

Das Bildprogramm des sog. Adelhausener Altars (Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. 11503)

Von Ingrid-Sibylle Hoffmann

Das Augustinermuseum in Freiburg birgt mit dem sog. Adelhausener Altar¹ eines der wenigen nahezu intakten Werke der oberrheinischen Tafelmalerei des mittleren 15. Jahrhunderts (Abb. 1–8). Auf der vollständig erhaltenen Feiertagsseite des Triptychons reihen sich als breites gemaltes Band sieben Bildfelder nebeneinander. Die fünf mittleren Bilder zeigen Szenen aus dem Leben Jesu, während sich als Eckpunkte des Retabels zwei Felder mit Darstellungen von Heiligen gegenüber stehen. Das bisher wenig beachtete Bildprogramm² besticht durch seine strukturierte Konzeption und ungewöhnliche Präsentation, vor allem aber durch die ikonographisch höchst bemerkenswerte Darstellung dreier Dominikanerheiligen in Verbindung mit dem Schmerzensmann.

Die Gestaltung und die Aussage des Bildprogramms stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen. Bis auf die außergewöhnliche „Dominikanerszene“ wirken die Bilder zunächst sehr konventionell, sind doch auf den fünf mittleren Bildfeldern wichtige Momente des Lebens Jesu in scheinbar gängiger Ikonographie dargestellt. Es ist also zu fragen, welche inhaltlichen Akzente innerhalb dieser Konventionalität gesetzt werden und welche Rolle die „Domi-

Dem vorliegenden Aufsatz liegt meine im Wintersemester 2000/2001 am Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vorgelegte Magisterarbeit zugrunde. Den zahlreichen Helfern, die mich während der Bearbeitung des Adelhausener Altars unterstützten, sei herzlich gedankt. Zu besonderem Dank verpflichtet fühle ich mich Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma, die das Entstehen der Arbeit mit großem Interesse und wertvollen Ratschlägen begleitete. Danken möchte ich ferner Herrn Prof. Dr. Matthias Untermann, der das Zweitgutachten der Arbeit übernahm, sowie Herrn Dr. Detlef Zinke, der seitens des Augustinermuseums die Beschäftigung mit dem Retabel ermöglichte.

¹ Die Benennung als „Adelhausener Altar“ wird in den meisten übergreifenden Publikationen verwendet; so z.B. von Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. 4: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, München/Berlin 1951, S. 65f. Dagegen ist die Bezeichnung „Adelhauser Altar“ weniger als Eigenname, sondern deutlicher als Hinweis auf die Provenienz aus dem Dominikanerinnen-Neukloster Adelhausen verstanden; vgl. Augustinermuseum. Gemälde bis 1800, Auswahlkatalog, bearb. von Detlef Zinke, Freiburg 1990, S. 32.

² Die Forschung konzentrierte sich auf die stilistische Einordnung und auf die Frage nach der Provenienz, während das Bildprogramm weitgehend unbeachtet blieb. Die bisher ausführlichste Würdigung nimmt Detlef Zinke vor: *Kat. Augustinermuseum*, wie Anm. 1, S. 30–35. Ergänzend dazu: Sebastian Bock, *Der Inventar- und Ausstattungsbestand des säkularisierten Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen in Freiburg i. Br.* Freiburg 1997, S. 175f.

nikanerszene“ für die Deutung des Gesamtprogramms spielt. Als Grundlage für diese Untersuchung soll das Retabel zunächst kurz vorgestellt werden. Anschließend sei die Szenenauswahl der Feiertagsseite charakterisiert, um die folgenden ikonographischen Analysen ausgewählter Szenen des Leben-Jesu-Zyklus und des Bildes der Dominikanerheiligen in den Retabelkontext integrieren zu können. Darauf aufbauend wird eine Betrachtung der Gesamtkonzeption der Bilderfolge sowie ihrer Bildrhetorik vorgenommen, die schließlich in der Interpretation des Gesamtprogramms mündet.

