werken zurück, folgte wohl der Braunschweiger Archivar Ludwig Hänselmann im Jahr 1875 mit seiner Äußerung, „Besonders hoch wird man das Werk in der That nicht stellen können. Es ist eine Arbeit wie hundert andere ihrer Zeit“.²⁹

Jedoch sprach 1889 der Frankfurter Domherr und Kunstkenner Münzenberger bewundernde Worte über den wenige Jahre nach Fertigstellung des Hemmerder Altarwerks vollendeten, nach zisterziensischen Bedingungen für die St. Nicolai-Kirche in Alfeld geschnitzten Marienaltar Borgentriks, der heute der Minoritenkirche zu Köln „zur hohen Zierde gereicht und durch den Köln, das so reich an herrlichen alten Kirchen, so arm an gleichzeitigen Altaraufsätzen ist, eine sehr beachtenswerte Bereicherung erfahren hat.“³⁰ Münzenberger, dem die Verbindung des Bildschnitzers durch „Vergleichung“ mit dem Hemmerder Altar, der bereits damals in den Bestand des Braunschweiger Städtischen Museum gehörte, aufgefallen war, entdeckte sogleich mit Kennerblick, noch vor der Restaurierung der Figuren des Alfelder Altaraufsatzes, die Qualität des „schönen Werkes“.³¹

Abzulehnen sind die Ausführungen der 1921 in Strassburg erschienenen Arbeit Felix Wittings über „Cort Borgentrik“. Witting beschrieb die erst nach dem Tod Borgentriks durch den westfälischen Künstler Gert van Lon entstandene Malerei auf der Predella des Hemmerder Altars, „deren weiche Färbung“ zwar von den geschnitzten Figuren absteche, als von der Hand Borgentriks gemalt, außerdem sah er die Gemälde eines 1508 von einem bis jetzt unbekanntem Maler für den Braunschweiger Dom entstandenen Flügelretabel als eine Arbeit des bereits 1501

²⁶ Pieper 1981.

²⁷ Gmelin 1974, S. 396.

²⁸ Lübke 1853, S. 396.

²⁹ Hänselmann 1875, Nr. 288.

³⁰ Münzenberger 1889, S. 177 ff.

³¹ Ders. S. 178.

verstorbenen Cord Borgentrik an.³² Der Autor suchte den Einfluss auf das über die Grenzen Westfalens hinaus geschulte Kunstempfinden Borgentriks in der Übernahme des Stils zahlreicher Künstler aus dem west- und südeuropäischen Raum zu beweisen und sah vorrangig den Einfluss provençalischer Werke, insbesondere durch den in Avignon tätigen niederländischen Maler Nicolas Froment (1435–1486), der, so Witting, eine Vorbildfunktion auf Borgentriks Stil ausgeübt habe.³³

1924 bemerkte Josef Braun, dass Szenen aus dem Leben Marias im Schrein beiderseits der Figur der Gottesmutter nur selten zu sehen seien und lobte den Hemmerder Altar als eine der „hervorragenden Arbeiten.“³⁴

Ein Jahr später stellte Wolfgang Scheffler an beiden Marienaltären nur eine geringe künstlerische Leistung fest, die gedrungenen Figuren seien zu „schwerfällig und unfrei in den Bewegungen“ und es werde ein „handwerkliches Niveau nicht überschritten.“³⁵ Schefflers abwertendem Urteil, Borgentriks Kunst sei „kein größerer Reiz abzugewinnen“,³⁶ folgten Jahrzehnte später weder Stuttmann und v. d. Osten noch Bilzer. Mit differenzierten Aussagen stellten diese einen in Borgentriks Werken zu sehenden „Schuss derber Eleganz sowie in den männlichen Relieftypen einen Zug bäuerlicher Verschlossenheit als Erbteil seiner westfälischen Heimat“ heraus; dieser „westfälische Zug“, der auch in der Malerei des Conrad von Soest zu bemerken sei, gebe der Kunst Borgentriks mit ihrer ganz „charakteristischen Handschrift“ im niedersächsischen Raum eine besondere Stellung.³⁷

Eine gut recherchierte Arbeit ‚Cord Borgentrik und sein Kreis‘ legte Wolfgang Schuler 1983 vor. Schuler, der die beiden großen Schreinfiguren, als „beachtenswerte Leistungen der niedersächsischen Plastik des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts“ beschreibt,³⁸ bringt in seinen Ausführungen und dem Vergleich der beiden besprochenen Altäre das auf den Punkt, was dem Betrachter beim ersten Anblick auffallen wird, die künstlerische „Qualitätssteigerung“ des wenige Jahre nach dem Hemmerder Altar entstandenen Alfelder Retabels. Diesen geschnitzten Altar beurteilt der Autor folgerichtig als ein Werk, das „auf der Höhe seiner Zeit im niedersächsischen Kunstkreis um 1485“ steht.³⁹

Werden die Umstände der Aufträge, die unter dem Gesichtspunkt der Frömmigkeitstheologischen Bewegung durch die von ihren Ordensstatuten und Stiftern abhängigen Auftraggeber an den Künstler Borgentrik und seine Werkstatt ergingen, bedacht, so sind die widersprüchlich ausgefallenen Beurteilungen über die Stileigentümlichkeit der in Teilen einerseits im einfachen, andererseits im gehobenen Stil ausgeführten Marienaltäre Borgentriks anhand ihrer Aussage, der die Wahl der

³² Witting 1921, S. 60.

³³ Ders. S. 61; S.97; S. 103.

³⁴ Braun 1924, Bd. II. S. 478.

³⁵ Scheffler, Diss. 1925, S. 238 f.

³⁶ Scheffler 1925, S. 240.

³⁷ Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 72; Bilzer 1951, o. J. (S. 15).

³⁸ Schuler 1983, S. 39.

³⁹ Ders. S. 44.

Reliefszenen zugrunde liegt, neu zu beurteilen und zu bedenken, dass der Künstler mit der Auswahl und Anordnung der theologischen und auf Frömmigkeit gerichteten, vom Klerus geregelten Darstellungen die ‚Gedanken der Kirche‘⁴⁰ interpretiert hat.

⁴⁰ Måle 1994, S. 340.

2 Kirche und Frömmigkeit im späten Mittelalter

2.1 Frömmigkeitspraxis

Cord Borgentriks Hochaltarretabel dienten durch die Wahl und Anordnung der Reliefbilder mit ihren Assistenzfiguren sowohl den am Altar zelebrierenden Priestern als auch den außerhalb des Chorbereichs stehenden Laien nicht allein der Belehrung, sondern auch zum Teil als Andachtsbilder.

Grundsätzlich waren die bedeutendsten Themen der auch auf eine private Andacht bezogenen bildlichen Darstellungen, deren Ziel darin lag, an die Emotionen des Betrachters zu appellieren, Kreuzigungs- und Muttergottesdarstellungen,⁴¹ die Unterstützung fanden durch Darstellungen von Heiligen als Vorbilder des Glaubens.

Zusammengefasst lässt sich die Funktion der Flügelaltäre mit einer von Thomas von Aquin (um 1225–1274) dargelegten Erklärung zum Bild ausdrücken, dass in allen bildlichen Darstellungen drei Funktionen enthalten seien, sie dienten der Andacht, sie erinnerten an die Beispiele der Heiligen und belehrten die Unwissenden.⁴²

Die Ikonographie der Bilder und Skulpturen mit ihren volksfrömmigkeitsnahen und theologischen Aussagen hielt sich nicht nur an die in Synoden und Konzilien beschlossenen Bestimmungen, die dem Künstler mit der Auftragserteilung durch

⁴¹ Vgl. Suckale 2008, S. 17.

⁴² Suckale 2008, S.17; S. 47 Fußn. 12 (Liber in III sententiarum, dist. 9, art. 3).

den Auftraggeber vermittelt wurden, sondern auch an frömmigkeitsbezogene Texte, die zwischen 1400 und 1520, so Berndt Hamm, „geradezu eine Inflation“⁴³ erlebten. Diese Texte betrafen die „heilswirkende Passion Christi, die schutzgewährende Rolle Mariens und der Heiligen“, das Letzte Gericht, den Himmel, das Fegefeuer sowie das demütige Gebet, die Tugenden, Sünden und Anfechtungen.⁴⁴

Die zwei Seiten der Frömmigkeit meinen einerseits „innerseelische Spiritualität eines religiösen Individuums“ sowie andererseits die „kollektive, nach stereotypen Verhaltensmustern ablaufenden Formen religiöser Betätigung“; ihren Ausdruck fand die Frömmigkeit in der „Umsetzung von Religion in Lebensgestaltung beispielsweise als Meditationspraxis, als Rosenkranzgebet oder als Altarstiftung“.⁴⁵

Auf der Grundlage der anwachsenden Laienbildung, besonders im Bürgertum der Städte im 15. Jahrhundert führten die der „Erbauung der Seele“ dienenden Schriften mit dem Schwerpunkt der „rechten Vorbereitung auf die Sterbestunde“, der *ars moriendi*, von der eingeübten Frömmigkeitspraxis zu einer „Frömmigkeitstheologie“, die als die auf die religiöse jenseitsbezogene Lebenspraxis, eine „lebenspraktische Theologie“, die „als rechte *vita christiana* ganz und gar der Formgebung des christlichen Lebens gewidmet ist“.⁴⁶

Die Einheit von Frömmigkeitstheologie und Frömmigkeitsbildern, die ikonologisch aus den Inhalten der Frömmigkeitstheologie erschlossen werden konnten und häufig mit „moralisch unterweisenden und lehrhaften“ Spruchbändern versehen waren, sollten den Betrachter zu einer frommen Lebensführung animieren.⁴⁷

Die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, die als „eine der kirchenfrömmsten Zeit des Mittelalters“ beschrieben wurde, zeigen als besonderes Kennzeichen, wohl auch als Folge der Inquisition, ihre „geschlossene Kirchlichkeit“ mit einem „gesteigerten Interesse an der Wahrnehmung kirchlicher Heilsangebote“.⁴⁸

Dem Anfang des 15. Jahrhundert, an dem mit der Entwicklung einer „Neuen Frömmigkeit“ die allein auf Christus bezogene Bewegung der „*Devotio moderna*“ stand, folgte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein „Zug zur Massenhaftigkeit“, der sich besonders in der Verehrung der Gottesmutter zeigte⁴⁹, „zur womöglich bis zur Gewalttat wilden Erregtheit, und die Neigung, das Heilige zu simplifizieren und gemein zu machen“; dem weist Bernd Möller auch die andere Seite der Frömmigkeit zu, die sich in einem „zarten Individualismus“, dem „Hang zur stillen Innerlichkeit und innigen Schlichtheit“ ausdrückte.⁵⁰ Doch „weiterhin klappte

⁴³ Hamm 1999, S. 15.

⁴⁴ Ders. S. 15.

⁴⁵ Siehe Hamm 1999, S. 10 f.

⁴⁶ Hamm 1999, S. 18 ff.

⁴⁷ Ders. S. 38 f.

⁴⁸ Dörfler-Dierken 1992, S. 254 f.

⁴⁹ Dies. S. 255.

⁵⁰ Zitiert nach Dörfler-Dierken, S. 255.

ein Spalt“ so Möller, „zwischen dem Leben der Gläubigen und den Aktivitäten der Theologen und der offiziellen Kirche“.⁵¹

Der Wunsch nach einer heilen, in der seit dem 14. Jahrhundert von politischen sowie kirchlichen Krisen zerrütteten Welt, die Heimpel für das ganze 15. Jahrhundert als eine „Epoche der Krisen und Beharrung“⁵² bezeichnet, versuchte die Laienfrömmigkeit unter dem Gesichtspunkt des Heilsbedürfnisses eigene Formen zu finden, die sich in einer gesteigerten Marienfrömmigkeit und Heiligenverehrung äußerte⁵³ und ihren Niederschlag in der Gründung von Gebetsgemeinschaften sowie Marienbruderschaften fand. Eine der Formen, der sich nicht nur Laien, sondern auch Klerus und Orden zuwandten, betraf die aus der Marienverehrung hervorgegangene, mit den Begrüßungsworten Gabriels, *Ave Maria*, auf das Leben und die Passion Christi gerichtete Rosenkranzverehrung, die in Köln 1475 zur Gründung der bedeutenden Rosenkranz-Bruderschaft geführt hatte.⁵⁴

2.1.1 Zur Entwicklung der Marienverehrung

Verehrungswürdig wurde die Mutter Jesu im 2. Jahrhundert durch einen Anstoß zur sogenannten Mariologie⁵⁵, der von Justinus (gest.165) kam mit seinen Ausführungen einer Eva-Maria-Antithese, worin er den Ungehorsam der Eva durch den Gehorsam der Maria aufgehoben sah; denn, so Justinus, Eva gebar, nachdem sie dem Wort der Schlange geglaubt hatte, Ungehorsam und Tod, Maria aber voll Glauben antwortete dem Engel „mir geschehe nach deinem Willen.“⁵⁶

Irenäus von Lyon (um 140–um 202/3), *maximus Theologus et Mariologus saec. II*,⁵⁷ führte den Gedanken der Eva-Maria-Antithese weiter aus und nannte Maria die *advocata Evae*⁵⁸, die neue Eva und Beteiligte an der Heilsgeschichte als einen „integrierenden Bestandteil der Theologie“.⁵⁹

Die Miniatur der von Engeln gekrönten Gottesmutter mit Kind des „Kostbaren Evangeliars“ (Abb. 121) zeigt Bernward von Hildesheim im Widmungsbild, mit dem, so Guldán, um 1015 die Geschichte des „eigentlichen Eva-Maria-Bildes“ beginnt, seine Auseinandersetzung mit der Eva-Maria-Parallele; die Inschrift der Rahmenleisten, die die Köpfe Maria und Eva miteinander verbinden, weist auf *Die Pforte des Paradieses, durch die erste Eva verschlossen, ist nun durch die heilige Maria allen aufgetan*

⁵¹ Möller 2004, S. 214.

⁵² Siehe Seibt 1975, S. 25, S. 27, Fußn. 45.

⁵³ Siehe Seibt 1975, S. 15 ff.

⁵⁴ Vgl. Seibt S. 22; Klinkhammer 1975, S. 41 ff.

⁵⁵ Siehe Räisänen in ThRE Bd. XXII, 1992, S. 120: „Marienlehre, die seit dem 2. Jahrh. einsetzt, und Marienkunde werden seit dem 19. Jahrh. zusammengefasst unter dem Oberbegriff Mariologie.“

⁵⁶ Laurentin 1959, S. 52, Fußn. 28; vgl. Guldán 1966, S. 16.

⁵⁷ Roschini 1947, S. 79.

⁵⁸ Roschini 1947, S. 85.

⁵⁹ Vgl. Laurentin 1959, S. 52 f.; Roschini 1947, S. 79 ff.

(PORTA PARADISI PRIMA EVA(M) CLAUSA PER AEVAM NUNC EST PER S(AN)CT(AM) CUNCTIS PATEFACCTA MARIA(M).)⁶⁰

Das durch den Evangelisten Lukas geprägte Marienbild wurde in Ägypten im 2. Jahrhundert n. Chr. zur Verherrlichung Marias mit Legenden ausgeschmückt in einem, dem Herrenbruder Jakobus geschriebenen Pseudoevangelium, in dem zum ersten Mal die Namen ihrer Eltern, Anna und Joachim, genannt werden. Mit diesem Werk kündigten sich, so Schneemelcher, bereits alle künftigen marianischen Themen an.⁶¹ Der in der ältesten Handschrift (Papyrus Bodmer V, *Geburt der Maria, Offenbarung des Jacobus*)⁶² überlieferte, in das 4. Jahrhundert datierte⁶³ Legendenkranz, der anfänglich von Theologen der Westkirche verworfen wurde, erhielt von Konstantin v. Tischendorf (1815–1874) den Namen *Proteevangelium Jakobi*.⁶⁴

Daran hatte schloss sich das zwischen 550 und 700 geschriebene, mit Ergänzungen bereicherte *Pseudo-Matthäus-Evangelium* an, in dem zum ersten Mal Ochs und Esel an der Krippe⁶⁵ erwähnt werden; diese Schrift ist im 10. Jahrhundert durch eine ‚gesäuberte‘ Bearbeitung, *De Nativitate Sanctae Mariae*, verdrängt worden.⁶⁶ Teile daraus, die Jacobus de Voragine (gest. 1298) für seine *Legenda aurea* übernommen und dem Kirchenjahr angepasst hatte, wurden für Künstler und deren Auftraggeber maßgebend.

Nachdem im dritten ökumenischen Konzil in Ephesus im Jahr 431 der Mutter Christi der Titel *Theotokos*, Gottesmutter, zugesprochen worden war,⁶⁷ kam vermutlich in Jerusalem ein Urtyp ihres Bildes nach dem Vorbild einiger dem Evangelisten Lukas zugeschriebenen oder „nicht von Menschenhand gemalter“⁶⁸ Ikonen auf. Ein nach diesem Bild in Jerusalem encaustisch gemaltes Abbild der Gottesmutter mit ihrem segnenden Sohn auf dem linken Arm gelangte nach Konstantinopel in die Hodegonkirche, wo die Holztafel als so genannte „Hodegetria“, die Wegweisende (Abb. 4), bis 1453 als Schutzikone der Hauptstadt des Ostreichs verehrt wurde.⁶⁸

Parallel zur byzantinischen, mit ihrem Würdezeichen, dem Maphorion, dargestellten und vielfach kopierten *Theotokos* entstand in der Stadt Rom im 6. Jahrhundert eine Sonderform ihres Bildes mit der Darstellung einer gekrönten, als Königin der Welt bezeichneten *Maria Regina*, die als stadtrömische Eigenart auf Rom bezogen blieb. Darin verbarg sich ein Widerstand und Aufbegehren der Päpste gegen die Vormachtstellung der byzantinischen Kaiser, denen Rom über zwei Jahrhunderte politisch und kirchenpolitisch unterstellt war.⁶⁹ Die thronende, mit einer

⁶⁰ Zitiert nach Guldan 1666, S. 14; Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward, 1994, Abb. 6.

⁶¹ Schneemelcher 1999, S. 337 f.

⁶² Marienlexikon Bd. 5, S. 351 f.

⁶³ Schneemelcher 1999, S. 334.

⁶⁴ Vgl. Schneemelcher 1999, I, S.336.

⁶⁵ Marienlexikon Bd. 5, S. 372 f.

⁶⁶ Siehe Gijssels 1981, S. 13.

⁶⁷ Vgl. Jedin 1990, S. 22 ff.; der Titel *Theotokos*, *Gottesgebäerin*, hatte sich gegen die von Nestorius, Patriarch von Konstantinopel, geprägte Bezeichnung *Christotokos*, *Christusgebäerin*, durchgesetzt.

⁶⁸ Beissel 1972, S. 73 f.

⁶⁹ Vgl. Ostrogorsky 1963, S. 65.

byzantinischen offenen Kaiserkrone⁷⁰ gekrönte Gottesmutter mit Kind erschien zum ersten Mal in einem Fresko auf dem Apsisbogen der von einem antiken Gebäude in eine Basilika umgewandelten *Sa. Maria Antiqua* auf dem Forum Romanum.⁷¹

Etwa ein Jahrhundert später erhielt die römische Titularkirche *Sa. Maria in Trastevere* eine Zypressenholztäfel mit der gemalten Darstellung einer *Maria Regina*. Dieses seit dem 16. Jahrhundert als *della Clemenza* bezeichnete Bild zeigt die Gottesmutter in byzantinischer Hofkleidung, sie hält in der Rechten anstelle der byzantinischen kaiserlichen Attribute das Patriarchalkreuz (Abb. 127).⁷² Der „vero titulus“ weist auf den Sinn der Darstellung mit einem latinisierten Zitat aus dem Akathistos-Hymnos, dem um 500 entstandenen, berühmtesten Hymnus der Ostkirche⁷³: „Christus geboren aus der Gottesmutter“. Carlo Bertelli bemerkt dazu, dass mit der als *Maria Regina* dargestellten Gottesmutter mit Kind in *Sa. Maria in Trastevere* eine stilistische Neuschöpfung, die sich unabhängig mache von den Vorbildern der byzantinischen Ikonen, in der Kunstgeschichte des Abendlandes aufgetreten sei.⁷⁴

Die im byzantinischen Reich entstandenen verschiedenen Grundformen der ausschließlich zweidimensionalen Gottesmutterdarstellungen mit Kind wurden im Westreich übernommen und umgeformt, wo sie ab dem 10. Jahrhundert auch in dreidimensionalen Darstellungen wiederkehrten und nach den sich wandelnden Stilepochen in den verschiedenen Kunstlandschaften Sonderformen entwickelten.⁷⁵

Dem Formgefühl der gotischen Architektur kam das Standbild der stehenden Gottesmutter in der Haltung der Hodegetria mit ihrem Sohn auf dem linken Arm entgegen; sie schien als Pfeilerfigur französischer Kathedralen geeigneter als die sitzenden Madonnenfiguren aus der Zeit der Romanik.⁷⁶ Neben den in Stein gehauenen Darstellungen erschien das Bild der stehenden Hodegetria sowohl dreidimensional in Elfenbeinfigürchen der Pariser Werkstätten (Abb. 130) als auch zweidimensional in der Glasmalerei. Ihr Aussehen lebte fort, nachdem das Gnadenbild im Jahr 1453 zerstört worden war, in einer Miniatur nach dem Urbild oder seinem Konstantinopler Abbild des im Jahr 586 entstandenen syrischen Rabbula-Codex, fol. 1, (Abb. 4), der seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Biblioteca Laurenziana in Florenz aufbewahrt wird.⁷⁷

Am Ende des 15. Jahrhunderts war eines der wichtigsten Marienmotive die Darstellung Marias als das in der Apokalypse des Johannes beschriebene *Apokalyptische Weib*. Von Sonnenstrahlen umgeben und den Mond zu ihren Füßen verwies dieses

⁷⁰ Vgl. Schramm Bd. II. 1955, S. 418 ff.

⁷¹ Vgl. Krautheimer Corpus 1959, S. 251.

⁷² Vgl. Bertelli 1961, S. 16.

⁷³ Pätzold 1989, S. 2.

⁷⁴ Bertelli 1961, S. 16: *È invece un assunto nuovo, una creazione originale che segna un punto fondamentale della storia dell' arte in occidente.*

⁷⁵ Schiller 1980, 4, 2, S. 181.

⁷⁶ Vgl. Goldschmidt 1923, S. 16.

⁷⁷ Vgl. Cecchelli, Faksimile 1959.

Bildmotiv der *virgo in sole*, das „alle Ehrentitel in sich fasste“, auf ihre leibliche Him-melaufnahme, die verbunden war, wie im Basler Konzil beschlossen, mit dem Glauben an ihre *Conceptio Immaculata*.⁷⁸

2.2 Reformbestrebungen im 15. Jahrhundert

Im Zusammenhang einer seit Beginn des 15. Jahrhunderts geforderten Reform der Kirche mit dem Ruf nach einer Laien- und Klerikerbildung standen Ansätze von Gelehrten, welche „die Bildung als grundlegendes Element einer Erneuerung“ beschrieben.⁷⁹

Der programmatische Impuls einer gegen den scholastischen Lehrbetrieb gerichteten Frömmigkeitstheologie, die zu einer Reform der Theologie, und der Kirche führen sollte, kam von Johannes Gerson (1363–1429), dem der Mystik nahestehenden Kanzler der Universität Sorbonne in Paris.⁸⁰

Die Erneuerung der Kirche habe in der Kinder- und Jugenderziehung anzufangen, in der allerdings die moralische Erziehung im Zentrum stehen solle, betonte Gerson und forderte eine Studienreform.⁸¹ Gerson sah in der Folge einer „neuen Religiosität“, die um 1400 aufgekommen war, als das oberste Ziel der Theologie, dass diese der Frömmigkeit, „gerade auch der des Volkes“ zu dienen habe.⁸² Seine Forderung mit dem Ziel einer „Verchristlichung des Volkes“ durch eine Seelsorge, die an der Spitze der Kirche beginnen sowie „Nutzen bringen und in der Heilshoffnung die Zuversicht stärken“ solle, um sodann von oben nach unten über Bischöfe und Priester bis zu den Gläubigen weitergereicht zu werden,⁸³ wurde in verschiedenen Formen ein Thema des achtzehn Jahre währenden Basler Konzils von 1431 bis 1449. Ähnliche Überlegungen äußerte Nikolaus von Kues, einflussreicher Beobachter des Basler Konzils, der im Rahmen des Reformgedankens eine aus der Tradition begründete Reform anstrebte, die den Wunsch nach einer Wiederherstellung eines einmal vorhandenen Zustands enthielt. Auch er forderte eine „moralische Erneuerung des gesamten Volkes“.⁸⁴ Wenige Jahrzehnte später deckte ungeschönt, pointiert und mit Spott der Basler Gelehrte Sebastian Brant (1458–1521) in seiner 1494 gedruckten Schrift *Das Narrenschiff*, welche alle nur möglichen Narrheiten und Torheiten der Menschen anprangerte, die im 15. Jahrhundert beobachteten Missstände auf, welche mit dem Verlust der guten Sitten aller Stände und dem Verfall des Glaubens einhergingen. Er geißelte die Unsitte der Jagd nach Pfründen und der neuen Moden, in der „alle Kleider reich an Falten sind“ und beklagte das Fehlen des

⁷⁸ Noll 2019, S. 35.

⁷⁹ Vgl. Smolinsky 19194, S. 39.

⁸⁰ Ders. S. 10; S. 23.

⁸¹ Ders. S. 40.

⁸² Angenendt 1997, S. S. 74.

⁸³ Vgl. Angenendt 1997, S. 189 f.

⁸⁴ Helmtrath 1996, S. 101 ff.

elterlichen Vorbilds.⁸⁵ In dieser moraldidaktischen Schrift strebte Brant eindringlich, im Glauben an die Wirkung durch „Ermahnung und Erlangung von Weisheit, Vernunft und guter Sitten“ eine Besserung der Menschen an.⁸⁶

Bereits ein Jahrhundert zuvor hatte Gerhard Groote (1340–1384) aus Deventer einen anderen Ansatz als Gerson verfolgt. Groote, ein Zeitgenosse der 1391 kanonisierten Birgitta von Schweden, fand nach Studien in Paris in der Zurückgezogenheit eines asketischen Lebens im Orden der Kartäuser⁸⁷ zu einer neuen Spiritualität.⁸⁸ Seinem Grundsatz einer selbstgewählten Demut, der Selbsterniedrigung und der „Einfalt des Herzens“ getreu, setzte er gegen die Ablehnung des wissenschaftlichen Strebens das Studium der Heiligen Schrift, der Kirchenväter und Heiligenlegenden.⁸⁹ Anhand des geistlichen Tagebuchs Grootes wurde der Gläubige animiert, sich ein Beispiel an der Armut, Demut und dem Leiden Christi zu nehmen und in Meditation und Innerlichkeit zu üben. Die Urfassung seines Tagebuchs „De Imitatio Christi“ erfuhr mehrere Überarbeitungen, von denen eine Ausgabe bereits dem von 1414 bis 1418 dauernden Konzil in Konstanz, das die Angriffe aus den Reihen der alten Orden gegen Groote schließlich untersagte, vorgelegen hatte.⁹⁰ Die endgültige Überarbeitung dieses Textes, die das Ziel verfolgte, „dem Leben Christi in der eigenen Lebensführung möglichst nahe zu kommen“, wurde in der Fassung des Augustiner Chorherrn Thomas von Kempen (1379/80–1471) ein Erbauungsbuch, das ebenfalls von den Konzilsvätern in Basel (1431–1449) begutachtet wurde.⁹¹ Die auf Christi Passion gerichteten Gedanken dieser Schrift lagen schon dem verbreiteten und viel gelesenen, unter dem Einfluss der Christusfrömmigkeit Bernhards von Clairvaux entstandenen Erbauungsbuch ‚Vita Jesu Christi‘ des im Norden Deutschlands geborenen Ludolf von Sachsen (um 1300–1377/78) zugrunde. Ludolf gehörte lange dem Dominikanerorden an und trat schließlich im Jahr 1340 in den Orden der Kartäuser ein.⁹² Sein, ähnlich dem vorkanonischen und später verworfenen „Diatessaron“ des frühchristlichen Textkritikers Tatian,⁹³ in der Form einer Evangelienharmonie verfasstes Andachtsbuch unter dem Titel „Vita Jesu Christi ex Evangelio

⁸⁵ Brant 1958, S. 5 ff.; S. 23.

⁸⁶ Ders. aus dem Schlusswort S. 272.

⁸⁷ Bruno (um 1030/35–1101), Kanoniker in Köln, Chorherr in Reims, Stifter des Kartäuserordens (Ordo Cartusienensis), entschied sich für ein strenges Eremitenleben, das er in Cartusia, Grande Chartreuse, mit Gemeinschaft verband. Neben dem Gebet und Arbeit pflegte der Orden das Studium und Abschreiben heiliger Schriften. In: Schwaiger 1994, S. 277 f.

⁸⁸ Vgl. TRE Bd. XVI, S. 274.

⁸⁹ Kohl in *Monastisches Westfalen* 1982, S. 203.

⁹⁰ Vgl. Kohl in *Monst. Westfalen* 1982, S. 204.

⁹¹ Vgl. Kröber in *Thomas von Kempen* 1967, S. 234 f.; siehe auch Thomas a Kempis mit Anmerkungen (*Réflexions*) des Félicité de Lamennais, 1961, S. 9 ff.

⁹² Vgl. *Krumwiede* Bd. 1, 1995, S. 97.

⁹³ Der Syrer Tatian, vor 150 n. Chr. ein Schüler des römischen Märtyrers Justinus und später Stifter einer häretischen Sekte, wurde um 172 von der Kirche ausgestoßen. Für die syrische Kirche verfasste er das von den Kirchenvätern verworfene Diatesseron, ein zweiteiliger Kanon aus Evangelienharmonie und Bearbeitung der Briefe des Paulus, vgl. Preuschen 1926, S. 21–23; S. 29.

et approbatis ab Ecclesia catholica doctoribus sedule collecta“ entstand in der Kartause von Mainz.⁹⁴

Auf der Grundlage des Gedankenguts Grootes, das ausschließlich um Christus mit einer Betonung seiner Menschlichkeit vor der seiner Göttlichkeit unter dem Gesichtspunkt seiner Leiden kreiste, entwickelte sich die Bewegung der *Devotio moderna*. Mit der Gründung ihrer ‚Häuser vom gemeinsamen Leben‘ und der mit festen Statuten ausgestatteten, weltoffenen Frater- und Schwesterhäuser, folgte das erste, unter der Augustinusregel stehende Kloster der *Devotio moderna* in Windesheim bei Zwolle. Die Bewegung fand, aufgrund ihres Nicht-Gebundenseins an ein Gelübde, Verbreitung in den Niederlanden und von dort aus zunächst in Westfalen, wo das erste, von Windesheim besiedelte Kloster bei Nordhorn entstand.

Die in der *Devotio* auf Christus zentrierte Frömmigkeit, auf die bereits die Zisterzienser durch Bernhard von Clairvaux und Schriften des Franziskaners Bonaventura (1217/21–1274) ausgerichtet waren, war nichts Neues, so dass, nach Wilhelm Kohl, Zweifel am Begriff „Neue Frömmigkeit“ im Zusammenhang mit der Bewegung der *Devotio moderna* angebracht seien.⁹⁵

Nicht ohne Wirkung blieb das Verhältnis der *Devotio moderna* auf niederländische Maler, die, wie Rogier van der Weyden, Hans Memling und weitere Künstler, die Passion Christi oder Schmerzen Mariae in Bildern für die Privatandacht darstellten.⁹⁶ In einer naturalistischen Form zeigen die aus dem Geist der Verinnerlichung des Glaubens gemalten Altäre Jan van Eycks und Rogier van der Weydens eine „tiefe Frömmigkeit und religiöse Einfühlung“, die in den Schriften der *Devotio moderna* zugrunde gelegt waren.⁹⁷

Das Ringen der Konzilsväter um Reformen innerhalb der Kirche während der Konzilien (1414–1418) in Konstanz und Basel (1431–1449), der „Zeit der Reformkonzilien“⁹⁸, galt vorrangig einer Erneuerung innerhalb der Kirche, der Ausbildung und Erziehung des Klerus nach Dekreten, welche die „Qualität und Sittlichkeit des Klerus“, Nützliches zur Unterweisung der Priester, die würdige Abhaltung des Gottesdienstes sowie die Tracht der Kanoniker betrafen.⁹⁹ Zwar begann 1431 das Konzil in Basel mit dem Ziel, *reformatio generalis ecclesiae in capite* (Papst und Kurie) *et membris* (Klerus und Laien), erreichte aber in der öffentlichen Wahrnehmung keine befriedigende Reform der ‚Glieder‘, was sich, so Johannes Helmrath, in einer für ihn nur sehr eingeschränkt haltbaren Ansicht ausdrückte, das Konzil „habe sich zwar eifrig der Reform des päpstlichen *caput* angenommen, die *reformatio in membris* aber vernachlässigt“.¹⁰⁰ Erfolgreicher verlief nach anfänglichem Widerstand einiger Abteien das Durchsetzen einer Reform der Orden, welche bereits seit dem

⁹⁴ Ludolf von Sachsen 1994, S. 11.

⁹⁵ Kohl 1882, S. 207.

⁹⁶ Vgl. Anmut und Andacht 2007, S. 12 f.

⁹⁷ Pochat 1986, S. 218.

⁹⁸ Zitiert nach Helmrath 1987, S. 331.

⁹⁹ Helmrath 1987, S. 335. Vgl. auch Quellen 2002, S 327: 15. Sitzung vom 26. Nov. 1433.

¹⁰⁰ Zitiert nach Helmrath 1987, S. 334; siehe auch Helmrath in Ökumen. Kirchengesch. 2008, S. 142 ff.

14. Jahrhundert, wie auch das Weserkloster Bursfelde, von dem „allgemeinen Zerfall des Klosterwesens betroffen“ waren.¹⁰¹ Unter dem Einfluss der Frömmigkeitsbewegung der *Devotio moderna* erneuerte sich das benediktinische Kloster Bursfelde und wurde Zentrum der im Jahr 1446 durch die Leitung des Basler Konzils vollzogenen offiziellen Konstituierung der Bursfelder Kongregation.¹⁰²

Einen Einblick in die Verfallerscheinungen innerhalb der Klöster zeigt Rethmeyer am Beispiel einer Eingabe des Konvents des der Bursfelder Kongregation angeschlossenen Braunschweiger Klosters St. Ägidien, das dem Bistum Halberstadt unterstellt war, an das „Concilium zu Basel“. Als Antwort erging von dort eine durch Nikolaus V. (Papst 1447–1455) bestätigte Bulle an die Pröpste und Dechanten der Bistümer Hildesheim und Halberstadt, mit einer Ermahnung, die Rethmeyer beschreibt,

daß sie samt und sonders dem Kloster und der gantzen Braunschweigischen Clerisey in allen Bedrängnissen beystehen/ alle ihnen wider die hergebrachte Gewohnheit aufferlegte tallias, Auflagen und Collecten abwenden/ und alles anzuthuende Unrecht/ so viel ihnen immer möglich/ von ihnen abbelffen sollten.¹⁰³ Weiter wird in dieser Bulle bemängelt, dass denjenigen Mönchen nachgesehen (concediret) wurde, die gegen ihre Ordensregel alle Tage, außer am Mittwoch, Freitag und Sonnabend Fleisch aßen und Kleidung aus Leinen trugen. Desgleichen sollten diejenigen, die durch das schändliche Laster der Simonie entweder vor Geld welche angenommen/ oder sich ins Kloster eingekauft, durch den Bischof zu Halberstadt in den Bann gethan werden.¹⁰⁴

Unter dem Einfluss des auch für die Reformen der Klöster zuständigen päpstlichen Legaten Nikolaus von Kues, der vor dem Studium in Heidelberg zwei Jahre von Fraterherren der Schule in Deventer unterrichtet worden war¹⁰⁵, erfüllte das Zisterzienserkloster Marienrode¹⁰⁶, in dessen Verantwortung die Kirchen der Stadt Alfeld mit ihrem Umland lagen, die Forderungen nach einer gründlichen theologischen Bildung seiner Klostergemeinschaft.¹⁰⁷

¹⁰¹ Krumwiede 1995, 100.

¹⁰² Vgl. Krumwiede 1995, S. 101; siehe auch Elm in Perlitt 1994, S. 72.

¹⁰³ Rethmeyer I, 1707, S. 73.

¹⁰⁴ Ders. S. 74.

¹⁰⁵ Leider 2000, S. 32.

¹⁰⁶ Vgl. v. Jan 1975, S. 15.

¹⁰⁷ Nikolaus von Kues, seit 1451 Visitator für die Kirchen-, Klerus- und Klosterreform, setzte in Niedersachsen für die Reform auch der alten Orden den der Windesheimer Kongregation angehörenden Johannes Busch (1399–1480) als Visitator ein, der gegen Widerstände der Abteien mit harter Hand durchgriff. In: Krumwiede 1996, Bd. 1, S. 99.

2.2.1 Nikolaus von Kues

Eines der Hauptanliegen in den Schriften des Nikolaus von Kues (1401–1464), bis 1437 eine der führenden Persönlichkeiten des Basler Konzils, galt der Reform der Kirche und deren Einheit. Von Nicolaus V. (Papst von 1328–1330) 1451 als päpstlicher Legat und Visitor mit der Klerus- und Klosterreform beauftragt, war das Ziel des Nikolaus Cusanus, Bischof von Brixen, während seiner Reisen durch die deutschen Provinzen, neben den Klostervisitationen eine religiöse und sittliche Erneuerung für den Klerus und das Volk durchzusetzen.¹⁰⁸ Seine an Papst Pius II. (Enea Silvio Piccolomini 1405–1464) gerichteten Reformvorschläge „Reformatio generalis“ als Entwurf einer Päpstlichen Bulle enthalten vierzehn Regeln¹⁰⁹ mit praktischen Anweisungen zur Reform der Kirche. Diese Reformatio, die Nikolaus von Kues als Rückführung, *ad formam primam reducere* auf die ursprüngliche Form, die Christus ist, verstand,¹¹⁰ müsse zuerst „beim Haupt beginnen, in der „der Papst vor allem mit gutem Beispiel“ voran gehen solle.¹¹¹ Die Regeln des 1458 in die Hände der Reformkommission in Rom gelangten Entwurfs der „Reformatio generalis“ für eine Reform von oben, waren zwar ein tragfähiges Fundament aller Klöster und Stifte der Bistümer Verden, Halberstadt und Hildesheim,¹¹² sie zeigten jedoch noch keine große Wirkung auf Sittlichkeit und Disziplin im Bereich des Weltklerus.

Eine größere Wirkung erreichte Nikolaus, der unter dem Begriff der die Natur nachahmenden Kunst, *ars*, ein von Ideen geleitetes schöpferisches Tun verstand, vor allem für die Stellung der Kunsttheorie. Aus ästhetischer und kunsttheoretischer Sicht, so folgert Pochat, sei seine Bedeutung für Leon Battista Alberti (1404–1472), und Leonardo da Vinci (1452–1519) wohl größer gewesen als bisher angenommen.¹¹³

Mit seiner am 23. Oktober 1453, wenige Monate nach der Einnahme Konstantinopels verfassten, als „Betrachtungsbuch“ ausgeführten Schrift *De Visione Dei* für den Abt und die Brüder des Klosters St. Quirinus am Tegernsee wollte Cusanus durch eine „sinnliche Einleitung“ zur Erfassung der „mystischen Theologie“ den Brüdern den Weg in das heiligste Dunkel zeigen.¹¹⁴ In seiner Spätschrift von 1440 *De Docta Ignorantia* nennt er das heiligste Dunkel das „unendliche Licht im Dunkel der Unwissenheit“, welches „im Dunkel unserer Unwissenheit immer leuchtet, die Dunkelheit kann es jedoch nicht begreifen“, *et quod ipsa infinita lux semper luct in tenebris nostrae ignorantiae, sed tenebrae eam comprehendere nequeunt.*¹¹⁵

¹⁰⁸ Vgl. Iserloh 1965, S. 3 f.

¹⁰⁹ Aus der im Jahr 1458/59 entworfenen Reformbulle „Reformatio generalis“ des „Nicolai de Cusa“, in: Miethke/Weinrich 2002, Pars altera, S. 268; S. 477 bis S. 487.

¹¹⁰ Iserloh 1965, S. 8 f.

¹¹¹ Zitiert nach Iserloh 1965, S. 6 f.

¹¹² Vgl. Krumwiede 1995, S. 99.

¹¹³ Pochat. 1986, S. 222.

¹¹⁴ Nicolaus von Kues 2014, Bd. III, S. X; S. 85.

¹¹⁵ Ders. Bd. I, S. 292 f.

Cusanus, zum Kardinal erhoben, schickte mit der Schrift *De Visione Dei*, worin er versuchte, in „menschlicher Weise die Tegernseer Mönche auf dem Weg eines Gleichnisses zum Göttlichen zu führen“, ein kleines Gemälde des „Alles-Sehenden“, *quasi cuncta circumspiciat*, das durch außerordentliche Kunst der Malerei so wirke, als ob es alles ringsherum überschaue.¹¹⁶ Das sinnliche Bild des Alles-Sehenden, ein Bild Gottes genannt, *quam iconam Dei appello*, an die Wand befestigt, werde jeden ansehen, von welcher Stelle aus auch betrachtet, so als blicke es nur ihn allein an, und er werde im unbeweglich an der Wand befestigten Bild die Beweglichkeit des unbeweglichen Blickes umso mehr bewundern.¹¹⁷

Es gebe, so Nikolaus weiter, viele ausgezeichnete Bilder dieser Art auf dem Markt zu Nürnberg sowie ein sehr kostbares im Rathaus zu Brüssel von dem großen Maler Roger, *Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula*.¹¹⁸ Cusanus war zuvor, während einer Visitationsreise um 1450 nach Brüssel, auf dem großen, für den Ratssaal gemalten Wandbild des in hohem Ansehen stehenden Stadtmalers Rogier van der Weyden der Kopf eines aus dem Bild heraus sehenden Mannes aufgefallen. Die wenig später als Wandbehang gewirkte Kopie des 1695 zerstörten, aus mehreren Szenen zusammengesetzten „Gerichtsbildes“ zeigt einen im Dreiviertelprofil dargestellten männlichen Kopf, der als Selbstporträt Rogiers bezeichnet wird, dessen Augen den Betrachter überall hin zu verfolgen scheinen; ein Trick, so Kemperdick, „der deutlich auf den Maler als ‚Beobachtenden‘ hinweist“.¹¹⁹

Die beschriebenen Äußerungen des Kardinals über das Selbstporträt des Künstlers im Bild als dem eindringlich in die Augen sehenden Beobachter des vor dem Gemälde stehenden Betrachters blieben nicht ohne Wirkung auf die Beurteilung en-face ausgeführter Porträts in künstlerischen Darstellungen.

¹¹⁶ Ders. Bd. III, S. 94 f.

¹¹⁷ Vgl. Nikolaus von Kues 2014, Bd. III, S. 96 f.; Buchenau 1948, S. 6 f.

¹¹⁸ Ders. Bd. III, S. 94.

¹¹⁹ Kemperdick 1999, S. 26.

3 Cord Borgentrik, Bildschnitzer in Braunschweig

Cord Borgentrik, Bildschnitzer und Maler, war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein gefragter Künstler in der Hansestadt Braunschweig, der nicht nur die Stadt und das Umland mit Bildwerken versorgte, sondern auch Retabelaufträge für Kirchen in ferner gelegene Städte, wie die Beispiele Gandersheim, Alfeld und Hemmerde bei Unna zeigen, mit gefassten Schnitzarbeiten belieferte.

Die aus fünf Weichbildern¹²⁰ entstandene Stadt Braunschweig behauptete sich, entgegen der Auffassung ihrer Landesherrn, der Braunschweig-Lüneburgischen Herzöge, als freie Stadt.¹²¹ Die mit einem „reichen Kunstleben“ ausgestattete und im 15. Jahrhundert größte Stadt Niedersachsens war nach der Beschreibung des Enea Silvio de' Piccolomini (1458 bis 1464 Papst Pius II.)

eine für ganz Deutschland denkwürdige Stadt, groß und bevölkert, befestigt mit Mauern und Gräben. Auch Türme und Bollwerke ragen hervor. Es gibt großartige Häuser, feine

¹²⁰ Siehe Kroeschel 1985, S. 15, Weichbilde waren selbständige Gemeinden, die über jeweils eigene Burmeister verfügten, „was ein Weichbild ausmacht, lassen im niedersächsischen Raum zuerst die Privilegien für Bremen 1186 und Stade 1209 erkennen...; wer Jahr und Tag unangefochten unter dem Weichbild ansässig war, kann nicht mehr als unfreier Mann in Anspruch genommen werden; die Niederlassung auf freiem Boden vermittelt also den Erwerb der persönlichen Freiheit: ‚Weichbild macht frei.‘“

¹²¹ Puhle 1985, S. 235.

*Straßen. Große und reichgeschmückte Kirchen. Hier gibt es fünf Marktplätze, fünf Amtshäuser und ebenso viele Konsulare sprechen den Bürgern Recht; von hier benennen sich die braunschweigischen Herzöge. Das sind in ganz Deutschland die edelsten Nachkommen der Ottonen, deren Ruhm mit der Macht im Verlauf der Zeit verblasst.*¹²²

In stadtpolitisch unsicheren, mit Aufständen, „Schichten“, und kirchenpolitisch mit Reformauseinandersetzungen ausgefüllten Jahrzehnten leitete Cord Borgentrik in der zweiten Jahrhunderthälfte eine große Maler- und Bildschnitzerwerkstatt bis zur Aufgabe seines Unternehmens am Ende des 15. Jahrhunderts.

Ihm unterstanden für die Anfertigung geschnitzter Retabel mehrere Gesellen, Fassmaler, Schreiner und Schlosser für die Herstellung von Winkeleisen und Scharnieren sowie Vergolder für den Pressbrokathintergrund. Nicht jede Figur und nicht jedes Relief der Retabel stammt von der Hand Borgentriks, doch in der Regel wurden die Teile des Schreins vom Werkstattmeister geschnitzt.¹²³

Wie in den meisten Städten des Reichs gehörte in Braunschweig, so Fuhse, die Bildschnitzer-Bildhauerprofession zu den freien Künsten;¹²⁴ hier hatten die Ratsherren der Stadtteile angeordnet, Maler und Bildhauer ohne Zunftzwang arbeiten zu lassen.¹²⁵

Nach seiner Wanderschaft, die der aus Westfalen stammende Künstler in den Westen und wohl auch in den Süden des Reiches geführt haben muss, fand Cord Borgentrik wohl nach 1450 eine Anstellung in Braunschweig als Geselle in der Werkstatt des Malers und Bildschnitzers Kort vom Hagen.¹²⁶

Der Name des möglicherweise um 1430 geborenen Cord Borgentrik¹²⁷ wird erstmals im Jahr 1457 in Steuerbüchern der Altstadt Braunschweigs erwähnt, nachdem der Künstler die Witwe des Malers Kort vom Hagen geheiratet hatte: „Kort Borgentryk“, „borger bynnen brunsw.“¹²⁸, leistete anstelle des verstorbenen Malers Kort für sich und „synes wyves kindere“¹²⁹ den Schoßeid.¹³⁰ Durch die Verbindung mit der etwa eine Generation älteren Ilsebe wurde der junge Geselle zum Vormund ihrer Kinder bestimmt und übernahm den Besitz der im Braunschweiger Weichbild Altstadt¹³¹ gelegenen Malerwerkstatt des verstorbenen Kort, die diesem dreißig

¹²² Piccolomini 2005, S. 193; siehe auch Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 65.

¹²³ Vgl. Hasse 1941, S. 66 f.

¹²⁴ Fuhse 1925, S. 11.

¹²⁵ Fuhse 1955, S. 152.

¹²⁶ Bilzer, Miszellen 5, 1970.

¹²⁷ Nicht gesichert bleibt, ob der Name des Künstlers von dem Ort des damals im Bistum Paderborn gelegenen Borgentreich, der sich als Geburtsort Borgentriks rühmt, herzuleiten ist.

¹²⁸ Stadtarchiv Braunschweig B I, 15 :13, fol. 18 r.

¹²⁹ Zwei Jahre vorher, 1455, hatte der Stiefsohn Borgentriks, Kort vom Hagen, einen Auftrag für Bemalung und Vergoldung der steinernen Standbilder an den Lauben des Altstadtrathauses erhalten. Siehe auch Hänselmann 1875, S. 196 f.

¹³⁰ Hänselmann, Braunschw. Nachrichten 1875, Nr. 289; Stadtarchiv Braunschweig B II, 5 :16 ff.

¹³¹ Die fünf rechtlich voneinander unabhängigen Siedlungen, von denen die Altstadt, Neustadt und Sack kirchlich dem Bistum Hildesheim, Hagen und Altwiek dem Bistum Halberstadt unterstanden, erhielten erst am Ende des 13. Jahrhunderts ein einheitliches Stadtrecht. In: Puhle 1985, S. 5.

Jahre zuvor ebenfalls durch Einheirat zugefallen war. Diese Malerwerkstatt, in der Borgentrik möglicherweise auch als Flach- und Fassmaler ausgebildet wurde, lässt sich in den Schoßbüchern der Altstadt bis an den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen.¹³²

In den Degedingbüchern¹³³ der wohlhabenden Altstadt¹³⁴ (Vol. V, 1443–1490), die Borgentrik als schoßwürdigen Bürger vermerken, wird sein Name mehrfach in Verbindung mit Zinszahlungen seines ihm auf Johannitergrund¹³⁵ zugefallenen Hauses genannt, für das Wurtzins an den Ordenshof zu entrichten war.¹³⁶

Im Hinblick auf die Auftraggeber Borgentriks bedeutete der Wohn- und Werkstattort im Weichbild Altstadt, in dem die reichsten Bürger der Stadt Braunschweig wohnten¹³⁷, eine engere Bindung an das Bistum Hildesheim, dem kirchlich die Stadtteile Altstadt, Neustadt, Sack und der Burgbezirk mit der Stiftkirche St. Blasius unterstanden. Die Weichbilder Hagen und Altwiek mit dem St. Ägidienkloster dagegen gehörten zum Bistum Halberstadt.

Allerdings waren beide Bistümer, deren Grenze in der kirchenpolitisch zweigeteilten Stadt der Okerlauf bestimmte, Suffragane des Metropolitanverbandes Mainz

Entgegen der Bischofsstadt Hildesheim, die mit eigenen Bildschnitzer- und Malerwerkstätten ausgestattet war, bestand eine künstlerische Verbindung zwischen Braunschweig und der Bischofsstadt Halberstadt, die als Kunstort in diesen Jahrzehnten nicht hervorgetreten, sondern für die Ausstattung ihrer Kirchen abhängig von Braunschweiger oder Hildesheimer Künstlern war.¹³⁸

Das „Gerichtes boyck“ der „Oldenstad“, B I, 19: 5, fol. 202¹³⁹, enthält einen Beleg aus dem Jahr 1472 mit den Namen des Bildschnitzers „Cord Borgentrik borgere to Brunsw“ und seines Nachbarn, des Seidenstickers Albert Rekever. Diese wurden als Zeugen in einer Urfehde von zwei aus dem Kölner Suffraganbistum Utrecht angereisten Klerikern herangezogen. Die Geistlichen, Nicolaus Kulenborch und Hermannus van Lingen, waren zuvor, eine Woche vor dem am 29. September gefeierten Michaelstag, in einer Taverne vor den Mauern der Stadt bei verbotenem Würfelspiel aufgegriffen und in Haft gesteckt worden; mit dem Verzicht auf Rache, gelobten sie nach der Entlassung, der Stadt keine Feindschaft nach-

¹³² Hänselmann 1875, Nr. 289.

¹³³ Degedingbücher verzeichneten neben Werkverträgen die Veränderungen an Grundstücken und Häusern.

¹³⁴ Vgl. Dürre 1974, S. 329 ff.

¹³⁵ Fast alle Häuser, die um und neben dem Johannishof lagen, so Rethmeyer 1707, S. 139, gehörten dem Johanniterritterorden, der seit dem 12. Jahrhundert, vermutlich nach der Rückkehr Heinrichs des Löwen aus dem Heiligen Land, in Braunschweig ansässig war und erstmals urkundlich 1224 erwähnt wird. Siehe Dürre 1974, S. 532.

¹³⁶ Hänselmann 1875, Nr. 289.

¹³⁷ Vgl. Dürre 1974, S. 328.

¹³⁸ Vgl. Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 66; S. 9; vgl. auch Gmelin 1974, S. 50.

¹³⁹ Stadtarchiv Braunschweig, Degedingbücher der Altstadt, Vol. V, 1443–90, Fol 202.

zutragen.¹⁴⁰ Möglicherweise, so vermutet Hänselmann, kamen die beiden Utrechter Kleriker als Auftraggeber eines Retabels und von Paramenten nach Braunschweig, wo die Werkstatt Borgentriks sowie die Arbeiten des Seidenstickers bereits in einem guten Ruf, der wohl auch bis in die Niederlande reichte, gestanden haben müssen.¹⁴¹

Im Dezember 1472 trennte sich das Ehepaar Borgentrik. Aus den Aufzeichnungen über die Güterverteilung geht hervor, dass der Bildschnitzer für alle Schulden aufzukommen habe.¹⁴² Seine Frau Ilsebe zog in den in der Nachbarschaft des Borgentrikschen Hauses gelegenen alten Johannes-Konvent (bi S. Johannes)¹⁴³, wo sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1495 als Angehörige der Beginen, die *eine mittlere Art Leute zwischen Geistlichen und Gemeinen ausmachtet*¹⁴⁴, in der dem Beginenhaus des Johanniterorden angeschlossenen Elendsgilde¹⁴⁵ ihre Aufgabe für Arme und Kranke der Stadt versah.¹⁴⁶

In den folgenden Jahren war die Auftragslage für Handwerker und Künstler in der von Fehden, Pest, Hitzesommer und Überschwemmungen heimgesuchten Stadt mit ihrem Umland beeinträchtigt und mit Entbehungen verbunden. Während des heißen und trockenen Sommers 1473 „wütete in Braunschweig die Pest“. Die Hitze wiederholte sich 1479, so dass aus Mangel an Wasser im Sommer weder Brot gebacken noch Bier gebraut werden konnte.¹⁴⁷ Vermutlich ist hier einer der Gründe dafür zu suchen, warum das verschollene Marienretabel für die Kirche in Schlewecke von Borgentrik im Jahr 1479 in Hildesheim, wie aus der Inschrift hervorging, fertig gestellt wurde.

Im September 1481 erwarb Borgentrik ein mit Zins belastetes Haus auf der gegenüberliegenden Straßenseite (up dem Damme)¹⁴⁸, das 1496 jedoch in andere Hände überging. In diesen fünfzehn Jahren liegt die Ausführung der großen Regina-Coeli-Altäre für die St. Nikolai-Kirche in Alfeld und die St. Bartholomäus-Kirche in Hemmerde. Der Auftrag für die Schnitz- und Malerarbeiten an dem Hochaltarretabel der ehemaligen Moritz-Kirche zu Gandersheim, auf dem der Name Borgentriks¹⁴⁹ sichtbar gemacht werden konnte, fällt wohl ebenfalls in diesem Zeitraum.

Unter den Kämmereirechnungen im Schoßregister¹⁵⁰ haben sich Aufzeichnungen über Ausgaben für die städtische Schule St. Martini erhalten, die für das Jahr

¹⁴⁰ Stadtarchiv Braunschweig, Degedingbücher der Altstadt Vol. V, 1443–1490, B I, 19, Nr. 5, Fol. 202; Hänselmann 1875, Nr. 290, vgl. Bilzer 1952, S. 14.

¹⁴¹ Vgl. Hänselmann, 1875, Nr. 290.

¹⁴² Vgl. Hänselmann 1875, Nr. 290.

¹⁴³ Ein in ein Beginenhaus umgewandeltes Hospital. Siehe Dürre, 1974, S. 580.

¹⁴⁴ Vgl. Rethmeyer 1707, I, S. 215; Dürre 1974, S. 534.

¹⁴⁵ Dürre 1974, S. 580.

¹⁴⁶ Hänselmann 1875, Nr. 290 f.; vgl. Rethmeyer 1707, I, S. 215–218: In jedem der fünf Weichbilder der Stadt sind seit Ende des 12. Jahrhunderts ein oder mehrere „Beghinen- oder Armen-Häusser“ von wohlhabenden Bürgern „um ihrer Seelen-Seligkeit willen“ gestiftet worden.

¹⁴⁷ Dürre 1974, S. 241.

¹⁴⁸ Stadtarchiv Braunschweig B II, 5: 13, fol. 18 r.

¹⁴⁹ Richter 2010, S. 50.

¹⁵⁰ Stadtarchiv Braunschweig B II, 4: 60, fol. 17 v.

1482 einen Betrag für einen Maler Meister Cord, dem 2 Schillinge bezahlt wurden für *einen Baum und eine Hand in die Schule zu malen*, zeigen.¹⁵¹

1490 weist ein weiterer Betrag im Schoßregister unter dem Kapitel *Slete auf Cord Borgentrik vor de taffeln zu der chole to makende...*¹⁵². Zu erwähnen ist, entgegen der in der Literatur vertretenen Ansicht, dass der Auftrag für *taffeln* nicht eine aus Brettern zusammengesetzte Schultafel meint,¹⁵³ sondern ein Retabel für die 1420 gegründete städtische Lateinschule¹⁵⁴ der altstädtischen Kirche St. Martini, die ihre Unterrichtsräume nach baulichen Veränderungen in einem Haus *in der Jacopes straden*, in Sichtweite der Hauptkirche St. Martini und auch der Werkstatt Borgentriks erhalten hatte.¹⁵⁵ „Um den Knaben den Besuch des Gottesdienstes zu erleichtern, mit welchem der Unterricht alter Sitte gemäß zu beginnen pflegte, hatte man die Schule in dieser stillen Gegend neben der kleinen St. Jacobs-Kirche¹⁵⁶, die seit dem Bau der St. Martini-Kirche als Kapelle diente, eingerichtet“.¹⁵⁷

Der Aufstand in Braunschweig, den der Stadtschreiber Hermann Bote als „Schicht Hollandes“ bezeichnete, dauerte von 1488 bis 1490. Auslöser dieser „Schicht“ war ein durch den neu gewählten Rat beschlossener Erlass des Münzedikts, das ab dem 6. Januar 1488 mit einer Abwertung auswärtiger Münzsorten zur Anwendung kam. Dem widersetzten sich einige Gilden des Weichbildes Sack unter der Führung des Bürgermeisters Ludeke Hollant.¹⁵⁸ Die Folgen waren Lebensmittelknappheit und Teuerung, die bereits ab 1481 in Braunschweig ihren Anfang während der Konflikte einiger Städte untereinander innerhalb des Sächsischen Städtebündnisses im Hanseverband genommen hatten. Braunschweig als Bündnispartner sah sich jeweils, wie auch im Hildesheimer Bierziesestreit, der nach einem Vergleich

¹⁵¹ Vgl. Sack 1961, S. 103.

¹⁵² Schoßregister Braunschweig 1490, B II 4: 60, fol 17 v, Kapitel Slete.

¹⁵³ Hänselmann 1875, S 291 spricht wegen des geringen Betrages von einer halben Mark, von Schultafeln; Sack 1861, S. 103 nennt Cord Borgentrike einen Tischler, der die *taffeln* ausführte, dagegen erhielt sechs Jahre später ein anderer Tischler Bokendal den Auftrag für ein Brett, das als Notentafel geeignet mit Linien versehen werden sollte.

¹⁵⁴ Die Bitten einiger Abgesandten des Rates der Stadt Braunschweig während des Konzils zu Konstanz im November 1414, an Kirchen angeschlossene Stadtschulen für Bürgerkinder gründen zu dürfen, beantwortet Papst Johannes XXIII. (1410 bis 21. 3. 1415 Gegenpapst Gregors XII. im Großen Schisma 1378 bis 1417) am 24. Februar 1415 mit einem Privileg zur Errichtung der zwei Stadtschulen für die Pfarrkirchen St. Martini im Weichbild Altstadt mit Neustadt, Sack und für die Pfarrkirche St. Catharinen im Stadtteil Hagen mit Altwiek. *Diesem nach befiehlt nun der Papst vermöge seiner apostolischen Autorität die Errichtung dieser beiden Schulen in der Stadt Braunschweig*. Vgl. Sack 1861, S. 90 f.; Kintzinger 1990, S. 234–236.

¹⁵⁵ Kintzinger 1990, S. 350 f.; Die Gründung der zwei Braunschweiger Stadtschulen gegen den Widerstand des städtischen Klerus und der Geistlichkeit der drei Kloster- und Stiftsschulen, ermöglichte das im Jahr 1256 von Papst Alexander IV. (1254–1261) ausgestellte Exemptionsprivileg für die Braunschweiger Stadtkirchen. Siehe auch Kintzinger 1990, S. 230, S. 263; Dürre, 1974, S.573 ff.

¹⁵⁶ Vgl. Rehtmeyer 1707, S. 15: Die älteste, im Jahr 861 gegründete Kirche Braunschweigs, zu Ehren der Heiligen Jakobus und Polycarpus geweiht, diente als Kapelle der Schule St. Martin für Andachts- und Unterrichtszwecke.

¹⁵⁷ Sack 1861, S. 100 f.

¹⁵⁸ Puhle 1985, S. 177 ff.; Rat und Verfassung, 1986, S. 250.

zwischen Bischof und dem Rat der Stadt 1482 endete¹⁵⁹, gezwungen, nicht nur beratend, sondern auch militärisch einzugreifen.¹⁶⁰

„Die lang entbehrte Ruhe“ der Stadt¹⁶¹, die sich mit dem Ende des Schicht Hollants ab Februar 1491 eingestellt hatte, währte allerdings nicht lange. Braunschweig wurde im Jahr darauf von der Großen Stadtfehde überrascht. Vorausgegangen war die Regierungsübergabe des Landes Braunschweig durch Herzog Wilhelm den Jüngeren (1425–1503), der sich bis dahin nicht in die inneren Angelegenheiten Braunschweigs eingemischt hatte, an seine beiden Söhne.¹⁶² Anlass der Fehde war die Weigerung von vier Braunschweiger Bürgermeistern¹⁶³, die von dem neuen Stadtherrn Heinrich dem Friedfertigen (1463–1514) geforderte Huldigung vor die Privilegienbestätigung über Rechte und Freiheiten der Stadt zu setzen.¹⁶⁴ Nach einer erfolglosen Belagerung des Umlandes und seiner Verheerung durch die Truppen des Herzogs sowie das angeordnete Aushungern der Stadt endete zwei Jahre später mit Hilfe des Söldnerheeres der Stadt Hildesheim und einer langen Verhandlungszeit die Große Stadtfehde.¹⁶⁵

Finanzielle Schwierigkeiten, wohl als Folge von Fehde und Aufruhr, müssen Borgentrik, der seit 1494 nur noch auf den Vorschoß „theidingte“,¹⁶⁶ um 1496 zur Veräußerung seines Grundbesitzes gezwungen haben.

Ab 1496 wohnte *Cort Borgentrike* zur Miete im Haus des Ratskämmerers am Kohlenmarkt und nach einem Umzug gegen 1500 ebenfalls in gemieteten Räumlichkeiten erneut auf dem nicht weit entfernten Damme.¹⁶⁷

Weder in die Schoß- noch in die Degedingbücher ist der Name Borgentriks nach Martini (11. November) 1501 eingetragen worden, so dass vom Ableben des Künstlers in diesem oder im Jahr 1502 auszugehen ist.

Im fast fünf Jahrzehnte umfassenden Zeitraum, in dem Borgentrik in der damals größten Stadt Niedersachsens wirkte, entstanden in seiner Werkstatt nicht nur für Braunschweiger Kirchen geschnitzte Retabel, wie der 1876 nach Straelen verkaufte, der Werkstatt Borgentriks zugesprochene Marienaltar (Abb. 110)¹⁶⁸, auch im Braunschweiger Umland können Altäre und Altarreste, wie das Fragment einer Kreuzigung aus Groß-Steinum bei Schöningen (Abb. 57)¹⁶⁹, als Arbeiten aus der Werkstatt des Künstlers nachgewiesen werden. Zwar weisen der noch erhaltene Marienaltar

¹⁵⁹ Vgl. Puhle 1985, S. 165 f.

¹⁶⁰ Vgl. Ders. S. 161 ff.

¹⁶¹ Dürre 1974, S. 254.

¹⁶² Ders. S. 254, 255.

¹⁶³ Lüddeke Holland, Bürgermeister des kleinsten Weichbildes Sack, hatte zuvor die Stadt verlassen. Siehe Dürre 1974, S. 313.

¹⁶⁴ Vgl. Puhle 1985, S. 186.

¹⁶⁵ Vgl. Ders. S. 187.

¹⁶⁶ Vgl. Wille 1980, S. 277.

¹⁶⁷ *Dat Schoot bock der Oldenstadt*, Kapitel *De Kolemarnket*, B II 5: 53, Fol. 10; Hänselmann 1875, S. 291.

¹⁶⁸ Vgl. Frankewitz 2011, S. 13 f.

¹⁶⁹ Das 97 cm mal 59 cm große Fragment eines Borgentrik zugesprochenen Kreuzigungsreliefs befindet sich seit 1904/5 im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig.

in Ohrdorf bei Wittingen sowie ein um 1500 entstandener Kreuzigungsaltar mit aufgesetzter Rosenkranzmadonna in Nordsteinke (Abb. 59)¹⁷⁰ bei Wolfsburg stilistisch auf Mitarbeiter der Werkstatt Borgentriks, jedoch sind ihre in der Mondsichel stehenden Madonnenfiguren mit rundlichen Gesichtern und vorgesetztem Spielbein nicht als Schnitzarbeiten des Meisters anzusehen.

Gut erhaltene, in Hochrelief geschnitzte und bemalte Figurenknaggen auf den konsolenartigen Vorkragungen der Balkenköpfe an einem Braunschweiger Fachwerkhaus in der Altstadt aus dem Jahr 1489¹⁷¹ (Abb. 13, 14) können, nach einem Vergleich mit Bischofsfiguren seiner Altäre sowie der im Städtischen Museum zu Braunschweig aufbewahrten Bischofsfigur aus der St. Martinikirche (Abb. 15), als von Borgentrik gefertigte Arbeiten vorausgesetzt werden.

¹⁷⁰ Vgl. Wintzingerode-Knorr 2003, S. 11 ff.

¹⁷¹ Vgl. Scheffler 1925, S. 240; siehe Fricke 1975, T. 96 a, T. 101 a.

4 Das Hochaltarretabel aus Hemmerde

4.1 Geschichte

Im Jahr 1483 vollendete der Bildschnitzer Cord Borgentrick (um 1430–1501) die geschnitzten und gefassten Teile des Marienretabels für den Hochaltar der St. Bartholomäuskirche zu Hemmerde bei Unna (Abb. 1). Unna, die im 15. Jahrhundert wirtschaftlich wohlhabende und auf künstlerische Importe angewiesene Stadt mit dem nahen Ort Hemmerde, lag zwischen den Kunstzentren Dortmund und Soest¹⁷² am Hellweg, der alten Heer- und Handelsstraße, die den Rhein über Paderborn verlaufend mit der Weser verband.

Die Auftragserteilung für das Gehäuse, das Schnitzwerk und die Malerei des Hochaltarretabels an den Bildschnitzer Borgentrick in Braunschweig durch den Konvent des westfälischen Prämonstratenserklosters Scheda, dem die Pfarrkirche in Hemmerde seit 1290 incorporiert war, erfolgte etwa zwei Jahre vor Fertigstellung des Altarwerks.

Der Marienaltar zeigt einen auf einer Predella (Abb.1) ruhenden querrechteckigen Schrein mit zwei hochrechteckigen beweglichen Seitenflügeln. Auf einer Plinthe in der konisch nach hinten ausgreifenden Mittelachse des Corpus steht auf einer nach unten gebogenen Mondsichel über einer Maske die Statue der Gottesmutter mit Kind zwischen je drei übereinander geordneten erzählenden Relieftafeln mit

¹⁷² Vgl. Fritz 1970, S. 5.

Motiven, die eine *Verkündigung*, *Heimsuchung*, *Anbetung des Kindes*, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, die *Darstellung* und den *Mariantod* zeigen sowie sechs *Apostelfiguren* als Assistenzfiguren (Abb. 3).

Die dreigeteilte, waagerechte Teilung der Schreinreliefs wiederholt sich auf den Innenseiten der Seitenflügel mit Reliefszenen, die auf dem linken, heraldisch rechten Flügel mit *Anna und Joachim an der Goldenen Pforte*, *Heimsuchung* und dem *Pfingstgeschehen* gewidmet sind (Abb. 36). Der rechte, heraldisch linke Flügel zeigt mit zwei Szenen aus der Passionsgeschichte die *Taufe Christi* und *Kreuzigung Christi* sowie das *Auferstehungsmotiv* (Abb. 48). Die durch schlanke Säulchen abgegrenzten Flügelreliefs werden begleitet von je zwei männlichen Heiligenfiguren.

Die Relieftile des Corpus und der Flügel sowie die insgesamt achtzehn Assistenzfiguren stehen unter eigenen, als Schleierbretter in Eselsrückenform geschnitzten Baldachinen, von denen derjenige über der Marienfigur durch seine gegenläufige Form in gebrochenen Bögen besonders hervorgehoben ist.

Von der in Braunschweig angefertigten Malerei mit Passionsszenen auf den Außenseiten der Flügel haben sich nur noch Reste erhalten. Die ebenfalls mit Szenen der Kreuztragung Christi bemalte Predella wurde etwa zwei Jahrzehnte später in Westfalen hergestellt. Ihre konisch nach hinten erweiterte, von zwei Predellaklappen flankierte Kammer für die Aufnahme von Reliquien oder des Allerheiligsten, dessen Anschauen während der Messfeier ab etwa 1400 im Rahmen der Sakramentsfrömmigkeit auch von Laien erwünscht wurde¹⁷³, ist mit einer Gittertür verschlossen (Abb. 1a).

Im geöffneten Zustand sind die drei Retabelteile zusammengefasst von einem mit Kreuzblumen bestückten Kamm über einem Brett mit dem aufgemaltem Marienhymnus „Regina Coeli, an den sich die Jahreszahl der Vollendung der Schnitzarbeiten 1483 und der Name Cord Borgentriks anschließt.

Borgentriks Hemmerder Flügelaltar fand nach fast vierhundert Jahren über Umwege nach Braunschweig zurück, nachdem Friedrich Ritter von Voigtländer (1812–1872) ihn erworben und 1868 dem sieben Jahre zuvor gegründeten Städtischen Museum in Braunschweig als Schenkung zur Verfügung gestellt hatte.¹⁷⁴ Voigtländer war zuvor dem Aufruf des Magistrats an die Bürgerschaft und das ganze Herzogtum¹⁷⁵ mit der Bitte um Unterstützung gefolgt. Für die inzwischen durch Spenden zusammengetragene „Sammlung Braunschweiger Altertümer“, die im Neustadtratshaus Aufnahme fand, übernahm der Unternehmer den vom Bildhauer Bernhard Allard (1825–1897) aus Münster restaurierten Schnitzaltar Cord Borgentriks.¹⁷⁶ Allard hatte vorher den vom Holzwurm stark befallenen, mit der bemalten Predella verbundenen Altaraufsatz, der wegen eines Umbaus der Kirche ausgesondert worden war, der Kirchenleitung des seit 1570 protestantischen Gotteshauses in Hemmerde

¹⁷³ Vgl. Laab 2000, S. 94.

¹⁷⁴ Bilzer 1952, S. 1.

¹⁷⁵ Siehe Braunschweigische Anzeigen vom 21. Dezember 1860.

¹⁷⁶ Vgl. Bilzer/Hagen 1961, S. 1 und 24.

abgekauft und danach sieben der zerstörten Apostel- und Heiligenfiguren neu geschnitzt.¹⁷⁷

Bereits zwei Jahrzehnte zuvor ist Borgentriks Retabel in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt worden und wurde außerhalb Westfalens bekannt durch die Beschreibung des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke (1826–1893)¹⁷⁸ in der 1853 in Leipzig erschienenen Ausgabe „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern hergestellt“. Lübke ging in seinem Franz Theodor Kugler (1808–1858) und Karl Schnaase (1798–1875)¹⁷⁹ gewidmeten, zweibändigen Werk nicht nur auf die Bauformen der erhaltenen westfälischen Kirchen ein, sondern beschrieb auch die in diesen Gotteshäusern aufbewahrten Kunstwerke. Die im 12. Jahrhundert dem Apostel Bartholomäus geweihte einschiffige Kreuzanlage der Kirche in Hemmerde bei Unna mit romanischem Chor und Querschiff¹⁸⁰ und seinem wohl im 13. Jahrhundert erbauten einschiffigen Langhaus führte Lübke auf das Vorbild der nicht weit entfernten Stiftskirche St. Felicitas zu Vreden zurück.¹⁸¹ Vermutlich erfolgte der Umbau des Hauptschiffes, nachdem das Patronat der St. Bartholomäus-Kirche im Jahr 1290 dem Prämonstratenserkloster Scheda übergeben worden war.

Ein Antwerpener figurenreicher Flügelaltar aus dem Jahr 1520, „die Krone unter sämtlichen Werken dieser Epoche“ in der zur Stiftsfreiheit Vreden¹⁸² gehörenden Pfarrkirche St. Georg, regte Lübke „zu einer interessanten Vergleichung“ an mit dem vier Jahrzehnte älteren, für die Kirche zu Hemmerde entstandenen Borgentrik-Altar, den er nach der Wiedergabe der Inschrift *Completem in Brunswik per me Conradum Borgetrik 1483* beschreibt: „In der Mitte eine große Statue der Maria von schlichtem, würdigen Ausdruck bei etwas kurzem Körper. Die Architektur unterscheidet sich von der an westfälischen Werken üblichen durch ihre Einfachheit. Die übrigen Darstellungen schildern das Leben und Leiden Christi. Die Gruppierung ist klar, die Haltung der Figuren etwas steif, nur die Gesichter zeigen grossentheils anmuthigen Ausdruck. Die Vergoldung und Bemalung ist gut, steht aber an Feinheit hinter den meisten westfälischen Werken zurück.“¹⁸³

Ein zweites verschollenes, wohl allein mit Malerei versehenes Flügelpaar, das in den Akten des Braunschweiger Städtischen Museums erwähnt wird¹⁸⁴, fehlte bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

¹⁷⁷ Vgl. Bilzer 1952, S. 17.

¹⁷⁸ Lübke, 1853; Metzler 1999, S. 249 f.

¹⁷⁹ Ders. 1999, S. S. 228 f.; S. 365 f.

¹⁸⁰ Lübke 1853, S. 221.

¹⁸¹ Lübke 1853, S. 217; siehe auch Schütz/Müller 1989, S. 76.

¹⁸² Nach dem Hagiologium des Prämonstratenserordens überkam Norbert von Xanten auf dem Weg zur Äbtissin der Reichsabtei Vreden (Frethen) am 28. Mai 1115 das Bekehrungserlebnis. In: Elm 1984, S. 45.

¹⁸³ Lübke 1953, S. 396.

¹⁸⁴ Siehe Archivalien SMBS des Städt. Museums Braunschweig.

Nach den in Münster durchgeführten Ergänzungen durch Bernhard Allard vollendete in Braunschweig Peter Juretzka die Restaurierung der Innenseite des Marienaltars mit drei nachgeschnitzten Heiligenfiguren, dem Kind im Arm der Marienfigur, der Krone sowie dem Szepter; außerdem ergänzte er fehlende Teile der Baldachine und fertigte einen neuen Kreuzblumenfries als Kammbekrönung an.¹⁸⁵ Ebenfalls wurden der Sockel der Marienfigur, die Mondscheibe über dem nur noch andeutungsweise zu erkennenden Gesicht sowie die unteren Faltenpartien ihres Kleides und eine Schuhspitze erneuert.¹⁸⁶

Die Fehlstellen der Malerei an der im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch den westfälische Künstler Gert van Lon¹⁸⁷ angefertigten Predella (Abb. 1a) sowie die inzwischen stark verwitterten Gemälde auf den Außenseiten des Flügelaltars sind zum Teil übermalt worden.

4.2 Materieller Befund und Restaurierungen

Erneute Beschädigungen an den Schreinwänden, den Reliefs, den Figuren sowie der Malerei auf der Predella waren während der Kriegs bedingten Auslagerung aufgetreten und zeigten sich 1946 nach der Aufstellung des Retabels an seinem ursprünglichen Standort in Braunschweig.¹⁸⁸ Mit Hilfe finanzieller Unterstützung der Stadtverwaltung wurde die Restaurierung des Altarwerkes in die Hände des erfahrenen Restaurators Richard Perret aus Moers gelegt, dem es in dreijähriger Arbeit gelang, die geschnitzten Figuren nach der Abnahme von Kitt und mehreren Schichten von Übermalungen mit einem von ihm entwickelten Spezialverfahren zu sichern.¹⁸⁹ Die zerstörten Flächen des Pressbrokathintergrundes in der rhombenförmigen Nische des Schreins, von dem sich nur noch kleine Bruchstücke erhalten haben, ebenso die von Allard nachgeschnitzten Architekturteile sind mit Lokalfarbe ergänzt und so als Wiederherstellungsarbeit kenntlich gemacht worden.¹⁹⁰ Die im 19. Jahrhundert angefertigten Neuschnitzungen wurden zusätzlich ergänzt durch vier hinter und vor die Marienfigur gesetzte, mit Hohlkehlen bearbeitete Stützen¹⁹¹, von denen die zwei

¹⁸⁵ Vgl. Bilzer 1952, S. 17.

¹⁸⁶ Ders. S. 19.

¹⁸⁷ Siehe Gmelin 1974, S. 371 bis 374.

¹⁸⁸ Bilzer 1952, S. 18: „Die Untersuchung ergab, dass die Reliefs und die noch vorhandenen ursprünglichen Figuren völlig vom Holzwurm zerfressen waren und nur noch durch die Fassung zusammengehalten wurden. Sie waren federleicht geworden, innen ausgehöhlt und bargen ein Häufchen Holzmehl.“

¹⁸⁹ Perret verleimte und verdiebelte die Schreinbretter neu, sicherte sie mit Eisenwinkeln und Riegeln, nachdem die Holzteile mit dem neu entwickelten Xylamon getränkt worden waren. Vgl. Bilzer S.18.; Siehe auch Briefwechsel Bilzer/Perret v. 2. 10. 1950: „Flügel sind fertig, Mühe erforderte das Festigen der Kreidegründe. Bei der wunderbaren echten Goldtönung fällt das unechte Sprengwerk sehr auf, dicker Ölgrund darauf Bronzefolie.“ In dem Brief schlug Perret die Polimentvergoldung des filigranfeinen Schnitzwerkes vor durch einen von ihm eingestellten Vergolder.

¹⁹⁰ Ausführliche Beschreibung der Restaurierungen des Retabels siehe Bilzer 1952, S. 17 bis 20.

¹⁹¹ Siehe Bilzer/Hagen S. 25.

vorderen mit kleinen Figürchen des Johannes Evangelista zur Rechten der Schreinfigur und des Apostels Matthias zu ihrer Linken verziert waren (Abb. 61). Die Stützen waren mit dem gleichfalls rhombenförmigen Schreinbaldachin verbunden, in dessen Maßwerk eine kleine geschnitzte, mit einem Schriftband ausgestattete männliche Büste zu sehen ist.¹⁹²

Bis zu ihrer Abnahme während der letzten Restaurierung des Retabels in den Jahren 1967/68 durch die Restauratoren K. Nicolaus und C. Köhler,¹⁹³ welche die Malereireste sicherten und dem Schrein den ursprünglichen Zustand zurückgaben, verdeckten die Stützen den rechten Arm der Marienfigur sowie Seitenteile der Plinthe, die der Schreinfigur als Sockel dient.¹⁹⁴

4.2.1 Aus Archivberichten des Städtischen Museums zu Braunschweig

Aus den Archivalien des Städtischen Museums (SMBS, Borgentrik Altar) geht hervor, dass der Hemmerder Altaraufsatz ursprünglich noch zwei weitere Flügel gehabt haben soll, die möglicherweise mit Malerei versehen waren, von denen nur noch „Haspen“, Behältnisse, Zeugnis geben. Vielleicht war auf den Außenseiten dieser Flügel wie auf den gemalten Seitenflügeln des aus Borgentriks Werkstatt hervorgegangenen Gandersheimer Dreikönigsretabels¹⁹⁵ ebenfalls eine Verkündigung dargestellt.

Im Erscheinungsbild des Hemmerder Retabels dominiert das Gold, dessen Haftgrund mit rotem Bolus bestrichen war; in den Gewändern Blau, Rot und Weiß, daneben Grün und Braun in den Innenräumen und Landschaften. Die versilberten Gewandbereiche der Ritterrüstungen sind verschwärzt. An der Rückwand des Schreins ist das alte gravierte und tremolierte Brokatmuster ergänzt worden, eine ursprüngliche Punzierung des Goldbrokats ist hinter dem Relief mit der Geburt Christi zu entdecken.

Aus einer Zustandsbeschreibung des Altarwerkes während der unter der Leitung durch Michael v. d. Goltz durchgeführten Projektwoche von 6.10. bis zum 10.10.2003 im Städtischen Museum zu Braunschweig geht weiter hervor, dass Punzierungen auf den vergoldeten Gewändern in der Technik des Pressbrokats ausgeführt wurden, sowie auch auf den Heiligenscheinen der sechs Apostelfiguren im Schrein.¹⁹⁶

Die Marienfigur ist vollplastisch gearbeitet, der Rücken ist stark abgeflacht, die Hände sind Ergänzungen.

Aus dem Zustandsbericht des Restaurators Richard Perret aus Moers von 1949:

¹⁹² Vgl. Bilzer/Hagen 1961, S. 24; Bilzer vermutet in der Büste des Maßwerkbaldachins ein Selbstbildnis Borgentriks.

¹⁹³ Vgl. Gmelin 1974, S. 372.

¹⁹⁴ Vgl. Bilzer/Hagen 1961, S. 25, Abb. 1.

¹⁹⁵ Siehe Richter, 2010, S. 46 ff.

¹⁹⁶ Siehe Archivalien des Städtischen Museums zu Braunschweig.

Wiederherstellung des sehr zerstörten Altarwerks. Lösung zu schaffen, welche den musealen Bedürfnissen Rechnung tragen sollte. Die vor 50 Jahren (von Allard) durchgeführten Schnitzereien der Einzelfiguren werden mit einer unaufdringlichen Lokalfarbe kenntlich gemacht. An der Figur im Baldachin ein Teil von Vergoldung vorgefunden. Festigen der Originalvergoldung mit Bindemittel. Abnehmen des alten Bronzeanstrichs. Hände der Maria und Kronenzacken sind Ergänzungen.

Aus dem Brief Richard Perrets vom 2. 11. 1950 an Bert Bilzer: „Flügel sind fertig. Mühe erforderte das Festigen der Kreidegründe. Bei der wunderbaren echten Goldtönung fällt das unechte Sprengwerk sehr auf, da Ölgrund und darauf Bronzefolie.“ Perret, der einen Vergolder eingestellt hatte, schlägt eine Polimentvergoldung des filigranen Schnitzwerkes vor.

Restaurierung von 1968 durch K. Nikolaus und C. Köhler:

– Leim injiziert, Entfernung von Wachsresten, Abnahme von Übermalungen und verschmutztem Firnis, Entfernung von Temperaübermalungen, neue Ölvergoldung entfernt, Retusche mit Harzpulverfarben, Kittungen am Vergoldergrund und Polimentvergoldungen. –

Zustandserfassung des Borgentriker Marienaltars im Jahr 2003 (Michael v. d. Goltz): Technik: gefasstes Laubholz

Schrein: H 207,5 cm; B 228 cm; T 13,5 cm

Flügelmaße: H 202,5 cm; B 114 cm T 12 cm

Predellaflügel: H 46 cm; B 31,5 cm; T 29 cm

Predellamitte: H 42,5 cm; B 31,5 cm; T 29 cm

Durchschnittswerte der Reliefs: H 44 cm; B 43 cm; T 9 cm

Assistenzfiguren: H 44 cm; B 12 cm; T 9 cm

Hintergrund vergoldet mit Brokatmuster verziert.

Als Holzträger wurde ringporiges Laubholz verwendet, Altargehäuse 13,5 cm tief, Bretter auf Gehrung geschnitten, per Schwalbenschwanzverbindungen verzapft.

Rückwand aus 28 cm breiten Brettern.

Fasstechnik: Fugen wurden mit Gewebe kaschiert, z. B. schlafender Wächter und an der Marienfigur. Mehrschichtige leimgebundene Grundierung. Brokatmuster auf der Rückseite des Schreins graviert und tremoliert. Heiligenscheine der Apostel punziert. Punzierungen auf den vergoldeten Gewändern. Ursprüngliche Punzierung in der *Geburt Christi* zu entdecken. Am Maßwerk Holzergänzungen aus Laub- und Nadelholz.

Marienfigur: Nur Gesicht, Haare, Borte des Mantels, Reste des Sockels und eine Fußspitze sind original. Festigung erfolgte mit Xylamon Lx härtend, speziell Sockel, Neuvergoldung des Sockels, Neuvergoldung der Gewandtiefen.

4.3 Die Schreinfigur und die Schreinreliefs

Die Schreinfigur

Cord Borgentriks geschnitzter Marienaltar, der aus einem Schrein mit zwei Flügeln besteht, war für den Hochaltar im Chorbereich als der Vornehmste unter weiteren Altären¹⁹⁷ der St. Bartholomäus-Kirche zu Hemmerde vorgesehen. Er ist der Himmelskönigin geweiht, darauf weisen die Aufschrift des Regina-Coeli-Hymnus unter dem Kamm sowie ihr Bild im Zentrum des Schreins (Abb. 3). Die Marienfigur ist dargestellt als *Apokalyptisches Weib*, als leiblich in den Himmel aufgenommene *Immaculata Conceptio*, nachdem mit den Entscheidungen des Basler Konzils 1437 die Streitfragen über die Unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter zu einer vorläufigen Klärung gelangt waren. Symbolisch weist dieser Punkt auf das Motiv „Anna und Joachim an der Goldenen Pforte“ im ersten Relief, dem Anfang des ikonographischen Programms auf dem linken (heraldisch rechten) Altarflügel.