Einführendes zum sog. Adelhausener Altar

Der Adelhausener Altar präsentiert sich im geöffneten Zustand mit einer Breite von über 5,53 m und einer Höhe von 1,17 m als Triptychon von auffälliger horizontaler Präsenz (Abb. 1).³ Die Mitteltafel des Retabels gliedert sich in drei Bildfelder, während die Innenseiten der Flügel jeweils zwei Darstellungen aufweisen. Die Anordnung der Bilder und ihre Präsentation in einem einfachen Holzrahmen entspricht vermutlich dem ursprünglichen Zustand.⁴ Das Format des Flügelaltars, seine ausgedehnte Breite bei vergleichsweise geringer Höhe, ist ungewöhnlich. Auch lassen sich für die Felderung des Triptychons in sieben getrennte Bilder, die nahezu gleichberechtigt nebeneinander stehen, keine Vorläufer finden.⁵

Während das Bildprogramm der Feiertagsseite in seiner ursprünglichen Form überliefert ist, sind auf den Flügelrückseiten unter einer durchgängigen rotbraunen Farbschicht nur noch geringe Farbspuren zu erkennen.⁶ Die wenigen Farbreste, die teilweise über die Mitte der Tafeln hinweggehen, zeugen davon, dass auf der Werktagsseite auf jedem Flügel ein einziges Bildfeld präsentiert wurde. Abgesehen von diesem Verlust der Flügelaußenseiten ist der Adelhausener Altar jedoch relativ gut erhalten. Auf der Feiertagsseite sind außer einem 1885 eingesetzten, heute weitgehend unbemalten Streifen⁷ in der Dar-

³ Flügel: mit Rahmen H 116–117 cm, B 140,5 cm (l.) bzw. 136 cm (r.); Sichtbare Binnenfläche der Bildfelder: H 100 cm, B variiert zwischen 55,5–58 cm; Mittelteil: mit Rahmen H 117 cm, B 277 cm; sichtbare Binnenfläche der Bildfelder: H 99,5–100 cm, B variiert zwischen 80,5–82 cm. Die drei mittleren Bildfelder sind einzelne in die Rahmung eingesetzte Tafeln, während die Flügelbilder auf einen durchgängigen Bildträger gemalt sind.

⁴ Eine Untersuchung mit Herrn Christoph Müller (Chefredirektor der Städtischen Museen Freiburg), dem ich herzlich danken möchte, ergab, dass die Rahmen der Mitteltafel und der Flügelbilder gleichzeitig gefertigt wurden. Er schließt aus, dass 1837 „ein ganz neuer Altarraum um das Mittelbild gemacht“ wurde (Rechnung von 1837; Bock, wie Anm. 2, S. 175). Vielmehr könnte mit der Erneuerung des Rahmens das Ansetzen einzelner Leisten und eine neue Fassung gemeint sein. Der Kern des Rahmens ist älter, möglicherweise Originalbestand.

⁵ Wolfgang Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970, Kat.-Nr. 37, S. 61, 283.

⁶ Die Rückseiten wurden 1885 zum Schutz des Holzes mit Ölfarbe überstrichen. Bock, wie Anm. 2, S. 175.

⁷ Zur Restaurierung von 1885: Ebd., S. 175.

stellung der Himmelfahrt (Abb. 7) nur einzelne Fehlstellen und kleinflächige Übermalungen zu beobachten, durch die keine tiefgreifenden Veränderungen des ursprünglichen Zustands entstanden sind.⁸

Der Adelhausener Altar kann stilistisch als ein Werk der Übergangszeit des mittleren 15. Jahrhunderts charakterisiert werden, das in der oberrheinischen Tradition des Umkreises des Paradiesgärtlein-Meisters wurzelt und gleichzeitig neue Tendenzen aufnimmt, die sich unter dem Eindruck der niederländischen Kunst am Oberrhein entwickeln.⁹ Anklänge an die regionale Ausprägung des „Weichen Stils“ sind vor allem noch in den lieblichen Gesichtern zu erkennen, wie ein Vergleich mit den Bildern der Feiertagsseite des vermutlich um 1430–40 in einer Freiburger Werkstatt entstandenen sog. Staufener Altars zeigt (Abb. 9).¹⁰ Die Umsetzung neuer Anregungen manifestiert sich dagegen in der Verfestigung der Oberflächen sowie im Interesse an der Erschließung des Raumes, das sowohl in den voluminösen Gewändern als auch in den kantig in den Raum gestellten Architektur- und Ausstattungselementen spürbar wird. Diese Charakteristika fügen sich in die allgemeine stilistische Entwicklung am Oberrhein und sprechen für eine Datierung des Retabels um 1450 oder etwas später.¹¹ Detlef Zinke nimmt aufgrund des „provinziellen Geprä-

⁸ Eine Infrarotuntersuchung konnte das Urteil von Alfred Stange, wie Anm. 1, S. 65f relativieren, der von größeren Eingriffen, v.a. bei den Gesichtern, ausging. Darüber hinaus konnte im Rahmen dieser Untersuchung festgestellt werden, dass die malerische Ausführung weitgehend der in schwarzen Strichen angelegten Unterzeichnung entspricht.

⁹ Stange, wie Anm. 1, S. 65; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32.

¹⁰ Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. 11537 a, b; M 7 c, h / D. Weitere Tafeln des sog. Staufener Altars werden im Augustinermuseum Freiburg sowie in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe verwahrt. Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 12–21; Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 4. April bis 30. Juni 1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 216f, Nr. 9–11, Taf. 8–9. Zur Herkunft des Retabels aus dem Zisterzienserkloster Tennenbach und Lokalisierung der Werkstatt nach Freiburg: Daniel Hess, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, in: Frank M. Kammel u. Carola B. Gries (Hg.), Begegnungen mit alten Meistern. Nürnberg 2000, S. 77–87. Dort auf S. 79 der Hinweis auf den Adelhausener Altar als vom Werkstattkreis des Staufener Altars beeinflusstes Werk. Ein Vergleich der Verkündigungsdarstellungen (Abb. 3; Abb. 9a), in denen die Figurentypen sowie die Stellung Marias und Gabriels zueinander sehr ähnlich sind, verdeutlicht diese Verbindung.

¹¹ Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32. Zu den um 1450 verbreiteten Stilmerkmalen: Hess, wie Anm. 10, S. 83f. Die um 1450 datierte Kreuzigungstafel aus Oberweier (Abb. 10; Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. M 88 / 18; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 21–23), für deren Maler Daniel Hess, ebd., S. 79ff, eine Prägung im Umkreis des Staufener Altars sowie Verbindungen zur Straßburger Malerei um 1450/60 darlegt, sei als stilistisch ähnliches, jedoch nicht direkt mit dem Adelhausener Altar verbundenes Werk angesprochen. Auch der vermutlich in Basel tätige Meister des Lösel-Altars kann als Vertreter der Stilstufe genannt werden (vgl. Stange, wie Anm. 1, S. 65f, Abb. 94–96; Spätmittelalter am Oberrhein. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg vom 19. September 2001 bis 3. Februar 2002, Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525, Stuttgart 2001, Nr. 2, S. 55f). Die von Alfred Stange vorgeschlagene Zuschreibung des Adelhausener Altars an diesen Meister wurde jedoch zu Recht zurückgewiesen. Vgl. Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hg. von Norbert Lieb, München 1970, S. 20. Dagegen: Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32.

ges“ und der vermuteten Provenienz des Retabels aus dem Dominikanerinnenkloster Mariä Verkündigung in Adelhausen eine Tätigkeit des Malers in Freiburg an.¹² Diese Einschätzung mag durch die stilistische Herkunft aus dem Umkreis des jüngst nach Freiburg lokalisierten sog. Stauffer Altars gestützt werden, lässt sich jedoch aufgrund der unzureichenden Kenntnis des Freiburger Kunstschaffens sowie der nicht zweifelsfrei geklärten Herkunft des Retabels derzeit nicht verifizieren.¹³

Die Provenienz des Adelhausener Altars ist erst ab dem 19. Jahrhundert sicher dokumentiert. Eine erste Erwähnung findet das Retabel vermutlich 1764 anlässlich seiner Aufstellung im Nonnenchor des Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen in Freiburg.¹⁴ In der 1813 vorgenommenen Inventarisierung des Klosterbesitzes durch das Großherzogliche Stadtamt Freiburg liegt die erste sicher das Retabel betreffende Eintragung vor.¹⁵ Seit 1880 war der Adelhausener Altar Teil der städtischen „Alterthümersammlung“ und wurde 1886 von der Stadt Freiburg aus dem Stiftungsfond, in den das Klostervermögen des säkularisierten Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen eingegangen war, erworben.¹⁶