Fertig gestellt am 9. August 1483, einen Tag vor dem Namenstag des hl. Laurentius, sagt die Inschrift, wurde der noch ohne Predella mit zwei Flügeln ausgestattete Altar, dessen Reliefs möglicherweise zum Teil durch den auch als Maler ausgebildeten Bildschnitzer selbst gefasst worden waren, auf den Hauptaltar der Hemmerder Kirche gestellt. Sechs Tage später, am Marienfesttag *Assumptio*, der Himmelsaufnahme Mariae, konnte vermutlich der Altaraufsatz in Verbindung mit der Messfeier durch Priester des Prämonstratenserstiftes Scheda eingesetzt werden.

Die Marienfigur nimmt zwischen den Schreinreliefs in der rhombenförmigen, konisch nach hinten über die Rückwand hinaus vertieften Mittelnische des Schreins den Raum ein. Die bis auf die abgeplattete Rückseite, 131,5 cm große, aus Lindenholz vollrund geschnitzte Statue der mit einer hohen Krone versehenen Gottesmutter mit ihrem Kind auf dem linken Arm muss der Betrachter im 15. Jahrhundert als wirklichkeitsnah und lebensgroß empfunden haben; damals galt für die Körpergröße der Menschen ein Durchschnitt von 150 cm.¹⁹⁸

Die Rückwand der Nische und der Reliefs war ursprünglich mit punziertem Pressbrokat ausgekleidet, von dem sich nur noch ein geringer Rest erhalten hat, der im Motiv der „Geburt Christi“ zu erkennen ist (Abb. 11, 21).¹⁹⁹

In Frontalansicht steht die Marienfigur, ausgestattet mit den königlichen Insignien Krone und heute fehlendem Szepter, parallel zur Vorderkante der als Sockel gearbeiteten Plinthe unter dem ebenfalls rhombenförmigen Baldachin, der als Hoheitsmotiv breiter und in gegenläufig ausgeführten, gebrochenen Rundbögen²⁰⁰ hervorgehoben ist vor allen anderen Schleierbrettern. Diese überfangen in Eselsrückenform die Reliefs der Seitenteile des Schreinbaldachins und der Seitenflügel. Der

¹⁹⁷ Braun 1924, S. 36.

¹⁹⁸ Warncke 2015, S. 18.

¹⁹⁹ Vgl. Beschreibung durch v. d. Goltz aus den Archivalien des Städt. Museums Braunschweig.

²⁰⁰ Romanische Formen in Architekturteilen der Malerei des 15. Jahrhunderts deuteten, so Panowsky, auf den Alten Bund. Siehe LCI 1973, Bd. 3, S. 191.

durch den Rundbogen ausgedrückte Hinweis auf das Alte Testament unterstützt die vom Bildschnitzer in den Zwickel des Baldachins eingefügte kleine Halbfigur des Propheten Jesaja, die ein Schriftband vor den Körper hält. Das Figürchen weist mit einem Finger der linken Hand auf den nicht mehr lesbaren Text, auf dem vermutlich die Prophezeiung (Jes 7, 14)²⁰¹ von einer Jungfrau, welche den Emmanuel gebären wird, zu lesen war (Abb. 3b).

Seit dem 13. Jahrhundert, so Måle, wurden den dargestellten Propheten, deren Schriften eine Ankündigung auf das Erscheinen Christi zu entnehmen war, Schriftbänder mit den entsprechenden Weissagungen beigegeben. Die bereits von Kirchenvätern klassifizierten Sprüche konnten die Künstler diesen entnehmen oder auch aus einem dem hl. Augustinus zugeschriebenen Sermon übertragen.²⁰²

Die Hemmerder Muttergottesfigur mit ihrem Kind auf dem linken Arm ist im leicht abgewandelten Hodegetriatypus dargestellt in Anlehnung an das gemalte Gnadenbild „Hodegetria“, das sich seit dem 5. Jahrhundert, mit einer Unterbrechung, bis zum Jahr 1453 in der Hodegoikirche zu Konstantinopel befand (Abb. 5).²⁰³ Dieser Marientypus, der auch in Rom für die im Jahr 1900 entdeckten Fresken der etwa tausend Jahre verschütteten Kirche Sa. Maria Antiqua übernommen wurde, fand Eingang in die Kathedralplastik, wo das Standbild der Muttergottes als Trumeaufigur nach dem Vorbild des gemalten Urbildes der Hodegetria im Zusammenhang mit der Architektur der Gotik ab 1200 aufgekommen war,²⁰⁴ wie das Beispiel der Gottesmutter am Portalpfeiler der Kathedrale in Amiens, die Vierge d'orée (um 1250) zeigt (Abb. 6b).²⁰⁵

Borgentriks Marienfigur gibt dem Kind auf ihrem Arm mit Unterstützung ihrer Hand, die den linken Oberschenkel des zur Rechten gewendeten Kindes hält, einen festen Sitz. Die am Ende des 19. Jahrhunderts von Juretzka neu geschnitzte Figur des Gottessohnes (Abb. 8)²⁰⁶, wohl nach dem Vorbild des in leicht gekreuzter Beinstellung dargestellten Kindes mit seiner zum Segensgestus erhobener Rechten auf dem Arm der um 1270 entstandenen Madonna über dem Westportal der Zisterzienserklsterkirche in Riddagshausen (Abb. 9), das in der linken Hand einen Reichsapfel hält. Der Apfel, ein Hinweis auf die Gottesmutter als die neue Eva,²⁰⁷ die im Gegensatz zur „Dienerin der Verführung, Eva“, so Bernhard von Clairvaux (1090–

²⁰¹ Vulgata 1994, S. 1103: *ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel.*

²⁰² Måle 1994, S. 157; der Sermon aus dem Pseudo-Augustinus *Contra Judaeos et Arianos* wurde in der ersten Messe am Weihnachtstag der Gemeinde vorgelesen.

²⁰³ Das früheste Abbild des Urbildes der um 500 encaustisch gemalten „Hodegetria“ ist die Miniatur aus dem 586 in Nordsyrien angefertigten Rabbula-Codex, der seit Mitte des 15. Jahrhunderts in der Biblioteca Laurentiana in Florenz aufbewahrt wird.

²⁰⁴ Becker 1965, S. 50: „Die französische Kathedrale wurde so zur Geburtsstätte der gotischen Madonnenstatue“.

²⁰⁵ Vgl. Goldschmidt 1923, S. 16.

²⁰⁶ Siehe Bilzer 1954, S. 17.

²⁰⁷ Justinus, der in Rom um 165 sein Martyrium erlitten hatte, war der erste, der in Antithesen Maria, die glaubte und dem Engel gehorchte, mit Eva, die der Schlange glaubte und gehorchte, verglichen hatte. Siehe Roschini 1947, S. 79.

1153), „das Gegengift des Heils sowohl den Männern als auch den Frauen zu trinken gab“,²⁰⁸ meint auch Maria als *mater ecclesiarum*, die Rupert von Deutz (1076–1129) in seinen Auslegungen des Hohenlieds als *die vere sponsa Christi*, die wahre Braut des Bräutigams Christus charakterisiert (Cant. Cantic. 4, 12).²⁰⁹

Die in Taillenhöhe geschlossene rechte Hand der Hemmerder Marienfigur umfasste ursprünglich ein nicht mehr vorhandenes Szepter, das zusammen mit der Lilienkrone auf ihrem Haupt auf ihre Herrschergewalt neben ihrem Sohn im Himmel weist.

Obleich achsial angelegt, vollzieht das enganliegende, mit drei Mittelfalten verzierte Oberteil des blau gefassten, Tunika artigen Gewandes, ähnlich dem Kleid der etwa zwei Jahrzehnte zuvor von Borgentrik geschnitzten Marienfigur aus der Kirche zu Alverdorf (Abb. 7), eine Bewegung nach links. Der um den Hals gelegte weiße, vom gerade geschnittenen Halsausschnitt der langärmeligen Tunika zum Teil verdeckte Amikt greift die Bewegung nicht auf.

Über beiden Schultern liegt ein mit einem Tasselsteg zusammengehaltener Mantel, der unter dem rechten Arm gestaut, nicht die Länge des Unterkleides erreicht. Er umfängt den linken Arm und wird von dort unter dem Unterarm hindurch in Hakenfalten vor den Leib schräg nach oben gezogen. Unter dem Arm mit einem leichten Bausch gehalten, stößt er auf den Saum der rechten Mantelhälfte und hängt wie diese mit Faltenüberschlägen herab. Gestaute Falten des Untergewandes umspielen ihre roten Schuhspitzen.

Der rot gefütterte, vergoldete Mantel, unter dem die weiten Ärmel der blauen Tunika hervorschauen, ist verbunden mit einem breiten Saum, den drei Reihen aufgesetzte Imitationen von Schmucksteinchen verzieren. Unter der hohen Lilienkrone des leicht nach vorn geneigten Kopfes der Gottesmutter, fallen ihre langen dunklen, in Wellen gelegten Haare in breiten Strähnen mit einem konkav dem Hals angepassten Bogen über Schultern und Mantel. Ungewöhnlich ist das oval geformte Gesicht, das sich von den im Braunschweiger Raum rundlich geschnitzten Madonnengesichtern (Abb. 111) abhebt. Entsprechend der Gesichtsbildung der Schreinfigur des Alfelder Retabels (Abb. 105b, 49b) sowie der um 1460 aus Erlenholz geschnitzten, 105 cm großen Alverdorfer Madonna (Abb. 105c, 49c), zeigt die Hemmerder Regina Coeli unterhalb der schweren Krone eine hohe runde Stirn über flachen Augenhöhlen (105a, 49a). Zwischen zart ausgearbeiteten Wangenpartien unterstreicht eine schmale, lange Nase das Oval. Der kleine Mund über dem betont herausgearbeiteten kleinen Kinn zeigt ein feines Lächeln.

Ihre Augen, von schweren Lidern fast verdeckt, sind nach unten auf die vor der Mensa stehenden Betrachter gerichtet, als beobachteten sie das im liturgischen Zusammenhang stehende Geschehen. Der um ihren Halsausschnitt gelegte, unter dem

²⁰⁸ Roschini 1947, S. 229: Bernhard von Clairvaux: *Crudelis nimirum mediatrix Eva, per quam serpens antiquus pestiferum etiam ipsi viro virus infudit; sed fidelis Maria, quae salutis antidotum et viris, et mulieribus propinavit. Illa enim ministra seductionis: haec propitiationis: illa suggestit praevaricationem, haec ingressit remissionem.* (Pl 183, 429–430).

²⁰⁹ Vgl. Arduini 1987, S. 59, Fußn. 146.

Gewand getragene Amikt, deutet auf eine Verbindung mit den Messgewändern der Zelebranten am Altar.

Der gemalte Rest einer Inschrift²¹⁰ auf dem Sockelbrettern der sechseckigen Plinthe,²¹¹ die auf ein Gebet aus dem Sterbebüchlein (*Admonitio morienti*) des Anselm von Canterbury (1033–1109) zurückgeht,²¹² ruft Maria an als die um Schutz vor dem Feind anzuflehende Mutter der Gnade und Mutter des Erbarmens²¹³ (Abb. 74c). Auf der Plinthe ruht eine mit der Marienfigur verbundene, verschwommen und zusammengedrückt geschnitzte Gesichtsmaske in Profilsansicht unter einer leicht nach unten gebogenen Mondscheibe, die, wie im Zitat aus der Apokalypse des Johannes 12, 1, *et luna sub pedibus eius*, beschrieben,²¹⁴ als Standfläche für die als Apokalyptisches Weib dargestellte Marienfigur dient.

Die Schreinreliefs

Die Figur der Gottesmutter flankieren u-förmig angeordnet sechs Reliefs mit Motiven der *Verkündigung*, *Heimsuchung*, *Anbetung des Kindes*, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, *Darstellung Christi im Tempel* und dem *Marientod*. Drei von diesen Szenen zählen mit der am 25. März gefeierten *Annunciatio*, der *Visitatio* am 2. Juli sowie der *Purificatio* am 2. Februar zu den sieben in der Liturgie verankerten Marienfesten, denen Zitate aus dem Lukasevangelium (1, 26–38; 2, 22–32, 10, 38–42) zugrunde liegen (Abb. 11). Auf insgesamt sechs Marienfeste weisen, durch Reliefszenen ausgedrückt, einschließlich die Marienfigur auf der Mondsichel, deren Festtag *Assumptio* am 15. August liturgisch gefeiert wird, noch zwei weitere auf dem linken Altarflügel des Retabels. Ein Hinweis auf den siebten Marienfesttag, der am 8. Dezember die *Nativitas Mariae* feiert, ist ausgeklammert.

Die Darstellungen der *Geburt Christi* am 25. Dezember, und die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* am 6. Januar, feiert die Kirche als Hochfeste nach dem Formular des Messtextes.

Die quadratisch ausgeführten, auf Maria und ihren Sohn bezogenen Reliefs begleiten sechs, auf Sockeln stehende Apostelfiguren mit den Apostelfürsten Paulus und Petrus sowie vier weitere aus der Zahl der Jünger Jesu mit Thomas, Simon, eine nicht zubesimmender Apostel und Bartholomäus.

²¹⁰ Siehe Schuler 1983, S. 32: „(Maria Mater gratie) m (a)t(e)r m(misericord)ie tu nos ab hoste p(ro)tege“; siehe auch die Inschrift auf dem Podest des Gandersheimer Dreikönigsaltars, in: Richter 2010, S. 48.

²¹¹ Hänselmann erwähnt in seiner kurzen Beschreibung des Schreins die Plinthe nicht, in: Hänselmann 1975, Nr. 288.

²¹² Siehe Beissel 1972, S. 461.

²¹³ Beissel 1972, S. 460 f.: Maria, mater gratiae, Mater misericordiae, tu nos ab hoste protege, et hora mortis suscipe.

²¹⁴ Vulgata 1994, Apocalypsis Johannis 12, 1, S. 1893.

Die Verkündigung an Maria

Die Relieffolge von oben nach unten beginnt zur Rechten der Marienfigur mit der *Verkündigung an Maria*. Das nach römischem Ritus am 25. März in der Liturgie gefeierte Herrenfest *Annuntiatio Domini* meint zugleich das Marienfest *Annuntiatio B. M. Virginis*. Gewürdigt wird die Inkarnation des Gottessohnes; die zugeordnete liturgische Farbe, wie auch die aller anderen Herren- und Marienfeste, ist weiß (Abb. 12).²¹⁵

Seit dem Bau der römischen Marienkirche S. Maria Maggiore wurde das Motiv der *Verkündigung an Maria* seiner Bedeutung wegen vielfach an einer exponierten Stelle im Kirchenraum dargestellt. So hatte z. B. Giotto (um 1266–1337) für die Wandmalerei der Scrovegni Kapelle in Padua dieses Motiv ebenfalls am vom Chor abgetrennten Bogenfeld hervorgehoben. In der Reihenfolge der Szenen aus dem Marienleben auf den mit Malerei und Reliefs ausgeführten Altaraufsätzen nimmt die *Annuntiatio* gewöhnlich die erste Stelle unter den der Gottesmutter zugeordneten Feldern ein.

Borgentrik schildert den Moment des Erschreckens, der in Maria ausgelöst wird, nachdem der von Gott geschickte Bote Gabriel ihr Gemach betreten, *et ingressus angelus ad eam dixit*, und mit seinem Gruß die Botschaft, Luk. 1,28–31, ausgesprochen hatte:

*have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus, quae cum vidisset turbata est in sermone eius, et cogitabat qualis ista salutatio, et ait angelus ei, ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum, ecce concipies in utero et paries filium, et vocabis nomen eius Jesum.*²¹⁶

Die Szene findet in einem Innenraum, im Schlafgemach der Mutter Gottes statt. Vor der mit Pressbrokat ausgekleideten Schreinwand steht das mit einem dunklen Laken bedeckte Bett, an dessen Rückwand sich drei große Prunkkissen anlehnen, deren Ecken jeweils Quasten zieren; ein Motiv, das auf niederländischen Verkündigungsgemälden betont wird und von deutschen Künstlern, wie z. B. in Westfalen vom ‚Meister des Liesborner Altars‘²¹⁷ übernommen wurde.

Der Einfluss des neuen Stils in der seit Mitte des 15. Jahrhunderts dem Realismus zugewandten niederländischen Malerei vermittelte der in Brüssel tätige Maler Rogier van der Weyden (1400–1464) an süddeutsche Maler und Bildschnitzer, welche nach ihrer Rückkehr von ihren Gesellenwanderungen das im „franco-

²¹⁵ Vgl. Meßbuch 1930, S. 946 ff.

²¹⁶ Vulgata 1994, S. 1606.

²¹⁷ Vgl. das für die westfälische Benediktinerabtei Liesborn um 1480 gemalte, in London aufbewahrte Verkündigungsbild aus dem ‚Liesborner Altar‘, dem Rogier van der Weydens Columba-Altar aus Köln als Anregung diente, in: Kemperdick, 2022, S. 214 f.

flämischen und süd- und nordniederländischen Raum²¹⁸ Beobachtete in ihren eigenen Werken zitierten.²¹⁹

Das aus der niederländischen Malerei übernommene Motiv²²⁰ der drei Kissen in Borgentriks Verkündigungsrelief des Hemmerder Altars und Alfelder Retabels, war über Westfalen, wo die Verkündigung im Schlafraum erst ab Mitte des 15. Jahrhunderts wiedergegeben wurde²²¹, in Kunstdarstellungen Niedersachsens eingedrungen. Das Motiv scheint eine Anspielung auf die Dreieinigkeit zu sein, mit der das in einem Goldton ausgeführte mittlere Kissen hier die zweite trinitarische Person, den Gottessohn, symbolisiert.

Borgentrik folgt für das Relief seiner Verkündigung an Maria einer zweidimensionalen Vorlage nach dem Gemälde des von Rogier van der Weyden gemalten Triptychons (Abb. 123), das zuvor auch dem Meister der Sterzinger Tafeln (Abb. 122) und dem Maler Friedrich Herlin für den Altar der Nördlinger Kirche St. Georg sowie der Malerei eines Altaraufsatzes in Rothenburg als Anregung diente.²²²

Vom linken Bildrand kommend hat der flügellose, in liturgischer Gewandung mit Albe und durch zwei Tasseln verbundenem Pluviale bekleidete Erzengel den Schlafraum, den *thalamus virginis*,²²³ betreten.

Mit einer Kniebeuge, so dass sein vergoldeter Chormantel mit einem kräftigen, in Knitterfalten²²⁴ gelegten Bausch hinter ihm dem Schachbrett gemusterten Boden aufliegt, hat er sich Maria genähert. Er weist mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf sie, die vor dem am rechten Bildrand stehenden Betpult kniet und deren Linke auf einem geöffneten Buch liegt.

Während der Gottesbote mit lächelndem Gesichtsausdruck die Nachricht ausspricht, wendet sich Maria leicht nach rechts zurück. Ihr in der Mitte gescheiteltes, offenes Haar, als ein Hinweis auf ihre immerwährende Jungfräulichkeit, fällt in langen gewellten Strähnen wie das Haar der Regina Coeli im Schrein über die Schultern und das Obergewand. Die Art der Frisur des Erzengels, die das in der Mitte gescheitelte, eng dem Kopf anliegende Haar mit einem ausladenden Lockenkranz auf die Schultern fallen lässt, wiederholt sich in der Darstellung des bei der *Taufe Christi* anwesenden Engels auf dem oberen Relief des rechten Flügels (Abb. 56a).

Maria lauscht der Botschaft des Gottesboten, ihre Augen sind in die Ferne gerichtet und im Überraschungsgestus hat sie die rechte Hand erhoben.

²¹⁸ Paatz 1967, S. 22 bis 29.

²¹⁹ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 45.

²²⁰ Vgl. Lüken 2000, S. 45.

²²¹ Lüken 2000, S. 112.

²²² Der Auftrag für die Schreinfiguren aus Nußbaumholz des Nördlinger Altares erging an den Bildhauer und Bildschnitzer Nikolaus Gerhaert von Leyden. Siehe Kahsnitz 2005, S. 46; Abb. 55, 72.

²²³ Lüken 2000, S. 49.

²²⁴ Nach Walter Paatz 1956, S. 70 lassen sich die in Abgrenzung zum Weichen Stil aufgekommenen Knitterfalten, die in den um 1430 gemalten Grisailen des Genter Altars der Brüder van Eyck als die ältesten Zeugnisse des neuen Knitterfaltenstils gelten, bereits an Claus Sluters (um 1355/60–1406) Pleurants am Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon feststellen.

Die Messfeier mit doppeltem Ritus am 25. März, dem Fest *In Annuntiatione B. M. V.*, das sich „im Geiste der Liturgie auf Maria oder den göttlichen Sohn“ bezieht, hob auch im 15. Jahrhundert diesen Augenblick hervor mit der Lesung aus Psalm 44 Vers 11²²⁵: *Audi filia et vide et inclina aurem tuam.*²²⁶

Ihr vergoldetes, in gebrochenen Faltenzügen herabhängendes Obergewand über der Tunika, verhält sich parallel zur ausschwingenden Form des Messgewands Gabriels. Hier, im Verkündigungsrelief, gelang es dem Künstler mit Unterstützung der Fassmalerei, den durch Mimik und Gestik ausgedrückten psychologischen Moment im Aufeinanderbezogensein der beiden Figuren erfassbar zu machen.

Bis auf die große, konisch geformte Vase im Regalbrett über dem Betpult zeigt der Raum keine weiteren Gerätschaften, die ablenken könnten von der Würde des Gegenstandes, der hier, sinnbildlich umgesetzt, auf die Gottesmutter als Gefäß für ihren Sohn deutet; „ein Krug“, so Bernhard von Clairvaux, „der die Demut, die Jungfräulichkeit und die Mutterschaft beinhaltet“.²²⁷

Die Heimsuchung

Lukas schildert im ersten Kapitel seines Evangeliums (Luk. 1, 39–51) den Besuch der Jungfrau Maria bei Elisabeth, der Mutter Johannes des Täuflers (Abb. 20). Maria, so Lukas, ging einige Monate nach des Erzengels Verkündigung an sie eilends in das Gebirge zu einer Stadt im Judäischen Bergland und begrüßte ihre Verwandte Elisabeth im Haus des Zacharias, dem zuvor durch einen Engel die Geburt eines Sohnes, der den Namen Johannes tragen sollte, angekündigt worden war (Luk. 1,11–15). Mit dem Lobgesang, dem Magnificat, auf den Herrn, der an ihr Großes getan habe und mit seinem Arm machtvolle Taten vollbringe, antwortet Maria auf die vom Heiligen Geist erfüllten Segensbeteuerungen Elisabeths (Luk. 1, 42–44; 46–51).²²⁸ „Es war Jesus in ihrem Schoße“, schrieb Origenes aus Alexandrien zwischen 239 und 243, „der dorthin eilte, um Johannes, der sich noch im Leib seiner Mutter befand, zu heiligen, und Jesus machte schon jetzt seinen Vorläufer zu einem Propheten“, *Jesus enim, qui in utero illius erat, festinabat abuc in ventre matris Joannem positum sanctificare...et tunc primum praecursorem suum prophetam fecit Jesus.*²²⁹

Die zuerst im Jahr 1263 im Franziskanerorden durch den in Paris lehrenden Franziskaner Bonaventura (Giovanni Fidenza 1217–1274)²³⁰ eingeführte Feier zu Ehren der Visitatio Mariae wurde 1389 für die ganze Kirche festgelegt und als Marienfesttag für den 2. Juli mit Vigil und Oktav im Jahr 1441 in der 43. Sitzung des Basler Konzils erneut bestätigt.²³¹

²²⁵ Schott 1934, S. 742 f.

²²⁶ Vulgata 1994, S. 824.

²²⁷ Riegler 1933, S. 15; Siehe Bernhard von Clairvaux, Div. 46.

²²⁸ Nestle-Aland 1986, S. 153.

²²⁹ Origenes/Sieben 1991, S. 28 f.; Hom. 7, S. 106 f.

²³⁰ Vgl. Copleston 1976, S. 137.

²³¹ Schott 1934, S. 838 f.; Vgl. LCI 1994, S. 230; Vincke 1997, S. 24.

Der Ort der Begegnung zwischen Maria und Elisabeth vor dem Hauseingang, der weder von Lukas noch in der *Legenda aurea*²³² beschrieben wird, bleibt in der abendländischen Kunst bis ins 15. Jahrhundert ein fest stehender Topos²³³ mit unterschiedlichem Bildhintergrund oder auch, wie auf Giottos *Heimsuchung* in der Arena-Kapelle, mit beigefügten Assistenzfiguren.²³⁴

Borgentrik fasst im Relief der *Heimsuchung* zwei Darstellungstypen zusammen, die *Begrüßung in Distanz*²³⁵ die bis in das 5. Jahrhundert zurückreicht, und die dem höheren Rang der Gottesmutter huldigende *Kniebeuge Elisabeths*,²³⁶ die im 15. Jahrhundert und insbesondere – wie im Schrein des Bornaer Altars von Hans Witten²³⁷ – in der Renaissancezeit aufgegriffen wurde.

Borgentrik stellt beide Figuren in die Mitte des Bildes; am linken Bildrand türmt sich ein stilisiert gearbeitetes Bergmassiv auf, das auf halber Höhe durch eine Baumreihe geteilt den Blick auf die Bergspitze lenkt, die hinter einer zweiten Baumreihe, ähnlich der im Begegnungsmotiv auf dem linken Retabelflügel vermutlich die Gebäude der Stadt Jerusalem zeigt. Von dort kommt Maria, um Elisabeth aufzusuchen. Entgegen der Schilderung des Lukas findet die *Visitatio* außerhalb des Hauses statt. Maria trifft auf Elisabeth, die ihre Verwandte vor dem Haus mit seinem von zwei runden Stützen eingefassten Türeingang, der die rechte Bildhälfte begrenzt, erwartet. Maria grüßt zuerst, sie streckt die linke Hand Elisabeth entgegen, die mit einer Kniebeuge und nach vorn geneigtem Körper den Gruß der werdenden Mutter des Heilands erwidert, indem sie ihre Rechte in deren Hand legt und mit ihrer Linken im Begriff ist, die Hand Marias mit beiden Händen zu umfassen. Die mit blauer Tunika bekleidete Maria ergreift mit ihrer Rechten unter den linken Arm hindurch den Saum ihres grün gefütterten, vergoldeten Umhangs, so dass ihre Arme eine Kreuzform bilden. Mit demütig niedergeschlagenen Augen lauscht sie den Worten der Mutter des Johannes. Ihr offenes Haar fällt über die Schultern bis zur Hüfte, die längliche Gesichtsform wiederholt ihr Aussehen in den vorhergehenden und nachfolgenden Reliefdarstellungen.

Die heftige Bewegung im Wissen um den höheren Rang ihrer Besucherin drückt der vergoldete Mantel über dem enganliegenden Gewand der Elisabeth aus, der, bedingt durch die Kniebeuge, vom Oberkörper nach unten gezogen, und vom zurückgesetzten linken Bein aufgehallen wird (Abb. 11). Einen besonderen Ausdruck legt der Bildschnitzer in die zarten, feinen Gesichtszüge der Elisabeth, die von der Fülle des weißen Wimpels, welcher vom Nacken mit einem Bogen bis nach oben gezogen am Hinterkopf zusammengehalten wird, umgeben sind.

Sie, die Mutter des Vorläufers Christi, erkennt ihren niedrigeren Rang gegenüber der erstgrüßenden Jüngeren und nennt diese die Mutter des Messias. Maria aber

²³² Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 413.

²³³ Vgl. Vincke 1997, S. 26.

²³⁴ Siehe Bellosi 1992, S. 41, Abb. 71.

²³⁵ Vgl. Vincke 1997, S. 29 f.

²³⁶ Dies. 1979, S. 32.

²³⁷ Siehe Fründt 1975, Abb. 1.

steht ihr bis zur Geburt des Johannes dienend zur Seite (Lk 1,56–57). Dem Gedanken des prämonstratensischen Auftraggebers, Maria als Typus der „ministrierenden Ecclesia, der das Heil spendenden Kirche“²³⁸, die ihres unbedingten Glaubens, ihrer gottergebenen Demut wegen, so Bernhard von Clairvaux in *Homilia missus est III*, verdienstermaßen auserwählt wurde,²³⁹ versuchte der Bildschnitzer im Motiv der *Visitatio* mit seinen Mitteln Ausdruck zu verleihen anhand der besonderen Betonung der Figur der huldigenden Elisabeth.

Die Geburt Christi

Die Geburt Christi, die hier in Form der „Anbetung des Kindes durch Maria“ gezeigt ist, wird im Prämonstratenserorden besonders gewürdigt im Gedenken an den Gründungstag des Ordens in Prémontré am 24. Dezember im Jahr 1121 (Abb. 21).

Das Relief, das die Verehrung des Kindes durch Maria und Josef zeigt, ist mit der Figur des Apostels Thomas zusammen an exponierter Stelle im unteren Register des Schreins in Augenhöhe der vor der Mensa zelebrierenden Zelebrianten eingesetzt (Abb. 3a).

Abweichend von der Schilderung des Evangelisten Lukas (Luk. 2,7), in der das von Maria geborene Kind in Windeln gewickelt und in eine Krippe gelegt wird, liegt das Neugeborene in Borgentriks Darstellung zwischen Maria und Josef, nach den Visionen der hl. Birgitta von Schweden²⁴⁰, auf dem Fußboden. „Weil du mich so mit unermesslicher Liebe liebst,“ hört Birgitta Maria sagen, „verkündige ich Dir, dass du in die heilige Stadt Jerusalem pilgern wirst, so es meinem Sohn gefällt, und von dort wirst du nach Bethlehem kommen, dort werde ich dir an Ort und Stelle die Art und Weise mitteilen, in der ich, weil es meinem Sohn Jesus Christus so gefallen hat, Ihn geboren habe“ (Off. Buch VII, Kap. I).²⁴¹ Birgitta begab sich im Jahr 1372 nach Bethlehem in die Geburtskirche, die Kaiser Konstantin über der Geburtsgrotte hatte errichten lassen. Nicht nur widerfuhr ihr hier die Vision der Geburt Christi, sie sah sich auch, wie sie in ihren Niederschriften mitteilt, persönlich anwesend:

Vielmehr sah ich sofort jenes holde Kindlein ganz nackt, aber ganz rein auf dem Boden liegen... Als die Jungfrau merkte, dass sie bereits geboren hatte, beugte sie sogleich ihr Haupt, faltete in ehrfürchtiger Haltung ihre Hände und betete nun in Ergriffenheit das

²³⁸ Siehe Mieth 1991, S. 78.

²³⁹ Vgl. Vincke 1997, S 11.

²⁴⁰ Birgitta von Vadstena, *Birgersdotter* aus hochadeligem Geschlecht wurde 1302/1303 auf Finsta in Skederik im schwedischen Uppland geboren; *Född a Finsta 1303. Dodd i Rom 1373* ist dort auf ihrem Gedenkstein zu lesen. Aus ihrer im Jahr 1316 geschlossenen Ehe mit Ulf Gudmarsson, die bis 1344 währte, gingen acht Kinder hervor, von denen ihre 1330 geborene, ebenfalls kanonisierte Tochter Katharina ab 1350 ihre Begleiterin auf Pilgereisen und nach Rom wurde. Die Gebeine der in Rom gestorbenen Gründerin des Birgittenordens wurden 1374 von ihrer Tochter nach Schweden in das Kloster Vadstena überführt. Aus: Holböck 1988, S. 11 bis 177.

²⁴¹ Zitiert nach Holböck 1988, S. 155 f.

*Knäblein an... Als das alles geschehen war, trat der Mann, der heilige Josef, herein, warf sich auf die Erde nieder, blieb auf beiden Knien kniend und betete das Kind an, und weinte dabei vor Freude (Off. Buch VII, Kap. 21)*²⁴²

Klarheit in die Verehrung der bereits 1391 durch die römische Kurie kanonisierten Birgitta brachten die Konzilsväter in Basel, wo ihre *Revelationes*, um dem übertriebenen Heiligenkult zu begegnen, von 1433 bis 1436 einer genauen Prüfung unterzogen wurden mit dem Ergebnis, die Visionen als kirchenkonform gelten zu lassen.²⁴³

Mit den *Revelationes celestes*, die bald nach ihrem Tod große Verbreitung fanden, hat Birgitta von Schweden (1303–1373), Mystikerin, Seherin und Ordensgründerin, sowohl die bildende Kunst als auch Kaiser, Könige und Päpste nachhaltig beeinflusst. Ihre Offenbarungen boten Malern und Bildschnitzern, wie das Beispiel Meister Franckes (Abb. 22a) zeigt, Anregungen für neue Motive.²⁴⁴ Rogier van der Weyden setzte in der Mitteltafel seines in Berlin aufbewahrten Middelburger Altars von 1445 die Anbetung des Kindes mit Josef, dessen Kerze dem Kind und seiner weiß gekleideten Mutter Licht gibt, nach Birgittas Visionen um (Abb. 22b).²⁴⁵ Dieser von seinem Lehrer, dem Meister von Flémalle (Robert Campin) übernommene Bildtyp²⁴⁶ wurde über Kupferstiche des Meisters E. S. ‚L 21‘, und ‚L 23‘²⁴⁷ verbreitet und abgewandelt in Borgentriks Anbetungsrelief dreidimensional wiedergegeben.

Borgentrik fasst für die *Anbetung des Kindes* beide Motive der Vision Birgittas von der Geburt Christi zusammen mit der Darstellung der Anbetung durch Maria und den später hinzu geeilten Josef. Unter dem Winkel eines Daches, dessen Schenkel am linken Bildrand auf einem abgehauenen Baumstamm und im Hintergrund auf einer halb hohen Mauer abgestützt sind, kniet Maria vor dem Neugeborenen, das in der Bildmitte auf dem Boden liegt. Ihre Hände sind in Gebetshaltung nach unten gerichtet und, wie auf dem Kupferstich (L. 23) des Meisters E. S., aneinandergelegt. Der in Knitterfalten gelegte Bausch ihres Mantels berührt den linken Bildrand, an den die Oberkörper der beiden Tiere, Ochs und Esel, gesetzt wurden.²⁴⁸

Das Motiv der beiden Tiere, Ochse und Esel, das der Prophet Jesaja im Alten Testament als Synonym für die dem Herrn in Treue verbundenen Kinder des Volkes Israel verwendet hatte (Jes. 1,3)²⁴⁹, *cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui Israhel non cognovit populus meus non intellexit*,²⁵⁰ bezog erstmalig²⁵¹ Origenes aus Alexandrien (um 185–253/54) in seiner 13. Homilie zum Lukasevangelium auf

²⁴² Holböck 1988, S. 157.

²⁴³ Helmuth 1987, S. 405 f.

²⁴⁴ Goldgrund und Himmelsglanz 1999/2000, S. 148.

²⁴⁵ Kemperdick 1999, S. 60, Ab. 59.

²⁴⁶ Siehe Kat. Flémalle/v. d. Weyden 2018, S. 203, Abb. Flémalle, Geburt Christi 1420–25, Dijon.

²⁴⁷ Siehe Meister E. S., Berlin 2017, S. 112, 113.

²⁴⁸ Grimm 2006, S. 52.

²⁴⁹ Jesaja 1, 3.

²⁵⁰ Vulgata 1994, S. 1097.

²⁵¹ Vgl. Origenes 1991, S. 160 f. Fußn. 9.

den in der Krippe liegenden Heiland, *Salvatorem iacentem in praesepe*²⁵², denn „es war jene Krippe, die der Prophet vorausgesagt hatte“. Der Esel, das „unreine Tier aus den Heidenvölkern“, so führt der bedeutende Theologe der Ostkirche weiter aus, kenne die Krippe seines Herrn, der Ochse jedoch, das „reine Tier“ aus dem Volk Israel, kenne nicht die Krippe seines Herrn, wohl aber den Besitzer.²⁵³

Diese Ausführungen aus den von Hieronymus übersetzten 39 Lukas-Homilien²⁵⁴ des Origenes, deren lateinische Übersetzung im 8./9. Jahrhundert auftrat, wurde von der im Westen im 5./6. Jahrhundert entstandenen Schrift *De Nativitate Sanctae Mariae*, bzw. dem *Pseudo-Matthäus-Evangelium* aufgegriffen für die von Lukas geschilderte Geburt Christi: ...*et bos et asinus genua flectentes adorauerunt eum. Tunc adimpletum est quod dictum est per Esaiam prophetam dicentem: Agnouiit bos possessorem suum et asinus praesepeium domini sui.*²⁵⁵ Beide, Ochse und Esel ursprünglich als Sinnbilder des Judentums und des Heidentums, standen in ihrer Bedeutung als allererste Zeugen der Christgeburt an der Krippe; wie im *De Nativitate Sanctae Mariae* zum ersten Mal erwähnt, beten die Tiere das in der Krippe liegende Kind an.

Da in Birgittas *Revelationes* von der Krippe keine Rede ist, setzte der Bildschnitzer Borgentrik beide Tiere an den linken Bildrand und drückt damit die Funktion der Zeugenschaft des Geschehens aus mit der an den Betrachter gerichteten geläufigen Aussage, in der Darstellung des Ochsen an der Krippe das Sinnbild des Glaubens und Opfers und in der des Esels das Bild des Zweifels zu sehen.²⁵⁶

Die Figur des Nährvaters Christi, Josef von Nazareth, ist nach den Offenbarungen der Birgitta in der rechten Bildhälfte kniend mit aufgestütztem rechten Bein dargestellt, auf dem der rechte Arm ruht. Die erhobene Hand zeigt eine behutsame Geste, in der Linken hält er, um auf die Nachtzeit hinzuweisen, traditionell die Laterne. Josef ist bärtig, mit grau gefärbtem, lockigem Haar wiedergegeben, der Faltenbausch seines Mantels berührt den rechten Bildrand. Darüber, außerhalb der halb hohen Mauer, bestaunen zwei Hirten das ihnen zuvor von einem Engel verkündete Geschehen, in Ehrfurcht haben sie ihre Kopfbedeckung abgenommen. Beide sind, um Perspektive anzudeuten, im verkleinerten Maßstab wiedergegeben.

Parallel zu den durch Birgitta von Schweden beeinflussten Darstellungen der Geburt Christi seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zeigt sich, ausgehend von der franziskanischen Mystik und Förderern des Josefs-Kultes wie dem 1450 kanonisierten Franziskaner „Doctor Marianus“ Bernardin von Siena (1380–1444)²⁵⁷, der als Begleitfigur im linken Flügel zu sehen ist, sowie Johannes Gerson (1363–1429),

²⁵² Origenes 1991, S. 160.

²⁵³ Origenes 1991, S. 160 f.

²⁵⁴ Vgl. Origenes 1991, Einleitung von H.-J. Sieben S. 7, 33 ff.

²⁵⁵ Zitiert aus dem Abdruck einer 1395 bearbeiteten Ausgabe des im 8. Jahrhundert im Westen geschriebenen *De Nativitate Sanctae Mariae*, dem ursprünglichen, von Tischendorf genannten Pseudo-Matthäus-Evangelium. Siehe *De Nativitate* 1395, 14r, XV, 3.; siehe auch Gijssel 1981, S. 17; vgl. Schneemelcher 1990, I, S. 367.

²⁵⁶ Vgl. Funk 1985, S. 61; Copleston 1976, S. 273 f.

²⁵⁷ Roschini 1947, S. 271.

Theologe und seit 1395 Kanzler der Universität von Paris,²⁵⁸ ein Wandel in der Sichtweise und den Wiedergaben der Figur des Josef, der die nachdenkliche oder dienstbare Haltung der früheren Darstellungen aufgegeben hat. Josef wurde in der Ostkirche bereits im 10. Jahrhundert liturgisch gewürdigt; im Westen ist 1479 durch Papst Sixtus IV., der dem Franziskanerorden angehörte, der 19. März als Festtag festgelegt worden,²⁵⁹ nachdem seit dem 14. Jahrhundert einige Orden ihre eigenen Offizien für eine Josef-Feier eingeführt hatten.²⁶⁰ Private Verehrung erfuhr schon im 12. Jahrhundert der Nährvater Christi, der Beschützer Marias und ihres Kindes durch den erst 1728 seliggesprochenen Prämonstratenser Hermann Joseph von Steinfeld (1150–1241), dessen Grabmal-Inschrift ihn „Bekenner und Bräutigam der hl. Jungfrau Maria“ nennt.²⁶¹

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige

Die chronologisch geordnete Reihenfolge der Reliefs zur Linken der Marienfigur beginnt, von unten nach oben geordnet, mit dem Motiv *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 23, 25). Das am 6. Januar im Zusammenhang mit der Ankunft der drei Weisen als *Erscheinung des Herrn* gefeierte, auf die Gründung der Kirche bezogene Hochfest ist in den Jahren um 400 n. Chr. mit einem anderen Festinhalt in die römische Liturgie aufgenommen worden, nachdem die Ostkirche bereits hundert Jahre zuvor an diesen Tag der *Epiphanie* die *Taufe Christi* in den Mittelpunkt gesetzt hatte.²⁶²

Die erste bildliche Darstellung mit dem Motiv „Maria und Kind, denen die drei Weisen huldigen“ entstand als Symbol für die der Gründung der Kirche an einem Jochbogen der Cappella Graeca in der Priscilla-Katakombe in Rom: Maria thront, im Halbprofil dargestellt mit ihrem Kind auf dem Schoß am linken Bildrand in Erwartung der drei phrygisch gekleideten Weisen (Abb. 118).²⁶³ Dieser Darstellungstyp hat sich mit nur wenigen Veränderungen bis in die Frühe Neuzeit erhalten. Ihrer Würde wegen erhielten die drei Weisen Jahrhunderte später in Worten und Bildern den Titel ‚Könige‘, doch kirchlich ist die Verehrung der drei, die offiziell nicht als Heilige verehrt werden, geduldet.²⁶⁴

Zugrunde liegt der Bericht des Evangelisten Matthäus (Mt. 2, 1–2): „Als Jesus zur Zeit des Königs Herodes in Bethlehem in Judäa geboren worden war, kamen Sterndeuter aus dem Osten nach Jerusalem und fragten: „Wo ist der neugeborene König der Juden? Wir haben seinen Stern aufgehen sehen und sind gekommen, um

²⁵⁸ Vgl. Oxford Dictionary 2005, S. 906.

²⁵⁹ Vgl. Schott 1934, S. 736 f.; Oxford Dictionary 2005, S. 906.

²⁶⁰ Vgl. LCI 7, 1994, S. 212.

²⁶¹ Berg 1928, S. 53: *Sacrae exuviae B. H. Josephi, Confessoris et Sponsi St. Mariae virginis ecclesiae hujus Canonici prsbyteri.*

²⁶² LCI 1, 1994, S. 530; Schott Nr. 2, 1934, S. 80.

²⁶³ Siehe Fasola/Mancinelli 2007, S. 52, Bild Nr. 57, ein zum ersten Mal in der Kunstgeschichte dargestelltes Motiv mit Maria und dem Kind.

²⁶⁴ Vgl. LCI 1, 1968, S. 539.

ihm zu huldigen.“ Der Stern, dem die Weisen folgten, blieb über dem Ort stehen, wo das Kind war. Erfreut gingen sie in das Haus und fanden das Kind mit seiner Mutter. Sie fielen nieder, beteten es an und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe (Mt. 2, 9–11).²⁶⁵ Die Dreizahl der Weisen, die im Neuen Testament nicht genannt wird, wurde von Origenes (Gen hom. 14,3) festgelegt in Analogie zu den drei von Matthäus erwähnten Gaben.²⁶⁶ Origenes aus Alexandria (185–253/54), theologischer Lehrer und Prediger in Cäsarea, der unter Decius sein Martyrium erlitten hatte,²⁶⁷ ebenso der im Jahr 165 n. Ch. in Rom hingerichtete Justinus sahen in der Weissagung des Sehers Balaam²⁶⁸, (4. Mose, Liber Num. 24,17.) ...*videbo eum sed non modo intuebor illum sed non prope orietur stella ex Iacob et consurget virga de Israhel*,²⁶⁹ eine Verbindung mit dem Stern der Magier. Diese waren die Ersten aus dem Heidentum, die der Vorhersage des einzigen heidnischen, im Alten Testament genannten Propheten Balaam gefolgt waren.²⁷⁰

Ein zweites, ebenfalls an die Wand eines Nischengrabes gemaltes Motiv in der Priscillakatakomba aus dem 3. Jahrhundert stellt den nach rechts gewendeten, in Profilansicht wiedergegebenen Propheten Balaam dar, der mit dem Zeigefinger seiner nach oben gerichteten rechten Hand auf einen nur noch andeutungsweise zu sehenden Stern zeigt, während seine Linke auf Maria weist, die vor ihm sitzt und mit leicht nach rechts gesenktem Kopf auf ihr Kind Jesus blickt. Das in Rückenansicht gezeigte, von beiden Armen der Mutter umfasste Kind richtet mit zurückgewendetem Kopf seinen Blick auf den Betrachter (Abb. 117).²⁷¹

Den Zusammenhang von Altem und Neuem Testament, worauf das Wandbild mit dem Propheten und Maria hindeuten will, zeigt die zu einem Motiv vereinte Verbindung der Huldigung der drei Magier mit dem Stern Balaams, das über Jahrhunderte zu einer hieratischen Formel für diese Wiedergabe wurde.

Ein neues im 13. Jahrhundert entwickeltes Kompositionsschema der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ im sogenannten Schauspieltypus²⁷², das auch in Mosaiken von St. Markus in Venedig und in der Beschreibung des Malerhandbuchs vom Berge Athos²⁷³ erscheint, hatte in die Kathedralplastik Eingang gefunden und wurde vorherrschend im 14. und 15. Jahrhundert für die in Malerei und dreidimensionalen Darstellungen wie im Beispiel des Reliefs im Chorumgang der Kathedrale Notre Dame in Paris (Abb. 24).²⁷⁴

²⁶⁵ Nestle-Aland 1979, S. 3 f.

²⁶⁶ Siehe Johannes v. Hildesheim 1963, S. 86, „Denn Gold, Weihrauch und Myrrhe bedeuten, daß königliche Macht, göttliche Majestät und menschliche Sterblichkeit sich in einer Person, in Christus vereinen.“

²⁶⁷ Vgl. Deguer 1976, S. 7.

²⁶⁸ Origenes 1991, S. 13.

²⁶⁹ Vulgata 1994, S. 215.

²⁷⁰ Vgl. Wellen 1961, S. 18.

²⁷¹ Siehe Fasola 2007, S.54 mit Abb. Balaam mit Mutter und Kind.

²⁷² Vgl. LCI, I, S. 543.

²⁷³ Malerhandbuch 1960, S. 82.

²⁷⁴ Vgl. Mâle 1986, S. 221.

Dieses Schema, das Borgentrik auch in Relieftafeln einiger seiner Flügelaltäre übertragen hat, zeigt den als Greis dargestellten König Melchior kniend vor der Gottesmutter und Kind, denen er seine Gabe überreicht. Anders als seine hinter ihm stehenden Gefährten, die gekrönt dargestellt sind, hat er die Kopfbedeckung abgelegt. Der jünger aussehende, hinter ihm stehende Balthasar, der gewöhnlich zurückschaut auf den dritten, Kaspar, den jüngsten der dargestellten Könige, und auf den Stern weist, hält im Hemmerder Altarrelief sein Weihrauchgefäß mit beiden Händen und betrachtet das Geschehen der vor ihm angeordneten Dreiergruppe.

Eine fälschlich *Beda venerabilis* (673/74–735) zugeschriebene Legende griff die verschiedenen Lebensalter der drei Weisen, die zum ersten Mal im etwa 550 entstandenen *Evangeliar von Etschmiadzin*²⁷⁵ beschrieben wurden, auf und wies jedem der drei Weisen ein anderes Lebensalter zu, der erste König wird als Greis, der zweite als Mann mittleren Alters, der dritte als bartloser Jüngling geschildert.²⁷⁶

Ein zweites, weniger verbreitetes Grundschema, ähnlich der Huldigung der drei Weisen am Triumphbogen der Sa. Maria Maggiore in Rom (Abb. 26), verwendete Borgentrik mit seiner Werkstatt für das Hauptmotiv im Schrein des etwa gegen 1490 zu datierenden, von ihm signierten Dreikönigsaltars für die Gandersheimer Pfarrkirche St. Moritz (Abb. 27, 77), das dem Darstellungstyp des etwa vier Jahrzehnte vorher von Stephan Lochner für die Kölner Ratsherren gemalten Dreikönigsaltars folgt. (Abb. 28). Die Reste der Inschrift unter dem Kreuzblumenkamm des heute auf dem Hauptaltar der Stiftskirche St. Anastasius und Innocentius zu Gandersheim deponierten Wandelaltars aus der Moritzkirche konnten sichtbar gemacht werden, sie weisen auf den Namen Borgentriks (Abb. 78).²⁷⁷ Einige Marienfiguren der gemalten Felder auf den vier Flügeln des Gandersheimer Altars lassen eine Ähnlichkeit mit Borgentrik Schnitzarbeiten erkennen und wirken wie Nachzeichnungen aus Motiven des einige Jahre zuvor entstandenen Hemmerder Retabels.

Das Relief *Anbetung der Heiligen Drei Könige* im unteren Register des Hemmerder Altaraufsatzes wiederholt spiegelbildlich den Innenraum der Herberge mit dem Motiv *Anbetung des Kindes durch Maria* (Abb. 21).

Die drei Könige haben den Innenraum betreten (Abb. 23). Unter der Dachabdeckung, die am rechten Bildrand vom Baumstumpf gestützt wird, sitzt in einer Dreieckskomposition Maria mit ihrem Kind, dem die Huldigung des vor ihr Knienden gilt. Dieser älteste König, Melchior, ist in Zeittracht gekleidet mit geschlitztem Mantel, er überreicht dem Kind eine Schatulle mit Goldmünzen, in die seine beiden Ärmchen hineingreifen.

Im Hintergrund rührt wie unbeteiligt an dem Vorgang Josef in einem auf dem Dreibein stehenden Breitopf. Der mittlere König Balthasar nimmt in Abwandlung der seit fast drei Jahrhunderten festgelegten Vorbilder Anteil an dem Verehrungsgestus des neben ihm knienden Gefährten. In der linken Hand, von der rechten

²⁷⁵ Siehe Mâle 1994, S.380, Fuß. 37.

²⁷⁶ Mâle 1986, S. 214.

²⁷⁷ Vgl. Richter 2010, S. 46 ff.

sanft unterstützt, trägt er eine aufwendig gearbeitete Monstranz. In Schrittstellung, mit gekreuzten Beinen, nähert sich dahinter der jugendliche Kaspar. Er umfasst mit der Rechten den Schaft eines Kelches. Sein Gewand mit kurzem Oberrock über enganliegenden Hosenbeinen sowie die langen Schnabelschuhe entsprechen der französisch-burgundischen Mode der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.²⁷⁸ Der über seinem linken Unterarm hängende Manipel, wie auch die liturgische rote Farbe des Märtyrertums seines Wamses, deuten auf die während der Messe getragenen Gewänder der Priester.

Die mit dem Messopfer verbundenen drei Gaben, Gold, Weihrauch und Myrrhe, deuten, so Johannes von Hildesheim, auf die drei Eigenschaften in der einen Person Christi, sie weisen auf Christus als König, als Priester und bezeichnen den, der den Opfertod am Kreuz stirbt.²⁷⁹ Wie der Karmeliter Johannes von Hildesheim (gest. 1375) in seiner vielgelesenen, erstmals 1477 in Köln als Inkunabel gedruckten, lateinischen Schrift „Legende von den Heiligen Drei Königen“,²⁸⁰ suchten Theologen seit der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit den Sinn der Gaben zu vermitteln.

Nur wenige Jahre zuvor, war das seit 1474 verbreitete Erbauungsbuch „Vita Jesu Christi“ des Ludolf von Sachsen (um 1300–1378) in Straßburg erschienen. Der nach seinem Wechsel vom Dominikaner zum Angehörigen des Kartäuserordens Ludolf greift darin²⁸¹ die Erläuterungen des hl. Augustinus zu den Gaben auf, die ein jeder der drei Weisen dem Kind dargebracht hatte: „Das Gold wird ihm gleichsam als dem großen König dargebracht, der Weihrauch wird ihm als Gott geopfert und die Myrrhe dem angeboten, der für das Heil sterben wird; „denn keiner“, so zitiert Ludolf den Kirchenvater weiter, „wird zu Recht Christ genannt, der Christus nicht als Gott wie als König und auch als den bekennt, der gelitten hat, was mit jenen drei Gaben bedeutet wird.“²⁸²

Die Darstellung des Herrn

Vierzig Tage nach der Geburt des Herrn, am 2. Februar, gilt die liturgische Feier zusammen mit dem Marienfest „Reinigung Mariae“ (In Purificatione B. M. V.) der „Darstellung Christi im Tempel“.²⁸³ Der Gedenktag geht aus zwei Gesetzen hervor, die sich weder auf die Gottesmutter noch auf Christus anwenden lassen, da Christus nicht der Heiligung bedurfte und Maria nicht der Reinigung. Zugrunde liegt ein Opfergedanke: Maria opfert ihren Sohn, welcher sich selbst als Opfer darstellt (Abb. 29).²⁸⁴

²⁷⁸ Vgl. Thiel 1980, S. 142 ff.

²⁷⁹ Johannes v. Hildesheim 1963, S. 37.

²⁸⁰ Ders. S. 122 ff.

²⁸¹ Ludolf von Sachsen 1994, S. 11.

²⁸² Zitiert nach Ludolf v. Sachsen 1994, S. 43.

²⁸³ Vgl. Meßbuch 1930, S. 913.

²⁸⁴ Vgl. Schott Nr. 2, 1934, S. 702.

Die Feier, die in der byzantinischen Kirche als Herrenfest mit der „Begegnung des Gottessohnes mit Simeon im Tempel“ in Verbindung mit einer Lichterprozession ab Ende des 4. Jahrhunderts nachgewiesen ist, erhielt in der Westkirche den Charakter eines Marienfestes.²⁸⁵ In Rom lässt sich die Prozession am Festtag des hl. Simeon, der das Kind als Licht der Welt, *lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis in Israhel*..²⁸⁶ begrüßte, erst seit dem 8. Jahrhundert nachweisen. Aus der mit einer Kerzenprozession verbundenen Feier entwickelte sich später ein als volkstümlich „Maria Lichtmeß“ genanntes Fest.²⁸⁷

Ausführlich beschreibt Lukas die von dem „Gesetz des Mose“ vorgeschriebene Reinigung (Luk. 2, 22–39) der Mutter nach der Geburt des männlichen Erstgeborenen, der dem „Herrn geweiht“ ist und mit der Darstellung im Tempel durch ein Reinigungsopfer an den Priester auszulösen ist.

Auch sollen sie, die Eltern, ihr Opfer darbringen wie es das Gesetz des Herrn vorschreibt: ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.²⁸⁸ Nun läßt du, Herr, spricht Simeon, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. Denn meine Augen haben das Heil gesehen, das du vor allen Völkern bereitet hast, ein Licht, das die Heiden erleuchtet und Herrlichkeit für dein Volk Israel (Lk. 2, 29–32).²⁸⁹

Die Sätze des Simeon, dem geoffenbart worden war, *er werde den Tod nicht schauen, ehe er den Messias des Herrn gesehen habe* (Lk. 2, 26), erstaunen das Elternpaar, jedoch an Maria gerichtet setzt der greise Simeon die Leidensvorhersage hinzu, ihr selbst werde ein Schwert durch die Seele dringen. Damals sei ihr Herz, lässt Birgitta von Schweden Maria sagen, durch die Worte des greisen Simeon von Schmerz ganz durchbohrt worden, so sei der Schmerz seit jenem Tag sechsmal gewesen und habe ihr Gemüt von Schmerz durchdrungen.²⁹⁰ Die Offenbarungen Birgittas verfehlten ihre Wirkung nicht, bildende Künstler, wie z. B. Hans Witten im Bornaer Altar²⁹¹, bemühten sich, das Vorwissen um die zukünftigen Leidens ihres Sohnes, in den Gesichtszügen der sitzenden oder stehenden Gottesmutter mit Kind mit traurigem oder wehmütigem Ausdruck wiederzugeben (Abb. 116).

Borgentriks Relief zeigt den in priesterliche Gewänder mit Mitra gekleideten Simeon rechts neben einem Altar, der mit einem weißen und zwei blauen Streifen

²⁸⁵ Meßbuch 1930, S. 907 f.; Das Malerbuch vom Berge Athos empfiehlt für die im Tempel gemalte „Darstellung Christi“ einen Tisch, darauf ein goldenes Weihrauchgefäß abgestellt ist. An der einen Seite des Tisches steht Maria, hinter ihr mit einem Taubenpaar in den Händen Joseph, der begleitet wird von Hanna. Gegenüber hält Simeon das Kind in seinen Armen. In: Malerhandbuchbuch 1961, S. 82.

²⁸⁶ Vulgata 1994, S. 1609.

²⁸⁷ Vgl. Schott 1934, S. 702.

²⁸⁸ Nestle-Aland 1984, S. 158.

²⁸⁹ Vulgata 1994, S. 1609: *Nunc dimittis servum tuum Domine secundum verbum tuum in pace quia viderunt oculi mei salutare tuum quod parasti ante faciem omnium populorum lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israhel.*

²⁹⁰ Holböck 1988, S. 253.

²⁹¹ Fründt 1975, Abb. 14.

gemusterten Tuch abgedeckt ist und dessen Rand in Fransen ausläuft (Abb. 29). Simeon hebt die Rechte zu einem Segensgestus, sein Mund ist zum Sprechen geöffnet. Mit seiner Linken hält er das Kind Jesus, das auf der Mitte der Altardecke steht. Ihm gegenüber, in der linken Bildhälfte steht Maria, sie unterstützt mit ihrem rechten Arm die aufrechte Haltung ihres Sohnes, der ihren Blickkontakt sucht. Maria ist mit blauer Tunika unter dem vergoldeten Mantel ähnlich gekleidet wie in den ersten drei Reliefs des Schreins, in denen auch ihre längliche Gesichtsform und die herben Gesichtszüge sowie das bis zur Hüfte herabhängende Haar wiederzufinden sind. Die hinter ihr am linken Bildrand stehende Gefährtin verbirgt das Haar unter einer Turban ähnlichen Kopfbedeckung. Ihre Linke hält eine auf das Fest „Mariä Lichtmeß“ hindeutende, lange gedrehte Kerze, das Sinnbild Christi, auf das Simeon während der Begegnung (Hypapante) mit Maria und ihrem Sohn mit den Worten hinweist, er habe den Heiland gesehen, das Licht, das die Welt erleuchtet.

Heinrich von St. Gallen (um 1350 bis nach 1397) zitiert in seinem *Marienleben*, das im 15. Jahrhundert verbreitet war, im Kapitel *Darstellung des Herrn* den Kirchenvater Augustinus zum Thema der Unbefleckten Empfängnis Mariä, worauf es dem prämonstratensischen Auftraggeber zur Aussage des Altars ankam: „Und, du liebe Maria, ich sprich von dir, dastu deß nit bedorft hest, wan du die allerreinst wird, dye ye geporn ward; so hestu auch empfangen on allen menschlichen samen; sunder hestu empfangen in aller reinigkait von dem heiligen geist“.²⁹²

Im Gedenken an die Primizmesse des Ordensgründers Nobert am 2. Februar 1116²⁹³ im Dom zu Xanten ist die liturgische Feier *Mariae Purificatio* im Orden der Prämonstratenser besonders hervorgehoben.

Der Marientod

Über das Lebensende der Mutter Jesu schweigt das Neue Testament. Ausgelöst durch die in Ephesus 431 als erstes Mariendogma festgelegte Glaubensdoktrin, welche Maria den Titel Gottesmutter verliehen hatte, entstanden apokryphe Berichte über den „Heimgang der allerseligsten Jungfrau, der Mutter Gottes“, *Transitus Mariae*.²⁹⁴ Maria, die im Neuen Testament zuletzt als Mitglied der Urgemeinde von Lukas in der Apostelgeschichte (1,14) erwähnt wird, bittet in dem Legendentext den Engel, der ihr mit einem „Palmzweig aus dem Paradies Gottes“ den nahen Tod verkündet, um die Anwesenheit der Apostel an ihrem Sterbelager.²⁹⁵ Die legendarische Schilderung vom Tod der Gottesmutter, ihr Entschlafen (Dormitio) sowie die

²⁹² Hilg 1981, IX, Z. 19–22, S. 204.

²⁹³ Vgl. Norbert von Xanten 1984, 33.

²⁹⁴ Einer der Verfasser aus der Zahl der um den Marientod kreisenden Legenden gibt sich als Melitos, Bischof von Sardes zu erkennen. Seine Version der Erzählungen um die *Koimesis* der Gottesmutter entstand um 500. Die Ausgabe des Pseudo-Melitos wurde im Westen über Gregor von Tours verbreitet und in lateinischer Übersetzung verarbeitet in den Werken des Dominikaners Vincentius von Beauvais sowie in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Siehe Mâle 1994, S. 229; Schindler 1988, S. 707.

²⁹⁵ Vgl. Läßle, 2002, S. 204 ff.; Schindler 1988, S. 709.

Aufnahme ihrer Seele (*Assumptio Animae*) ins Paradies und schließlich die Aufnahme ihres wieder mit der Seele vereinigten Körpers in den Himmel (*Assumptio Corporis*), wurde nach der Bearbeitung im *Speculum historiale* des Dominikaners Vincentius von Beauvais (um 1190–1264)²⁹⁶ maßgebend für die Glasmalerei und Portalkulptur französischer Kathedralen.²⁹⁷ Sein Ordensbruder Jacobus de Voragine arbeitete die Ausführungen des Vincentius ebenfalls in seine *Legenda aurea* ein, doch kritisch und großzügig zugleich weiß der Erzbischof von Genua, dass sich vieles in den Apokryphen findet, „das mehr Dichtung denn Wahrheit“ sein kann, „das man lieber fahren läßt denn glauben“.²⁹⁸

In der *Transitus*-Legende aus dem 4./5. Jahrhundert werden die Apostel in geheimnisvoller Weise in das Zimmer der Gottesmutter entrückt und umstehen das Lager der Sterbenden.²⁹⁹ Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts ist in den Reliefs französischer Kathedralen, nach byzantinischem Vorbild, Christus unter ihnen dargestellt, der seiner Mutter Seele in der Gestalt eines weiß gekleideten kleinen Kindes in Empfang nimmt. Zu Füßen der Sterbenden, so beschreibt der Malermönch Dionysios, betten Petrus und zu ihrem Haupte Paulus und Johannes die sterbende Gottesmutter.³⁰⁰ An diesen ostkirchlichen Bildtypus der *Epiphanie Christi* am Totenbett seiner Mutter hält sich ein auf Holz bemaltes Temperagemälde, das im niedersächsischen Raum um 1300 für das Maria und Petrus geweihte Augustinerinnenkloster Wennigsen/Deister angefertigt wurde. Dargestellt ist die apokryphe Schilderung der *Assumptio Animae*, die nach der *Transitus*-Legende der *Assumptio Corporis* vorausgegangen war, im Beisein der Zwölf Apostel und Paulus sowie, wie im Malerhandbuch vorgegeben, der Areopagit, der von Paulus bekehrte Bischof von Athen Dionysios als Zeuge. (Abb. 35).³⁰¹

Die Wiedergabe mit Christus, der die Seele seiner Mutter in Empfang nimmt, wird ab dem 14. Jahrhundert³⁰² aufgegeben, es bleiben nur noch die mit Paulus zwölf Apostel. Gewöhnlich fehlt der zu spät heraneilende Thomas am Sterbelager.³⁰³

Birgitta von Schweden (1303–1373) gab Zweifelnden über den Tod und die Himmelsaufnahme der Gottesmutter durch die Schilderungen ihrer in den letzten Lebensjahren in Jerusalem erhaltenen Visionen Glaubwürdigkeit zurück; Maria, so Birgitta, habe ihr von dem Jubel in ihrer Seele über die Aussicht, zu ihrem Sohn zu kommen, erzählt und ihr von der Seele getrennte Leib sei nach 15 Tagen

²⁹⁶ Vincentius von Beauvais, *Speculum historiale*, VII, LXXV. In: Måle 1994, Spiegel der Geschichte S. 133 bis 336.

²⁹⁷ Vgl. Måle 1994, S. 229.

²⁹⁸ *Legenda aurea* 1979, S. 588 f.

²⁹⁹ Läßle 2002, S. 204.

³⁰⁰ Siehe Malerhandbuch vom Berge Athos 1961, S. 127.

³⁰¹ Die im originalen Rahmen 114 x 139,5 cm große, mit Leinwand bespannte Wennigser Tafel befindet sich seit 1925 im Niedersächsischen Landesmus. Hannover. In: Wolfson 1992, S. 142 f.

³⁰² So in einem Relief aus dem 14. Jahrhundert ohne Christus an der Nordseite der Notre Dame zu Paris, in: Måle 1994, S. 229.

³⁰³ Vgl. Måle 1994, S. 228 f.

Grabesruhe von einer Menge von Engeln in den Himmel geleitet worden (Offb. VI, 61 u. 62).³⁰⁴

Dem Bildschnitzer Borgentrik war die frühe Version des Marientodes, die im Tympanon des Nordportales der nur wenige Meter von seiner Werkstatt entfernten Kirche St. Martini in Braunschweig zu sehen war, zwar vertraut (Abb. 34), er entschied sich jedoch, vermutlich nach dem Willen des Auftraggebers, für das Motiv der außer Thomas trauernden elf Apostel mit Paulus und ohne Christus (Abb. 32).

In dem Relief des Marientodes, der im Unterschied zu den vorangegangenen fünf, dem Neuen Testament zugrundeliegenden Szenen, vollkommen legendenhaft ist, liegt Maria „die sich schon lange nach der Wiedervereinigung mit ihrem Sohn geseht hatte“³⁰⁵, auf einem am rechten Bildrand schräg zur Mitte des Raumes gestellten Bett, das kreisförmig von den Aposteln umringt ist. Ihre Augen sind geschlossen, ihr mit einem Schleiertuch bedeckter Kopf ruht erhöht auf einem Kissen. Ihre rechte Hand liegt kraftlos auf dem Körper, in der Linken hält sie mit Unterstützung des jugendlichen Johannes die Sterbekerze. Neben ihm, in der Mitte des Reliefs, leitet Petrus, der aus einem liturgischen Buch die Sterbegebete liest, den Sterberitus ein, während seine Linke an seinem vor den Körper gelegten Arm das nicht mehr vorhandene Aspergillum, den Weihwedel, zu greifen versucht, der ihm von Paulus, der das Aspersorium, das Weihwassergefäß, hält, gereicht wird.

Paulus, dessen Gesicht mit geöffnetem Mund Verzweiflung ausdrückt, schaut auf Maria. Die sehr lebendig geschilderte Darstellung bildet mit den zwei Apostelköpfen, die hinter der hohen Rückwand des Bettes hervorschauen, und den fünf Aposteln am oberen Bildrand eine Linie. Ähnlich dem ‚Pfingstgeschehen‘ auf dem linken Altarflügel, sind die fünf vor dem Bett sitzenden Apostel am unteren Bildrand im Halbkreis angeordnet, die hier jedoch ihren Schmerz über den Verlust entweder in einem Buch lesend, mit einer in sich gekehrten Haltung oder mit Gesten ausdrücken.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt nicht mehr in der Trennung der Seele vom Leib nach dem Tod und ihre dem Körper vorangehende Aufnahme im Paradies, sondern allein im Vorgang des Sterbens der Gottesmutter, der theologisch gedeutet, in einer Vorbildfunktion für den Betrachter, auf die „Gnade eines Guten Todes“³⁰⁶, frei von Anfechtungen, hinweisen soll. Das Relief Borgentriks „veranschaulicht“, mit Schreiner gesprochen, „eine Verhaltensnorm für Lebende und Sterbende“.³⁰⁷

Der Bildschnitzer stellt am unteren Bildrand zwei der Apostel lesend mit geöffneten Büchern in den Händen dar, um die sterbende Maria mit Beten und Vorlesen zu begleiten. Damit bringt der Künstler zum Ausdruck, wie die Sterbekultur in der Frühen Neuzeit „Priester und Laien verpflichtete, Sterbenden vorzulesen“,³⁰⁸ z. B.

³⁰⁴ Holböck 1983, S. 261 f.; vgl. auch Schreiner 2006, S. 469.

³⁰⁵ Mále 1986, S. 229.

³⁰⁶ Vgl. Schott 1934, S. 111.

³⁰⁷ Schreiner 2006, S. 474.

³⁰⁸ Ders. S. 476.

aus „frömmigkeitstheologischen Schriften“, die, so Hamm, im 15. Jahrhundert im Umlauf waren und mit ihrem Thema einer *Ars moriendi* eine Anleitung zur rechten Vorbereitung auf die Sterbestunde gaben.³⁰⁹

Die Apostelfiguren

Petrus und Paulus

Beide Apostelfürsten, deren gemeinsamer Festtag am 29. Juni bereits seit dem Jahr 354 im römischen Festkalender erscheint,³¹⁰ wurden in der Regel, da sie dieselben Kämpfe bestanden hatten, so Mâle, in Legenden³¹¹, sowie in bildlichen Darstellungen nicht getrennt.³¹²

Die Figur des Paulus begleitet das Verkündigungsrelief, die des Petrus die Heim-suchung. Paulus ist zusammen mit dem Erstberufenen Petrus der Erste unter den Aposteln. Beiden, die nach dem Bericht des Eusebius (um 260–339) in Rom hinge-richtet wurden,³¹³ wurde der Titel Apostelfürsten beigegeben. Die Statuetten stehen im oberen und mittleren Register zur Rechten, der würdigen Seite der Gottesmutter und in Blickrichtung des Gottessohnes. Paulus ist als Attribut das Schwert seines Martyriums beigegeben, Petrus der Schlüssel, der nach Matthäus 16, 19 im übertra-genen Sinn den von Christus versprochenen Schlüssel des Himmelreichs meint.

Paulus, in der Diaspora Tarsus in den Jahren um 5 n. Chr. geboren (Abb. 18), hieß in seiner israelitischen Gemeinschaft vor seiner Bekehrung Saulus³¹⁴, in der Öffentlichkeit wurde er Paulus genannt. Im ersten Brief an die Gemeinden in Ga-latien (Gal. 1,13–16) geht Paulus selbst auf sein Leben vor seiner Bekehrung ein: „Ihr habt ja gehört wie ich früher als gesetzestreuer Jude gelebt habe und wisst, wie maßlos ich die Kirche Gottes verfolgt und zu vernichten suchte.“³¹⁵

Sein Begleiter Lukas, der Arzt (Kol. 4,14), auf einigen Missionsreisen, bezeich-nete Paulus in der Apostelgeschichte nicht als Apostel, gleichwohl sieht er dessen bedeutende Rolle für die Zukunft der Kirche und beschreibt Paulus als „Zeugen“, der das von den Aposteln begonnene Werk vollenden wird. Paulus hingegen sah sich selbst „zum Apostel berufen“ (Gal. 1,1).

Zeilen aus dem Lukasevangelium konnten für Paulus die sicherste Quelle sein über Christus, der als Mensch von einer Frau geborenen wurde. Lukas verband den Begriff „Sohn Gottes“ mit einer vom Heiligen Geist bewirkten Jungfrauengeburt, der Evangelist Johannes sowie Paulus dagegen setzten den Begriff „Gottesmutter“ für Maria voraus; mit seiner die Gottesmutter-schaft beinhaltenden, „mariologisch

³⁰⁹ Hamm 1999, S. 14 f.

³¹⁰ Schott 1934, S. 829.

³¹¹ Siehe *Legenda aurea* 1979, S. 437

³¹² Vgl. Mâle 1994, S. 274.

³¹³ Eusebius II, XXV, 2–6, S. 181: „It is relatet that in this time (unter Nero) Paul was beheaded in Rome itself, and that Peter likewise was crucified.“

³¹⁴ Koch 1963, S. 116.

³¹⁵ Ders. S. 494.

bedeutsamsten“³¹⁶ Aussage im Brief an die Galater (Gal. 4,4), *als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt*,³¹⁷ machte Paulus den Anfang, so Söll, einer Verknüpfung von Christologie mit Mariologie.³¹⁸

Petrus, dem nach den synoptischen Evangelien Erstberufenen Simon (Abb. 17) gab Christus im Hinblick auf dessen spätere Rolle, erster unter den Aposteln zu sein, den Namen „Petrus“ (Matth. 16,18). Sein Leben nach seiner Berufung ist anhand der Beschreibungen der Evangelisten eng mit den Berichten über das Wirken Christi bis zu dessen Himmelfahrt verknüpft. Mit seinen von hitzigem Temperament geleiteten Reaktionen forderte Petrus mehrfach Ermahnungen durch Christus heraus (Matth. 16, 23), der ihm gleichwohl vor der Zusage, er, Petrus, sei der Felsen, auf dem die zukünftige Kirche erbaut werde, innerhalb eines bedeutungsvollen Berichtes im Neuen Testament den Beinamen „Barjona“ (bariona) gab: „Selig bist du, Simon Barjona, denn nicht Fleisch und Blut haben dir das offenbart, sondern mein Vater im Himmel“ (Matth. 16, 17).

Petrus galt als der erste Bischof der römischen christlichen Gemeinden, die er nach seiner Ankunft in Rom im Anschluss an seine Missionsreisen dort vorgefunden hatte.

Den beiden Apostelfürsten, deren Reliquien vorübergehend in der Basilika San Sebastiano an der Via Appia ruhten,³¹⁹ widmete Damasus (um 305–384), Bischof von Rom ab 366, ein durch mittelalterliche Abschriften überliefertes Grabgedicht, worin er sie die neuen Sterne, NOVA SIDERA, im Paradies nannte.³²⁰

Ihre herausgehobene Stellung unter den Aposteln geben spätantike Darstellungen wieder, auf denen ihnen die Ehrenplätze³²¹ neben Christus zugestanden wurden; Paulus zu seiner Rechten und Petrus zur Linken.³²² Ab der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wurden sie durch eigene ikonographische Merkmale, die sich bis in die Frühe Neuzeit erhalten haben, kenntlich gemacht;³²³ beide konnten so anhand der für sie typischen Physiognomie in Darstellungen auch ohne eine beigelegtes Attribut oder Beschriftung identifiziert werden (Abb. 19).

³¹⁶ Söll 1978, S. 11.

³¹⁷ Nestle-Aland 1979, S. 498.

³¹⁸ Ders. S. 10 f.

³¹⁹ Siehe Ferrua/Deckers 1986, S. 30: *...in catacumbas ubi iacuerunt corpora sanctorum apostolorum Petri et Pauli.*

³²⁰ Ferrua/Deckers 1986, S.3; S. 29: HIC HABITASSE PRIUS SANCTOS COGNOSCERE DEBES NOMINA QUISQUE PETRI PARITER PAULIQUE REQUIRIS DISCIPULOS ORIENS MISIT QUOD SPONTE FATEMUR SANGUINIS OB MERITUM CHRISTUMQUE PER ASTRA SECUTI AETHERIUS PETIERE SINUS REGNAQUE PIORUM ROMA SUOS POTIUS MERUIT DEFENDERE CIVES HAEC DAMASUS VESTRAS REFERAT NOVA SIDERA LAUDES.

³²¹ Abweichend von antiken und spätantiken Vorstellungen über das Geben innerhalb der Herrscherikonographie, überreicht Christus in bildlichen Wiedergaben des Westreichs die Gesetzesrolle mit der linken Hand an Petrus, dem eigentlich die rechte Seite Christi gebührte. Siehe Engemann 1997, S. 76 ff.

³²² Vgl. Schurr 1987, S. 99.

³²³ Sotomayor 1984, S. 209.

Der Petrus-Typ, der bis dahin wie auch der seines Gefährten Paulus kahlköpfig und mit Spitzbart dargestellt wurde, ist in Abgrenzung zu den übrigen Aposteln genau festgelegt worden: Auf dem breiten Rundschädel sitzt krauses, graues Haar, er hat große, runde Augen, sein voller Bart ist kurz und abgerundet. Mit dem individuellen Attribut, das die ihm in den ersten Jahrhunderten n. Chr. beigegebenen Erkennungszeichen Rotulus oder geschultertes Stabkreuz ersetzte, wurde er erstmals ab dem 5. Jahrhundert mit dem Schlüssel, einem Hinweis auf die durch Christus verliehene Binde- und Lösegewalt, dargestellt.

Die typische für Paulus, den „Lehrer unter den Aposteln“,³²⁴ kanonisch festgelegte Physiognomie, die sich aus dem Kontext der Petrus-Ikonographie entwickelt hatte,³²⁵ tritt in Anlehnung an antike Denkerdarstellungen³²⁶ gleichzeitig auf mit länglichem Gesicht, spitze Bartform sowie der Andeutung einer Kahlköpfigkeit (Abb. 18). In späteren Darstellungen bleibt als weiteres Merkmal von dem zur Tonsur geschnittenen Haarkranz die Stirnlocke übrig. Das Schwert, ein Hinweis auf die Todesart des Apostels an der Via Ostia, wurde ihm als ein weiteres Attribut ab dem 13. Jahrhundert in bildlichen Darstellungen beigegeben.³²⁷

Die in der Werkstatt Borgentriks geschnitzte, von Allard restaurierte und von der Fassung befreite Figur des Paulus gibt sich sogleich durch seinen langen, spitzen Bart, der hohen Stirn und dem lockigen Haarkranz mit seinem Attribut, dem Schwert, das an ein Stabkreuz erinnert, zu erkennen. Seine abgewinkelte Rechte umfasst den Griff so als sei ihm der Kreuzbalken eine Stütze. In der linken Handfläche, die verhüllt ist von dem hochgezogenen Mantel, liegt ein geöffnetes Buch. Der mit Pressbrokat belegte Hintergrund ist unterhalb des Baldachins wie derjenige hinter den anderen fünf Aposteln im Schrein mit einem Heiligenschein gemustert.

Die von Allard im 19. Jahrhundert neu geschnitzte Figur des Petrus greift ebenfalls die bereits in der Spätantike entwickelte Haar- und Barttracht auf (Abb. 17). Seine Locken, die das jünger wirkende Gesicht umrahmen, verbinden sich mit dem rund geschnittenen Bart, der den Hals bedeckt. In der rechten Hand hält er sein Attribut, einen Schlüssel, in der linken ein geöffnetes Buch. Über der Tunika vollzieht der Mantel, der von rechts vor den Körper bis unter den linken Arm emporgezogen ist, die gleiche Bewegung, die am Mantel der Marienfigur zu beobachten ist. Die das Heimsuchungsrelief begleitende, ungefasste Petrusfigur ist gedrungener und statuarischer dargestellt und hat nicht den sprechenden Ausdruck der von Borgentrik geschnitzten Heiligenfiguren auf den Seitenflügeln.

³²⁴ Zitiert nach Schnurr, 1987, S. 138.

³²⁵ Vgl. Schnurr 1987, S. 155.

³²⁶ Vgl. Sotomayor 1984, S. 204 f.

³²⁷ LCI 1976, Bd. 8, S. 132.

Thomas

Die durch Allard erneuerte Figur des Apostels Thomas (Abb. 11), des Zweiflers an Christi Auferstehung, begleitet im unteren Register des Schreins das Motiv der *Anbetung des Kindes durch Maria*. In der rechten Hand hält er das Winkelmaß, das ihm seit dem 13. Jahrhundert als Attribut beigegeben wurde. Legenden, die auf sein persönliches Attribut weisen, berichten von einer Tätigkeit des Apostels Thomas als Baumeister während seiner Missionierungsreisen in Indien.³²⁸ Johannes von Hildesheim (1310/20–1375), seit 1358 Prior des Karmeliterklosters in Kassel, beschreibt in seiner „Legende von den Heiligen drei Königen“ der Apostel Thomas habe, nach einem Zitat aus der *Legenda aurea*,³²⁹ nachdem dieser sein Werk in den Missionsgebieten Indiens getan hatte, die inzwischen alt gewordenen Heiligen drei Könige getauft und sie zu Erzbischöfen ihrer Reiche geweiht.³³⁰

Ein weiteres Erkennungszeichen für den Apostel Thomas wurde neben dem Winkelmaß der Hinweis auf den Mariengürtel, der seit dem 12. Jahrhundert im Dom zu Prato aufbewahrt wird. Das Motiv der Gürtelspende der in den Himmel aufgefahrenen Gottesmutter an den zum zweiten Mal zweifelnden Apostel Thomas³³¹ wurde bildwürdig besonders in der italienischen Malerei, nachdem im 14. Jahrhundert die besondere Marienreliquie eine Verehrungsstätte in der „Cappella della Cintola“ des Domes zu Prato erhalten hatte.³³² Eine Anspielung auf die Marienreliquie zeigt im linken Retabelflügel der lose gebundene Gürtel mit herabhängendem Ende über der Tunika des auf den Tempelstufen stehenden Kindes Maria (Abb. 46); mit dem Gürtelmotiv, ein Hinweis auf die leibliche Aufnahme der Gottesmutter im Himmel,³³³ versah Borgentrik auch seine frühe Madonna aus Alvensleben (Abb. 7).

Simon

Der Apostel Simon steht als Assistenzfigur im unteren Register zur Linken der Marienstatue (Abb. 31a) neben der *Anbetung der Heiligen Drei Könige*.

Simon, auch Zelotes, der Eiferer, genannt (Apg. 8, 9), wurde von Philippus, der als erster das Evangelium nach Samarien gebracht hatte, bekehrt und ließ sich taufen. Von der Bevölkerung ist der in seinem Wesen zwiespältige Simon als Wundertäter verehrt worden, so dass seine wahre Hinwendung zum Glauben erst erfolgen konnte durch die Ermahnung des Philippus (Apg. 8,21), von der Unaufrichtigkeit seines Herzens abzulassen.³³⁴

³²⁸ Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 42.

³²⁹ *Dies.* S. 46.

³³⁰ Johannes v. Hildesheim 1963, S. 61.

³³¹ *Legenda aurea* 1979, S. 588.

³³² Schiller 1980, Bd. 4,2, S. 130.

³³³ Vgl. Schiller 1980, S. 120.

³³⁴ Vgl. Stählin 1962, S. 120 f.

Die Wahl des Auftraggebers, den Apostel Simon neben das Motiv der Anbetung der Heiligen Drei Könige zu platzieren, mag seinen Grund gehabt haben durch den Vergleich mit den mit den aus dem Heidentum Kommenden, die den weiten Weg zum Herrn auf sich genommen hatten und wie Simon sich schließlich bekehren ließen.

Die Prämonstratenserabtei Sayn erhielt im Jahr 1204 eine Reliquie, einen Arm des Apostels Simon, der sichtbar aufbewahrt in einem kleinen spätromanischen, in Trier 1220/30 gearbeiteten Reliquienschrein³³⁵ mit fensterartig eingelassenen Bergkristallplatten dem Anschauen der Pilger diene.³³⁶

Die neugeschnitzte Figur des Simon ist bärtig wiedergegeben. An der gegürteten Tunika zeichnet sich das Knie des durchgedrückten Spielbeins ab, ein Merkmal, das normalerweise die von Borgentrik geschnitzten Gestalten nicht aufweisen. Mit der rechten Hand stützt sich die Statuette auf einer Säge ab, eine Anspielung auf das Martyrium des Simon. Seine Linke hält ein Buch.

Allards neu geschnitzte Apostelfigur als Begleiter der „Darbringung im Tempel“ ist ohne Attribut dargestellt, so dass eine Zuordnung nicht möglich ist.

Bartholomäus

Bartholomäus aus dem Kreis der erstberufenen Jünger Jesu war der Titelheilige des Vorgängerbaues der Kirche zu Hemmerde (Abb. 31b). Der neu geschnitzten Figur wurde im oberen Register des Schreins der Ort zwischen der Marienfigur und dem Relief *Marientod* zugewiesen.

Bartholomäus kam wie Simon aus Cana in Galiläa (Joh. 21, 2). Im Johannesevangelium Nathanael genannt, wurde er, nachdem er von Philippus zu Jesus geführt worden war, sogleich von diesem, der ihn zuvor unter einem Feigenbaum beobachtet hatte, wiedererkannt und durchschaut als echten Israeliten und einen Mann ohne Falsch (Joh. I, 45–48).

Eusebius, ab etwa 313 Bischof von Caesarea, schreibt in seiner Kirchengeschichte, Bartholomäus habe auch in Indien missioniert.³³⁷ Fast ein Jahrtausend später berichtet die *Legenda aurea*, nachdem die Apostel alle Welt unter sich geteilt hatten, sei dem Bartholomäus durch das Los „das Land Armenien von Ejulath bis Gabaoth“ zugefallen.³³⁸

Sein Martyrium erlitt der Apostel durch die Häutung. Das Messer wurde sein Attribut,³³⁹ seit dem 13. Jahrhundert kamen Darstellungen auf, die ihn mit der abgezogenen Haut in der Hand zeigen.³⁴⁰

³³⁵ Heute in der Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt in Bendorf-Sayn.

³³⁶ Ausstellungsführer Magdeburg 2021, S. 40; siehe auch Kat. Rhein und Maas 1972, S. 348.

³³⁷ Eusebius I, 1965, V x. 1-XI, S. 463.

³³⁸ *Legenda aurea* 1979, S. 632.

³³⁹ Vgl. LCI 5, 1954, S. 323.

³⁴⁰ Z. B. in Michelangelos Weltgericht an der Westwand der Sixtinischen Kapelle in Rom.

4.3.1 Maria als Apokalyptisches Weib

Die auf der Mondscheibe stehende Marienskulptur Borgentriks im Schrein des Hemmerder Altars ist als Apokalyptisches Weib dargestellt, damit ist der Aspekt ihrer leiblichen Himmelsaufnahme mit der Annahme ihrer Unbefleckten Empfängnis verbunden (Abb. 4).