Die ursprüngliche Herkunft des Retabels ist bisher ungeklärt. Die Darstellung der Dominikanerheiligen verweist auf eine Provenienz aus einer Kirche des Predigerordens. Naheliegender scheint zunächst eine Bestimmung für eines der mittelalterlichen Dominikanerinnenkonvente Freiburgs, die in das 1694 gegründete Neukloster Adelhausen eingingen.¹⁷ In der Forschung wird das Retabel meist für das Kloster Mariä Verkündigung in Adelhausen in Anspruch genommen, das nach einem Brand im Jahr 1410 neu ausgestattet wurde.¹⁸ Dies wird mit der dortigen Verehrung der im linken Bildfeld dargestellten Johannes Baptista und Paulus begründet, die durch Überlieferungen zu den Altarpatro-

¹² Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32; Detlef Zinke, Kunst im mittelalterlichen Freiburg. Malerei und Skulptur – Versuch einer Bilanz, in: Heiko Haumann u. Hans Schadek (Hg.), Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum „Neuen Stadtrecht“ von 1520, Stuttgart 1996, S. 388.

¹³ Zur lückenhaften Überlieferung der Freiburger Kunstproduktion des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts: Ebd., S. 381, 386ff. Die von Hans Rott zusammengetragenen Quellen belegen für die Zeit um 1450 vier in Freiburg ansässige Maler, was zumindest für eine nicht unerhebliche lokale Produktion an Tafelgemälden spricht. Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. III: Der Oberrhein, Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass), Stuttgart 1936, S. 92f. Zum Austausch zwischen Freiburger und Straßburger Künstlern um 1450: Hess, wie Anm. 10, S. 83.

¹⁴ Bock, wie Anm. 2, S. 176.

¹⁵ Ebd., S. 132, 176.

¹⁶ Ebd., S. 38f, 175.

¹⁷ Zur Geschichte der Freiburger Dominikanerinnenklöster: Ebd., S. 3–32.

¹⁸ Die Zuordnung zur Neuausstattung des mittelalterlichen Dominikanerinnenklosters Adelhausen wird in den meisten Publikationen vertreten, so auch: Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 31. Kritisch hierzu: Bock, wie Anm. 2, S. 176.

zinien in liturgischen Handschriften aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts dokumentiert ist.¹⁹ Ein gemeinsames Altarpatrozinium ist jedoch nicht belegt, so dass die Darstellung der vielerorts verehrten Heiligen nicht als sicherer Hinweis auf eine Herkunft des Retabels aus Mariä Verkündigung in Adelhausen gewertet werden kann. Ein Indiz für die ursprüngliche Bestimmung des Retabels für ein Freiburger Kloster könnte die hervorgehobene Darstellung Petrus Martyrs sein, der 1244 die örtlichen Dominikaner besucht und in Adelhausen gepredigt haben soll.²⁰ Petrus Martyr ist in der überlieferten nordalpinen Kunst vor 1500 nicht häufig dargestellt.²¹ Doch liegt in Freiburger, allerdings nicht Adelhauser, Kontext eines der wenigen frühen Bilder Petrus Martyrs vor, in dem er zudem wie auf dem Adelhausener Altar in der seltenen Kombination mit Thomas von Aquin und Dominikus dargestellt ist.²² Muss die bisher in der Forschung angenommene Provenienz aus Mariä Verkündigung in Adelhausen vorsichtiger bewertet werden, so scheint eine Herkunft des Werkes aus Freiburg weiterhin plausibel. Da jedoch der Verbleib des Retabels von der Gründung des Neuklosters 1694 bis zu seiner Aufstellung im Jahr 1764 ungeklärt ist, sollte außer den Dominikanerinnenklöstern auch das Dominikanerkloster als möglicher ursprünglicher Standort in Betracht gezogen werden.²³

Die Szenenauswahl der Feiertagsseite

Die fünf mittleren Bildfelder der Feiertagsseite des Adelhausener Altars zeigen von links nach rechts betrachtet einen chronologischen Abriss des Lebens

¹⁹ Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 31. Zu den vermutlich sechs Altären: Bock, wie Anm. 2, S. 6f, Anm. 23.

²⁰ Vom Aufenthalt Petrus Martyrs in Freiburg berichtet der dominikanische Ordenschronist Johannes Meyer in den 1480er Jahren unter Berufung auf ältere Quellen. Joseph König, *Zur Geschichte der Freiburger Klöster*. In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 12, 1878, S. 296; ders., *Die Chronik der Anna von Munzingen*. Nach der ältesten Abschrift mit Einleitung und Beilagen, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 13, 1880, S. 134, Anm. 2.

²¹ Die Angabe im Lexikon der christlichen Ikonographie, wonach nördlich der Alpen die ersten Darstellungen Petrus Martyrs erst nach 1500 zu finden sind, muss relativiert werden. Vgl. Gregor Martin Lechner, *Petrus Martyr* (von Mailand, von Verona). In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI). Begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde, Basel/Freiburg im Breisgau/Rom/Wien 1968–1976, Bd. 8, 1976, Sp. 186.

²² Eine Miniatur in einem um 1350 gefertigten Graduale (Freiburg, Augustinermuseum: Cod. Adelhausen 3, fol. 1r) aus dem Freiburger Kloster St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen zeigt Petrus Martyr gemeinsam mit Dominikus und Thomas von Aquin. Zur Handschrift: Katrin Boskamp, *Der Codex Adelhausen 3*, Inv. Nr. 11725. Ein dominikanisches Graduale des Freiburger Klosters St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 110, 1990, S. 79–123 (Abb. 2, 5, 7 zeigen fol. 1r). Zur Parallele zwischen der „Dominikanerszene“ des Adelhausener Altars und der Miniatur: ebd. S. 98, Anm. 76.

²³ Zur Geschichte des seit Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1793/94 bestehenden Dominikanerklosters: Adolf Poinson, *Das Dominicaner- oder Prediger-Kloster zu Freiburg im Breisgau*. In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 16, 1883, S. 1–48; August Dold, *Studien zur Geschichte des Dominikanerklosters zu Freiburg i. Br.* In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 13, 1912, S. 67–96.

Jesu von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt (Abb. 3–7). Diese Szenenfolge wird von zwei Bildfeldern mit Darstellungen von Heiligen gerahmt, womit eine eher seltene thematische Zusammenstellung gewählt ist. Bei vergleichbaren Kombinationen werden die Heiligen meist statuarisch präsentiert wie links Johannes Baptista und Paulus (Abb. 2),²⁴ während es für die Verbindung des Leben Jesu mit der „Dominikanerszene“ (Abb. 8) keine unmittelbaren Parallelen gibt.

Der Leben-Jesu-Zyklus des Adelhausener Altars thematisiert auf fünf Bildfeldern in gestraffter Form Christi Menschsein. Zu Beginn stehen zwei Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte: die Verkündigung an Maria (Abb. 3) und die Geburt (Abb. 4), die als Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph gestaltet ist. Als Höhepunkt der Passion ist im Zentrum des Triptychons die Kreuzigung dargestellt (Abb. 5). Darauf folgen mit der Auferstehung (Abb. 6) und der Himmelfahrt (Abb. 7) zwei Begebenheiten aus der Zeit der Verherrlichung Christi nach seinem Tod.

Vergleicht man die Szenenfolge mit anderen Leben-Jesu-Zyklen, so fällt auf, dass die vorliegende Zusammenstellung der neutestamentlichen Begebenheiten in der Kunst des 15. Jahrhunderts unüblich ist. Meist umfassen Leben-Jesu-Zyklen eine größere Anzahl von Szenen, wobei häufig die Kindheitsgeschichte in mehreren Episoden geschildert wird²⁵ oder Darstellungen aus dem Marienleben hinzugefügt sind.²⁶ Ein weiteres großes Thema ist die Passion, die in bildreichen Zyklen ausgebreitet wird.²⁷ Oft können die einzelnen Momente des Lebens Jesu lediglich getrennt voneinander betrachtet werden, indem beispielsweise die Feiertagsseite Kindheitsszenen bzw. das Marienleben zeigt, während die Werktagsseite Darstellungen der Passion trägt.²⁸ Neben erzählerischen Bildfolgen treten auch Zusammenstellungen auf, in denen einzelne heils-

²⁴ Auf den um 1420 datierten elsässischen Bergheimer Tafeln treten beispielsweise Johannes der Täufer und Johannes Evangelista als Einzelfiguren neben heilsgeschichtliche Szenen (Colmar, Musée d'Unterlinden; Christian Heck u. Esther Mœnch-Scherer (Hg.), *Catalogue générale des peintures du Musée d'Unterlinden*. Straßburg 1990, Nr. 537, Taf. 3f).

²⁵ Z.B. nimmt die *Kindheit Jesu auf den Bergheimer Tafeln* (vgl. Anm. 24) vier Szenen ein: Verkündigung, Geburt, Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige, Beschneidung.