In der Folge des seit dem 12. Jahrhundert theologisch erörterten Glaubens an die *Assumptio Corporis Mariae* verfestigte sich die Auffassung, die des Sehers Johannes in der Apokalypse (12, 1) beschriebene, von der Sonne bekleidete Himmelsfrau, die *Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*³⁴¹, die seit den Kirchenvätern als *ecclesia*, als Gottesvolk gedeutet wurde, mit Maria gleichzusetzen.

Maria wurde gewissermaßen, so folgert Klaus Berger, zusätzlich zu ihrer Rolle als Gottesmutter auch Repräsentantin des Gottesvolkes, d. h. die Personifikation der Himmelsfrau als *Ecclesia* wurde auf Maria als eine reale Person bezogen.³⁴²

Eine Kopie des Beatus von Liébana-Kommentars zur Apokalypse aus den Jahren 776 und 784, die 1220 im Zisterzienserkloster Las Huelgas (Burgos) in Abhängigkeit einer älteren bebilderten Ausgabe entstand, zeigt die traditionell auf das Gottesvolk gedeutete Himmelsfrau noch nicht unter dem Gesichtspunkt einer Identifizierung mit Maria. (Abb. 10a, b).³⁴³

Am Beginn des fröhscholastischen Denkens, das, so Panowsky, identisch war mit der neuen Bauweise der Frühgotik,³⁴⁴ vollzog sich gleichzeitig mit den Auslegungen über die als Maria gedeutete apokalyptische Himmelsfrau eine auf die Typologie gerichtete Umdeutung des nach Augustinus „rätselhaften“ Hohenliedes (*etenim illa Cantica anigmata sunt*).³⁴⁵ Die in den Kanon des Alten Testaments aufgenommenen Hochzeitsgesänge aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. hatten bereits ihren ursprünglich weltlichen Charakter verloren, nachdem seit den Ausführungen über die *Cantica Cantorum* des Origenes aus Alexandrien (um 185–253/54) sowie der Kirchenväter Augustinus (354–430) und Ambrosius von Mailand (um 333–397) der Bräutigam (Salomon) im Hohenlied als eine der Personen der Trinität, die Braut (Sulamith) als Kirche oder als Einzelseele sowie in einigen Teilen daraus als Maria gedeutet wurde.

Am Beginn des 12. Jahrhunderts deutete Rupert von Deutz (1070–1129) Maria im Hohenlied als Braut Christi.³⁴⁶ Rupert, „Schöpfer der mariologischen Hohelieddeutung“³⁴⁷, der schließlich im Jahr 1125 in seinen Auslegungen die Braut des gesamten Hohenliedes auf Maria bezogen hatte, fand in den Kommentaren zur Apokalypse und den *Cantica Cantorum* der ihm nachfolgenden Exegeten einen Wider-

³⁴¹ Vulgata 1994, S. 1893.

³⁴² Berger II 2017, S. 891 f.

³⁴³ Vgl. Beatus of Liébana 2003, S. 1 ff.; siehe auch Berger 2017, S. 888 f.

³⁴⁴ Panowsky 1989, S. 9.

³⁴⁵ Augustinus 1700, Sermo 46, Kap. 35, S. 170.

³⁴⁶ Siehe Ohly 1998, S. 320 f.; vgl. Schmidt 1982, S. 241.

³⁴⁷ Ohly 1998, S. 324.

hall. Um Mitte des 12. Jahrhunderts schrieb ein Anonymus in deutscher Volkssprache das an ein Frauenkloster gerichtete „St. Trudperter Hohelied“. ³⁴⁸ Der Autor, ein unbekannter Geistlicher, der sein Werk eine „Lehre der liebenden Gotteserkenntnis“ nannte, ³⁴⁹ kannte zwar die erstmalig volkssprachlich ausgeführte Hoheliedauslegung des Williram von Ebersberg ³⁵⁰ aus der Mitte des 11. Jahrhunderts und ebenso die Auslegungen der Theologen seiner Zeit, doch keine davon wurde, so bemerkt Ohly, für ihn „richtungsweisend“. ³⁵¹

Wenige Jahre nach der Arbeit an den Auslegungen der Cantica des Deutzer Benediktinerabtes Rupert bezog der Zisterzienserabt Bernhard von Clairvaux in seinen 86 Predigten über das Hohelied (6, 10) die in der Apokalypse (12, 1) von Johannes in einer Vision gesehene, von der Sonne umhüllte Himmelsfrau mit dem Mond zu ihren Füßen typologisch auf Maria, die alle Wandelbarkeit mit Füßen tritt, die selbst die Kirche ist und umgeben von Christus, ihrem Bräutigam, der die Sonne der Gerechtigkeit ist: *mulier amicta sole seu Ecclesia circumdata Christo sponso suo qui est sol iustitiae et luna sub pedibus eius, quia omnium creaturarum mutabilitatem pedibus calcat*. ³⁵² Zu Beginn seiner ab 1135 begonnenen Hoheliedpredigten, die er *scripta sunt ut dicta sunt* nannte und als „Handbuch für die praktische Religiosität seiner Mönche“ gedacht waren, bezeichnete Bernhard im „Liebesdialog zwischen dem Sponsus Gott, der die Liebe selbst ist, und der Sponsa Seele“ die Braut als die Personifikation der Kirche. ³⁵³ In späteren Auslegungen erklärte der Abt von Clairvaux die Braut als Maria, die Identifikation mit der menschlichen Seele, denn „die Braut“, so Bernhard, „wenn ich es zu sagen wage, sind wir“; ³⁵⁴ im übrigen sei alles Gesagte, darauf weist Bernhard hin, im übertragenen Sinne gemeint, „nicht Mann und Frau, sondern das Wort und die Seele muss man sich vorstellen“. ³⁵⁵

Das Motiv Maria als Apokalyptisches Weib, das im späten Mittelalter das wichtigste Marienmotiv wurde und alle Ehrentitel der Gottesmutter beinhaltete, ³⁵⁶ setzte ihre leibliche Himmelsaufnahme voraus, die insbesondere durch die im Basler Konzil gefassten Beschlüsse mit der gefestigten Annahme der ohne Erbsünde Empfangenen, der *Unbefleckten Empfängnis*, verbunden war.

³⁴⁸ Die von Bernhard von Clairvaux und dem Deutschen Hugo von St. Victor ausgegangene praktische Mystik habe, so Ehrismann, durch das St. Trudperter Hohelied in der mittelhochdeutschen Literatur ihren ersten Ausdruck gefunden, in: Ehrismann Bd. 6, Teil 2, 1935, S. 420.

³⁴⁹ Vgl. Küsters 1985, S. 8; siehe auch Ohly, dem die Auslegung als „das schönste Prosawerk altdeutscher Sprache und Literatur“ gilt, 1998, S. 326.

³⁵⁰ Abt Williram von Ebersberg setzte in seiner um 1060 entstandenen Auslegung des Hohenliedes dem Text der Vulgata mit einer lateinisch geschriebenen Exegese eine „lehrhaft erklärende deutsche Prosa“ hinzu. In: Ohly 1998, S. 323.

³⁵¹ Siehe Ohly 1998, S. 332.

³⁵² Zitiert nach Berger II, 2017, S. 883 f.

³⁵³ Dinzeltacher 1998, S. 177.

³⁵⁴ Zitiert nach Dinzeltacher 1998, S. 178.

³⁵⁵ Dinzeltacher 1998, S. 181.

³⁵⁶ Noll 2019, S. 35.

4.3.1.1 *Assumptio Corporis*

Den zum Dogma führenden Beschlüssen während der in den Jahren 431 in Ephesus und 553 in Konstantinopel ausgerichteten ökumenischen Konzilien, auf denen für die Mutter Christi die Titel *Theotokos*, Gottesmutter, und *Immerwährende Jungfrau* entschieden wurde, folgte erst im frühen 12. Jahrhundert nach der Annahme ihrer *Assumptio Animae* die Anerkennung ihrer leiblichen Aufnahme im Himmel, die *Assumptio Corporis* der jungfräulichen Gottesmutter mit dem Sitz zur Rechten ihres Sohnes als *Regina Coeli* (Abb. 119).³⁵⁷ Zu der Entscheidung dieses theologischen Problems zugunsten der nicht nur mit der Seele, sondern auch mit dem Leib in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter führte ein wohl im 11. Jahrhundert entstandener pseudo-augustinischer Traktat *De assumptione Beatae Mariae Virginis*, der, so Noll, für die „erste abendländische Assumptio-Theologie“ gelten kann.³⁵⁸

Mit der Auszeichnung einer Mitherrscherin im Himmel war die Funktion der Gottesmutter mit der einer *Mediatrix*, der Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, verbunden. Im Vertrauen auf sie erwarteten die Lebenden Erbarmen und Fürsprache gegenüber dem im Jüngsten Gericht in „richterlicher Strenge waltenden“ *Mediator* Christus.³⁵⁹

Einen bedeutenden Anteil an der Vorstellung, dass die von Christus vollzogene Krönung der Gottesmutter auf dem Thron Gottes unter der Voraussetzung ihres nach ihrem Tod wieder mit der Seele vereinigten Körpers zu einem zentralen Motiv der gotischen Ikonographie wurde (Abb. 130, 131, 132), ist vor allem Bernhard von Clairvaux, der, so Riegler, „in erster Linie ein Mann der Christologie und Passionsmystik war“³⁶⁰, zuzusprechen.³⁶¹ Aus seinen drei Reden zum Fest *Assumptio Corporis*, in denen er die Gottesmutter als „Regina caelorum, Domina mundi und Regina caeli“ würdigte³⁶², ist seine Überzeugung von einer nicht nur der mit Seele, sondern auch mit dem Körper gewonnenen Aufnahme in den Himmel³⁶³ aufgrund ihres Freiseins von jeder persönlichen Sünde zu erschließen³⁶⁴. Allerdings stellte sich Bernhard entschieden gegen die viel diskutierte These einer von der Erbsünde befreiten Empfängnis, die erst in den folgenden Jahrhunderten als theologisches Problem

³⁵⁷ Sie ist auch *Regina Angelorum*; denn die Jungfrauschaft der Mutter, aus welcher der Sohn das Fleisch angenommen hat und der nun auf den Thron des Vaters erhoben wurde, stehe noch über der Würde der Engel; „während der Engel fallen konnte,“ kommentiert Weisweiler die Gedanken Leos des Großen und Ildefons von Toledo weiter, „ist die jungfräuliche Geburt so einzigartig, da die Geburt des Gottessohnes ihre Jungfrauschaft nicht zerbrach, sondern den Ruhm der Unversehrtheit erhob.“, siehe Weisweiler 1953, S. 329.

³⁵⁸ Noll 2019, S. 30; Courth 1991, S. 166.

³⁵⁹ Siehe Angenendt 1997, S. 126.

³⁶⁰ Riegler 1983, S. 12, siehe auch Dinzelbacher 1998, S. 71 f.

³⁶¹ Becker 1965, S. 139 ff.

³⁶² Roschini 1947, S. 232.

³⁶³ Vgl. Hänslers 1917, S. 112 f.

³⁶⁴ Vgl. Hänslers 1917, S. 13.

für Maria in Bezug auf ihre *Conceptio* thematisiert und theologisch gedeutet wurde unter dem Begriff *Assumptio quia Immaculata*.³⁶⁵

Seiner Haltung folgte ein Jahrhundert später Thomas von Aquin (1224/25–274), der wie Bernhard zwar ein großer Verehrer der Gottesmutter war, aber ebenfalls die Annahme einer Unbefleckten Empfängnis für sie verworfen hatte. In seinen Schriften gibt Thomas seine Einstellung preis:

*Maria ist auf perfekte Weise selig, weil sie mit dem Körper im Himmel aufgenommen ist, wir glauben nämlich, dass Maria nach dem Tod auferweckt wurde³⁶⁶; obgleich sie, die selige Jungfrau über alle Engel erhoben ist, ist sie dennoch nicht zur Gleichheit mit Gott erhoben, und sie hat in irgendeiner Weise Teilhabe an der Ehre des Sohnes, die jedoch nicht vollständig in sie überfließt.*³⁶⁷

Nachdem die Gottesmutter bereits zuvor im Schrifttum sowie in Hymnen als Königin im Himmel, Mutter des sündlosen Erlösers, der, nach den Worten des Augustinus, *Agnus quippe immaculatus, totus immaculatus, semper immaculatus*³⁶⁸ war und von vornherein nicht der Erbsünde ausgesetzt war,³⁶⁸ wurde sie mit der neuen, ihr nach 1100 zugesprochenen Würde nicht allein, wie in der Stadt Rom ab dem 6. Jahrhundert die dort gepriesene als über dem byzantinischen Herrscher stehende Königin der Welt, *Maria Regina* (Abb. 129), sondern auch die ebenfalls mit einer Herrscherkrone versehene, als über alle Engel gebietende *Regina Coeli* anerkannt. Dieser Auszeichnung war im Rahmen einer „Rückbesinnung“³⁶⁹ eine von den Vätertheologen der ersten Jahrhunderte vorbereitete, durch Papst Leo den Großen (reg. 440–461)³⁷⁰ weitergeführte Marienlehre vorausgegangen, welche sich aus einer mit der Christologie verbundenen *Doctrina Mariana* entwickelt hatte. Definiert als *pars scientiae theologicae quae pertractat de Matre universali*,³⁷¹ ist diese auf der Grundlage der Lehrsätze zum Titel Gottesmutter, ihrer immerwährenden Jungfräulichkeit sowie dem Bekenntnis ihrer *Assumptio Corporis et Animae* in den Himmel grundlegend geworden für den Verlauf der Dogmengeschichte; sie wurde, wie die Beispiele der Kathedralplastik zeigen, bedeutsam für die Bildentwicklung im 12. und 13. Jahrhundert (Abb. 130).³⁷²

Dass unabhängig von apokryphen Transitus-Legenden, welche nach dem Konzil zu Ephesus im Umlauf waren,³⁷³ der Glaube an die leibliche Aufnahme der jungfräulichen Gottesmutter in den Himmel zwar verbreitet war, jedoch allgemein noch

³⁶⁵ Vgl. Söll 1978, S. 131.

³⁶⁶ Thomas von Aquin III, 27 a.; Roschini 1947, S. 250.

³⁶⁷ Thomas von Aquin, III, q. 25, a. 5; I, q. 25, a. 6, 4; Roschini S. 250.

³⁶⁸ Augustinus 1956, Enarr. in ps. LXVI, 6, S. 811.

³⁶⁹ Vgl. Angenendt 1997, S. 57.

³⁷⁰ Vgl. Weisweiler 1953, S. 325.

³⁷¹ Zitiert nach Roschini 1947, S. 15.

³⁷² Siehe Reliefs und Tympana französischer Kathedralen mit Darstellungen der Himmelfahrt und Inthronisation Marias.

³⁷³ Läßle, 2002, S. 204 ff.

keine Anerkennung gefunden hatte, geht aus einem Paschasius Radbertus (785–865), Abt der karolingischen Abtei Corbie, zugewiesenen *Pseudo-Hieronymus*, dem vorgeblich von Hieronymus verfassten Brief hervor.³⁷⁴ Aus dem Text, welcher Passagen aus den Werken Leos des Großen enthält und zudem auch einige der in den Apokryphen dargelegten Details um den Tod und die Himmelsaufnahme der Gottesmutter anzweifelt,³⁷⁵ geht, ohne ausdrücklich gesagt, die Ablehnung des Glaubens an eine *assumptio corporis* für Maria hervor.³⁷⁶ Diese im *Pseudo-Hieronymus* an die Nonnen Paula und Eustochium gerichteten Zeilen wurden bis zur Brevierreform im Jahr 1568, so Söll, im kirchlichen Stundengebet gelesen³⁷⁷ und auch, nach Mâle, während der liturgischen Feier des Festes *Assumptio Corporis* am 15. August vorgetragen; es sei zwar, so schreibt Radbertus darin, bei Gott kein Ding unmöglich, aber es scheine besser, keinerlei Behauptungen über solche Geschehnisse aufzustellen.³⁷⁸

Die erneute Auseinandersetzung mit der Lehre von ihrer körperlichen Himmelsaufnahme am Beginn der Gotik wurde ausgelöst durch die auch von Bernhard von Clairvaux beachtete, vorgeblich von dem Kirchenvater Augustinus verfasste Homilie *De Assumptio B. M. V.*,³⁷⁹ die nach älteren Überlegungen im 8. oder 9. Jahrhundert³⁸⁰, nach heutiger Auffassung³⁸¹ jedoch erst am Ende des 11. Jahrhundert entstand, ohne dass der Verfasser bislang zu bestimmen ist, so dass nur von einem „Pseudo-Augustinus“ gesprochen werden kann.³⁸² In dieser gegen die Position des Pseudo-Hieronymus gerichteten Abhandlung, Söll spricht von einem Modellfall der Antithese und These³⁸³, wird, „da es nicht vernünftig scheine anzunehmen, dass der Leib, der den Herrn geboren, der Verwesung anheimfiele,“ die *Assumptio Corporis Mariae* begründet durch ihre glorreiche Gottesmutterchaft, ihre irdische Mutterliebe und Muttersorge in ihrer Rolle als *Dei genitrix, Dei nutrix, Dei ministratrix et Dei secutrix*.³⁸⁴

³⁷⁴ Paschasius Radbertus stellte sich in diesem Pseudo-Hieronymus genannten Brief an Paulam et Eustochium gegen die Ausführungen der Transitus-Legende über die Himmelsaufnahme der Gottesmutter. Siehe Weisweiler 1953, S. 343 f.; Laurentin 1959, S. 90.

³⁷⁵ Vgl. Mâle 1994, S. 228; S. 383, Fußn. 172. Zwar hatte die Kirche, so Mâle S. 228, Motive in den Darstellungen zum Tod der Gottesmutter, ihrer Himmelsaufnahme und Krönung erlaubt, aber nicht in ihre liturgischen Bücher aufgenommen.

³⁷⁶ Vgl. Söll 1978, S. 159.

³⁷⁷ Vgl. Söll 1978, S. 158; Söll erwähnt diesen Brief, der eine kritische Beurteilung der körperlichen Aufnahme in den Himmel enthält, als den ersten mariologischen Traktat des Mittelalters, in Söll S. 159.

³⁷⁸ Vgl. Mâle 1994, S. 228.

³⁷⁹ Siehe Augustinus 1700, APPENDIX TOM 5, S. 234, Sermon. CCVIII, *In Festo Assumptionis B. Mariae*.

³⁸⁰ Vgl. Cross/Livingstone 2005, S. 119.

³⁸¹ Laurentin schließt sich der Theorie von einer Entstehung des Traktates im 11. Jahrhundert an. Siehe Laurentin 1959, S. 90, Fußn. 102.

³⁸² Weisweiler 1953, S. 515; Vgl. Laurentin 1959, S. 82.

³⁸³ Söll, 1978, S. 161, Fußn. 80.

³⁸⁴ Weisweiler 1953, S. 516 f.

Dieser Traktat folgte der gegen Irrlehren gerichteten Verteidigungsschrift des Erzbischofs von Toledo, Ildefons (um 606–667) über die Jungfräulichkeit der Gottesmutter mit den darin enthaltenen, ihr zugedachten Ehrentiteln. Ildefons begründete seine Überlegungen damit, dass die Jungfrau, welche nach den Prophezeihungen Jesajas im „Zeichen“ empfangen habe, alles sei wegen des Kindes, die Gottesgebärende und durch den Gottessohn geformte Dienerin, *administratrix*, nicht weil sie diene, sondern weil ihr Sohn ihr untertan sei im Angenommensein von seiner von Lukas (11, 2) beschriebenen Nährerin.³⁸⁵

René Laurentin, der die Entstehungszeit für den als Sermon 208 den Sermones des Augustinus beigelegten Traktat *De Assumptionem B. M. V.*³⁸⁶ erst das 11. Jahrhundert annimmt, erläutert, die Homilie stelle, ohne einen Hinweis auf apokryphe Vorbilder, die leibliche Aufnahme Mariens auf eine „gesunde theologische Basis“, die wiederum die Grundlage geboten habe für die Verbreitung des Titels der Mittlerin, *mediatrix*.³⁸⁷

Lausberg dagegen sieht wie auch vor ihm Weisweiler die Verfasserschaft der Assumptio-Homilie³⁸⁸ über die Himmelsaufnahme der Gottesmutter in Ambrosius Autpertus, dem 781 gestorbenen Abt von St. Vincent bei Benevent, als gegeben.³⁸⁹

4.3.1.2 *Conceptio Immaculata*

Die makellose, von der Erbsünde freie Empfängnis Mariae, die *Immaculata Conceptio*, führte seit einer vom Kirchenvater Augustinus (354–430) erörterten Ausformulierung der Erbschuld³⁹⁰ über Jahrhunderte zu Auseinandersetzungen innerhalb der Theologie der Westkirche. Theologen der Ostkirche dagegen sahen keine Veranlassung, den Glauben an die Makellosigkeit der Gottesmutter mit einer Lehre von der Erbsündefreiheit zu verbinden.³⁹¹

Nach den von Theologen der Spätantike, wie in Briefen und Predigten Leos des Großen,³⁹² sowie in der Karolingerzeit dargelegten, Maria betreffenden Aussagen, begann im Abendland, so Roschini, im 12. Jahrhundert die wahre und wissen-

³⁸⁵ Vgl. Weisweiler 1953, S. 327.

³⁸⁶ Siehe Mauriner Ausgabe der Werke des Augustinus von 1700, Tom V, S. 243–246.

³⁸⁷ Laurentin 1959, S. 90.

³⁸⁸ Über die Zuschreibung der Assumptio-Homilie im Pseudo-Augustinus Sermon 208 an Ambrosius Autpertus siehe Weisweiler 1953, S. 505 f.

³⁸⁹ Siehe Lausberg 1979, S. 6: Die echte Assumptio-Predigt Ps.-Aug. Sermon 208 behandle als Marienpredigt nicht nur die ‚Assumptio‘, sondern von ihr ausgehend auch die allgemeine Mariologie unter Betonung des mariologischen Chalcedonensismus und der auf die ‚humilitas‘ gehenden ‚imitatio Mariae‘.

³⁹⁰ Augustinus war der erste, der die Lehre von der Erbsünde entwickelt hatte, denn alles menschliche Sein resultiere aus dem Fall Adams, womit der Mensch die Freiheit des Willens verloren habe und allein der Gnade bedürfe. Vgl. The Oxford Guide to the Historical Reception of Augustine. 2013, S. 1472.

³⁹¹ Vgl. Söll 1978, S. 134; S. 143.

³⁹² Vgl. Weisweiler 1953, S. 325 f.

schaftliche Entwicklung der Mariologie³⁹³, die sich seit dem Konzil zu Ephesus im Zustande des Anwachsens befunden habe.³⁹⁴ Nicht ohne Auseinandersetzungen, die besonders durch Bernhard von Clairvaux ausgelöst wurden, „erscheinen erst im 12. Jahrhundert die ersten ausdrücklichen Bejahungen der Unbefleckten Empfängnis im Westen“, folgert Laurentin,³⁹⁵ nachdem sich das 1060 in England festgelegte Fest der U. E. ab 1127/28 auch in ganz Europa verbreitet hatte.³⁹⁶

In eine Synthese brachte Anselm von Canterbury (1033–1109), Vater der scholastischen Theologie, „das, was vor ihm über die Selige Jungfrau, *B. Virgine*, gesagt worden war, vor allen Dingen das, was ihre universale Vermittlung (Vermittlerrolle) betrifft; er selbst bereitete darüber hinaus die große Kontroverse um die Unbefleckte Empfängnis, *Immaculatam Virginis Conceptionem*, vor und schrieb von der einzigartigen und herausragenden Reinheit der Seligen Jungfrau.“³⁹⁷

In Anlehnung an Ausführungen des Kirchenvaters Augustinus, den Inhalt des Glaubens intellektuell zu verstehen suchen, thematisierte der Benediktiner Anselm, Abt aus Bec und Erzbischof von Canterbury, argumentativ und Vernunftgründen folgend,³⁹⁸ den für ihn als notwendig angesehenen Beweis, „dass jener Mensch, durch den das Geschlecht Adams wiederherzustellen ist, aus dem ohne Erbsünde geschaffenen Adam genommen werde“. Das bedeutet, dass „der Gott-Mensch aus einer jungfräulichen Frau geboren werden muss“ *quia deus-homo de virgine-muliere nasci debet*.³⁹⁹

Anselms Schüler in Canterbury Eadmerus Cantuariensis (1060/64–um 1141)⁴⁰⁰, der, nach Courth, als „der erste Theologe der Unbefleckten Empfängnis“ gilt⁴⁰¹, schrieb, „davon gehen heute alle aus“, so Roschini, einen einst Anselm zugeschriebenen *tractatus de Conceptione sanctae Mariae*⁴⁰². In diesem Traktat, der wohl als Erwiderung auf die ablehnende Haltung des hl. Bernhard verfasst wurde,⁴⁰³ wird in ihren wichtigsten Elementen die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau gelehrt und unterschieden zwischen der aktiven und passiven Empfängnis sowie von der Jungfrau jeglicher Sündenfall, *omnem labem conditiones humanae*, ausgeschlossen; dieses Vorrecht werde dem allmächtigen Gott geschuldet und von Gott sei es auf die Weise der

³⁹³ Siehe Raissänen 1992, S. 120: „Marienlehre, die bereits im 12. Jahrhundert einsetzte, und Marienkunde werden seit dem 19. Jahrhundert zusammengefasst unter dem Oberbegriff Mariologie.“

³⁹⁴ Vgl. Roschini 1947, S.390.

³⁹⁵ Laurentin 1959, S. 89, Fußn. 101.

³⁹⁶ Ders. S. 88.

³⁹⁷ Roschini 1948, S. 391.

³⁹⁸ Vgl. Copleston 1976, S. 74.

³⁹⁹ Anselm 1993, S. 102 f.; Anselm übernahm die Position des Kirchenvaters Augustinus von der Erbsünde, der ersten Sünde menschlichen Seins, die er als ein Resultat des Missbrauchs des freien Willens sah. Siehe: The Oxford Guide 2013, S. 1473.

⁴⁰⁰ Vgl. Laurentin 1959, S. 94.

⁴⁰¹ Courth 1991, S. 177.

⁴⁰² Vgl. Roschini 1947, S. 224.

⁴⁰³ Laurentin 1959, S. 89, Fußn. 101.

Bewahrung übertragen worden, denn er konnte es, er wollte es, er machte es, *potuit, voluit, fecit*.⁴⁰⁴

Anselm, der anders als Augustinus die Erbsünde als einen seelischen Defekt bezeichnete, welcher erst mit der Vereinigung von Leib und Seele nach der Zeugung als gegeben gesehen wurde, folgte für Maria die Reinigung von der Erbsünde in der Zeit nach ihrer Empfängnis, d. h. ihre Heiligung erst vor der Geburt Christi durch Christus.⁴⁰⁵ Christus sei selbst im Mutterleib nicht müßig gewesen, erläuterte Jahrzehnte später Bernhard von Clairvaux (1090–1153), denn er habe zuerst das Heilmittel an der Stelle angewandt, wo die erste Wunde durch den bösen Feind vergiftet worden war, und so habe er in den neun Monaten diese alte Wunde gereinigt.⁴⁰⁶ Maria, die zwar ohne eine persönliche Sünde war, schloss Bernhard weiter, sei von der Erbsünde nur durch die Gnade gerettet worden.⁴⁰⁷

Ausgetragen wurde im Zusammenhang mit der Marienlehre die als abstraktes Problem erachtete Definition von der Tilgung der Erbsünde während der von einem Engel an Anna verkündeten Empfängnis Mariae besonders zwischen den „Immakulisten“, dem auch der Orden der Franziskaner angehörte, die den Überlegungen ihres großen Theologen, ihrer „intellektuellen Leuchte“ Johannes Duns Scotus (um 1265–1308)⁴⁰⁸ zur *Conceptio Immaculata* folgten, und den Anhängern der „Makulisten“, des von Dominikus (um 1170–1221)⁴⁰⁹ gegründeten Predigerordens der Dominikaner. Dieser, welcher sich vehement dieser These widersetzte, verteidigte die Ausführungen über die erst nach der Empfängnis ereignete *sanctificatio in Utero*⁴¹⁰ ihres „Doctor universalis“ Thomas von Aquin (1225–1274)⁴¹¹, der sich den Aussagen seines Lehrers Albertus Magnus (1193–1280) zum Problem einer unbefleckten

⁴⁰⁴ Roschini 1974, S. 224.

⁴⁰⁵ Anselm 1993, Cur deus Homo II, 16, S. 128: *Virgo autem illa de qua homo ille assumptus est, ..., fuit de illis qui ante natiuitatem eius per eum mundati sunt a peccatis, et in eius ipsa mundatia de illa assumptus est.*

Vgl. Söll 1978, S. 167.

⁴⁰⁶ Riegler 1983, S. 17.

⁴⁰⁷ Vgl. Hänslar 1917, S. 6; siehe Roschini 1947, S. 213: B. *Virgo non indiguit poenitentia, quia „proprium Maria delictum non habuit.“* (In Ass. B.M.V., II, 8, Pl. 183, 420–421)

⁴⁰⁸ Copleston 1976, S. 203, S. 218.

⁴⁰⁹ Dominikus, in Kastilien geboren, ließ 1218 seine nach der Augustinusregel lebende Gemeinschaft der Kanoniker, die später verbunden wurde mit eigenen Konstitutionen, als „Brüder des Predigerordens“ in Rom bestätigen. Vgl. Schwaiger 1994, S. 156 ff.

⁴¹⁰ Das für die Prämonstratenser Reichsabtei Weissenau bei Ravensburg von einem Dominikaner zweisprachig verfasste SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS ist seit 1803 in der Stiftsbibliothek des Benediktinerstiftes Kremsmünster aufbewahrt (Codex Cremifanensis 243). Der typologisch aufgebaute „Heilsspiegel“, eine für die Predigt und Seelsorge geeignete Bilderhandschrift aus der Zeit um 1330, stellt in Bildern für die Schreibkundigen und im lateinisch und alemannisch geschriebenen Text für die Gebildeten den Antitypus, das Heilsgeschehen des Neuen Bundes unter Mitwirkung Mariae, dem Typus des Alten Bundes gegenüber. Folio 8v der Handschrift betont durch die Überschrift der Verkündigung an Anna die augustinish-dominikanische Position: *Hic annuntiatur ortus Marie et sanctificatio eius in utero*. In: Speculum 1997, fol. 8v; S. 3; S. 16 f.

⁴¹¹ S. Thomae Aquinatis Summa Theologica 1942, III, Quaestio XXVII, Art. I: *Non ergo beata Virgo fuit prius sanctificata quam ex utero nasceretur.*

Empfängnis angeschlossen hatte.⁴¹² Denn die selige Jungfrau, so schrieb er, habe sich zwar die Erbsünde zugezogen, sei aber von ihr gereinigt worden, bevor sie aus dem Mutterleib geboren wurde.⁴¹³

Der Franziskaner Duns Scotus dagegen schloss, auf die Glaubenslehre von der Erbsündefreiheit Mariae gesehen, ohne die Immaculata von der Christologie zu trennen, „dass Maria tatsächlich durch eine besondere Gnade Gottes im Hinblick auf die Erlösungstat Christi vom Makel der Erbsünde bewahrt blieb,“ indem sie im Augenblick der Zeugung geheiligt wurde.⁴¹⁴ Die Überlegungen des Duns Scotus zum Beweis der Immaculata waren nicht neu, sie wurden Jahrhunderte zuvor von Paschasius Radbertus, Abt von Corbie (um 785–865), innerhalb seines umfangreichen Werkes kritisch erläutert, worin dieser die außergewöhnliche Geburt des Gottessohnes, *Christus per viam naturae natus sit, attamen ‚clauso utero‘, quin Matris suae virginitatem violaret*, mit der Heiligung Marias vom Gesetz der Erbschuld nach ihrer Empfängnis verband,⁴¹⁵ *neque contraxit, in utero sanctificata, originale peccatum*.⁴¹⁶

Bedeutsam im Hinblick auf die zu einem Dogma⁴¹⁷ führenden Bestrebungen der bis dahin als „fromme Meinung, *pia sententia*“⁴¹⁸ geschätzten zu einer für alle verbindlich definierten Lehre⁴¹⁹ über die ohne Erbsünde empfangene Gottesmutter, wurde der zwischen 1330 und 1340 geschriebene „Tractatus de gloriosae virginis Mariae“, die älteste in Deutschland zur Verteidigung der Unbefleckten Empfängnis verfasste Abhandlung des aus Schildesche in Westfalen stammenden Würzburger Augustinereremiten Hermanns de Scildis (Hermann von Schildesche, 1290–1357).⁴²⁰ Neben seiner Darlegung zur Lehre von der Conceptio Immaculata, versuchte Hermann von Schildesche das Fest der Empfängnis Mariae zu rechtfertigen und forderte damit Stellungnahmen einiger Theologen des Augustinerordens heraus, die weit über das Basler Konzil hinausreichten; „wenn man auch nicht an die

⁴¹² Thomas von Aquin vertrat entschieden die Haltung Albert d. Gr., der in seinem *Mariale* auf die Fragen zur Erbsünde antwortet: „Demnach mußte die selige Jungfrau zwar in der Erbsünde empfangen, aber sogleich von ihr gereinigt, also im Mutterschoße geheiligt werden.“ Siehe Beissel, 1972, S. 218. Jacopo de Voragine, ebenfalls Dominikaner, vertritt in seiner *Legenda aurea* im Punkt der Zeugung in Anna, entgegen der im *Pseudo-Matthäus* durch das Einwirken Gottes beschriebenen, die in seinem Orden vorherrschende augustinisch verstandene Haltung zur Empfängnis Mariae, wonach die Befreiung von der Erbsünde durch den heiligen Geist erst nach der Zeugung, die in seinem Text erst nach der Rückkehr des Joachim erfolgte, geschah. In: Benz 1979, S. 681 f.

⁴¹³ S, Thomae 1942, III, Qu. XXVII, Art. II, Conclusio, S. 560: *Sed B. Virgo contraxit quidem originale peccatum, sed ab eo fuit mundata, antequam ex utero nasceretur*.

⁴¹⁴ Söll 1978, S. 176. Duns Scotus habe, so resümiert Söll S. 176, „die beste theologische Begründung für die in Liturgie und Volksfrömmigkeit verwurzelte Überzeugung von der Größe Mariens geliefert.“

⁴¹⁵ Vgl. Weisweiler 1953, S. 336 f.

⁴¹⁶ Roschini 1947, S. 213; („Sermo de Assumptione“ editus inter op. S. Augustini, Pl 40, 1141).

⁴¹⁷ Zum Dogmenbegriff, der im theologischen Kontext „eine endgültige, ‚irreformable‘ Glaubenslehre bezeichnet, selbst das Resultat von Veränderungsprozessen ist“, siehe Seewald 2018, S. 22.

⁴¹⁸ Roschini 1948, S. 391.

⁴¹⁹ Seewald 2018, S. 33.

⁴²⁰ Zumkeller 1970, S. XV; siehe auch Andermann, 1989, S. 270 ff.

unbefleckte Empfängnis glaube“, so legte Hermann, der auch in Erfurt, Köln und Paris gelehrt hatte⁴²¹, dar, „sei ihre Conceptio doch verehrungswürdig, weil Maria schon bei der Empfängnis von Gott eine vierfache Segnung erhalten habe und ihr Festtag drei besondere Vorzüge besitze“. ⁴²² Als Quellen über die von Theologen vorgebrachten Einwände gegen eine Lehre von der Immaculata dienten dem Augustinereremiten Hermann Werke des Johannes Duns Scotus, des Thomas von Aquin, der sich gegen ein Fest zu Ehren der Geburt der Maria ausgesprochen hatte⁴²³, sowie die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine.

Die Überlegungen Hermanns näherten sich den von scholastischen Theologen als Ablehnung einer Unbefleckten Empfängnis gedeuteten, jedoch im wesentlichen Punkt von ihnen übersehenen Ausführungen⁴²⁴ des Kirchenvaters Augustinus⁴²⁵, der für Maria, auf das Privileg der Befreiung von der Erbsünde gesehen, die Heiligkeit als Ausnahme von der Regel allein in der Gnade Gottes sah, *quia ipsa conditio solvitur gratia renascendi*.⁴²⁶ So habe, ergänzt Dietz, die Situation beim Thema der Conceptio Immaculata nach Augustinus über die Betonung der Erbsündenlehre während des Mittelalters zur Leugnung der Unbefleckten Empfängnis geführt.⁴²⁷

Kritisch greift eine weitere Gegenposition der Conceptio Immaculata das aus der Sicht eines Dominikaners entworfene *Speculum humanae salvationis* auf. Darin wird der den Apokryphen entnommene Antitypus, welcher die von einem Engel an Anna verkündete Empfängnis Mariae sinnbildlich darstellt, durch den Typus des heidnischen Propheten Balaam begründet mit der Vorhersage der Herkunft Marias aus dem Stern Jakobs (Num. 22,21–35).⁴²⁸ Ihre im Antitypus angesprochene Heiligung von der Erbsünde im Schoß der Mutter drückt in fol. 8 der Titulus aus: *Hic annuntiatu ortus Marie et sanctificatio eius in utero*. Das *Speculum* vertritt damit die Haltung des Dominikaners Thomas von Aquin zur Immaculata und auch diejenige des Zisterziensers Bernhard von Clairvaux. Zwar ist die Abschrift des *Speculum* durch einen Abt eines Prämonstratenserklosters, vermutlich in der Reichsabtei Weissenau⁴²⁹ in Auftrag gegeben worden, worauf Bild und Text in fol. 50v bis 50r hin-

⁴²¹ Andermann 1989, S. 270 ff.

⁴²² Zitiert nach Zumkeller 1970, S. XV.

⁴²³ S. Thomae Aquinatis Summa Theologica III, Q. XXVII, Art. 1,4, S. 557 f.: *Sed contra est quod Ecclesia celebrat nativitatem B. Virginis; non autem celebratur festum in Ecclesia nisi pro aliquo sancto. Ergo B. Virgo in ipsa sua fuit sancta. Fuit ergo in utero sanctificata.*

⁴²⁴ Vgl. Dietz 1954, S. 408.

⁴²⁵ Roschini 1947, S. 148. Antwort des Augustinus an Julianus, Bischof von Eclanum: *Non transcribimus diabolo Mariam conditione nascendi, sed ideo quia ipsa conditio solvitur gratia renascendi.*

⁴²⁶ Laurentin 1959, S. 67; siehe auch Dietz 1954, S. 408.

⁴²⁷ Dietz 1954, S. 409, Fußn. 48.

⁴²⁸ *Speculum* 1997, fol. 8v.

⁴²⁹ Die Abschrift des *Speculum*, Codex Cremifanensis 243, dessen Schriftheimat bis 1803 das Kloster Weissenau gewesen war, kam 1812 in die Stiftsbibliothek des Benediktinerklosters Kremsmünster. Vgl. *Speculum* 1997, S. 12 f.

weisen,⁴³⁰ doch ausgeführt in dominikanischer Sichtweise, die besonders dort auffällt, wo im Text von der Verkündigung an Anna, der Lehre des Thomas von Aquin gemäß, auf die nach der Empfängnis stattgefunden Heiligung hingewiesen wird.⁴³¹

Die Polarisierung zwischen Theologen der Franziskaner- und Dominikanerorden, die vor allem an der Kathedralschule von Notre Dame in Paris und später an der aus ihr ab 1215 hervorgegangenen Universität Sorbonne⁴³² ausgetragen wurde,⁴³³ wo zudem 1389 nach einem Streit der Ausschluss der dort lehrenden Dominikaner folgte, zog sich bis zum Konzil in Basel (1431–1449) hin.

Hier kam es am 17. September 1438, nachdem aus der Pariser Universität der Antrag auf eine dogmatische Definition⁴³⁴ gestellt worden war, in der 36. Sessio durch ein seit 1436 vorbereitetes Konzilsdekret zu einer vorläufigen Entscheidung, welche die franziskanische Position der Unbefleckten Empfängnis Mariens zugrunde legte.

Nach dem ohne Approbation des Papstes formulierten Beschluss der Konzilsteilnehmer wurde das Dekret im Dom zu Basel im Verlauf einer feierlichen Messe verlesen.⁴³⁵ Darin ist die *Immaculata Conceptio B. V. Mariae* zwar, so Söll, nicht als kategorische, sondern als „indirekte Definition der Glaubenslehre“⁴³⁶ festgelegt worden. Die Begründung der Lehre über die nicht der Erbschuld unterworfenen, von ihrer Mutter Anna unbefleckt empfangenen Gottesmutter Maria wurde aus dem Kult der liturgischen Praxis, dem katholischen Glauben sowie aus der rechten Vernunft und aus der Hl. Schrift gezogen,⁴³⁷

*doctrinam illam disserentem gloriosam virginem Dei genitricem Mariam praeveniente et operante divini numinis gratia singulari numquam actualiter subiecisse originali peccato, sed immunem semper fuisse ab omni originali et actuali culpa, sanctamque et immaculatam, tamquam piam et consonam cultui ecclesiastico, fidei catholicae, rectae rationi et sacrae Scripturae, ab omnibus catholicis approbandam, nullique de cetero licitum esse in contrarium praedicare seu docere.*⁴³⁸

⁴³⁰ Im *Speculum* 1997, fol. 50v–52r kniet im Bild des Antitypus zu den folgenden sieben Typen für die sieben Schmerzen Mariens ein Prämonstratenserabt ohne Inful vor einem, mit einem Schwert durchbohrten Dominikaner, der in einer Vision die von Simeon prophezeiten Schmerzen der Maria nachempfindet.

⁴³¹ Siehe *Speculum Cremifanensis* 1997, fol. 8v.

⁴³² Die Lehre über die *Immaculata Conceptio* soll die Sorbonne 1383 beschlossen haben. In Sury-v. Roten 1954, S. 173.

⁴³³ Die Auseinandersetzungen, die in der dominikanischen Forderung kulminierte, die *Conceptio Immaculata* könne nicht als Dogma anerkannt werden, da kein Hinweis in der Heiligen Schrift zu finden sei, führte im Jahr 1389 zum Ausschluss der Dominikaner von der Sorbonne in Paris. In: Helmrath 1987, S. 389. Siehe auch Copleston 1976, S. 147 f.

⁴³⁴ *Der Katholik* 28, 3, 6, S. 518.

⁴³⁵ Vgl. Sury-v. Roter, 1954, S. 174; Laurentin 1959, S. 99.

⁴³⁶ Söll 1978, S. 182.

⁴³⁷ Helmrath 1987, S. 390; vgl. Stürmer 1962, 192.

⁴³⁸ Zitiert nach *Der Katholik* S. 518 f.; Vgl. Söll 1978, S. 182.

Dieser nur von einer Minderheit der Konzilsteilnehmer in Basel als verbindlich verfügte Lehrsatz führte in den darauf folgenden Jahrhunderten zu weiteren theologischen Disputationen, die in Schriften zwischen „Papalisten“ und „Konziliaristen“⁴³⁹ erörtert wurden und schließlich mit dem im Jahr 1854 von Papst Pius IX. *ex cathedra* verkündeten Dogma von der Unbefleckten Empfängnis Mariens⁴⁴⁰ ein scheinbares Ende fanden.

Als Konsequenz dieser Entscheidung zur Glaubensdefinition der Immaculata durch das Konzil in Basel, welches sich als über den Papst stehender Repräsentant der aus Haupt und Gliedern bestehenden Kirche behauptete,⁴⁴¹ wurde im zweiten Teil des Dekrets die Feier des Festes der unbefleckten Empfängnis Mariae am 8. Dezember erneut bestätigt und insbesondere für die Ordensgemeinschaften vorgeschrieben.⁴⁴²

Obleich sich das 1477 von Papst Sixtus IV. approbierte neue Immaculata-Festoffizium am 8. Dezember in der Oration der Liturgie mit der Anrufung *Deus, qui per immaculatam Virginis Conceptionem dignum Filio tuo habitaculum praeparasti*⁴⁴³ durchgesetzt hatte, war es auch unter diesem Papst, der zwar den „Standpunkt der Immakulisten teilte“⁴⁴⁴ und den Streits zwischen diesen und den Makulisten vorübergehend schlichten konnte, zu keiner dogmatischen Lehrentscheidung gekommen.⁴⁴⁵

Im dem unter augustinischer Mönchsregel stehenden Prämonstratenserorden lässt sich allerdings die Feier des Festes zu Ehren der Immaculata Conceptio am 8. Dezember, verbunden mit Vigilfasten am Vortag, bereits bis in das Jahr 1315 zurückverfolgen.⁴⁴⁶

4.3.2 Die Sieben Freuden Marias

Aus Byzanz kam mit dem dort in der Liturgie gesungenen Hymnos Akathistos ein Impuls, so Schreiner, über die Freuden der Gottesmutter nachzudenken.⁴⁴⁷ Mit der Grußformel des Engels „Sei begrüßt durch die die Freude aufleuchtet... du unberührte Braut“, beginnt und endet die erste der 24 Strophen des nicht sitzend zu singenden Akathistos-Hymnus.⁴⁴⁸ Dieser berühmte, im 6. Jahrhundert entstandene, lobpreisende Gesang⁴⁴⁹ wird seit dem 9. Jahrhundert in der Liturgie der Ostkirche am Samstag der fünften Fastenwoche in Form einer gesungenen metrischen Predigt

⁴³⁹ Helmrath 1987, S. 391.

⁴⁴⁰ Söll 1978, S. 193 f.; vgl. Laurentin 1959, S. 108.

⁴⁴¹ Vgl. Jedin 1978, S. 61; Söll 1978, S. 182.

⁴⁴² Vgl. Söll 1978, S. 182.

⁴⁴³ Schott 1884–1934, S. 671, Vgl. Söll S. 189.

⁴⁴⁴ Siehe Söll, 1978, S. 190.

⁴⁴⁵ Courth 1991, S. 194; Söll 1978, S. 189 f.

⁴⁴⁶ Beissel 1972, S. 210 f.

⁴⁴⁷ Schreiner 2006, S. 82.

⁴⁴⁸ Pätzold 1989, S. 128.

⁴⁴⁹ Vgl. Courth 1991, S. 130.

(Kontaktion) der stehenden Gemeinde vorgetragen.⁴⁵⁰ Durch Übersetzungen ins Lateinische und Nachdichtungen gingen seine Marienattribute in die als ‚marianische Gaude-Literatur‘⁴⁵¹ bezeichnete Mariendichtung der Westkirche ein.

Die um 1100 in Rom entstandene, am Karsamstag ebenfalls stehend zu singende Osterantiphon „Regina Coeli laetare“ fasst in wenigen Worten die Freude der Gottesmutter über die Menschwerdung und Auferstehung ihres Sohnes zusammen.

Borgentrik gibt mit diesem Hymnus, der sich sichtbar über die Breite des aufgeklappten Hemmerder Retabels erstreckt, das Motto seiner Marienaltäre vor und lässt den Betrachter teilhaben an den Freuden der Gottesmutter, die durch Reliefmotive aus ihrem und ihres Sohnes Leben ausgedrückt sind.

In Anlehnung an ein Gebet des Prämonstratensers Hermann Joseph von Steinfeld (um 1150–1241), zu Ehren der ‚Fünf Freuden Marias‘⁴⁵², in dem die *Verkündigung*, *Heimsuchung*, *Anbetung des Kindes*, *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und die *Darbringung im Tempel* im Zentrum standen, zeigt sich diese Reihenfolge im Bildprogramm des Schreins erweitert zu der geläufigen Zahl der ‚Sieben Freuden der Maria‘⁴⁵³ mit der sechsten Freude, dem *Marietod* sowie der *Himmelsaufnahme*, die als siebte Freude mit der als Himmelskönigin dargestellten Marienfigur ausgedrückt ist. Das Motiv der auf dem Totenbett liegenden Maria, die sich „schon lange nach der Wiedervereinigung mit ihrem Sohn“ gesehnt hatte,⁴⁵⁴ ersetzt das gewöhnlich zur Gruppe der Sieben Freuden gehörende Motiv *Wiederauffinden des zwölfjährigen Jesu im Tempel*.

Die „Geheimnisse“ der im 15. Jahrhundert üblichen „Sieben Freuden Marias“,⁴⁵⁵ die, so Schreiner, „Ausdrucks- und Erscheinungsformen geistlicher Freude“⁴⁵⁶ bedeuten, entstanden in Analogie zum seit dem 13. Jahrhundert vom Servitenorden geförderten und seit 1423 liturgisch gefeierten Fest der „Sieben Schmerzen der allerseligsten Jungfrau Maria“, das am Freitag der Passionswoche in Verbindung mit der Sequenz *Stabat Mater dolorosa* gewürdigt wird.⁴⁵⁷ Eindrucksvoll stellte Hans Witten (um 1470–um 1522) die „Sieben Schmerzen Marias“ am Schluss der ersten Wandlung seines 1509 für die Marienkirche zu Borna geschnitzten und mit Malerei versehen Marienaltars dar (Abb. 116).⁴⁵⁸

In den Miniaturen des *Speculum humanae salvationis* lassen sich die „Sieben Freuden Marias“ ohne einen typologischen Bezug nachweisen (Abb. 30) mit der

⁴⁵⁰ Vgl. Pätzold 1989, S. 2 f.

⁴⁵¹ Schreiner 2006, S. 81.

⁴⁵² Vgl. Beissel 1972, S. 21.

⁴⁵³ Vgl. Beissel 1972, S. 638 ff.

⁴⁵⁴ Mäle 1994, S. 229; Noll 2019, S. 33.

⁴⁵⁵ Vgl. Beissel 1972, S. 632.

⁴⁵⁶ Schreiner 1994, S. 83.

⁴⁵⁷ Vgl. Schott 1934, S. 748.

⁴⁵⁸ Fründt 1975, S. 52; Tafel 14; als Mater Dolorosa sitzt Maria, fast lebensgroß in Hochrelief ausgeführt, vor einem Vorhang. Auf ihre Brust sind strahlenförmig die Spitzen von sieben Schwertern gerichtet, deren Knäufe auf Rundmedaillons liegen mit gemalten Szenen, die wie einen Heiligenschein die trauernde Schmerzensmutter umgeben und Begebenheiten aus ihrem Leben zeigen.⁴⁵⁸

Reihenfolge der *Verkündigung* (52v), *Heimsuchung* (53r), *Geburt Christi* (53r), *Anbetung der Könige* (53v) und der *Darstellung im Tempel* (53v). Nach der sechsten Freude, dem *Auffinden des zwölfjährigen Jesu im Tempel* (54r), schließt die Reihe mit dem Bild des siebten freudigen Geheimnisses, der *Himmelsaufnahme und Krönung Mariens* (54r).⁴⁵⁹

Die Darstellung der Gottesmutter in der Schreinnische des Hemmerder Altars, in der die siebte Freude der Maria als die mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommene Braut (*sponsa*) und durch ihren Sohn, den Bräutigam (*sponsus*), gekrönte Regina Coeli enthalten ist, sagt aus, dass sie, worauf die Beschriftung der Plinthe hinweist, als Fürbitterin angefleht werde im Vertrauen auf ihre Rolle der *Mater Gratiae*, und *Mater Misericordiae* (Abb. 74b).⁴⁶⁰

4.3.3 Maria als Mediatrix und Mater Misericordiae

Grundlage für die Verbreitung des Titels Mittlerin, *mediatrix*, für Maria, so Laurentin, bot wiederum die *in festo Assumptionis B. Mariae* am 15. August vorgetragene Homilie Sermon 208 des Pseudo-Augustinus.⁴⁶¹

Damit wurde der in der Nähe Gottes neben ihrem Sohn mitherrschenden Gottesmutter die Fürsprache für die Seelennot der Lebenden und deren Sorge um das Seelenheil der Verstorbenen zugestanden.⁴⁶² Maria, die von Ewigkeit her selige Jungfrau und Gottesmutter, welche über allen Heiligen und Engeln stehe, predigte Bernhard von Clairvaux in seiner Homilie II *super Missus est*, sei unsere Mittlerin, zwischen Gott und den Menschen.⁴⁶³ Im Vertrauen auf das *Ora pro nobis Deum* an die im Himmel aufgenommene Königin, ist dem um Gnade und Vergebung Bittenden die Möglichkeit gegeben worden, ihre an den Sohn gerichtete und durch diesen an die Barmherzigkeit Gottvaters weitergeleitete Fürbitte zu erhoffen.

Den inneren Höhepunkt dieses Marienbildes sieht Weisweiler als erreicht an und eine Entwicklung für Jahrhunderte abgeschlossen, daher sei es verständlich, dass die vorgeblich dem Kirchenvater Augustinus zugeschriebene Homilie, Sermon 208, ihre Bedeutung im 12. Jahrhundert erlangt habe.⁴⁶⁴

Der aufgemalte Regina-Coeli-Hymnus unter dem Kamm des Hemmerder Retabels weist auf ihre Rolle der durch ihren Sohn mit der Teilhabe am Heilsgeschehen Prädestinierten. Als mit der Bitte *Ora pro nobis Deum* gewürdigte Himmelskönigin ist sie die im Bewusstsein der Gläubigen verankerte Fürbitterin, *mediatrix*, vor ihrem Sohn, dem *mediator*, von dem die Weiterleitung dieser Bitten an den Vater erwartet wurde.

⁴⁵⁹ Siehe *Speculum humanae salvationis*, Codex Cremifanensis 243, fol. 54r: *Septimus gaudium: Quando cum corpore et anima assumpta est in celum.*

⁴⁶⁰ Erläuterungen zu den Bildern des *Speculum* siehe Neumüller 1997, S. 52–54.

⁴⁶¹ Laurentin 1959, S. 90.

⁴⁶² Siehe dazu Roschinis Erläuterungen zu Bernhard von Clairvaux Ausführungen „De B. M. V. mediatrix inter Deum et homines“, Roschini 1947, S. 229 ff.

⁴⁶³ Roschini, 1947, S. 228: *Ab aeterno B. Virgo, praedestinata est Mater Dei et Mediatrix nostra.*

⁴⁶⁴ Weisweiler 1953, S. 517.

Die Fürbitten betrafen vor allem die Sorge der um Fürbitte bittenden Gläubigen im Umgang mit den „Letzten Dingen“. Die Glaubenden erhofften nicht nur für ihr eigenes Seelenheil, sondern auch für die Verstorbenen, die „Armen Seelen“ im Fegefeuer, dem Zwischenzustand zwischen Tod und jüngstem Gericht, einen Beistand der Gottesmutter.

Das Fegefeuer, eine Zeit der Buße der Seelen, ist jener Reinigungsort in der anderen Welt, von dem bereits im Alten Testament (Sir. 7, 37) sowie im Neuen Testament (1. Kor. 36, 12–15) ausgegangen wurde, wo für die zu Lebzeiten begangenen Verfehlungen, die zwar von Gott verziehen, aber um in den Himmel zu gelangen, nach dem Tod noch nicht ausreichend abgebußt waren.⁴⁶⁵

Mit genugtuenden Leistungen in Form von Gebeten, Messopfern, Stiftungen oder Almosengeben können, so lautete der durch Gregor X. am 1. November 1274 auf dem 2. allgemeinen Konzil zu Lyon in Kraft gesetzte Beschluss zur Anerkennung der Lehre vom Fegefeuer, die Lebenden für die Verstorbenen einen Ablass der Sündenstrafen und damit eine Verkürzung der von den zeitlichen Sünden reinigenden Zeit im Fegefeuer erreichen.⁴⁶⁶

Die Funktion der Regina Coeli als Fürsprechende bei Christus für die Lebenden und die Armen Seelen ist verbunden mit ihrer Rolle als Mutter der Barmherzigkeit, auf die der Bildschnitzer Borgentrik ausdrücklich in der aufgemalten Inschrift auf dem Podest im Schrein des Hemmerder sowie des Gandersheimer Retabels hinweist (Abb. 77).

Die Anrufung der Himmelskönigin als Mutter voll der Gnade (*mater gratiae*) und Mutter der Barmherzigkeit (*Mater misericordiae*), an die sich die Bittenden im Vertrauen um Hilfe vor Gefahren und Aufnahme in der Todesstunde wenden, greift sinngemäß das älteste, wohl im 3./4. Jahrhundert im ägyptischen Raum entstandene Mariengebet auf:⁴⁶⁷ *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix! nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta!*; „Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir, hl. Gottesgebärerin, verschmäh nicht unser Gebet in unseren Nöten, sondern erlöse uns jederzeit von aller Gefährlichkeit, o du ehrwürdige und gebenedeite Jungfrau!“⁴⁶⁸

Die seit dem 10. Jahrhundert über Abt Odo von Cluny (926–954) gebräuchliche Anrufung der *Mater Misericordiae*⁴⁶⁹ wurde ab dem 12. Jahrhundert mit der auf Maria übertragenen Schutzmantelschaft verknüpft⁴⁷⁰ und fand besonders im 15. Jahrhundert Aufnahme in bildlichen Darstellungen, wie z. B. die vermutlich aus Ravensburg stammende Schutzmantelmadonna ohne Kind des Ulmer Bildschnitzers Michel Erhard von 1480 (Abb. 114).

⁴⁶⁵ Vgl. Ackermann 1840, S. 13 ff.

⁴⁶⁶ Vgl. Stürmer 1962, S. 137 f.; Jedin 1990, S. 54 f.; Beissel 1972, S. 364.

⁴⁶⁷ Vgl. Courth 1991, S. 66 f.

⁴⁶⁸ Moufang 1856, S. 20.

⁴⁶⁹ Vgl. Beissel 1972, S. 125.

⁴⁷⁰ Vgl. Schiller 4,2, 1980, S. 195.

In den *Revelationes* der Birgitta von Schweden spricht die „Königin des Himmels und Mutter der Barmherzigkeit“, Maria (Offb. Buch VI, Kap. 10), zur Visionärin von ihrem weiten Mantel, der ihre Barmherzigkeit sei, ... „barmherzig machte mich meines Sohnes Barmherzigkeit ... komm du also, meine Tochter, und verbirg dich unter meinem Mantel.“⁴⁷¹

Der unter Borgentriks Verantwortung in seiner Braunschweiger Werkstatt für die Gandersheimer Moritzkirche um 1490 geschnitzte und bemalte Wandelaltar, der seit dem 19. Jahrhundert in der dortigen Dom genannten Stiftskirche Aufnahme fand, stellt auf dem gemalten rechten Innenflügel der ersten Wandlung eine die ganze Höhe des Schreinflügels einnehmende Schutzmantelmadonna dar (Abb. 127b). Die Gottesmutter, die ihr Kind im linken Arm trägt und das Szepter in der Rechten hält, ist in ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung dargestellt. Sie selbst, die nach den Auslegungen des Hohen Liedes und der Apokalypse mit dem Typus der Kirche gleichgesetzt wurde, gewährt den hier der weltlichen Gerichtsbarkeit entzogenen Gläubigen Zuflucht (Abb. 114).⁴⁷² In der Art der geschnitzten, oval geformten Madonnengesichter Borgentriks richten sich im gemalten Gandersheimer Marienbild die Augen unter schweren Lidern nach unten auf die allen Ständen angehörenden, kleiner dargestellten Menschen, die betend unter ihrem von Engeln in die Höhe gehaltenen Mantel Geborgenheit suchen.

4.4 Die Reliefs der Innenseiten der Altarflügel

4.4.1 Der linke Altarflügel

Der dem Betrachter zugewandte linke Flügel der sogenannten Festtagsseite des Hemmerder Altaraufsatzes zeigt in drei geschnitzten Reliefs Szenen aus dem Leben der Gottesmutter (Abb. 36). Die ersten beiden von oben nach unten geordneten, in eine Landschaft gesetzten Motive folgen den Schilderungen der *Legenda Aurea* und daran anschließenden Schriften. Das dritte Relief zeigt das von Lukas berichtete Pfingstgeschehen mit Maria (Apg. 2, 1–4). Begleitet werden die für den Betrachter der Frühen Neuzeit vertrauten Darstellungen aus dem Leben der Maria und ihrer Eltern von jeweils zwei Heiligenfiguren, welche entweder in einer Beziehung zu den Darstellungen stehen oder auch die Aussage des Gesamtthemas stützen. Sie stehen, von schlanken, verzierten Säulchen abgetrennt von den Reliefs auf schmalen Sockeln unter eigenen Baldachinen aus geschnitzten Schleierbrettern, deren Bögen in Form von Eselrücken mit Maßwerk gefüllt sind.

⁴⁷¹ Zitiert nach Schmidt 1982, 256; vgl. Holböck 1988, S. 264.

⁴⁷² Vgl. Richter 2010, S. 46 f.

Augustinus

Die Assistenzfigur des ersten Reliefs im oberen Register links ist die Statuette des Kirchenvaters Augustinus (Abb. 38, 51a).

Mit Aurelius Augustinus (354–430) aus Tagaste, dem Vater des Prämonstratenserordens, dessen älteste abendländische Ordensregel⁴⁷³ Norbert von Xanten für seine in Prémontré gegründete Gemeinschaft zugrunde gelegt hatte, beginnt die Serie der insgesamt zwölf auf beiden Flügeln dargestellten Heiligenfiguren.

Die Liturgie feiert den „Lehrer der Gnade“, der Bedeutendste der vier großen abendländischen Kirchenväter neben den drei Heiligen Ambrosius, Hieronymus und Gregor den Großen am 28. August.⁴⁷⁴

In seinem umfangreichen Werk findet sich bereits, nach Roschini, eine ausgeprägte und hinreichend entwickelte Mariologie; „hinzu kommt ein großes Sakrament“, zitiert Roschini die Worte des hl. Augustinus, „dass uns das Leben, da ja uns der Tod durch eine Frau (Eva) widerfuhr, durch eine Frau (Maria) geboren wurde“, *ut quoniam per feminam mors nobis acciderat, vita nobis per feminam nasceretur*.⁴⁷⁵

Die original erhaltene Figur des Kirchenvaters führt in das Programm des der Gottesmutter gewidmeten Altars ein. Im Bischofsornat mit Inful, einer vergoldeten, punzierten Kasel über dem Amikt und kurzer Tunicella sowie der dem Boden aufliegenden Albe steht der Heilige frontal in leicht zur linken Seite geneigter Körperhaltung. In seiner Linken liegt ein geöffnetes Buch, seine Rechte stützte mit leicht hochgezogener Schulter einen nicht mehr vorhandenen Bischofsstab, von dem nur noch ein Teil der Krümme zu sehen ist.

Der unbestimmte Blick der weit geöffneten Augen in seinem von kurzer Frisur gerahmten Gesicht, ist nicht auf den Betrachter, sondern in die Ferne gerichtet.

Dominikus

Die von Allard im 19. Jahrhundert neu geschnitzte, als Dominikus⁴⁷⁶ bezeichnete Figur ist das Pendant zu Augustinus neben dem obersten Relief. (Abb. 41). Dominikus aus Caleruega (um 1170–1221) war Gründer des Dominikanerordens, des Predigerordens *Ordo fratrum Praedicatorum*, den er selbst nach seinen Vorstellungen, dass Theologie und Predigt auf dem Hintergrund des Studiums zusammengehörten, in Rom bestätigen ließ.⁴⁷⁷ Wie Norbert von Xanten unterstellte er seinen Orden der Regel des hl. Augustinus mit dem Ziel, das Augustinische Armutsideal auf dem Fundament der Demut mit dem klösterlichen Gehorsam zu verbinden.⁴⁷⁸

Da der bartlos, mit Haarkranz im Ordenshabit dargestellten Statuette des Dominikus bereits im 19. Jahrhundert das persönliche Attribut als Erkennungszeichen

⁴⁷³ Zumkeller 1962, Einf.

⁴⁷⁴ Vgl. Schott 1934, S. 909.

⁴⁷⁵ Zitiert nach Roschini 1947, S. 144 und 145.

⁴⁷⁶ Vgl. Bilzer 1952, S. 3; Wille 1980, S. 279.

⁴⁷⁷ Vgl. Schwaiger 1994, S. 156 ff.

⁴⁷⁸ Vgl. Zumkeller 1962, S. 9 ff.

fehlte, ist ihr in Anlehnung an die Figur des Augustinus das geöffnete Buch in der Linken beigegeben.

Zwar hatte sich der Orden des Dominikus ganz entschieden geweigert, eine Lehre von der Unbefleckten Empfängnis anzuerkennen, jedoch ist dem Heiligen, wohl aufgrund seiner tief empfundenen Marienfrömmigkeit, ein Ort auf der Festtagsseite des Marienaltars zugewiesen worden.

Anna und Joachim an der Goldenen Pforte

Mit dem Zusammentreffen der Eltern Mariae, ‚Anna und Joachim an der Goldenen Pforte‘, beginnt die Ordnung der Reliefs im oberen Register (Abb. 37).

Anna und Joachim wurden zum ersten Mal im griechischen ‚Protevangeliem des Jacobus‘ genannt, das Ende des 2. Jahrhunderts in Ägypten entstand.⁴⁷⁹

Anna ist in zeitgenössischer, der burgundischen Mode entlehnten Tracht um 1480 gekleidet, sie trägt über dem vergoldeten, im Knitterfaltenstil ausgeführten Obergewand, das den Kragen des weißen Hemdes freilässt⁴⁸⁰, ein rotbraunes Manteltuch, die Schultern und Rücken verhüllende Weihel, ihr Kopf bedeckt eine als Kugelhaube gelegte weiße Wimpel. Sie hat den Tempelbezirk Jerusalems durch die Goldene Pforte verlassen und erwartet, wie in der gekürzt auf das Pseudo-Matthäus-Evangelium zurückgehenden Schrift ‚De Nativitate sanctae Mariae‘⁴⁸¹ beschrieben, neben einem mächtigen, sechseckigen Pfosten nach Anweisung eines Engels, *Vade ad portam quae uocator aurea et occurre uiro tuo*, (III, 9, 6r) Joachim, der seine Herde ebenfalls auf Befehl des Engels, *Angelus dei ego sum* (III, 2, 4v) zurückgelassen hat. Ihm war durch den Boten Gottes verkündet worden, er werde, wenn er von den Bergen herabgestiegen sei, seine Frau wieder treffen und solle darauf achten, was sie in ihrem Uterus trage, denn Gott habe einen Samen in sie gelegt und werde sie zur ewig gesegneten Mutter machen, *et inuenies eam habentem in utero; excitavit enim deus semen in es fecit eam matrem benedictiones aeternae* (III, 3, 5r). Beide seien bereits, so hatte Joachim aus dem Stamm Juda, *uir in Israel nomine Ioachim ex tribu Iuda* (I, 1, 3r), während er in den Bergen seine Herde hütete, *inter montes ubi Ioachim pascebat greges* (III, 1, 4v) dem Boten zuvor geantwortet, seit zwanzig Jahren vermählt, *per XX annos habui eam; nunc uero quia deus noluit mihi dare ex ea filios, cum uerecundia de templo dei exprobratus exiui* (III, 1, 4v); weil ihm Gott aber keine Kinder gegeben habe, sei er aus dem Tempel gewiesen worden.⁴⁸²

Die weite Schrittstellung mit zurückgesetztem linken Bein zeigt die Eile, in der Joachim vom Hügel herab auf die in Ruhe verharrende Anna zugehauert war. Seine bis zum Boden reichende, gegürtete Tunika mit Schultertuch über dem lang-

⁴⁷⁹ Gijssel 1981, S. 5.

⁴⁸⁰ Siehe Jan van Eycks Stifterbildnis des Genter Altares in: Thiel 1980, S. 145.

⁴⁸¹ ‚De Nativitate sanctae Mariae‘, eine Bearbeitung des ersten Teiles des auf das Protevangeliem Jacobi zurückgehenden, zwischen 500 und 700 geschriebenen, seit Tischendorfs Bearbeitung so genannten Pseudo-Matthäus-Evangeliums, verdrängte den Pseudo-Matthäus ab dem 10. Jahrhundert durch eine gesäuberte und gekürzte Fassung, siehe Gijssel 1981, S. 5; S. 13; S. 28, Fußn. 12.

⁴⁸² De Nativitate 1395, Beilage in Gijssel 1981, I, 1, 3r; III, 1, 4v; III, 10, 6r.

ärmeligen Untergewand umspielt die Sohle des linken Fußes. Joachim und Anna umarmen sich, ihre im Dreiviertelprofil und gealtert wiedergegebenen Gesichtszüge⁴⁸³ sind einander zugewandt (Abb. 37). Dargestellt ist der Augenblick, in dem Anna ihrem Mann sagt, nicht mehr Witwe sei sie und unfruchtbar, denn sie habe empfangen, *Vidua eram et ecce iam non sum. Sterilis eram et ecce concepī* (II, 10, 6r).⁴⁸⁴

Anna steht in der Mittelachse der von einem zweigeteilten Baldachin überfangenen Reliefplatte. Die linke Bildhälfte nimmt Joachim zu Füßen eines hügeligen Geländes ein, das durch die fallende Linie einer Baumreihe ausgedrückt ist. Eine zweite Baumreihe auf der Höhe des Hügels lässt die Sicht frei auf die Gebäude einer Klosteranlage. Am linken Bildrand sitzt in der Mitte des Hanges ein Hirte und bläst in eine Busine. Unterstützt von den Tönen des Musikinstruments hütet er die in seine Obhut gegebenen fünf weidenden Schafe aus der Herde Joachims.

Die rechte Bildhälfte trennt die nach oben ansteigende Baumkronenreihe eine mittelalterliche Stadtansicht von dem felsigen Vordergrund. Landschaft, Häuser und Figuren sind Teil einer Reliefplatte, die wie die folgenden mit Holzdübeln auf die mit Pressbrot verzierten Eichenholzlatten der Retabelwand befestigt sind.

Das Bildmotiv der Begegnung der Eltern Marias an der Goldenen Pforte, ist in der byzantinischen Kunst für das am 9. Dezember gefeierte Annafest vorgeprägt worden und dort seit dem 10. Jahrhundert in der Buchmalerei nachweisbar.⁴⁸⁵

Die Westkirche hat die bildliche Wiedergabe seit den Ausführungen des Franziskaners Johannes Duns Scotus (um 1266–1308)⁴⁸⁶ über die *Immaculata Conceptio Mariae*⁴⁸⁷ im späten Mittelalter teilweise als Symbol des abstrakten Begriffes, personifiziert als „umschreibende Form“⁴⁸⁸ für die von der Erbsünde befreite Empfängnis eingesetzt.

Unter den Reliefbildern des Hemmerder Altarwerkes ist diese Szene an prominenter Stelle eingesetzt. Sinnbildlich dargestellt ist die im 15. Jahrhundert von Theologen vertretene Meinung von der Heiligung Marias im Augenblick der Zeugung durch das Eingreifen Gottes, der sogenannten passiven Empfängnis Marias.⁴⁸⁹ Die Feststellung, dass die *Immaculata Conceptio* mit dem katholischen Glauben übereinstimme, folgte der konziliaren Entscheidung im Basler Konzil 1438, mit der durch eine „indirekte Glaubensdefinition“ die totale Sündenlosigkeit für Maria zugrunde gelegt wurde.⁴⁹⁰

Sixtus IV. (1471–1484), aus dem Hause della Rovere, gehörte vor seiner Papstwahl dem Franziskanerorden an und war Anhänger und Förderer der Lehre von der *Immaculata Conceptio*. Im Jahr 1477 empfahl er die liturgische Feier am 8. Dezember

⁴⁸³ Vgl. Hinweis auf das Aussehen der Eltern Mariae im Malerhandbuch vom Berge Athos, 1960, S. 71.

⁴⁸⁴ De Nativitate 1395 (Gijssel 1981), III, 10 (6r).

⁴⁸⁵ Vgl. Schilling 1980, 4,2, S. 155 f.

⁴⁸⁶ Vgl. Copleston 1976, S. 203 f.

⁴⁸⁷ Roschini 1947, S. 264 f. Zum Thema Sinnbildsysteme siehe Warncke 2005, S. 79 ff.

⁴⁸⁸ Schilling 1980, S. 157.

⁴⁸⁹ Dies. S. 154.

⁴⁹⁰ Vgl. Söll 1978, S. 182 f.

von der „Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria“, die zunächst nur in Rom als Festmesse in die Liturgie eingebunden wurde.⁴⁹¹ Ebenso legte er, ein Anliegen seiner Ordensbrüder aufgreifend, die Messfeier mit doppeltem, dem hohen Ritus, *sub ritu duplici*⁴⁹² für das Annafest, im Gedenken an die „Entschlafung der heiligen Anna, der Mutter der Gottesgebälerin Maria“, *Dormitio sanctae Annae, matris genitricis Dei Mariae*, für den 26. Juli fest. Bis auf den Dominikanerorden, der sich zurückhaltend gegenüber einer Messfeier zu Ehren der Mutter Mariae verhielt,⁴⁹³ nahmen auch die deutschen Diözesen das in die Liturgie eingebundene Fest in ihren Messkalender auf.⁴⁹⁴

Vor dem frömmigkeits- und dogmengeschichtlichen Hintergrund wird die aus der Verehrung Marias entwickelte Verehrung der hl. Anna verständlich, die im 12. Jahrhundert aufblühte und deren Kult als „notwendige Folge der Verehrung der unbefleckten Empfängnis Marias“ seit Ende des 14. Jahrhunderts.⁴⁹⁵ Die Annenverehrung hatte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts während der theologischen Auseinandersetzungen um die Unbefleckte Empfängnis, die in Disputen zwischen den ‚Immakulisten‘ aus dem Kreis der Humanisten, Prämonstratenser, Zisterzienser und Franziskaner und den ‚Makulisten‘ aus dem Dominikanerorden ausgetragen wurden, ihren Höhepunkt erreicht. So dass schließlich beide Probleme, die Immaculata Conceptio Mariae und die Annenverehrung, voneinander getrennt diskutiert wurden.⁴⁹⁶

Anna

Das Pseudo-Matthäus-Evangelium, bzw. *De Nativitate Mariae*, berichtet entgegen dem einige Jahrhunderte vorher entstandenen Protevangelium Jakobi über eine königliche Herkunft der Anna aus dem Geschlecht Davids, *ex tribu et genere David*, (I,4.3v)⁴⁹⁷; Joachim aber, so sagt die apokryphe Schrift am Anfang, kam aus dem Stamm Juda, (I, 1): *In diebus illis vir in Israel nomine Joachim ex tribu Juda...*⁴⁹⁸ Der Hinweis auf eine fürstliche Abstammung Annas, Mutter der Jungfrau und Gottesmutter Maria, ließ sich ableiten aus Textstellen im Neuen Testament über die Herkunft Christi, das die Abstammung seiner Mutter, deren Name nicht ausdrücklich genannt ist, voraussetzt (Matth. 1, 1; Lk. 3,23–37).⁴⁹⁹

⁴⁹¹ Schott 1934, S. 670; siehe auch Dörfler-Dierken 1992, S. 56 f.

⁴⁹² Schott 1934, S. 870.

⁴⁹³ Vgl. Dörfler-Dierken 1992, S. 58.

⁴⁹⁴ Vgl. Kleinschmidt 1930, S. 134 f.

⁴⁹⁵ Dörfler-Dierken 1992, S. 45 f.

⁴⁹⁶ Vgl. Dörfler-Dierken, S. 65.

⁴⁹⁷ *De Nativitate* 1395, I, 4. 3v.

⁴⁹⁸ Dies. 1395, I. 3v.

⁴⁹⁹ Vulgata 1994, S. 1527; Nestle-Aland 1984, S.0; S. 162 f. Neben dem Evangelisten Matthäus (Mt. 1,1 ff.) und Lukas (Lk. 23–37) berichten in weiteren Textstellen des Neuen Testaments zur Abkunft Christi Johannes (Joh. 7, 42), der Apostel Paulus (Röm. 1,3; Tim. 2,8) und die Apokalypsis Johannis (Apc. 3,7).

Für Anna konnte sich so, nachdem ihrer Tochter im Jahr 431 in Ephesus von den Konzilsteilnehmern mit dem ersten, Maria betreffenden Dogma der Titel *Theotokos* zugesprochen worden war, unterstützt durch die im Westreich übersetzte und umgearbeitete apokryphe Literatur, der Hinweis auf eine königliche Abstammung festigen.

In Jerusalem erhielt im sechsten Jahrhunderte die in der Nähe des Schafteiches einige Jahrzehnte zuvor auf dem Grund des vermuteten Wohnhauses der Anna erbaute Marienkirche einen neuen Namen, der jetzt „Annakirche“ lautete.⁵⁰⁰ Hier, wo der Geburtsort der zur Würde der Gottesmutter ausgezeichneten Tochter vermutet wurde, konnte sich in der Ostkirche früher als in der Westkirche die Annenverehrung, die schließlich von Jerusalempilgern in den Westen getragen wurde, entfalten. Einige der Fresken aus dem 8. Jahrhundert, die während des im Ostreich herrschenden Ikonoklasmus in der stadtrömischen Marienkirche *Sa. Maria Antiqua* angefertigt wurden, sind, nachdem sie für etwa ein Jahrtausend verschüttet waren, um 1900 freigelegt worden. Sie zeigen mehrere Darstellungen der Mutter Mariae.⁵⁰¹ Nach byzantinischem Vorbild gibt eine der Darstellungen Anna im Stil einer stehenden Hodegetria wieder, die ihr Kind Maria auf dem linken Arm hält⁵⁰² und eingehüllt in ein Maphorion, das über den mit einer weißen Haube bedeckten Kopf gezogen ist.

Im Verlauf der Arbeiten am Neubau der Kathedrale Notre-Dame in Chartres, die sofort nach dem großen Brand der Kirche im Jahr 1194 auf den Fundamenten des Vorgängerbaus eingeleitet wurden,⁵⁰³ erhielt der Trumeau des mittleren Portals, das Maria-Triumph-Portal der Nordportalanlage eine Pfeilerfigur der hl. Anna, die im Hodegetriatypus dargestellt ist (Abb. 44).

Die Hinwendung zu einer intensiven Marienfrömmigkeit, die im Gefolge des neuen Stils der Gotik auftrat, an deren Förderung die Gründer der neuen Orden, vor allem Bernhard von Clairvaux⁵⁰⁴ einen besonderen Anteil hatten, lenkte in bildlichen Darstellungen die Aufmerksamkeit zusammen mit den spärlichen Informationen im Neuen Testament über Maria auf ihre in der apokryphen Literatur beschriebene Kindheitsgeschichte auch auf ihre Mutter Anna.

Als Folge der Diskussionen über die Unbefleckte Empfängnis der Jungfrau Maria, die während des Basler Konzils auftraten, erhielt ab Mitte des 15. Jahrhundert die Annenverehrung mit ihrem Höhepunkt um 1500 einen neuen Schub. War die Würdigung Annas, die anhand der apokryphen und theologischen Literatur in der Ostkirche ihren Anfang genommen hatte, in der Westkirche seit der Spätantike in Darstellungen auf Mosaiken und Wandbildern, und ab dem 12. Jahrhundert auch

⁵⁰⁰ Vgl. Kleischmidt 1930, S. 16 f.

⁵⁰¹ Siehe Krautheimer, 1959, S. 253, Fig. 200.

⁵⁰² Vgl. Kleinschmidt 1930, Tafel 1; S. 159 f.

⁵⁰³ Von dem großen Brand 1194 der Chartreser Kathedrale blieben die ab 1134 errichtete Westfassade mit dem Königportal und dem Narthex sowie seine romanischen Glasfenster im oberen Stockwerk darüber verschont. Vgl. v. Simon 1972, S. 260 f.

⁵⁰⁴ Vgl. Sedlmayr 1988, S. 309.

in Glasgemälden und der Portalplastik französischer Kathedralen⁵⁰⁵ bis in die Anfänge der Frühen Neuzeit stets mit einer Marienverehrung verknüpft, wurden der Mutter Mariae nun als eine der populärsten Heiligen eigene Bitt- und Lobgesänge, Legenden und Viten⁵⁰⁶ gewidmet.⁵⁰⁷

Die sieben Pfarrkirchen der einst aus fünf Weichbildern gebildeten Stadt Braunschweig, wo der Annakult besonders blühte, waren wie die Stifts- und Klosterkirchen sowie Kapellen der Hansestadt mit einer Vielzahl von Bürgern gestifteter Altäre ausgestattet, von denen wenigstens einer der hl. Anna als Patronin zugeordnet war. Für die in der Altstadt gelegene, nur wenige Meter von der Werkstatt Borgentriks entfernte, mit über 20 Altären ausgestattete Kirche St. Martini, die nach der Beurteilung Hermann Botes eine herausragende Stellung unter den Stadtkirchen einnahm, stiftete der Rat bereits 1311 einen Annenaltar, den so genannten Frühmessenaltar an einem Pfeiler im Südschiff der Kirche. Dem Pfeiler gegenüber öffnet sich der Durchgang zu einer nach 1400 angebauten, 1434 geweihten Annakapelle, in der neben zahlreichen Skulpturen diejenige einer „Anna Selbdritt“ hervorgehoben ist.⁵⁰⁸ Mit auffallend jugendlichem Gesichtszügen unter dem in Faltenüberschlägen gelegten Schleiertuch dargestellt, zeigt die aus Stein gehauene Annenfigur noch Nachklänge des Weichen Stils.⁵⁰⁹ Im linken Arm hält sie ihre gekrönte Tochter, die wiederum als Sitz für das an sie geschmiegte Kind, das den Blickkontakt mit seiner Mutter sucht, fungiert. Als Hinweis auf die neue, durch Maria verkörperte Eva, umfasst Anna den Apfel, mit dem das erste Menschenpaar die Erbsünde in die Welt gebracht hatte. Maria hält in der Rechten eine Traube, die hier wohl als eucharistisches Symbol auf den Tod und die Auferstehung ihres Sohnes deutet.

Die in Malerei und Skulptur im 13. Jahrhundert aufgenommene, ebenfalls mit einem Hinweis auf die Immaculata Conceptio verknüpfte Darstellung der „Anna Selbdritt“ übernahm um 1500 die Führung vor dem aus der apokryphen Literatur entnommenen Motiv „Begegnung Annas und Joachims an der Goldenen Pforte“,⁵¹⁰ an welchem der Auftraggeber des durch Borgentrik nach prämonstratensischen Vorgaben ausgeführten Marienaltars für Hemmerde noch festgehalten hatte. Anna-Selbdritt-Darstellungen wiesen als metaphorisches Bild mit Mutter, Tochter und Enkel auf die in Anna erfolgte Unbefleckte Empfängnis der zur Gottesmutter vorbestimmten Maria.

⁵⁰⁵ Siehe südliches Portal, das sogenannte Annenportal, der Westfassade des ab 1160 erbauten Neubaus der Kathedrale Notre Dame zu Paris mit einer nach 1220 eingefügten Würdigung Annas auf dem ersten Türsturz. Das zur gleichen Zeit entstandene, um 1230, 7, 45 m hohe Glasfenster über dem Nordportal der Kathedrale Notre Dame in Chartres zeigt Anna im Hodegetriatypus mit blauem Maphorion. In der Rechten hält sie einen dreiteiligen Blütenzweig, auf dem linken Arm trägt sie die im weißen Gewand und mit grünem Maphorion bekleidete kindliche Maria.

⁵⁰⁶ Vgl. Roofs 1997, 12 f.

⁵⁰⁷ Vgl. Kleinschmidt 1930, 139 ff.

⁵⁰⁸ Vgl. Dürre 1974, 447; Dehio 1977, S. 184.

⁵⁰⁹ Zum weichen Stil: Siehe Schöne Madonnen 1965, S. 26 f.

⁵¹⁰ Vgl. Schilling 1980, S. 157 f.

Dagegen versteckt sich die ablehnende Haltung des Dominikanerordens, der zwar ein Annafest feierte,⁵¹¹ zum Problem der Immaculata Conceptio in zwei erhaltenen, in Hochrelief gemeißelten Kalksteinplatten⁵¹² des von Hans Witten (um 1470–um 1522) für das dominikanische Paulinerkloster⁵¹³ in Braunschweig geschaffenen Kanzelkorbes.⁵¹⁴ Dargestellt sind „Regina Coeli“ mit Kind im Strahlenkranz auf der Mondsichel und eine bemerkenswerte „Anna-Selbdritt“ (Abb. 115). Hier übernimmt Maria und nicht Anna die beschützende Rolle; mit geneigtem Kopf umfasst sie mit der Rechten das Kind, während ihre Linke auf der Schulter ihrer Mutter ruht, die mit einer Kniebeuge die Bedeutungsgröße ihrer Tochter überlässt.⁵¹⁵ Hans Witten, wahrscheinlich um 1470 in Braunschweig geboren,⁵¹⁶ lässt sich ab 1501 in Chemnitz nachweisen,⁵¹⁷ nachdem er zuvor⁵¹⁸ in einer Braunschweiger Werkstatt im Umfeld Borgentriks als Bildhauer und Bildschnitzer tätig gewesen war.⁵¹⁹

Im Gegensatz zum erzählenden Motiv der „Begegnung an der Goldenen Pforte“ wurde die unter dem Einfluss der Mystik aufgekommene Darstellung der „Anna Selbdritt“ ein Motiv aus der Gruppe der aus Altarbildern herausgelösten „Andachtsbilder“⁵²⁰, die dem Ziel dienten, nicht wie jene zu belehren, sondern das Mitempfinden auszulösen und somit, mit Panofsky ausgedrückt, „dem betrachtenden Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer *kontemplativen Versenkung* in den betrachteten Inhalt zu geben“.⁵²¹

⁵¹¹ Dörfler-Dierksen 1992, S. 65.

⁵¹² Vgl. Meier 1934, S. 277.

⁵¹³ Das nach 1307 errichtete, den Heiligen Paulus und Thomas von Aquin geweihte, dem Bistum Halberstadt unterstellte Kloster des Dominikanerkonvents wurde 1528 aufgegeben. Siehe Römer 1980, S. 6 f.

⁵¹⁴ Der sechseckige Kanzelkorb auf einem reich gegliederten Sockel, den Hans Witten mit seinen Initialen H. W. versehen hatte, kam nach der Auflösung des Dominikanerklosters im Jahr 1528 mit Erneuerungen versehen in die Stiftskirche des Kreuzklosters. 1948 wurden die Kanzelteile in die Kirche St. Ägidien übertragen. In Römer 1980, S. 9 ff.