²⁶ Der sog. Staufener Altar betont das Leben Mariä, indem Maria in mehreren Szenen als Mutter Jesu gezeigt ist und als abschließende Darstellung die Marienkrönung thematisiert wird (Abb. 9). Zum Retabel vgl. Anm. 10

²⁷ Die Passion tritt oft als alleiniges Thema oder in Verbindung mit der Verherrlichung nach dem Tod auf, so z.B. auf Caspar Isenmanns Fronaltar-Retabel aus St. Martin in Colmar (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. *Unterlinden, wie Anm. 24*, Nr. 303, Taf. 11–14, 62; Spätmittelalter am Oberrhein, wie Anm. 11, Nr. 37, S.109–112, Rekonstruktion des Retabels: Abb. 37/1).

²⁸ Während die Feiertagsseite des Staufener Altars die Kindheit Jesu und das Marienleben behandelt (Abb. 9), sind auf der Werktagsseite verschiedene Momente der Passion Christi dargestellt. Der Dominikaneraltar aus der Werkstatt Martin Schongauers thematisiert auf der Feiertagsseite die Passion und Verherrlichung Christi, während die Außenseiten die Kindheit Jesu und mariologische Szenen zeigen (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. *Unterlinden, wie Anm. 24*, Nr. 453, Taf. 19–25).

geschichtliche Begebenheiten miteinander kombiniert werden, ohne das gesamte Leben Christi in seiner zeitlichen Abfolge zu thematisieren.²⁹

Der Vergleich mit anderen Leben-Jesu-Zyklen legt das besondere Anliegen des Bildprogramms des Adelhausener Altars offen. Sowohl die Szenenauswahl als auch die ungewöhnliche Retabelform dienen der Präsentation des gesamten Leben Jesu in optischer Zusammenschau. Die Zusammenstellung der fünf zentralen Momente des Menschseins Christi bewegt sich genau zwischen den Polen einer erzählerischen Entfaltung und einer Kombination von Szenen ohne episodische Einbindung.³⁰ Eine vergleichbare Konzentration auf die wichtigsten Ereignisse des Erdenlebens Christi bei gleichzeitig umfassender Behandlung begegnet in den betreffenden Sätzen des Glaubensbekenntnisses.³¹ Diese Parallele verdeutlicht, dass die Szenenfolge des Adelhausener Altars eine gezielte Zusammenstellung christologischer Zentralausagen vornimmt. In diesem umfassenden Anspruch ist das Bildprogramm weniger konventionell, als man auf den ersten Blick annehmen mag.

Die Bilder des Leben-Jesu-Zyklus

Die Bilder des Leben-Jesu-Zyklus entsprechen gängigen Vorstellungen zentraler heilsgeschichtlicher Begebenheiten. Für die Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Kreuzigung soll im Folgenden aufgezeigt werden, welche ikonographischen Muster aus der früheren und zeitgenössischen oberrheinischen Kunst aufgegriffen und welche Formulierungen dagegen negiert werden. Auf diese Weise werden innerhalb der Konventionalität subtile Variationen üblicher Bildschemata aufgedeckt und so die Besonderheiten der einzelnen Szenen und Charakteristika des Gesamtprogramms erschlossen. Anschließend

²⁹ Als Beispiel sei das zwischen 1454–1460 datierte Stauffenberg-Retabel eines Straßburger Meisters genannt, auf dessen Feiertagsseite die Verkündigung und Geburt eine Pietà rahmen, während auf der Werktagsseite eine Kreuzigung mit Stiftern gezeigt ist (Abb. 11; Colmar, Musée d'Unterlinden: Inv. 88. R. P. 356; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 356). Zum Meister des Stauffenberg-Retabels: Philippe Lorentz, Jost Haller le peintre des chevaliers et l'art en Alsace aux XVe siècle. Exposition au musée d'Unterlinden à Colmar, du 15 septembre au 16 décembre 2001, Paris 2001, S. 191–197; Hess, wie Anm. 10, S. 80ff.

³⁰ Wolfgang Pilz, wie Anm. 5, S. 61, sieht den Adelhausener Altar als Sonderform der entfalteten Erzählweise, bei der durch die Szenenauswahl der repräsentative Charakter der einzelnen Szenen betont ist.

³¹ Sowohl das Apostolische Glaubensbekenntnis als auch das nicaeno-konstantinopolitanische Credo nehmen bei der Behandlung des Menschseins Christi eine vergleichbare Konzentration vor. Im Apostolischen Glaubensbekenntnis wird zusätzlich zu den in der Szenenfolge behandelten Momenten das Begräbnis und Christi Abstieg zu den Toten genannt. Mit dem in der Messliturgie gebrauchten Nicaeno-Constantinopolitanum stimmt das Bildprogramm fast vollständig überein, lediglich das hier ebenfalls angeführte Begrabenwerden ist nicht dargestellt: „[...] Et incarnatus est de Spiritu Sancto / ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: / sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: / sedet ad dexteram Patris.[...]“ (zitiert nach: Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch und deutsch mit allgemeinen und besonderen Einführungen im Anschluß an das Meßbuch von Anselm Schott, hg. von den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg 1961, S. 446).

an diese Analysen werden die Auferstehungsdarstellung und die Himmelfahrtsszene kurz vorgestellt sowie die Vorgehensweise des Malers bei der Gestaltung der Bilder zusammenfassend charakterisiert.

Die Verkündigung an Maria

In der Darstellung der Verkündigung nähert sich Gabriel mit einem Schriftband in der Linken der hinter einem Betpult knienden Maria (Abb. 3). Die Jungfrau wird von dem krabbenbesetzten Spitzbogen einer Sakralarchitektur gerahmt, die am rechten vorderen Bildrand mit einer Säule beginnt und im Zentrum des Bildes hinter den Figuren zurücktritt. Hinter Maria ist ein Chorraum angedeutet, der durch einen Brokatvorhang von den Figuren getrennt ist. Maria blickt von ihrem auf dem Pult liegenden Buch auf und signalisiert ihre Einwilligung in den göttlichen Heilsplan.

Der einheitliche Boden und die Stellung der Figuren zueinander suggerieren einen gemeinsamen Aufenthalt in einem Innenraum, während die Sakralarchitektur von außen gesehen ist und der Blick durch die Arkade ins Innere der Kirche fällt. In der überlieferten oberrheinischen Tafelmalerei des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts ist diese Darstellungsweise einzigartig, es dominieren Darstellungen der Verkündigung in Innenräumen.³² Für das in der franko-flämischen Kunst um 1400 wurzelnde Motiv der von außen gesehenen Kirche, die mit Prophetenfiguren ikonographisch angereichert ist, finden sich jedoch Vergleiche in der oberrheinischen Buchmalerei und Graphik. Der Maler des Adelhausener Altars greift die Vorstellung der Verkündigung vor der Kirche auf, die in einer Miniatur einer um 1420 datierten Handschrift aus der elsässischen Werkstatt von 1418 vorliegt (Abb. 12).³³ In dieser Darstellung agieren Maria und Gabriel vor einem Architekturelement, das wie auf dem Adelhausener Altar zinnenbekrönt und mit einer chorartigen Öffnung versehen ist. Vergleichbar ist in beiden Darstellungen der deutliche Bezug des Sakralbaus auf Maria, die vom Eingangsbogen hoheitsvoll umrahmt wird. Ein weiterer traditioneller Typus, an den die Darstellung des Adelhausener Altars anknüpft,

³² Eine Zusammenstellung oberrheinischer Verkündigungsdarstellungen in: Sven Lükens, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, S. 185–191, Katalogteil zum Oberrhein auf CD-Rom, S. 146–157. Die Darstellung des Adelhausener Altars wird im beschreibenden Text, S. 186, im Zusammenhang mit dem Staufener Altar genannt (Abb. 9a). Beide Darstellungen zeigen enge Parallelen in der Stellung der Figuren zueinander, bezüglich der Raumangabe verfolgt der Meister des Adelhausener Altars jedoch eine andere Konzeption. Er erweitert die Bildaussage durch den attributiven Einsatz des von außen gesehenen Architekturelements, während sich die Verkündigung auf dem Staufener Altar in einem sakralen Innenraum abspielt.

³³ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 144, fol. 304 r. Zur Handschrift: Lieselotte E. Saurmajetsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, 2 Bde., Wiesbaden 2001, Bd. 2, Kat. I. 38, S. 55–58.

ist die Auszeichnung Marias durch ein thronartiges Gehäuse³⁴ wie auf einem um 1445–50 datierten oberrheinischen Holzschnitt (Abb. 13).³⁵ Wie in unserer Darstellung ist der Baldachin über Maria mit zwei Prophetenfiguren sowie krabbenbesetzten Spitzbögen versehen und schließt zum linken Bildrand mit einer Säule ab. Als weitere Parallele ist hinter Maria an einer Stange ein Brokatstoff eingezogen, der hier direkt vor der hinteren Wand des Gehäuses hängt.