⁵¹⁵ Vgl. Meier 1934, S. 275: „...wie sich schließlich die Köpfe der beiden Frauen und das Kind vereinigen zeugt von einer seelischen Vertiefung, die kaum zu überbieten ist.“

⁵¹⁶ Vgl. Hentschel 1938, S. 183 f.

⁵¹⁷ Vgl. Fründt 1975, S. 36.

⁵¹⁸ Zwei ihrer geschnitzten Figuren stehen im Chorbereich des Braunschweiger Domes St. Blasii beisammen: Ein lebensgroßer Johannes Baptista von Hans Witten und die Figur des möglicherweise von Borgentrik überlebensgroß dargestellten St. Blasius.

⁵¹⁹ Nach Paul Jonas Meier könne eine ganze Gruppe von Bildhauern in Braunschweig besonders die Haar- und Bartauführung, die auch an seinen obersächsischen Figuren zu sehen ist, von Hans Wittens Frühwerk übernommen haben. Siehe Meier 1934, S. 279; Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 15 ff.

⁵²⁰ Panofsky nennt als Beispiel ein Golgata-Motiv „Der Schmerzensmann mit Maria“ der Cassa Horne zu Florenz, ein Gemälde aus dem 13. Jahrhundert, das sich aus dem Bild der Kreuzabnahme entwickelt hatte. Siehe Panofsky 1927, S. 262; Abb. 2; S. 268.

⁵²¹ Panofsky 1927, S. 264.

Kosmas

Mit seinem Bruder Damian, der seinen Platz im rechten Retabelflügel erhalten hat, wurde Kosmas während der Diokletianischen Verfolgung auf Befehl des Landpflegers Lysias in Kilikien 285 enthauptet (Abb. 39). Die liturgische Verehrung beider Heiliger, die als erste orientalische Märtyrer im 4. Jahrhundert Eingang in den römischen Meßkanon fanden,⁵²² wird mit einer eigenen Präfation, dem Eucharistiegebet, am 27. September gefeiert.

Die von Juretzka nach geschnittene, nach dem Vorbild der zerstörten Figur des Kosmas unter dem Baldachin am linken Bildrand trägt eine Tunika manicata, Schärpe und eine hohe Gelehrtenkappe ähnlich derjenigen des original erhaltenen Damian auf dem rechten Altarflügel. Die Attribute des Arztheiligen zeigen einen Spatel in der Hand des herabhängenden rechten Armes und das Salbgefäß in seiner abgewinkelten Linken.

Bernhardin von Siena

Rechts neben dem Relief ‚Tempelgang‘ steht auf einem flachen Podest die nicht mehr original erhaltene Statuette des Franziskanermönchs Bernhardin von Siena (1380–1444). Bernhardin, der im Jahr 1450 kanonisiert wurde, war bereits zu seinen Lebzeiten als bedeutender Prediger in Mittel- und Norditalien beliebt (Abb. 42). Besondere Verehrung erfuhr der unermüdliche Verkünder der Lehre in Siena. Sein Geburtsort Massa Marittima verehrt ihn als seinen Stadtpatron. Anhand der Totenmaske Bernhardins, die in Aquila aufbewahrt ist, wurde er bald nach seinem Tod in Darstellungen, besonders in der sienesischen Malerei in einem feststehenden Typus mit porträthaften, asketischen Zügen wiedergegeben sowie im Franziskanerhabit, bartlos mit schmalen Lippen und kahler Stirn. Als Wegbereiter der Verbreitung der Verehrung des *Namens Jesu* ist ihm bald in bildlichen Wiedergaben das Attribut einer Scheibe mit einem von goldenen Strahlen umgebenen Christusmonogramm beigegeben, die der hier leicht nach rechts Gewendete in seiner Rechten hält.⁵²³

Während des in Basel tagenden Konzils standen im Oktober 1438 der italienische „Nationalheilige“ Bernardino und seine Praktiken der Herz-Jesu-Verehrung auf dem „Prüfstand der Glaubensdeputation“; das Verfahren, in dem es um ein Aufspüren eines in seinen Praktiken enthaltenen häretischen Gedankengutes ging, wurde allerdings eingestellt.⁵²⁴

Juretzka stellt nach dem zerstörten Original Bernhardin von Siena dar in Chorkleidung mit Amikt und vergoldeter Dalmatika über der Albe, seine rechte Hand hält, wie in Darstellungen der sienesischen Malerei, die Scheibe mit dem Christusmonogramm, die Linke umfasst ein Kreuz.

⁵²² LCI 1975, Bd. 7, S. 344.

⁵²³ Vgl. LCI 1973, Bd. 5, S. 390 f.

⁵²⁴ Siehe Helmuth 1987, S. 406.

Der sechs Jahre nach seinem Tod, im Jahr 1450 kanonisierte Heilige, dem auch der Name „Doctor Marianus“ zugesprochen wurde, habe über die *Conceptio Immaculata*, so Roschini, sehr maßvoll gesprochen; „gediegen und wahrhaft behandelt er die zwei größten Privilegien der Maria, Himmelsaufnahme und Mittlerschaft der Jungfrau, *l'Assunzione e la Mediazione di Maria*, und er schrieb über die *Assunzione della Madonna* einen wichtigen und wahren theologischen Traktat, welcher in seiner Zeit als *un poema d'amore* galt.“⁵²⁵

Mariae Tempelgang

Der Tempelgang des Kindes Maria im mittleren Register zeigt die nach einem Gelübde Annas und Joachims versprochene ‚Darbringung‘ ihrer Tochter im Tempel zu Jerusalem mit ihrer Aufnahme als Tempeljungfrau. Seit dem 6. Jahrhundert wird der Tempelgang in der Ostkirche am 21. November als Muttergottesfest liturgisch gefeiert (Abb. 46).⁵²⁶ In der Westkirche erscheint der Tempelgang, noch bevor dieser ab dem 14. Jahrhundert als Marienfest *In Präsentione B. M. V.*, bzw. ‚Mariae Opferung‘, begegnet, bereits in Verbindung mit Szenen aus dem Marienleben am südlichen Portal, dem Annenportal der dreiteiligen Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris (Abb. 45).⁵²⁷

Die auf Maria bezogenen Motive der Relieffolge im oberen Türsturz aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, welcher seit dem Umbau des Portals im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts auf einem zweiten Türsturz mit Szenen aus dem Leben der Anna ruht, beginnt, vom inneren Gewändebogen begrenzt, mit dem *Tempelgang Mariae*.

Der dem *De Nativitate* entnommene Stoff beschränkt sich auf das Wesentliche dieser theologisch ausgedeuteten Szene. Allein dargestellt, ohne Assistenzfiguren, geht Maria mit zusammengelegten Händen die über drei Bögen geführten fünfzehn Tempelstufen zum Altar hinauf, auf dem ein großer Kelch steht.

Das in der Werkstatt Borgentriks geschnitzte Motiv des Tempelgangs folgt dem von Jacobus de Voragine gestrafft in die die *Legenda aurea* eingearbeiteten Text des ‚De Nativitate B. M. V.‘:

*Cum autem tertio anno ablactasset eam, abierunt simul Joachim et Anna uxor eius ad templum domini. Et offerentes hostias domino, tradiderunt infantulam suam Mariam in contubernium uirginum, quae die noctuque in dei laudibus perseuerabant. Quae cum posita esset ante templum, XV gradus templi ita cursim ascendit ut penitus non respiceret neque, ut solitum est infantiae, parentes requireret.*⁵²⁸

⁵²⁵ Roschini 1947, S. 271 f.

⁵²⁶ Malerhandbuch 1960, S. 126; Schneemelcher I, 1990, S. 341 f.

⁵²⁷ Vgl. Schiller IV,2 1980, S. 70.

⁵²⁸ De Nativitate 1395, IV, 2. 3.

Der Dominikaner Voragine erweiterte in der *Legenda aurea* die Textstelle der Schilderung des Tempelgangs mit neuem Sinngehalt, indem er die Anzahl der 15 Tempelstufen auf die Zahl der 15 Stufenpsalmen bezog:

Da nun drei Jahre um waren und das Kind entwöhnt war, führten die Eltern es zu Tempel mit ihrem Opfer. Nun waren um den Tempel fünfzehn Stufen zu einem Bilde der fünfzehn Stufenpsalmen⁵²⁹: Da man die Jungfrau auf die unterste Stufe stellte, stieg sie die Stufen alle ohn jegliche Hilfe empor, als wäre sie schon vollkommenen Alters. Da nun das Opfer vollbracht war, kehrten die Eltern nach Hause zurück.⁵³⁰

Der Bezug der 15 Stufen auf die 15 Stufenpsalmen, welche die Lobgesänge Davids in den Psalmen 119 bis 133, „Gesänge der Hinaufgänge“, umfassen,⁵³¹ die von den Israeliten nach dem Auszug aus Babylon bis zu ihrer Ankunft am Tempel Jerusalems gesungen wurden, gab dem Geschehen eine zusätzliche Bedeutung.

In Borgentriks Reliefdarstellung steht Anna, leicht zur Bildmitte gewendet, am linken Bildrand. Ihre Hände sind vor die Brust gelegt, in ihrer über das linke Armgelenk gelegten Rechten hält sie eine Buchrolle. Die Geste der flachen, auf dem Oberkörper liegenden linken Hand drückt Dankbarkeit und Verwunderung über das Verhalten ihrer Tochter aus. Anna schaut auf ihren Mann, der den Blickkontakt zu ihr hält (Abb. 46). Joachim, den linken Arm auf einen Stock gestützt, weist mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf Maria. Die Geste zeigt Genugtuung über die Erfüllung des vor der Geburt des Kindes durch das Ehepaar ausgesprochenen Gelübdes, das der Engel des Herrn ihm, Joachim, in den Bergen mit der Ankündigung der Geburt einer Tochter mit den Worten geboten hatte: *Die soll von Kind auf dem Herrn geweiht sein, als ihr gelobet habt, und von Mutterleib an wird sie voll sein des heiligen Geistes; sie wird nicht draußen unter dem Volke wohnen, sondern im Hause des Herrn sein immerdar.*⁵³²

Die Relieffiguren setzen mit Gebärden die auf das Lob Gottes zielenden Worte um, worauf auch der Rotulus in den Händen Annas hinweist; in *De Nativitate* heißt es, dass Anna, erfüllt vom Heiligen Geist (IV.4.; V.) sagt, der Herr habe es gemacht eingedenk seines Wortes und „er öffnete seine Ohren zu unseren Bitten und schloss von uns die Beleidigungen unserer Feinde aus. Unfruchtbar ist die Mutter gemacht worden und erzeugte ein Frohlocken und Freude in Israel. Siehe da, ich werde dem Herrn ein Geschenk darbringen können und nicht werden mich meine Feinde hindern“: *Aperuit aures suas ad preces nostras et exclusit a nobis insultationes inimicorum nostrorum. Sterilis facta est mater et genuit exsultationem et laetitiam in Israel. Ecce potero offerre munera domino et non poterunt me prohibere inimici mei.*⁵³³

Die rechte Reliefhälfte nimmt eine über fünf Bögen errichtete Treppe ein, die zu einem Altar führt, dem Ziel der kindlichen Maria. Auf der Altarplatte liegt

⁵²⁹ Canticum Graduum 119 bis Canticum Graduum 133, in: Vulgata 1975, S. 930 bis S. 936.

⁵³⁰ Benz 1979, S. 681.

⁵³¹ Vgl. Schiller 4,2 1980, S. 68.

⁵³² *Legenda Aurea* 1979, S. 680.

⁵³³ *De Nativitate* 1395, IV.4.; IV. 5.

vermutlich ein aufgeschlagenes Buch, das der Bildschnitzer als Motiv der um 1400 gestickten Altardecke in der Jodoci-Kapelle des Braunschweiger Domes St. Blasii entnehmen konnte.⁵³⁴ Möglicherweise lag dem Bildschnitzer für die Szene ein Kupferstich des niederländischen Kupferstechers Israhel van Meckenem vor, den wohl auch Hans Witten für die erste Wandlung seines Hochaltarretabels in der Marienkirche zu Borna verwendete.⁵³⁵

Maria steht frontal in der Mitte der 15 Treppenstufen. Das mädchenhaft wiedergegebene Kind mit langem offenem Haar und einem einfachen, Tunika ähnlichen Kleid, das entsprechend in Darstellungen von Maria im Ährenkleid als Tempeljungfrau begegnet. Der Gürtel mit herabhängenden Enden, eine Anspielung auf ihre nach dem Tod erfolgte leibliche Himmelsaufnahme fällt, wie der Gürtel der Alversdorfer Madonna, lose gebunden über das Gewand (Abb. 7). Maria hält in einer Demutsgebärde die Hände vor der Brust gekreuzt und scheint Kontakt zu dem Betrachter aufzunehmen, der durch die Haltung und den Blick des Kindes auf ihre Tugenden der Demut und des Gehorsams hingewiesen werden soll.

Maria aber wurde, so sagt der Text im *De Nativitate* (V. I) von allen bewundert, da sie erst drei Jahre alt in einem so reifen Gang einher schritt, so vollendet sprach und sich um das Lob Gottes bemühte, als sei sie kein Kind mehr, sondern groß und gleichsam dreißig Jahre alt, und es glänzte ihr Gesicht, so dass kaum jemand seine Aufmerksamkeit auf ihr Angesicht richten konnte:

*Erat autem Maria in admirationem omnibus, quae cum trium esset annorum ita maturo gressu ambulabat et perfectissime loquebatur, atque ita in dei laudibus studebat, ut non infantula putaretur esset magna et quasi iam XXX annorum esset, ita in orationibus insistebat, et splendebat facies eius ut uix posset in eius uultum quisquam attendere.*⁵³⁶

Der Hinaufgang des Kindes Maria zum Altar des Tempels über 15 Stufen war, wie der Türsturz des Annenportals von Notre-Dame in Paris zeigt, erstmalig während der beginnenden, die Immaculata Conceptio Mariae betreffenden Auseinandersetzungen in der französischen Kathedralplastik⁵³⁷ aufgetreten.

Das vermutlich nach dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durch Heinrich von St. Gallen⁵³⁸ fertiggestellte ‚Marienleben‘ hebt die Opferbereitschaft der Eltern Marias hervor: „...vnd prachten daß lieb iungfreulein gen Iherusalem. Vnd do si komen an die stigen des tempelß...also waß sie die funfzehen staffel auf gangen an alle menschliche hilf zu ainem beweisen, daß sie ein soliche grosen belangen het

⁵³⁴ Aus: Städtisches Museum Braunschweig, S. 44, Tafel 2.

⁵³⁵ Vgl. Fründt 1975, Abb. 8; S. 48.

⁵³⁶ *De Nativitate* 1395, V. I.

⁵³⁷ Siehe Annenportal der Kathedrale Notre Dame in Paris.

⁵³⁸ Heinrich von St. Gallen, Magister in Prag, verließ nach 1409 die Universität; ihm wird die im süddeutschen Raum wohl zwischen 1410 und 1420 entstandene Abfassung des ‚Marienlebens‘ zugesprochen, siehe Hilg 1981, S. 392.

nach dem dinst gocz – und opfferten das lieb kindelein got dem almechtigen; vnd daß war im gar ein wolgefelligß opfer.⁵³⁹

Das doppeldeutige Motiv der ‚Opferung Mariä‘ in Form des Tempelgangs im Hemmerder Altar weist, nach prämonstratensisch bedingter theologischer Ausdeutung auf die Klostertugenden gesehen,⁵⁴⁰ auf die Vorbildfunktion der Gott geopfert und opferwilligen Gottesmutter, die bereit war, die Leiter mit ihren verschiedenen Stufen der Demut⁵⁴¹, deren höchste der „Gehorsam ohne Zögern“ ist,⁵⁴² zu ersteigen.

Die ergänzte Bischofsfigur am unteren linken Bildrand mit Albe, Dalmatika und Chormantel sowie einer Inful muss ungenannt bleiben, da ihr schon im 19. Jahrhundert, wie auch weiteren Statuen des Altars, die Attribute fehlten.

Ulrich von Augsburg

Die Apostelversammlung mit Maria begleitet rechts die Statuette des Ulrich von Augsburg (Abb. 43). Der Schnitzer Juretzka stellte den Heiligen nach dem zerstörten Original dar in Pontifikalkleidung mit bodenlanger Albe, Amikt und Kasel sowie mit seinem Attribut, dem Fisch auf dem Buch in seiner Linken. Sein Kopf bedeckt über dem wenig differenziert ausgeführten Gesicht eine Mitra.

Die früheste Vita schildert Ulrich von Augsburg (um 890–973), der innerhalb des „Heiligen Reiches“ wirkend den sächsischen Königen Heinrich I. und Otto I. sowie dessen Sohn sowohl in politischen, weltlichen und kirchlichen Fragen helfend und beratend zur Seite stand.⁵⁴³ Seine Heiligsprechung auf einer Synode in Rom 993, deren feierliche Bulle, so Beissel, „ein Markstein in der Geschichte der Heiligenverehrung“⁵⁴⁴ bedeutet, war nicht nur die erste päpstliche Kanonisation, sondern auch die erste, die einem Deutschen zuteil wurde.⁵⁴⁵

Das Pfingstgeschehen

Das letzte Motiv der Bildfolge im linken Retabelflügel zeigt die zwölf Apostel zusammen mit Maria, nachdem im Anschluss an das Ereignis der Himmelfahrt Jesu (Apg 1, 4–12) mit der Wahl des Jüngers Matthias als Ersatz für Judas (Apg 1, 25) der Kreis der Zwölf wieder geschlossen worden war (Abb. 47).

Lukas berichtet, dass die Mutter Jesu, die hier im Neuen Testament ein letztes Mal mit ihrem Namen genannt wird,⁵⁴⁶ nach der Himmelfahrt ihres Sohnes stets

⁵³⁹ Hilg 1981, S. 143.

⁵⁴⁰ Vgl. Augustinusregel, 2. Kapitel, „Das Fundament der Demut“ und elftes Kapitel „Der klösterliche Gehorsam“. In: Zumkeller 1962, S. 10, S. 19.

⁵⁴¹ Regula Benedicti Caput VII, De humilitate, *Scala vero ipsa erecta nostra est vita in saeculo, quae humiliato corde a Domino erigatur ad caelum*. In: Steidle 1975, S. 80.

⁵⁴² R B Caput V: *Primus humilitatis gradus est obedientia sine mora*. In: Steidle S. 76 f.

⁵⁴³ Siehe Kallfelz 1973, S. 7; S. 59.

⁵⁴⁴ Beissel 1991, S. 109.

⁵⁴⁵ Vgl. Beissel 1991, S. 112 f.

⁵⁴⁶ Vgl. Stählin 1962, S. 21.

mit den elf Aposteln zusammen war und mit ihnen im Gebet verharrend die „Verheißung des Vaters“, welcher ihnen die Taufe mit dem Heiligen Geist versprochen hatte, erwartete (Apg 2, 1).⁵⁴⁷ Unter den 12 Aposteln nimmt Maria einen Ehrenplatz ein zwischen Petrus zu ihrer Rechten, der schon zu Lebzeiten Jesu beauftragt wurde, Führer und Sprecher der Apostel zu sein, und dem jugendlichen Evangelisten Johannes, der ihr von ihrem Sohn anvertraut wurde, zur Linken (Joh. 21, 17–23).

Das bildlich dargestellte Einbeziehen der Gottesmutter in das Pfingstgeschehen erscheint wohl erstmalig im syrischen Rabbula Codex aus dem Jahr 586 und hat den Typus des Pfingstbildes mit Maria vorgebildet (Abb. 120).⁵⁴⁸

Borgentriks Relief zeigt Maria im Kreis der Zwölf hervorgehoben und in frontaler Sitzhaltung dargestellt. Sie füllt die Mitte des Reliefbildes aus, begleitet von je drei weiteren, in Halbfigur dargestellten Aposteln. Die in Isokephalie angeordnete Reihe der Köpfe ergänzt die Linien derjenigen der sechs restlichen Apostel, die auf den zwei schräg zur Mitte der Grundlinie gestellten Bänken sitzen, zu einem stumpfwinkligen Dreieck. Die Verbindung der beiden Bankreihen, unter denen der mit Schachbrettmuster, im Wechsel grün und rot bemalte Fußboden zu sehen ist, schafft der in die Lücke gesetzte Fuß⁵⁴⁹ des mit seinem Gegenüber in Gebetshaltung Diskutierenden. Beide, die ebenfalls wie die neben ihnen Sitzenden im Profil dargestellt sind, lassen in Kniehöhe so viel Abstand zueinander, dass die roten Schuhspitzen unter dem Gewand der Maria sichtbar werden. Die Hände aller Apostel sind betend aneinander gelegt; der Raum zwischen den Handflächen erinnert an die Form brennender Zungen, durch die, wie Lukas in der Apostelgeschichte beschreibt, alle mit dem Heiligen Geist erfüllt und in der Lage waren, in fremden Sprachen zu reden (Apg 2, 3–4).⁵⁵⁰ Diese Szene spielt auf das von den Aposteln erwartete Pfingstwunder an, das mit einem plötzlichen Brausen über sie kam (Apg 2, 2). Maria, die während des dargestellten Ereignisses zugegen ist, bleibt von der den Jüngern versprochenen Taufe mit dem Heiligen Geist, durch den sie bereits während ihrer Empfängnis geheiligt wurde, ausgenommen. Sie, die wie ihr Sohn keiner Sünde beschuldigt werden kann, „muss nicht beten wie die übrigen Heiligen“. ⁵⁵¹ Ikonologisch gesehen ist sie selbst dargestellt als Synonym der für sie von Anfang an vorherbestimmten Weisheit, *sapientia*, welche sowohl die Tugenden, von denen die Demut, *humilitas*, die erste Stelle einnimmt, als auch die himmlischen Seligkeiten umschließt. Darauf weisen ihre Hände, die auf den Enden ihres über den Kopf gelegten weißen Maphorions ruhen und wie im Relief des Tempelganges im Demutsgestus vor der Brust gekreuzt sind.

⁵⁴⁷ Nestle-Aland 1986, Apostelgeschichte nach Lukas 1, 4–6; 14.

⁵⁴⁸ Vgl. Cecchelli 1959, fol. 14b; siehe auch Schiel, Textband zum Cod. Egberti 1960, S. 146.

⁵⁴⁹ Eine ähnliche Lösung übernimmt Borgentrik wenige Jahre später für das Abendmahlsrelief auf dem Alfelder Altarretabel.

⁵⁵⁰ Nestle-Aland 1979, S. 272 f.

⁵⁵¹ Vgl. Dietz 1954, S. 408.

Dieses Motiv als erstes Relief an den Anfang des unteren Registers im Retabelflügel in Augenhöhe der vor dem Altar wirkenden, das Predigt- und Seelsorgeamt ausübenden Zelebranten zu setzen, sollte einerseits auf die Gottesmutter als ‚Typus ecclesiae‘ und als Lehrerin der Apostel hinweisen andererseits auf die Geburt der Kirche mit dem durch Christus gegebenen Missionsauftrag hinweisen, mit dem die Apostel nach dem Pfingstgeschehen in die Welt geschickt wurden (Matth. 24, 19). Ausgedrückt wird auch das Anliegen des Stifters der Prämonstratenser Norbert von Xanten in der Suche nach einer strengen Lebensform nach dem Vorbild der Urgemeinde, die *vita apostolica* mit der Seelsorge, der *cura animarum* zu verknüpfen.⁵⁵²

4.4.2 Der rechte Retabelflügel

Drei zentrale, für die Heilsgeschichte grundlegende Motive aus dem Leben Jesu erscheinen auf dem rechten Altarflügel (Abb. 48). Sie beginnen in der oberen Zone mit der *Taufe Christi* durch Johannes Baptista, gefolgt von der *Kreuzigung* im mittleren Register und enden in der unteren Reihe mit der *Auferstehung Christi*. Alle drei, fast quadratischen Reliefs, deren Durchschnittshöhe 44 cm misst, sind eingerahmt von Figuren ausgesuchter Heiliger, welche entweder in einer Beziehung zum Dargestellten stehen, oder bei den im westfälischen Raum beheimateten Prämonstratensern besondere Verehrung erfuhren.

Dionysius

Das erste Relief begleitet die original erhaltene, unter eigenem Baldachin stehende Figur des hl. Dionysius, des ersten Bischofs von Paris (Abb. 49a, 51d).

Nach dem ersten, 431 in Ephesus verkündeten Mariendogma, das den Begriff Gottesmutter für Maria festlegt hatte, kamen apokryphe Schriften auf über den *Transitus Mariae*.⁵⁵³ Darin wurde von der nicht in Ephesus, sondern in Jerusalem stattgefundenen Dormitio Mariae und die Aufnahme ihrer Seele durch Christus, die *Assumptio Animae*⁵⁵⁴ in Anwesenheit der Apostel mit Paulus erzählt. Der unter dem Pseudonym „Dionysius der Ältere“ schreibende Pseudo-Dionysius, der sich als Bischof von Athen und Zeugen der Sonnenfinsternis während der Kreuzigung Christi ausgab,⁵⁵⁵ schilderte um 500 n. Chr. seine Anwesenheit bei der Koimesis der Maria,⁵⁵⁶ die in die byzantinischen Malerei⁵⁵⁷ Eingang fand und, wie das Beispiel der Bildtafel aus dem Kloster Wennigsen zeigt, gelegentlich in Kunstwerken der Westkirche aufgenommen wurde (Abb. 35).

Dionysius, im 3. Jahrhundert Bischof von Paris, wurde von Ludwig VI., dessen Lebensgeschichte Abt Suger von St. Denis (1081–1151) verfasst hatte, „nach Gott

⁵⁵² Vgl. Kallfelz 1973, Vita Norberti S. 489

⁵⁵³ Vgl. Läßle 2002, S. 204 ff.

⁵⁵⁴ Vgl. Schindler 1988, S. 719.

⁵⁵⁵ Vgl. Legenda aurea 1979, S. 789 f.; Eusebius 1965, I, S. 197, 379.

⁵⁵⁶ LCI 1094, 6, S. 60.

⁵⁵⁷ Siehe Malerhandbuch vom Berge Athos 1855, S. 127.

der einzige Beschützer Frankreichs“ genannt.⁵⁵⁸ Schon früh ist der Schutzheilige Frankreichs nicht nur identifiziert worden mit dem Schüler des Apostels Paulus und erstem Bischof von Athen, den Lukas in der Apostelgeschichte *Dionysius, der Areopagit* (Apg. 17, 34)⁵⁵⁹ nennt, sondern ebenfalls mit *Pseudo-Dionysius-Areopagites*. Des- sen unter dem Einfluss der Akademie in Athen um 500 n. Chr. geschriebenen theologischen und mystischen Traktate sind, nachdem Ludwig der Fromme die Abtei St. Denis im Jahr 827 mit einer Handschrift der Werke des Pseudo-Dionysius beschenkt hatte,⁵⁶⁰ dem Patron Frankreichs, Bischof von Paris, zugeschrieben worden.⁵⁶¹

Aus den drei Personen wurde schließlich, unabhängig von der Verwirrung, die diese Gleichsetzung stiftete, mit Dionysius von Paris eine einzige Person, die anhand der ihr zugewiesenen Schriften die „europäische Ideengeschichte“, insbesondere die Architektur der Gotik sowie die französische Kultur bestimmte.⁵⁶²

Sein Martyrium durch Enthauptung erlitt Dionysius von Paris, auf dem Montmartre. Legenden berichten, der Heilige sei mit seinem Kopf im Arm nach St. Denis gelaufen, wo mit der Gründung des Klosters der Aufbewahrungsort seiner Gebeine entstand:

*Da stund Sanct Dionysii Leib alsbald auf, nahm sein Haupt zwischen seine Hände, und trug es...zwei Meilen weit, von dem Ort, welcher Mons martirum genannt ist, bis zu der Stätte, da er noch rastet nach seiner Wahl und Gottes Fürsicht.*⁵⁶³

Seit 1052 lässt sich seine Verehrung auch in Deutschland nachweisen, nachdem, wie aus einer gefälschten Bulle⁵⁶⁴ Leos IX. hervorgeht, die Reliquien des Heiligen angeblich aus dem Kloster St. Denis nach St. Emmeram in Regensburg durch Raub überführt worden waren.⁵⁶⁵

Die auf dem Hemmerder Altarflügel noch original erhaltene, von Borgentrik geschnitzte Statue des Heiligen mit leicht nach links geneigtem Kopf ist in Pontifikalkleidung dargestellt mit Mitra und Pluviale, das über dem linken Arm mit einem großen dreieckigen, vergoldeten Faltenüberschlag herabhängt (Abb. 51d). Die geöffnete linke Hand hält sein Attribut, eine mit einer Mitra bedeckte Schädelkalotte. Unter dem Pluviale fällt bis zu den Knien die Dalmatika in lockerer Bewegung über die Röhrenfalten der bodenlangen Albe. Den Ausdruck des von kurzen Locken gerahmten Gesichtes bestimmt die Blickrichtung der Augen, die sich dem Betrachter zuwenden.

⁵⁵⁸ v. Simson 1972, S. 101.

⁵⁵⁹ Nestle-Aland 1979, S. 375.

⁵⁶⁰ Vgl. Pauly 1999, Bd. 3, 647 f.

⁵⁶¹ Oxford Dictionary 2005, S. 487 f.

⁵⁶² v. Simson 1972, S. 151.

⁵⁶³ Zitiert nach *Legenda aurea* 1979, S. 793.

⁵⁶⁴ Text der als unecht erklärten Bulle siehe Beissel 1992, S. 94, Fußn. 1.

⁵⁶⁵ Vgl. Beissel 1992, S. 94, 113 f.

Die in der Wiedergabe und Haltung als qualitativvoll empfundene, etwa 44 cm hohe Statuette des hl. Dionysius, ähnlich der Augustinusfigur im linken Altarflügel, unterscheidet sich von den fast gleichförmig gearbeiteten, im 19. und 20. Jahrhundert neu geschnitzten Figuren.

Norbert von Magdeburg

Am rechten Bildrand des Flügels steht eine von Bernhard Allard neu geschnitzte, als Diakon bezeichnete Figur in Chorkleidung und Birett, der Tracht der Norbertiner (Abb. 49c). Unter dem Birett fällt das lockige Haar bis auf die Schultern herab und rahmt das bartlose Gesicht. Das rechte Ende des Mantels ist bis zur linken Hüfte in gebrochenen Falten vor den Körper gezogen, wo es von der linken Hand, die als sein Attribut ein Buch trägt, gehalten wird. Die ursprüngliche Zuordnung zu einem bestimmten Heiligen ließ sich während Allards Restaurierung nicht mehr ausmachen, so dass auch hier nur durch Vermutung in der Figur entweder der erst 1582 kanonisierte Gründungsvater des Prämonstratenserordens, Norbert von Xanten (um 1085–1134), ab 1126 Erzbischof von Magdeburg, gesehen werden kann, oder auch der Mystiker des Prämonstratenserordens Hermann Josef von Steinfeld (um 1150–1241), Chorherr des rheinischen, der großen westfälischen Ordenszirkarie angehörenden Klosters Steinfeld in der Eifel.⁵⁶⁶

Taufe Jesu

Das öffentliche Wirken Jesu beginnt mit seiner *Taufe*. Mit dieser Handlung durch Johannes ist die von den Weisen anerkannte Göttlichkeit des Kindes Jesu (Mt. 3,13–17) ein zweites Mal durch die Stimme Gottes im Anschluss an den Vorgang im Jordan bestätigt worden (Abb. 54, 56a). Die Westkirche feiert dieses Ereignis zusammen mit der Anbetung der drei Weisen sowie Jesu erstem Auftreten als Wundertäter während der Hochzeit von Kana als Hochfest am 6. Januar *In Epiphania Domini*, Fest der Erscheinung des Herrn.⁵⁶⁷ Johannes nimmt die Mitte der Darstellung ein und vollzieht die Taufe an Christus, der sich hier, obgleich sündenfrei, dem Gesetz unterwirft⁵⁶⁸, um alle von Gott geforderte Gerechtigkeit, so ist seine Begründung (Mt. 3, 15), zu erfüllen. Der Täufer hat sein anfängliches Sträuben gegen die Bitte Jesu um Taufe aufgegeben (Mt. 3, 13), er kniet am rechten Ufer des Jordan, sein Gewand wird vom ausgestreckten rechten Arm gehalten und fällt in einer Schwungfalte unter dem linken Arm, über dem ein Stück Fell hängt, hindurch, umgibt den unteren Teil des Körpers und lässt den mit den Zehen abgestützten linken Fuß frei. Seine rechte Hand ruht über dem Kopf Christi. Der nur mit einem Lententuch bekleidete Messias steht in der Mitte des Flusses. Wellen, die durch vier übereinander geschnitzte Halbkreise angedeutet sind, umspülen seine Beine. Die

⁵⁶⁶ Vgl. Elm 1984, S. 250 ff.

⁵⁶⁷ Vgl. Meßbuch 1930, S. 142 f., Schott 1934, S. 79 f.

⁵⁶⁸ Vgl. Schniewind 1964, S. 27.

linke Uferseite begrenzen bis zum Bildrand zwei aufeinander geschichtete, glatte Felsblöcke, auf deren oberen Kuppe die bereits vertraute Baumkronenreihe gesetzt ist.

In der rechten Bildhälfte hält ein mit Amikt und Dalmatika bekleideter Engel das Gewand Christi, seinen ungenähten, nach der Legende der von Maria angefertigte Leibrock, der über beide Hände fällt und von dort in einem großen halbkreisförmigen Bogen den Boden bis zum unteren Bildrand bedeckt. Hier zwar mit niedergeschlagenen Augen und ohne Pluviale wiedergegeben, entspricht er dem Erzengel Gabriel im Verkündigungsrelief des oberen Schreinregisters.

Der kniende Johannes ist ähnlich dargestellt wie der lesende Täufer auf einem der Reliefs des von Pieper der Werkstatt Borgentriks zugeschriebenen Retabels in der Maria und Johannes geweihten Stiftskirche Schildesche bei Bielefeld. Ledebur schrieb zu Beginn des 19. Jahrhundert, er habe darauf noch die Jahreszahl der Fertigstellung, 1501, lesen können.⁵⁶⁹ Dagegen sehen Schuler⁵⁷⁰ und auch Pütz⁵⁷¹ in den Darstellungen keine Schnitzarbeiten Borgentriks, sondern eher eine Ausführung durch den von Schuler so genannten „Braunschweiger Madonnenmeister“, der vermutlich als Geselle aus der Werkstatt Borgentrik hervorgegangen ist.

Damian

Original erhalten hat sich die Figur des Arztheiligen Damian (Abb. 50a), der hier getrennt von der seines Bruders Kosmas, der im linken Retabelflügel Aufnahme fand, aufgestellt ist. Das aus Kilikien stammende Brüderpaar wurde seit dem 7. Jahrhundert auch nördlich der Alpen verehrt, nachdem Gregor, Bischof von Tours (538/39–594), der sich neben dem Grab des hl. Martin begraben ließ,⁵⁷² Reliquien beider Märtyrer erhalten hatte.

Die westfälische Stadt Essen wurde ein Kultzentrum der Ärzte- und Apothekerheiligen Kosmas und Damian, nachdem im 9. Jahrhundert das adlige Kanonissenstift, die ursprüngliche Keimzelle der Stadt, in den Besitz von Reliquien des Brüderpaares gekommen war. Die Bilder beider rahmen hinter der Mensa des Hauptaltars der Essener Stiftskirche die um 1100 aus Lindenholz geschnitzte, mit Goldfolie belegte „Goldene Madonna“.⁵⁷³ Ebenso flankieren sie im Essener Stadtsiegel, Kosmas mit Salbgefäß und Palmzweig in der Rechten, sein Bruder Damian mit Apothekerflasche und Palmzweig in der Linken, die sitzende Gottesmutter mit Kind.⁵⁷⁴

⁵⁶⁹ Siehe Pieper 1981, S. 88.

⁵⁷⁰ Schuler 1984, S. 44.

⁵⁷¹ Pütz/Andernach 1989, S. 240.

⁵⁷² LCI 1994, 6, S. 492.

⁵⁷³ Siehe Beissel 1972, 162 f.

⁵⁷⁴ Vgl. Beissel 1972, S. 164.

Die Statuette des Kosmas im linken Hemmerder Flügel trägt das Salbgefäß mit Spatel, sein Bruder Damian im rechten Flügel hält die Flasche in der erhobenen rechten Hand.

Die mit dem Oberkörper leicht nach links gebeugte Figur des Damian ist mit einer Tunika manicata bekleidet, die in Röhrenfalten mit breitem verzierten Saum herabhängt. Seinen von Locken umrahmter Kopf bedeckt eine hohe Gelehrtenkappe. Mit dem Zeigefinger seiner abgewinkelten Linken zeigt der Wundenheiler auf sein Attribut, die Apothekerflasche.

Der nicht ohne Grund gewählte Standort des Ärzteheiligen, der mit seinem Bruder Kosmas um 303 gemartert wurde,⁵⁷⁵ verbindet ihn mit der Wiedergabe des Kreuzestodes Christi, der mit dem fünften der Sieben Schmerzen der Maria verbunden ist und weist ebenso auf das fünfte, der dem schmerzhaften Rosenkranz zugeordneten Geheimnisse.

Die Kreuzigung Christi

Die Kreuzigung Christi zeigt das Erlösungswerk des „Neuen Adam“ (Röm. 5, 12–18).⁵⁷⁶ Dargestellt ist der Augenblick seines Todes (Mt. 27, 50). Der Kopf Christi ist mit geschlossenen Augen auf die rechte Schulter gesunken (Abb. 55, 56b).

Das Kreuz steht im Zentrum und teilt die Darstellung in zwei Hälften. Unter dem Kreuzesbalken mit den ausgebreiteten, nur leicht durchhängenden Armen Christi sind die in Bewegung dargestellten Dreiergruppen wiedergegeben. Zur Rechten des Kreuzifixus stehen Maria, Johannes Evangelista und die Schwester der Maria (Joh. 19, 25); zur Linken der gläubige Hauptmann (Luk. 23, 47) und Longinus, der Lanzenträger (Joh. 19, 34) sowie der Schwammträger (Joh. 19, 26), Stephanon.

Der Bildschnitzer gibt realistisch des Geschehens auf Golgatha wieder. Zur Rechten des Gekreuzigten ist Maria der Ohnmacht nahe niedergesunken, ihr von der Schulter herab geglittener Mantel unterstützt diese Bewegung. Ihre Augen sind nur halb geöffnet, ihr rechter Arm hängt kraftlos herab, während Maria Kleopas die linke Hand der Schwester umfasst. Johannes, Christi Lieblingsjünger, fängt mit vorgebeugtem Oberkörper die Stürzende auf. In den Gesichtszügen des Johannes liegt deutlich ein Ausdruck des Mitleidens.

Das in den Offenbarungen der Birgitta von Schweden (Off. IV, 70)⁵⁷⁷ erwähnte „Svenimento-Motiv“, die Ohnmacht der Maria, ein häufig dargestelltes Motiv in niederländischen Passionsaltären,⁵⁷⁸ erscheint etwa in Rogier van der Weydens ergreifender „Kreuzabnahme“ im Prado aus dem Jahr 1430 wie auch in seinem Antwerpener „Sakramentsaltar“ von 1445.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Vgl. Malerhandbuch S. 191, Fußn. 37.

⁵⁷⁶ Vgl. Mále 1994, S. 186.

⁵⁷⁷ Vgl. Holböck 1988, S. 237.

⁵⁷⁸ Vgl. Zyran 1966, S. 129.

⁵⁷⁹ Siehe Kemperdick 1999, S. 13, Abb. 10; S. 47, Abb. 44.

Zur Linken Christi erklärt, im Redegestus dargestellt, der römische Hauptmann, der Christus als den Sohn Gottes erkannt hat, den beiden Gefährten die Worte: *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen* (Matth. 27, 54).

Der Hauptmann, auch als Sinnbild für die neue Kirche bezeichnet,⁵⁸⁰ wurde bis Ende des 12. Jahrhundert mit dem Lanzenträger Longinus⁵⁸¹ gleichgesetzt, wenig später jedoch ist mit diesem die Anzahl der unter dem Kreuz stehenden Personen erweitert worden. Traditionell wird Maria nach dem Tod des Gekreuzigten von Johannes getröstet, der Hauptmann spricht mit seinen Begleitern, und zeigt wie auf Borgentrik zugesprochenem Relieffragment einer Kreuzigungsdarstellung aus Groß-Steinum mit erhobener Rechten auf Christus (Abb. 57), ebenso im figurenreichen Schreinrelief des von Pieper Borgentrik zugeschriebenen Kreuzigungsaltars in Schildesche (Abb. 58).

In seiner Hemmerder Kreuzigungsdarstellung zeigt Borgentrik eine Gruppe von sechs Figuren, die neben dem strengen Dreifigurentypus⁵⁸² oftmals begegnet. Der bärtige römische Hauptmann im langen Gewand mit Schulterkragen und Turban steht frontal dem Betrachter zugewandt. Im Überzeugungsgestus mit waagrecht ausgestecktem Zeigefinger der Rechten über dem erhobenen Daumen seiner Linken spricht er mit einem Gefährten, der im Feldharnisch mit Lendner und Helm und geöffnetem Visier bekleidet ist. Sein linkes Bein ist vorgestellt, er wendet sich dem Sprechenden zu, auf den seine Augen gerichtet sind. Hinter beiden steht eine dritte Figur, wohl die des Schwammträgers Stephaton, der den Worten des ersten gläubig gewordenen Römers lauscht. Die Überlieferung deutete den Essig des Stephaton, mit dem der Schwamm getränkt war, den er Christus gereicht hatte (Mt. 27, 48), als Synonym für die alte Lehre.⁵⁸³ Ähnlich angelegt, jedoch volkreicher, ist der 97 cm hohe, 59 cm breite Rest des Borgentrik zugeschriebenen Kreuzigungsaltars aus Groß Steinum (Abb. 57).⁵⁸⁴

Darauf stehen mit Maria Kleopas, Maria, Johannes und mit dem guten Hauptmann sowie Longinus fünf, fast vollrund geschnitzte Figuren vor dem Kreuz, von dem nur noch der Sockel vorhanden ist. Maria Kleopas und Johannes stützen die mit weit vorgestelltem Bein niedersinkene Maria. Der Hauptmann mit geöffnetem Mund steht eng neben Johannes in leicht zur rechten Seite geneigter Körperhaltung. Er weist mit seiner wohl einst senkrecht nach oben gerichteten Rechten, die heute fehlt, auf den Gekreuzigten und spricht die durch Matthäus überlieferten Worte zu dem neben ihm in gekreuzter Beinstellung lauschenden Begleiter.

Eine Abhängigkeit von Borgentriks Werkstatt zeigt auch die Kreuzigungsdarstellung des Kreuzigungsaltars mit Christus und den beiden Schächern, die erhöht stehend die Figuren der darunter Stehenden überragen, in der Patronatskirche St. Nicolai in Nordstemke (Abb. 59). Die dort auf den Kamm des Altars gestellte

⁵⁸⁰ Vgl. Måle 1986, S. 186.

⁵⁸¹ Siehe Codex Ekberti, folio 84 v.

⁵⁸² Vgl. LCI 2, 1970, S. 623.

⁵⁸³ Vgl. Måle 1994, S. 186.

⁵⁸⁴ Vgl. Bilzer 1952, S. 16.

Strahlendenmadonna im Rosenkranz sagt, dass die Anfertigung des Altaraufsatzes erst am Ende des 15. Jahrhunderts erfolgt sein kann.⁵⁸⁵

Die Kreuzigungsdarstellung im Hemmerder Altar bringt mit der Passion Christi auch die *Compassio* der Gottesmutter unter dem Kreuz vor Augen. Bernhard von Clairvaux nennt sie „Märtyrin an ihrer Seele“; mit seinen Worten über das „Herzensmartyrium Marias“ leistete er keinen geringen Beitrag zur Entwicklung der Verehrung der schmerzhaften Mutter,⁵⁸⁶ die literarisch ihren Höhepunkt fand mit dem im 14. Jahrhundert entstandenen, wohl aus dem Franziskanerorden hervorgegangenen Reimgedicht *Stabat Mater dolorosa*⁵⁸⁷. Zunächst für die Privatandacht bestimmt, fand die Sequenz bald Aufnahme in der Liturgie des in der Karwoche gefeierten Festes der „Sieben Schmerzen Mariae“.⁵⁸⁸

Die Kreuzigung des Hemmerder Retabels bedeutet die fünfte der „Sieben Schmerzen der Maria“. Die vom Betrachter gewünschte *Compassio* mit Christus vereinigt sich hier mit einem Mitleiden mit der *Compassio* der „Mater dolorosa“.⁵⁸⁹

Stephanus

Der erste Märtyrer, Stephanus, ein Mann voll Glaubens und heiligen Geistes (Apg. 6,5) steht rechts neben dem Kreuzigungsrelief (Abb. 49d, 51e). Stephanus war einer der sieben Diakone, die von den Aposteln für den Fürsorgedienst in Jerusalem gewählt wurden (Apg. 6, 3–8). Der Redegewaltige⁵⁹⁰ und Glaubensstarke, dessen Tod ein Anlass für die Umkehr (*metanoia*) des Saulus zum Paulus wurde (Apg. 22, 20), überwand seine Widersacher im Disput, denn, so beschreibt Jacobus de Voragine, ihm wurde Hilfe vom Himmel gegeben durch den Heiligen Geist, durch sein „engelgleich Angesicht“ (Apg. 6, 15) das die falschen Zeugen erschreckte, sowie durch die von Christus erhaltene Stärke.⁵⁹¹ In jeglichem Streit zeige die Historie um Stephanus drei Dinge, erläutert Voragine weiter und legt den Beginn des Kampfes, die Erscheinung der Hilfe, der schließlich der Sieg folgt, dar⁵⁹²; die Art des Martyriums des ersten Blutzeugen Christi aber sei eine „mit dem Willen und mit der Tat“ gewesen.⁵⁹³

Die Figur des Stephanus ist, wie üblich, jung und bartlos, in der Kleidung der Diakone dargestellt, die über dem Humeral eine bodenlange Talartunika, die Albe,

⁵⁸⁵ Ein Grund für die Vereinigung der Immaculata im Strahlenkranz mit der Rosenkranzmadonna, die erst Ende des 15. Jahrhunderts erscheint, ist möglicherweise, so Augusta v. Oertzen, nach der Gründung der ersten bedeutenden Rosenkranzbruderschaft in Köln 1475, deren Mitgliederzahl im Jahr 1481 bereits auf hunderttausend gestiegen war, „in der Volkstümlichkeit zu suchen“. In: v. Oertzen 1925, S. 2, 11, 38; Abb. 12, 17.

⁵⁸⁶ Hänsler 1917, S. 47 ff.

⁵⁸⁷ Siehe den in die Liturgie aufgenommenen Meßtext in Stock, 2012, S. 264 ff.

⁵⁸⁸ Stock 2012, S. 268 f.

⁵⁸⁹ Vgl. Traeger 1997, S. 142.

⁵⁹⁰ Siehe Predigt des Stephanus in der Apostelgeschichte Kap. 7, 2–53.

⁵⁹¹ *Legenda aurea*, 1979, S. 59.

⁵⁹² Vgl. dies. 1979, S. 59 f.

⁵⁹³ *Legenda aurea* 1979, S. 65.

und darüber eine wadenlange Dalmatika zeigt. Mit lächelndem Gesichtsausdruck beobachten die Augen der Figur den Betrachter, die an den Körper gelegte, abgewinkelte Rechte hält ein Buch, in der Linken war vermutlich ursprünglich das Attribut, ein auf das Martyrium des Stephanus weisender Stein zu sehen.

Hubertus von Lüttich

Die original erhaltene Skulptur des hl. Hubertus, Patron des Herzogtums Jülich, eine der fünf noch original erhaltenen Figuren des Altaraufsatzes, steht am linken Bildrand unter einem Baldachin zwischen zwei verzierten Stützen (Abb. 50b). Mit Albe, Dalmatika, Pluviale und Inful bekleidet, assistiert der Heilige am linken Bildrand des rechten Flügels das Relief mit der *Auferstehung Christi*.

Der aus fränkischem Adel stammende Hubertus (gest. 728) missionierte im Gebiet der Ardennen, nachdem ihm während der Jagd in einer Vision der Kruzifixus im Geweih eines Hirsches erschienen war. In Rom zum Bischof geweiht, gründete er über dem Grab seines Vorgängers Lambert den Bischofssitz Lüttich. Im Jahr 825 erfolgte die Translation seiner Gebeine aus St. Peter in Lüttich in das Benediktinerkloster S.-Hubert-en-Ardennes, das seitdem als Wallfahrtsort aufgesucht wurde.⁵⁹⁴

Hubertus von Lüttich, Patron des Jägerstandes, gehört mit Antonius Abbas, Kornelius und Quirinus zu den vier als „Marschälle Gottes“ verehrten Heiligen, die als Gruppe im Kölner Raum ohne eine liturgische Basis verehrt wurden.

Sein Attribut, das der in Pontifikalkleidung Dargestellte in der Linken hält, ist ein auf seine Herkunftweisendes Hifthorn.

Eine besondere Verbindung zum Prämonstratenserkloster Scharbeutz besteht vermutlich mit der Stiftung des „Ritterordens des hl. Hubertus“ durch Herzog von Jülich und Geldern im Jahr 1444, in dem ähnlich der Satzung des Klosters Scharbeutz für seine Ordensmitglieder die Herkunft aus dem Hochadel vorausgesetzt wurde.⁵⁹⁵

Die Figur eines von Juretzka nachgeschnitzten Bischofs, der in Albe, Dalmatika, Pluviale und Inful bekleidet dargestellt ist, bildet mit einem Buch in der Linken sowie seinem Stab in der Rechten den Endpunkt des rechten Altarflügels.

Die Auferstehung Christi

Das letzte Relief der geschnitzten Festtagsseite im Hemmerder Altaraufsatz, stellt die *Auferstehung Christi* aus dem Grab dar (Abb. 60). Das Geheimnis der Auferstehung, der „Keim des liturgischen Festjahres“, das seit dem 4. Jahrhundert einen bedeutenden Einfluss auch für das Leben außerhalb des Gottesdienstes bekam, feiert die Liturgie am Ostersonntag, *Dominica Resurrectionis*.⁵⁹⁶

Das am dritten Tag nach der Kreuzigung erfolgte Geschehen wird im Neuen Testament nicht beschrieben, wohl aber von dem Stein, der durch einen Engel

⁵⁹⁴ Beissel 199, I, S. 88.; LCI, 1994, 6, S. 547 ff.

⁵⁹⁵ Gottschalck 1817, S. 111 ff.

⁵⁹⁶ Schott 1934, S. 439 ff.

„vom Grab weggenommen war“ (Joh. 20, 1). Die Evangelisten Matthäus (28, 1–15), Markus (16, 1–18) und Lukas (Luk. 24, 1–11) sprechen von einem leeren Grab hinter dem abgewälzten Stein, den die Frauen am Ostermorgen vorfinden.

Um dieses Ereignis der Auferstehung bildlich darzustellen, war der Künstler, da ihm keine schriftlichen Quellen vorlagen, gezwungen, auf bildliche Vorlagen, die sich erst nach der Spätantike herausgebildet und gewandelt hatten, zurückzugreifen und diese mit eigener Erfindungsgabe zu verknüpfen. Im byzantinischen Raum hatte sich eine Form entwickelt, die mit Abwandlungen von der Westkirche übernommen wurde: Christus tritt auf den Sargdeckel, die Rechte mit Segensgestus, die Linke hält die Auferstehungsfahne mit aufgemaltem goldenem Kreuz.⁵⁹⁷

Borgentrik setzte das Unbeschreibbare dieses Vorgangs in eine wirklichkeitsnahe Darstellung um. Christus entschreitet mit dem rechten Bein dem bildparallel in den Mittelgrund gestellten Sarkophag, dessen Deckel schräg nach hinten geschoben ist. Seine Rechte ist zum Segensgestus erhoben, während die vor den Körper abgewinkelte Linke wohl ursprünglich die Siegesfahne hielt. Sein Mantel, der um die Schultern gelegt, vor den Körper und die Beine gezogen ist, fällt nach hinten in den Sarg zurück. An drei Ecken des Sarges sind drei militärisch gekleidete Grabwächter zu sehen, von denen der im Vordergrund Schlafende mit aufgestütztem Oberkörper den vor seine ausgestreckten Beine aufgestellten Fuß des Auferstandenen nicht bemerkt. Der im Hintergrund, an der linken Ecke des Sarges stehende Wächter scheint gerade zu erwachen, dagegen liegt der dritte, der im Hintergrund an die rechte Sargecke neben der Deckplatte platziert ist und dessen Kopf auf den verschränkten Armen ruht, noch immer im Schlaf.

Bereits im 5. Jahrhundert bezeichnete Leo der Große das Osterfest als „Fest der Feste“, das unter allen Festtagen an erster Stelle steht.⁵⁹⁸ In Rom wurde das Fest mit der ersten Messe am Ostersonntag in der Stationskirche S. Maria Maggiore auf dem Esquelin gefeiert.

Seit dem 12. Jahrhundert ist im Meßritus während der österlichen Zeit am Ende der Tagesmessen der Mutter Christi mit dem Hymnus *Regina Coeli* ein eigener, an Christi Auferstehung erinnernder Gruß mit *Resurrexit sicut [sic] dixit* gewidmet, der als Antiphon, entsprechend dem ostkirchlichen, nicht sitzend zu singenden Akathistos-Hymnos, ebenfalls stehend gesungen wird.

Der Leitspruch der Altarsaufsätze Cord Borgentriks, die eine aufgemalte Inschrift der Osterantiphon *Regina-Coeli*, deren Zentrum die Freude über den auferstandenen Gottessohn ausspricht, zeigen (Abb. 74a), weist auf das auf der Mondscheibe stehende ‚Apokalyptische Weib‘, die als ‚Regina Coeli‘ dargestellte Gottesmutter mit Kind, im Schrein seiner geschnitzten Marienretabel.

⁵⁹⁷ Malerhandbuch 1960, S. 100.

⁵⁹⁸ Vgl. Schott 1934, S. 440.

4.5 Die Osterantiphon ‚Regina Coeli‘

Ein Charakteristikum Cord Borgentriks ist die in gotischen Minuskeln aufgemalte Osterantiphon *Regina Coeli* zwischen dem Kreuzblumenkamm und den geschnitzten Retabelseiten seiner Marienaltäre. Als eine in die Liturgie eingebettete Antiphon entstand dieser zur Ehre der Gottesmutter und ihres Sohnes entwickelte Hymnus im Zusammenhang mit einer wachsenden Marienverehrung um 1100 in Rom nach dem Vorbild der frühen christologischen Hymnen, die der Mailänder Bischof Ambrosius (339–397), der „Vater des lateinischen Kirchengesangs“, in die Liturgie der Westkirche eingebunden hatte.⁵⁹⁹ Bereits nach dem Konzil zu Ephesus 431 hatte die Verehrung der Gottesmutter in beiden Reichsteilen Unterstützung durch marianische Hymnen gefunden. Zugleich ist diese Verehrung, die sowohl Hymnen als auch Homilien ausdrückten, in Verbindung mit dem Hinweis auf die königliche Herkunft Christi, die der als Mensch geborene Gottessohn mit seiner Mutter teilte, in der abendländischen Ikonographie bildlich umgesetzt worden.

Das in der Ostkirche zum Lobpreis der ‚Theotokos‘, der Gottesmutter, der stehenden Gemeinde vorgetragene Akathistos-Kontakion⁶⁰⁰, eine um 500 entstandene, metrisch gesungene Predigt, blieb nicht ohne Einfluss auf die Hymnendichtung der Westkirche. Die byzantinischen Marienattribute des in 24 Strophen aufgebauten Akathistos fanden Eingang in die marianische Hymnendichtung und Litanenien des Westens, nachdem jener Grußhymnos an die „unberührte Braut“ mit christologischen⁶⁰¹ und mariologischen Aspekten in den Jahren um 800 in die lateinische Sprache übersetzt worden war.⁶⁰² Der als „marianisches Tedeum der Ostkirche“⁶⁰³ geltende, nicht sitzend zu singende Hymnus ist vermutlich eine Dichtung des in den Jahren nach 555 gestorbenen Romanus Melodes.⁶⁰⁴

Die römische Osterantiphon *Regina caeli* (Coeli), ein Lob- und Bittgesang an die Gottesmutter, verknüpft wie der *Akathistos-Hymnos* die Mariologie mit Christologie.

Möglicherweise wählte Cord Borgentrik die unter dem Kamm seiner Marienaltäre aufgemalte Antiphon *Regina Coeli* als Motto für seine geschnitzten Marienaltäre wohl auch unabhängig von den Wünschen seiner Auftraggeber.

⁵⁹⁹ Vgl. Dreves 1983, S. 1.

⁶⁰⁰ Pätzold 1989, S. 2.

⁶⁰¹ Den Strophen 1 bis 12 liegen über die Kindheit Jesu bis zur Verkündigung Evangelienberichte und apokryphe Texte zugrunde; der Inhalt der ebenfalls in metrischer Form ausgedrückten Strophen 13 bis 24 lenken den Blick auf die Inkarnation vor dem Hintergrund der in Ephesos und Chalcedon gegen Irrlehren gerichteten, zum Lehrsatz führenden Beschlüsse zur Zweinaturenlehre. Vgl. Pätzold 1989, S. 100.

⁶⁰² Christophorus I., aus Konstantinopel stammender erster Bischof von Venedig, übersetzte den Akathistos-Hymnus in den Jahren um 800 ins Lateinische. Siehe Söll 1978, S. 153; Meersseman 1958, S. 100 ff.

⁶⁰³ Söll 1978, S. 153; Meersseman 1958, S. 39 ff.

⁶⁰⁴ Pätzold 1989, S. 119 bis 135 mit vollständigem Text des griechischen Akathistos-Kontakion. Siehe auch die lateinische Version des aus Konstantinopel stammenden, ersten venezianischen Bischofs Christophoros, in Meersseman 1958, S. 100–127.

Dieser Wechselgesang, in dem mit „ora pro nobis“ die Gottesmutter von den Gläubigen als Fürbitterin vor Christus mit der Bitte um Weiterleitung an Gott angefleht wird, gehört zu den vier großen marianischen Hymnen, *Salve Regina*; *Ave, Regina Caelorum* sowie *Alma Redemptoris Mater*, die in der Kirche das tägliche Stundengebet mit diesem Abendgruß an Maria beschließen.⁶⁰⁵

In der römischen Liturgie ist der Hymnus *Regina Coeli*, der einen Jubelruf über die Auferstehung Jesu beinhaltet, für die Osterzeit verbindlich und wird in der Regel vom Mittag des Karsamstag bis zum Samstag vor dem Dreifaltigkeitssonntag, entsprechend dem in der Ostkirche als metrische Predigt gesungenen Akathistos-Hymnos⁶⁰⁶, von der Gemeinde stehend begleitet: *Regina caeli, laetare, alleluja. Quia quem meruisti portare, alleluja. Resurrexit sicut dixit, alleluja. Ora pro nobis Deum, alleluja*,⁶⁰⁷ „Himmelskönigin freue dich, Halleluja. Denn den du zu tragen würdig warst, Halleluja, er ist auferstanden, wie er gesagt hat, Halleluja. Bitte Gott für uns, Halleluja.“

Diese Antiphon, die auch auf anderen geschnitzten und gefassten Marienaltären Borgentriks erscheint, ist auf seinen verschollenen oder zerstörten Retabeln nur noch aus Beschreibungen nachweisbar.

Der nach seiner Entfernung vom Hochaltar der Hemmerder Kirche, heute im Städtischen Museum zu Braunschweig ausgestellte Marienaltar zeigt bei geöffneten Flügeln unterhalb der Altarbekrönung auf vier nebeneinander gesetzten Leisten den in Ligaturen aufgemalten Text der Osterantiphon, die Borgentrik mit seinem Namen sowie dem Ort und Datum der Fertigstellung verbunden hat: *Regina ce(l)i laetare all(elu)ia quis quem meruisti portare alleluia Resurrexit sicut dixit alleluia ora pro nobis deu(m) all(elu)ia (com)pletu(m) e(st) op(us) ill(u)d i(n) br(u)swik p(er) me (Con)radu(m) borge(n)trik 1483 ni(gilia) laure(n)c(ii)*, (Abb. 74a).⁶⁰⁸ Borgentrik betont mit seinem Namen das von ihm selbst zu Ehren der Gottesmutter fertig gestellte und gefasste, in seiner Werkstatt mit Hilfe seiner Mitarbeiter entstandene Kunstwerk: „vollendet ist dieses Werk in Braunschweig durch mich Conrad Borgentrik Vigil vor Laurentius (9. August) im Jahr 1483“ (Abb. 1).

Vier Jahre zuvor, im Jahr 1479, war von Borgentrik das dreiflügelige Marienkrönungsretabel für die Marienkirche in Schlewecke/Bockenem vollendet worden, das seit seinem Verkauf im Jahr 1858 nicht mehr aufgefunden wurde.

Unter seinem Kamm war der gleiche „Spruch“, die Regina-Coeli-Antiphon, zu lesen.⁶⁰⁹ Der Ort Schlewecke mit Bockenem war im 15. Jahrhundert, wie auch Alfeld, Schutzbündnispartner der Stadt Braunschweig⁶¹⁰ und unterstand ebenfalls dem Patronat des Zisterzienserklosters in Marienrode. Karl Steinacker beschrieb den spätgotischen Schnitzaltar nach einem von ihm eingesehenen Eintrag im *corpus*

⁶⁰⁵ Gotteslob 1975, S. 545.

⁶⁰⁶ Vgl. Pätzold 1989, S. 2.

⁶⁰⁷ Schott Nr. 2, 1934, S. 180.

⁶⁰⁸ Vgl. Bilzer 1952, S. 8.

⁶⁰⁹ W. Schuler sieht in diesem Altar das früheste bekannte Werk Borgentriks. In: *Alt Hildesheim*, Band 55 1984, S. 93–95.

⁶¹⁰ Braunschweigische Landesgeschichte 2001, S. 326 f.

bonorum von 1750⁶¹¹: „Der Altar, das einzige Stück, welches aus dem Alterthume übrig blieb, besaß einen Schrein mit einer Krönung Mariae durch Gottvater“.⁶¹² Die Inschrift des 1479 am 24. März, dem Vortag des Festes der Verkündigung an Maria, *In Annuntiatio*, in Hildesheim fertig gestellten Hauptaltares, spricht auch hier mit der ligiert geschriebenen Osterantiphon die Himmelskönigin als Fürbitterin an: *Regina celi letare, alleluia: Quia que meruisti portare, alleluia. resurrexit, sicut dixit, alleluia. Ora pro nobis Deum, alleluia. Completum est opus illud in Hildensem per me conradum Borgentrich sub anno Domini MCCCCLXXIX in vigilia anuctionis marie virginis.*⁶¹³ Vermutlich wurden von Borgentrik selbst die in seiner Werkstatt in Braunschweig geschnitzten Teile vor ihrer endgültigen Aufstellung in Schlewecke in einer Hildesheimer Werkstatt, da in Braunschweig wegen einer Hitzewelle Wasser- und Nahrungsmittelmangel herrschte,⁶¹⁴ farbig gefasst. 1750 sind die Kirche und der Marienkrönungsaltar beschrieben worden: „Die Kirche ist sehr alt und baufällig, in die Ehre der Jungfrau Maria geweyhet, wie der Altar beweist, da gedachte Jungfrau Maria in dem Bildniß zur Rechten des Himmlischen Vaters gesetzt, welcher ihr die Crone aufs Haupt hebet...“ Eine weitere Beschreibung des Schlewecker Pfarrers Kuhn erfuhr der Altar 1858 während der Verkaufsverhandlungen mit dem Händler Appel aus Linden bei Hannover: „Sie besteht – nach Art der alten Altarwände – aus drei miteinander verbundenen Stücken, von denen die beiden Seitenstücke, wenn die Wand geschlossen werden soll, das Haupt- und Mittelstück decken und schließen.“ Weiter ist aus dem Bericht des Pfarrers Kuhn zu erfahren, dass in den drei Teilen der Altarwand zweiundzwanzig 1 1/4 Fuß (etwa 40 cm) hohe, aus Holz geschnitzte Figuren befestigt waren, welche Christus, Maria, Apostel und Bischöfe, zu denen auch der hl. Georg und Christophorus gehörten, darstellten. „Die Figuren, sämtlich von Würmern angegriffen, verzeichneten den Verlust einiger Teile der Gesichter, Arme, Beine, Finger und Stäbe“.⁶¹⁵

Noch vor 1490 vollendete Cord Borgentrik in seiner Braunschweiger Werkstatt den Wandelaltar für die St. Nicolai-Kirche zu Alfeld, der ebenfalls mit der Osterantiphon *Regina Coeli* unter dem Kamm versehen war. Den ursprünglich mit vier Flügeln ausgestatteten Marienaltar verkaufte die Kirchenleitung der St. Nicolai-Kirche im Jahr 1888, um die Innensanierung des Gotteshauses finanzieren zu können (Abb. 64). Der während seiner Restaurierung im Jahr 1888 erneuerte Kamm mit den auf den Leisten aufgemalten Schriftzügen der Marienantiphon *Regina Coeli* ist nach Kriegszerstörungen entfernt worden.

Ein für den Hochaltar der 1376 als Pfarrkirche errichteten Moritzkirche am Marktplatz in Gandersheim bestimmter Dreikönigsaltar kam im 19. Jahrhundert in die gewöhnlich Dom genannte Stiftskirche St. Anastasius und Innocentius

⁶¹¹ Corpus Bonorum 1750, in Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel: Corpus Bonorum Schlewecke von 1750.– Kdm Kreis Gandersheim, S. 406.

⁶¹² Steinacker 1910, Bd. V, S 430.

⁶¹³ Siehe auch Münzenberger-Beissel, *Mittelalterliche Altäre I*, S. 180–181.

⁶¹⁴ Siehe Dürre 1974, S. 241.

⁶¹⁵ Zitiert nach Schuler 1983, S. 30.

(Abb. 77, 78). Nach der im Jahr 1958 übermalten und einige Jahrzehnte später digital rekonstruierten, in Resten erhaltenen Inschrift unterhalb des Kreuzblumenkamms ist der Name des Braunschweiger Bildschnitzers sichtbar geworden: *me coradu borgetrik* (Abb. 78).⁶¹⁶ Die Art der aufgemalten Inschriftreste lässt vermuten, dass Borgentriks Name auf dem in Braunschweig angefertigten, mit Schnitzerei und Fassung sowie mit bemalten Flügeln ausgestatteten Retabel wohl ebenfalls mit der Osterantiphon verbunden war. Ähnlich der Mitteltafel des für die Kapelle der Kölner Ratsherren von Stephan Lochner (um 1410–1451) um 1440 gemalten Dreikönigsaltars (Abb. 28), der sich heute im Kölner Dom befindet, zeigt die Mitteltafel des vierflügeligen Altaraufsatzes in der Gandersheimer Stiftskirche eine geschnitzte Darstellung mit dem Motiv der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 27), in dem die Figur der Gottesmutter mit ihrem Kind zentral im Bildraum sitzt. Borgentrik übernahm um 1490 dieses Motiv für die Gandersheimer Schreinszene und entfernte sich hier von der im 13. Jahrhundert entwickelten Form der Dreikönigsanbetung, an die er sich jedoch für die entsprechenden Reliefs seiner wenige Jahre vorher geschnitzten Marienretabel für Hemmerde und Alfeld gehalten hatte. Wie die Marienfigur im Schrein des Hemmerder Retabels ruht im Gandersheimer Schrein die Dreikönigsszene auf einem Podest mit der aufgemalten Bitte an die Mutter der Gnade und Barmherzigkeit in der Gewissheit ihres Schutzes vor dem Feind: *maria vir(go) gr(ati)e mi(sericordi)e tu nos ab hoste p(ro)tege*,⁶¹⁷ die mit der nicht übernommenen zweiten Satzhälfte *et hora mortis suscipe*, „und nimm dich unserer an in der Todesstunde“ den eigentlichen Sinn der Bitte erhält.⁶¹⁸

4.5.1 Marienkrönung und Inthronisation

Unter dem Einfluss einer gefestigten Lehrmeinung von der leiblichen Himmelsaufnahme Mariae entstand in Rom, etwa gleichzeitig mit dem in die Liturgie aufgenommenen Hymnus *Regina Caeli* (Coeli), um 1140 das Apsismosaik in Sa. Maria in Trastevere mit einem neu eingeführten Thema⁶¹⁹: Die Darstellung der Inthronisation der bereits gekrönten Gottesmutter neben Christus (Abb. 119).⁶²⁰ Ihre Krone war noch immer, wie in den älteren römischen *Maria-Regina*-Darstellungen, eine byzantinisch beeinflusste. Diese im 7. bis 8. Jahrhundert in stadtrömischen Fresken entstandenen Wiedergaben der *Maria-Regina* zeigen als eine in Bildern ausgedrückte Reaktion auf die Bevormundung durch das in Konstantinopel herrschende Kaiserhaus die Gottesmutter mit einer byzantinischen offenen Kaiserkrone mit Pendentien (Abb. 129). In Italien, außerhalb Roms jedoch galten für Marienbildnisse weiterhin die im byzantinischen Reich, wo Maria niemals gekrönt dargestellt wurde, entwickelten Bildformen.

⁶¹⁶ Richter 2010, S. 50.

⁶¹⁷ Zitiert nach Richter 2010, S. 48.

⁶¹⁸ Vgl. Beissel 1972, S. 460 f.

⁶¹⁹ Lawrence 1924, S. 156.

⁶²⁰ Vgl. Oakeshott 1957, S. 256; Sauerländer 1990, S. 63.

Unter dem Einfluss veränderter politischer Verhältnisse in der Ottonenzeit, die sich mit einer von der Ostkirche abweichenden theologischen Sichtweise verbanden, war im Westreich das Marienbild sowohl im Schrifttum als auch in bildlichen Wiedergaben Veränderungen unterworfen. Das Haupt der Gottesmutter im Dedicationsbild des mit der Regensburger Buchmalerei⁶²¹ verwandten „Kostbaren Evangeliars“ Bischof Bernwards von Hildesheim (um 960–1022), der während seines Aufenthaltes in Rom als Gast seines Schülers Otto III. im Jahr 1001⁶²² *Maria-Regina*-Fresken gesehen haben kann, ist zwar in ein Maphorion gehüllt, doch zusätzlich mit einer von zwei Engeln dargereichten Lilienkrone gekrönt (Abb. 121). Diese Krone, ein goldener Reif, an dem drei fleur-de-lis-Ecken sitzen, beschreibt Lawrence als die früheste Madonnendarstellung mit einer liliengeschmückten Königskrone.⁶²³

Als ältestes Beispiel in Frankreich erschien die Inthronisation der Gottesmutter in bildlichen Darstellungen, nachdem sie in römischen Apsismosaiken Aufnahme gefunden hatte, um 1170 im Tympanon des Westportals der Kathedrale Notre-Dame in Senlis von 1160/70; Maria als Mitherrscherin und Christus sind in einer herzförmigen Arkade eingebunden und in gleicher Sitzhöhe dargestellt, einander zugewandt scheinen sie in ein Gespräch vertieft zu sein.⁶²⁴

Dagegen sitzt im Apsismosaik der römischen Kirche Sa. Maria in Trastevere von 1140 die gekrönte Gottesmutter neben ihrem Sohn auf einem Thron, auf dem Christus, in Bedeutungsperspektive dargestellt und zur Mitte gerückt seine Mutter überragt (Abb. 119). Auslöser für das Bildmotiv war die auf Maria als mystische Braut des himmlischen Bräutigams bezogene Hohelied-Auslegung des Rupert von Deutz⁶²⁵ in Anlehnung an das Krönungsmotiv aus dem 4. Kapitel: *TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE, VENI DE LIBANO SPONSA VENI DE LIBANI VENI CORONABERIS* (Cant. 4, 7, 8).⁶²⁶

In einem nächsten Schritt, der zuerst in der Buchmalerei, dann in der Kathedralplastik in Sens, Reims und Auxerre sowie in Elfenbeinen um 1200 (Abb. 130) erscheint, setzt Christus selbst seiner Mutter die Krone auf das Haupt.⁶²⁷ Das kurz danach in Italien importierte Motiv wurde hier als frühestes Beispiel in einer Guido da Siena zugeschriebenen, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Temperamalerie gemalten Marienkrönung aufgegriffen (Abb. 131).⁶²⁸

⁶²¹ Vgl. Wesenberg, 1955, S. 128.

⁶²² Wesenberg 1955, S.10.

⁶²³ Vgl. Lawrence 1924, S. 156.

⁶²⁴ Siehe Sauerländer 1990, S. 65, Abb. 52.

⁶²⁵ Vgl. Guldan, 1964, S. 80 f.

⁶²⁶ Vulgata 1994, S. 999.

⁶²⁷ Mâle zitiert den Psalter des hl. Ludwig und der Bianca aus S.-Martial in Limoges aus dem Ende des 12. Jahrhunderts mit der Darstellung der Krönung der Gottesmutter durch Christus: In Mâle 1994, S. 231; S. 384 Anm. 204.

⁶²⁸ Das Fragment einer von Guido da Siena gemalten Pala aus der Kathedrale von Siena, dessen Motiv Duccio 1287/88 im Rundfenster über dem Hauptaltar wiederholte und 1295 Vorbild für Torritus

Auf einen zunehmenden Kultus um die selige Jungfrau eingehend, stellte wenig später Thomas von Aquin eindringlich klar, dass ihr nur die Verehrung des Dienstes, *dulia*, geschuldet sei, aber in besonderer Weise vor den übrigen Geschöpfen schulde man ihr Verehrung, insofern sie die Mutter Gottes ist, und deshalb werde gesagt, so Thomas weiter, „dass ihr nicht irgendein Dienst geschuldet werde, sondern ein Überdienst, eine *hyperdulia*“;⁶²⁹ denn *Gott verdient die Latria und die Kreaturen verdienen die Dulia, da sie Kreatur ist, ist ihr die Hyperdulia geschuldet.*⁶³⁰

Bereits ab 1170 waren, als Folge einer gefestigten Marienfrömmigkeit, Marienprogramme das hauptsächliche Thema an den neu erbauten Portalen französischer Kathedralen.⁶³¹ Wie für fast alle Bischofskirchen in Frankreich ist die Gottesmutter, *Notre Dame*, die Hauptpatronin der Kathedrale von Paris, deren Westfassade in den Jahren um 1200 begonnen wurde. Auf das bedeutendste, am 15. August mit *Assumptio Corporis et Animae Mariae* in der Pariser Bischofskirche gefeierte Fest weisen am Marienkrönungsportal die Reliefs im mittleren Sturz und im Tympanon. In Gegenwart Christi sowie der zwölf Apostel heben zwei Engel die Gottesmutter aus dem Sarkophag, während Christus mit dem Segensgestus der rechten Hand gleichzeitig nach oben auf den durch einen Engel als Kronenhalter⁶³² ausgeführten Krönungsakt im Tympanonfeld deutet, wo er seiner ihm zur Rechten sitzenden Mutter, deren Haupt durch einen Engel mit einer Lilienkrone geschmückt ist, das Lilienzepter als Zeichen ihres *conregnum*, ihrer Mitherrschergehalt im Himmel, überreicht.⁶³³

Die Herrschaftszeichen, Krone und Zepter, die der Gottesmutter in bildlichen Darstellungen beigegebenen wurden, entsprachen denen der weltlichen Herrscher. Die Lilienkrone, ein Herrschaftszeichen höheren Grades⁶³⁴, deren drei aufgesetzte Blütenblätter als stilisierte Dreiblätter wiedergegeben sind, wurde erstmals in der Buchmalerei dem Enkel Karls des Großen, Karl dem Kahlen (reg. 840 bis 877), unter der segnenden Hand Gottes im vermutlich in Saint-Denis angefertigten *Codex Aureus aus St. Emmeram* (München CLM 14000) aufgesetzt.⁶³⁵

Ist die Gottesmutter anfänglich durch mehr oder weniger theologisch ausgerichtete Schriften, denen die Bild Darstellungen folgten, als SEDES SAPIENTIA für ihren Sohn verehrt worden, wurde sie mit dem Aufkommen einer neuen, von der Literatur der Mystiker geförderten Innerlichkeit, die sich mit einer intensiver

Marienkronung im Apsismosaik der S. Maria Maggiore in Rom wurde, befindet sich heute in der Courtauld Institute Gallery, London. Siehe Villers/Lehner 2002, S. 292; Oakeshott 1957, S. 322 ff.; Duccio di Buonsegna 1991, S. 14/15; S. 24.

⁶²⁹ Roschini 1947, S. 251.

⁶³⁰ Thomas von Aquin III, q. 25, a. 5, c.

⁶³¹ Vgl. Sauerländer 1990, S. 63.

⁶³² Vgl. Das Kostbare Evangeliar des hl. Bernward 1993, Tafel 1, 2, Widmungsbild mit zwei Engeln, welche die von Gott verliehene Lilienkrone über dem mit einem Maphorion bedeckten Haupt der Gottesmutter halten. Siehe Kahsnitz in Brandt S. 26 f.

⁶³³ Vgl. Sauerländer 1990, S. 213.

⁶³⁴ Wessel 1958, S. 16.

⁶³⁵ Walther/Wolf 2005, S. 98 ff.

werdenden Marienfrömmigkeit verband, Zuflucht und Fürsprecherin für den sich sündig fühlenden Menschen. Besondere Bedeutung gewann sie durch ihre vom Bittenden erwartete Fürsprache für die Armen Seelen vor dem Hintergrund einer unklaren Vorstellung von der Fegefeuerlehre, die auf den Konzilien von Lyon, 1245 und 1274,⁶³⁶ und erneut auf dem Baseler Konzil,⁶³⁷ zum Glaubenssatz erhoben wurde.

Dieser von Dante (1265–1321) in den Jahren um 1300 beschriebene Ort der Armen Seelen zwischen Himmel und Hölle, der *secondo regno, dove l'umano spirito si purga*,⁶³⁸ war für die Frommen das Ziel ihrer Jenseitsfürsorge.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wandelte sich die Einstellung zur Gottesmutter, der Mitherrscherin im Himmel, die auch in bildlichen Darstellungen mit einem neuen Motiv der Marienkrönung deutlich wurde⁶³⁹ und ein Hauptthema der Retabel bildete, die Krönung Mariens im Himmel durch Christus und Gottvater.⁶⁴⁰ Damit wurde ihre Rolle der Fürbitterin erneut in das Bewusstsein des Bittenden gebracht. Nicht allein ihre Verherrlichung, ihre Mitherrschaft im Himmel, die mit der Funktion einer Heilsvermittlerin verbunden war, ist hier vornehmlich ausgedrückt, sondern es sollte auch, wie im Beispiel des der Werkstatt Borgentriks zugeschriebenen Marienkrönungsreliefs in Straelen, auf ihre Tugend der Demut, der *humilitas*, hingewiesen werden. Der im Jahr 1876 in Braunschweig angekaufte Marienaltar für die Hallenkirche St. Peter und Paul im niederrheinischen Straelen⁶⁴¹ stellt die kniende und mädchenhaft wiedergegebene Gottesmutter dar in Erwartung der Auszeichnung. Mit geöffneten Händen im Demutsgestus und niedergeschlagenen Augen kniet sie zwischen Christus, der im Profil ausgeführt ist, und Gottvater, welcher sich dem Betrachter zuwendet. Beide halten gemeinsam über dem Haupt der Maria die für sie vorgesehene Krone (Abb. 127).

Dieses neue, zur Regel gewordene Krönungsmotiv, das auch für Borgentriks geschnitzten Schrein des verschollenen Schlewecker Retabels beschrieben wird, zeigt ein Relief der Predella des von Pieper Cord Borgentrik zugeschriebenen Johannesretabels in Schildesche,⁶⁴² auf dem v. Ledebur 1825 noch die Jahreszahl 1501 auf dem Kamm erkennen konnte.⁶⁴³ Auch hier, wie im Relief des Marienaltars in Straelen, deutet die der Gottesmutter dargereichte Krone auf den zweiten, in der

⁶³⁶ Vgl. Denzinger-Schönmetzer 1976, S. 276 f.

⁶³⁷ Vgl. Stürmer 1962, S. 137 f. und S. 197.

⁶³⁸ Dante II, 1974, S. 6; Gmelin Kommentar zu II, 1093, S. 8.

⁶³⁹ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 80 oder S. 256.

⁶⁴⁰ Den in der Kunst Veronas entwickelten Bildtyp hatte Hans von Judenburg für die Marienkrönungsgruppe seines nicht mehr vollständig erhaltenen, 1421/1424 geschnitzten Altars für die Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Bozen übernommen (Die Skulpturen der Krönungsgruppe befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg). In: Kahsnitz 2005, Abb. 16; S. 18; S. 80; 256.

⁶⁴¹ Frankewitz 2011, S. 11.

⁶⁴² Siehe Pieper 1901, Abb. Predella des Altars von Schildesche mit Himmelskrönung.

⁶⁴³ Gmelin 1974, S. 395.

Krönung enthaltenen Sinn, der von Johannes in der Apokalypse 2, 10,⁶⁴⁴ über das Treubleiben beschrieben wird, das eine Forderung des Verharrens im Glauben bis in den Tod meint und mit der Krone des Lebens ohne Verdammnis belohnt wird.⁶⁴⁵

Die stilistische Verwandtschaft der beiden aus der Werkstatt Borgentriks hervorgegangenen Schnitzwerke ist nicht zu übersehen.⁶⁴⁶

4.6 Die Malereien

Etwa zwei Jahrzehnte nach der Aufstellung des Marienretabels in Hemmerde wurde die 0,46 m hohe, 2,08 m breite, farbig gestaltete Predella angefertigt, die als Unterbau der Breite des Schreins entspricht. Sie zeigt Reste einer Temperamalerei⁶⁴⁷, die dem in Gesecke bei Paderborn geborenen Gert van Lon (um 1465 bis nach 1521)⁶⁴⁸ zugeschrieben werden (Abb. 1a). Gert van Lon, ein Schüler des Meisters des Liesborner Altars⁶⁴⁹, war in Westfalen ein angesehener Maler, mit dem sich das Ende, so Alfred Stange, der gotischen westfälischen Malerei angekündigt hatte.⁶⁵⁰

Die Predella besteht, entsprechend dem Schrein, aus einer in der Mitte nach hinten erweiterten Kammer, die mit einer vergitterten Tür verschlossen ist, sowie zwei Predellklappen. Das Zentrum, die Sakramentsnische, wird zu beiden Seiten flankiert von zwei im Dreiviertelprofil dargestellten Engeln, die in kniender Haltung und zur Mitte gewendet je ein an Ketten gebundenes Räuchergefäß schwingen vor dem Hintergrund eines gemalten grünen Brokatvorhangs mit grauem Muster und roten Borten.⁶⁵¹

Die Malerei der Predellklappen ergänzt die in Braunschweig entstandenen, in Temperafarben gemalten Passionsszenen auf den Außenseiten der Flügel mit einer *Dornenkrönung*, von der sich in der linken Hälfte nur der Kopf Christi, die Köpfe von zwei Peinigern und die Figur eines Schergen erhalten hat, sowie auf der rechten Seite mit einer *Kreuztragung*, in der unter dem diagonal vom linken zum rechten Bildrand niedersinkenden Kreuz nur noch die Halbfigur Christi zu sehen ist. Die durch den Kreuzbalken getrennte und in ein Dreieck gebundene linke Gruppe mit Maria, die gestützt wird von Johannes, von Maria Kleophas und einem soldatisch gekleideten Schergen ist erhalten, wie auch die Köpfe und Teile des Oberkörpers zweier Kriegsknechte in Aktion hinter dem Kreuzesarm.

⁶⁴⁴ Vulgata 1994, S. Apc 2, 10: *Esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae.*

⁶⁴⁵ Berger 2017, S. 298 ff.

⁶⁴⁶ Vgl. Gmelin 1974, S. 396; Pieper 1981, S. 89.

⁶⁴⁷ Siehe Altar, der sich heute im Frankfurter Dom befindet; Gem. Kat. 17 im Landesmuseum Münster; Gmelin 1974, S. 374; Stange 1954, S. 42 u. Abb. 74.

⁶⁴⁸ Vgl. Stange 1954, S. 40 ff.

⁶⁴⁹ Siehe die in London aufbewahrte Verkündigungstafel des Liesborner Meisters aus dem Hochaltarretabel der Benediktinerabtei Liesborn, um 1480, in: Kat. Spätgotik, Berlin 2021, Abb. 72.

⁶⁵⁰ Siehe Stange 1954, S. 42.

⁶⁵¹ Vgl. Gmelin 1974, S. 374.

Die Fehlstellen der von Übermalungen befreiten Predellabilder haben einen holztonfarbenen Anstrich erhalten.⁶⁵²

Die in je vier hochrechteckige Felder eingeteilten Außenseiten der 174 x 103,5 cm großen, von einem Mitarbeiter Borgentriks gemalten Retabelflügel bilden nach vorn geklappt die sogenannte Alltagsseite des Altars. Ihre von Übermalungen freigelegten, acht stark beschädigten Szenen stehen nur in der Aufteilung der Felder den Flügelaußenseiten des Alfelder Retabels nahe (Abb. 62).⁶⁵³ Ältere Aufnahmen der bereits im 19. Jahrhundert nur noch rudimentär vorhandenen Malerei der insgesamt acht Passionsszenen zeigen die vor der letzten, in den Jahren 1967/68 in Braunschweig durch P. Nicolaus und C. Köhler durchgeführten Restaurierung im linken Flügel unten zwei kaum noch wahrnehmbare Szenen mit dem *Verhör durch Pilatus* und der *Kreuzannagelung*, in den oberen Feldern des rechten Flügels einen Rest des *Verhörs vor Hannas* und die *Geißelung*, die in einem rundbogenwölbten Raum mit Schachbrett gemustertem Boden Christus an der Geißelsäule zeigt. Sein Kopf ist nach rechts geneigt, sein Blick unter schweren Augenlidern ist auf die Gestalt eines ihn verspottenden Schergen am linken Bildrand gerichtet.⁶⁵⁴

In den unteren Feldern hat sich von der *Kreuzigung* die Figur Christi, der Kopf der zu ihm aufblickenden Maria erhalten sowie die Gestalt des den rechten Bildrand begrenzenden Guten Hauptmanns. Das Feld daneben lässt die *Auferstehung Christi* erkennen. Christus, dessen Manteltuch am Hals von einer quadratischen Agraffe gehalten wird, entsteigt mit dem rechten Bein dem Sarg. Er hat die Rechte zum Segensgestus erhoben und seine Linke hält die Siegesfahne.

Stilistische Vergleiche der in Braunschweig entstandenen, in Temperafarben ausgeführten Malerei der Außenseiten führen, so Gmelin, zum Marienkrönungsaltaar in Schmedenstedt bei Peine sowie zu den Flügelaußenseiten des Passionsaltars in Halberstadt⁶⁵⁵, deren in „metallisch harter Zeichnung und Modellierung“ gemalte Heiligen mit „ihren knochigen Gesichtern“ eine Verbindung zeigen zu Borgentriks Werkstatt.⁶⁵⁶

⁶⁵² Vgl. Bilzer 1952, S. 20.

⁶⁵³ Siehe Gmelin 1974, S. 373.

⁶⁵⁴ Gmelin 1974, 1974, Abb. 115.1 und 115.2.

⁶⁵⁵ Vgl. Gmelin 1974, Abb. 83.4, 83.5.

⁶⁵⁶ Gmelin 1974, S. 370.

4.7 Ein prämonstratisches Bildprogramm

Die Pfarrstelle mit Seelsorge der St. Bartholomäuskirche zu Hemmerde, die dem Prämonstratenserklöster Scheda unterstand, lag in den Händen der Priester des Konvents⁶⁵⁷, der als Auftraggeber auch das Bildprogramm für Hochaltarretabel der dem Kloster incorporierten Pfarrkirchen bestimmte.

Kloster Scheda, in der Grafschaft Mark gelegen, war Teil des Filiationenverbandes von Kloster Cappenberg⁶⁵⁸, dem ersten Prämonstratenserklöster auf deutschem Boden, das sich mit einigen seiner in Westfalen gegründeten Klöster dem Verband von Prémontré eingegliedert hatte. Eine Besonderheit der Cappenberger Filiation, die ebenfalls für das Kloster Scheda galt, war die Adelsexklusivität, an der bis zur Aufhebung der Klöster im Rahmen der Säkularisation 1803 festgehalten wurde.⁶⁵⁹ Die Abhängigkeit der Pfarrkirche in Hemmerde vom Kloster Scheda, einem der führenden Prämonstratenserpriorate in Westfalen, zeigt die Auswahl und Anordnung der Reliefmotive im Schrein und in den Flügeln des Retabels, die auf sechs der sieben im Laufe des Kirchenjahres liturgisch gefeierten Marienfeste bezogen sind.

Eine besondere Stellung nimmt die „Purificatio“, Maria Lichtmeß, ein, die in Erinnerung an die Primiz des Ordensgründers Norbert in Xanten am 2. Februar 1116 in der Liturgie des Ordens besonders gewürdigt wird.

Zwei der Marienfeste zeigen die mit dem christologischen Zyklus verbundenen Reliefs *Verkündigung an Maria* am 25. März sowie die am 2. Juli gefeierte *Heimsuchung*. Auf das am 15. August liturgisch hervorgehobene Fest *Assumptio Beatae Mariae Virginis* weist die als *Regina Coeli* dargestellte Marienstatue in der Schreinmitte. Norbert von Xanten, der erst 1582 kanonisiert wurde, wird der Gruß, der nicht der ablehnenden Haltung seines Freundes Bernhard von Clairvaux zur *Conceptio Immaculatae Mariae* entsprach, an die *Conservatrix* des Prämonstratenserordens zugeschrieben: „Sei begrüßt Jungfrau, welche durch den Heiligen Geist bewahrt und zur sündenlosen Siegerin gemacht wurde über die große Sünde des Stammvaters“, *Ave Virgo, quo Spiritu Sancto praeservante de tanto primi parentis peccato triumphasti innocia*.⁶⁶⁰ Das Marienfest mit Vigilfasten am 8. September zu Ehren der Unbefleckten Empfängnis, die das Relief im linken Retabelflügel symbolisch durch die *Begegnung Anna und Joachim an der Goldenen Pforte* ausdrückt, wurde im Prämonstratenserorden bereits seit 1315 feierlich begangen.⁶⁶¹

Das am 21. November gefeierte Marienfest *Praesentatio* zeigt das Darbringungsrelief zur Linken der Marienfigur; die gewöhnlich als siebtes Marienfest am

⁶⁵⁷ Vgl. Elm 1984, S. 252 ff.

⁶⁵⁸ Gottfried von Cappenberg, der mit Norbert im Jahr 1121 zusammentraf, stellte seine Besitzungen zur Gründung von Prämonstratenser-Klöstern zur Verfügung. Er selber trat mit einem Großteil seiner Familie in den neu gegründeten Orden ein. Siehe Horstkötter, *Monast. Westfalen* 1982, S. 77.

⁶⁵⁹ Vgl. Elm 1984, S. 250; Horstkötter 1982, S. 77.

⁶⁶⁰ Zitiert nach Braun 1972, S. 210 f.

⁶⁶¹ Braun 1972, S. 211.

8. Dezember gefeierte *Nativitas* (Geburt Mariae), von der im Neuen Testament nicht die Rede ist, wurde bildlich nicht mit einbezogen.

Den Festbildern der *Geburt Christi* am 24. Dezember in Form der *Anbetung des Kindes durch Maria*, und *Epiphanius* am 6. Januar sind mit dem *Pfingstgeschehen*, in dem Maria als Lehrende der Apostel in das Zentrum gesetzt ist, sowie dem auf den Transitus-Legenden basierenden *Marietod* zwei weitere Motive hinzugefügt. Durch die Vorbildfunktion der Darstellung des im 15. Jahrhundert theologisch umgedeuteten Marietodes wurde der um die Fürbitte der Gottesmutter bittende Glaubende auf einen ‚guten‘ Tod, der ihn nicht ohne den Empfang der Sterbesakramente und auch nicht plötzlich ereilen sollte, hingewiesen.⁶⁶²

Achtzehn Standfiguren männlicher Heiliger begleiten die Reliefs und weisen, als Zeugen eingesetzt, auf den vom Auftraggeber bestimmten Inhalt der Motive.

Die wichtigsten Stationen der Heilsbotschaft verdeutlicht der rechte Hemmerder Altarflügel mit den Darstellungen der *Taufe Christi*, der *Kreuzigung* sowie der *Auferstehung Christi*. Diese bildet den Endpunkt der durch Reliefmotive ausgedrückten Heilsgeschichte, die auf dem linken Seitenflügel mit dem Hinweis auf die *Conceptio Immaculata Mariae* beginnt, sinnbildlich ausgedrückt durch das Motiv *Anna und Joachim an der Goldenen Pforte*, und auf die in die Heilsgeschichte eingebundene Mutter Christi als Conservatrix des Prämonstratenserordens bezogen ist.⁶⁶³

An das Gründungsdatum des Ordens am Weihnachtstag 1121 in Prémontré erinnert das Motiv „Maria in Anbetung des neugeborenen Kindes“, das seinen bevorzugten Ort zur Rechten der Marienfigur im unteren Schreinregister erhalten hat. (Abb. 20).

Gewöhnlich fehlt in den auf den Orden der Prämonstratenser bezogenen bildlichen Darstellungen selten die Gegenüberstellung des hl. Augustinus, des Vaters der Ordensgemeinschaft, mit dem erst im Jahr 1582 kanonisierten Ordensgründer Norbert von Xanten (Abb. 16).⁶⁶⁴ Beide können mit den beiden, jeweils außen stehenden Statuen in den oberen Registern beider Altarflügel mit der Figur des hl. Augustinus im linken und die von Allard neugeschnitzte, mit Chorrock und Birett⁶⁶⁵ dargestellte Stauette des Norbert von Xanten im rechten Altarflügel, identifiziert werden.

Das hinter dem Gesamtaufbau des Hemmerder Retabels für eine Pfarrkirche in ein Bildprogramm umgesetzte theologische Programm der Prämonstratenser aus Scheda steht unter der Maßgabe ihres Ordens einer „auf das Handeln bezogenen kirchlichen Theologie mit „praktisch-spirituellen“ Zügen“, so Leinsle, „im Dienst

⁶⁶² Vgl. Noll 2019, S. 33.

⁶⁶³ Vgl. Stahlheber 1984, S. 220.

⁶⁶⁴ Vgl. Jászai 1982, S. 264 f.; z. B. Augustinus und Norbert unter den Skulpturen des Coesfelder Altars von 1380.

⁶⁶⁵ LCI 1976, 8, S. 70; seit 1600 ist Norbert von Magdeburg, dessen Gebeine 1626 in das böhmische Prämonstratenserinnenkloster Doxan und ein Jahr später in die Prager Abtei Strahof überführt wurden, häufig im Chorrock, Mozetta und Birett sowie mit einer Monstranz in der Rechten dargestellt worden, vgl. Köster 2022, S. 169 f.

und Rahmen der Kirche“,⁶⁶⁶ die auf der Grundlage der Literatur früher prämonstratensischer Theologen, denen auch Anselm von Havelberg (um 1095–1158) angehörte, beruhte. Leinsle führt weiter aus, dass die Schrift-Theologie der Prämonstratenser auf der Basis der Schriftauslegung eine „von Anfang an klösterliche Theologie im Sinne eines *monasterium clericorum* gewesen sei, die sich absetzte „vom Anti-Intellektualismus streng monastischer Kreise“.⁶⁶⁷

Die Aussage des Bildprogramms mit Hinweisen auf die *Unbefleckte Empfängnis* der Gottesmutter sollte auch ihre Vorbildfunktion in der Rolle als Lehrerin für die mit dem Meßdienst und der Seelsorge betrauten Kleriker des Klosters Scheda im Hinblick auf die klösterliche Tugend der dienenden Haltung in Demut herausstellen, richtete sich aber auch an die jenseits des Chorraums die Gottesmutter um Fürbitte für die „Armen Seelen“ und die Lebenden betenden Laien mit der Erwartung, die neben ihrem Gottessohn herrschende Himmelskönigin als *Mater Misericordiae* möge diesem die Bitten weiter leiten.

4.7.1 Norbert von Xanten

Der Stifter des Ordens der Prämonstratenser (Candidus et Canonicus Ordo Praemonstratensis; OPraem)⁶⁶⁸ Norbert von Xanten (um 1085–1134) stammte „aus dem deutschen Geschlecht der fränkischen Salier“ (... *de prosapia Francorum et Germanorum Salicorum*)⁶⁶⁹. Norbert, von 1089 bis 1116 Kanoniker am Stift St. Victor in Xanten, ließ sich nach seinem Bekehrungserlebnis, das ihn während eines Rittes zum Damenstift Vreden (*Frethen*) ereilte,⁶⁷⁰ im Dezember 1115 im Dom zu Köln zum Priester weihen, nachdem ihn zuvor der Weg als Wanderprediger schließlich zum Studium benediktinischer Frömmigkeit in das Reichskloster Michaelsberg zu Siegburg geführt hatte, wo er unter dessen Abt Kuno in der Zeit von 1105 bis 1126 ein theologisches und wissenschaftliches Zentrum vorfand.⁶⁷¹ Nach einer erneuten Vorbereitungszeit auf priesterliche Aufgaben, die Norbert wieder im Siegburger Kloster St. Michael absolvierte, feierte er vermutlich am Festtag *Mariae Lichtmeß* im Dom zu Xanten seine Primizmesse; das Marienfest *Mariae Purificatio* am 2. Februar wird im Orden der Prämonstratenser im Gedenken an Norberts Primiz besonders gewürdigt.

Im St. Michaels-Kloster zu Siegburg kam es zu einer ersten Kontroverse zwischen dem beredsamen Norbert, der nichts Schriftliches hinterlassen hat, und Rupert von Deutz (um 1070–1129). Anlass war die Eucharistielehre, die Rupert in

⁶⁶⁶ Vgl. Leinsle 2010, S. 100.

⁶⁶⁷ Leinsle 2010, S. 100.

⁶⁶⁸ Schwaiger 1994, S. 355.

⁶⁶⁹ Aus Vita Norberti B: Vita Domni Norberti Magdeburgensis Archiepiscopi, in Elm 1984, S. 30/31; S. 41: Äbtissin des Damenstiftes Vreden war eine Cousine Heinrich V. und vermutlich eine Verwandte Norberts.

⁶⁷⁰ Vita Norberti B, in Elm 1984, S. 31.

⁶⁷¹ Arduini 1987, S. 81.

seinem Werk *De divinis Officiis* zu Grunde gelegt hatte.⁶⁷² Ein erneutes Lesen dieser Schrift sollte Norbert, dessen Denken mit dem Ziel einer „Imitatio Christi“ christozentrisch geprägt war, später veranlassen, Rupert, „den ersten Schriftsteller unter den damaligen deutschen Mönchen“⁶⁷³ der Häresie anzuklagen.⁶⁷⁴ Rupert, der Norbert als *vir bonae conversationis sed novae conversionis* charakterisiert hatte,⁶⁷⁵ resümierte während seines Abbatates in Deutz in seiner in Dialogform niedergeschriebenen *altercatio*, dass Norbert, dessen Bemühen vorrangig auf die Seelsorge, *cura animarum*, gerichtet, die völlige Abkehr des Mönchtums von der Welt fordere, mit den Worten „Mönche haben nicht das Amt des Führenden, sondern des Trauernden“ und griff damit einen Satz Gregors des Großen (540–604) auf: *Monachus non habet officium docentis, sed lugentis*.⁶⁷⁶

Mit Rupert von Deutz, dessen mariologische Auslegungen des Hohen Liedes noch vor denen des Bernhard von Clairvaux entstanden⁶⁷⁷, teilte Norbert wie auch Bernhard die Hinwendung zu einer tiefen, in die Mariologie eingebundenen Marienverehrung.

Die Verehrung der Gottesmutter, die im Siegburger Benediktinerkloster St. Michael gepflegt und von Norbert vorgefunden wurde, spricht aus der dort im Jahr 1921 ausgegrabenen Rückenlehne eines aus maasländischem Kalkstein gehauenen Abstuhls⁶⁷⁸ mit der Darstellung der sogenannten, ursprünglich von Evangelistensymbolen umgebenen „Siegburger Madonna“ aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 112).⁶⁷⁹

Mit seinen ab 1120 in Prémontré bei Laon anwesenden Gleichgesinnten legte Norbert am Weihnachtsfest 1121 die Gelübde für einen neuen Orden mit dem Ziel der Wiederherstellung einer urkirchlichen Gemeinschaft nach der Mönchsregel des hl. Augustinus ab,⁶⁸⁰ die er mit dem Bestreben, eine asketische Lebensweise nach

⁶⁷² Vgl. Arduini 1987, S. 29, Anm. 26.

⁶⁷³ Lauerer, 1911, S. 20.

⁶⁷⁴ Vgl. Arduini 1987, S. 97.

⁶⁷⁵ Zitiert nach Arduini 1987, S. 73 f.

⁶⁷⁶ Arduini 1987, S. 95.

⁶⁷⁷ In seiner Mariologie sei Rupert ein Vorläufer des Bernhard von Clairvaux, welchem jedoch heute alles Verdienst zugeschrieben werde, so Arduini 1987, S. 29, 59.

⁶⁷⁸ Siehe Grimme 1966, S. 98: Die Reste wurden von E. Beitz 1930 als Bekrönung der Rückenlehne eines Abstuhls erkannt. Panofsky nannte die Siegburger Madonna 1930 das „vielleicht schönste Denkmal der niederrheinischen Spätromanik“.

⁶⁷⁹ Im abgewandelten Stil einer sitzenden „Hodegetria“ reliefiert und mit vollrund gearbeitetem gekrönten Kopf präsentiert die „Siegburger Madonna“ als die neue Eva dem Betrachter in der erhobenen Rechten einen Apfel; das bekleidete Kind in ihrem linken Arm hebt nach byzantinischem Vorbild seine Rechte zum Segensgestus und umfasst mit der linken Hand eine Buchrolle. Vgl. Hausherr, Rhein und Maas 1972, S. 300 f.; vgl. Kunz 2007, S. 147.

⁶⁸⁰ Papst Honorius II. bestätigte am 26. Februar 1126 die Gemeinschaft als „Chorherren des hl. Augustinus nach den Gebräuchen von Prémontré“. Norbert wurde im gleichen Jahr zum Erzbischof von Magdeburg erhoben, er starb hier am 6. Juni 1134; seine Gebeine wurden 1627 in die Prämonstratenserabtei Strahov bei Prag überführt. Die Heiligsprechung durch Papst Gregor XIII. erfolgte 1582. In: Schwaiger 1994, S. 358 ff.

Eremitenart und Seelsorge außerhalb der Klostersgemeinschaft zu verwirklichen, verknüpfte.⁶⁸¹

Die Gründung seines Predigerordens mit einer auf die Laienseelsorge gerichteten Lebensform, die mit dem Ziel einer „Imitatio Christi et apostolorum“ verbundenen war, setzte die Einrichtung in nahe der Städte gelegenen Niederlassungen voraus.⁶⁸² Unterstützt von Bernhard von Clairvaux für die neue Gründung vor allem Kleriker unter eine Ordensregel zu stellen, hatte sich Norbert mit seinen Gefährten in Prémontré für die strenge Fassung der Augustinusregel entschieden, fügte jedoch abweichend von anderen Mönchsorden den Statuten das ausgedehnte Chorgebet und die intensive Seelsorge, die nicht nur innerhalb der Städte, sondern auch im Umland ausgeübt werden sollte hinzu.⁶⁸³

Für seine Ordensanhänger bestimmte Norbert die Kleidung der Kanoniker, die weiß sein sollte, ähnlich derjenigen der Engel, welche, wie von den Evangelisten beschrieben, als Zeugen während der Auferstehung Christi zugegen waren.⁶⁸⁴ Seinen Reformorden unterstellte Norbert, der ab 1126 zum Erzbischof von Magdeburg erhoben wurde, der Gottesmutter, dem Kirchenvater Augustinus und dem Vorläufer Christi, Johannes Baptista.

Mit Hermann Joseph von Steinfeld (um 1150–1241/42)⁶⁸⁵, der von einer gefühlsbetonten Liebe zur Gottesmutter erfüllt zahlreiche Marienhymnen, Hymnen an das Herz Jesu und ein Gebet zu Ehren der fünf Freuden Marias verfasste⁶⁸⁶ sowie dem von Norbert selbst zum Bischof geweihten einflussreichen Ratgeber dreier Könige, Anselm von Havelberg (um 1095–1158), der 1155 zum Erzbischof von Ravenna erhoben wurde,⁶⁸⁷ gingen aus den Reihen der Prämonstratenser bald nach der Ordensgründung zwei bedeutende Geistliche hervor, die mit marianischer Lyrik oder mit theologischen Traktaten den Vorstellungen ihres Ordensgründers entsprachen.

Der Kanonisierungsprozess des erst 1728 selig gesprochenen Mystikers und unermüdlichen Predigers des Prämonstratenserordens Hermann Joseph von Steinfeld, dessen Grabmal ihn als Confessor et *Sponsor St. Mariae Virginis* bezeichnet,⁶⁸⁸ ist zwar nie zum Abschluss gekommen, doch wird der Patron des Bistums Aachen hier als Heiliger verehrt.⁶⁸⁹

⁶⁸¹ Vgl. Jászai 1982, S. 264; Kallfelz 1986, S. 489 f.

⁶⁸² Vgl. Badstübner 1984, S. 221.

⁶⁸³ Ausst. Magdeburg 2021, S. 51.

⁶⁸⁴ Vgl. Kallfelz 1986, S. 491.

⁶⁸⁵ Vgl. Berg 1928, S. 53: Die Seligsprechung der im Kloster Steinfeld aufbewahrten Gebeine des Confessoris et *Sponsi St. Mariae virginis* Hermann Joseph wurde im Jahr 1728 in Rom vollzogen.

⁶⁸⁶ Beispiel aus dem Hymnus *Jubilus de Virgine: Gaude, Gaude, clara rosa, Esto maesto cara prosa, Salutanti, supplicanti, Te roganti dic amanti; In Christo te servavero*. In: Carmina sacra 2018, S. 792.

⁶⁸⁷ Winter 1882, S. 139.

⁶⁸⁸ Berg 1928, S. 53.

⁶⁸⁹ Vgl. Elm 1984, S. 250 ff.

Anselm von Havelberg, Verteidiger der ‚norbertinischen Lebensform‘ gegen die monastischen Angriffe des Abtes Rupert von Deutz,⁶⁹⁰ betonte in seinen ‚Dialogen‘ die Einheit der Kirche und ihrer Geschichtlichkeit der Lebensform gegenüber dem bleibenden Glaubensinhalt, denn, so Anselm, „kein Gläubiger darf darin ein Ärgernis sehen, wenn die Kirche, die immer denselben Glauben hat, nicht immer dieselbe Lebensform besitzt.“⁶⁹¹

In seiner an den Erzbischof von Magdeburg gerichteten Schrift *Tractatus domini Anselmi Havelbergensis episcopi de ordine pronuntiandae letaniae ad Fridericum Magdeburgensis archiepiscopum* hebt Anselm die Würde der Gottesmutter hervor und begründet darin, dass der Ort der Maria (*De sancta Maria*) in der von ihm neu geordneten Reihenfolge der anzurufenden Heiligen innerhalb der Allerseelenlitanei⁶⁹² nach der Anrufung der Dreieinigkeit (*De invocatione trinitatis*) mit einer besonderen Betonung des Mensch gewordenen Gottessohnes (*De conversione ad personam filii*) vor den der Engel zu setzen sei, weil sie den Gott der Engel und Menschen zur Welt gebracht, und als die in den Himmel aufgenommene für würdig und über die Chöre der Engel zur himmlischen Herrschaft erhoben worden sei, wie sie auch von den Glaubenden der Kirche gepriesen werde, *quia ipsa genuit Deum angelorum et hominum, quae etiam assumpta in caelum digne exalta est super choro angelorum ad coelestia regna, sicut a pie hoc credentibus celebratur in ecclesia.*⁶⁹³

⁶⁹⁰ Leinsle 2010, S. 98.

⁶⁹¹ Zitiert nach Leinsle 2010, S. 99; Fußn. 106.

⁶⁹² Vgl. Winter 1882, S. 144.

⁶⁹³ Winter 1882, S. 146.

5 Das Hochaltarretabel aus Alfeld

5.1 Geschichte

Um 1485 erhielt Cord Borgentrik einen weiteren, von einen Reformorden bestellten Auftrag eines geschnitzten Marienretabels für den Hochaltar der St. Nicolai-Kirche in Alfeld. Die Auftragserteilung für den Flügelaltar erfolgte durch das Zisterzienserkloster Marienrode, dem die Pfarrkirche in Alfeld von 1355 bis 1802 eingegliedert war (Abb. 2)⁶⁹⁴.

Das Alfelder Marienretabel, das sich heute in der Minoritenkirche zu Köln befindet, besteht aus einem querrrechteckigen Schrein, an dem zwei doppelzonig aufgeteilte, hochrechteckige Flügel hängen und architektonisch mit einigen Abweichungen ähnlich dem Hemmerder Marienaltar aufgebaut ist.

Die Höhe des Alfelder Schreins mit seinen heute nur noch zwei Flügeln entspricht zwar mit zwei Metern der gleichen wie die des Hemmerder Altars ohne Kamm, jedoch den Maßen des vergrößerten Chorraums der St. Nicolai-Kirche angepasst, ist seine Breite, die im aufgeklappten Zustand 6,30 m erreicht, um knapp zwei Meter ausladender als der zuvor für Hemmerde geschnitzte Marienaltaltar.

Bei gleicher Retabelhöhe beider Altaraufsätze sind die in ein Rechteck gebundenen Reliefplatten des zweizonig ausgeführten Alfelder Retabels etwa 20 cm höher als diejenigen des dreizonig eingeteilten Hemmerder Altars.

⁶⁹⁴ Vgl. v. Jan 1975, S. 6.

Der Aufbau ohne Predella des seit 1889 in Köln aufbewahrten, nur noch mit zwei Flügeln ausgestatteten Alfelder Marienretabels ist wie der wenige Jahre ältere Marienaltar aus Hemmerde ein ‚Geschehensaltar‘ mit erzählenden Reliefmotiven.

Der ehemals doppelflügelige Marienaltar aus der Pfarrkirche St. Nicolai, der bereits vor seinem Verkauf im 19. Jahrhundert nur noch ein Flügelpaar besaß, war nicht allein der Gottesmutter als Hauptpatronin geweiht, sondern gleichfalls zwei weiteren Schutzheiligen der Alfelder Kirche, Nikolaus von Myra und Katharina von Alexandrien. So sind neben der Himmelkönigin auch die beiden Heiligen nach den Bestimmungen der im Jahr 1310 in Trier abgehaltenen Provinzialsynode⁶⁹⁵ mit bildlichen Darstellungen auf dem Hauptaltar berücksichtigt worden.

Die konisch nach hinten zurückspringende Schreinmitte beherrscht die etwa lebensgroß wirkende Figur einer gekrönten Regina Coeli im Strahlenkranz. Im Hodegetriatypus dargestellt, trägt sie ihr Kind auf dem linken Arm, ihre Rechte umfasst ein Szepter (Abb. 67). Die Marienfigur steht als Apokalyptisches Weib auf einer Mondscheibe über dem Profil eines männlichen Gesichts auf einem nachgeschnitzten sechseckigen Sockel, der keine Beschriftung aufweist (Abb. 74b). Der hohe, gegenläufig mit gebrochenen Bögen und Maßwerkzierformen ausgeführte Baldachin ist durch seine aufwendig geschnitzte, filigranartige Arbeit hervorgehoben vor allen anderen, in Eselsrückenform geschnitzten Schleierbrettern der Altarteile.

Die in zwei Registern aufgeteilten Seitenteile des Schreins flankieren die Gottesmutter vier auf erhöhten Sockeln stehende Statuetten weiblicher und männlicher Heiliger die in ein Quadrat eingebetteten Reliefszenen und ergänzen diese zu einem Rechteck.

Die im Neuen Testament berichteten Ereignisse um den Anfang der Heilsgeschichte beginnen zur Rechten der Marienfigur am unteren Bildrand mit einer in einen Innenraum gesetzten *Verkündigung an Maria* mit der Assistenzfigur der Märtyrerin Dorothea (Abb. 71). Die darüber angeordnete *Geburt Christi* in Form der *Anbetung des Kindes durch Maria* mit der hl. Margareta (Abb. 72) setzt die Geschehnisse aus dem Marienleben am unteren Bildrand zur Linken der Muttergottesfigur fort mit der *Beschneidung des Herrn* (Abb. 79) und endet im oberen Register mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 75), begleitet von den Assistenzfiguren eines Bischofs und des Apostels Judas Thaddäus.

Wie die Schreinreliefs, deren Leserichtung mit dem linken Flügel weitergeführt wird, umfasst jeder der waagrecht aufgeteilten Flügel zwei nebeneinander geordnete Reliefszenen, von denen die oberen Passionsszenen wiedergeben. Sie beginnen auf dem linken Altarflügel mit dem Motiv *Einzug Christi in Jerusalem* (Abb. 82), an das sich mit der Figur des hl. Laurentius das *Letzte Abendmahl* anschließt, sodann chronologisch am rechten Bildrand des rechten Altarflügels fortgesetzt wird mit dem Motiv *Gebet Christi am Ölberg* (Abb. 92) und über der Figur des hl. Mauritius (Abb. 98) zur Altarmitte weitergeführt, mit dem Bild der *Auferstehung Christi* endet.

⁶⁹⁵ Beissel 1991, II, S. 71.

Die vier unteren Relieftteile des linken Flügels zeigen Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Alexandrien (Abb. 85), die unteren Szenen des rechten Flügels, verbunden mit der Statuette des Erzmärtyrers Stephanus (Abb. 102), sind dem Namensgeber der Alfelder Kirche, Nikolaus von Myra gewidmet (Abb. 101).

Über den Wimperg ähnlichen Baldachinen der vier Assistenzfiguren zwischen den von schmalen Schleierbrettern überfangenen Relieftteilen der Flügel sitzen im eigenen Gehäuse kleine Prophetenfiguren, von denen eine im oberen Register des rechten Flügels fehlt.

Der leer gebliebene Sockel zwischen den Relieferzählungen um die hl. Katharina deutet auf den Verlust der Figur des heiligen Georg, der ebenfalls seit vielen Jahren fehlt.

Die Pfarrkirchen der aus einer an der Leinefurt gelegenen Burg der Hildesheimer Bischöfe hervorgegangenen Hansestadt und Städtebündnispartner Braunschweigs, Alfeld, welche sich ‚gut mit Privilegien versehen‘ zur ‚zweiten Stadt‘ des Bistums Hildesheim entwickelt hatte,⁶⁹⁶ wurden wie auch die Gotteshäuser zu Bockenem und Schlewecke⁶⁹⁷ im Jahr 1355 durch den Hildesheimer Bischof der Zisterze Marienrode unterstellt.⁶⁹⁸ Folglich bestimmte der Konvent des Klosters das Bildprogramm der für die Hochaltäre der Pfarrkirchen in Auftrag gegebenen Retabel.

Die Mönchsgemeinschaft in Marienrode hatte im Jahr 1259 das zuvor von Augustiner-Mönchen verlassene Kloster Backenrode neu besiedelt, nachdem die durch einen Brand vernichteten Klosteranlagen ihrer von der Abtei Riddagshausen 1243 gegründeten Zisterze in Isenhagen⁶⁹⁹ aufgegeben worden war. Mit „Monasterium Novalis sanctae Mariae“ erhielt das als Zisterze eingerichtete Kloster Marienrode eine neue Bezeichnung. Wie für das erste, von Bernhard von Clairvaux in Clairvaux erbaute Kloster wählten fast alle Klosterkirchen der Zisterzienser Maria als Schutzpatronin.

Vermutlich noch vor dem Ende der Bauarbeiten an der Alfelder Pfarrkirche St. Nicolai, einschließlich der 1482 begonnenen Vergrößerung des Chorraums mit geradem Chorabschluss und dem 1488 vollendeten Umbau der Zweiturmanlage,⁷⁰⁰ war der Auftrag eines neuen Hochaltarretabels für das der Zisterzienserabtei inkorporierte⁷⁰¹ Gotteshaus an den Bildschnitzer Cord Borgentrik ergangen.

⁶⁹⁶ Brüning 1960, S. 4.

⁶⁹⁷ Der Auftrag für Borgentriks verschollenen Marienkrönungsaltar von 1479 aus der nahe bei Bockenem gelegenen Schlewecker St. Marienkirche erfolgte wohl ebenfalls durch den Konvent des Zisterzienserklosters Marienrode.

⁶⁹⁸ v. Jan, 1975, S. 12.

⁶⁹⁹ Die Gründung der Zisterze Marienzelle/Riddagshausen erfolgte 1145 durch einen Konvent aus Amelungsborn. Das seit der Herrschaft Heinrichs des Löwen unter dem Patronat der Welfen stehende Kloster wurde 1451 von Nikolaus von Kues visitiert. Vgl. Mersman 1975, S. 8.

⁷⁰⁰ Siehe Dehio 1977, S. 65.

⁷⁰¹ „Inkorporationen wurden ja nicht deswegen vorgenommen,“ resümiert Nicolaus Cusanus, „damit Kanoniker oder Ordensleute angenehmer leben und faulenzen können, sondern damit die Zahl derer erhöht wird, die dort bei Tag und Nacht Gott hingebungsvoll dienen.“ *Non enim sunt*

Vierhundert Jahre nach Borgentriks Vollendung des Alfelder Retabels erhielt zum Pfingstfest 1889 der für den Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln der Gottesmutter und den beiden Heiligen Nikolaus von Myra und Katharina von Alexandrien geweihte Altaraufsatz einen neuen Standort (Abb. 64).

Das restaurierungsbedürftige Marienretabel war zuvor vom Gemeindevorstand der St. Nicolai-Kirche in Alfeld zum Verkauf angeboten worden und gelangte nach einem Hinweis eines Antiquitätenhändlers aus Frankfurt in die Hände des Frankfurter Dompfarrers Ernst Franz August Münzenberger, dem es nach Verhandlungen mit der Alfelder Kirchenleitung gelang, den Flügelaltar zu erwerben.⁷⁰²

Münzenberger, der bereits über zwanzig ausgesonderte mittelalterliche Retabel aufgespürt und dem kirchlichen Gebrauch überstellt hatte, war sogleich anhand des Vergleichs die Verwandtschaft der Schnitzarbeiten mit dem von Cord Borgentrik signierten Hemmerder Altarwerk aufgefallen, das inzwischen im Städtischen Museum zu Braunschweig aufgestellt worden war; außerdem müssen ihm die von Wilhelm Lübke veröffentlichten Aufzeichnungen über das Hemmerder Retabel bekannt gewesen sein.⁷⁰³ Der Künstler habe im Sinn gehabt, so schrieb Münzenberger, die Verherrlichung der Gottesmutter mit dem Geheimnis der Menschwerdung ihres Sohnes in bildlichen Wiedergaben miteinander zu verknüpfen und bemerkte, dass ein Nebeneinander von Darstellungen aus dem Leben Christi mit denen der Kirchenpatrone in Deutschland selten sei.⁷⁰⁴

Nach Überlegungen, in welcher Kirche das Altarwerk wieder seiner ursprünglichen Funktion gemäß Verwendung finden solle, fiel die Wahl auf die durch den Franziskanerorden gegründete Minoritenkirche in Köln, die früheste hochgotische Kirche des Rheinlands, deren Bau gleichzeitig mit der Choranlage des neuen Kölner Domes St. Peter im Jahr 1248 begonnen worden war.⁷⁰⁵

Mit Münzenbergers Hilfe gelangte das nur noch mit einem Flügelpaar ausgestattete Alfelder Retabel nach einer Genehmigung des Kultusministeriums in den Besitz des Weihbischofs Baudri, der den Altaraufsatz für den Hochaltar der Minoritenkirche zu Köln stiftete.⁷⁰⁶

Die ehemalige Klosterkirche der Franziskaner bewahrt im nördlichen Seitenschiff die Grabstelle des Duns Scotus (1265–1308), des Vorkämpfers der umstrittenen, von Bernhard von Clairvaux abgelehnten Lehre von der Immaculata Conceptio

incorporaciones facte, ut canonici aut religiosi laucius vivant et oicientur; sed ut numerus, augeatur deo ibidem die noctuque devote famulancium. In: Miethke/Weinrich 2015, S. 482 f.

⁷⁰² Münzenberger 1889, S. 178.

⁷⁰³ Münzenberger 1889, S. 179 f.

⁷⁰⁴ Als Beispiel nennt Münzenberger, 1889, S. 178, den „herrlichen“, 1424 entstandenen Altar aus der Göttinger Paulinerkirche, der in das Welfenmuseum nach Hannover kam, auf dem neben den Bildern aus dem Leben Christi, zwei aus der Geschichte des hl. Georg und des hl. Franziskus zu sehen sind. Siehe auch Wolfson 1992, S. 102 ff.

⁷⁰⁵ Kaiser 2011, S. 142 f.

⁷⁰⁶ Münzenberger 1889, S. 179.

Mariae auf. Duns Scotus, der zwischen 1307 und 1308 in Köln gelehrt hatte, starb hier am 8. November 1308.⁷⁰⁷

Als Annexkirche des Kölner Domes erhielt die Minoritenkirche 1849 mit dem neuen Namen *St. Mariä Unbefleckte Empfängnis*, fünf Jahre vor dem ex cathedra verkündeten dritten Mariendogma *Conceptio Immaculata Mariae*⁷⁰⁸ ein neues Patrozinium.⁷⁰⁹

Die Predella, die wie die Außenseiten der inneren Flügel und des Schreins, durch einen unbekanntem Maler bemalt war, fehlte bereits im 19. Jahrhundert. Möglicherweise enthielt auch sie, ähnlich der Staffel des Hemmerder Flügelaltars, eine mit einem Gitter verschließbare Kammer (Abb. 1a), welche wohl nicht für die Monstranz, da die Kirche in Alfeld bereits mit einem Sakramentshaus ausgestattet war,⁷¹⁰ sondern für die Aufnahme der Reliquien ihrer zwei Schutzheiligen vorgesehen war.

Auch Kirchen aus dem nicht monastischen Bereich, wie das Beispiel der St. Nicolai-Kirche zeigt, erhielten nach dem Vorbild der im monastischen Bereich eingeführten turmähnlichen Sakramentshäuser, wie in der Zisterze Doberan, wo das um 1310 entstandene Retabel nach einer Erweiterung der Predellazone nur noch als Aufbewahrungsort für die Reliquien zur Verfügung stand,⁷¹¹ aus Stein mit gotischen Zierformen errichtete Sakramentshäuser zur Aufbewahrung des Allerheiligsten.

Aufgrund der Lehre von der Transsubstantiation, der Wesensverwandlung des Brotes und Weines in den Leib und das Blut Christi⁷¹² während der Elevation, wurde die Verehrung der konsekrierten Hostie in den erhobenen Händen des Priesters, der allein dieses Sakrament vollziehen konnte, verbindlich, nachdem 1215 auf dem Vierten Laterankonzil dieser Vorgang am Altar mit einer „kirchenamtlichen Entscheidung“⁷¹³, „das einzig wirklich neue Dogma der mittelalterlichen Kirchengeschichte“, so Martin Ohst, deklariert worden war.⁷¹⁴

Die Pyxis mit den Hostien sowie der Kelch, die anfänglich nur für die Zelebranten im Chorbereich sichtbar zur Anschauung bereit standen, fanden im Rahmen der ab dem 12. Jahrhundert in der theologischen Literatur entwickelten und vom Zisterzienserorden geförderten Sakramentsfrömmigkeit sowie als Folge des seit

⁷⁰⁷ Vgl. Copleston 1972, S. 203 f.

⁷⁰⁸ Vgl. Stürmer 1962, S. 324.

⁷⁰⁹ Vgl. Kier 2012, S. 6.

⁷¹⁰ Vgl. Dehio 1949, S. 154.

⁷¹¹ Laab 2000, S. 103 f.

⁷¹² Denzinger-Schönmetzer 1976, S. 260, aus den Dokumenten Papst Innocenz III. des 4. Lateranischen Konzils vom 11. bis 30. November 1215: *Jesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus, et vino in sanguinem potestate divina.*

⁷¹³ Stürmer 1962, S. 115.

⁷¹⁴ Ohst in Ökumenische Kirchengeschichte 2008, S. 84; Wiegand II, 1928, S. 42; zum Begriff Dogma siehe Seewald 2018, S. 29 ff.

1264 vorgeschriebenen „Festes des Leibes Christi“, des Fronleichnamfestes,⁷¹⁵ nicht mehr nur im Schrein der Hochaltarretabel, in einer Wandnische oder wie in Doberan in einer mit einer Marienfigur verbundenen Pyxis⁷¹⁶ ihren Aufbewahrungsort, sondern, um das Allerheiligste auch öffentlich präsentieren zu können, Aufnahme in eigens dafür errichteten Sakramentshäusern.

Auf der Rückseite der Flügel des Alfelder Marienretabels sind die Reste der einige Jahre später auf die Holzplatten der Rückseite aufgetragenen Malerei mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte der Gottesmutter mit Geburt, Tempelgang, ihrer Vermählung mit Josef sowie die Darstellung ihres Todes nur noch schwach zu erkennen.⁷¹⁷ Sie wurden ergänzt mit Motiven aus dem Leben des wundertätigen Bischofs von Myra, Nikolaus.⁷¹⁸ Als Vorlage dienten dem Maler Texte aus der *Legenda aurea*.⁷¹⁹

Die aufwendige Ausführung des Flügelaltars hielt sich nicht mehr an die durch Bernhard von Clairvaux auf der Grundlage der zisterziensischen Verfassung, der *Charta Caritatis*⁷²⁰ festgelegten strengen, den Schmuck der für Zisterzienserkirchen geltenden Bestimmungen.⁷²¹ Bereits im Jahr 1240, ein knappes Jahrhundert nach dem Tod des hl. Bernhards, beschloss das Generalkapitel des Zisterziensereordens, mit Bildern geschmückte Altaraufsätze in ihren Kirchen vorzuschreiben.⁷²²

5.2 Materieller Befund und Restaurierungen

Der Frankfurter Domherr Münzenberger, der die Qualität des angekauften Alfelder Retabels, des „schönen“ Altarwerks, sogleich erkannt hatte, beauftragte den ebenfalls in Frankfurt wohnenden Restaurator Weis mit der Restaurierung aller verroteten Figuren der geschnitzten Festtagsseite und überwachte selbst die Durchführung der Arbeiten mit der Auflage, nach der alten Polychromierung vorzugehen.⁷²³

⁷¹⁵ Die zuerst für das Bistum Lüttich 1246 eingeführte liturgische Feier der Eucharistie, das „Fest des Leibes Christi“, Fronleichnam, wurde 1264 durch Urban IV. für die westliche Kirche verbindlich, nachdem Thomas von Aquin die Texte für Offizium und Messe zusammengestellt und mit einer eigenen Sequenz (*Lauda Sion, Salvatorem*) bereichert hatte. Siehe Schott 1934, S. 544 ff.; Lex. d. Päpste 2001, S. 387.

⁷¹⁶ Siehe Fründt 1989, S. 11: Die um 1290 aus Eichenholz geschnitzte Marienfigur mit bekleidetem Kind, die sogenannte Leuchtermadonna der Zisterze Doberean, hält in ihrer rechten Hand zusammen mit der linken ihres Sohnes eine für die Hostien vorgesehene Pyxis. Im 15. Jahrhundert wurde umgewandelt und dargestellt als „Apokalyptisches Weib“ durch die Beigabe des Strahlenkranzes und der Mondsichel zu ihren Füßen.

⁷¹⁷ Vgl. *Legenda aurea*, S. 681 f.

⁷¹⁸ Siehe Beschreibung der Malereireste auf den Außenflügelseiten in Gmelin 1974, S. 286–390.

⁷¹⁹ Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 27, 33 f.

⁷²⁰ Vgl. Schwaiger 1994, S. 455.

⁷²¹ Ders. 1994, S. 458.

⁷²² Siehe Hasse 1941, S. 9.

⁷²³ Münzenberger 1989, S. 177 f.

Für den Pressbrokathintergrund wurde der gesamte Kreidegrund neu aufgetragen und für die Fassung Glanzgold mit nur wenigen Farben angewendet. Weis, der sich an den Stil der alten Retabelteile gehalten hatte, ergänzte beschädigte Figuren und schnitzte eine neue Kammbekrönung, die auf schmalen Brettern mit den ursprünglich aufgemalten Schriftzügen des Regina-Coeli-Hymnus ruhte. Anschließend gelangten die Teile des restaurierten Flügelaltars nach Köln in die Hände des Malers Batzem, der die Szenen der Malerei auf den Rückseiten der Flügel, von denen nur noch etwa zwanzig Prozent erhalten waren, ergänzte. Nach weiteren Verlusten der Malereireste als Folge von Kriegsschäden wurden, so Gmelin, während einer Restaurierung im Jahr 1964 die Fehlstellen mit grauer Farbe hervorgehoben (Abb. 104).⁷²⁴

Der vergoldete Pressbrokat auf den Brettern der Rückwand mit den aufgedübelten Reliefs, wurde während der letzten Restaurierungen erneuert. In jedem Teil der geschnitzten Festtagsseite herrscht der Goldton vor, der in den Reliefszenen durch blaue und rote Akzente unterbrochen wird. Beide Farbtöne wurden auch verwendet für die Rahmung der als Einheit zusammengefassten Reliefmotive der Registerteile, die durch einen im roten Farbton bemalten breiten Rahmen mit einem nach innen eingezogenen, schmalen blauen Streifen verbunden sind. Das noch Ende des 19. Jahrhunderts vorhandene Brett zwischen Kamm und Rahmen mit Borgentriks Aufschrift der Regina-Coeli-Antiphon ging, durch Kriegsschäden verursacht, verloren.

Den beiden äußeren Reliefs des linken Altarflügels, „Einzug Christi in Jerusalem“ und „Disputation der Katharina“, sind, dank hervorragender Restaurierung, die Beschädigungen, die ihnen nach einer mutwilligen Zerstörung im Jahr 2002 zugefügt wurden, kaum mehr anzusehen (Abb. 87).

5.3 Die Schreinfigur und die Schreinreliefs

Die Schreinfigur

Die konisch nach hinten zurückspringende Schreinmitte des Alfelder Retabels beherrscht die vollrund geschnitzte Marienfigur mit Kind, die im Strahlenkranz und auf der Mondsichel als Apokalyptisches Weib dargestellt ist; ihre Lilienkrone und das Szepter in der Rechten weisen sie als durch ihren Sohn ausgezeichnete Himmlskönigin aus. (Abb. 67).

Ihre Standfläche ist eine auf einer Plinthe stehende, nach unten gewölbte Mondsichel über dem Profil eines männlichen Gesichts (Abb. 68b). Wie im Hemmerder Retabel im Hodegetriatypus dargestellt (Abb. 5), trägt sie die noch original erhaltene Figur des Kindes auf dem linken Arm, ihre erhobene Rechte hält das Lilienzepher.

⁷²⁴ Vgl. Gmelin 1974, S. 389.

Bis auf einige Details wie der Strahlenkranz sowie die Spuren eines Mitte des 20. Jahrhunderts entfernten Rosenkranzes ist Marienfigur fast identisch mit der etwa wenige Jahre zuvor von Cord Borgentrik für den Hochaltar der Hemmerder St. Bartholomäuskirche geschnitzten Figur der Gottesmutter.

Der ovale, vergoldete Strahlenkranz aus abwechselnd flammenförmigen und spitzen Strahlen, der die Marienfigur vor dem Hintergrund der mit Pressbrokat ausgekleideten Schreinwand umgibt, greift auch hier die im 12. Kapitel der Apokalypse des Johannes in den Versen 4. 3 ausgeführte Schilderung der auf dem Mond stehenden und von der Sonne bekleideten „Himmelsfrau“ auf.

Der hohe, in gegenläufiger Eselsrückenform über Maßwerkzierformen ausgeführte Baldachin als Würdezeichen, der die Gottesmutter überkrönt, ist durch seine filigranartig geschnitzte Arbeit vor allen anderen Schleierbretten der Altarteile hervorgehoben.

Wie die etwa gleich große Marienfigur des Hemmerder Schreins, die 131 cm misst, trägt die vom Strahlenkranz umgebene Alfelder Marienfigur unter dem Humerale eine Tunika manicata sowie zwei, von einem Tasselsteg zusammengehaltene Mantelhälften, deren rechte Seite unter ihrem rechten Arm gehalten wird. Die linke Hälfte wird von der linken Schulter unterhalb des Armes in Knitter- und Röhrenfalten bis zur rechten Hüfte gezogen, wo das Ende in blau gehaltenen Faltenaufschlägen herabfällt. Unter den gebrochenen Falten des mit Pressbrokat gemusterten und vergoldeten Untergewandes sind die roten Schuhspitzen sichtbar (Abb. 67). Die Marienfigur ist frontal ausgerichtet, ebenso das rötlich gefasste Oberteil ihrer Tunika, die entgegen der älteren Madonnendarstellungen Borgentriks, wie die Alversdorfer Madonna (Abb. 7), nicht mehr die Bewegungsrichtung zur linken Hüfte anzeigt. Das Oval ihres auffallend länglichen Gesichtes, unterstützt durch die hohe, gewölbte Stirn unter einer ausladenden Lilienkrone, die lange gerade Nase über einem kleinen Mund lassen die Handschrift Borgentriks erkennen.

Unter gesenkten Lidern sind die Augen der Gottesmutter nach unten gerichtet, als beobachte sie das von den Zelebranten während der Liturgie ausgeführte, ihrem Sohn geltende Geschehen auf der Mensa. Sie nimmt keinen Blickkontakt zu ihrem Kind auf, das jedoch mit zur Seite geneigtem, erhobenem Köpfchen zu ihr aufblickt. Mit seinen vor den Oberkörper abgewinkelten Armen hält die Figur des Gottessohnes mit beiden Händen eine Taube, deren Kopf sich wie zutraulich an die linke Hand des Kindes schmiegt.

Die Erscheinungsform der Taube wird mit vielen verschiedenen Symbolen belegt, deren herausragendes für den Heiligen Geist steht.⁷²⁵ Im Neuen Testament

⁷²⁵ Augustinus begründet in seinen Vorträgen zum Evangelium des Johannes (1, 32–33) „Warum Gott den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube habe zeigen wollen“. In: Aurelius Augustinus, Vorträge, 6. Vortrag 1913, S. 87 ff. Frühe Beispiele der Taube als Sinnbild für den Heiligen Geist finden sich in Rom im Fresko aus dem 3. Jahrhundert mit einer Taufe Christi im Hypogäum der Lucina, dem ältesten Teil der Callixtus-Katakomba an der Via Appia Anitica sowie im Motiv der Verkündigung an Maria am Triumphbogenmosaik der Kirche S. Maria Maggiore aus dem 5. Jarundert.. Siehe Fasola/Mancinelli 2007, S. 38 f.; Oakeshott 1967. Abb. 55.

wird die Taube nur einmal erwähnt im Bericht des Evangelisten Matthäus (3, 16) über die Taufe Jesu. Das gültige Symbol der Taube für den Heiligen Geistes folgte aus einem Beschluss, der während des im Jahr 325 in Nicaea einberufenen Konzils in Verbindung mit der Trinitätslehre festgelegt wurde.⁷²⁶

Neben der Fülle von Sinnbildern, die Bernhard von Clairvaux für Maria fand, entnahm er dem Hohen Lied (Cant. Cantic. 6, 8), *una est columba mea perfecta mea una est matris suae electa genetrici suae*⁷²⁷, das Bild der Taube, die dort Sulamith meint, und übertrug dieses als ein Symbol auf die keusche, tugendreiche Maria.⁷²⁸

Der Wandel der Marienfrömmigkeit als eine Folge der im 12. Jahrhundert mit Bernhard von Clairvaux beginnenden Mystik wirkte sich auch aus auf Mariendarstellungen mit einer gefühlsbetonten Beziehung zwischen der Gottesmutter und ihrem Sohn,⁷²⁹ sie spiegelt sich ebenfalls wider in den bildlichen Wiedergaben der Pfeiler- und Trumeaufiguren französischer Kathedralen wie die Trumeau-Figur der Vierge dorée an der Kathedrale von Amiens, um 1250 (Abb. 6b).

Die unter welfischem Patronat stehende, 1145 von Amelungsborn aus gegründete Zisterze Riddagshausen vor den Toren Braunschweigs, erhielt 1270, wenige Jahre vor der endgültigen Weihe der Kirche über der zweitürigen Westportalanlage als Schmuck der nach Zisterziensergewohnheit sparsam dekorierten Bauglieder eine aus Kalkstein angefertigte Figur der Madonna mit Kind (Abb. 6a).⁷³⁰

Zwar war in den zisterziensischen Ordenstatuten das von Bernhard erlassene Verbot von Bildwerken und Schmuck in den Kirchen festgelegt, gefordert aber wurden ausdrücklich neben bemalten Kruzifixen das Sitz- oder Standbild der Gottesmutter mit Kind; nach den Vorstellungen des Abtes erhielt das durch ihn gegründete Zisterzienserkloster Fontenay um 1300 eine zwei Meter hohe Standfigur der Muttergottes, die „Vierge de Fontenay“, mit einem bekleideten Kind auf dem linken Arm (Abb. 69).⁷³¹ Die Haltung der Marienfigur ist gelöst, die Schuhspitze ihres linken Standbeins schaut unter dem weich fließenden, gegürteten Gewand hervor, das zur rechten Seite ausschwingend auf dem Spielbein liegt. Ihr Umhang, der in drei Schüsselfalten von der rechten zur linken Seite gezogen ist, rahmt mit Kaskadenfalten die Figur ein. Zärtlich schauen Mutter und Kind einander an. Mit der Rechten, ähnlich der Riddagshäuser Madonna, führt das Christuskind die Hand zum Kopfschleier der Mutter, seine Linke umfasst eine Taube, ein Motiv, das dem zisterziensischen Auftraggeber des Alfelder Altars vertraut gewesen sein muss (Abb. 67). Die frontal im Stil einer stehenden Hodegetria dargestellte, ursprünglich bemalte Portalmadonna der Riddagshäuser Klosterkirche Ab. 6a) trägt ihren Sohn auf dem linken Arm, die Finger ihrer Rechten halten behutsam das Füßchen ihres mit einer gegürteten Tunika bekleideten Kindes. Sie selbst ist angetan mit einem Mantel, der

⁷²⁶ Vgl. Schmidt 1982, S. 110 f.; Stürmer 1962, S. 28.

⁷²⁷ Vulgata 1994, Canticum Canticorum 6, 8., S. 1000.

⁷²⁸ Vgl. Riegler 1983, S. 14.

⁷²⁹ Vgl. Schiller 1980, S. 187.

⁷³⁰ Vgl. Riddagshausen 1975, S. 18 ff.

⁷³¹ Vgl. Droste 1993, S. 128.

durch einen Steg zusammengehalten wird über einer ebenfalls gegürteten Tunika manicata, die in Röhrenfalten herabfällt und in gelockerten Faltenaufschlägen den Fußspitzen aufliegt. Maria und ihr Sohn, der mit seiner erhobenen Rechten das Kinn seiner Mutter berührt, lächeln. Mit leicht gesenkten Augenlidern schaut sie nach unten auf den Eintretenden.

Cord Borgentrik hat, davon ist auszugehen, die Kalksteinfigur der etwa lebensgroßen Madonna über dem Portal der wenige Kilometer von seiner Werkstatt entfernten Klosterkirche Riddagshausen gekannt; eine Anlehnung daran zeigen die beiden Marienstatuen der Hemmerder und Alfelder Altaraufsätze. Beide übernehmen das feine Lächeln der zweihundert Jahre älteren Figur. Mehr noch hält sich die jüngere Alfelder Regina Coeli an die frontale Ausführung und Faltengebung der Tunika der Marienfigur in Riddagshausen.

Wie die Figur der Gottesmutter der Hemmerder Kirche steht die mit der Mondscheibe und Maske⁷³² verbundene Alfelder Schreinfigur auf einer sechseckigen Plinthe (Abb. 68b).

Die Plinthe war ursprünglich wie in Hemmerde und Gandersheim mit dem Hymnus an die „Mutter der Barmherzigkeit“⁷³³ beschriftet und drückte aus, die Himmelskönigin möge als Mittlerin die an sie gerichteten Bitten an ihren Sohn weiterleiten.⁷³⁴

Ein Rosenkranz, der einst in ovaler, geöffneter Form (Abb. 65) die Strahlen umgab und dessen Abdruck sich im Pressbrokat des Hintergrundes abzeichnet, ist vermutlich nach 1500 hinzugefügt worden.

Die Schreinreliefs

Die Figur der Gottesmutter wird zu beiden Seiten flankiert von je zwei in Bas- und Hochrelief ausgeführten, in ein Quadrat eingebundenen Motiven nach den im Neuen Testament geschilderten Ereignissen aus dem Marienleben, die begleitet werden von drei Statuetten weiblicher und eines männlichen, auf eigenen Sockeln stehenden Heiliger (Abb. 66).

Die von unten nach oben angeordneten Reliefs im zweizonigen Aufbau der Schreinseitenteile zeigen Geschehnisse aus dem Anfang der Heilsgeschichte und folgen den im Kultus der Kirche gefeierten Marienfesten mit *Mariä Verkündigung*,

Geburt Christi, *Beschneidung des Herrn* und *Anbetung der Heiligen Drei Könige*. Als Assistenzfiguren der Szenen fungieren die vier als Heilige verehrten Dorothea, Margareta, sowie ein Bischof und der Apostel Judas Thaddäus.

⁷³² Dass der Mond zu Füßen der Gottesmutter auch durch ein weibliches Gesicht ausgedrückt werden konnte, zeigt die kleine, in der Nachfolge Nicolaus Gerhaerts um 1470/80 geschnitzte Madonnenfigur auf der Mondsichel, die seit 1917 im Berliner Bodem-Museum (Abb. 108) aufbewahrt wird.

⁷³³ Richter 2010, S. 48.

⁷³⁴ Dieser Gedanke ist deutlich ausgedrückt im Risalit des frühen Retabels der zisterziensischen Abtei Marienstatt. Die gekrönte Gottesmutter sitzt als Mediatrix mit bittender Gebärde auf einer Thronbank zur Rechten Christi, dem sie die an Gott gerichteten Bitten der Gläubigen weiterleitet. In: Marienstatt 1977, S. 35.

Verkündigung an Maria

Die Bildfolge beginnt im unteren Schreinregister links mit dem im Neuen Testament geschilderten Ereignis der *Verkündigung an Maria* (Abb. 71).

Der Bildschnitzer wiederholt bis auf wenige Veränderungen das Verkündigungsrelief des Hemmerder Altars. Auch hier ist das Bildmotiv auf einen zweifarbig gemalten, schachbrettartig gemusterten Fußboden gesetzt, der in Deutschland, so Lueken, in Verbindung mit spätmittelalterlichen Verkündigungsdarstellungen bevorzugt aufgegriffen wurde.⁷³⁵ Neben den perspektivisch gemalten Bodenplatten machen Teile des geschnitzten Mobiliars mit Betpult, einem weiß abgedecktem Bettgestell und dem schrankartigen Regal deutlich, dass der Besuch des von Gott geschickten Engels Gabriel bei Maria, *missus est angelus Gabriel a Deo* (Luk. 1, 26), in einem Innenraum stattfindet, *et ingressus angelus ad eam* (Luk. 1, 28).⁷³⁶

Gabriel hat, von links kommend, das *cubiculum* Marias betreten. Liturgisch gewandt mit weißer, gegürteter Albe über dem Amikt, trägt der Erzengel ein mit zwei quadratischen Tasseln verbundenes Pluviale, das, da der Bote kniet, in Knitterfalten wie eine Schleppe auf dem Boden liegt. Der Engel hat seinen Gruß *habe gratia plena Dominus tecum* und die ihm von Gott aufgetragene Botschaft *ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Jesum*⁷³⁷ ausgesprochen. Er zeigt mit dem Zeigefinger der Rechten auf Maria, seine Handhaltung mit aneinander gelegten Daumen und Zeigefinger der Linken hielt wohl ursprünglich entweder ein Szepter oder eine Lilie. Während der Engel seine Augen auf Maria richtet, erwartet er ihre Antwort.

Die von Gott Auserwählte sitzt in der Haltung einer Demutsmadonna auf dem Boden frontal dem Betrachter zugewendet mit leicht zur Rechten geneigtem Kopf neben dem hellrot abgedeckten Pult, das den rechten Bildrand begrenzt. Darauf liegt ein geöffnetes Buch, das sie mit dem Daumen ihrer Linken hält. Die rechte, unverhältnismäßig groß geschnitzte, angesetzte Hand liegt im Demutsgestus vor ihrem Oberkörper und bedeckt einen Teil des rötlich abgesetzten, mit Preßbrokat verzierten goldenen, mit einem breiten Gürtel gebundenen Untergewandes. Von dem rot eingefassten, viereckigen Halsausschnitt ziehen sich parallel geführte Faltenstränge der Tunika bis unter den Gürtel hindurch. Ihr von der linken Schulter gezogener, ebenfalls vergoldeter Mantel, dessen Faltenaufschläge das blaue Futter zeigen, umhüllt ihre dem Erzengel zugewandte rechte Seite sowie ihre Knie und bildet, wie auch das Pluviale des Engels, eine auf den Fliesen im Faltenbündel liegende Schleppe. Das gleichmäßig oval geformte Gesicht, ähnlich dem der Schreinfigur, zeigt wieder die typischen Merkmale der von Borgentrik geschnitzten Frauenfiguren mit gesenkten Augenlidern, kleinem Mund und langer, schmaler Nase.⁷³⁸ Ihr gewelltes braunes Haar, das die hohe Stirn freilässt, fällt in dicken Strähnen über die Schultern und den rechten Arm.

⁷³⁵ Vgl. Lueken 2000, S. 46 f.

⁷³⁶ Vulgata 1994, S. 1606.

⁷³⁷ Vulgata 1994, S. 1606.

⁷³⁸ Vgl. Stuttmann/Osten 1940, S. 72.

Maria sieht den Boten zwar nicht, hört aber seine Worte. Ihr, der von Gott vor aller Zeit vorherbestimmten Mutter des Erlösers, lässt der Engel Zeit für ihre Entscheidung zur Zustimmung. Beide verharren im Vordergrund der Szene wie im Schweigen und Nachdenken.

Maria, die zunächst das auf sie zukommende Geschehen anzweifelt, *quomodo fiet istud* (Lc 1, 34), wird mit demütigen Worten die von ihr erwartete Antwort geben, welche für den Verlauf der Heilsgeschichte bestimmend werden sollte *ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum* (Lc 1, 38).⁷³⁹

Nach dem Vorbild niederländischer Maler, die die Verkündigungen im Schlafgemach der Maria zeigen, fand dieses Motiv über einige Künstler in Westfalen, z. B. im gemalten Verkündigungsbild des ‚Liesborner Altars‘ von 1480⁷⁴⁰, ebenfalls Aufnahme Niedersachsen.⁷⁴¹

Hinter der Zweiergruppe deutet ein über das Bett in Falten gelegtes weißes Tuch die Reinheit Marias an. Darauf stehen, an die Rückwand angelehnt, drei Kissen, an deren Ecken vergoldete Quasten angesetzt sind. Diese Kissen in Verkündigungsdarstellungen, ein wohl als Trinitätssymbol der niederländischen Malerei entnommenes Motiv, das zum Beispiel von Rogier van der Weyden in seinem Verkündigungstriptychon von 1440 oder in seinem, in München aufbewahrten Columba-Altar (Abb. 116) von 1450⁷⁴² sowie für das Verkündigungsgemälde des süddeutschen Sterzinger Altars Hans Multschers von 1459⁷⁴³ (Abb. 115) verwendet wurde, zitieren in ihrem Faltenverlauf die Polster aus dem Schreinrelief des Hemmerder Altaraufsatzes (Abb. 12). Ausgehend von der liturgischen Gewandung des Erzengels, dessen rote, um das linke Handgelenk geschlungene Stola unter der Alba verläuft und vor den Knien dem Fußboden aufliegt, zeigt der reich ausgestattete Alfelder Verkündigungsraum Gegenstände, die in der Liturgie verankert sind.

Das offene, rot hervorgehobene Schrankteil auf dem Vorsprung der Bettrückwand mit drei hochrechteckigen Fächern zeigt neben Alltagsgegenständen einen goldenen Kelch, der durch seine Größe hervorgehoben ist. Sein leicht erhabener Fuß, der einen trompetenförmigen Schaft mit Nodus und glockenförmige Kupa trägt, ist ein Hinweis auf den eucharistischen Kelch und deutet zugleich auf Maria als „Gefäß“, in dem Gott Mensch wird.

Die in einem der Regalfächer gelagerten Bücher können als Gebetbücher verstanden werden, die auf Maria als gelehrte Frau hinweisen. Im rechten Fach steht ein kleiner Wasserkessel unter einem „ingedrückten Fenstervorhangbogen“, eine spätgotische Form, mit der Borgentrik für seine Schnitzarbeiten ein neues Element aufgegriffen hat.⁷⁴⁴

⁷³⁹ Vulgata 1994, S. 1606 f.

⁷⁴⁰ Siehe Abbildung 72 in: Spätgotik 2021, S. 215.

⁷⁴¹ Vgl. Lüken 2000, S. 133; S. 370, Fußn. 258.

⁷⁴² Kemperdick 1999, S. 33.

⁷⁴³ Vgl. Söding 1991, Abb. 43.

⁷⁴⁴ Hans Witten, der bis um 1500 in Braunschweig als Bildhauer und Bildschnitzer wirkte, setzte dieses neue Fenstermotiv in Architekturteile seines Bornaer Altars ein. Siehe Fründt 1975, S. 51.

Die Geburt Christi

Im oberen Schreinregister gilt die bildliche Darstellung zur Rechten der Gottesmutter der *Geburt Christi* in Form der Anbetung des neugeborenen Kindes (Abb. 72). Das Weihnachtsfest, die nach dem Jahr 313 für den 25. Dezember im römischen Festkalender festgelegte *Nativitas Domini*, steht mit einer liturgischen Feier im Zentrum des Messritus.

Lukas berichtet sachlich von dem Geschehen in einer Herberge zu Bethlehem et peperit filium suum primogenitum et pannis eum involvit et reclinavit eum in praeseptio quia non erat eis locus in diversorio⁷⁴⁵ (Luc. 2, 7).⁷⁴⁶

Das aus dem Kontext der „Geburt Christi“ heraus gelöste Motiv der „Anbetung des Kindes“ entwickelte sich am Ende des 14. Jahrhunderts, nachdem die Visionen der schwedischen Seherin Birgitta von Schweden (1303–1374) bald nach ihrem Tod veröffentlicht worden waren.⁷⁴⁷ Ihre *Revelationes celestes* standen daraufhin Künstlern für bildliche Darstellungen, wie auch dem als Maler tätigen Dominikaner Meister Francke (1380/85–nach 1430) (Abb. 22a)⁷⁴⁸ sowie dem in Köln wirkenden Künstler Stephan Lochner (um 1410–1453), zur Verfügung (Abb. 28).⁷⁴⁹

Wie im Anbetungsmotiv des Hemmerder Retabels (Abb. 23) hält sich der Bildschnitzer auch hier an die Offenbarungen der Birgitta, und fügt wie dort ebenfalls Ochs und Esel hinzu. In eine Dreieckskomposition im Zentrum des Bildmotivs eingebunden, strahlen Mutter und Kind sowie zwei am unteren Bildrand kniende Engeln Ruhe aus. Sie wird durchbrochen von dem herbeigeeilten Josef, worauf seine weite Schrittstellung weist, sowie drei Hirten, die der Verkündigung des Engels, „dass der Erlöser der Welt geboren worden sei“, gefolgt sind und durch die schräg vor die Rückwand gesetzte Tür das Neugeborene bestaunen.

Die Dreieckskomposition, die Maria mit dem neugeborenen Sohn und zwei kleinen Engeln umschließt, hat seinen Vorläufer in der Anbetung des Kindes im Mittelburger Altarbild Rogier van der Weydens von 1445 (Abb. 22b), das nicht nur Hugo van der Goes im Portinari-Altarbild aus dem Jahr 1476/77 zur Nachahmung diente.⁷⁵⁰

Das dargestellte Motiv aus der Weihnachtsgeschichte folgt dem 27. Kapitel des VII. Buches Birgittas, „als die Geburt geschehen war, trat der heilige Josef herein, warf sich auf die Erde nieder und kniend betete er das Kind an“.⁷⁵¹ Das Hemmerder

⁷⁴⁵ Vulgata 1994, S. 1608.

⁷⁴⁶ Schott 1934, S. 41 ff.

⁷⁴⁷ Ausgaben: Birgittas *Revelationes celestes* erschienen 1492 in Lübeck; in Auszügen bei Koberger in Nürnberg.

⁷⁴⁸ Meister Francke, Dominikaner, der in Paris studiert hatte, verband in seinen Flügelaltarbildern franco-flämische und westfälische Einflüsse. In seiner „Anbetung des Kindes“ des Hamburger Thomas-Altars folgt er, wohl als erster der im Norddeutschland tätigen Künstler, den Visionen der Birgitta von Vadstena. In: Goldgrund und Himmelslicht 1999, S. 141 ff.

⁷⁴⁹ Vgl. Brug 2001, S. 12.

⁷⁵⁰ Vgl. Kemperdick 1999, S. 64; S. 131.

⁷⁵¹ Zitiert nach Holböck 1988, S. 157.

Relief der Anbetung weist mit dem knienden Josef auf den Schluss der Vision Birgittas, der Alfelder Schrein hingegen zeigt mit Josefs Herbeieilen den Beginn des von der Heiligen nach der Geburt „Gesehenen“.

Borgentrik setzt die Malerei niederländischer Künstler, die sich auch von Kupferstichen Martin Schongauers (um 1450–1491) und denen des Goldschmieds und Kupferstechers E. S. (1420–um 1467) anregen ließen, dreidimensional um.⁷⁵² Das Alfelder Reliefbild steht in einer eindeutigen Abhängigkeit vom Kupferstich L. 5 Martin Schongauers (Abb. 73), dem wiederum spiegelverkehrt die Haltung der Gottesmutter, ihre Kleidung und das zu ihren Füßen liegende Kind aus Altargemälden Rogier van der Weydens als Vorlage diente.

Auch im Aufbau und in Details folgt Borgentrik dem Kupferstich Martin Schongauers, in dem jedoch die zwei kleinen, der niederländischen Malerei oder dem um 1450 entstandenen Kupferstich L. 22 des Meisters E.S.⁷⁵³ entnommenen betenden Engel, die Borgentrik neben das auf dem Boden liegende Kind setzt, fehlen.

Im Dreiviertelprofil dargestellt, kniet Maria vor dem Kind, auf das ihre Augen unter schweren Lidern blicken. Die Finger ihrer nach unten gerichteten Hände sind wie auf dem Kupferstich nur leicht ineinander gelegt. Ihr von der rechten Schulter herabgezogener Mantel, dessen Saum in einem Faltenbündel auf dem Boden liegt, bildet einen aus Schongauers Stich zitierten, bis zum Boden gezogenen Faltenbogen, auf dessen blau gefüttertem Innenfutter das Kind mit angewinkelten Beinchen liegt und die Arme der Mutter entgegenstreckt. Die mit großen Flügeln ausgestatteten Engel am Kopfende des Gottessohnes haben ihre Hände zum Gebet erhoben. Darüber ist der nach links gewendete Kopf des Ochsens sichtbar, der auch hier wie in Schongauers Kupferstich mit seinen Augen Kontakt zum Betrachter aufnimmt als wolle er nach der Prophetie Jesajas (Jes. 1, 3) darauf hinweisen, dass der Stier seinen Herrn kenne, *cognovit bos possessorem suum*.⁷⁵⁴ Hinter der Anbetungsgruppe steht frontal dargestellt Josef in weiter Schrittstellung. Seine Kleidung mit kurzer, gegürteter Tunika und dem am Hals gebundenen kurzen Umhang entspricht derjenigen des Kupferstiches ebenso die Laterne in seiner Rechten und seine auf einen Stock abgestützte Linke. Der leicht gesenkte Kopf des Esels, dessen Körper mit dem rechten Bildrand verbunden ist, verdeckt ein wenig das Gewand des bärtigen Josef. Borgentrik hielt sich auch mit der Wiedergabe der drei gestikulierenden Hirten unter dem schräg in den Raum gestellten Rundborgen am linken Bildrand an die Darstellung seiner Vorlage.

Im Gegensatz zum schlichter ausgeführten Relief der Hemmerder Anbetung ist die lebendige Schilderung der einige Jahre später entstandenen Alfelder Anbetung, was übrigens auch für alle übrigen Reliefs gilt, auf einer künstlerisch aufwendigeren

⁷⁵² Thöllden sieht in Borgentriks Alfelder Weihnachtsdarstellung eine vollständige Übernahme aus Schongauers Blatt B4. In: Thöllden 1938, S. 12 f.

⁷⁵³ Grimm 2006, S. 51 f.

⁷⁵⁴ Vulgata 1994, S. 1097.

Stilstufe, die möglicherweise auch dem zisterziensischen Auftraggeber aus Marienrode, wohl mit Unterstützung wohlhabender Stifter, da der Preis sich auch nach der Anzahl der geschnitzten Figuren richtete, geschuldet ist.

Beschneidung des Herrn

In einer engen Beziehung zum Weihnachtsmotiv steht das Motiv im unteren Register rechts neben der Gottesmutter (Abb. 79) *Beschneidung des Herrn* nach dem knappen Bericht des Evangelisten Lukas: *Und als acht Tage vorüber waren und das Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, noch ehe das Kind im Schoß seiner Mutter empfangen wurde* (Luk. 2, 21).⁷⁵⁵

Heinrich von St. Gallen übernahm im „Marienleben“ Kommentare zur *Namensgebung und Beschneidung Jesu* aus der *Legenda aurea* des Jacobus des Voragine, der wiederum aus Bernhard von Clairvaux Sermon „De circumcisione Domini“ zitierte.

*O, spricht der suß sandt Bernhard, wie gar ein susser kostenlicher nam dem edeln kind gegeben ist! Wo hat man ihn nur gefunden oder von wem ist erim gegeben? Er antwort im selber vnd spricht: Der nam ist gefunden worden yn dem obristen himel, do got wont in seiner majestat, vnd ist im geben von got dem alsmechtigen auß dem rat der heiligen driualtigkeit vnd ist ausgesprochen von dem engel Gabriel vnd ist also behalten worden in dem zierlichen vaß dez reinen herczen Marie seiner werden zarten frolichen muter.*⁷⁵⁶

Im Relief des Alfelder Altaraufsatzes findet die Zeremonie der Beschneidung in einem Raum statt, in dem lediglich ein trapezförmiger Altar steht. Seine dicke graue Marmorplatte liegt auf einem Untergestell, dem Stipes, in dessen zwei Rundbogenöffnungen drei Bücher sowie eine Weinkanne auf einem Fuß mit kurzem Schaft, Deckel und Griff stehen. Das mit einem Tuch bekleidete Kind, welches während dieses Vorgangs zum ersten Mal mit seinem Namen genannt wird, sitzt mit zur rechten Seite geneigtem Oberkörper auf der als Altar dienenden Steinplatte. Das Zentrum der acht Figuren, die das Kind Jesus umgeben, ist sein runder Lockenkopf, sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet.

Herausgehoben erscheint eine Dreiergruppe mit Maria, die mit gebeugtem Knie links neben dem Altar steht und mit beiden Händen das rechte Ärmchen ihres Sohnes hält. Der hinter dem Altarblock stehende Priester umfasst mit der Linken den linken abgespreizten Arm des Kindes. Auf der rechten Seite vollzieht der in Dreiviertelansicht dargestellte Mohel mit beiden Händen die vorgeschriebene Handlung. Am linken Bildrand steht Marias Begleiterin, deren Kopf mit einem aus weißem Stoff umwickelten Reif geschmückt ist. In der von den Stoffbahnen ihres Mantels verhüllten Rechten hält sie ein Henkelgefäß mit zwei Tauben und in der Linken eine lange gedrehte Kerze. Sie ist in das Bildmotiv eingefügt als ein Hinweis auf die am 2. Februar liturgisch gefeierte Fest der *Darstellung des Herrn*, das als Motiv im Alfelder

⁷⁵⁵ Nestle-Aland 1984, S. 157.

⁷⁵⁶ Hilg 1981, S. 189, S. 341; *Legenda aurea* 1979, S. 93 f.

Retabel nicht erscheint. Borgentrik zitiert die Figur der Gefährtin Marias aus der Darstellung des Hemmerder Retabels, wo diese mit weit geöffneten Augen und mit heiterem Ausdruck auf den Betrachter blickt (Abb. 29). Hier jedoch sind ihre Augen niedergeschlagen und mit schmerzlichem Ausdruck nimmt sie nicht Teil an dem Geschehen, das neben ihr ausgeführt wird.

Im Hintergrund sind nur die Köpfe zweier weiblicher Figuren sichtbar. Den Kopf der ersteren bedeckt ein lose auf den Kopf gelegtes Tuch, die zweite dagegen trägt einen modischen, gepolsterten Kranz aus blauen und weißen Stoffbahnen. Die Augen beider Frauen schauen aus dem Bild heraus, so als wendeten sie sich ebenfalls ab von dem auf dem Altar ausgeführten Hergang.

Hinter dem Mohel erscheint das ausdrucksvolle Gesicht eines Mannes, dessen Kopf, eingebunden in einer unter dem Kinn gebundenen roten Gugelaube, nach oben gerichtet ist. Er schaut unter schweren Augenlidern wie nachdenklich und fragend in die Ferne. Neben ihm steht am rechten Bildrand im Profil wiedergegeben der graubärtige Josef, wie konzentriert betrachtet er das Gesicht des nach unten auf den Altar blickenden Priesters, dessen geöffneter Mund wohl gerade den Namen des Kindes ausspricht. Maria zu seiner Rechten, deren blaue, über die vergoldete Tunika gelegte Stola vom Rücken in einer schräg nach unten verlaufenden Linie am unteren Bildrand auf dem Boden vor dem Altar liegt, schaut lächelnd auf ihren Sohn. Auf sie fällt der eindringliche Blick des ihr gegenüber am rechten Bildrand stehenden Mohel, während seine Hände im Begriff sind, das Tuch des Kindes zu entfernen. Über seinem an der Seite geschlitzten, von einer runden Schließe zusammengehaltenen Mantel liegt ein weißer Umhang, der auf seinem Rücken von einem großen Knoten zusammengehalten wird. Der barhäuptige Mohel, der zu sprechen scheint, ist mit einer besonderen Art der Haarbehandlung ausgestattet; seinen schüttereren Haarkranz zieren flach aufgelegte, geringelte Locken. Wie dieser zeigen die vier im Relief dargestellten männlichen Figuren über ihre eingefallenen Wangen stark betonte Wangenknochen.

Borgentrik wiederholt das Motiv der in ein Dreieck eingebundenen gemalten Beschneidungsszene mit der Kerzenhalterin als Begleiterin nach der gemalten Szene des Gandersheimer Hochaltarretabels (Abb. 80).⁷⁵⁷

Für den Betrachter bedeutete das im Relief durch Augenspiel und Gestik ausgedrückte Geschehen ein Appell an das Mitleiden mit dem „Ersten Schmerz der Maria“.⁷⁵⁸

Anbetung der Heiligen Drei Könige

Das obere Schreinregister zeigt zur Linken der Gottesmutter die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 75) nach dem Bericht des Evangelisten Matthäus (2, 1–12). Die Magier, *Magi ab oriente* (Matth. 2, 2), die ersten aus dem Heidentum, die der

⁷⁵⁷ Vgl. Richter 2010, S. 50.

⁷⁵⁸ Siehe auch Hans Wittens Bornaer Altar von 1508: Letztes Relief der ersten Wandlung „Die sieben Schmerzen Mariens“, in: Fründt 1775, Abb. 14. (Abb. 116).

Weissagung *videbo eum sed non modo intuebor illum sed non prope orietur stella ex Jacob et consurget virga de Israhel*⁷⁵⁹ des einzigen heidnischen, im Alten Testament beschriebenen Propheten Balaam (4. Mose, 24,17) vertraut hatten, waren dem Stern, der über Bethlehem stehen geblieben war, gefolgt. Analog zu den Geschenken der Sterndeuter, Gold, Weihrauch und Myrrhe, war die Dreizahl von Origenes aus Alexandrien (185–253/54), der, wie auch Justinus (gest. 165 in Rom), zuerst eine Verbindung der Magier mit Balaams (Bileam) Prophezeiung gesehen hatte, festgelegt worden. „Die drei Gaben, welche die als Könige Dargestellten dem Herrn geopfert hatten, Gold, Weihrauch und Myrrhe,“ schrieb Johannes von Hildesheim (um 1310–1375) in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, „bedeuten, dass königliche Macht, göttliche Majestät und menschliche Sterblichkeit sich in einer Person, in Christus vereinen.“⁷⁶⁰

Mit einem neuen Typ für die Anbetung der Heiligen Drei Könige, machte sich die Kathedralplastik frei von byzantinischen Vorgaben (Abb. 24), von denen sich ebenso Giotto (um 1266–1337), unter dem Einfluss der franziskanischen Mystik,⁷⁶¹ in den Fresken der Maria Annunziata geweihten Scrovegni-Kapelle in Padua gelöst hatte. Das schon um 1200, für Kathedraltympana entwickelte, von Giotto um 1305 aufgegriffene Motiv⁷⁶² mit dem älteren König, der seine Krone abgelegt hat, vor dem Kind kniet und im Begriff ist, dessen Füßchen oder auch die Ärmchen zu küssen, wie auch auf Rogier van der Weydens 1455 für die St. Columba-Kirche in Köln gemaltem Flügelaltar blieb als Formel in Anbetungsdarstellungen bis über das 15. Jahrhundert hinaus erhalten.⁷⁶³

Die Darstellung der drei Weisen als Greis, als Mann mittleren Alters und als Jüngling kam in der Ostkirche um 550 in der Buchmalerei auf, in der Westkirche erst um 900.⁷⁶⁴ Der um 990 auf der Reichenau für den Erzbischof von Trier entstandene Codex Egberti stellt auf Blatt 17r, das byzantinischen Einfluss verrät,⁷⁶⁵ die Weisen als Könige dar und bezeichnet jeden mit Namen (Abb. 76).

Der Brüsseler Stadtmaler Rogier van der Weyden ließ sich für die mittlere Tafel seines Cokumba-Altars von 1445 anregen von Stephan Lochners 260 x 285 cm

⁷⁵⁹ Vulgata 1994, Nm 24, 17, S. 215.

⁷⁶⁰ Der Niedersachse Johannes von Hildesheim (um 1310–1375), Prior des Karmeliterklosters Marienau, in Avignon und Paris ausgebildet, wurde von Florentinus von Wevelinghoven, Domherr zu Köln und Bischof von Münster, beauftragt, aus Anlass des zweihundertjährigen Gedenktages der 1164 von Mailand nach Köln überführten Reliquien der Heiligen Drei Könige, die Geschichte dieser Heiligen zu schreiben, die ihrem Anfang bei dem Propheten Bileam nahm. Die viel gelesene „Historia trium regum“ des Johannes, die bereits 1389 ins Deutsche übersetzt worden war, ist 1477 in Köln zum ersten Mal im Druck erschienen. In: Johannes v. Hildesheim 1963, S. 5 f.; 125.

⁷⁶¹ Vgl. Reinhard-Felice 2008, S. 16.

⁷⁶² Die endgültige, im 13. Jahrhundert entwickelte Form zeigt zum Beispiel das Nordportal der Kathedrale Notre Dame in Chartres sowie ein Relief am Chorabschluss der Pariser Kathedrale Notre Dame (Abb. 24).

⁷⁶³ Vgl. Mâle 1994, S. 221.

⁷⁶⁴ Siehe Mâle 1994, S. 380, Fußn. 37.

⁷⁶⁵ Textband zum Faksimile des Codex Egberti 1960, S. 117/18.

großen, um 1440 gemalten Triptychon der Kölner Stadtpatrone mit der Darstellung „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (Abb. 28).⁷⁶⁶ Dieses Schema der frontal in der Bildmitte sitzenden Gottesmutter mit Kind und den anbetenden Drei Königen diente vermutlich auch als Anregung für Cord Borgentriks um 1490 für die Moritzkirche zu Gandersheim geschnitztes Dreikönigsretabel (Abb. 27).

Mit dem Hinzufügen zweier Assistenzfiguren variiert Borgentrik im Alfelder Schrein das Motiv des oben behandelten Dreikönigsreliefs. Vor dem Pressbrokathintergrund bilden mit Josef, dem zweiten König Balthasar, den beiden Zeugen, dem vor diesen in gebückter Haltung stehenden dritten König Kaspar sowie dem am unteren Bildrand knienden älteren König Melchior einen Kreis, der mit Maria, die mit ihrem Kind am rechten Bildrand sitzt, geschlossen wird (Abb. 75).

Die Gottesmutter, deren Blick in die Ferne gerichtet ist, präsentiert ihren Sohn den drei, nach der Legende aus Indien angereisten Königen, welche gekommen sind, dem Gottessohn zu huldigen. Der Stern, der ihnen den Weg gewiesen hat, steckt, kreisförmig umfassen im Maßwerk unter dem doppelt gekehrten Schiffskielbogen der rechten Baldachinhälfte. Ähnlich der Hemmerder Anbetung ist das Ende des um den Kopf der Gottesmutter gebundenen weißen Tuches, das wie nach der Beschreibung des Johannes von Hildesheim „ihr Haupt war in weißes Linnen gehüllt“⁷⁶⁷, unter dem Kinn über den Halsausschnitt ihrer Tunika drapiert und über den vergoldeten, blau gefütterten Mantel von der linken Schulter den Rücken herabfällt. Auf ihren Knien sitzt das nackte Kind, das mit ernsthaftem Gesichtsausdruck beide Händchen auf den Goldkasten legt, den ihm der ältere, auf die Knie gesunkene König darreicht. Der rote Hut des bärtigen, mit einem ärmellosen, geschlitzten Mantel bekleideten Melchiors liegt am unteren Bildrand zwischen den Faltenbündeln seines Gewandes, das die Knitterfalten des Mantels der Maria berührt. In Halbfigur dargestellt, steht der graubärtige Josef hinter Maria. Seine linke Hand hält mit devoter Geste einen Schemel in die Höhe, auf dem der neben ihm stehende mittlere König Balthasar sein Geschenk, einen großen, mit Weihrauch gefüllten Deckelpokal, dessen Schaft seine linke Hand umfasst, abgestellt hat. Das Motiv ist wohl eine Erfindung Borgentriks. Weder wendet sich der bärtige gekrönte König um, noch deutet er auf den Stern, sondern mit nach links geneigtem Kopf richtet er seine Augen auf Christus, dem er mit geöffnetem Mund etwas mitzuteilen hat. Wie jener neigen zwei Begleiter aus seinem Gefolge ihre Köpfe leicht zur linken Seite. Der bärtige Ältere neben ihm, dessen Gesichtszüge sich kaum von denen des zweiten Königs unterscheiden, ist wohl als sein Schwerträger auszumachen, dem der mit roter, altmodischer Gugelhaube bekleidete Jüngere die linke Hand auf die Schulter legt. Vor diesem steht in der linken Bildhälfte in Rückenansicht mit gebückter, gezielter Haltung der jüngste der drei Könige, Kaspar. Seine roten spitzen Schnabelschuhe folgen der burgundischen Mode, die, nachdem die langen Spitzen der Schuhe bereits aufgegeben worden waren, nach der Mitte des 15. Jahrhunderts

⁷⁶⁶ Vgl. Reinhart-Felice 2008, S. 18.

⁷⁶⁷ Johannes von Hildesheim 1963, S. 37.

jedoch noch einmal beliebt wurden und wie die Spitzen der Schnabelschuhe auf den gemalten Tafeln des in Borgentriks Werkstatt angefertigten Gandersheimer Wandelaltars zeigen, extrem lang ausgeführt. Die auswärts gestellten Beine des jüngsten, bartlosen Königs, die unter dem vergoldeten Mantel hervorkommen, seine Hand, die am rechten ausgestreckten Arm den Schaft des kugelförmigen Myrrhengefäßes umfasst, und sein im Profil gewendetes Gesicht zeigen die dunkle Hautfarbe des Mohrenkönigs. Von der Krone des modisch gekleideten jüngsten Königs wird das aus weißen und blauen Stoffbahnen bestehende, um den Kopf gebundene Tuch gehalten, das über der Schulter wie eine Sendelbinde endet. Der Bildschnitzer Borgentrik gibt Kaspar mit halb geschlossenen Augenlidern und konzentriertem, ehrfürchtigem Gesichtsausdruck wieder. Im Wissen um die auf den Tod gerichtete Bedeutung seiner Gabe, fällt der Blick des „aus dem Reich Tharsis, dem dritten Indien“⁷⁶⁸ kommenden jugendlich dargestellten Königs wie mit Mitleid auf die junge Mutter mit ihrem Kind. Im fälschlich *Beda Venerabilis*, zugeschriebenen Pseudo-Beda heißt der dritte, dunkelhäutige König Balthasar, der „mit seiner aus Myrrhen bestehenden Gabe andeutete, daß der Menschensohn dem Tod geweiht war“.⁷⁶⁹

Jacobus de Voragine zitiert zum unterschiedlich ausgelegten Sinn der drei Gaben Bernhard von Clairvaux, der über die Huldigung der drei Weisen schrieb, „sie opferten Gold zu einem Zins, da er, Christus, der oberste König war, Weihrauch zu einem Opfer, da er Gott war, Myrrhen zum Begräbnis, da er ein sterblicher Mensch war.“⁷⁷⁰

Begleitet wird das Relief von einer nicht näher zu bezeichnenden Bischofsfigur ohne Attribut (Abb. 75). Die auf einem quadratischen, mit Maßwerk verzierten Sockel unter einem Baldachin stehende graubärtige Figur ist bekleidet mit einer von der rechten Seite zur linken Hüfte gezogenen, braun gefütterten Kasel über der Tunica und bodenlanger Albe. Die als Bischof dargestellte und mit einer Mitra ausgestattete Statuette hält in der Linken einen Stab ohne Krümme ähnlich einer *Ferula*, dem *Pedum rectum*; die Rechte ist zum Segensgestus erhoben.

Dorothea von Cäsarea

Auf einem hohen, mit Maßwerk verziertem Sockel, am rechten Bildrand steht die Figur der hl. Dorothea (Abb. 71). Der am 6. Februar gefeierte Gedenktag der aus Rom stammenden Heiligen wurde nach ihrem, unter Diokletian erlittenen Martyrium erstmalig im 5. Jahrhundert im Hieronymus zugeschriebenen *Martyriologium* erwähnt.⁷⁷¹ Die Gestalt des Christkinds zu ihren Füßen, das ihr einen mit Äpfeln und Rosen gefüllten Korb reicht, weist nicht allein auf ihr Attribut, sondern ist auch Teil ihrer durch Legenden verbreiteten Geschichte.⁷⁷² Die mit einer Krone des

⁷⁶⁸ Johannes v. Hildesheim 1963, S. 25.

⁷⁶⁹ Zitiert nach Mäle 1986, S. 215.

⁷⁷⁰ Siehe *Legenda aurea* 1979, S. 110.

⁷⁷¹ Schott 1934, S. 714; LCI 1976, 6, S. 89.

⁷⁷² Vgl. Bushart 1987, S. 79 f.; LCI 1976, 6, S. 90 f.

ewigen Lebens ausgezeichnete Heilige wurde besonders in deutschen Gebieten zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert verehrt. Als einzige weibliche Heiligenfigur flankiert sie auch im Gandersheimer Dreikönigsschrein, der aus Borgentriks Werkstatt hervorgegangen ist, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 77).⁷⁷³

Mit den frühchristlichen Märtyrerinnen Katharina von Alexandrien, Barbara und Margareta von Antiochien gehört Dorothea zu den *Virgines Capitales* und wie diese wird sie gelegentlich der Gruppe der *Vierzehn Nothelfer* zugeordnet.⁷⁷⁴

Borgentrik gibt der Heiligen mit verschatteten Augen sowie der kleinen, zusammengezogenen Mundpartie einem leidenden Gesichtsausdruck. Unter einer schweren Krone fällt ihr gelöstes Haar über Schultern und Rücken. Unter dem vergoldeten Obergewand, das von dem abgewinkelten rechten Arm nach oben gezogen ist, trägt sie ein mit Pressbrokat verziertes Untergewand. Ihre nach unten gestreckte Linke hält einen Henkelkorb, den das kleine, ihr zu Füßen stehende, rot gewandete Christuskind mit seiner erhobenen Rechten nach oben reicht.

Margaretha von Antiochien

Neben dem Mauerrest, der den rechten Bildrand begrenzt, flankiert auf einem mit Maßwerk verzierten Sockel und unter eigenem Baldachin als Assistenzfigur die hl. Margareta von Antiochien das Anbetungsrelief (Abb. 72).

In der Allerheiligenlitanei, die Anselm von Havelberg zwischen 1142 und 1152 neu geordnet hatte, gehört die Heilige zu den elf *virgines quae martyres*.⁷⁷⁵ und wie die hl. Dorothea in die Gruppe der „*Virgines Capitales*“. Beliebtheit erlangte die Schutzheilige, nachdem Hrabanus Maurus (780–847), „*Praeceptor Germaniae*“,⁷⁷⁶ ihren Gedächtnistag für den 20. Juli⁷⁷⁷ festgesetzt hatte, ein Festtag, der auch in deutschen Rechtsbüchern Bedeutung gewann.⁷⁷⁸

Sie ist ebenfalls in die Reihe der „*Vierzehn Nothelfer*“ aufgenommen worden, deren Kult von den Bettelorden, besonders aber von den beiden Prälatenorden der Prämonstratenser und Zisterzienser gefördert wurde.⁷⁷⁹

Die frontal stehende Figur der Margarethe wendet wie Dorothea leicht den Kopf nach links in die Richtung der Himmelkönigin. Eine schwere Blätterkrone bedeckt ihr über die Schulter fallendes Haar. Der Schnitzer gibt dem Gesicht auch hier einen leidenden Ausdruck, mit nur halb geöffneten Augen ist ihr Blick in die Ferne gerichtet. Über dem halblangen Obergewand, dessen abstehenden Röhrenfalten auf ihrer rechten Seite unterhöhlt sind, ist der untere Teil der eng anliegenden, in Röhren gelegten und mit Pressbrokat gemusterten Tunika sichtbar. Ein weiter

⁷⁷³ Vgl. Richter 2010, S. 48.

⁷⁷⁴ LCI 1976, 8, S. 573.

⁷⁷⁵ Vgl. Winter 1982, S. 153.

⁷⁷⁶ Vgl. Copleston 1976, S. 61.

⁷⁷⁷ Schott 1934, S. 858; Messbuch 1930, S. 1080.

⁷⁷⁸ Vgl. Beissel 1976, S. 81, Fußn. 1. Nach dem Sachsenspiegel sollte demjenigen die Ernte gehören, der bis zum Tag der hl. Margaretha den Acker bestellt hatte, in: Beissel 1976, II, S. 63.

⁷⁷⁹ Vgl. LCI, 1976, 8, S. 546.

vergoldeter, am Hals geschlossener Mantel mit blau gefütterten Faltenaufschlägen umfängt die Heilige. Ihre Arme sind angewinkelt; mit der rechten Hand umfasst sie ein rot bemaltes Buch, die nicht gekrümmten Finger der linken Hand halten einen Gegenstand, der Reste ihres Attributes, ein Handkreuz, sein könnte.

Judas Thaddäus

Aus dem Kreis der zwölf Apostel als Begleiter eines Reliefs im Schrein ist allein Judas Thaddäus gewählt worden (Abb. 79). Seine Figur steht wie die der drei anderen Heiligen zwischen der Himmelskönigin und den geschnitzten Szenen auf erhöhtem, mit Maßwerk verziertem Sockel unter einem Baldachin.

Lukas beschreibt die Wahl der Zwölf durch Christus, die er auch Apostel nannte (Luk. 6, 13). Zu diesen gehörte Judas (Thaddäus), der Sohn des Jakobus (Apg. 1,13).

Die liturgische Meßfeier für Judas Thaddäus, den Verfasser des in den Kanon des Neuen Testaments aufgenommenen ‚Brief des Judas‘⁷⁸⁰, wird zusammen mit dem Apostel Simon am 28. Oktober gefeiert.⁷⁸¹

In Chartres mit Buch dargestellt und in späteren Wiedergaben mit einer Säge, wird Thaddäus ab dem 14. Jahrhundert mit einer Keule als sein persönliches Attribut kenntlich gemacht.⁷⁸²

Die kräftige, vollbärtige Figur des Thaddäus ist größer als die drei anderen Schreinsbegleiter ausgeführt, so dass sein Kopf an das Maßwerk des Baldachins reicht. Neuartig ist die Wiedergabe der über die Stirn fallenden, gedrehten dunklen Locken seines Haupthaars und des Bartes, welche an einen Einfluss Hans Wittens in Braunschweig denken lassen, dessen geschnitzte Figur des Johannes Baptista im Braunschweiger Dom als Anregung dienen konnte. Wie diese lebensgroße Statue zeigt auch das durch Borgentrik geschnitzte Gesicht des Thaddäus und das des Priesters im Beschneidungsmotiv die ausgeprägten Wangenknochen über eingefallene Wangen.

Die barfüßig und frontal stehende Figur des Thaddäus, dessen weit geöffnete Augen in die Ferne blicken, ist über seinem mit Pressbrot verzierten Untergewand eingehüllt in einen weiten Mantel, dessen Stoff-Fülle von der rechten Seite über die linke Schulter gezogen und vom linken angewinkelten Arm in Knitterfalten und einer langen Schwungfalte herabhängt. Beide Hände umfassen das Attribut des Märtyrers, eine lange, zu seinen Füßen abgestellte Keule.⁷⁸³

Eine besondere Verehrung erfuhr der Apostel im Zisterzienserorden durch seine Reliquien, die aus Jerusalem an Bernhard von Clairvaux gesandt und im Jahr 1153 dem Grab des Abtes beigegeben wurden.⁷⁸⁴

⁷⁸⁰ Nestle-Aland 1986, S. 628.

⁷⁸¹ Schott 1934, S. 971 f.

⁷⁸² Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 813 ff.

⁷⁸³ Vgl. LCI 1976, Bd. 8, S. 426.

⁷⁸⁴ Beissel 1991, S. 92.

5.3.1 Maria als Apokalyptisches Weib

Wie die Marienfigur im Hemmerder Altar ist auch im Alfelder Altar die Marienfigur auf der Mondsichel als Apokalyptisches Weib dargestellt, hier jedoch von einem Strahlenkranz umgeben.

Die in der Offenbarung des Johannes (12, 1–7) beschriebene apokalyptische Himmelsfrau, die seit der Spätantike als Personifikation des Volkes Gottes ohne eine Beziehung zu Maria und die schließlich als Kirche gedeutet wurde, ist auf Maria übertragen worden wohl in Anlehnung an die Hohelied-Auslegung des Rupert von Deutz, der wenig später die Hohelied-Predigten Bernhards von Clairvaux mit dem Hauptgedanken des Liebesdialogs zwischen dem „Sponsus Gott, dem Bräutigam, und der Sponsa Seele, der Braut folgten.“⁷⁸⁵ Ab etwa 1200, nachdem die Vision des Evangelisten und Sehers Johannes über das in der Offenbarung geschilderte dramatische Geschehen um die auf dem Mond stehende, von der Sonne bekleidete und von Satan verfolgte Frau in der römischen Liturgie⁷⁸⁶ als Gleichsetzung mit der Gottesmutter aufgenommen worden war, fand sie in Darstellungen auf einer Mondsichel und von der Sonne umgeben Eingang in die Kunst.⁷⁸⁷

Das Motiv *Apokalyptisches Weib*, dem unter der Voraussetzung ihrer leiblichen Himmelsaufnahme der Glaube an die Unbefleckte Empfängnis zugrunde lag, wurde das bedeutendste Marienmotiv des späten Mittelalters und sagt aus, „dass es alle Ehrentitel in sich fasse“⁷⁸⁸ (siehe auch Kap. 4.3.1).

Bis Mitte des 15. Jahrhunderts herrschte unter Theologen noch immer der Zwiespalt über das Anerkennen der Lehre von der Unbefleckten Empfängnis für Maria vor. Dieser Lehrmeinung verschloss sich der Zisterzienserorden nicht, nachdem als Konsequenz um den Jahrhunderte währenden theologischen Streitpunkt über die Immaculata Conceptio Mariae im Dom zu Basel während des dort tagenden Konzils am 17. September 1439 mit dem Dekret „Elucidantibus“ der 36. Sessio dieser Punkt, der ebenso der Volksfrömmigkeit entgegen kam, zum Glaubenssatz, allerdings noch nicht ex cathedra, erhoben worden war⁷⁸⁹ und als verbindlich galt.

Die Erfindung des Buchdrucks beförderte nicht nur die Weiterleitung der Baseler Erklärung mit *Copia bullae concilii Basiliensis super conceptione B: M. V.*, sondern auch den Druck der Predigten über die in Basel und in den folgenden Jahrzehnten über die zum „Gemeingut der Christenheit“ gewordene, doch in Dominikanerkreisen weiterhin abgelehnte und als Problemfall erachtete Definition der Unbefleckten Empfängnis. Zudem fanden auf diese Weise die der apokryphen Literatur entnommenen Geschichten über die Eltern Marias, Anna und Joachim, Verbreitung,⁷⁹⁰ der

⁷⁸⁵ Zitiert nach Dinzelbacher 1998, S. 177.

⁷⁸⁶ Vgl. Berger 2017, S. 888.

⁷⁸⁷ Vgl. Schiller 1980, S. 198.

⁷⁸⁸ Noll 2019, S. 35.

⁷⁸⁹ Helmuth 1987, S. 383; siehe auch Söll 1978, S.181 ff.

⁷⁹⁰ Siehe: Der Katholik 28, S. 519.

in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine intensive Verehrung der hl. Anna folgte.

Das vom Franziskanerorden forcierte Thema über die *Conceptio Immaculata* war nicht überraschend und auch nicht als neues auf die Konzilsväter in Basel zugekommen, da 150 Jahre zuvor der Franziskaner Duns Scotus, nach Helmraht, „die Theorie der ‚Im-Maculata‘ nahezu definitiv entfaltet hatte“.⁷⁹¹

Bernhard von Clairvaux, der zwar in seinen Sermones und insbesondere im Schreiben an die Domherren von Lyon⁷⁹² eine von der Erbsünde befreite Empfängnis der Gottesmutter stets verneint hatte, versah die von ihm bezeichnete „Regina nostra“ oft mit Bezug auf ihre durch ihren Sohn erfolgte Aufnahme in die Herrlichkeit des Himmels mit den Titeln: „Regina Caelorum, Domina Mundi, Regina Coeli“;⁷⁹³ diese Herrlichkeit Marias, die „sich gleichsam eine andere Sonne anzog“ ist, wie Bernhard sich ausdrückt „unaussprechlich, weil unerdenklich“.⁷⁹⁴ „Es pflegt aber der Mond“, so schrieb er über diesen unter ihren Füßen weiter, „nicht nur das Mangelhafte der Vergänglichkeit, sondern auch als die Torheit des Herzens zu bezeichnen, oft auch die Kirche in dieser Zeitlichkeit, denn der Tor ändert sich wie der Mond, der Weise aber verharrt gleich der Sonne (Sirach 27, 12)“.⁷⁹⁵ Kritisch beurteilte Bernhard in seinen Homilien zu Marienfesten seine gegenwärtige Kirche, die er wiederholt mit dem Mond vergleicht, denn sie, die Kirche, vermag nicht aus sich zu leuchten, sondern durch Christus allein, der die Sonne ist; die Mittlerin jedoch, *mediatrix inter Deum et homines*⁷⁹⁶, sei Maria, die Frau mit der Sonne umkleidet und dem Mond unter ihren Füßen.⁷⁹⁷ In Anspielung an die Verkündigung an Maria ist sie, die B. M. V. nach Bernhard, *ab aeterno B. Virgo, praedestinata est Mater Dei Mediatrice nostra*,⁷⁹⁸ von Ewigkeit her ist die selige Jungfrau vorbestimmt als Mutter Gottes und unsere Mittlerin.

5.3.2 Maria als Rosenkranzmadonna

Die Strahlen, in die die Marienfigur im Schrein des Alfelder Retabels eingebettet ist, waren ursprünglich von einem Rosenkranz umgeben, von dem heute nur schwach sichtbare Spuren Zeugnis geben (Abb. 67), möglicherweise wurde der am unteren Bildrand nicht geschlossene Kranz erst im 16. Jahrhundert hinzugefügt.

⁷⁹¹ Helmraht 1987, S. 385.

⁷⁹² Roschini 1947, S. 226, 232: Epistula 174 ad Canonicos Lugdunensis pro festo Conceptionis B.M.V., darin verwirft Bernhard das neue, 1136 von den Kanonikern in Lyon eingerichtete Fest, welches „der Ritus der Kirche nicht kenne, die Vernunft nicht billige, die Überlieferung nicht empfehle“. Siehe auch Hänslers 1917, S. 7.

⁷⁹³ Vgl. Roschini 1947, S. 232.

⁷⁹⁴ Hänslers 1917, S. 123, 118 f.

⁷⁹⁵ Zitiert nach Hänslers 1917, S. 124.

⁷⁹⁶ Roschini 1947, S. 229.

⁷⁹⁷ Vgl. Hänslers 1917, S. 125.

⁷⁹⁸ Siehe Roschini 1947, S. 228.

Das liturgisch am 7. Oktober gefeierte Rosenkranzfest, *Festum sacratissimi Rosarii B. M. V.* ist im Jahr 1573 durch Gregor XIII. für alle Kirchen, in denen ein Rosenkranzaltar stand, eingeführt worden.⁷⁹⁹ Während der Meßfeier steht im Zentrum des Evangeliums der Gruß Gabriels *Ave Maria*, Gegrüßet seist du, Maria, der seit dem 13. Jahrhundert in Verbindung mit dem *Pater noster* sowie dem Apostolischen Glaubensbekenntnis zum Hauptbestandteil der mündlichen Gebete gehörte.⁸⁰⁰

Der Rosenkranz, aus einer der Wiederholung der Gebete dienenden Gebetschnur, der Paternosterschnur, hervorgegangen, geht auf eine um 1400 verfasste Schrift des Trierer Kartäusers Adolf von Essen zurück, der sein Beten „Rosarium“ nannte.⁸⁰¹

Das gemalte Mittelbild des von Konrad von Soest zur gleichen Zeit entstandenen Fröndenberger Altars stellt eine gekrönte Gottesmutter in Halbfigur⁸⁰² und Kind dar, das die Augen auf den Betrachter richtet, die rechte Hand auf sein Herz legt und die lange, um den Hals der Mutter geschlungene Gebetschnur, eine Avekette aus roten Perlen mit Vaterunserperlen, durch seine Hände gleiten lässt (Abb. 63)⁸⁰³. Adolfs Schüler Dominikus von Preußen erweiterte diese neue Gebetsform des aus 50 *Ave Maria* mit Betrachtungen des Lebens Jesu bestehenden ‚Rosenkranz‘ auf je 150 *Ave* und 150 *clausulae* über das ‚Leben Jesu‘, die er als Hilfszettel zum Rosenkranzbeten verbreitete⁸⁰⁴. Untergliedert wurde die Reihe der 150 *Ave* in Zehnergruppen, als ‚Gesätze‘, die je ein *Vaterunser* einleitet und begleitet werden mit Betrachtungen über das Leben und die Passion Christi; diese Reihe wurde als Mariensalter schließlich aufgeteilt in einen freudenreichen, einen schmerzhaften und einen glorreichen Rosenkranz von je 50 *Ave Maria* und fünf *Paternoster*.⁸⁰⁵ Zwei der fünf ‚Geheimnisse‘ des ‚Freudenreichen Rosenkranzes‘ sind mit ‚Den du, Jungfrau, empfangen hast vom hl. Geist‘ (*Quem Virgo conciepisti*) und ‚Den du, Jungfrau, geboren hast‘ (*Quem Virgo genuisti*)⁸⁰⁶, in zwei Schreinemotiven des Alfelder Retabels bildlich ausgedrückt.

Auf den ‚Schmerzhaften Rosenkranz‘ weist die Ölbergszene im rechten Flügel mit ‚Der du für uns im Garten Blut geschwitzt hast‘ (*Qui pro nobis sanguinem sudavit*). Zwei Geheimnisse des ‚Glorreichen Rosenkranzes‘ zeigen die durch ein Relief ausgedrückte Auferstehung Christi ‚Der glorreich von den Toten auferstanden ist‘ (*Qui resurrexit a mortuis*) sowie die Schreinfigur als Regina Coeli: ‚Der dich als Königin des Himmels gekrönt hat‘ (*Qui te in coelis coronavit*).⁸⁰⁷

⁷⁹⁹ Schott 1934, S. 946.

⁸⁰⁰ Vgl. Beissel 1972, S. 231.

⁸⁰¹ Klinkhammer 1975, S. 36 f.

⁸⁰² Siehe Fritz 1970, S.47: nach byzantinischem Vorbild gemalt, stellt die Fröndenberger Muttergottes des Konrad von Soest „das erste Halbfigurenbild in der westdeutschen Malerei der Gotik“ dar.

⁸⁰³ Vgl. Schiller 4.2, 1980, S. 200.

⁸⁰⁴ Siehe Klinkhammer 1975, S. 38.

⁸⁰⁵ Noll 2019, S. 33.

⁸⁰⁶ Moufang 1856, S. 674 f.

⁸⁰⁷ Moufang S. 675.

„Das wesentliche Element des Rosenkranzes ist das Leben Jesu“; so Klinkhammer, „weil die Menschwerdung Gottes zu unserer Erlösung der zentrale Inhalt der ganzen Heiligen Schrift ist und weil die Menschwerdung mit dem Gruß des Engels begann, darum ist das Ave dem Christen eine Zusammenfassung des ganzen Heilsgeschehens.“⁸⁰⁸

Eine durch ein Andachtsbuch über den Psalter und Rosenkranz vermittelte Anleitung zum rechten Beten schrieb 1492 Alanus de Rupe, reformierter Dominikaner und „glühender Marienverehrer“; das Beten des Mariensalters werde dazu beitragen, so heißt es darin, die Armen Seelen von der Pein des Fegefeuers zu erlösen.⁸⁰⁹ Sein Irrtum, die Verwechslung des Dominikus von Preußen mit dem hl. Dominikus in Verbindung mit einer Legende, nach der die Gottesmutter dem Ordensgründer einen Rosenkranz überreicht und ihn gelehrt haben soll, mit Hilfe der Gebetschnur zu beten, brachte ihn vor Gericht.⁸¹⁰

Auf Alanus de Rupe geht die Gründung der ersten Rosenkranzbruderschaften zurück, von deren Mitgliedern er das tägliche Beten des marianischen Psalters mit seinen 150 *Ave* forderte. Seiner Vorstellung, die in der Christusfrömmigkeit eine enge Verbindung zur *Devotio moderna* aufwies, folgend, gründete am Tag nach dem Tod des Alanus der Kölner Gelehrte und Prior der Kölner Dominikaner Jakob Sprenger (um 1435–1495) am 8. September 1475 die Kölner Rosenkranzbruderschaft, deren Mitglieder, die als sichtbares Zeichen den Rosenkranz trugen, in den Jahren um 1480 auf die Zahl 100000 angewachsen war.⁸¹¹

Im Gründungsjahr erklärte der Dominikanerorden in Köln Maria zur „Königin des Rosenkranzes“.⁸¹² Die nur noch schriftlich überlieferte Darstellung des zum Gründungstag der Bruderschaft aufgestellten Altargemäldes, das die Patronin der Rosenkranzbrüder zeigte, war eine Schutzmantelmadonna als Fürsprecherin, eine *mater omnium*, deren ausgebreiteter Mantel die knienden, mit Rosenkränzen ausgestatteten Schutzsuchenden umfängt.⁸¹³

Ab 1480 erschien die Rosenkranzmadonna mit und ohne Strahlenkranz in bildlichen Darstellungen. Der Verbreitung dienten vor allem Holzschnitte und Kupferstiche.

Als bedeutendstes der Bildwerke beschreibt Reinle den in St. Lorenz in Nürnberg hängenden, von Veit Stoß 1517/18 geschnitzten „Englischen Gruß“ im freudenreichen Rosenkranz, der 1521–24 Tilman Riemenschneider für seine ungefasste Rosenkranzmadonna in Volkach als Vorbild diente.⁸¹⁴

Der Borgentriks Werkstatt zugeschriebene Kreuzigungsaltar in der St. Nicolai-Kirche in Nordstemke bei Wolfsburg erhielt wahrscheinlich wohl erst nach dem

⁸⁰⁸ Klinkhammer 1975, S. 45.

⁸⁰⁹ Noll 2019, S. 33.

⁸¹⁰ Vgl. Klinkhammer 1975, S. 43.

⁸¹¹ Vgl. Küffner 1975, S. 112 ff.

⁸¹² Vgl. v. Oertzen 1925, S. 1 f.

⁸¹³ v. Oertzen 1925, S. 20.

⁸¹⁴ Siehe Reinle 1988, S. 204.

Tod Borgentriks eine über die Kreuzigungsdarstellung des Schreins aufgestellte Strahlenmadonna umgeben vom schmerzhaften Rosenkranz mit eingefügten fünf Medaillons, die auf die fünf Wunden Christi weisen (Abb. 59).

In Braunschweig kam es erst drei Jahrzehnte nach der Gründung der Kölner Rosenkranzbruderschaft zur Aufnahme einer Rosenkranzbruderschaft, die sich um 1507 dem im Weichbild Hagen gelegenen Dominikanerkloster, dessen Kirche 1343 geweiht worden war, angeschlossen hatte.⁸¹⁵

5.3.3 Die Fünf Freuden Marias

Noch bevor die Verehrung der „Fünf Freuden Marias“ und wenig später auf sieben erweiterten Freuden durch den in der Toskana gestifteten, 1304 bestätigten Servitenorden (*Ordo Servorum Mariae*)⁸¹⁶, der auch in Köln ansässig war, Verbreitung fand, hatte der Prämonstratenser Hermann Josef von Steinfeld (um 1150–1241) ein Gebet über die „Fünf Freuden Marias“ geschrieben, dessen Aussage im Wechsel mit fünf *Ave Maria* die ‚Verkündigung‘, die ‚Heimsuchung‘, die ‚Anbetung des Kindes‘, die ‚Anbetung der Heiligen Drei Könige‘ und die ‚Darstellung des Herrn‘ umfasste.⁸¹⁷

Standen im 14. Jahrhundert die durch Hymnen und Gebete angesprochenen Freuden Marias, entsprechend der Würdigung der fünf Wunden Christi, die Verehrung ihrer fünf Freuden in veränderter Reihenfolge mit ‚Verkündigung‘, ‚Geburt Christi‘, ‚Anbetung der Heiligen Drei Könige‘, ‚Auferstehung Christi‘ und ‚Himmelsaufnahme und Krönung Marias‘ im Zentrum,⁸¹⁸ vermehrte sich die Anzahl der freudenreichen Ereignisse aus dem Marienleben, so dass im 15. Jahrhundert die gewöhnliche Zahl sieben, auf die auch im Pseudo-Bonaventura zurückgegriffen wurde, auf 25 ihrer größten Freuden anwachsen konnte.⁸¹⁹

„Marias Freuden sind auf Flügelaltären“, so Beissel, „im 15. Und 16. Jahrhundert oft dargestellt worden, wird als letzte Freude ihre Himmelfahrt und Krönung gezählt, so stellt man diese in die Mitte.“⁸²⁰

Die Schreinreliefs im Alfelder Retabel zitieren, einschließlich der Darstellung der in den Himmel aufgenommenen und gekrönten, von Strahlen umgebenen Gottesmutter, mit ‚Verkündigung‘, ‚Anbetung des Kindes‘ und ‚Anbetung der Heiligen Drei Könige‘ vier Freuden, von denen drei Szenen mit ‚Verkündigung an Maria‘ der ‚Geburt Christi‘ sowie der Marienfigur als Regina Coeli den Geheimnissen des freudenreichen Rosenkranzes entsprechen. Das auf das Osterfestweisende Motiv ‚Auferstehung Christi‘ im rechten Altarflügel meint zugleich auch die fünfte der Marienfreuden, die als erstes Geheimnis der fünf Rosenkranzgeheimnisse mit der

⁸¹⁵ Vgl. Rahn 1994, S. 60; Dürre 1974, S. 529.

⁸¹⁶ Schwaiger 1994, S. 411.

⁸¹⁷ Vgl. Beissel 1972, S. 212.

⁸¹⁸ Vgl. Beissel 1909, S. 632.

⁸¹⁹ Hilg 1981, 403 f.; Beissel 1972, S. 634 f.

⁸²⁰ Beissel 1972, S. 635.

‚Himmelfahrt Christi‘, ‚Pfingsten‘, dem ‚Marien Tod‘ und dem ‚Jüngsten Gericht‘ zum ‚glorreichen Rosenkranz‘ gehört.

5.4 Die Reliefs der Flügelnenseiten

5.4.1 Die Passionsszenen

Die geschnitzten Motive mit Ereignissen aus der Passionsgeschichte beginnen auf dem linken Altarflügel mit dem *Einzug Jesu in Jerusalem*, an den sich das *Letzte Abendmahl* (Abb. 82) anschließt, sodann chronologisch am rechten Bildrand des rechten Altarflügels fortgesetzt wird mit dem Motiv *Gebet Christi am Ölberg* (Abb. 92) und zur Schreinmitte weitergeführt, mit der *Auferstehung Christi* endet (Abb. 96).

Jedes der zwei, in den Registern nebeneinander geordneten Reliefs werden von Darstellungen der Märtyrer aus der Frühzeit der Kirche getrennt. Diese stehen auf hohen Sockeln unter Wimperg ähnlichen Baldachinen, darüber sitzen zwischen den Schleierbrettern im eigenen Gehäuse kleine Prophetenfigurchen. Die Statuetten, von denen sich drei mit der des hl. Laurentius (Abb. 82) im oberen Register des linken Flügels, des hl. Mauritius (Abb. 98) im oberen Register des rechten Flügels sowie des hl. Stephanus (Abb. 102) zwischen den Nikolausszenen im rechten Flügel erhalten haben, machen den Verlust der vierten Figur, die des hl. Georg, deutlich,⁸²¹ dessen Sockel zwischen den Relieferzählungen über die hl. Katharina im linken Flügel seit vielen Jahren leer geblieben ist. Im oberen Register des rechten Flügels fehlt die Prophetenfigur.

Christi Einzug in Jerusalem

Der Einstieg in das Bildprogramm mit dem *Einzug Christi in Jerusalem* im oberen Relief des linken Flügels, ist ein Hinweis auf Palmsonntag (Abb. 82), den ersten Tag der am Karsamstag endenden Karwoche. In der Liturgie des *Dominica in Palmis* wird zugleich mit der Weihe der Palm- und Ölzweige (Abb. 84b) der Jubel der Bevölkerung Jerusalems über das Kommen Jesu gefeiert sowie der Trauer um seine bevorstehende Passion gedacht, die in den drei letzten Tagen der Karwoche, *Triduum sacrum*, ihren höchsten Grad erreicht hat.⁸²²

Borgentriks Darstellung des *Einzugs Jesu in Jerusalem* gibt die wesentlichen Punkte aus den Berichten der Evangelisten Matthäus (21, 1–1), Markus (11, 7–10), Lukas (19, 35–40) und Johannes (12, 12–18) wieder.

Christus, dessen Oberkörper vollrund geschnitzt ist, sitzt rittlings auf einer Eselin, welche traditionell in Gangart das linke Vorderbein nach oben hebt. Leicht zur

⁸²¹ Nach mündlicher Rücksprache mit Herrn F. Rückert in der Minoritenkirche zu Köln, dem hiermit für Informationen und alles Entgegenkommen gedankt sei.

⁸²² Schott 1934, S. 256 ff.

rechten Seite gewendet, die Rechte⁸²³ zum Segensgestus erhoben, reitet Christus auf das Stadttor Jerusalems am rechten Bildrand zu. Gefolgt von Petrus und einem jüngeren Apostel, welcher zurückgewendet mit weit geöffneten Augen auf Petrus blickt und den Zeigefinger seiner Rechten in sprechender Geste auf Christus richtet, als bestätige er die Worte des Propheten Zaccharias 9, 9: „Fürchte dich nicht, Tochter Sion (Jerusalem), siehe, dein König kommt sitzend auf dem Füllen einer Eselin“.⁸²⁴ Über den beiden Apostelköpfen sitzt in kleinerem Maßstab geschnitzt zwischen zwei Baumkronen wohl Zachäus. Borgentrik verbindet die von Lukas beschriebene Einkehr Christi in das Haus des Zöllners (Luk. 19, 4–9) mit dem Einzug in Jerusalem und deutet damit auch die Messfeier des liturgisch gefeierten Jahrestages der Kirchweihe an, in deren Mittelpunkt der Vergleich der Einkehr Christi in das Haus des vom Volk verachteten Zöllners Zachäus mit der Aufnahme Christi steht, der in sein „eigenes Haus“ kommt (Abb. 82, 84b).⁸²⁵

Die Darstellung mit Christus, der rittlings auf dem Esel sitzt, hat sich in der abendländischen Ikonographie durchgesetzt entgegen den byzantinischen Darstellungen (Abb. 83), die Christus im Seitensitz reitend zeigen.

Christus, dessen gewelltes Haar bis zum Rücken herabhängt, zeigt sich vom Betrachter aus gesehen im Dreiviertelprofil. Das lange, in Knitter- und gestauchten Falten herabwallende Gewand zeichnet die Form der Sitzhaltung und das abgewinkelte rechte Bein nach, dessen bloße Fußspitzen den Saum halten. Der linke, fast den Boden berührende Fuß imaginiert das auf der Rückseite des Esels senkrecht nach unten ausgestreckte Bein. Seine Blicke richten sich auf zwei Bewohner aus Jerusalem, die für die Menge derer stehen, welche von dem an Lazarus geschehenen Wunder gehört hatten (Joh. 12,9)⁸²⁶ und ihn mit Jubelrufen „gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn, der König Israels“ (Joh. 12, 12) begrüßen. Ehrfürchtig streift der am unteren Bildrand Kniende sein blaues Obergewand ab, auf dem der rechte Huf der Eselin steht, während der Zipfel des abgelegten roten Mantels des unter dem Torbogen stehenden Älteren vom linken Huf des Esels gehalten wird. Die auf zwei quadratischen Basen stehenden runden, mit Wirteln und vergoldeten Kugeln verzierten Stützen rahmen über dem Torbogen einen vorspringenden, erkerförmigen Ausguck. Als Vorbild diente dem Schnitzer die identisch gearbeitete Toranlage aus dem Heimsuchungsmotiv des Hemmerder Altaraufsatzes (Abb. 11).

Das letzte Abendmahl

Drei Tage vor der Kreuzigung Christi, am Gründonnerstag, *Feria quinta in Cena Domini*, erinnert die Kirche an das *letzte Abendmahl Christi* mit seinen Jüngern und feiert

⁸²³ Eine Photographie aus der Z. f. Christl. Kunst, 11. Jahrgang Taf. X, zeigt Christus mit einem Palmzweig in der rechten Hand.

⁸²⁴ Augustinus, Vorträge 1913, Bd. V, S. 341; Vulgata 1994, Zaccharias Proph. 9, 9, S. 1424.

⁸²⁵ Vgl. Schott 1934, S. 62.

⁸²⁶ Vgl. Augustinus 1913, S. 342.

in der Messe neben der Freude, die durch die weiße Farbe der Gewänder und festlichen Orgelklang ausgedrückt ist, nach dem Gloria mit dem Verstummen der Glocken und Orgeln, die Trauer. Die Liturgie stellt zwei Begebenheiten heraus, *Die Einsetzung der Eucharistie* und die *Verratsankündigung*⁸²⁷ nach den Schilderungen der Evangelisten.

Im Zentrum der Abendmahlsszene steht die Verratsankündigung, die Entlarvung des Verräters Judas (Abb. 82). Dieser zeigt sich in Rückenansicht, in der Hand hält er einen Geldbeutel bereit für die zuvor von den Priestern und Hauptleuten für den Verrat an Jesus versprochenen Münzen; „und es fuhr aber der Satan in Judas“ beginnt der Bericht des Lukas (Luk. 22, 3). Mit nach rechts gewendetem Kopf schaut „Judas, genannt Iskariot, der zur Zahl der Zwölf gehörte“, wie fragend auf seinen Nachbarn, der seinen Kopf von ihm abwendet. Zwischen beiden gibt der Abstand der zwei schräg nach hinten in den Raum gestellten, mit gefälten Tüchern bedeckten Bänke den Blick frei auf den perspektivisch nach oben geklappten Tisch, hinter dem Christus sitzt. Er umfasst mit seiner Linken die kleine Hand des quer vor seine Brust gesunkenen, ruhenden Johannes, während seine über den Tisch ausgestreckte Rechte Judas in der Geste der Vergebung dem Verräter ein Stück Brot reicht.

Borgentrik schnitzte den Aufbau der zwölf mit Christus um einen ovalen Tisch gruppierten Apostel sowie die Gewandfalten ihrer Mäntel nach dem Vorbild der Apostelversammlung des Hemmerder Altarwerkes (Abb. 47). Dort drücken die Gesichter ein einträchtiges und erwartungsvolles Beisammensein mit Maria aus, in der Abendmahlsszene des Alfelder Altar spiegeln die Gesichtszüge der Figuren die seelische Verfassung wider, welche die Frage sowohl nach dem Schuldigen als auch die Trauer um das Vorhergesagte ausgelöst hatte.

Sacharja

Zwischen den in Eselsrückform geschnitzten Schleierbrettern, welche die Reliefs überfangen, sitzt über dem Baldachin der Assistenzfigur des Laurentius in einer quadratischen Nische ein kleines Prophetenfigürchen, das wohl, da das Schriftband fehlt, mit dem Propheten Sacharja (*Zaccharias*) zu identifizieren ist (Abb. 82). *Zaccharias* (Sacharja) prophezeite im Anschluss an den Auszug der Israeliten aus Babylon der Tochter Sion, Jerusalem, das Kommen eines gerechten Königs, eines Retters, der arm ist, auf einem Esel und dem Füllen einer Eselin reitet (*Za. 9, 9*): *Exultatis filia Sion iubila filia Hierusalem ecce rex tuus veniet tibi iustus et salvator ipse pauper et ascendens super asinum et super pullum filium asinae*.⁸²⁸ Auf die Erfüllung der Weissagung des Propheten über die Ankunft des Messias weist seine Figur im Gehäuse über dem Relief mit dem *Einzug Christi in Jerusalem*.

⁸²⁷ Vgl. Schott 1934, S. 299 f.

⁸²⁸ Vulgata 1994, S. 1424.

Laurentius

Die Figur des hl. Laurentius (Abb. 82) zwischen den beiden Reliefs im oberen Register steht in einer vorspringenden Nische auf einer hohen Konsole unter einem Wimberg überkröntem Baldachin. Der römische Messkanon ehrt den jungen, aus Aragon stammenden Diakon und Erzmärtyrer Laurentius als einen der ruhmreichsten römischen Blutzeugen. Er wird seit dem 4. Jahrhundert mit einer Messe am 10. August in Würdigung seines Todestages im Jahr 258,⁸²⁹ dem Tag seines unter Kaiser Valerian erlittenen Martyriums, gefeiert. Mit seinem Tod auf einem glühenden Rost folgte Laurentius, der wegen seiner Sanftmut sowie als Patron der Armen gerühmt wurde, drei Tage später dem Martyrium seines Förderers, des römischen Bischofs Sixtus II., der in der Calixtuskatakomben hingerichtet wurde.⁸³⁰ Über dem extra muros gelegenen Grab des als Heiligen verehrten Diakons im Coemeterium Cyriacae an der Via Tiburtina wurde vermutlich schon unter Kaiser Konstantin die Basilica San Lorenzo, eine der sieben Hauptkirchen Roms, errichtet.⁸³¹

Der Kult um Laurentius erreichte im 10. Jahrhundert auch Deutschland, nachdem ihm der Sieg Ottos des Großen über die Hunnen in der Schlacht bei Augsburg am Laurentiustag im Jahr 955 zugeschrieben worden war; eine weitere Unterstützung erhielt seine Verehrung als Fürbitter nach der Schenkung einer Reliquie, einer Stange aus dem Rost des Heiligen an Otto I.⁸³²

Gewöhnlich werden die beiden Erzmärtyrer Laurentius und Stephanus in bildlichen Darstellungen gemeinsam dargestellt, wie auch im Alfelder Altaraufsatz, wo der Figur des Stephanus der Platz in einer Nische zwischen den Nikolausszenen im rechten Altarflügel zugewiesen ist (Abb. 101). Die Gebeine der beiden Märtyrer, deren Schicksale etwa 200 Jahre auseinanderliegen, ruhen gemeinsam seit dem 5. Jahrhundert in einen Sarkophag in der Krypta der Basilika S. Lorenzo fuori le mura in Rom.⁸³³

Die Statuette des jugendlichen, bartlosen Laurentius im linken Altarflügel trägt die Kleidung der Diakone mit Amikt und weißer Tunika sowie einer halbblangen Albe in streng herabfallenden Röhrenfalten, die durch eine nach links gezogene breite Falte über dem schwach angedeuteten Spielbein aufgelockert werden. Die dem Boden aufliegenden Falten der Tunika über den freigelegten weißen Schuhspitzen lässt der Schnitzer, eine Eigenart Borgentriks, parallel geführt mit einem Winkelknick nach rechts und links ausschwingen. Die rechte Hand am angewinkelten Arm umfasst die Reste eines Gefäßes, die Hand des nach unten gestreckten linken Armes ist geschlossen und hielt wohl sein Attribut, die Stange des Rostes auf dem er gemartert wurde.

⁸²⁹ Meßbuch 1930, S. 1110.

⁸³⁰ Vgl. Steimer 2001, S. 361; LCI 1994, Bd. 7, S. 374.

⁸³¹ Vgl. Brandenburg 1979, S. 118 ff.

⁸³² Vgl. Beissel 1991, I, S. 86; siehe auch LCI 1994, 7, S. 374.

⁸³³ Vgl. Keller 1979, S. 328.

Das Gebet Christi an Ölberg

Den Passionsszenen im linken Retabellflügel folgt im oberen Register des rechten Flügels das Passionsmotiv *Gebet Christi am Ölberg* (Abb. 90) und zeigt mit der *Auferstehung Christi* einen Bewegungsablauf von außen nach innen.

Der am Palmsonntag gelesene Messtext zum *Gebet Christi am Ölberg* (Abb. 92) fasst die in den synoptischen Evangelien nach Matthäus, Markus und Lukas beschriebene Leidensgeschichte Jesu zusammen, die in der Liturgie ausführlicher in den letzten Tagen der Karwoche behandelt wird.⁸³⁴

Nach einem im 15. Jahrhundert entwickelten Grundschema kniet Christus im Garten Getsemani am Fuße des Ölbergs, nach links gewendet, in Gebetshaltung in „Angst und Traurigkeit“ (Matth. 26, 37) zwischen zwei aufgetürmten Felsblöcken (Abb. 92). Die aneinander gelegten Hände Christi sind nach oben gerichtet. Mit erhobenem Kopf blickt er auf den metaphorisch zu deutenden Kelch des Leidens, der ihm von einem Engel, dessen Angesicht nur zu sehen ist, gereicht wird. Lukas lässt ihn sagen „Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille geschehe. Da erschien ein Engel vom Himmel und gab ihm Kraft.“ (Luk. 22, 42/43).

Drei seiner Jünger, Petrus, Johannes und Jakobus, die zuvor aufgefordert wurden mit den Worten, „meine Seele ist zu Tode betrübt, bleibt hier und wacht mit mir“ (Matth. 26, 38),⁸³⁵ ihn zu begleiten, sind vom Schlaf übermannt. Johannes sitzt aufrecht mit geschlossenen Augen am linken Bildrand, seine Rechte liegt auf einem Buch, sein linker Arm stützt die Schläfe seines fein gezeichneten Gesichtes. Die Figur des am rechten Bildrand im Dreiviertelprofil mit ausgestrecktem Fuß hockenden Jakobus ergänzt die drei Personen mit Christus zur Form eines Dreiecks. Hinter dem leicht nach vorn gebeugten bärtigen, schlafenden Jakobus ist in Halbfigur Petrus zu sehen. Er sitzt am rechten Bildrand vor einem mächtigen Felsen, auf dem sich, umgeben von Borgentriks Kugelbäumchen, die Gebäude einer Kirche erheben. Petrus ist mit dem charakteristischen, in der Spätantike entwickelten Kopf mit kurzem, kranzähnlichen grauen Kinnbart dargestellt. Schlafend hat er den Kopf in seine rechte Hand gestützt.

Die mehrszenige Form der Wiedergaben des *Gebets am Ölberg*, die über Byzanz in die abendländische Kunst eingedrungen war, wurde im 14. Jahrhundert aufgegeben. Ab Ende des Jahrhunderts reicht in Ölbergdarstellungen ein Engel entweder ein Kreuz oder, wie in Borgentriks Relief, einen eucharistischen Kelch (Abb. 92).

Die kniende Haltung Christi vor dem erhöht auf einem Felsen abgestellten Kelch zeigt ein um 1490 Kupferstich des Monogrammistens AG, der möglicherweise ein Vorbild Borgentriks für die Ölbergsszene im Alfelder Altar sein konnte (Abb. 93).

⁸³⁴ Vgl. Meßbuch 1930 383 ff.; Schott 1934, S. 273 ff.

⁸³⁵ Nestle-Aland 1986, S. 77.

Die Auferstehung Christi

Mit Ostern, dem von Gregor von Nazianz (um 329–um 390) so genannten „Fest der Feste“ erhalten alle anderen Feiern der Kirche ihre Weihe. Das auf das Alte Testament zurückgehende Paschasfest ist mit Christus, dem von Paulus zitierten wahren Osterlamm (1. Kor. 5, 7), mit neuem Gehalt gefüllt (Abb. 96).⁸³⁶

Eingeleitet wird die österliche Zeit während der Mittagsmesse am Karsamstag mit dem stehend zu singenden Jubelgesang an die *Regina Coeli*,⁸³⁷ eine Osterantiphon, die dem Künstler Borgenstrick als Leitspruch seiner Marienaltäre diente. Dieser zur Ehre der Gottesmutter um 1100 in Rom entstandene Hymnus, der die Freude über die Auferstehung ihres Sohnes einschließt, greift die Worte des Engels am leeren Grab auf, „denn er ist auferstanden wie er gesagt hat“ (Matth. 28, 6), *surrexit enim sicut dixit* (Vulgata S. 1574).

Im Motiv der *Auferstehung Christi* des rechten Altarflügels lockert Borgentrick die Symmetrie des noch für den Marienaltar in Hemmerde ausgeführten strengen Bildaufbaus auf (Abb. 60), der am Anfang des 14. Jahrhunderts aufgetreten war⁸³⁸, und setzt die Szene in eine Landschaft, die mit einem Hügel in der oberen linken Bildecke, auf dessen Kuppe sich ein von einer Baumreihe umgebenes Kirchengebäude erhebt, angedeutet ist. Dieses Landschaftsmotiv ergänzt die Form des Reliefs zu einem Quadrat.

Aus dem Zentrum gerückt entsteigt Christus dem gemauerten Sarkophag, der bildparallel ohne Deckplatte in den Mittelgrund gesetzt ist. Wie in der Ölbergsszene ist er mit kurzem, spitzen Bart und in der Mitte gescheiteltem Haar dargestellt. Nach einer durch Kupferstiche verbreiteten Formel schreitet er mit dem rechten Bein in aufrechter Haltung aus dem Sarg. Frontal dargestellt und mit geöffneten Augen ist der Blick Christi in die Ferne gerichtet. Christus hat die Rechte zum Segensgestus erhoben, die Hand des zum Körper angewinkelten linken Armes hält eine weiße Siegesfahne. Die heftige, nach oben gerichtete Bewegung drückt der Bildschnitzer durch einen zur Linken Christi über dem Sarg schwebenden Faltenbausch seines unter dem Hals mit einer Schließe zusammen gehaltenen, vergoldeten Mantels aus, dessen blau unterlegter Faltenaufschlag sich in einer S-Form unter dem rechten Arm hindurch vor die Figur legt. Die Figur Christi, die auch den Künstlern Israhel von Meckenem (gest. 1503) und Hans Holbein d. Ä. (1465–1523) für ihre Arbeiten als Vorbild galt,⁸³⁹ ist einem Kupferstich des in Colmar wirkenden Martin Schongauer (um 1450–1491) entnommen (Abb. 97).⁸⁴⁰

Insgesamt vier soldatisch gekleidete Sargwächter sind schlafend dargestellt, von denen zwei im Vordergrund am rechten und linken Bildrand sitzen, zwei weitere

⁸³⁶ Schott 1934, S. 439 ff.

⁸³⁷ Schott, S. 180.

⁸³⁸ Vgl. gemaltes Auferstehungsmotiv im Hochaltarschrein der Klosterkirche Cismar, um 1320, in: Appuhn 1979, Abb. 5.

⁸³⁹ Vgl. Thöllden 1938, S. 12; Holbein 2010/11, S. 77, S. 322.

⁸⁴⁰ Siehe Holbein 2010/11, S. 77, Abb. 54.

sind hinter dem Sarkophag in der linken Bildecke als Pendant zum Landschaftshügel am rechten Bildrand zu sehen. Spiegelbildlich zum schlafenden Apostel Johannes im Ölbergmotiv verhält sich der vor dem Sarg kauernde Wächter am rechten Bildrand, (Abb. 91). Unter dem kurzen Waffenrock trägt er rote Strümpfe sowie rote Manschetten, sein Gesicht zeigt weniger feinsinnige Züge. Ähnlich der Figur des Johannes stützt der Schlafende mit der rechten Hand seinen Kopf, seine Linke hält ein Schwert. Sein mit groben Gesichtszügen ausgestattetes, ebenfalls schlafendes Gegenüber am linken Bildrand steckt in grünen Strümpfen unter dem kurzen Waffenrock. Die Außenseite der rechten Hand ist vor die Stirn gelegt, während die Linke eine Armbrust umfasst. Von den beiden Gefährten im Hintergrund sind nur die Oberkörper zu sehen. Der Kopf des einen, von dem allein die Schaller⁸⁴¹ gezeigt ist, ruht auf seinen, auf den Sarkophagrand aneinander gelegten Armen; der Vierte der Wächter begrenzt den linken Bildrand und ist gleichfalls mit geschlossenen Augen und geöffnetem Visier seiner Hundsgugel hinter dem vor ihm Schlafenden wiedergegeben.

Dem in der Liturgie dargelegten Hinweis auf die in der marianischen Antiphon *Regina Coeli* durch einen Engel an die Himmelskönigin angesprochene Auferstehung ihres Sohnes, liegt die innige Verbindung zwischen dem Auferstandenen und der im Schrein dargestellten Gottesmutter zugrunde.

Mauritius von Agaunum

Zwischen den Reliefs *Gebet am Ölberg* und *Auferstehung Christi* steht auf eigenem Sockel die Statuette des Mauritius von Agaunum, der Anführer der Thebaischen Legion, unter einem Wimberg bekrönten Baldachin (Abb. 98). Das Martyrium des Mauritius, das dieser mit seinen Gefährten während der großen, im Jahr 303 angeordneten Christenverfolgung auf dem Feldzug gegen Gallien unter Maximian (um 250–310), dem Mitkaiser Diocletians (um 245–313),⁸⁴² in Agaunum an der Rhone erlitten hatte, war bald der Anlass für seine Würdigung im römischen Festkalender. Die Liturgie ehrt mit einer Gedächtnisfeier den Heiligen, der sich, wie auch seine christlichen Gefährten, geweigert hatte, den Göttern zu opfern, am 22. September, dem Jahrestag seines Heimgangs.⁸⁴³

Der jugendlich dargestellte Ritterheilige im zeitgenössischen Feldharnisch⁸⁴⁴ mit kurzem Lendner stützt sich mit seiner Linken auf einen lang gezogenen, jedoch Ende des 15. Jahrhundert nicht mehr zeitgemäßen Dreiecksschild⁸⁴⁵, dessen Spitze nach unten gerichtet ist. Seine rechte Hand an dem nach oben abgewinkelten Arm umfasste wohl ursprünglich eine Lanze. Entgegen den dunkelhäutigen

⁸⁴¹ Ders. S. 424.

⁸⁴² Vgl. Kienast 20011, S. 266 f.

⁸⁴³ Vgl. Meßbuch 1930, S. 931.

⁸⁴⁴ Vgl. Thiel 1980, S. 131.

⁸⁴⁵ Siehe Handbuch der Heraldik 2007, S. 48 f.

Mauritiusdarstellungen im Magdeburger Dom⁸⁴⁶, um 1250 (Abb. 99), sowie im Zisterzienserkloster Fröndenberg, um 1400 (Abb. 100), ist Borgentriks Mauritius hellhäutig ausgeführt. Angelehnt an die aus Eichenholz geschnitzte Figur aus Fröndenberg⁸⁴⁷ steht auch Borgentriks Figur des für seinen Glauben kämpfenden Heiligen in „militärischer Hab-Acht-Stellung“ mit leicht vorgesetztem rechten Bein, seine nach unten gerichteten Augen fixieren den Betrachter.

Die nicht mehr vorhandene Mauritiuslanze in der Hand des *primicerius* der thebaischen Legion, der 888 zum Schutzheiligen Burgunds, im Jahr 968 Patron des Erzbistums Magdeburg und von den salischen Kaisern zum Reichspatron erhoben wurde,⁸⁴⁸ meint die zu den Reichskleinodien gehörende Heilige Lanze. Mit den eingearbeiteten Kreuzespartikeln ist diese als Lanze des Longinus⁸⁴⁹ bezeichnete Reichsinsignie, die seit dem 5. Jahrhundert zu den ältesten Insignien der römischen Kaiser gehörte⁸⁵⁰, die Reliquie der Passion Christi.⁸⁵¹

5.4.2 Die Szenen aus den Viten der hll. Katharina von Alexandrien und Nikolaus von Myra

Katharina von Alexandrien

Im unteren Register des linken Flügels zeigen zwei Reliefplatten drei Episoden aus dem Leben der hl. Katharina von Alexandrien. (Abb. 85). Mit Nikolaus von Myra und der Gottesmutter als Hauptpatronin war sie Schutzheilige der St. Nikolai-Kirche zu Alfeld. Der liturgische Festtag der „mit hohen Geistesgaben“ ausgestatteten Heiligen, die seit dem 8. Jahrhundert Eingang in den Festkalender der Westkirche fand, ist der 25. November.⁸⁵²

Der Kult, der um 307 unter Maximinus Daia (gest. 313) in Alexandrien hingewanderten Katharina,⁸⁵³ erreichte über Frankreich durch die Verbindung mit den Kreuzzügen seit dem 13. Jahrhundert auch Deutschland. Sie wurde hier, besonders in Westfalen, die meistverehrte weibliche Heilige.⁸⁵⁴

Heinrich II. von Braunschweig-Grubenhagen (1289–1351) hinterließ dem Welfenschatz nach seiner Pilgerreise zum Katharinenkloster auf dem Sinai, der Grabstätte der Gebeine der Heiligen, ein Glasfläschchen mit der Aufschrift „Öl der

⁸⁴⁶ Siehe Feulner/Müller 1953, S. 111.

⁸⁴⁷ Fritz 1970, S. 76 f.

⁸⁴⁸ Kat. Heiliges Römisches Reich 2006, S. 503.

⁸⁴⁹ Siehe apokryphes Nikodemusevangelium in Schneemelcher 1990, S. 413.

⁸⁵⁰ Kat. Heilig. Röm. Reich S. 61.

⁸⁵¹ Der Aufbewahrungsort des nur noch 50 cm langen Teils der Flügellanze ist mit den Reichsinsignien seit 1800 die Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien.

⁸⁵² Vgl. Schott 1934, S. 996.

⁸⁵³ Eusebius, Bischof von Caesarea gest. 339, nennt in seiner Kirchengeschichte nicht den Namen Katharinas, aber er erwähnt „eine gewisse christliche Frau, welche die Seele des unbeherrschten Maximin besiegte durch ihren mannhaften Geist“. In: Eusebius Vol. II, VIII, XIV, S. 309.

⁸⁵⁴ Vgl. LCI 1994, Bd. 7, S. 290.

hl. Katharina, welches Herzog Heinrich mit eigenen Händen aus dem Grab nahm und nach Braunschweig brachte 1331 am 3. April“, eine weitere Reliquie erhielt nach einer erneuten Pilgerreise des Herzogs im Jahr 1351 das Zisterzienserkloster Walkenried.⁸⁵⁵ Möglicherweise ist auch das Kloster Marienrode mit einer Reliquie der Heiligen bedacht worden.

Borgentrik hat versucht, auf zwei Reliefplatten drei Szenen aus der Vita der Standhaften unterzubringen nach den Ausführungen des Jacobus de Voragine. In synoptischer Darstellungsweise zeigt das erste Relief des unteren Registers in zwei Szenen die später Gemarterte. In Seitenansicht mit weit nach hinten ausgestelltem linken Bein und vor dem Körper abgewinkelten Arm läuft Katharina dem Kaiser Maximinus in entschlossener Haltung entgegen „und hub an, durch unterschiedliche Schlüsse der Syllogismen allegorisch und metaphorisch, dialectisch und mystisch mit dem Kaiser der Ostprovinzen mancherlei Ding zu disputieren“ (Abb. 85).⁸⁵⁶ Dieser, von Eusebius als einen Tyrannen mit großer Furcht vor der Intelligenz bezeichnet,⁸⁵⁷ steht in gekreuzter Beinstellung am linken Bildrand und schaut nachdenklich in die Ferne, irritiert über die Frage der vor ihm Stehenden, warum er das Volk ohne Nutz geladen habe, um den Abgöttern zu opfern.⁸⁵⁸ Wie in Abwehrhaltung umfassen beide Hände das vor seinen Körper gestellte Schwert, während ihn die Augen des auf ihn gerichteten Gesichtes der Fragenden fixieren. Den Hintergrund füllen die Köpfe einer jungen Frau und eines Mannes, die als Zeugen, „da aber jeglicher Spruch“, so Maximinus, „durch den Mund von zween oder drei Zeugen muß bewährt werden“,⁸⁵⁹ eingesetzt, dem Gespräch keine Beachtung schenken.

Die rechte Hälfte des Reliefs umfasst wieder vier Personen. Seite an Seite stehen die beiden Figuren, die jeweils Katharina darstellen. Mit vorgestelltem rechten Bein, parallel zum nachgestellten linken der neben ihr Stehenden, zeigen die im Überzeugungsgestus sprechenden Hände der frontal Wiedergegebenen die Disputation mit einem aus der Gruppe der fünfzig Rhetoren und Grammatiker, welche gerufen wurden, die vom Kaiser geforderte Überredungskunst durchzuführen. Dieser eine Meister aus der Reihe der Gerufenen spricht für die Empfindung seiner Gefährten, dass aus dieser Jungfrau der Geist Gottes spreche.⁸⁶⁰ Seine Handhaltung zeigt Verwunderung und wie die Kaiserin, deren mit Gebende eingehüllter Kopf im Hintergrund zu sehen ist, hängen beide der Überzeugung der jungen Katharina an. Die Hand der Kaiserin liegt auf der Schulter des neben ihr stehenden Kriegsobersten Porphyrio, der von Katharina bekehrt, später den Leichnam der ebenfalls dem

⁸⁵⁵ Vgl. Beissel 1991, S. 42; Siehe auch Neumann, S. 222 ff. Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.

⁸⁵⁶ *Legenda aurea* 1979, S. 918.

⁸⁵⁷ Vgl. Eusebius 1964, II, IX, IX, S. 365.

⁸⁵⁸ Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 918.

⁸⁵⁹ *Dies.* S. 919.

⁸⁶⁰ Vgl. *Dies.* S. 921.

Christenglauben anhängenden und zu Tode gemarterten Gemahlin des Herrschers Maximinus gegen dessen Willen begraben wird.⁸⁶¹

Das anschließende Relief stellt die Enthauptungsszene der Heiligen dar. Sie kniet im Dreiviertelprofil mit gelösten Haaren, ein Hinweis auf ihre Jungfräulichkeit, auf dem grün gemalten Fußboden. Ähnlich dargestellt wie Maria im Anbetungsrelief des Schreins (Abb. 72), sind von dem gleichen Schnitzer der Werkstatt das Obergewand über dem blau gefütterten Untergewand, die Schwungfalte des Mantels sowie die mit einem Bausch dem Boden aufliegenden Knitterfalten übernommen worden. Mit zum Gebet nach oben gerichteten Händen erwartet die im Vordergrund Kniende den Todesstreich durch den links neben ihr agierenden Henker, der mit beiden Händen, wie unter Kraftanstrengung, zum Schlag mit dem Schwert ausholt. Mit groben, mitleidslosen Gesichtszügen ausgestattet und angetan mit einem kurzen, braun gefütterten Rock verrichtet er mit bloßen Armen und angewinkeltem Spielbein sein Werk. Eine andere Gemütsbewegung zeigen die mitleidigen oder ratlosen Gesichter der drei vornehm gekleideten Zeugen, die den Hintergrund füllen.

Auf die leicht zur Rechten gebeugte, hinter Katharina in Profilansicht zu sehende Figur eines bärtigen Mannes im ärmellosen, geschlitzten Obergewand mit Schließe, dessen nach oben geschlagene Hutkrempe rote Farbe in das Bild bringt, weist der Finger der rechten Hand des zwischen ihm und dem Henker zu sehenden Jüngeren. Der neben diesem nach rechts gewendete Mann blickt auf den am rechten Bildrand frontal wiedergegebenen, in Zeremonialkleidung mit Turban, Mantel und Schultertuch bekleideten Älteren, auf dessen Oberarm wie Rat suchend seine linke Hand liegt. Dieser Bärtige zeigt mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf das Viertel eines an einen Stamm gehefteten Rades, das Attribut der Katharina und deutet damit die an der Heiligen angeordnete Folter an (Abb. 85).

Katharina von Alexandrien, gehört mit den zwei weiblichen Begleitfiguren der Marienfigur im Schrein, Margareta von Antiochien und Dorothea von Cäsarea als frühchristliche Martyrinnen ebenfalls zu den „*Virgines Capiales*“, welche in der Allerheiligenlitanei als *virgines quae martyres* um Erhörung ihrer Fürbitte angerufen wurden.⁸⁶²

Georg

Bis vor einigen Jahren stand im Gehäuse unter einem Wimberg und dem Prophetenfigurchen zwischen beiden Reliefs die jetzt fehlende Figur des Ritterheiligen Georg. Ein Lichtbild des Altars mit Georg im unteren Register des rechten Flügels aus dem Jahr 1889⁸⁶³ zeigt die Figur des Heiligen mit jugendlich aussehenden Gesichtszügen im Feldharnisch und abgewinkelter Rechten, die in der erhobenen Linken eine Lanze auf das zu seinen Füßen liegende Ungeheuer richtet. Mit Georg, der

⁸⁶¹ Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 923.

⁸⁶² Vgl. Winter 1879, S. 153; Schott 1934, S. 487.

⁸⁶³ *Zeitschrift für christliche Kunst*, Nr. 6, Tafel 10, 1889.

im liturgischen Kalender am 23. April gewürdigt wird,⁸⁶⁴ ist nicht nur ein weiterer Heiliger aus der Gruppe der vierzehn Nothelfer ausgewählt, sondern auch seine Beziehung zur Gottesmutter herausgestellt. Der Verehrung des orientalischen Heiligen, dem im Rahmen der intensiver werdenden Marienverehrung im 14. Jahrhundert der Titel des „Defensor Mariae“ zugesprochen wurde, lag der Vergleich des Ritters, der die Königstochter von dem Ungeheuer befreite, mit dem Erzengel Michael, der die apokalyptische Himmelsfrau vor dem Drachen rettete, zugrunde.⁸⁶⁵ Die Eigenschaft Georgs als Verteidigers der Gottesmutter, legte Stephan Lochner in das Altarbild „Anbetung der Drei Könige“ in die Darstellung des vom linken Bildrand kommenden, mit Schwert, Märtyrerkranz und im weißem Rock gekleideten Heiligen, dessen weite Schrittstellung Bewegung in die Anbetungsszene bringt (Abb. 28).

Nikolaus von Myra

Der rechte Altarflügel stellt im unteren Register zwei Reliefs mit Taten des Titelheiligen der Alfelder Kirche, Nikolaus von Myra (um 270–um 350) dar und beschließt das Bildprogramm der geschnitzten Festtagsseite des Retabels (Abb. 101).

Dem Bildschnitzer wurden zwei, dem Betrachter des 15. Jahrhunderts vertraute Szenen aus dem Wirkungsbereich des in Patras geborenen Heiligen vorgegeben. Seine herausragenden Eigenschaften, die Wohltätigkeit für Arme und Hilflöse sowie für unschuldig in Bedrängnis Geratene beschreibt die *Legenda aurea*.⁸⁶⁶

Nach der Überführung seiner Gebeine von Myra nach Bari im Jahr 1087 wurde der Kult dieses Heiligen, dem in Konstantinopel seit dem 6. Jahrhundert große Verehrung galt, auch im Abendland volkstümlich. So empfahl der Marienverehrer Petrus Damianus, Kardinalbischof von Ostia (1007–1072),⁸⁶⁷ den Bekenner Nikolaus gleich nach der Gottesmutter anzurufen, denn es gebe keinen wirksamsten Beschützer, den der Bittende im Himmel finden könne.⁸⁶⁸

Die Verbreitung des Nikolauskultes in Deutschland, wo Nikolaus besonders als Schutzheiliger der Schiffer gewürdigt wurde,⁸⁶⁹ begünstigte vor allem das bis weit in den Osten reichende Beziehungsgeflecht der am Wasser gelegenen Hansestädte.⁸⁷⁰

Die zwei im unteren Register des rechten Altarflügels dargestellten Szenen folgen den Beschreibungen in der *Legenda aurea*. Das wohl am häufigsten bildlich umgesetzte Motiv sind die heimlich durch eine Wandöffnung geworfenen Goldkugeln mit denen Nikolaus drei Töchter eines verarmten Vaters davor bewahrte, „in die offene Sünde der Welt“ gestoßen zu werden. Das zweite Motiv stellt die durch

⁸⁶⁴ Schott 1934, S. 761.

⁸⁶⁵ Vgl. LCI, 1994, Bd. 6, S. 384 f.

⁸⁶⁶ *Legenda aurea* 1979, S. 26 ff.

⁸⁶⁷ Mäle 1994, Fußn. 184, S. 389.

⁸⁶⁸ Ders. S. 304.

⁸⁶⁹ Vgl. Beissel 1991, II, S. 57.

⁸⁷⁰ Vgl. LCI 1976, Bd. 8, S. 50.

den Bischof veranlasste Befreiung aus dem „Stock“, bzw. Pranger, dreier unschuldig verurteilter Ritter dar.⁸⁷¹

Beide Motive weisen auf die Funktion des Bischofs als Nothelfer. Die Figur des Heiligen steht in den Reliefs, unterbrochen von der Figur des Stephanus, am linken Bildrand. Der Heilige ist als Bischof gekennzeichnet durch eine Mitra pretiosa, deren zwei Spitzen die Wissenschaft aus den beiden Testamenten versinnbildlichen; ihre Auslegung nach dem Buchstaben und dem Geist deuten die herabhängenden zwei Bänder an.⁸⁷² Die linke Szene zeigt frontal dargestellt den Heiligen, der mit einer dem Boden in Falten aufliegenden Albe und blau gefütterter Kasel über der Tunicella bekleidet ist. Seine Hände stecken in roten Zeremonialhandschuhen; in der Rechten hält er den Hirtenstab mit Krümme, mit der Linken steckt er eine Goldkugel durch die runde Öffnung der rot bemalten Seitenwand eines schräg in den Raum gestellten Gehäuses. Darin liegen auf einem perspektivisch in die Fläche geklappten Bett zwischen weißem Bettzeug drei schlafende Mädchen, deren mit weißen Hauben bedeckte Köpfe auf zwei roten und einem grünen Kissen ruhen. Ein Teil des blauen Vorhangs hinter dem Kopfteil des Bettes ist zur Seite geschoben, ein zweites, ebenfalls an der Rückwand befestigtes Vorhangteil hängt illusionistisch vor dem Bett und fällt in Knitterfalten über die vergoldete Bettdecke. Auf dem schachbrettartig, grün und rot gemusterten Fußboden, der sich auch im zweiten Relief fortsetzt, läuft ein graues Katzenjunges, ohne die unter dem Bett stehende Schüssel zu beachten. Der Schnitzer versah das Gesicht des graubärtigen Heiligen mit einem gütigen Ausdruck, der wieder aufgegriffen wird in der Darstellung der Nikolausfigur im rechten Relief. Hier ist mit der von Jacobus de Voragine geschilderten Episode von der Befreiung der drei unschuldig verurteilten Feldherren Kaiser Konstantins aus dem Gefängnis erneut eine Dreiergruppe dargestellt.⁸⁷³ Unter einer korbboogenartigen Überdachung steht am linken Bildrand der leicht zur linken Seite gebeugte Heilige, eingehüllt in ein rot gefüttertes Pluviale über dem Amikt und der in Röhrenfalten herabhängenden Albe. Seine Linke umfasst den Bischofsstab, seine ausgestreckte Rechte ergreift den Griff des „Stockes“, in den die Füße der drei Unschuldigen eingespannt sind. Diese sitzen hinter dem zweiteiligen Martergerät, ihre Hände ruhen auf dem oberen Brett. Die zwei rechts Sitzenden blicken mit niedergeschlagenen Augen und bekümmertem Gesichtsausdruck nach unten, dagegen nimmt der rechts von beiden Sitzende, den eine rote Kopfbedeckung auszeichnet, die Erscheinung seines Nothelfers wahr und richtet mit unbestimmtem Blick seine Augen zur Seite.

⁸⁷¹ *Legenda aurea* 1979, S. 27 ff.

⁸⁷² *Mäle* 1994, S. 43.

⁸⁷³ Vgl. *Legenda aurea* 1979, S. 30 f.; beide Szenen sind auch, allerdings weniger differenziert, auf dem linken Altarflügel des Kreuzigungsaltars in der St. Nicolaikirche in Nordsteimke dargestellt (Abb. 59).

Über das Lebensende des Bischofs Nikolaus von Myra im Jahr 352 schreibt Jacobus de Voragine, er sei nach dem Beten der Worte des sechsten Verses aus dem 30. (31.) Psalm Davids *in manu tua commendabo spiritum meum*⁸⁷⁴ verschieden.⁸⁷⁵

David

Der Hinweis auf die letzten Worte des hl. Nikolaus dem Psalm Davids lässt die Annahme zu, in dem thronenden, mit gekreuzten Beinen dargestellten Prophetenfigurchen zwischen den Schleierbrettern den Propheten David, den Vorfahren Christi (Mt. 1, 17), zu erkennen (Abb. 103).

Die bärtig dargestellte Figur hat den linken Arm mit nach außen geöffneter Handfläche nach oben gerichtet, der rechte Arm hängt herab; möglicherweise hielten die Hände ein Musikinstrument.

Stephanus

Der Erzmärtyrer Stephanus als Assistenzfigur im unteren Register steht zwischen den dem Titelheiligen der Alfelder Kirche, Nikolaus, gewidmeten Reliefs (Abb. 101). Borgentriks Figur zeigt einen jugendlichen Stephanus im Gewand des Diakons, entsprechend der Figur des hl. Laurentius auf dem linken Altarflügel. Über der bis zum Boden reichenden Albe und Amikt trägt die Statuette eine Dalmatik, die vom Halsausschnitt an mit zwei Röhrenfalten herabhängt und über dem linken Knie in eine pfeilförmige Falte gelegt ist. Sein leicht nach vorn gebeugter Kopf ist über der hohen Stirn von Locken umgeben. Auf der Handfläche seiner Linken liegt ein Evangelienbuch, die rechte Hand des Heiligen hält ein oder zwei Steine, die auf sein Martyrium, die Steinigung vor den Toren Jerusalems, weisen. Ähnlich den letzten Worten des hl. Nikolaus ist das in der Apostelgeschichte überlieferte, unter den Augen des Paulus (Saulus) gesprochene Gebet des hl. Stephanus, Jesus möge seinen Geist aufnehmen und den Peinigern diese Sünde nicht anrechnen (Apg. 6, 59–60). Nicht nur das Gebet des sterbenden Erzmärtyrers, auch die den Armen dienende Tätigkeit als Diakon in der Gemeinde Jerusalems, verbindet ihn, darauf soll wohl hier auch hingewiesen werden, mit den wohltätigen Taten des Bischofs von Myra.

⁸⁷⁴ Vulgata 1994, S. 803.

⁸⁷⁵ Legenda aurea 1979, S. 31.

5.5 Die Malereien

Die Außenseiten der Flügel des Alfelder Retabels wurden wohl in Braunschweig von einem unbekanntem Künstler bemalt.

Wie die Schauseite sind sie einmal waagrecht geteilt. Jedes Register nimmt zwei nur noch fragmentarisch erhaltene Szenen auf, die durch schlanke gemalte Säulen voneinander getrennt sind. Dieses Festhalten an der altertümlichen Trennung der Szenen weist, so Gmelin, wie im Hochaltar der Brüdernkirche (Abb. 52) auf Braunschweiger Tradition hin.⁸⁷⁶

Die aufgeklappten Flügel zeigen auf der Rückseite im oberen Register des linken Flügels, mit dem die Leserichtung beginnt, vor grau-blauem Hintergrund Reste der ‚Geburt Mariae‘ mit dem vom Arm der Mutter gehaltenen aufrecht stehenden Kind und den ‚Tempelgang‘, sowie darunter zwei, in der *Legenda aurea* beschriebene Motive aus den Wundern des hl. Nikolaus, des Titelheiligen der Alfelder St. Nikolaikirche. Zu sehen ist der am linken Bildrand stehende Heilige im Bischofsornat mit Mitra und Krummstab, der ‚drei Pilger aus Seenot errettet‘⁸⁷⁷ und Teile des Schiffes mit einem am Schiffsrand knienden Pilger sowie in der zweiten rudimentär erhaltene Szene die ‚Rettung eines vom Teufel getöteten Knaben‘ (Abb. 104).⁸⁷⁸

Die Außenseite des rechten Flügels setzt die Szenen aus dem Marienleben fort und zeigt das Ende der Leserichtung an mit einer im oberen Register angedeuteten ‚Verlobung der Maria‘ und ‚Marienod‘.

Zwei weitere, chronologisch der *Legenda aurea* folgende Motive aus der Nikolauslegende zeigt das untere Register mit dem ‚Juden und einen betrügerischen Christen‘, in dem Teile des Streitwagens mit dem angeschrägten Schimmel zu erkennen sind,⁸⁷⁹ an das sich die Szene der ‚Rettung des Knaben mit dem Goldbecher‘ anschließt, woraus die Figur des neben dem Altar knienden⁸⁸⁰, mit erhobenen Händen betenden Vaters erhalten ist.⁸⁸¹

Die gemalten Flügelaußenseiten, die gewöhnlich als Alltagsseite vor die mit Schnitzerei ausgestattete Festtagsseite geklappt wurden, verändern hier ihre Stellung durch die Abfolge der Darstellungen, die von der Rückseite aus betrachtet mit dem Motiv ‚Geburt der Maria‘ auf dem als linken Flügel bezeichneten beginnen und auf dem rechten mit dem ‚Marienod‘ enden. Damit zeigt dieser vor die Schauseite geklappt zwar den Endpunkt des Erzählten an, gleichzeitig aber auch den Anfang der Leserichtung.

Die ursprünglich aufwendig, mit Landschaftshintergrund und Städteansicht ausgeführte Malerei, von der 1890 nur noch etwa ein Fünftel erhalten war,⁸⁸² gibt Reste

⁸⁷⁶ Gmelin 1974, S. 390.

⁸⁷⁷ *Legenda aurea* 1979, S. 28.

⁸⁷⁸ Dies. S. 33.

⁸⁷⁹ Dies. S. 32.

⁸⁸⁰ Dies. S. 34.

⁸⁸¹ Vgl. Gmelin 1974, S. 388 f.

⁸⁸² Vgl. Gmelin 1974, S. 389.

einer reichhaltigen Farbpalette wieder mit Goldbrokatimitationen und Nachahmung von Perlenstickerei an den Gewändern sowie die Farben grünblau, gelbrot, rot und grün.

Nach der im Auftrag Münzenbergers 1888 erfolgten Restaurierung der Schnitzereien der Retabelteile durch den Bildschnitzer Weis in Frankfurt, der auch die Kambekrönung sowie den Kreidegrund und die Glanzgoldauflage für die Schreinwände ergänzt hatte, erhielt der Maler Batzem in Köln den Auftrag, die Malerei der Flügelaußenseiten zu ergänzen. Die nach der Zerstörung der Minoritenkirche verursachten Brandschäden an dem Alfelder Retabel wurden 1964 durch den Restaurator Johannes Maubach aus Goch im „konservatorischen Sinne“⁸⁸³ wiederhergestellt, der die Reste der abgeblätterten Malerei fixierte und die Fehlstellen in Grau bemalte.⁸⁸⁴

5.6 Ein zisterziensisches Bildprogramm

Das durch den Konvent der Zisterzienserabtei Marienrode vorgelegte Bildprogramm für das Alfelder Hochaltarretabel zeigt mit den christologischen und mariologischen Motiven der geschnitzten Reliefs, die sich an die im Neuen Testament geschilderten Ereignisse halten, keinerlei Hinweise auf eine Vorlage aus der apokryphen Literatur. Den Reliefs mit Motiven über das Martyrium der hl. Katharina von Alexandrien und die Wohltaten des Titelheiligen der Alfelder Kirche, wo Reliquien der beiden Heiligen gehütet wurden, liegen Erzählungen aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine zugrunde.

Die Festlegung des Bildprogramms für den Marienaltar lag möglicherweise in den Händen des Zisterziensers Heinrich Polmann, der unter seinem Abbatat von 1489 bis 1516 die an Pius II. im Jahr 1458/59 adressierten Reformvorschläge⁸⁸⁵ zu einer am Haupt zu beginnenden Reform⁸⁸⁶ des päpstlichen Legaten Nicolaus von Kues (1401–1464)⁸⁸⁷ durchgesetzt hatte und die wissenschaftliche Bildung seiner Mönche in Marienrode förderte.⁸⁸⁸

Die aufwändige Ausführung des nicht für eine Klosterkirche, sondern für die Pfarrkirche in Alfeld geschnitzten Marienretabels hielt sich nicht an Bernhards strenges, noch bis um 1400 vom Generalkapitel verordnetes Bilderverbot⁸⁸⁹, das aber bereits nach 1200 gelockert wurde. Caesarius von Heisterbach (1170–um 1240), Prior der Zisterzienserabtei Heisterbach, „Lehrer einer äußerst strengen

⁸⁸³ Ders. S. 389.

⁸⁸⁴ Ders. 1974, S. 389.

⁸⁸⁵ Siehe einen für eine Reformbulle Pius II. (Enea Silvio de' Piccolomini) um 1458/59 entwickelten Entwurf des Nicolaus Cusanus. In: Miethke/Weinrich 2015, S. 468, 483.

⁸⁸⁶ Iserloh, 1965, S. 7.

⁸⁸⁷ Nikolaus von Kues war seit 1451 als päpstlicher Legat Beauftragter der Kirchen-, Klerus- und Klosterreform. In: Krumwiede 1995, S. 99.

⁸⁸⁸ Vgl. v. Jan 1975, S. 15.

⁸⁸⁹ Vgl. Laabs 2000, S. 19.

Moral“, der nicht nur in seinen Schriften die sittlichen Schäden seiner Zeit darlegte,⁸⁹⁰ schrieb auch über seine Auffassung zur Kunst und den Nutzen der in Sakralräumen der Andacht dienenden bildlichen Darstellungen, die mit Gold den Glanz der Liebe zum Ausdruck bringen sollten.⁸⁹¹

Zisterziensische Bildprogramme von Hochaltarretabeln, die, so Laabs, „für die Liturgie nicht notwendig“⁸⁹² waren und keiner Regel im Hinblick auf die Anordnung der Szenen unterlagen, zeigten jedoch einen Bezug zu den Predigten Bernhards. Der Abt von Clairvaux, dem die liturgischen Messfeierlichkeiten die Vorwegnahme der „kommenden Herrlichkeit“ bedeuteten, die im „Inneren immer vor Augen gehalten werden“ sollte, sah die durch Schmuck und Bilder ausgelöste Anregung als ein der Kontemplation entgegenstehendes „Mittel zur Verführung der Seele“.⁸⁹³

Allerdings zeigte sich die von Bernhard beschworene himmlische Liturgie, so Laabs, ab dem Ende des 13. Jahrhunderts geeignet, diese in den Bildprogrammen der Hochaltarretabel darzustellen; der Orden erlaubte schließlich reale Bilder, da sie als Abbild der Liturgie ihrer Verdeutlichung dienten.⁸⁹⁴

Der Darstellung der Mutter Christi als Himmelskönigin lag das „christozentrische Marienbild“ der Zisterzienser zugrunde, das unterstützt wurde durch die von Bernhard von Clairvaux geförderte Lehre von der leiblichen Himmelsaufnahme Mariae, der sich der Orden, da es nach den Worten des Abtes unziemlich sei zu glauben, dass der Leib Marias auf der Erde ruhe,⁸⁹⁵ ab dem 13. Jahrhundert angeschlossen hatte und eine mit Christus gleichberechtigte Mitregentin im Himmel betonte. (Abb. 119).⁸⁹⁶

Zwar herrschte bis Mitte des 15. Jahrhunderts unter Theologen noch immer der Zwiespalt über das Anerkennen der von Bernhard strikt abgelehnten Lehre von der Unbefleckten Empfängnis für Maria vor, doch dieser Lehrmeinung verschloss sich der Zisterzienserorden nicht, nachdem als Konsequenz um den Jahrhunderte währenden theologischen Streitpunkt über die Immaculata Conceptio Mariae im Dom zu Basel während des dort tagenden Konzils am 17. September 1439 mit dem Dekret „Elucidantibus“ der 36. Sessio dieser Punkt, der ebenso der Volksfrömmigkeit entgegen kam, zum Glaubenssatz, allerdings noch nicht ex cathedra, erhoben worden war⁸⁹⁷ und als verbindlich galt.

Der sichtbar gewordene Höhepunkt des Marienbildes spiegelt sich wider in der Darstellung der Strahlenmadonna, die Maria als Apokalyptisches Weib meint, mit der Vorstellung ihrer leiblichen Himmelsaufnahme unter der Voraussetzung der

⁸⁹⁰ Hellinghaus 1925, S. III f.

⁸⁹¹ Laabs 2000, S. 19.

⁸⁹² Laabs 2000, S. 55.

⁸⁹³ Dies. S. 56.

⁸⁹⁴ Dies. S. 56.

⁸⁹⁵ *Legenda aurea* 1979, S. 590.

⁸⁹⁶ Siehe Laab 2000, S. 57.

⁸⁹⁷ Helmraath 1987, S. 383; siehe auch Söll 1978, S. 181 ff.

Conceptio Immaculata, die sich ursprünglich aus einer frommen Meinung, einer *pia sententia*⁸⁹⁸ entwickelt hatte.

Entgegen der anfänglichen ablehnenden Haltung des Zisterzienserordens in diesem Punkt, dem auch der päpstliche Legat und Visitor Nikolaus von Kues, obgleich „ein sehr frommer Marienverehrer“ mit Zurückhaltung begegnete,⁸⁹⁹ bezeugten die Zisterzienser in Marienrode ihre Zustimmung zur Entscheidung des Basler Konzils und dem als verbindlich erklärten Glaubenssatz der *Immaculata Conceptio*⁹⁰⁰ durch den Auftrag an Borgentrik für die geschnitzte Skulptur einer Maria im Strahlenkranz als Apokalyptisches Weib im Hochaltarretabel der Alfelder St. Nicolai-Kirche (Abb. 67).

Im Rahmen der vom Zisterzienserorden geförderten Sakramentsfrömmigkeit erhielt Anfang des 15. Jahrhunderts die St. Nikolai-Kirche zu Alfeld ein aus Sandstein gebautes Sakramentshäuschen⁹⁰¹, so dass ein älteres Hauptaltarretabel, dessen Unterbau der Aufbewahrung des Allerheiligsten diente, aus seinem Funktionszusammenhang herausgerissen wurde.

Die nicht mehr vorhandene Predella des zwischen 1483 und gegen 1490 angefertigten Marienretabels Cord Borgentriks diente wohl ausschließlich zur Aufnahme und Zurschaustellung der in Gefäßen aufbewahrten Reliquien der beiden Titelheiligen der Alfelder Pfarrkirche.

Die Motive im unteren Register des Retabels weisen den Betrachter auf die wesentlichen Merkmale beider Heiliger hin, deren Festtage in der Liturgie gewürdigt werden. Am 6. Dezember gilt die liturgische Verehrung mit einer Meßfeier dem im Jahr 350 gestorbenen Bischof und Bekenner Nikolaus von Myra wegen seiner Freigebigkeit und Wunder; am 25. November der um 305 hingerichteten Märtyrerin Katharina von Alexandrien wegen ihres Glaubens an Christus und ihrer Standhaftigkeit.⁹⁰²

5.6.1 Bernhard von Clairvaux

Die Rückkehr zu den reinen Vorschriften, die Benedikt von Nursia (um 480 bis nach 542), Gründer des Ordens der Benediktiner, in seiner „*Regula Benedicti*“ für den Abt und dessen Schützlinge der in Montecassino lebenden Mönchsgemeinschaft niedergelegt hatte, bewog den einundzwanzigjährigen Bernhard, geboren 1090 auf Schloß Fontaines bei Dijon, dazu, sich mit dreißig Gefährten der neuen, aus Molesme abgesiedelten Gemeinschaft in Citeaux anzuschließen. Die Entscheidung für den Ort seiner Weltflucht in die Neugründung Citeaux, das „*Novum Monasterium*“, folgte seinem Vorhaben für das Mönchsdasein, in der Abgeschiedenheit ein „Engel gleiches“ Leben zu führen. Weder in der reichen und prächtigen

⁸⁹⁸ Roschini 1947, S. 391.

⁸⁹⁹ Vgl. Helmrath 1987, S. 392.

⁹⁰⁰ Helmrath 1987, S. 392.

⁹⁰¹ Siehe Dehio 1977, S. 66.

⁹⁰² Schott Nr. 2, 1934, S. 665; S. 996.

Benediktinerabtei Cluny noch im 1075 gegründeten Reformkloster Molesme sah er das Armutsideal sowie die *stabilitas loci* nach der Abtsregel Benedikts verwirklicht. *Benedikt schrieb nämlich*, so Gregor der Große (540–604), *für Mönche eine Regel, monachorum Regulam, ausgezeichnet durch weise Mäßigung und verständliche Rede. Wer sein Tugendleben, mores vitamque, kennenlernen will, kann in der Unterweisung der Regel alles finden, was der Lehrer selbst übte, denn der heilige Mann konnte unmöglich anders lehren als er lebte* (Dial. 2, 36).⁹⁰³

Nachdem Bernhard seine Profess mit dem Versprechen vollkommener Besitzlosigkeit, des Gehorsams und der Keuschheit abgelegt hatte,⁹⁰⁴ folgte ein Jahr später, 1115, seine Aussendung von Citeaux in das neu zu gründende dritte Tochterkloster, die Zisterze in Clairvaux, deren Bauherr und Abt, *ultimus inter Patres, primis certe non impar*⁹⁰⁵ er werden sollte. Die Kirche seines Klosters in Clairvaux weihte Bernhard der Gottesmutter, als Nebenpatrone wählte er die beiden Heiligen Benedict von Nursia und den römischen Diakon und Märtyrer Laurentius.

Die Vorstellungen Bernhards von Clairvaux von einem Armutsideal und dem Anspruch, der Mönch habe ein Beispiel der Armut zu geben und den Armen zu dienen, entsprach für ihn nicht der „unwürdigen“ Verschwendung von Kunstgegenständen mit ihren nur die Neugier erregenden Malereien, und er geißelte den Aufwand der Steinmetzarbeiten wie sie die cluniazensischen Klosterbauten zeigten.⁹⁰⁶ Dem scharfen Urteil Bernhards wusste der Benediktinerabt Rupert von Deutz zu begegnen: „Wenn diese Dinge in weltlicher Hinsicht Zierden sind, so sind sie in kirchlicher und göttlicher Hinsicht Spenden der Frömmigkeit.“⁹⁰⁷

Dem Freundeskreis Bernhards, „des progressivsten Denkers seiner Generation“⁹⁰⁸, gehörte auch der Gründer der Klerikerkongregation der Prämonstratenser, Norbert von Xanten, an. Bernhard, dessen Persönlichkeit den Aufschwung des Ordens der Zisterzienser im 12. und 13. Jahrhundert bedingte, als auch Norbert waren erfüllt, neben einer tiefen Liebe zu Christus, von einer innigen und intensiven Marienverehrung.⁹⁰⁹ Bernhards Sicht auf die Gottesmutter ging allerdings im Punkt ihrer Empfängnis nicht weiter, „da es die Vernunft nicht billige“, als über den Glauben an eine Reinigung ihrer Erbsünde durch Gnade hinaus.⁹¹⁰

Bernhard, der sich selbst in einem seiner Briefe als „eine gewisse Chimäre seines Zeitalters, eines Mischwesens, das weder das Leben eines Klerikers führe noch das eines Laien“ bezeichnete, war es nicht vergönnt, seinem anfänglichen Vorhaben

⁹⁰³ Zitiert nach Steidle 1975, S. 9 f.

⁹⁰⁴ Dinzelbacher 1998, S. 27; die Profess war verbunden mit der zu einer Krone geschorenen Tonsur des als eines der Klosterpatronin Maria freiwillig Unterworfenen. Die Tonsur wurde auch „als Symbol künftiger Himmelskrönung verstanden“.

⁹⁰⁵ Roschini 1947, S. 225.

⁹⁰⁶ Vgl. Badstübner 1984, S. 144.

⁹⁰⁷ Zitiert nach Badstübner 1984, S. 147.

⁹⁰⁸ Dinzelbacher 1998, S. 2; S. 39.

⁹⁰⁹ Vgl. Beissel 1972, S. 211.

⁹¹⁰ Vgl. Hänslers 1917, S. 6 f.

gemäß, ein Leben in Weltflucht und Kontemplation zu führen.⁹¹¹ Weltliche Aktivitäten und Missionierung außerhalb des Klosters, zwangen ihn häufig, während seines Abbatiats auf die in der Ordensregel verankerte *stabilitas loci*, zu verzichten: *clamat ad vos mea monstruosa vita, mea alrumnosa conscienti*, antwortet er einem Freund, *ego enim quaedam chimaera seculi, nec clericum gero, nec laicum*.⁹¹²

⁹¹¹ Vgl. Dinzelbacher 1998, S. 336.

⁹¹² S. Bernardi Abbatis, Vol. I, 1690, S. 248, Epistula CCL ad Bernardum Priorem Portarum.

6. Der Retabeltyp

Cord Borgentriks erhaltene Marienretabel mit erzählenden Reliefs, die im Schrein eine Marienfigur mit Kind flankieren, sind Mittelnischenaltäre und zeigen einen mehrgeschossigen Aufbau. Der Hemmerder Altar von 1483 stellt die Szenen aus dem Marienleben und ihres Sohnes in drei Registern dar (Abb. 1), die sich in den Flügeln fortsetzen. Das einige Jahre jüngere, für Alfeld geschnitzte Retabel ist in den Seitenteilen des Schreins sowie in den Flügeln zweigeschossig aufgebaut und zeigt den älteren, in Braunschweig üblichen Altartyp (Abb. 2).

Die Entwicklung des geschnitzten und mit Malerei versehene Altaraufsatzes, als Wandelaltar mit Corpus, auch Schrein genannt, mit beweglichen Seitenflügeln oder zwei Flügelpaaren wird „als eine der eigentümlichsten Leistungen“ der Kunst im deutschsprachigen Raum beschrieben.⁹¹³ Im Hinblick auf seine Funktion eng mit der Mensa, dem Ort der Messfeier verbunden, diente der heute oft als Altar bezeichnete Aufsatz als wichtigster Gegenstand der Kirchengenausstattung.⁹¹⁴ Seine mit aufwendig vergoldeten Schnitzereien im Corpus und auf den Innenseiten der Flügel zeigte im geschlossenen Zustand, der sogenannten Werktagseite, eine weniger reich gestaltete Ansicht mit Malereien.

⁹¹³ Schindler 1989, S. 7.

⁹¹⁴ Reinle 1988, S. 3.

Einen Anstoß zu seiner noch ungeklärten Entstehung gab möglicherweise im 11. Jahrhundert eine Veränderung im Messritus,⁹¹⁵ in der Weise, dass der Priester am Hochaltar nicht mehr hinter dem Altar,⁹¹⁶ sondern vor dem Altar mit dem Rücken zur Gemeinde zelebrierte. So war der Platz zwischen der monolithen Steinplatte der Mensa und der Chorwand frei geworden für die Aufstellung von Reliquienschreinen hinter dem Altar oder auf dem Altartisch. Der Mensa, „der Tisch des Herrn“ (1. Kor. 10, 21)⁹¹⁷, getragen von dem Stipes, lag der Gedanke an den Tisch des Letzten Abendmahls Christi, der Feier der ersten Eucharistie, zugrunde.

Die Entwicklung des in der Frühen Neuzeit als Tafel bezeichneten, mit Schnitzwerk ausgestatteten Retabulum führte möglicherweise von einem kastenartigen, der Bundeslade (2. Mos. 25, 10 ff.) im Salomonischen Tempel nachempfundenen Reliquienschrank,⁹¹⁸ in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts über einen Reliquienflügelaltar, wie der in der ostholsteinischen Benediktinerklosterkirche Cismar um 1310⁹¹⁹ oder der kurz zuvor entstandene Schrein in der Zisterzienserklosterkirche in Doberan,⁹²⁰ die zu den „frühesten Schnitzaltären“ gehören,⁹²¹ schließlich zu einem reinen Schnitzaltar.

Vorausgegangen war der Verzicht der Zisterzienser auf den Bau von Krypten, dem „traditionellen Reliquienstandort“. Diese von Elisabeth Simon für Zisterzienserkirchen beschriebene Beobachtung, habe seit dem 13. Jahrhundert, so Norbert Wolf, auch für kryptenlose, von Orden unabhängige Kirchen zu gelten.⁹²²

Ein wichtiger Impuls für die weitere Entwicklung der Schnitzaltäre erfolgte im 14. Jahrhundert durch einen Erlass, Can. 60, der im Jahr 1310 abgehaltenen Provinzialsynode in Trier, die vorschrieb, dass die in einer Kirche verehrten Heiligen, auf oder hinter dem Altar in Skulptur, Bild oder Schrift kenntlich zu machen seien.⁹²³ In einem um 1340 entstandenen frühen Schnitzaltar, dem Ursulaschrein, der als Altaraufsatz in der Zisterzienserabtei Marienstatt im Westerwald steht und dort noch immer seine Funktion auf dem Hochaltar der Klosterkirche erfüllt, gruppieren sich additiv gereiht die Figuren der zwölf Apostel und zwölf Reliquienbüsten um die Darstellung einer Marienkrönung.⁹²⁴

Ebenso begleiten Apostelfiguren eine von einem Engelkranz umgebene Marienkrönung im Zentrum des aus Eichenholz, um 1425/30 für den Hochaltar im Mindener Dom geschnitzten Flügelaltars, der im Jahr 1909 von den Berliner

⁹¹⁵ Vgl. Simon 1921, S. 3.

⁹¹⁶ Siehe Elfenbeinrelief aus den Jahren um 875 vom Einband eines Sakramentars, Frankfurt Liebighaus. In: Reinle 1988, S. 13.

⁹¹⁷ Vulgata 1994, S. 1780: Ad Corinthios 1, 10, 21.

⁹¹⁸ Vgl. Simon 1921, S. 8.

⁹¹⁹ Vgl. Appuhn 1979, S. 9; Abb. 5.

⁹²⁰ Siehe Fründt 1989, S. 19; Abb. 17.

⁹²¹ Simon 1921, S. 26.

⁹²² Vgl. Wolf 1994, S. 92.

⁹²³ Beissel 1976, S. 71.

⁹²⁴ Palm 1977, S. 35 ff.; Abb. 1.

Museen⁹²⁵ angekauft wurde. Der für diesen Altar heute als Predella genutzte Unterbau, der ursprünglich getrennt vom Flügelaltar im Mindener Chorraum stand, wurde um 1220 als Reliquiensarkophag⁹²⁶ in der Form der Bundeslade angefertigt und wird durch den leicht vorspringenden Mittelrisalit von einer Kreuzform bestimmt.⁹²⁷ Auf seiner Schauseite ist eine frühe, nach dem Vorbild französischer Kathedralplastik in einen Vierpassbogen eingespannte Marienkrönung dargestellt,⁹²⁸ eingebettet in zwei Reihen mit Figuren der Apostel und Heiligen. Nicht nur zeige der Mindener Altar „am reinsten eine Verschmelzung von Reliquiensarg und Retabel“,⁹²⁹ so Elisabeth Simon, sondern auch, ähnlich dem 1249 als Reliquienaltar gefertigten Altaraufsatz in der westfälischen Zisterzienserabtei Loccum, eine Verbindung von Tafelmalerei und Holzskulptur, die „als Altarschmuck zuerst in Westfalen nachzuweisen“ sei.⁹³⁰

Die Anregung für Schnitzaltäre mit vielfigurigen szenischen Motiven lieferten niederländische Altäre, welche sich aus dem in den Niederlanden beheimateten, mit der Wand verbundenen Kapellenschrein entwickelt hatten. Von den ausschließlich aus Eiche geschnitzten, für den Export bestimmten niederländischen Schreinen mit erhöhtem Mittelteil haben sich nur noch etwa 350 Exemplare erhalten.⁹³¹ Altäre aus Antwerpen, woher die Mehrzahl kam, oder aus Brüssel wurden durch ihre figurenreichen und realistischen Motive im 15. Jahrhundert als ein begehrtes Handelsobjekt in den Norden Deutschlands exportiert.⁹³² Sie dienten mit ihren „wirklichkeitsgetreuen Wiedergaben“⁹³³ Künstlern aus Süddeutschland, Köln und Westfalen, wo bis „dahin ausschließlich der gemalte Altar gepflegt“⁹³⁴ wurde, als Vorbild für eigene Werke.⁹³⁵

Im 15. Jahrhundert erhielten Altaraufbauten einen Sockel, eine Predella. Anfangs auch ein Ort zur Aufbewahrung des Allerheiligsten, der geweihten Hostien, diente der zwischen Mensa und Schrein gesetzte Altarfuß nach der Einrichtung von Sakramentsgehäusen der Zurschaustellung von Reliquien. Eine Staffel, auch „Sarg“ genannt, für die Aufnahme von Reliquiengefäßen hatte bereits der 1375 angefertigte Altaraufsatz für den Hochaltar im Brandenburger Dom erhalten (Abb. 53a). Sein

⁹²⁵ „Goldene Tafel aus dem Mindener Dom“, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

⁹²⁶ Krohm/Suckale 1992, S. 29, 35; Abb. 10, 32.

⁹²⁷ Vgl. Krohm/Suckale 1932, S. 36.

⁹²⁸ Dies. 1932, S. 37, Abb. 16; siehe auch Chartres, Marienkrönungsportal, um 1210 in Sauerländer 1990, S. 200, Abb. 198.

⁹²⁹ Simon 1921, S. 10.

⁹³⁰ Simon 1921, S. 11.

⁹³¹ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 12.

⁹³² Als eines der wenigen in Niedersachsen importierten Beispiele sei ein Brabanter Altaraufsatz genannt mit der Darstellung eines volkreichen Kalvarienbergs aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Dieser Passionsaltar mit welfischen Wappen versehen kam als Auftrag der herzoglichen Familie in die 1485 geweihte Schlosskapelle von Celle. Von dort gelangte er in die nahe Dorfkirche von Beedenbostel, seinen heutigen Standort. Vgl. Boeck 2004, S. 532–539.

⁹³³ Fründt 1963, S. 20 f.

⁹³⁴ Hasse 1941, S. 192.

⁹³⁵ Vgl. Reinle 1988, S. 18.

vorspringender, wie in Doberan mit Giebeln bekrönter Schrein, ließ sich an den Seitenwänden öffnen (Abb. 53 b).⁹³⁶

Im Zusammenhang mit der Spezialisierung des spätmittelalterlichen Kunsthandwerks gab es in einigen Städten neben den als freie, ohne Zunftzwang an einem Altaraufbau arbeitenden Künstlern wie Bildschnitzer und Fassmaler, auch Mitarbeiter und Gesellen, die Gilden oder Zünften angehörten, so die Kistler für das Zimmern des Corpus und der Flügel, die Kunstschmiede, die Sterneisen für das Punzieren der Saumornamente schmiedeten und Stempelschneider als Hersteller der Model für Pressbrokate sowie Metallstecker.⁹³⁷

Im Süden Deutschlands leitete der von der burgundischen Skulptur Claus Sluters (um 1355/60–1406)⁹³⁸ geprägte Bildschnitzer Hans Multscher (um 1400–1467) in Ulm eine bedeutende Werkstatt. Multscher, der Maler und auch Steinmetz⁹³⁹ war, entwickelte seine als Gebäude aufgefassten Altäre, wie den nur noch in Resten erhaltenen Sterzinger Altar von 1458, für lebensgroße Bildwerke unter Baldachinen.⁹⁴⁰ Ihm kommt das Verdienst zu, die „Grundform des oberdeutschen Schnitzaltars“ festgelegt zu haben mit einer den Schrein stützenden Predella, die schmaler ist als die Mensa und an den Seiten konvex nach oben geschwungen als Stütze dient für die geöffneten Altarflügel, sowie der auf dem Kranzgesims des Schreins montierte Auszug, das Gesprenge.⁹⁴¹

Predellen als Sockel für geschnitzte oder gemalte Flügelaltäre, wie das Beispiel des von Gert van Lon in Westfalen gemalten Unterbaus für den durch Cord Borgentrik ohne Gesprenge geschnitzten Hemmerder Altar zeigt, erschienen nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auch im Norden des Reiches, wo anstelle der Retabel mit „streng gebundener Figurenreihe“⁹⁴², wie das Hochaltarretabel in der Braunschweiger Brüdernkirche (Abb 52), ein aus erzählenden Reliefmotiven zusammengesetzter „Geschehensaltar“ bevorzugt angefertigt wurde.⁹⁴³ Das vergitterte Türchen vor der nach hinten ausladenden Kammer der Predella, wie die noch erhaltene des Hemmerder Altars (Abb. 1), gab den Blick frei auf die darin aufbewahrten Gegenstände. Diese ließen den Betrachter das Geheimnis des Allerheiligsten erahnen oder ihn teilnehmen an der Verehrung der als kostbarer Schatz einer Kirche gehüteten, in Gefäßen bewahrten Reliquien eines Heiligen, dessen Name und Schicksal im Messritus gewürdigt wurden.

Der von Cord Borgentrik verwendete Typus für die Ausführung seiner Flügelaltäre war gewöhnlich der als Geschehensaltar bezeichnete Aufbau mit der Betonung der Mitte und einer Folge der voneinander abgetrennten Relieferzählungen,

⁹³⁶ Siehe Hasse 1941, S. 22 f.

⁹³⁷ Vgl. Taubert 2015, S. 59.

⁹³⁸ Paatz setzt Beziehungen Multschers zu Claus Sluter voraus, in: Paatz 1956, S. 76.

⁹³⁹ Vgl. Paatz 1956, S. 74.

⁹⁴⁰ Vgl. Hasse 1941, S. 61; siehe auch Baxandall 1984, S. 23.

⁹⁴¹ Vgl. Schindler 1989, S. 8.

⁹⁴² Hasse 1941, S. 13.

⁹⁴³ Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 69.

die, so Hasse, um ihnen mehr Glaubwürdigkeit zu geben, in einen Raum gesetzt oder von der Landschaft umgeben sind,⁹⁴⁴ und die mit Dübeln an der mit vergoldetem Pressbrokat belegten Rückwand befestigt wurden.

In Teilen einiger Werke hielt sich Borgentrik, wie in den inneren Flügeln des Gandersheimer Dreikönigsaltars, an den älteren Reihentyp mit den übereinander aufgereihten Figuren der Apostel und Heiligen (Abb. 127).

In Braunschweig stand ihm als Beispiel eines Reihentyps das um 1420 entstandene Hochaltarretabel in der franziskanischen Brüdernkirche (Abb. 52) zur Verfügung; der in zwei Registern aufgeteilte Flügelaltar zeigt auf der Schauweite 36 Figuren, die eine Marienkrönung über einer Kreuzigungsszene flankieren.⁹⁴⁵

Die noch erhaltenen Marienaltäre Borgentriks, denen die Aufgabe zukam, Szenen aus der Vita der Gottesmutter und ihres Sohnes darzustellen, zeigen, dass der Bildschnitzer sich noch nicht an den süddeutschen Gehäuseschrein mit Figurensatz und Gesprenge gehalten hatte, sondern an die in Norddeutschland beliebte Form des Mittelnischenaltars,⁹⁴⁶ der waagrecht auch in den Seitenflügeln in zwei oder drei Geschosse aufgeteilt ist, die Schreinmitte mit einer ganzfigurigen, auf der Mondsichel stehenden, als Apokalyptisches Weib dargestellten Marienfigur mit Kind betont, die zu beiden Seiten begleitet wird mit Reliefszenen aus dem Marienleben.

⁹⁴⁴ Vgl. Hasse 1941, S. 34.

⁹⁴⁵ Ders. S. 26.

⁹⁴⁶ Ders. S. 124.

7 Zur stilistischen Einordnung von Cord Borgentrik

7.1 Stilistische Vorbilder

Der eng an theologische Traktate, an ‚Das Leben Jesu‘ des Ludolf von Sachsen, das ‚Marienleben‘ des Heinrich von St. Gallen sowie die *Legenda aurea* angelehnte Stoff der Relief- und Figurendarstellungen in den Marienaltären Cord Borgentriks zeigen in einigen geschnitzten Motiven neben Einflüssen zeitgenössischer Altäre, Malerei und Kupferstichen Beispiele eigene Bilderfindungen des Künstlers. Der Auftraggeber, an dessen Bedingungen der Künstler sich zu halten hatte,⁹⁴⁷ war zwar für den Inhalt der Retabel zuständig, doch die formale Gestaltung war dem Bildschnitzer überlassen, der die Verwendung von graphischen und anderen Vorlagen und vor dem Hintergrund einer ikonographischen Tradition unternahm.

„Daß die künstlerische Gestaltung letztlich zugleich subjektiv und objektiv ist und daß bei diesem Vorgang theoretisches Wissen, spekulative Projektion und experimentell-intuitives Vorgehen eine nicht auflösbare Verbindung eingehen“, erklärt Ulrike Heinrichs, „sei als selbstverständlich vorausgesetzt.“⁹⁴⁸ Die Eigenschaften einer Skulptur, im Erscheinungsbild mit Begriffen ‚angemessen geformt‘, ‚angenehm und gut angeordnet‘, ‚fein und künstlerisch (werglich)‘ sowie ‚ziemlich‘ und

⁹⁴⁷ Vgl. Schnellbach 1962, S. 4.

⁹⁴⁸ Heinrichs 2007, S. 179.

„meisterlich vielgestalt“, ausgedrückt, wurde um 1500 in Werkverträgen festgelegt.⁹⁴⁹ Die von dem Auftraggeber erwartete eigenhändige Ausführung einiger Teile des Retabels, wie z. B. die für den Ausdruck der Gesichter festgelegte Vorarbeit kann auch für Borgentriks geschnitzte und bemalte Marienfiguren und für einige Reliefs sowie Figuren im Schrein vorausgesetzt werden.

Seine Madonnenfiguren, die schon Lübke als anmutig bezeichnete, nehmen weder Kontakt zu ihrem Kind noch zum Betrachter auf, sondern blicken unter halb geschlossenen Augenlidern nach unten (Abb. 7–9). Ihre ovalen Gesichter, deren schwere Augenlider in flachen Augenhöhlen liegen, ihre schmalen, langen Nasen über dem klein geformten Mund weisen stilistisch auf eine Übernahme der auch nach Westfalen exportierten Utrechter Madonnen (Abb. 107).⁹⁵⁰

Anders als die Frauenfiguren seiner Reliefs, deren Bewegung unterstützt wird von einem mit Knitterfalten bereicherten Faltenwurf der Gewänder, stehen Borgentriks Schreinfiguren in strenger Frontalität wie die byzantinische Hodegetria oder die Trumeaufiguren französischer Kathedralen in ruhiger, majestätischer Haltung, eingehüllt in einen vor dem Körper hochgerafften Mantel, der verschiedene Faltenmotive zeigt. Entgegen der gleichzeitig im Braunschweiger Raum wirkenden Bildschnitzer ist der Kopf seiner Schreinfiguren nicht zur Seite geneigt, auch zeigen seine stehenden Marienfiguren kein durchgedrücktes Knie. Das in der Regel durchgedrückte Knie der in Braunschweig hergestellten stehenden Marienfiguren zeigt z. B. die Strahlenmadonna, die den Wichmannsburger Altar des Levin Storch⁹⁵¹ bekrönt, oder die Marienfigur im Schrein des aus einer Braunschweiger Kirche stammenden, nach Straelen verkauften Marienaltars (Abb. 111), der gelegentlich Borgentriks Werkstatt zugeschrieben wird.

Zwischen dem weichen Stil der „Schönen Madonnen“ und dem um die Jahrhundertmitte einsetzenden Knitterfaltenstil, der mit Rogier van der Weyden beginnt, steht Borgentriks frühe Alversdorfer Madonna (Abb. 7). Ihr über die Schultern gelegter, mit einem Tasselsteg verbundener Mantel endet auf der rechten Hälfte mit einem großen, wie ein Ohr gebildeten Faltenaufschlag, dagegen ist das Untergewand über der leicht nach links geschnickten Gestalt in Röhrenfalten gelegt.

Ihr mit einem tiefen Ernst ausgedrücktes Gesicht zeigt wie die über zwei Jahrzehnte jüngeren Schreinmadonnen aus Hemmerde und Alfeld das längliche Oval der von Nicolaus Gerhaert von Leyden (1430–1473)⁹⁵² beeinflussten oberrheinischen und Utrechter Marienfiguren wie z. B. die Berliner „Kleine Muttergottes“ (Abb. 108). Nach dem Vorbild der Riddaghäuser Madonnenfigur (Abb. 70) hält die

⁹⁴⁹ Siehe Baxandall 1956, S. 153.

⁹⁵⁰ Siehe das Beispiel der im Museum Catharijneconvent zu Utrecht aufbewahrten *Maria mit Kind auf der Mondsichel*, um 1460/70, in Kat. Utrecht 2012/13, S. 180.

⁹⁵¹ Siehe Schäffer 1984, S. 80 ff.

⁹⁵² Nicolaus Gerhaert von Leyden wurde wahrscheinlich in Utrecht ausgebildet; Jakob von Sierck, Erzbischof von Trier, der zuvor Domherr in Utrecht gewesen war, holte den Bildhauer für die Vollendung seiner Grabmalgestaltung 1462 nach Trier, in: Kat. Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 2012, S. 70.

Rechte der Alversdorfer Maria das linke Füßchen des auf ihrem linken Arm sitzenden Kindes.

Qualitätsunterschiede zwischen den der hier vorgestellten Flügelaltären ergeben sich in den aufwendig mit Goldmalerei und Pressbrokat ausgestatteten Innenseiten und den bescheidener, mit Temperamalerei gefertigten Außenseiten, außerdem zeigen die im ‚einfachen‘ Stil ausgeführten Reliefs der Flügel einen Unterschied zu den im ‚gehobenen Stil‘ geschnitzten Teilen der Schreine. Wie jeder Bildschnitzer hielt sich Borgentrik mit Hilfe der Technik des Flach- oder Hochreliefs an eine Trennung des Wichtigen vom Unwichtigen in seinen Darstellungen.

Zudem gibt der Qualitätssprung zwischen dem einige Jahre älteren Hemmerder Altar und dem jüngeren Alfelder Retabel zu bedenken, dass die bewegtere Formsprache und die Vielzahl von Figuren im Alfelder Retabel entgegen der scheinbar einfacheren, die sich im Hemmerder Altaraufsatz ausdrückt, nicht allein der Fähigkeit oder der Unkenntnis des Bildschnitzers und seiner Werkstatt geschuldet ist, sondern abhängig vom Auftraggeber war, der auch mit der Bestellung die den Preis bestimmende Anzahl der Figuren festlegte.

Borgentrik war nicht der einzige Bildschnitzer, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der mit einem reichen Kunstleben und, so Piccolomini, mit großen, reich geschmückten Kirchen⁹⁵³ ausgestatteten Stadt Braunschweig einer großen Bildschnitzerwerkstatt vorstand.⁹⁵⁴

Bis auf den jungen Hans Witten, der um 1500 die Stadt verließ und in Sachsen als ein berühmter Bildhauer und Bildschnitzer Hauptmeister der sächsischen Plastik wurde,⁹⁵⁵ können die Meister anderer Braunschweiger Werkstätten nur mit Notnamen benannt werden. Anzunehmen ist ein künstlerischer Austausch zwischen Borgentrik und Witten. Sollte die überlebensgroße geschnitzte Figur des hl. Blasius im Braunschweiger Dom Cord Borgentrik zugesprochen werden, dann zeigten sich mit Hans Wittens Johannes Baptista-Figur beide Künstler im Chorbereich des Domes durch ihre Werke vereint.

Die Geringschätzung, die Borgentriks Schnitzkunst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entgegengebracht wurde,⁹⁵⁶ ist nicht aufrecht zu halten. Allein die charakteristische Handschrift, mit der seine Werke ausgeführt wurden, können ihn auf eine eigene Stileigentümlichkeit festlegen sowie durch seine Fähigkeit zu wechseln zwischen einer einfachen und einer reicheren Schnitzweise. In dieser, die von Borgentrik für die Skulptur der Gottesmutter im Alfelder Schrein bildlich umgesetzt ist, gibt er der in würdevoller Haltung Stehenden Erhabenheit und Anmut.

⁹⁵³ Vgl. Piccolomini 2005, S. 193.

⁹⁵⁴ Vgl. Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 73 ff.

⁹⁵⁵ Hentschel 1938, S. 29.

⁹⁵⁶ Scheffler spricht davon, dass die künstlerische Leistung der gedrungenen, schwerfälligen und in der Bewegung unfreien Gestalten Borgentriks ein handwerkliches Niveau nicht überschritten, in: Scheffler 1925, S. 239.

Nicht zu Unrecht wird die Gottesmutter des Alfelder Altars „als ein überdurchschnittliches Kunstwerk der Zeit“ gewertet.⁹⁵⁷ Der Künstler, dem es in der Darstellung seiner geschnitzten Figuren um jedes Vermeiden einer Gleichförmigkeit ging, versuchte mit den Mitteln seiner Schnitzkunst den Gesichtern der Heiligen, der im Schrein und Flügeln Aufgestellten sowie den in den Reliefs Handelnden ein individuelles Gepräge zu geben. Seine Relieffiguren agieren oder verharren in Ruhe; bewegter noch als im Hemmerder Altar drücken sie im Alfelder Altarretabel ihre Empfindung aus.

Die Schnitzkunst des ein halbes Jahrhundert in Braunschweig wirkenden Bildschnitzers Borgentriks muss auch in Südniedersachsen „recht nachhaltig gewesen sein“, betonen Stuttmann und v. d. Osten, da sich der Einfluss seiner Werkstatt auf den Frühstil des im Gebiet um Northeim, Göttingen und Duderstadt arbeitenden Bildschnitzers Bartold Kastrop (um 1460–1531) „deutlich bemerkbar“ mache.⁹⁵⁸ Die Gesichtsform der Kastrop zugeschriebenen, 91,5 cm hohen, ursprünglich für die Kirche in Dorstadt aus Lindenholz um 1490 geschnitzten Thronenden Madonna mit stehendem, bekleideten Kind (Abb. 125) zeigt mit ihrer hohen, runden Stirn, dem kleinen Mund, dem viereckigen Halsausschnitt ihrer Tunika sowie dem breiten Tasselsteg ihres streng über die Schultern fallenden Mantels eine auffallende Ähnlichkeit zu Borgentriks früher Alversdorfer Madonna.⁹⁵⁹

Wie die Alversdorfer Marienfigur ist der oval geformte Kopf der Dorstadter Thronenden ein wenig nach rechts geneigt, zu Schnecken gedrehte Locken rahmen den Kopf des Kindes.

Borgentriks Einfluss und der seiner Malergesellen, der bis Halberstadt⁹⁶⁰ reichte, zeigt das für die Gandersheimer Moritzkirche von Borgentrik und seinen Werkstattmitarbeitern in Braunschweig geschnitzte und gemalte Dreikönigsretabel, das sich heute im Gandersheimer Dom befindet (Abb. 77).

Im Vergleich mit anderen niedersächsischen Schnitzarbeiten lässt sich, so Stuttmann, das Charakteristische in den Werken Borgentriks bestimmen. Sie zeigen einen „Schuß derber Eleganz, die man als heimliches Erbteil seiner westfälischen Heimat bezeichnen möchte“; dieser, auch den Werken des Westfalen Konrad von Soest sichtbare „westfälische“ Zug in Borgentriks Kunst, so Stuttmann weiter, der besonders im schwermütigen Gesichtsausdruck der bärtigen, starkknochigen männlichen Typen der Retabelreliefs ausgedrückt ist, gebe der Kunst Cord Borgentriks im niedersächsischen Raum eine besondere Stellung.⁹⁶¹

⁹⁵⁷ Vgl. Schuler 1983, S. 44.

⁹⁵⁸ Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 100.

⁹⁵⁹ Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 101; Tafel 95.

⁹⁶⁰ Vgl. Gmelin 1974, S. 370.

⁹⁶¹ Stuttmann/v. d. Osten 1940, S. 72; vgl. Bilzer 1952, S. 15.

7.2 Motivische Vorbilder

Einige Reliefs und Statuetten der Flügelaltäre Borgentriks zeigen in der formalen Gestaltung einen Einfluss graphischer Vorlagen im Rahmen einer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachtenden Wechselbeziehung zwischen Druckgraphik, Malerei und Skulptur.⁹⁶² Zudem sei auch, so G. V. Grimm, das Verhältnis der als „Urbild“ bezeichneten „Bilddrucke“, denen auch Modelle aus Cartapesta (Pappmaché), Holz und Gips angehörten, zu den Holzschnitten und Kupferstichen zu bedenken.⁹⁶³

Da sich weder Altarisse Borgentriks noch Modelle aus dem leicht formbaren Ton oder aus Holz erhalten haben, ist davon auszugehen, dass dem Bildschnitzer neben eigenen Vorlagen nicht nur Musterbücher, sondern auch die rasch in den Umlauf gelangten Kupferstiche des Goldschmieds Meister E.S. (um 1420–um 1467), der „bewusst auf Vorlagen anderer Gattungen zurückgriff“⁹⁶⁴ und dem Kupferstich „die volle künstlerische Ausdrucksfähigkeit“ zu geben versuchte,⁹⁶⁵ oder des Malers und bedeutenden Kupferstechers Martin Schongauer (um 1450–1491)⁹⁶⁶ zur Verfügung standen (Abb. 73, 97).

Für den Bildschnitzer Borgentrik, der vor seiner endgültigen Übernahme der Braunschweiger Werkstatt des Malers Kort van Hagen⁹⁶⁷ auch wohl als Fassmaler tätig gewesen war, sind Wanderjahre vorauszusetzen. Im Werk des aus dem westfälischen Raum, dem Bistum Paderborn stammenden Künstlers, der „borger bynnen brunsw.“⁹⁶⁸ wurde, lassen sich in Köln, „die wichtigste Einbruchsstelle des neuen südniederländischen Stils“,⁹⁶⁹ und in den Niederlanden gewonnene Eindrücke annehmen. Außerdem war den durch Westfalen und entlang des Niederrheins wandernden oder arbeitenden Künstlern die Möglichkeit gegeben, auf Anregungen aus den nördlichen Niederlanden und dem ab Mitte des Jahrhunderts wichtigsten Zentrum der bis 1529 dem Erzbistum Köln unterstellten Bischofsstadt Utrecht zurückzugreifen.⁹⁷⁰ Von dort führt auch, anhand eines Eintrags im Degedingbuch der Braunschweiger Altstadt von 1472, über Auftraggeber eine Verbindung zu Borgentrik.⁹⁷¹

In Utrecht ist Nicolaus Gerhaert von Leiden (um 1420–1473), bevor er an den Oberrhein nach Trier und Straßburg ging, als Bildhauer und Bildschnitzer ausgebildet worden; ihm dienten Motive aus einem Kupferstich des Meisters E.S., um

⁹⁶² Vgl. Wilm 1942, S. 14.

⁹⁶³ Vgl. Grimm 2006, S. 51 ff.; Wilm 1942, S. 10.

⁹⁶⁴ Meister E.S. 1987, S. 51.

⁹⁶⁵ Lippmann 1914, S. 26.

⁹⁶⁶ Vgl. Paatz 1967, S. 26.

⁹⁶⁷ Vgl. Hänselmann 1875, Nr. 189.

⁹⁶⁸ Stadtarchiv Braunschweig, Gerichtsbuch, B I, 15:13, fol. 18r.

⁹⁶⁹ Paatz 1967, S. 23.

⁹⁷⁰ Paatz 1967, S. 27.

⁹⁷¹ Degedingbücher der Altstadt Vol. V, 1443–1490, B19, Nr. 5.

1460,⁹⁷² als Anregung für seinen in Stein gehauenen Baden-Badener Kruzifixus, der stilbildend wurde, sowie für den in Holz geschnitzten Gekreuzigten zwischen zwei Engeln im Schrein des Nördlinger Hochaltars.⁹⁷³

Borgentriks gestreckter Gekreuzigter mit durchhängenden Armen und das Motiv der von Johannes aufgefangenen, in Ohnmacht niedersinkenden Maria (Abb. 55) im Kreuzigungsrelief des Hemmerder Altars beruht wohl auf einer Übernahme aus dem Kupferstich ‚Volkreicher Kalvarienberg‘ aus den Jahren um 1482 des Meisters h+w (Abb. 94).⁹⁷⁴ Vermutlich hatte dieser Kupferstecher die Form des plastisch dargestellten, etwa zehn Jahre zuvor entstandenen Kruzifixus Nicolaus Gerhaerts für seine graphische Wiedergabe aufgegriffen. Stefan Roller spricht von einem „mehrstufigen Rezeptionsprozess, der von einer Skulptur ausgeht, sich der Graphik als Vermittlungsmedium bedient, um wieder in die Skulptur zurückübersetzt zu werden“.⁹⁷⁵ Die von Gerhaert sowie dem Kupferstecher E. S. ausgehende und von Martin Schongauer weitergeführte neue Stilbildung⁹⁷⁶ findet sich bei Borgentrik besonders in den Alfelder Reliefbildern wieder, so in der Gebärdensprache einiger Figuren, ebenso im Versuch, seinen geschnitzten Gesichtern einen individuellen Ausdruck zu geben.

Für alle Kunstgattungen gelte, so Paatz, vor allem über die Kunst des Bildhauers und Bildschnitzers Nicolaus Gerhaert von Leyden (um 1420/30–1473)⁹⁷⁷ vermittelt, die Verflechtung zwischen den deutschen Ländern längs der Rheinlinie mit den nördlichen und westlichen sowie südwestlichen Ländern.⁹⁷⁸

Die Schnitzkunst des ein halbes Jahrhundert in Braunschweig wirkenden Bildschnitzers Borgentrik zeigt Übereinstimmungen mit eigenen Werken und der Malerei der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten. Sie finden sich bei einzelnen Motiven der Figurenanordnung in den Reliefs des Hemmerder und des Alfelder Altars; aufgegriffen wurden die um 1480 gemalten Tafelbilder mit einer Schutzmantelmadonna (Abb. 114) des wohl unter franziskanischem Einfluss angefertigten Gandersheimer Dreikönigsaltars⁹⁷⁹. Hans Georg Gmelin, der die darin später entdeckten Signaturreste Borgentriks noch nicht kannte, stellte eine

⁹⁷² Vgl. Meister E. S. Blatt (L31) im Kupferstichkabinett d. Staatl. Museen Berlin.

⁹⁷³ Roller 2012, Abb. 27, S. 51, Nicolaus Gerhaert, Kreuzigungsgruppe 1462 aus dem Hochaltar der Kirche St. Georg in Nördlingen.

⁹⁷⁴ Vgl. Roller 2012, S. 141.

⁹⁷⁵ Roller in Nicolaus Gerhaert 2012, S. 140, Fußn. 20.

⁹⁷⁶ Vgl. Baxandall 1974, S. 24.

⁹⁷⁷ Als Vergleich siehe die kleine „Muttergottes auf der Mondsichel“ (Abb. 105) von 1470/80 im Berliner Bode-Museum, die mit durchgedrücktem Spielbein sowie der über den linken Arm hochgezogenen Mantelfalte nach dem Vorbild der ebenfalls im Bode-Museum aufbewahrten „Dangolsheimer Madonna“ Nicolaus Gerhaerts, (Abb. 109) dem wiederum der Kupferstich „Madonna mit dem Maiglöckchen“ (L 79) des Meisters E. S. vorlag. Vgl. Skulpturensammlung im Bode-Museum 2006, S.26/27; Roller 2012, S. 138, Abb. 158.

⁹⁷⁸ Paatz 1967, Einführung.

⁹⁷⁹ Vgl. Richter 2010, Abb. 23.; siehe auch Gmelin, dem 1974 Borgentriks Inschriftreste auf dem Fülgelaltar noch nicht bekannt waren.

„starke Beeinflussung der Borgentrikwerkstatt“ fest.⁹⁸⁰ In diesem ursprünglich für die Moritzkirche zu Gandersheim von Borgentrik und Werkstattmitarbeitern geschnitzten und gemalten Altaraufsatz zeigen die gut erhaltenen Tafelgemälde des zweiten Flügelpaars⁹⁸¹ im Ausdrucks der weiblichen Gesichter sowie bei der Haarbehandlung und im Gewandstil der Figuren eine Verbindung zu den geschnitzten Mariendarstellungen und Skulpturen seiner als Hauptwerke anzusehenden, großen Marienaltäre aus Hemmerde und Alfeld.

Neben der Druckgraphik, der oftmals Skulpturen als Vorbild dienten, stellten Werke der niederländischen Malerei, die Cord Borgentrik auf seiner Wanderschaft gesehen haben konnte, für ihn einen Motivfundus dar, auf den er vielfach zurückgriff.

Seine Motive, die die seit Mitte des 15. Jahrhundert entstandene, ausgeprägt naturalistische und auch realistische Gestaltungsweise zeigen, lassen die Figuren der zum Teil ohne Heiligenschein dargestellten Heiligen, die nicht mehr nur vor einem ungegenständlichen, durch Goldgrund als einer himmlischen Sphäre wiedergegebenen Raum erscheinen, sondern in der Landschaft agieren oder im genau dargestellten Innenraum „Einzug in die menschliche Welt“ halten.⁹⁸²

7.3 Technische Charakteristika

Holz war, neben Ton und Cartapasta, der bevorzugte Werkstoff für die mit Figuren und Reliefs ausgestatteten Altaraufbauten der Spätgotik. In der Mitte und dem Süden Deutschlands schnitzten Künstler ihre Werke vor allem aus der schnell und leicht zu bearbeitenden Linde, im Norden und den Niederlanden dagegen aus Eiche. Für die Gebiete Niedersachsens verlief die Grenze zwischen Weichholzschnitzerei und Eichenholzausführung südlich der welfischen Stadt Lüneburg, die dem Einflussgebiet Lübecks, der Führerin der Hanse angehörte.⁹⁸³ In Lübeck bestimmte der Rat für kirchliche Bildwerke die Verwendung der dauerhafteren Eiche, für Hamburg und Lüneburg gab es ähnliche Vorschriften.⁹⁸⁴ Im Gegensatz zum weichen Lindenholz war für geschnitzte Figuren aus Eichenholz, das wegen der Härte seines kurzfasrigen Holzes nur kantige Umrisse zuließ, tiefes Aushöhlen schwer möglich.⁹⁸⁵

Wie im Süden Deutschlands wurden die frühneuzeitlichen Holzbildwerke in Niedersachsen aus Weichholz gearbeitet, insbesondere aus Linde. Diese ist zwar als Blattkeimer ein Hartholzbaum, aber „aufgrund ihrer Zellstruktur leichter zu bearbeiten“ und für die „Herstellung von Schnitzwerk,“ so Leon Battista Alberti (1404–

⁹⁸⁰ Vgl. Richter 2010, Abb. 23; siehe auch Gmelin 1974, S. 383.

⁹⁸¹ Vgl. Gmelin 1974, S. 380 ff.

⁹⁸² Spätgotik am Oberrhein 1970, S. 27.

⁹⁸³ v. d. Osten 1951, S. 89; Vgl. Hasse 1941, S. 44.

⁹⁸⁴ Vgl. Fründt 1963, S. 12; Huth 1981, S. 16.

⁹⁸⁵ Vgl. Fründt S. 11.

1472),⁹⁸⁶ „unter allen die geschmeidigste (*mollissimam aextare tilia*)“.⁹⁸⁷ Im Allgemeinen wurde die Lindenholzkulptur aus der großblättrigen, schneller wachsenden Sommerlinde (*tilia platyphyllus*) geschnitzt, deren begehrtes und teures Holz entgegen der kleinblättrigen Winterlinde (*tilia cordata*) weicher und leichter ist.⁹⁸⁸

Grundsätzlich bemühte sich der Schnitzer, um Anstückungen zu vermeiden, die Figuren aus einem einzigen, zuvor mit Säge, Schlageisen und Axt vorbereiteten Stamm mit Balleisen, Klöpfel und Meißel zu schnitzen.⁹⁸⁹ Der längs gespaltene, vom Kern befreite Stamm wurde waagrecht in die Eisendübel der Werkbank eingespannt und mit den am Kopfteil und Fußplatte vorgesehenen Bohrlöchern verbunden, so dass der Künstler aus dem um die eigene Achse drehbaren Stamm bei immer gleichem Lichteinfall die zu schaffende Figur bearbeiten und anhand seiner Zeichnung die Hauptformen in Umrissen in das Holz schneiden konnte.⁹⁹⁰ Die Arme und Hände wurden möglichst enganliegend an den Körper gearbeitet, die abstehenden Hände angedübelt. War für die Hände ein Anstücken nötig oder um ein Astloch mit einem Splint auszubessern, wurden die Nahtstellen vor der Grundierung des Bildwerks mit einem Leinwandstreifen überklebt.⁹⁹¹ Während die Gesellen die Gewänder bearbeiteten, behielt sich der Meister der Werkstatt die Arbeit am Kopf der Figur und der Hände vor; mit farbig lasierten Lippen und Augen deutete er den Gesichtsausdruck an, den Händen gab er die möglichst „seelenvolle Belebung“.⁹⁹²

Der „Zubereiter“, der auch die Holztafeln für Gemälde vorbereitete, machte die Vorarbeiten für die Fassung. Nachdem die Figur einen Mennigeanstrich zum Schutz gegen Holzwurm erhalten hatte, erfolgte der Auftrag des Kreidegrundes aus Kreide und Lederleim in mindestens drei Schichten, die auch an Borgentriks Schnitzwerken, anhand des Zustandsberichtes des Hemmerder Altars von 2003, nachgewiesen werden konnten; die glatten Flächen wurden mit Messerschnitten aufgeraut.⁹⁹³ Die Grundierung der jetzt weißen Figur wurde mit Schachtelhalm oder Fischhaut poliert, mit Leimwasser abgebunden und war nun bereit für den Vergolder, der vor der Arbeit des Fassmalers sein Werk verrichtete. Vor der in mehreren Schichten aufgetragenen Grundierung mit einer Bolusunterlage, einer roten armenischen Fetterde, für die Blattgoldauflage, erhielt der Kreidegrund eine Konturenzeichnung der Ornamente. Darauf kam der mit dünnem Leimwasser gebundene, getrocknete Vergolderbolus als Unterlage für die stückweise „angeschossenen“ Blattgoldfolien; das Polieren der Goldfläche erfolgt mit Achatsteinen oder Eberzähnen, mit Ausnahme der Gewandsäume, welche, wie die Mantelborten der Madonnenfiguren Borgentriks zeigen, durch Auflegen plastischer Ornamente aus

⁹⁸⁶ Albertis „De statua“ erschien um 1464.

⁹⁸⁷ Zitiert nach Baxandall 1984, S. 43 f., Fußn. 32.

⁹⁸⁸ Vgl. Baxandall 1984, S. 39 ff.

⁹⁸⁹ Vgl. Wilm 1942, S. 25 ff.

⁹⁹⁰ Vgl. Wilm 1942, S. 30 f.

⁹⁹¹ Vgl. Ders. S. 25.

⁹⁹² Wilm 1942, S. 32; siehe auch Schnellbach 1962, S. 4.

⁹⁹³ Schnellbach 1962, S. 6.

Gips verziert waren.⁹⁹⁴ Anschließend begann die Arbeit der Fassmalerei, die in einigen Fällen auch vom Bildschnitzer verrichtet wurde. Anzunehmen ist, dass Borgentrik an einem Teil seiner geschnitzten Werke die Fassung selbst ausgeführt hatte. Viel Sorgfalt war für die Bemalung des Gesichts und der Hände erforderlich, die einen spiegelglatt geschliffenen Untergrund benötigten. Die Fleischfarbe der Gesichter und Hände erhielt nach der so genannten „idealen Fassung“ des 14. Jahrhunderts eine elfenbeinfarbene Blässe mit einem Hauch von Roa an Wangen und Lippen,⁹⁹⁵ die auch an Borgentriks Madonnenfiguren auffällt (Abb. 105a, b), nachdem diese von Übermalungen befreit worden waren. Um die wie Emaille wirkende Fleischfarbe des Gesichts zu erreichen, wurden während der ersten Fassung mehrfach im Wechsel Temperafarben und Harzölfarbe aufgetragen; die Bemalung erhielt zum Schluss einen Firnisüberzug.⁹⁹⁶

Neben dem Gold, das die geschnitzte Festtagsseite der Altäre Borgentriks dominiert, erscheinen in den Gewändern seiner Figuren die Farben Blau, Rot und Weiß in grobpigmentierten, das Licht streuenden Malfarben⁹⁹⁷ sowie Grün und Braun in den Landschaften und Innenräumen (Abb. 11).⁹⁹⁸

In einigen Reliefs der Altäre Borgentriks durchdringen sich Flachmalerei und Skulptur; d. h. der gemalte Hintergrund wird durch die Farbe mit den plastisch dargestellten Figuren, die im Vordergrund agieren, verbunden (Abb. 37, 92).

Einerseits wird darin ein Gestaltungsprinzip der Flachmalerei, die Darstellung von Licht und Schatten, in die Plastik hineingetragen,⁹⁹⁹ andererseits ergänzt der gemalte Hintergrund die szenische Ausgestaltung und vermittelt dem Betrachter, der die Verkörperung durch Skulptur als eine größere Realität als die Wiedergabe mit Malerei empfindet,¹⁰⁰⁰ ein der Wirklichkeit nachkommendes Geschehen. Bevorzugt wurde in den Altären am Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr nur, wie in den frühen Retabeln, wie z. B. der um 1420 geschnitzte Reihenaltar aus der Brüdernkirche zu Braunschweig (Abb. 52a) nebeneinander aufgereihe Figuren, sondern, wie die geschnitzten Teile der Flügelaltäre Borgentriks zeigen, Reliefbilder, „erhefte Bilder“.¹⁰⁰¹

7.3.1 Pressbrokat

Die vergoldeten Brokatmuster auf der Wand der durch den Kistler aus ca. 28 cm breiten Eichenbrettern angefertigten Gehäuse sowie den Gewändern einiger Figuren der Marienaltäre aus Hemmerde und Alfeld zeigen die Nachbildung von

⁹⁹⁴ Vgl. Wilm 1942, S. 48 ff.

⁹⁹⁵ Wilm 1942, S. 55.

⁹⁹⁶ Wilm 1942, S. 58 f.

⁹⁹⁷ Siehe Buchenrieder 1990, S. 290 f.: Anhang: Brachert/Kobler S. 1 ff.

⁹⁹⁸ Ergebnisse der Zustandserfassung des Hemmerder Marienaltars Borgentriks im Jahr 2003 durch M. v. d. Goltz.

⁹⁹⁹ Vgl. Taubert 2015, S. 12.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Ders. S. 11.

¹⁰⁰¹ Vgl. Huth 1981, S. 51.

Textilien in der sowohl um 1450 aufgekommenen Technik des Tremolierens¹⁰⁰² mit dem Hohl- oder Flacheisen, das durch abwechselnden Druck nach rechts oder links über den Kreidegrund gezogen wird und parallel geführte Zickzacklinien hinterlässt, als auch die Ausführung mit Pressbrokat.¹⁰⁰³

Die Technik der Imitation italienischer Seidenbrokatstoffe kam in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf und setzte ein mit dem Import der schweren, mit echtem Silberlahn auf gelbem Seidenkern hergestellten Samtbrokatstoffe.¹⁰⁰⁴ Die strukturelle Nachahmung der Samtbrokate mit malerischen Mitteln begann in der Kunst der frühen niederländischen Maler, von denen die Brüder Hubert und Jan van Eyck hervorzuheben sind; die plastische Nachbildung der Goldfadenstruktur durch Ritzung des Malgrundes ist auch in der Malerei Meister Bertrams sowie Konrad von Soests (Abb. 63) zu finden.¹⁰⁰⁵ In den Gemälden des Meisters von Flémalle treten die ersten „Preßbrokate“ auf, die im optischen Effekt den Brokatstoff am genauesten imitieren.¹⁰⁰⁶

Mit dem Ziel der naturgetreuen Wiedergabe von Textilien waren Flachmaler und Fassmaler bemüht, die Kostbarkeit des Stoffes, besonders die Struktur des Textils mit Hilfe der Anzahl der parallel gesetzten, in einen Model gestochenen Riefelung nachzubilden.¹⁰⁰⁷

Die Forschung ist zum Problem der Herstellung von Pressbrokatblättern unter der Verwendung von Modeln noch immer auf Vermutungen angewiesen, da weder ein Model aus Metall noch aus Holz erhalten ist. Aufgrund der „präzisen Zeichnung und die gleichmäßige Tiefe der Muster“ vermutete Eike Oellermann ein Metallmodel aus Kupfer oder Messing für die ausgewalzte Prägemasse aus Wachs-Harz, Leim-Kreide oder aus anderer Zusammensetzung, der trocknungsfähige Mennige zugesetzt wurde.¹⁰⁰⁸ In die plastische Masse gepresst, wurden anschließend die hauchdünnen, ca. 1 mm starken, noch weichen Muster aus dem Model herausgenommen, sodann im Rapport auf den geschliffenen Kreidegrund mit Eiweiß fixiert. Nach dem Durchtrocknen konnte die applizierte Masse vergoldet und die Muster mit roter, blauer oder weißer Farbe nachgezogen werden.¹⁰⁰⁹

Eine andere Technik der Herstellung für Pressbrokat beschreibt das sogenannte „Tegernseer Manuskript“, eine wohl im Kloster St. Quirin am Tegernsee zusammengestellte Rezeptensammlung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Zwei Kapitel, *Von dem stanniol*, geben ausführliche und klare Anweisungen zur Anfertigung von Preßbrokatblättern:

¹⁰⁰² Tremolieren: Ein aus der Goldschmiedekunst entlehnter Begriff, siehe Oellermann 1966, S. 162, Fußn. 9.

¹⁰⁰³ Oellermann 1966, S. 162 f.

¹⁰⁰⁴ Ders. 1966, S. 163.

¹⁰⁰⁵ Taubert 2015, S. 56.

¹⁰⁰⁶ Oellermann 1966, S. 164, Fußn. 15; siehe auch Taubert 2015, S. 56.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Taubert 2015, S. 54.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Hecht 1980, S. 24.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Oellermann 1966, S. 164.

*nym das stanniol und e du das stemphs so bereit ein weyss also: reib kreyden, und pech dadrein als vil das man das wol daraus smek und reib das in leimwasser und mach das gar dick und tu das in ein tegl. und leg ein nass tüchlich dadriber das es nit hart wird. und nimm dann den model der auss geraist sey. und nim das stanniol als vil du wilt und legs auf den model ...*¹⁰¹⁰

Diese in einen Model gelegte Zwischenlage aus Zinnfolie, die mit Prägemasse bestrichen, mit dem Brokatmuster verbunden bleibt und aus der Form herausgenommen wird, gibt das Muster wieder. Die auf den Kreidegrund applizierte Zinnfolie erhielt einen Goldüberzug und Malerei. Nachweisen lässt sich diese Technik z. B. an den, unter dem Einfluss Rogier van der Weydens entstandenen, mit Pressbrokat verzierten Gemälden Friedrich Herlins (um 1430–1500) im Altaraufsatz der Pfarrkirche St. Jakob in Rothenburg.¹⁰¹¹

Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts lösten die Granatapfelmuster die Verzierung der in Malerei und Pressbrokat bis dahin beliebten Tier- und Pflanzenmotive ab. Sie erschienen an den Rückwänden der Altäre sowie in liturgischen und kostbaren Gewändern.¹⁰¹² In Borgentriks geschnitzten Hochaltären sind die Pressbrokatmuster an den Rückwänden der Schreine, hinter den Reliefs sowie am Mantel der Gottesmutter zwar während der Restaurierungen in den vergangenen 150 Jahren ergänzt und nachpunziert worden, aber in geringen Resten ist ihr Originalzustand noch zu entdecken.

¹⁰¹⁰ Vandamme 1982, S. 184, Bijlage VII.

¹⁰¹¹ Vgl. Hecht 1980, S. 32; vgl. Kahsnitz 2005, S. 63; Abb. 19, 20.

¹⁰¹² Vgl. Taubert 2005, S. 57.

8 Resümee

Die vorliegende Studie befasst sich mit zwei Marienretabeln mit je einer fast lebensgroßen Marienfigur, die unter den Auflagen einer intensiv entwickelten Marienfrömmigkeit von dem im 15. Jahrhundert in Braunschweig wirkenden Bildschnitzer Cord Borgentrik (um 1430–1501/02) zwischen 1480 und 1490 angefertigt wurden.

Sein 1483 vollendeter Flügelaltar schmückte den Hochaltar der westfälischen Pfarrkirche in Hemmerde bei Unna; der für den Hauptaltar der St. Nicolai-Kirche im niedersächsischen Alfeld geschnitzte Altaraufsatz entstand wenige Jahre später.

Die Mitte der Schreine beider Flügelaltäre dominiert das vollrund geschnitzte Kultbild der Gottesmutter. Reliefszenen gruppieren sich um die auf der Mondscheibe stehenden, im Typus der byzantinischen Hodegetria mit ihrem Kind auf dem linken Arm als Regina Coeli dargestellten Marienfiguren, die durch den Hinweis auf den Mond und, wie im Alfelder Retabel, im Strahlenkranz nach der Vision des Johannes als Apokalyptisches Weib charakterisiert sind.

Beide Retabel, die im 19. Jahrhundert eine erste kunsthistorische Würdigung und im 20. Jahrhundert unterschiedliche Beurteilungen erfuhren, wurden analysiert unter dem Gesichtspunkt der Verehrung der Gottesmutter, die in der Spätantike in Hymnen und Schriften ihren Anfang nahm und im 11./12. Jahrhundert einen neuen Schub erhielt unter der Voraussetzung der im 5. und 6. Jahrhundert auf Konzilien beschlossenen ersten beiden, auf Maria bezogenen Glaubenslehren mit der Sicht

auf ihre Mitwirkung am Werk der Erlösung durch ihre Stellung, so Bernhard von Clairvaux, zwischen Christus und der Kirche.

Die Marienfrömmigkeit fand schließlich im 15. Jahrhundert ihren Ausdruck mit Unterstützung frömmigkeitstheologischer Schriften im Vertrauen an die Rolle der Mutter Christi als Fürbitterin für die Lebenden und Verstorbenen, als Mutter der Barmherzigkeit in Verbindung mit ihrer vor dem Zorn Gottes bewahrenden Schutzmantelschaft.

Nachdem sich der aus dem Bistum Paderborn stammende Künstler Cord Borgentrik nach Wanderjahren, die ihn in den Westen des Reiches geführt haben müssen, als Bildschnitzer und Maler in Braunschweig niedergelassen hatte, leitete er hier zwischen 1457 und 1501 eine große Bildschnitzerwerkstatt. In seinem Schnitzstil sind niederländische und westfälische Einflüsse zu erkennen. Geschnittene Arbeiten des Künstlers, der auch über die Landesgrenzen hinaus Auftragnehmer mit Flügelretabeln belieferte, lassen sich in Orten des Braunschweiger Umlands nachweisen sowie auf ihn zurückgehende Einflüsse in Halberstadt und im Göttinger Raum ausmachen.

Die hier hervorgehobenen, für Hochaltäre geschnitzten Marienretabel, die als die Hauptwerke Borgentriks anzusehen sind, befinden sich nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort. Sein für die Pfarrkirche in Hemmerde bei Unna im Jahr 1483 vollendeter Marienaltar wird seit 1868 im Städtischen Museum zu Braunschweig aufbewahrt, das wenige Jahre später für die St. Nicolai-Kirche zu Alfeld geschnittene Marienretabel befindet sich seit Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Hochaltar der Minoritenkirche in Köln.

Durch die Signatur des Künstlers zusammen mit dem aufgemalten Regina-Coeli-Hymnus unter dem Kamm des Hemmerder Altars und durch Vergleiche lässt sich auch das Alfelder Retabel, dessen nicht mehr vorhandene Inschrift in der Literatur genannt wurde, eindeutig Borgentrik zuweisen.

Die nach 1100 in Rom entstandene Osterantiphon ‚Regina Caeli‘ mit mariologischen und christologischen Bezügen, die wohl der Auftraggeber als ein Hinweis und eine Aussage für die bildliche Darstellung der Marienfigur im Schrein beider Flügelaltäre bestimmte, lässt sich ebenfalls auf weiteren von Borgentrik geschnitzten Marienaltären nachweisen.

Reliefszenen sowie Apostel- und Heiligenfiguren, deren enge Beziehung zur Gottesmutter beschrieben wurde, begleiten im Schrein der mit einem Flügelpaar verbundenen Altaraufsätze die auf einer Mondscheibe oder im Strahlenkranz stehende, gekrönte Gottesmutter mit einem auf ihr conregnum im Himmel weisenden Szepter in ihrer Rechten.

Die Besonderheit der Aufträge für die zwei geschnitzten Retabel, lag in der Abhängigkeit der einem Orden angehörenden Auftraggeber; die Pfarrkirche in Hemmerde unterstand dem Patronat des westfälischen Pämönstratenserklosters Sceda, die St. Nicolai-Kirche in Alfeld war dem niedersächsischen Zisterzienserkloster Marienrode incorporiert. Eine Abhängigkeit von den Pseudoevangelien für das vom Ordenskonvent vorgegebene Bildprogramm ließ sich nur in den Reliefs sowie der

Malerei des Hemmerder Altars feststellen, für die außerbiblischen Textquellen wie auch für die Darstellung der beiden Titelheiligen im Bildprogramm des Alfelder Retabels war vor allem die *Legenda aurea* maßgebend.

Die in beiden Retabeln der Auswahl und dem Inhalt der mariologischen und christologischen Reliefmotive zugrunde liegenden Textquellen weisen z. B. bei Maria neben dem Neuen Testament auf die *Legenda aurea* sowie auf das ‚Marienleben‘ des Heinrich von St. Gallen; die auf Christus bezogenen Motive sind dem Neuen Testament und entsprechenden Schriften sowie dem ‚Leben Jesu‘ des Ludolf von Sachsen, bzw. Passionstraktaten entnommen.

Bildliche Wiedergaben hielten sich bis Ende des 13. Jahrhunderts, insbesondere für die Darstellungen der Gottesmutter, mit geringen Abwandlungen in der Westkirche an die im byzantinischen Reich vorgegebenen. In Rom als ‚*Maria Regina*‘ in byzantinischer Hofkleidung und Kaiserkrone, Stemma, dargestellt, wird sie im ‚Kostbaren Evangeliar Bernwards von Hildesheim‘ durch Engel mit einer Lilienkrone ausgezeichnet, die ihr als Himmelskönigin bis in die Frühe Neuzeit entweder Engel, Christus oder am Ende des 15. Jahrhundert Christus zusammen mit Gottvater überreichen.

Der bereits im 5. Jahrhundert ins Gespräch gebrachte Glauben an die *Assumptio Corporis* für Maria ist durch eine vorgeblich von Augustinus geschriebene Homilie im 11. Jahrhundert wieder aufgegriffen worden. Eine enge Beziehung mit dem aus diesem Anlass liturgisch am 15. August gefeierten Fest steckt in Borgentriks Darstellungen der Gottesmutter als *Regina Coeli* im Zentrum seiner Flügelaltäre.

Einen bedeutenden Anteil daran, dass die durch Christus vollzogene Krönung Marias auf dem Thron Gottes zu einem zentralen Motiv der gotischen Ikonographie wurde, ist vor allem Bernhard von Clairvaux zuzuschreiben; das Motiv einer von Borgentrik geschnitzten Himmelskrönung bildete das Zentrum des Schreins seines verschollenen Altars aus Bockenem.

Seiner Überzeugung von der nicht nur mit ihrer Seele, sondern auch mit dem Körper erfolgten Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel unter der Bedingung ihres Freiseins von jeder persönlichen Sünde folgend, stellte sich Bernhard von Clairvaux gegen die These einer von der Erbsünde befreiten Empfängnis Marias, die als theologisches Problem die kommenden Jahrhunderte durchzog.

Klärende Antworten auf die im Laufe der Geschichte seit Christi Geburt von Kirchenvätern und Theologen entwickelten, Maria betreffenden Fragen gaben Konzilsentscheidungen, welche seit dem Konzil in Ephesus 431 der Mutter Christi die Würde der Gottesmatterschaft, ihre immerwährende Jungfräulichkeit, sowie ihre Himmelsaufnahme mit der Auszeichnung einer *Regina Coeli* zugesprochen hatten. Diesen folgte ein 1437 in Basel entschiedenes Dekret über das bereits von Augustinus angestoßene Thema der ‚*Conceptio Immaculata*‘, das einen vorläufigen Schlusspunkt setzte über die Jahrhunderte dauernden theologischen Auseinandersetzungen, die vor allem zwischen den Orden der Franziskaner und Dominikaner geführt wurden.

Die ‚Conceptio Immaculata in Anna‘, der sich Bernhard von Clairvaux, obgleich ein überzeugter Marienverehrer, vehement widersetzt hatte, wurde schließlich auch vom Orden der Zisterzienser anerkannt, wie der Auftrag durch die Zisterze Marienrode an Borgentrik mit der Darstellung der Marienfigur auf der Mondscheibe und im Strahlenkranz zeigt.

Nach der zunächst unentschiedenen Haltung des Prämonstratenserordens zum abstrakten Problem der ohne Erbsünde Empfangenen wird schließlich auch im Bildprogramm des Hemmerder Altars die Zustimmung des Konvents des Klosters Scheda zur Lehre der mit Seele und Körper in den Himmel aufgenommenen, neben ihrem Sohn herrschenden Himmelskönigin sichtbar durch die Unterstützung des sinnbildlich ausgedrückten Motivs für die Darstellung der Unbefleckten Empfängnis ‚Anna und Joachim an der Goldenen Pforte‘ im linken Altarflügel. Zudem wurde wohl neben dem Schnitzwerk der Himmelskönigin vom Bildschnitzer erwartet, im Sinne des Ordensgründers der Prämonstratenser, Norbert von Xanten, den auf die Gottesmutter bezogenen Tugendbegriff der Demut in den Reliefbildern hervorzuheben.

Die im 15. Jahrhunderts entstandenen frömmigkeitstheologischen Schriften beförderten eine zunehmende, mit der Christusfrömmigkeit einhergehende Marienfrömmigkeit und erwarteten vom Leser der Andachtsbücher ein Mitleiden mit Maria angesichts des Leidens ihres Sohnes. Eine intensive, auf die *Compassio* mit Christus gerichtete Christusfrömmigkeit lag der *Devotio moderna* zugrunde mit ihrem Einfluss auf Reformbestrebungen der Orden, der sich auch in den der Andacht dienenden Kunstdarstellungen ausdrückte.

Einen auf das kirchliche Leben bezogenen Ansatz verfolgte Nikolaus von Kues mit Reformvorschlägen, die den Klerus, die Laien und die Ordensgemeinschaften betrafen. Zum Kardinal erhoben und als Visitator für die Orden ernannt, wurden seine auf eine bessere Bildung des Klerus ausgerichteten Bestimmungen aufgenommen und umgesetzt vom Konvent des Klosters Marienrode, dem Auftraggeber für Borgentriks Alfelder Altar.

Eine größere Wirkung erreichte Nikolaus von Kues auf dem Gebiet der Kunsttheorie. In der die Natur nachahmenden Kunst sah er ein von Ideen geleitetes schöpferisches Tun; diese Überlegung auf die Tätigkeit des Bildschnitzers Borgentrik übertragen meint, die in Holz gemachte Gestalt sei, so Cusanus, eine ‚geistige Gestalt, eine Idee oder Urbild‘.

Borgentrik stellte die Skulptur der Gottesmutter nicht mehr dar als liebliche „Schöne Madonna“, sondern, wie einst die byzantinische Hodegetria, eine mit ernstem, wehmütigem Gesichtszug geschnitzte Figur einer Himmelskönigin, die in die Nähe der Menschen gerückt, als Fürbitterin, Mediatrix, einen Trost für den in Angst vor Sündenstrafen oder in Not geratenen Bittenden bot.

Die Vorgaben der im niederländischen Realismus entwickelten wirklichkeitsnahen und auf die Gegenwart bezogenen Wiedergaben der dem theologischen Schrifttum entnommenen Themen, die über Gemälde des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden, über Kupferstiche des Stechers Martin Schongauer oder über

Stiche des Meisters E.S. verbreitet wurden, fanden ebenfalls Aufnahme in Borgentriks Retabeln und lassen sich nachweisen in Reliefmotiven beider Marienaltäre.

Den Überlegungen des Nikolaus von Kues folgend, dass die Gestalt, die in Holz gemacht wird, eine geistige Gestalt sei und der Bildhauer oder Maler sich bemühen solle, die nachzubildenden Dinge den Urbildern zu entnehmen, war wie eine Forderung an Künstler oder Kunsthandwerker, an die sich wohl auch Borgentrik gehalten hatte.

Seine Werke, insbesondere seine Marienfiguren zeigen auf der Grundlage eigenen schöpferischen Tuns den über die Niederlande vermittelten westfälischen Kunststil, mit dem die Holzschnitzkunst in Niedersachsen eine Bereicherung erfahren hatte.

Literatur

- Andaloro, Maria: I mosaici parietali di Durazzo o dell' origine constantinopilitana del tema iconografico di Maria Regina. In: Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Teil 3. Bonn 1986.
- Andaloro, Maria: Icona della Madonna della Clemenza. In: Aurea Roma dalla Città pagana alla christiana. Roma 2000.
- Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität der Religion im Mittelalter. Darmstadt 1997.
- Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden. Gent/Stuttgart 2007.
- Anselm von Canterbury: Cur Deus Homo. Darmstadt 1993.
- Apokryphen zum Alten und Neuen Testament: Schindler, Alfred (Hg.). Zürich 1988.
- Appuhn, Horst: Gotische Plastik in Schleswig-Holstein. Heide 1979.
- Arduini, Maria Lodovica: Rupert von Deutz (1076–1129) und der „Status Christianitas seiner Zeit“. Köln/Wien 1987.
- Aubert, Marcel: Hochgotik (Le Triomphe de l'Art gothique). Baden-Baden 1979.
- Aurelii Augustini Opera, Pars X, 2. Corpus Christianorum, Series Latina XXXIX, Enarrationes in Psalmos LI-C. Turnhout 1956.
- Aurelii Augustini Operum, Tom. V. Sermones ad Populum. Antwerpen 1700.

- Aurelius Augustinus: Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes. Bardenhe-
wer/Schermann/Weyman (Hgg). Bibliothek der Kirchenväter, Bde. IV, V,
VI. Kempten 1913.
- Aurelius Augustinus: Confessiones/Bekenntnisse. Lat. und Deutsch. München
1955.
- Aurelius Augustinus: De Doctrina Christiana. Opera Vol. LXXX, Sect. VI Pars
VI. Wien 1963.
- Aurelius Augustinus: Vier Bücher über die christliche Lehre. München 1925.
- Badstübner, Ernst: Kirchen der Mönche. Die Baukunst der Reformorden im
Mittelalter. Leipzig 1984.
- Badstübner, Ernst/Knüvener, Peter/Labuda S. Adam/Schumann, Dirk: Die
Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Berlin 2008.
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Frankfurt am Main 1977.
- Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit
Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1984.
- Beati in Apocalipsin, Codex Las Huelgas, (Beatus of Liébana – Codex Las Huel-
gas, New York, Piermont Morgan Library, M. 429 („Omega“). Ed. by Peter
Klein. Münster 2003.
- Beck, Herbert: Liebighaus – Museum alter Plastik Frankfurt am Main. Bildwerke
des Mittelalters I. Frankfurt 1980.
- Becker, Paul: Das Bild der Madonna. Salzburg 1965.
- Behling, Lottisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957.
- Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des
Mittelalters. Darmstadt 1972.
- Beissel, Stephan: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland
im Mittelalter. Darmstadt 1991.
- Bellosi, Luciano: Giotto. Firenze 1881.
- Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2005.
- Berg, Joh. Baptista: Steinfeld. Kloster Steinfeld 1928.
- Berger, Klaus: Die Apokalypse des Johannes. Teilbände 1 und 2. Freiburg 2017.
- Bertelli, Carlo: La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Roma 1961.
- Bertling, Claudia: Die Darstellung der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi
in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hildesheim 1992.
- Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift/Deutsch Auffß new zugrich. D. Mart.
Luth. Wittenberg M. D. XLV. Faksimilierte Ausgabe Stuttgart 1967.
- Biblia sacra juxta Vulgatam Versionem. Stuttgart 1994.
- Bilzer, Bert: Konrad Borgentrik's geschnitzter Flügelschrein von 1483. Arbeitsbe-
richte aus dem Städtischen Museum Braunschweig Nr. 6, 1952.

- Bilzer, Bert/Hagen, Rolf: 1861–1961 Städtisches Museum Braunschweig. Braunschweig 1961.
- Blum, Georg Günter: Rabbula von Edessa. In: *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, Vol. 300, Louvain 1969.
- Boeck, Urs: Ein Brabanter Retabel in Niedersachsen. In: *Zeitschr. f. Kunstgeschichte*. 67. Band 2004, Heft 4.
- Bon, Antoine: *Byzanz*. Genf 1972.
- de Boor, Helmut/Newald, Richard: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. I. Die deutsche Literatur von Karl dem Grossen bis zum Beginn der höfischen Dichtung. München 1949.
- Bote, Hermann: Städtisch-hansischer Autor in Braunschweig 1488–1988. Beiträge zum Braunschweiger Bote-Kolloquium 1988. Blume, H./Rohse, E. (Hgg.) Tübingen 1991.
- Bovini, Guiseppa: *Ravenna, seine Mosaiken und Monumente*. Ravenna o. J.
- Brandenburg, Hugo: *Roms frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts*. München 1979.
- Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Übertragen von Richter, Margot. Leipzig 1958.
- Braun, Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München 1924. Erster und zweiter Band. München 1924.
- Braun, Joseph: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*. Darmstadt 1964.
- Braunschweigische Landesgeschichte. Jarck, H.-J./Schildt, G. (Hgg.). Braunschweig 2001.
- Braunschweigische Nachrichten (Beilage zu den Braunschweigischen Anzeigen No.1) Nr. 288, 289, 290. Braunschweig 1875.
- Bremer biblische Hand-Konkordanz. Stuttgart 1980.
- Bremer, Thomas/Gazer, Hacik Rafi/Lange, Christian: *Die orthodoxen Kirchen der byzantinischen Tradition*. Darmstadt 2013.
- Brown, Peter: *Der heilige Augustinus, Lehrer der Kirche und Erneuerer der Geistesgeschichte*. München 1975.
- Brug, Anja: *Fra Filippo Lippi, Maria das Kind verehrend*. Berliner Kunstbrief. Berlin 2001.
- Handbuch der historischen Stätten Deutschland. Brüning, Kurt (Hg.). Zweiter Band, Niedersachsen und Bremen. Stuttgart 1960.
- Buchenrieder, Fritz: *Gefasste Bildwerke*. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Arbeitsheft 40. München 1990.
- Buckton, David: *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*. London 1994.

- Bussagli, Marco: Rom, Kunst und Architektur (Roma. L'arte nei secoli). Berlin 2007.
- Büttner, Frank/Gott dang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. München 2006.
- Carmina sacra, Poésie latine chrétienne du Moyen Age III.-XV. Siècle. Spitzmuller, Henry (Hg.). Paris 2018.
- Carroll, Michael P.: The Cult of the Virgin Mary psychological origins. Princeton, N.J. 1992.
- Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Quellschriften der Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters, übers. von Albert Ilg. Wien 1888.
- Cecchelli, Carlo/Furlani, Giuseppe/Salmi, Mario: Evangeliiarii Syriaci vulgo Rabbulae. Faksimile, Olten 1959.
- Clasen, Karl Heinz: Die Schönen Madonnen. Königstein 1962.
- Codex Egberti (Ms. 24) der Stadtbibliothek Trier. Voll-Faksimile-Ausgabe (Nr. 726) mit Textband. Schiel, Hubert (Hg.). Basel 1960.
- Copleston, F. C.: Geschichte der Philosophie im Mittelalter. München 1976.
- Courth, Franz: Mariologie. Graz/Wien/Köln 1991.
- Courth, Franz: Maria/Marienfrömmigkeit. In: ThRE Band XXII, Berlin 1992.
- Damasus und die römischen Martyrer, Anno Damasi Saeculari XVI. Ferrua, A./Carletti, C./Deckers, G. Citta del Vaticano 1986.
- Dante, Die Göttliche Komödie: Teile I bis III, Italienisch und Deutsch. Stuttgart 1974; Kommentarbände I bis III von Hermann Gmelin, Stuttgart 1993.
- Das kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward: Brandt, Michael (Hg.). München 1993.
- Das vollständige Meßbuch der katholischen Kirche, lat. u. deutsch. Dülmen 1930.
- Deguer, André: Ikonen. Ramerding 1976.
- Demandt, Alexander: Geschichte der Spätantike. München 1998.
- Denzinger, Henricus/Schönmetzer, Adolfus: Enchiridion Symbolorum. Definitio-num et Declarationum de Rebus Fidei et Morum. Basel/Freiburg/Rom 1976.
- Der Katholik, Zeitschr. f. kath. Wiss. u. kirchl. Leben, 28 (3. Folge) Heft 6: Die Immaculata-Bulle der Väter des Baseler Konzils 1439.
- Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Wolfson, Michael (Hg.). Hannover 1992.
- Der Meister von Fémalle und Rogier van der Weyden. Ausstellungskatalog. Kemperdick, S./Sander, J. (Hgg.). Ostfildern 2009.

- Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom. Krohm, Hartmut/Suckale, Robert (Hgg.). Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin, SKPM Heft 73/74. Berlin 1992.
- Die Kunst der frühen Christen in Syrien. Fansa, Mamoun/Bollmann, Beate (Hgg.). Mainz 2008.
- Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Ausst.-Katalog. Westfeling, Uwe (Hg.). Schnütgen-Museum Köln. o. J.
- Dietz, I.: Ist die Hl. Jungfrau nach Augustinus „Immaculata ab initio“? In: Augustiana, Annus IV, Fasc. 3–4. Lovani November 1954.
- Dinzelbacher, Peter: Bernhard von Clairvaux. Darmstadt 1998.
- Dörfler-Dierken, Angelika: Die Verehrung der heiligen Anna im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 1992.
- Dollinger, Philippe: Die Hanse. Stuttgart 1966.
- Dreves, Guido Maria: Aurelius Ambrosius, der „Vater des Kirchengesangs“. In: Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 58. Freiburg/Breisgau 1893.
- Droste, Thorsten: Burgund, Kernland des europäischen Mittelalters. München 1993.
- Dürre, Hermann: Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter. Hannover-Döhren 1974.
- Eckener, Lotte: Madonnen. Konstanz 1987.
- Effenberger, Arne/Severin, Hans-Georg: Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst/Staatliche Museen zu Berlin. Mainz 1992.
- Ehrhardt, Alfred: Niederdeutsche Altarschreine. Hamburg 1938.
- Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Bd. 6, Teil 2. München 1935.
- Einhard: Vita Karoli Magni. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 1996.
- Elbern Victor H.: Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Berlin 1964.
- Elliger, Walter: Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst. Leipzig 1934.
- Engemann, Josef: Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke. Darmstadt 1997.
- Engemann, Josef: Bemerkungen zu römischen Goldgläsern mit Goldfoliendekor. In: Jahrbuch für Antike und Christentum. Jahrg. 11/12, 1968/69. Münster 1970.
- Eusebius, The Ecclesiastical History, Vol. I, II. Griechisch-Englisch, übers. von Kirsopp Lake. London/Harvard 1965.
- Falk, Franz: Die deutschen Maß-Auslegungen von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis zum Jahre 1521. Köln 1889.

- Fasola, Umberto, M./Mancinelli, Fabrizio: Führer zu den Katakomben in Rom. Foligno 2007.
- Ferrua, Antonio/Carletti, Carlo: Damasus und die römischen Martyrer. Città del Vaticano 1986.
- Feulner, Adolf/Müller, Theodor: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953.
- Figur und Raum: Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext: Albrecht, U./Bonsdorff J./Henning, A. (Hgg.) Berlin 1994.
- Fiocchi Nicolai, Vincenzo/Bisconti, Fabrizio/Mazzoleni, Danilo: Roms christliche Katakomben. Regensburg 2000.
- Frankewitz, Stefan: St. Peter und Paul in Straelen am Niederrhein. Köln 2011.
- Fricke, Rudolf: Das Bürgerhaus in Braunschweig. Tübingen 1975.
- Fritz, Rolf: Fresken, Altäre, Skulpturen. Kunstschatze aus dem Kreis Unna. Köln 1970.
- Fründt, Edith: Spätgotische Plastik in Mecklenburg. Dresden 1963.
- Fründt, Edith: Das Kloster Doberan. Berlin 1989.
- Fründt, Edith: Der Bornaer Altar von Hans Witten. Berlin 1975.
- Fuhse, F.: Braunschweiger Tischlerhandwerk. Braunschweig 1925.
- Fuhse, F.: Handwerkeraltertümer in Braunschweig. Braunschweig 1935.
- Funk, Veit: Veit Stoß. Der Krakauer Marienaltar. Freiburg 1985.
- Geertgen tot Sint Jans und die Anbetung der Könige, Venite Adoramus. Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“. Winterthur 2007/2008.
- Geiler von Kaysersberg, Johannes: Sämtliche Werke. Gerhard, Bauer (Hg.). Erster Teil, Die Deutschen Schriften. Erste Abtlg., Dritter Band. Berlin 1995.
- Gijssel, Jan: Die unmittelbare Textüberlieferung des sog. Pseudo-Matthäus. Verhandelingen van de Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren, Jahrgang 43, Nr. 96. Brüssel 1981.
- Geschichte Niedersachsens. Begr. von Hans Patze. Schubert, Ernst (Hg.). Zweiter Band, Teil 1, Politik Verfassung, Wirtschaft vom 9. bis zum ausgehenden 15. Jahrh. Hannover 1997.
- Gmelin, Hans Georg: Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen. München 1974.
- Goldgrund und Himmelslicht, Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle. Schneede, Uwe M. (Hg.). Hamburg 1999/2000.
- Goldschmidt, Adolf: Gotische Madonnenstatuen in Deutschland. Augsburg 1923.
- Gotische Madonnen und Madonnen der frühen Renaissance. (Zodiaque: „Vierges gothiques“). Würzburg 1981.

- Gottschalck, Friedrich: Die deutschen Ritterorden. Leipzig 1817.
- Grimm, Gerald Volker: Der Meister E.S. und die spätgotische Reliefplastik. In: Aachener Kunstblätter Bd. 64, 2006.
- Grimme, Ernst-Günther: Deutsche Madonnen. Köln 1966.
- Grote, Heiner: Maria/Marienförmigkeit. In: ThRE Band XXII, Berlin 1992.
- Grundmann, Walter: Der Meister H. W. Das Schaffen Hans Wittens, Berlin 1976.
- Guldan, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/Köln 1966.
- Habenicht, Georg: Die ungefassten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit. Diss. Göttingen 2000.
- Habicht, V. Curt: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Strassburg 1917.
- Habicht, V. Curt: Der niedersächsische Kunstkreis. Hannover 1930.
- Hägglund, Bengt: Geschichte der Theologie. Berlin 1983.
- Hänselmann, Ludwig: Kort Borgentrik, Maler und Bildschnitzer in Braunschweig, 1457–1502. In: Braunschweigische Nachrichten, Beilage Nr. 1. Nr. 1, 1. Jan. 1875.
- Hänsler, Basilius: Die Marienlehre des hl. Bernhard. Regensburg 1917.
- Hamm, Berndt: Was ist Frömmigkeitstheologie? Überlegungen zum 14. Bis 16. Jahrhundert. In: Praxis Pietatis. Beiträge zu Theologie und Frömmigkeit in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 1999.
- Handbuch der Heraldik: begründet durch A. M. Hildebrandt. Hamburg 2007.
- Hansmann, Wilfried/Hoffmann Godehard: Spätgotik am Niederrhein. Band 35. Köln 1998.
- Hasse, Max: Der Flügelaltar. Dresden 1941.
- Hasse, Max: Lübeck Sankt Annen-Museum. Die sakralen Werke. Lübeck 1970.
- Hasse, Max: Die Fassung mittelalterlicher Holzbildwerke. In: Kunstchronik, 11, Band 10, 1958
- Hecht, Brigitte: Betrachtungen über Preßbroke. In: Restauro. Z. f. Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik. München Bd. 86, Heft 1, 1980.
- Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806, Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters: Bde. 1 und 2. Ausstellungskat. Magdeburg 2006. Dresden 2006.
- Heinrichs, Ulrike: Martin Schongauer, Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens. Berlin 2007.
- Hellinghaus, O.: Hundert auserlesene, wunderbare und merkwürdige Geschichten des Zisterziensers Cäsarius von Heisterbach. Aachen 1925.
- Helmrath, Johannes: Das Basler Konzil 1431–1449. Köln/Wien 1987.
- Hentschel, Walter: Hans Witten. Der Meister H. W. Leipzig 1938.
- Hentschel, Walter: Hans Witten – der Meister H. W. Sonderdruck.

- Hilg, Hardo: Das Marienleben des Heinrich von St. Gallen. München/Zürich 1981.
- Hofstätter, Hans H.: Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken. Bd. 1, Wandmalerei, Tafelmalerei. Berlin 1965.
- Holböck, Ferdinand: Gottes Nordlicht. Die hl. Birgitta von Schweden und ihre Offenbarungen. Stein am Rhein 1988.
- Horstkötter, Ludger, in: Monastisches Westfalen. Die Prämonstratenser in Westfalen. Münster 1982.
- Huizinga, Johan, Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1965.
- Huth, Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1981 (1967).
- Ihm, Christa, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960.
- Iserloh, Erwin, Reform der Kirche bei Nikolaus von Kues. Wiesbaden 1965.
- v. Jan, Helmut, 850 Jahre Kloster Marienrode. Hildesheim 1975.
- Jantzen, Hans, Kunst der Gotik. Hamburg 1957.
- Jászai, Gésa, Aspekte der monastischen Kunst in Westfalen, in: Monastisches Westfalen. Münster 1982.
- Jedin, Hubert, Kleine Konziliengeschichte. Freiburg/Br. 1990.
- Johannes von Hildesheim, Die Legende von den Heiligen Drei Königen. Übersetzt von Elisabeth Christern nach der lateinischen Inkunabel, Köln 1477. München 1963.
- Kahsnitz, Rainer, Die großen Schnitzaltäre. München 2005.
- Kaiser, Jürgen, Gotik im Rheinland. Köln 2011.
- Kallfelz, Hatto, Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.–12. Jahrhunderts. Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, 22. Darmstadt 1986.
- Katalog, 500 Jahre Rosenkranz 1475, Köln 1975. Köln 1975.
- Kier, Hiltrud, Minoritenkirche Köln. Regensburg 2012.
- Kemperdick, Stephan, Rogier van der Weyden. Köln 1999.
- Kemperdick, Stephan, Zeit der Innovationen, in: Kat. Kat. Spätgotik, Aufbruch in die Neuzeit. Berlin 2021.
- Kintzinger, Martin, Das Bildungswesen in der Stadt Braunschweig im hohen und späten Mittelalter. Köln/Wien 1990.
- Kitzinger, Ernst, Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Diss. München 1934.
- Kleines Stuttgarter Bibellexikon. Stuttgart 1969.
- Kleinschmidt, Beda, Die heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930.
- Koch, Guntram, Frühchristliche Kunst. Stuttgart 1995.

- Koch, Klaus, *Das Buch der Bücher. Die Entstehungsgeschichte der Bibel*. Berlin 1963.
- Kohl, Wilhelm, in: *Monastisches Westfalen, Die Devotio moderna in Westfalen*. Münster 1982.
- Konstanzer Konzil, *Das*, Essays. Braun, K.-H./Herweg, M./Hubert, H.W./Schneider, J./Zotz, Th. (Hg.). Stuttgart 2013.
- Kopp-Schmidt, Gabriele, Maria. *Das Bild der Gottesmutter in der Buchmalerei*. Freiburg/Graz 1992.
- Krautheimer, Richard/Frankl, Wolfgang/Spencer, Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*. Vol. II. Città del Vaticano 1959.
- Kroeschell, Karl, *Stadt und Stadtverfassung*, in: *Stadt im Wandel* Bd. 4. Stuttgart 1985.
- Krohm, Hartmut/Oellermann, Eike, *Der ehemalige Mütterstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt*. in: *Z. des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. Band XXXIV, Heft 1/4, S. 16–99. Berlin 1980.
- Krone-Balcke, Ulrike, *Der Kefermarkter Altar*. Berlin 1999.
- Krumwiede, Hans-Walter, *Kirchengeschichte Niedersachsens*, Band 1: 8. Jahrhundert–1806. Göttingen 1995.
- Küsters, Urban, *Der verschlossene Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jahrhundert*. Düsseldorf 1985.
- Kunz, Tobias: *Skulptur um 1200, Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland*. Petersberg 2007
- Kunze, Herbert, *Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland*. Bonn 1925.
- LCI, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Kirschbaum, Engelbert (Hg.). Bde. 1 bis 8. Freiburg 1970/1994.
- Laabs, Annegret, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden*. Petersberg 2000.
- Ladner, Gerhard B., *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*. Wiesbaden 1996.
- Läpple, Alfred, *Verborgene Schätze der Apokryphen*. München 2002.
- Lassus, Jean, *Frühchristliche und Byzantinische Welt*. New York 1967, Gütersloh 1968.
- Lateinische Hymnen, Stock, Alex (Hg.). Berlin 2012.
- Lauerer, Hans, *Die theologischen Anschauungen des Bischofs Anselm von Havelberg (1158)*. Inaugural-Dissertation Erlangen 1911.
- Laurentin, René, *Kurzer Traktat der marianischen Theologie (Court Traité de Théologie Mariale, Paris 1953)*. Regensburg 1959.
- Lausberg, Heinrich, *Minuscula philologica (IV): Zum Hymnus ‚Ave maris stella‘*. Göttingen 1979.

- Lausberg, Heinrich, *Minuscula philologica* (VI): Der Hymnus ‚Ave maris Stella‘. Göttingen 1982.
- Lawrence, Marion, *Maria Regina*, in: *The art bulletin*, Philadelphia, Pa, Band 7, 1924.
- Lazarus, Paul, *Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation*. Berlin 1912. (Kraus Reprint Ltd., Vaduz 1965).
- Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10. bis 12 Jahrhunderts*, Kallfelz, Hatto (Hg.). Darmstadt 1986.
- Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, übers. von Richard Benz. Heidelberg 1979.
- Leinsle, Ulrich G., *Zur Theologie der Prämonstratenser im 12. Jahrhundert*, in: *Norbert von Xanten und der Orden der Prämonstratenser*. Dölken, Clemens (Hg.). Magdeburg 2010.
- Leppin, Volker, *Frömmigkeit im späten Mittelalter*, in: *Ökumenische Kirchengeschichte*. Darmstadt 2008.
- Lexikon der Päpste und des Papsttums*, Redaktion: Bruno Steiner. Freiburg 2001
- Lippmann, Friedrich, *Der Kupferstich*. Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin 1914.
- Liturgie, Ritual, Frömmigkeit und die Dynamik symbolischer Ordnungen*, Schmidt-Glintzer, Helwig (Hg.). Wolfenbütteler Hefte, Heft 19. Wiesbaden 2006.
- Lochner, Stefan, *Meister zu Köln*, Zehnder, Frank Günther (Hg.). Köln 1993.
- Ludolf von Sachsen, *Das Leben Christi*. Einsiedeln, Freiburg 1994.
- Ludwig, Vinzenz Oskar, *Der Verduner Altar*. Wien 1929.
- Lübke, Wilhelm, *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen*. Leipzig 1853.
- Lüken, Sven, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert: Historische und kunsthistorische Untersuchungen*. Göttingen 2000.
- Mâle, Émile, *Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk/L'art religieux du XIII. siècle en France*. Stuttgart 1994.
- Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, übers. von Godehard Schäfer, Trier 1855. München 1960.
- Maria zwischen den Konfessionen, Verehrt. Geliebt. Vergessen*. Schneider, Katja (Hg.). Katalog Wittenberg 2019.
- Marienlexikon*, Bäumer, Remigius/Scheffsyzk, Leo (Hg.). Bd. 5, St. Ottilien 1993.
- Marienstatt, 750 Jahre Abteikirche*, Festschrift zur Kirchweihe 1977. Abtei Marienstatt 1977.
- Matthiae, Guglielmo, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma*. Roma 1967.

- Meersseman, Gérard G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*. Bde. I, II. Freiburg/Schweiz 1958.
- Meier, Paul Jonas, *Die Kanzel in der Kreuzklosterkirche zu Braunschweig*, in: *Z. für Kunstgeschichte*, Dritter Band 1934. Berlin/Leipzig 1934.
- Meister E.S., *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. München 1986/87.
- Mersmann, Heinrich, *700 Jahre Riddagshausen*. Braunschweig 1975.
- Metzger, Marcel, *Geschichte der Liturgie*. Paderborn 1998.
- Metzler *Kunsthistorikerlexikon*, von P. Betthausen; P. H. Feist; Chr. Fork. Stuttgart 1999.
- Mieth, Sven Georg, *Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*. Tübingen 1991.
- Mit Bibel und Spaten, *900 Jahre Prämonstratenser-Orden*. Ausstellungsführer, Köster, Gabriele (Hg.). Magdeburg 2021.
- Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 1450–1530, Preising, Dagmar/ Rief, Michael (Hg.). *Katalog Utrecht u. Aachen 2012/13*. Stuttgart 2012.
- Moeller, Bernd, *Geschichte des Christentums*. Göttingen 2004.
- Monastisches Westfalen, *Klöster und Stifte 800–1800*. Jászai, Géza (Hg.). *Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*. Münster 1982.
- Morey, Charles Rufus: *The Goldglass Collection of the Vatican Library*. Ed. by Guy Farrary. Citta del Vaticano 1959.
- Moufang, Christoph: *Officium Divinum*. Ein katholisches Gebetbuch lateinisch und deutsch. Mainz 1856.
- Münzenberger, Ernst, Franz, August: *Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln*. In: *Z. für christliche Kunst*. Nr. 6, 1889.
- Mundell Mango, Malia: *Where is Beth Zagba?* In: *Harvard Ukrainian Studies*, Okeanos Vol. VII 1983.
- Mütherich, Florentine/Gaehde, Joachim: *Karolingische Buchmalerei*. München 1976.
- Naumann, Rolf: *Romanische Backsteinbauten im Elb-Havel-Gebiet*. Genthin 1989.
- 900 Jahre Kloster Bursfelde*. Reden und Vorträge zum Jubiläum 1993. Perlitt, Lothar (Hg.). Göttingen 1994.
- Niclaus, Gerhaert: *Der Bildhauer des Späten Mittelalters*. Roller, Stefan (Hg.). *Katalog*. Frankfurt 2012.
- Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Das Göttinger Barfußretabel von 1424*. Neue Folge, Band 1, 2015. Petersberg 2015.

- Nicolaus von Kues: Gespräche Abhandlungen. (De visione Dei 1453). Kneiper, W. (Hg.). Berlin 1947.
- Nikolaus von Kues: Kompendium (Kurze Darstellung der philosophisch-theologischen Lehren) Lat.-Deutsch. Hamburg 1970.
- Nikolaus von Kues: Philosophisch-Theologische Schriften. Gabriel, Leo (Hg.). Lateinisch-Deutsch, Bde. I–III. Freiburg 2014.
- Noll, Thomas: Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin 2004.
- Norbert von Xanten, Adliger, Ordensstifter, Kirchenfürst. Elm, Kaspar (Hg.). Köln 1984.
- Norbert von Xanten und der Orden der Prämonstratenser. Sammelband zur historischen Vortragsreihe im Norbertjahr 2009/2010 in Magdeburg. Dölken, Clemens (Hg.). Magdeburg 2010.
- Oakeshott, Walter: Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Wien/München 2004.
- Ökumenische Kirchengeschichte, Bde. 1 bis 3. Kaufmann/Kottje/Moeller/Wolf (Hgg.). Darmstadt 2006.
- Oellermann, Eike: Die spätgotische Figur und ihre Bemalung. In: Tilmann Riemenschneider – Frühe Werke. Regensburg 1981.
- Oellermann, Eike: Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei. In: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. Band 25, Jahr 1966, S. 159–174. München 1966.
- Von Oertzen, Augusta: Maria, die Königin des Rosenkranzes. Eine Ikonographie des Rosenkranzes durch zwei Jahrhunderte deutscher Kunst. Augsburg 1925.
- Ohly, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977.
- Ohst, Martin: Die Kirche im 13. Jahrhundert. In: Ökumenische Kirchengeschichte Bd. 2. Darmstadt 2008.
- Origenes: In Lucam Homiliae I., lateinisch-deutsch. Übersetzt v. Sieben, Hermann-Josef. (Fontes Christiani; Bd. 4). Freiburg 1991.
- v. d. Osten, Gert: Spätmittelalterliche Bildschnitzerei zwischen Weser und Elbe, in: Z. f. Kunstgeschichte, Neue Folge, Band 8, Berlin 1939.
- v. d. Osten, Gert: Lüneburger und Lübecker Bildhauer um 1500. In: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Band 23, 1951. Hildesheim 1951.
- Ostrogorsky, Georg: Geschichte des byzantinischen Staates. München 1963.
- Oxford Dictionary of Christian Church. Ed.: F. L. Cross/E. A. Livingstone. Oxford 2005.

- Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. In: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-histor. Klasse, Jahrgang 1956, 2. Abhandlung. Heidelberg 1956.
- Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530: Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder. In: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-histor. Klasse, Jahrgang 1967, 1. Abhandlung. Heidelberg 1967.
- Pätzold, Alexandra: Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Wiesbaden 1989.
- Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Berlin 1927.
- Panofsky, Erwin: Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter. Köln 1989.
- Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Exposition Paris musée du Louvre. Paris 2004.
- Pauly, Der Neue, Enzyklopädie der Antike. Stuttgart/Weimar 1999.
- Pelikan, Jaroslav: Mary through the centuries: her place in the history of culture. Harrisonburg, Virginia 1996.
- Périer D'Ieteren, Catheline: Zu den bemalten Flügeln des Elmpter Passionsaltars und des Altars der Deutschordenskirche zu Wien. In: Österr. Z. f. Kunstgeschichte und Denkmalpflege. XLIX, 1995, Heft 1/2, S. 54–63. Wien 1995.
- B. Petri Damiani Monachi Ordinis S. Benedicti Opera. Ed. Constantin Cajetan. Romae 1606.
- Pfannmüller, Ludwig: Frauenlobs Marienleich. Straßburg 1913.
- Physiologus, Naturkunde in frühchristlicher Deutung. Treu, Ursula (Hg.). Hanau 1981.
- Piccolomini, Enea Silvio: Europa. Frank, G. u. Metzger, P. (Hgg.). Heidelberg 2005.
- Pieper, Paul: Der Altar von Schildesche. Bielefeld 1981.
- Platte, Hans: Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1965.
- Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Priester Wernhers Maria, Driu liet von der maget. Wesle, Carl (Hg.). Halle 1927.
- Pütz, Ursula: Neue Überlegungen zum Hochaltar der Stiftskirche zu Schildesche, in: Stift und Kirche Schildesche, Bielefeld 1989.
- Puhle, Matthias: Die Politik der Stadt Braunschweig innerhalb des Sächsischen Städtebundes und der Hanse im späten Mittelalter. Braunschweig 1985.

- Quellen zur Kirchenreform im Zeitalter der großen Konzilien des 15. Jahrhunderts. Bde. I u. II, ausgew. u. übers. von Miethke, Jürgen/Weinreich, Lorenz. Darmstadt 2015.
- Rademacher, Franz: Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 17. Düsseldorf 1972.
- Rahn, Kerstin: Religiöse Bruderschaften in der spätmittelalterlichen Stadt Braunschweig. (Braunschweiger Werkstücke Reihe A, Band 38, 91) Braunschweig 1994.
- Räsänen, Heikki: Maria/Marienfrömmigkeit. In: ThRE Band XXII, Berlin 1992.
- Reinhard-Felice, Mariantonia: Zur Darstellung der Heiligen Drei Könige. In: Venite Adoremus. Sammlung Oskar Reinhart, Am Römerholz. München 2008.
- Reinle, Adolf: Die Ausstattung Deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988.
- Reform von Kirche und Reich zur Zeit der Konzilien von Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Hlaváček, Ivan/Patschovsky, Alexander (Hgg). Konstanz 1996.
- Regel des hl. Augustinus. Zumkeller, Adolar (Hg.). Würzburg 1962.
- Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausklang des Mittelalters. Ausstellung Regensburg 1987. München 1987.
- Rethmeyer, Philipp Julius, Antiquitates Ecclesiasticae Inclytæ Urbis Brunsvigæ, oder: Der berühmten Stadt Braunschweig Kirchen-historie. Erster Theil. Braunschweig 1707.
- Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400, Ausstellungskatalog des Schnütgen-Museums der Stadt Köln. Köln 1972.
- Richter, Jan Friedrich: Gotik in Gandersheim, Die Holzbildwerke des 13. bis 16. Jahrhunderts. Regensburg 2010.
- Riegl, Anton: Stilfragen. Berlin 1923.
- Riegler, Josef: Die Bedeutung der marianischen Symbolik in den Ansprachen Bernards von Clairvaux. In: Cistercienserchronik Band 90, 1983.
- Riemenschneider, Tilman: Frühe Werke. Kat. Würzburg 1981. Regensburg 1981.
- Röhrig, Floridus: Der Verduner Altar. Klosterneuburg 2009.
- Römer, Christof: Die Dominikaner in Braunschweig. Braunschweig 1880.
- Roolfs, Friedel: Das Braunschweiger St.-Annen-Büchlein. Ein mittelniederdeutscher Druck aus dem Jahre 1507. Bielefeld 1997.
- Roschini, Gabriel M.: Mariologia. Tom. I, Introductio in Mariologiam. Romæ 1947.
- Roswitha von Gandersheim: Werke. Übertragen von Helene Homeyer. Paderborn 1936.

- Roth, Michael/Westhoff, Hans: Beobachtungen zu Malerei und Fassung des Blaubeurer Hochaltars. In: Beiträge des späten Mittelalters: „Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters“ Münsterstadt 1990. Krohm, H./Oellermann, E. (Hgg.). Berlin 1992.
- Runciman, Steven: Geschichte der Kreuzzüge, Bde. I–III, München 1957.
- Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga: Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst. Leipzig und Berlin/Hanau o. J.
- Sack, C. W.: Geschichte der Schulen zu Braunschweig. Braunschweig 1861.
- Saliger, Arthur: Der Wiener Schottenmeister. München 2005.
- Sancti Bernardi Abbatis Primi Clarae-Vallensis Opera omnia, ed. Johannes Mabillon (Mauriner Ausgabe), Vol. I. Paris 1690.
- Sander, Klaus-Eberhard: Der Altar der Marktkirche St. Georgii et Jacobi zu Hannover. Hannover 2004.
- S. Thomae Aquinatis Summa Theologica, Tomus Tertius, a Qu. I. usque ad Qu. CXXIII. Taurini/Romae 1942.
- St. Trudperter Hohelied, Das: Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis. Ohly, Friedrich (Hg.). Frankfurt/Main 1998.
- Sauerlandt, Max: Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf/Leipzig 1909.
- Sauerländer, Willibald: Das Jahrhundert der großen Kathedralen. München 1990.
- Schäffer, Paul: Schnitzaltäre des späten Mittelalters im Kreis Uelzen. Uelzen 1984.
- Scheffler, Wolfgang: Die gotische Plastik der Stadt Braunschweig und ihre Stellung im niedersächsischen Kunstkreis. Inaugural-Dissertation Göttingen, 1925.
- Schiel, Hubert: Textband zu „Codex Ecberti der Stadtbibliothek Trier“. Basel 1960.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2; Maria. Gütersloh 1980.
- Schindler, Herbert: Meisterwerke der Spätgotik, Berühmte Schnitzaltäre. Regensburg 1989.
- Schmidt, Heinrich u. Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. München 1982.
- Schneemelcher, Wilhelm: Neutestamentliche Apokryphen. Bde. I und II. Tübingen 1999.
- Schnellbach, Rudolf: Spätgotische Bildwerke. Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. Karlsruhe 1962.
- Schniewind, Julius: Das Neue Testament Deutsch. 2, Das Evangelium nach Matthäus. Göttingen 1964.
- Schöne Madonnen 1350–1450. Ausstellung veranstaltet vom Salzburger Domkapitel. Salzburg 1965.

- Schott, Anselm: Meßbuch der heiligen Kirche. Freiburg/Breisgau 1934.
- Schramm, Percy Ernst: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert. Band II. Freiburg 1978.
- Schreiber, Georg: Die Vierzehn Nothelfer in Volksfrömmigkeit und Sakralkultur. Innsbruck 1959.
- Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. Köln 2006.
- Schütz, Bernhard/Müller, Wolfgang: Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster. Freiburg 1989.
- Schuchert, August: Kirchengeschichte. Kempen 1958.
- Schuler, Wolfgang: Cord Borgentrik und sein Kreis, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 22, 1983. München 1983
- Schuler, Wolfgang: Ein unbekannter Altar des Bildschnitzers Cord Borgentrik. In: Alt Hildesheim, Jahrbuch für Stadt und Stift Hildesheim. Band 55, 1984.
- Schultes, Lothar: Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Band I. Von den Anfängen bis Michael Pacher.
- Schultes, Lothar: Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance. Band 3. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance. Rosenauer, Arthur (Hg.). München 2003.
- Schurr, Eva: Die Ikonographie der Heiligen, eine Entwicklungsgeschichte ihrer Attribute von den Anfängen bis zum achten Jahrhundert. (Christliche Archäologie; Bd. 5). Diss. Erlangen 1997. Röhl 1997.
- Schwaiger, Georg: Mönchtum Orden Klöster. München 1994.
- Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. Graz 1988.
- Seewald, Michael, Dogma im Wandel, Wie Glaubenslehren sich entwickeln. Freiburg 2018.
- Simon, Elisabeth: Die Anfänge des gotischen Schnitzaltars, Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät an der Universität Halle-Wittenberg 1921.
- v. Simson, Otto: Die gotische Kathedrale. Darmstadt 1982.
- Skulpturensammlung im Bode-Museum. München 2006.
- Smolinsky, Heribert: Kirchenreform als Bildungsreform im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. (Sonderdruck aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) 1994.
- Söding, Ulrich: Hans Multscher, Der Sterzinger Altar. Bozen 1991.
- Söll, Georg: Mariologie. In: Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. III, Faszikel 4: Mariologie. Freiburg 1978.
- Soltész, Elisabeth: Das Corvinus-Graduale. Hanau 1982.

- Sotomayor, Manuel, Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie, in: Spätantike und frühes Christentum. Katalog, Ausstellung im Liebighaus Frankfurt am Main 1983.
- Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Ausstellung Karlsruhe 1970.
- Spätgotik – Aufbruch in die Neuzeit. Katalog Berlin 2021.
- Speculum humanae salvationis, Codex Cremifanensis 243. Neumüller, Willibrord (Hg.). Graz 1997.
- Stählin, Gustav: Das Neue Testament Deutsch, Teilband 5. Die Apostelgeschichte. Göttingen 1962.
- Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515. München 1954.
- Steidle, Basilius: Die Benediktus-Regel, lateinisch-deutsch. Beuron, 1975.
- Steinacker, Karl: Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig. Bd. V. Wolfenbüttel 1910.
- Stift und Kirche Schildesche: 939–1810; Festschrift zur 1050-Jahr-Feier, Andermann, Ulrich (Hg.). Bielefeld 1989.
- Stolpe, Sven: Die Offenbarungen der heiligen Birgitta von Schweden. Frankfurt 1961.
- Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Fr. W. Deichmann gewidmet. Röm.-Germ. Zentralmuseum f. Vor- und Frühgeschichte. Teil 3. Bonn 1986.
- Stürmer, Karl: Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen. Göttingen 1962.
- Stuttman, Ferdinand/v. der Osten, Gert: Katalog der Bildwerke in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. München 1957.
- Stuttman, Ferdinand/v. der Osten, Gert, Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters. Berlin 1940.
- Suckale, Robert: Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München 2008.
- v. Sury-v. Roten, M.: Die Marienverehrung am Oberrhein zur Zeit des Basler Konzils. In: *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*. Bd. 48 (1954).
- Talbot Rice, David, Byzantinische Kunst. München 1964.
- Tatians Diatesseron, aus dem Arabischen übersetzt von Erwin Preuschen. Pott, August (Hg.). Heidelberg 1926.
- Taubert, Johannes: Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 2015.
- The Oxford Guide to the Historical Reception of Augustine, Vol. 3. Pollmann, Karla (Hg.). Oxford 2013.

- Theologische Realenzyklopädie (TRE), Band XXII, Berlin 1992; Band XXIII, Berlin 1994.
- Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Berlin 1980.
- Thöllden, Wilfried: Die Wirkung der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik um 1500. Dresden 1938.
- Thomas a Kempis: Die Nachfolge Christi. Mit Anmerkungen von F. de Lamennais. Zürich 1961.
- Thomas von Kempen: Das Buch von der Nachfolge Christi, bearb. von Kröber, Walter. Stuttgart 1967.
- Tischendorf, Constantin: Wann wurden unsere Evangelien verfasst? Leipzig 1866.
- Traeger, Jörg: Renaissance und Religion. München 1997.
- Unterburger, Klaus: Kirchengeschichte der Frühen Neuzeit. Darmstadt 2021.
- Untermann, Mattias: Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser. München/Berlin 2001.
- Vandamme, Erik, De Polychromie van Gotische Houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden, Materialen en Technieken. Brussel 1982.
- Veit Stoß, Ein Künstler in Krakau und Nürnberg, Beiträge: Kozłowska, D./Michalski, S./Purchla, J./Skowron, P. Hypo-Vereinsbank A G. (Hg.). München 2000.
- Vicchi, Roberta: Die Patriarchalbasiliken Roms. Florenz 1999.
- Villers, Caroline/Lehner, Astrid: Coronation of Virgin von Guido da Siena in the Courtauld Institute Gallery, London. In: Z. für Kunstgeschichte, 3, 65. Band, München 2002.
- Vincke, Kerstin: Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600. Weimar/Wien 1997.
- Walther, Ingo F./Wolf, Norbert: Meisterwerke der Buchmalerei. Köln 2005.
- Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.
- Warncke, Carsten-Peter: Die Teile und das Ganze, Das Göttinger Barfüßerretabel und sein Bild in der Forschung. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Band 1, 2015, Petersberg 2015.
- Weiss, Dieter J.: Katholische Reform und Gegenreformation. Darmstadt 2005.
- Weisweiler, Heinrich, Das frühe Marienbild der Westkirche. In: Scholastik XXVIII. Jahrgang. Freiburg 1953.
- Wellen, G: Theotokos. Spectrum 1961.
- Wesenberg, Rudolf: Bernwardinische Plastik. Berlin 1955.
- Wessel, Klaus: Regina Coeli. In: Forschungen und Fortschritte. 32. Jahrg. 1958. Berlin 1958.
- Wiegand, Friedrich: Dogmengeschichte. Bde. I bis III. Berlin 1928.

- Wille, Clemens, Cord Borgentrik, sein Leben und Werk. In: Stadt Borgentreich 1280–1980. Borgentreich 1980.
- Wilm, Hubert: Die gotische Holzfigur. Stuttgart 1942, 2003.
- Winter, Franz: Zur Geschichte des Bischofs Anselm von Havelberg. In: Z. für Kirchengeschichte/Sektion für Verband der Historiker Deutschlands. Band 5, 1882.
- Winziger, Franz: Schongauerstudien. In: Z. f. Kunstwissenschaft. Band VII, Jahrgang 1953. Berlin 1953.
- Witting, Felix: Cort Borgentryk, Der Meister des Braunschweiger Dombildes. Strassburg 1921.
- Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München 2002.
- Zumkeller, Adolar: Der Traktat des Hermann v. Schildesche OESA „De conceptione gloriosae virginis Mariae“. In: Würzburger Diözesan-Geschichtsblätter 22. Jahrgang, 1960. Würzburg 1960.
- Zumkeller, Adolar: Hermanni de Scildis O. S. A., Tractatus contra Haereticos Negantes Immunitatem et Jurisdictionem Sanctae Ecclesiae et Tractatus de Conceptione Gloriosae Virginis Mariae. Würzburg 1970.
- Zwischen Himmel und Hölle, Kunst des Mittelalters von der Gotik bis Baldung Grien. Ausst. Kat. 2009/10. München 2010.

Bildnachweis*

- Abb. 1a, 1a Hemmerder Altar und Predella
Abb. 2 Retabel aus Alfeld
Abb. 3a Hemmerder Altar, Schrein.
Abb. 3b Hemmerder Altar, Schrein, Baldachinfigur.
Abb. 4 Hemmerder Altar, Marienfigur.
Abb. 5 Hodegetria, Rabbula Codex 586, fol. 1, Florenz. Aus: Cecchelli 1959.
Abb. 6a Portalmadonna Riddagshausen.
Abb. 6b Vierge dorée, Amiens, Kath. Notre Dame. Aus: Sauerländer 1990, Abb. 254.
Abb. 7–9 Borgentrik, Alverdorfer Madonna; Kopf der Marienfigur, Städt. Mus. Braunschweig; Portalmadonna Riddagshausen.
Abb. 10a, b Beatus Codex Lièbana, Las Huelgas. Aus: Faksimile M 429 New York.
Abb. 11 Hemmerder Altar, Schrein.

* Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich um Fotografien der Autorin.

- Abb. 12 Hemmerder Altar, Schrein, Verkündigung.
- Abb. 13 Borgentrik, Knagge mit Bischofsfigur, Braunschweig.
- Abb. 14 Borgentrik, Knagge mit Bischofsfigur, Braunschweig.
- Abb. 15 Borgentrik, Bischofsfigur, Städt. Mus. Braunschweig.
- Abb. 16 Brevarium sec. ord, Praemonstratensem, Titelblatt 1504, Ausst. Magdeburg.
- Abb. 17–18 Hemm. Altar, Petrus, Paulus.
- Abb. 19 Römisches Goldglas, Vatikan Inv. 60619. Aus: Andaloro 2000.
- Abb. 20, 21 Hemmerder Altar, Schrein, Heimsuchung; Anbetung des Kindes.
- Abb. 22a Meister Francke, Thomas Altar, 1424/36. Aus: Kat. Hamburg 2000.
- Abb. 22b Rogier v. d. Weyden, Middelburger Altar 1445/48. Aus: Kemperdick 1999, Abb. 63.
- Abb. 23 Hemmerder Altar, Schrein, Anbetung der Hl. Drei Könige.
- Abb. 24 Chorbrüstung, Heilige Drei Könige, Notre Dame de Paris. Aus: Mâle 1994, Abb. 102.
- Abb. 25 Hemmerder Altar, Anbetung der Hl. Drei Könige, Ausschnitt.
- Abb. 26 Triumphbogen Sa. Maria Maggiore, Rom, Verkündigung, Erscheinung des Herrn. Aus: Oakeshott 1967, Tafel XXV.
- Abb. 27 Dreikönigsaltar, Dom zu Gandersheim, Schrein.
- Abb. 28 Stefan Lochner, Dreikönigsaltar, Kölner Dom.
- Abb. 29 Hemmerder Altar, Schrein, Darstellung des Herrn.
- Abb. 30 Speculum humanae salvationis 1324, Kremsmünster, Darstellung 15v. Aus: Cod. Cremifanensis 243, Graz 1997.
- Abb. 31a Hans Witten, Kanzelkorb, St. Ägidien Braunschweig.
- Abb. 31b Hans Witten, Altar aus Borna, um 1511, Sieben Schmerzen Marias. Aus: Fründt 1975, Abb. 14.
- Abb. 32 Hemmeder Altar, Schrein, Marientod.
- Abb. 33 Borgentrik, Marientod aus Alfeld, Nieders. Landesmuseum Hannover.
- Abb. 34 Tympanon St. Martinikirche Braunschweig, Marientod.
- Abb. 35 Wennigsen, Marientod, 13. Jh., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.
- Abb. 36 Hemmerder Altar, linker Flügel.
- Abb. 37 Hemmerder Altar, linker Flügel, Anna u. Joachim a. d. Goldenen Pforte.

- Abb. 38–43 Hemmerder Altar, Augustinus, Cosmas, Bischof, Dominikus, Bernhardin v. Siena, Ulrich.
- Abb. 44 Anna am Trumeaufeiler, Notre Dame de Chartres.
- Abb. 45 Tempelgang am Türsturz, Westportal, Notre Dame de Paris.
- Abb. 46, 47 Hemmerder Altar, linker Flügel, Tempelgang Mariae; Pfingstgeschehen
- Abb. 48 Hemmerder Altar, rechter Flügel.
- Abb. 49 Hemmerder Altar, Marienfigur, Kopf.
- Abb. 50 Alfelder Retabel, Marienfigur, Kopf
- Abb. 51 Alversdorfer Madonna, Kopf
- Abb. 52a, b Hochaltarretabel Brüdernkirche Braunschweig. Aufnahme: Jutta Brüdern.
- Abb. 53a, b „Böhmischer Altar“, 1375, Dom zu Brandenburg.
- Abb. 54 Hemmerder Altar, rechter Flügel, Taufe.
- Abb. 55 Hemmerder Altar, rechter Flügel, Kreuzigung.
- Abb. 56a, b Hemmerder Altar, rechter Flügel, Archiv Städtisches Museum: Taufe Christi, Kreuzigung.
- Abb. 57 Borgentrik, Kreuzigungsfragment Groß Steinum, HAUM Braunschweig.
- Abb. 58 Johannesaltar Schildesche, Guter Hauptmann. Aus: Pieper 1981.
- Abb. 59 St. Nikolai-Kirche Nordsteinke, Kreuzigungsaltar.
- Abb. 60 Hemmerder Altar, rechter Flügel, Auferstehung Christi.
- Abb. 61 Hemmerder Altar, Auferstehung. Archiv, Städtisches Museum Braunschweig.
- Abb. 62 Hemmerder Altar, Außenflügel, Archivbild.
- Abb. 63 Konrad v. Soest, Fröndenberger Altar, Marienfigur, Aus: Fritz 1970, S. 46.
- Abb. 64 Alfelder Retabel, Minoritenkirche zu Köln.
- Abb. 65 Alfelder Retabel, Archivbild. Aus: Stuttmann/v. d. Osten 1940, Abb. 75.
- Abb. 66 Alfelder Retabel, Schrein.
- Abb. 67 Alfelder Retabel, Schrein, Marienfigur.
- Abb. 68 Alfelder Retabel, Schrein, Pressbrokat, Sockel der Marienfigur.
- Abb. 69 Vierge de Fontenay, Fontenay.
- Abb. 70 Portalmadonna Riddagshausen.
- Abb. 71 Alfelder Retabel, Schrein, Verkündigung.

- Abb. 72 Alfelder Retabel, Schrein, Geburt Christi.
- Abb. 73 Martin Schongauer, Kupferstich (L 5) Geburt Christi. Aus: Thöll-
den 1938.
- Abb. 74a Osterantiphon ‚Regina Coeli‘. Aus: Bilzer 1952, S.8.
- Abb. 74b–c Plinthe der Alfelder Marienfigur, Plinthe der Hemmerder Marien-
figur.
- Abb. 75 Alfelder Retabel, Schrein, Anbetung der Hl. Drei Könige.
- Abb. 76 Codex Egberti, Faksimile Nr. 726, 1960, Anbetung der Drei Kö-
nige. Trier.
- Abb. 77 Dreikönigsaltar in Gandersheim, Schrein.
- Abb. 78 Dreikönigsaltar, Gandersheim, Signaturfragment Borgentriks.
Aus: Richter 2010, S. 50.
- Abb. 79 Alfelder Retabel, Schrein, Beschneidung des Herrn.
- Abb. 80 Dreikönigsaltar, Gandersheim, 1. Wandlung, rechter Außenflügel,
Beschneidung.
- Abb. 81 Alfelder Retabel, linker Flügel.
- Abb. 82 Alfelder Retabel, linker Flügel, Einzug Christi in Jerusalem;
Abendmahl.
- Abb. 83 Rabbula-Codex, 586, Kanontafel, Florenz. Aus: Cecchelli 1959.
- Abb. 84a Verduner Altar, 1181, II/7 Cena Domini. Aus: Röhrig 2009,
Abb. 21.
- Abb. 84b Monogrammist AG, 1480, Einzug u. Abendmahl, Dresden, aus:
Holbein 2011, Abb. 196, 107.
- Abb. 85 Alfelder Retabel, linker Flügel, Szenen aus der Vita der
hl. Katharina.
- Abb. 86 Alfelder Retabel, linker Flügel, sitzende Prophetenfigur.
- Abb. 87 Auszug aus der Kölner Kirchenzeitung vom 29. März 2002.
- Abb. 88 Riddasghäuser Madonna, Kopf.
- Abb. 89 Vierge de Fontenay, Kopf.
- Abb. 90 Alfelder Retabel, rechter Flügel.
- Abb. 91 Aldelder Retabel, rechter Flügel, Christus am Ölberg, Auferste-
hung Christi.
- Abb. 92 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Christus am Ölberg.
- Abb. 93 Monogrammist AG, 1480, Christus am Ölberg, Dresden. Aus:
Holbein 2011, Abb. 108.

- Abb. 94 Meister h+w, „Volkreicher Kalvarienberg“, 1482, Wien. Aus: Niclaus Gerhaert 2012, Abb. 166.
- Abb. 95 Schildesche, Johannesaltar, um 1490, Borgentrik zugeschrieben. Aus: Pieper 1981.
- Abb. 96 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Christi Auferstehung.
- Abb. 97 Martin Schongauer, Auferst. (L30) um 1475. Aus: Holbein 2011, Abb. 139.
- Abb. 98 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Mauritius.
- Abb. 99 Magdeburger Dom, Mauritius, um 1250. Aus: Feulner 1953, Abb. 81.
- Abb. 100 Stiftskirche Fröndenberg, Mauritius, um 1400. Aus: Fritz 1970, S. 77.
- Abb. 101 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Nikolaus-Reliefs.
- Abb. 102 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Erzmärtyrer Stephanus.
- Abb. 103 Alfelder Retabel, rechter Flügel, Prophet David.
- Abb. 104 Alfelder Retabel, Außenseite des linken Flügels.
- Abb. 105 Bartolt Kastrop zugeschrieben, Thronende Muttergottes aus Dorstadt, um 1490, Hildesheim. Aus: Stuttmann/v. d. Osten, 1940, Abb. 52.
- Abb. 106 Siegburger Madonna, um 1160, Köln. Aus: Rhein und Maas 1972, S. 300.
- Abb. 107 Maria mit Kind auf der Mondsichel, Utrecht 1460/70, Aus: Kat. Utrecht 2014, S. 180.
- Abb. 108 Kleine Madonna, Gerhaert-Nachfolge, um 1470/80, Berlin.
- Abb. 109 Niclaus Gerhaert, Dangolsheimer Madonna, um 1460, Berlin.
- Abb. 110 Straelen, St. Peter u. Paul, Marienaltar aus Braunschweig, um 1500.
- Abb. 111 Straelen, St. Peter u. Paul, Marienfigur, um 1500.
- Abb. 112 Bernward von Hildesheim, Kostbares Evangeliar um 1015, Hildesheim. Aus: Brandt 1993, Abb. 6.
- Abb. 113 Dreikönigsaltar Gandersheim, Borgentrik-Werkstatt, Schutzmantelmadonna.
- Abb. 114 Michel Erhart, Schutzmantelmadonna, um 1480, Berlin.
- Abb. 115 Meister der Sterzinger Flügelbilder, Multscher-Werkstatt, Verkündigung, 1459, Sterzing. Aus: Söding 1991, Abb. 43.
- Abb. 116 Rogier v. d. Weyden, Verkündigungstriptychon um 1440, Louvre. Aus: Kemperdick 1999, Abb. 28.

- Abb. 117 Priscilla Katakombe, Rom, Balaam-Motiv. Aus: Fasola/Mancinelli 2007, Abb. 56.
- Abb. 118 Priscilla-Katakombe, Cappella Graeca, Rom, Huldigung der Drei Weisen. Aus: Fasola/Mancinelli 2007, Abb. 57.
- Abb. 119 Sa. Maria in Trastevere, Apsismosaik um 1140, Rom. Aus: Okeshott 1967, Tafel XXV.
- Abb. 120 Rabbula Codex fol. 14b, 586, Pfingsten. Florenz. Aus: Cecchelli 1959.
- Abb. 121 Sa, Maria in Trastevere, Rom, ‚Madonna della Clemenza‘ um 600. Aus: Andaloro 2000.
- Abb. 122 Chartres, Notre Dame, Marienkrönungsportal um 1210. Aus: Sauerländer 1990, Abb. 198.
- Abb. 123 Borgentrik, Dreikönigsaltar um 1490, Dom zu Gandersheim.
- Abb. 124 Dreikönigsaltar, Dom zu Gandersheim, Gemälde der 1. Wandlung.
- Abb. 125 Guido da Siena, Altarfragment, Marienkrönung Ende 13. Jahrh., London. Aus: Z. f. Kunstgeschichte 3, 2002, S. 289.
- Abb. 126 Elfenbein, Marienkrönung um 1200, Paris, Louvre. Aus: Mâle 1994, Abb. 121.
- Abb. 127 Straelen, St. Peter u. Paul, Marienaltar aus Braunschweig um 1500, rechter Flügel mit Marienkrönung.

Abbildungen



Abb. 1: Marienaltar aus Hemmerde 1483, Städtisches Museum Braunschweig



Abb. 1a: Hemmerder Altar, Predella, Gert van Lon, um 1510



Abb. 2: Alfelder Retabel, um 1490, Minoritenkirche Köln



Abb. 3: Hemmerder Altar, Marienfigur



Abb. 4: Hemmerder Altar, Baldachinfigur

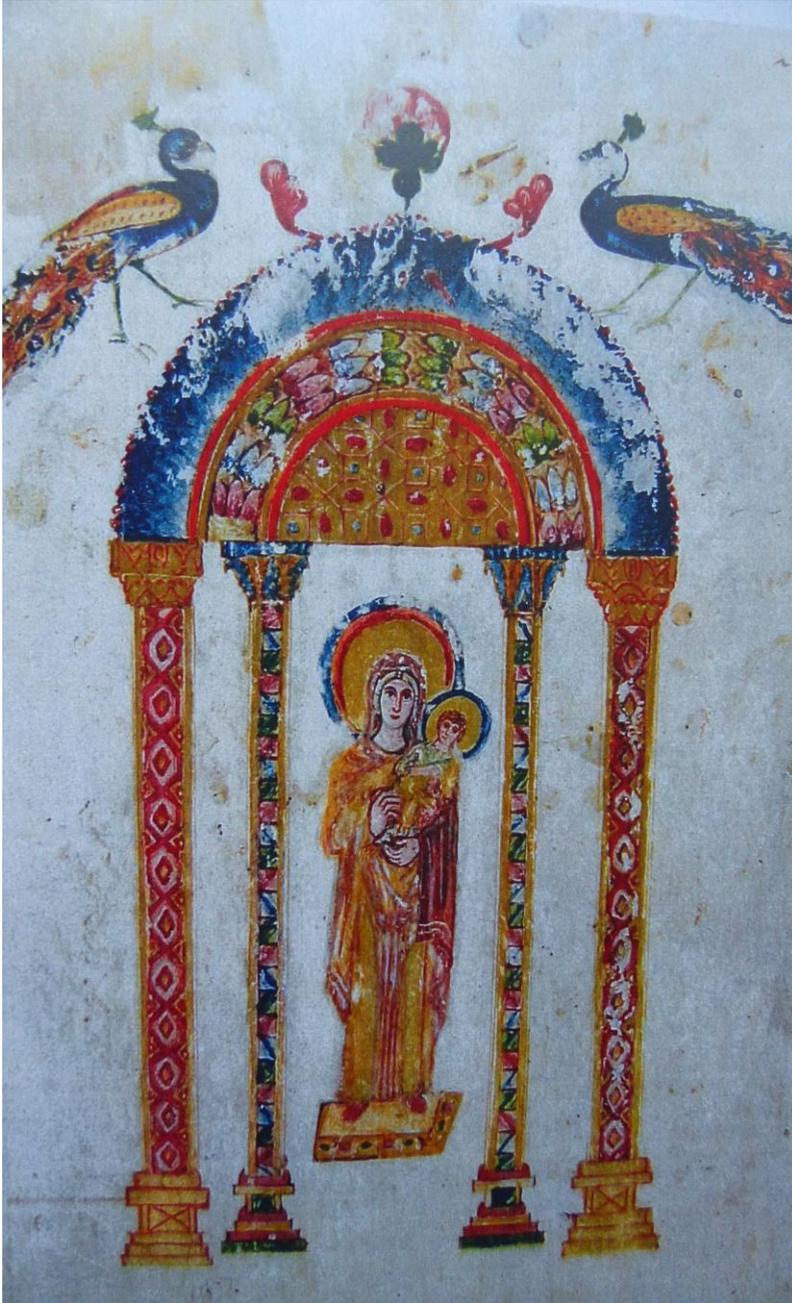


Abb. 5: Hodegetria, Rabbula Codex, 586, fol. 1, Florenz



Abb. 6a: Portalmadonna um 1280, Riddagshausen



Abb. 6b: Vierge dorée um 1250, Amiens Kath. Notre Dame



Abb. 7: Borgentrik, Alversdorfer Madonna



Abb. 8: Hemmerder Altar, Maria



Abb. 9: Riddagshausen, Portalmadonna



Abb. 10a: Beatus Codex Liébana, Las Huegas 1220



Abb. 10b: Beatus Codex Liébana, Ausschnitt, Himmelsfrau



Abb. 11: Hemmerder Altar, Schrein



Abb. 12: Hemmerder Altar, Verkündigung



Abb. 13: Borgentrik, Knagge mit Bischofsfigur, um 1490, Braunschweig



Abb. 14: Borgentrik, Knagge mit Bischofsfigur, um 1490, Braunschweig



*Abb. 15: Borgentrik, Bischofsfigur,
Städt. Museum Braunschweig*



Abb. 16: Maria mit Kind, Augustinus und Norbert, Titelblatt 1504, Magdeburg



Abb. 17: Petrus



Abb. 18: Paulus

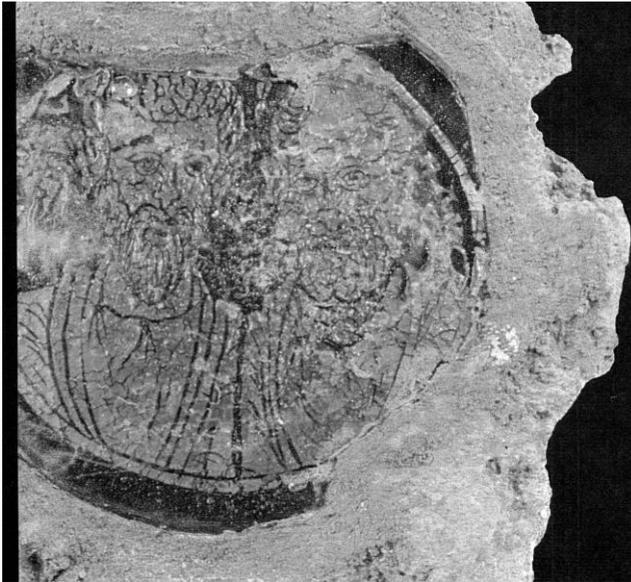


Abb. 19: Röm. Goldglas, 4. Jahrh., Petrus und Paulus, Vatikan



Abb. 20: Hemmerder Altar, Heimsuchung



Abb. 21: Hemmerder Altar, Heimsuchung



Abb. 22a: Meister Francke, Thomas-Altar, 1424/36, Anbetung des Kindes, Hamburg



Abb. 22b: Rogier van der Weyden, Middelburger Altar 1445/48, Geburt Christi, Berlin



Abb. 23: Hemmerder Altar, Anbetung der Heiligen Drei Könige Paris



Abb. 24: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Chorbrüstung 14. Jahrh., Notre Dame, Paris



Abb. 25: Hemmerder Altar, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Ausschnitt



Abb. 26: Sa. Maria Maggiore, Rom, Mosaik, 5. Jahrh., Verkündigung u. Erscheinung des Herrn



Abb. 27: Borgentrik, Dreikönigsaltar um 1490, Dom zu Gandersheim



Abb. 28: Stefan Lochner, Dreikönigsaltar um 1445, Kölner Dom



Abb. 29: Hemmerder Altar, Darstellung des Herrn



Abb. 30: Darstellung, *Speculum hum. salu.* 1324, Codex Cremifanensis, Kremsmünster



Abb. 31a: Hans Witten, Ende 15. Jahrh., Kanzelkorb, Braunschweig

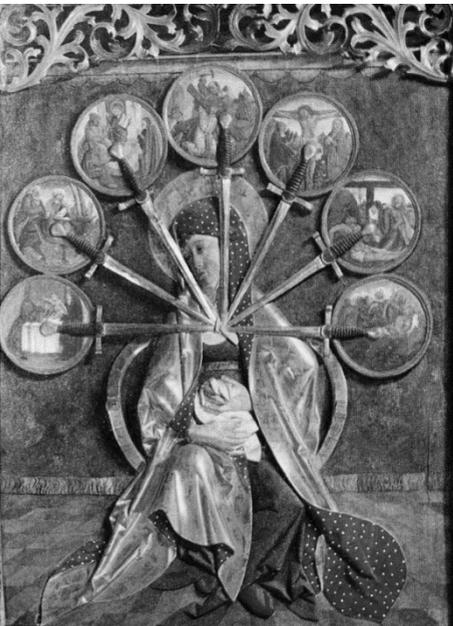


Abb. 31b: Hans Witten, Bornaer Altar 1511, Sieben Schmerzen Mariae, Borna



Abb. 32: Hemmerder Altar, Marientod



Abb. 33: Borgentrik ?, Marientod aus Alfeld, Landesmuseum Hannover

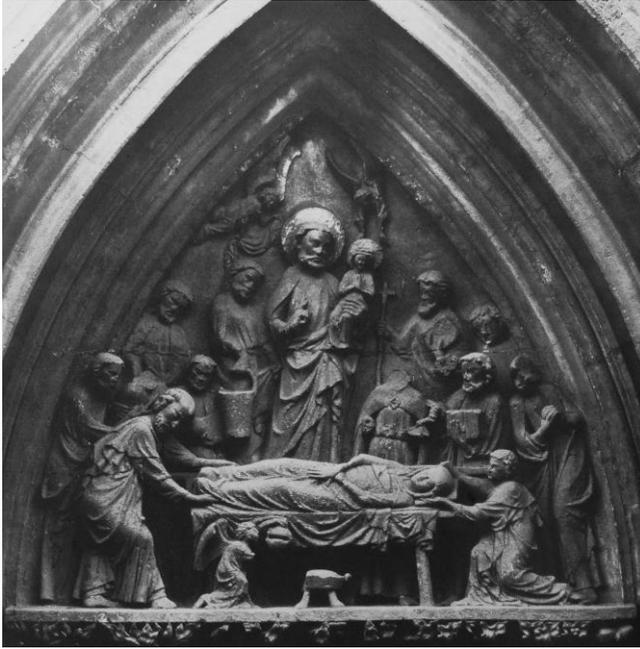


Abb. 34: Marientod, Tympanon, St. Martinikirche, Braunschweig

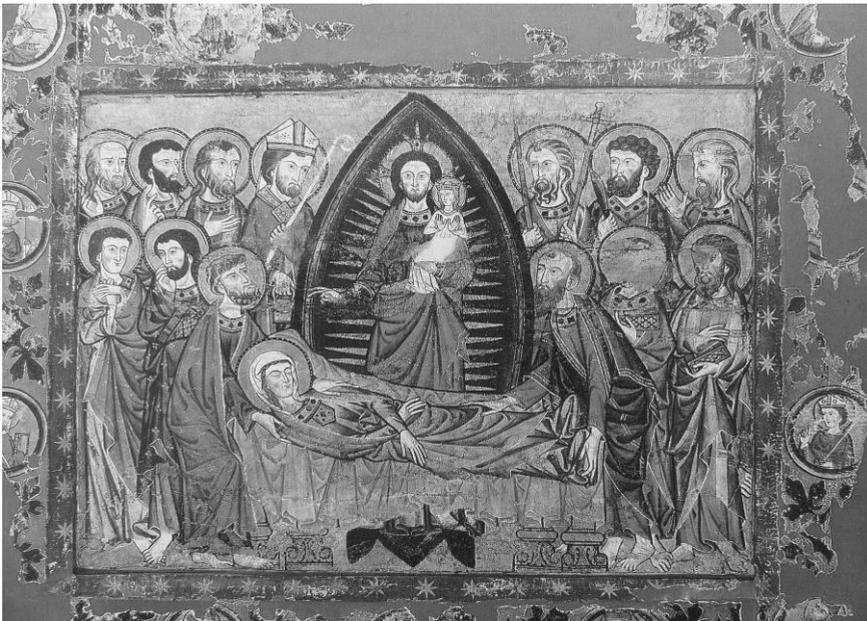


Abb. 35: Marientod, Tafelbild 13. Jahrh., Kloster Wennigsen, Niedersächs. Landesmus. Hannover



Abb. 36: Hemmerder Altar, linker Flügel



Abb. 37: Hemmerder Altar, linker Flügel, Anna u. Joachim an der Goldenen Pforte



Abb. 38: Augustinus



Abb. 39: Cosmas



Abb. 40: Bischof

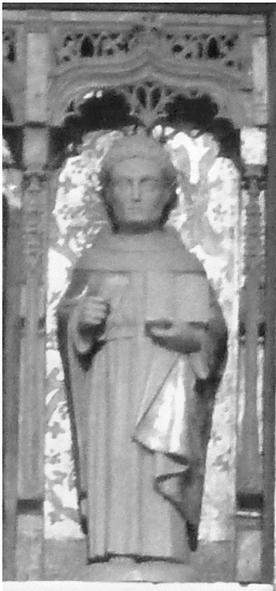


Abb. 41: Dominikus



Abb. 42: Bernardin v. Siena



Abb. 43: Ulrich v. Augsburg



*Abb. 44: Anna, Trumeaupfeiler um 1220,
Notre-Dame de Chartres*



Abb. 45: Türsturz mit Tempelgang 12. Jahrh., Westportal Notre -Dame de Paris



Abb. 46: Hemmerder Altar, linker Flügel, Tempelgang



Abb. 47: Hemmerder Altar, Pfingstgeschehen

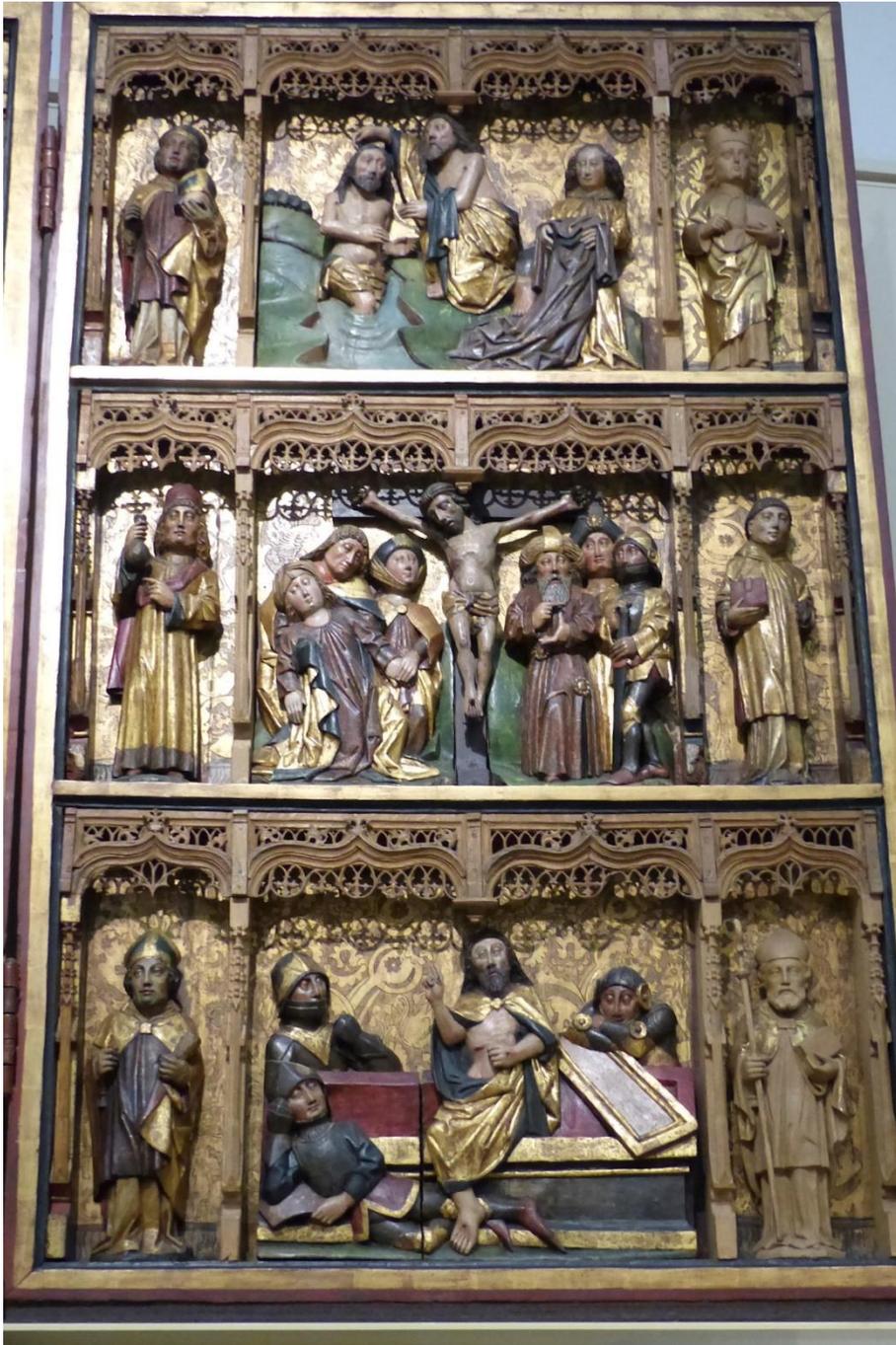


Abb. 48: Hemmerder Altar, rechter Flügel



Abb. 49a: Hemmerder Altar, Marienfigur



Abb. 49b: Alfelder Retabel, Marienfigur



Abb. 49c: Alversdorfer Madonna, um 1460



Abb. 50a, b: Damian und Hubertus, Archiv Städt. Mus. Braunschweig



Abb. 51a, b, c: Augustinus, Dionysius und Stephanus



Abb. 52a: Hochaltarretabel erste Hälfte 15. Jahrh., Brüdernkirche Braunschweig



Abb. 52b: Schreinmitte, Hochaltarretabel Brüdernkirche



Abb. 53a: „Böhmischer Altar“ um 1375, Dom zu Brandenburg



Abb. 53b: „Böhmischer Altar“, Seitenansicht



Abb. 54: Hemmerder Altar, rechter Flügel, Taufe Christi



Abb. 55: Hemmerder Altar, rechter Flügel, Kreuzigung



Abb. 56a: Hemmerder Altar, Archiv Städt. Mus. Braunschweig



Abb. 56b: Hemmerder Altar, rechter Flügel, Archiv Städt. Mus. Braunschweig



Abb. 57: Borgentrik, Kreuzigungsfragment Groß Steinum, HAUM Braunschweig



Abb. 58: Borgentrik-Werkstatt, Guter Hauptmann, Johannesaltar Schildesche



Abb. 59: Borgentrikwerkstatt, Kreuzigungsalter St. Nicolaikirche um 1490, Nordsteimke



Abb. 60: Hemmerder Altar, rechter Flügel, Auferstehung



Abb. 61: Hemmerder Altar, Archiv, Städtisches Museum Braunschweig

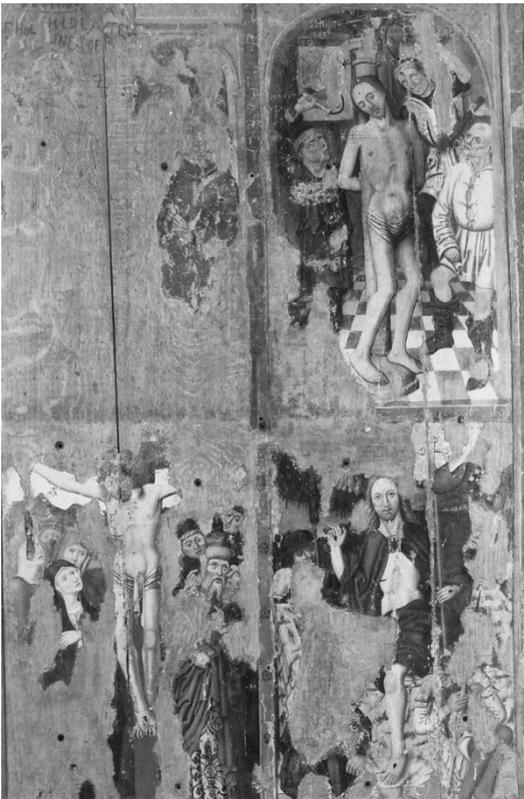


Abb. 62: Hemmerder Altar, Außenflügel, Archiv, Städtisches Museum Braunschweig



Abb. 63: Konrad von Soest, Fröndenberger Altar um 1400, Dortmund



Abb. 64: Borgentrik, Alfelder Retabel, Minoritenkirche Köln



Abb. 65: Minoritenkirche Köln, Alfelder Retabel, Schrein, Archivbild



Abb. 66: Alfölder Retabel, Schrein



Abb. 67: Alfelder Retabel, Maria im Strahlenkranz

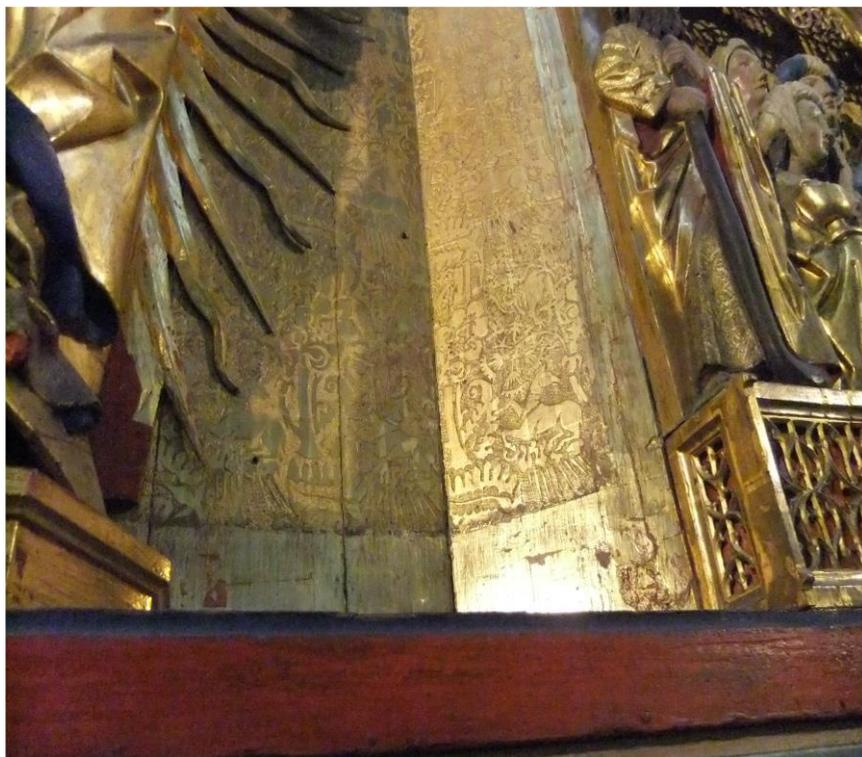


Abb. 68: Alfelder Retabel, Pressbrokat



Abb. 69: Vierge de Fontenay um 1300



Abb. 70: Vierge de Fontenay um 1300



Abb. 71: Alfelder Retabel, Verkündigung an Maria, Dorothea



Abb. 72: Alfelder Retabel, Geburt Christi



Abb. 73: Schongauer (L5), Geburt Christi

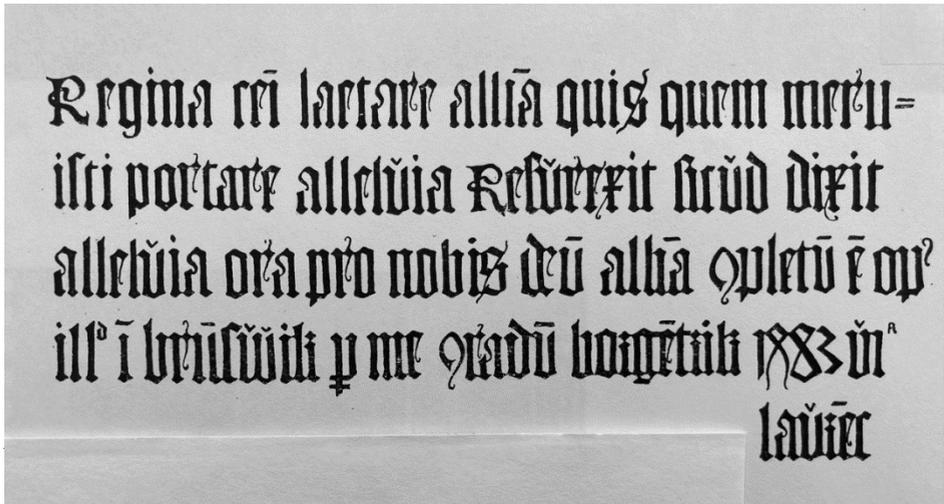


Abb. 74a: Hemmerder Altar, Osterantiphon ,Regina Coeli



Abb. 74b: Alfelder Marienfigur, Plinthe



Abb. 74c: Hemmerder Marienfigur, Plinthe



Abb. 75: Alfelder Retabel, Anbetung der Heiligen Drei Könige



Abb. 76: Codex Egberti Bl. 17r, Reichenau um 990, Anbetung der Drei



Abb. 77: Borgentrik, Dreikönigsaltar, Schrein, um 1490, Dom zu Gandersheim

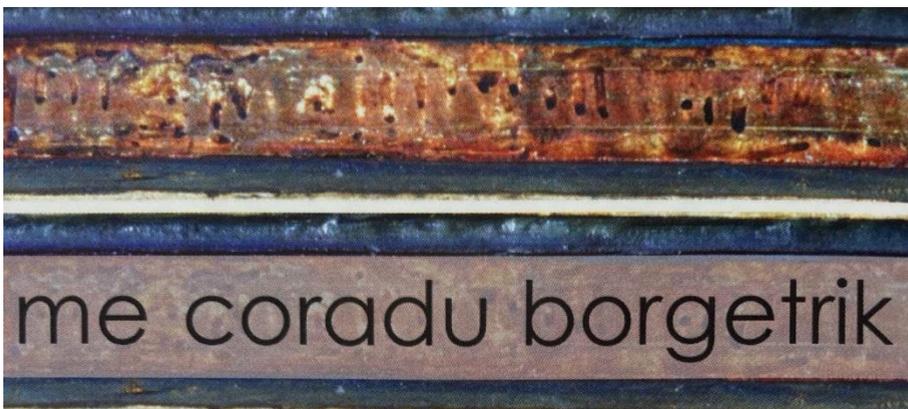


Abb. 78: Borgentrik, Dreikönigsaltar Gandersheim, Signaturfragment



Abb. 79: Alfelder Retabel, Schrein, Beschneidung



Abb. 80: Gandersheimer Dreikönigsaltar, rechter Außenflügel, 1. Wandlung, Beschneidung



Abb. 81: Alfölder Retabel, linker Flügel

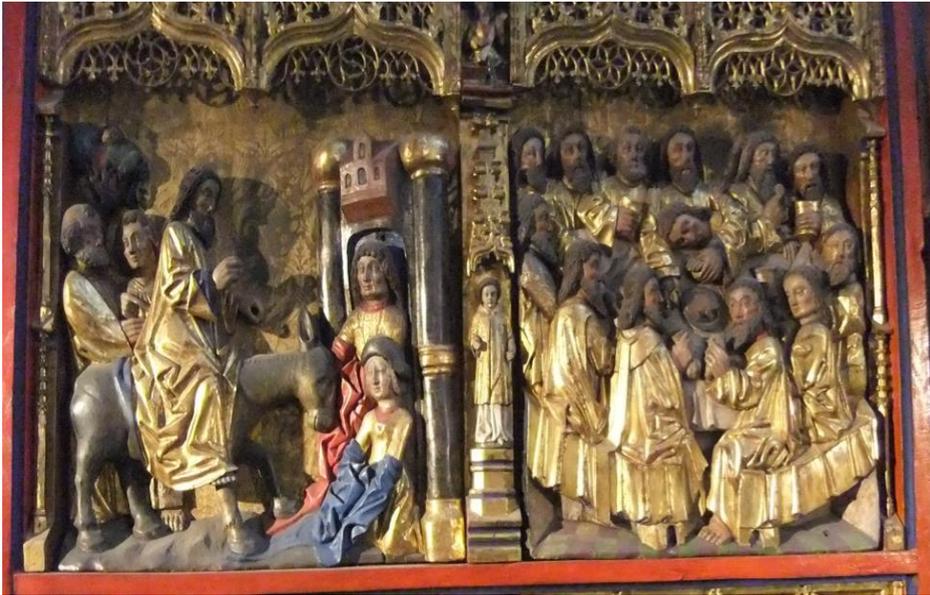


Abb. 82: Alfelder Retabel, linker Flügel, Einzug Christi in Jerusalem, Letztes Abendmahl



Abb. 83: Rabbula Codex, 586, Kanontafel, Einzug Christi in Jerusalem



Abb. 84a: Klosterneuburg, Verduner Altar, 1181, Letztes Abendmahl



Abb. 84b: Monogrammist AG, um 1480, Einzug Christi in Jerusalem, Letztes Abendmahl, Dresden



Abb. 85: Alfelder Retabel, linker Flügel, Katharina von Alexandrien, Disputation und Martyrium



Abb. 86: Alfelder Retabel, linker Flügel unteres Register, Prophetenfigur

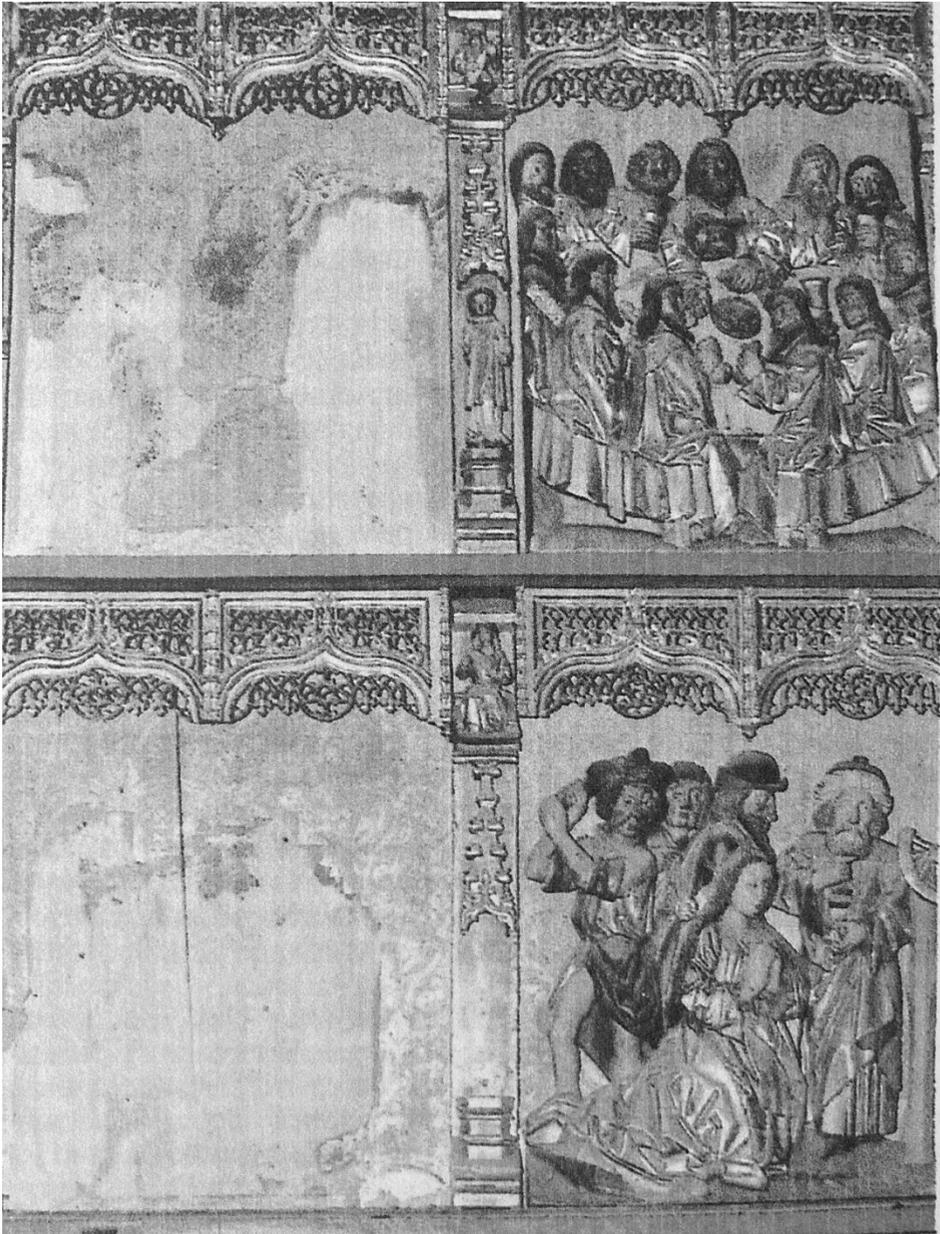


Abb. 87: Beitrag aus der Kölner Kirchenzeitung vom 29. März 2002



Abb. 88: Riddagshäuser Madonna, 1280



Abb. 89: Vierge de Fontenay, um 1300



Abb. 90: Alfelder Retabel, rechter Flügel



Abb. 91: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Christus am Ölberg und Auferstehung



Abb. 92: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Christus am Ölberg



*Abb. 93: Monogrammist AG, um 1480,
Christus am Ölberg, Dresden*



*Abb. 94: Meister b + w, „Volkreicher
Kalvarienberg“ 1482, Wien*

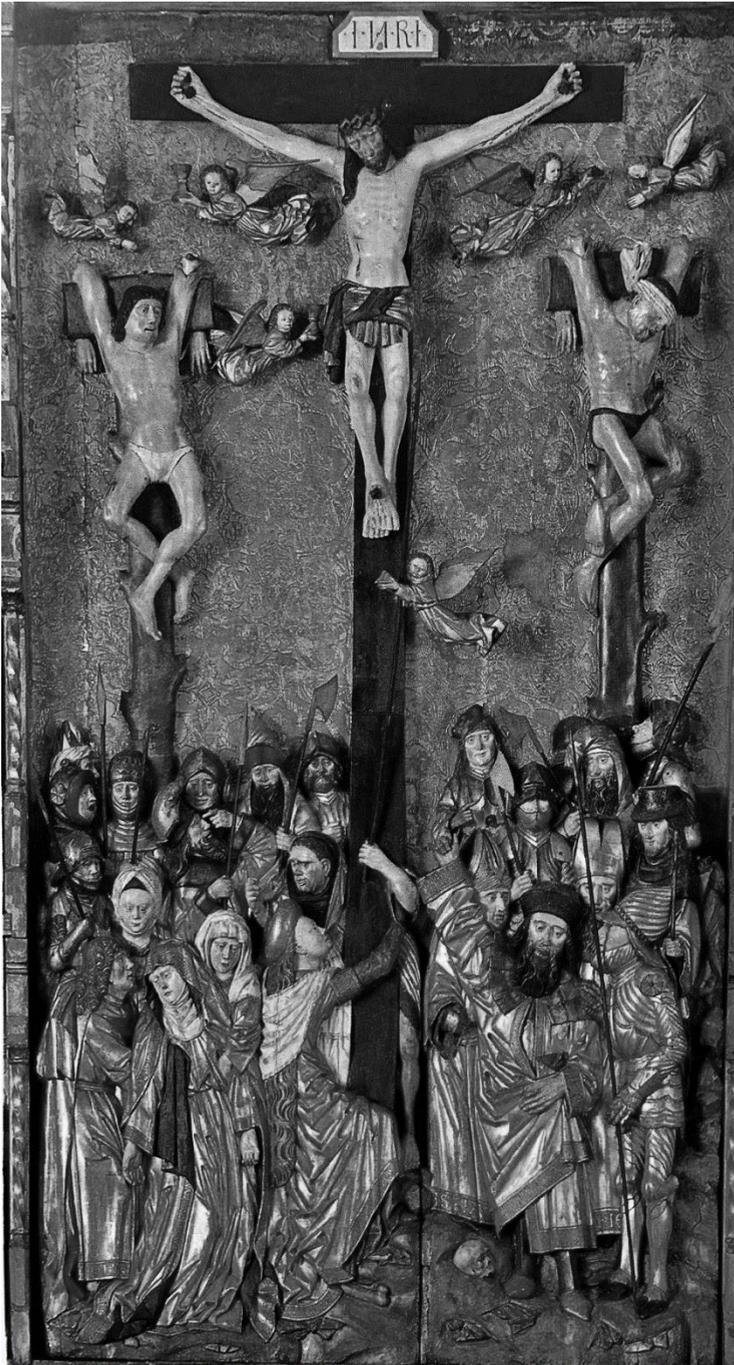


Abb. 95: Schildesche, Johannesaltar, Kreuzigung, Borgentrik zugeschrieben



Abb. 96: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Christi Auferstehung

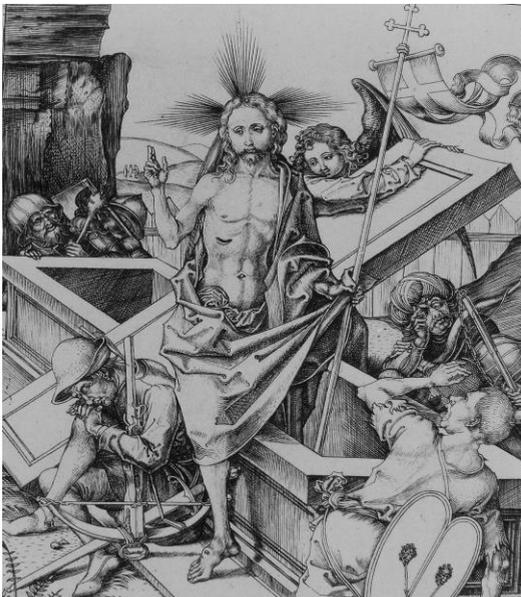


Abb. 97: Martin Schongauer, um 1475



Abb. 98: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Mauritius

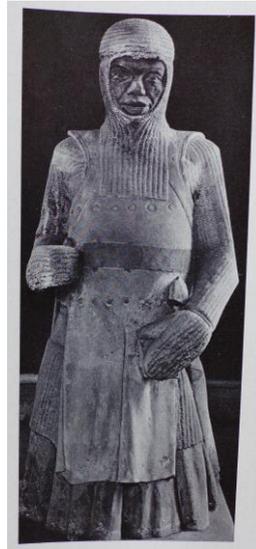


Abb. 99: Magdeburger Dom, Mauritius um 1250



Abb. 100: Fröndenberg, Mauritius um 1400

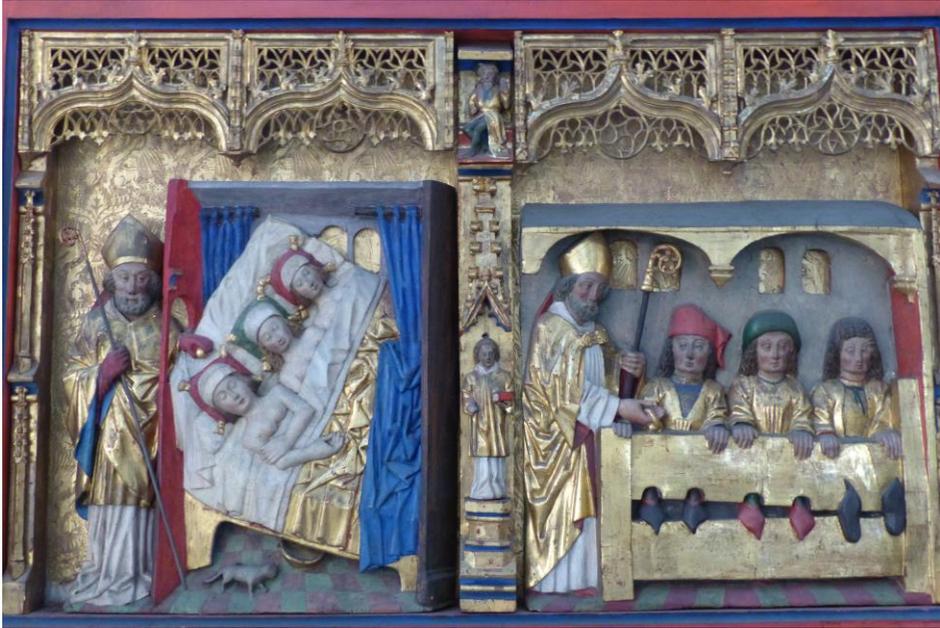


Abb. 101: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Nikolaus von Myra



Abb. 102: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Stephanus



Abb. 103: Alfelder Retabel, rechter Flügel, Prophet David



Abb. 104: Alfelder Retabel, linker Flügel, Außenseite



Abb. 105: Bartold Kastrop zugeschrieben, Muttergottes aus Dorstadt um 1490, Hildesheim



Abb. 106: Siegburger Madonna, um 1160, Köln



*Abb. 107: Madonna aus Utrecht, 1460/70,
Utrecht*



*Abb. 108: Kleine Madonna, um 1470/80,
Berlin*



Abb. 109: Dangoelheimer Madonna, um 1460, Berlin



Abb. 110: Borgentrik-Werkstatt, Marienaltar, um 1490, St. Peter u. Paul, Struelen



Abb. 111: Marienaltar um 1490, Straelen, St. Peter und Paul



Abb. 112: Bernward v. Hildesheim, Kostbares Evangeliar, Widmungsbild um 1015



Abb. 113: Borgentrik-Werkstatt, Dreikönigsaltar um 1495, Gandersheim



Abb. 114: Michel Erhart, Schutzmantelmadonna um 1480, Berlin



Abb. 115: Meister der Sterzinger Flügelbilder 1459, Sterzing



Abb. 116: Rogier v. d. Weyden, Verkündigungstriptychon um 1440, Louvre



Abb. 117: Balaam und Maria mit Kind, Priscilla-Katakombe



Abb. 118: Huldigung der Weisen, Priscilla-Katakombe, Cappella Graeca, 3. Jahrh.



Abb. 119: Sa. Maria in Trastevere, Rom, Apsismosaik, um 1140, Thronende Maria und Christus



Abb. 120: Rabbula Codex, 586, fol 14b, Pfingsten, Florenz



*Abb. 121: ‚Madonna della Clemenza‘ um 600,
Sa. Maria in Trastevere, Rom*



Abb. 122: Chartres, Kath. Notre Dame, Marienkrönungsportal, um 1210



Abb. 123: Borgentrik, Dreikönigsaltar, um 1490, Dom zu Gandersheim



Abb. 124: Dreikönigsaltar, Dom zu Gandersheim, Erste Wandlung



Abb. 125: Guido da Siena, Altarfragment, Marienkrönung, Ende 13. Jahrh., London



Abb. 126: Marienkrönung, Elfenbein, um 1200, Paris

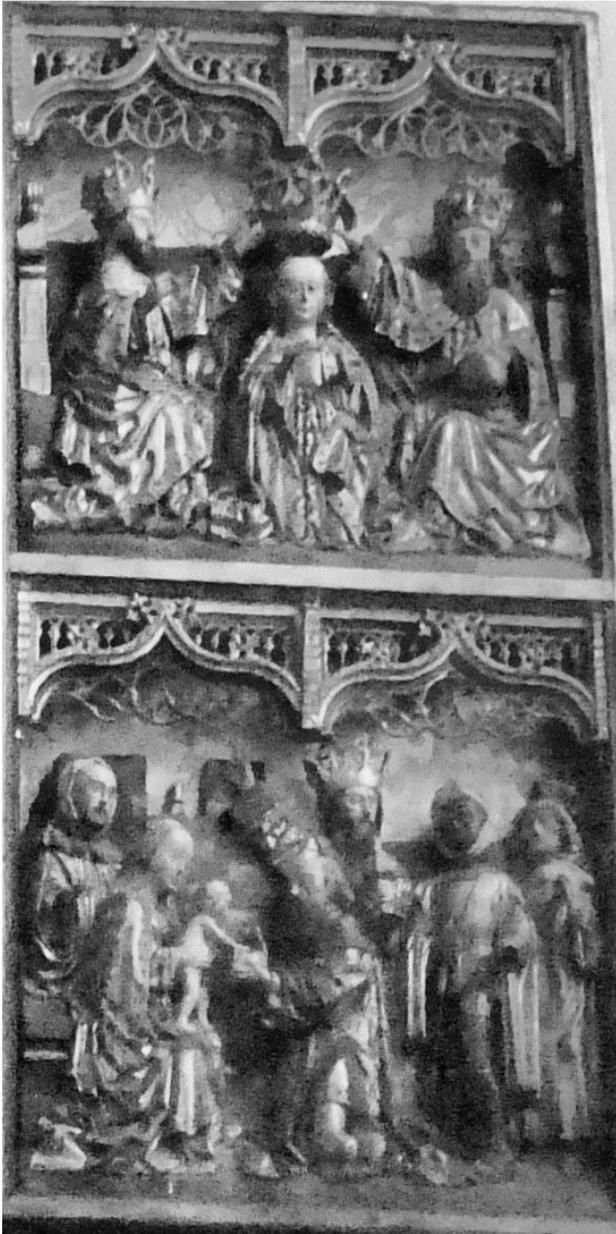


Abb. 127: Straelen, St. Peter und Paul, Marienaltar aus Braunschweig, um 1490, rechter Flügel

Cord Borgentrik (um 1430–1501), in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein gefragter, ohne Zunftzwang arbeitender Bildschnitzer in Braunschweig, leitete dort eine große Werkstatt. Spuren seines Wirkens finden sich im Braunschweiger Umland, in Westfalen, im Göttinger Raum einschließlich Gandersheim und in Halle.

Die vorliegende Studie befasst sich mit zwei seiner bedeutendsten erhaltenen Flügelaltäre. Sie untersucht die Frage, in welcher Weise Borgentrik für Ikonographie und Aussage von seinen monastischen Auftraggebern, die das Bildprogramm bestimmten, abhängig war. Sein 1483 vollendetes signiertes Marienretabel mit einer aufgemalten Osterantiphon wurde vom Prämonstratenserkloster Scheda in Auftrag gegeben, der einige Jahre später geschnitzte Marienaltar dagegen vom Zisterzienserkloster Marienrode. Borgentriks Darstellungsweise der christologischen und mariologischen Motive, die einen Einfluss des niederländischen Realismus zeigen, wird auf ihre geistesgeschichtlichen Voraussetzungen hin analysiert.