Die Bildlösung des Adelhausener Altars zielt nicht auf eine „wirklichkeitsgetreue“ Schilderung des Raumes, in dem sich die Verkündigung abspielt,³⁶ sondern erweitert die Aussage durch die konzentrierte Zusammenstellung verschiedener Architekturelemente.³⁷ Die Verkündigung erweist sich durch die Verbindung Marias mit der Kirche, die gleichzeitig durch den geöffneten Bogen an eine Pforte erinnert, als Eintritt in die Zeit des Heils, die in der Kirche fortgeführt wird. In Ergänzung zu der oben genannten Miniatur (Abb. 12) verweisen die steinernen Prophetenfiguren und die Verwendung von romanischen und gotischen Bauformen sowohl auf die Kontinuität als auch auf die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund. Der Chorraum des Sakralbaus ist durch einen Vorhang vom Aktionsraum Marias und Gabriels abgegrenzt. In dieser Kombination ist der Brokatstoff mehr als ein Hoheitszeichen wie auf dem besprochenen Holzschnitt (Abb. 13), sondern weckt verschiedene Assoziationen.³⁸ Seine zentrale Aussage ist die Parallelisierung von Inkarnation und Reinkarnation in der Messe,³⁹ was zusätzlich zum Bezug auf den Chor durch die tabernakelartige Umfassung Marias unterstrichen wird. Insgesamt ist festzuhalten, dass die Raumangabe des Adelhausener Altars aus traditionellen ikonographischen Motiven gestaltet ist. Diese sind sehr gezielt eingesetzt, wodurch der inhaltliche Gehalt der Darstellung im Vergleich mit den genannten,

³⁴ Sven Lützen, wie Anm. 32, S. 53f, charakterisiert diese Art der Darstellung als Gehäusotyp, der sich z.T. mit dem Thronmotiv überschneidet, da beiden die Rahmung Marias durch einen architektonischen Baldachin gemeinsam ist.

³⁵ München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv. Nr. 118168 (Schr. 25); Die Frühzeit des Holzschnitts. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München vom 25. Mai bis 23. August 1970, München 1970, Nr. 29, S. 11.

³⁶ Zum Bemühen um „Realitätsnähe“: Lützen, wie Anm. 32, S. 185f. Als Beispiel für die Darstellung der Verkündigung in einem „wirklichkeitsgetreuen“ Raum sei die Winterthurer Verkündigung eines um 1420 vermutlich in Straßburg tätigen Meisters genannt. Rudolf Koella, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur. Bilder, Zeichnungen, Plastiken, Zürich 1975, S. 32, 350f.

³⁷ Zu den Bedeutungen von Architekturelementen in Verkündigungsdarstellungen: Julia Liebrich, Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 70ff.

³⁸ Zu verschiedenen Bedeutungen des Vorhangs in Darstellungen der Verkündigung: Ebd., S. 75f.

³⁹ Der deutliche Bezug des Vorhangs auf Maria und den hinter ihr liegenden Chorraum verweist auf den Zusammenhang zwischen Inkarnation und Transsubstantiation. Diese Deutung wird zudem durch die doppelte Verwendung des Vorhangs in der Verkündigungsdarstellung und der „Dominikanerszene“ gestützt, in der die Transsubstantiation ein zentrales Thema ist.

wie auch vielen anderen überlieferten Formulierungen der Verkündigung, reicher ist.⁴⁰

Die Beziehung der Figuren zueinander und die Stellung des Betpults haben Ähnlichkeit mit der Darstellung der Verkündigung des Staufener Altars (Abb. 9a). Während jedoch hier das innige Gespräch von Maria und Gabriel thematisiert wird, ist im Adelhausener Altar das Schriftband das wesentliche Motiv ihrer Begegnung. Es hat als heller Akzent in der Mittelachse des Bildes herausragende kompositorische Bedeutung und verbindet die beiden Gestalten, indem es die Trennung durch die zwischen ihnen eingestellte Säule aufhebt. Beschrieben ist das weiße Band mit den im Lukasevangelium (Lk 1,28) überlieferten Worten Gabriels: Ave gracia plena dominus tecum. Gabriel ist Träger der Schrift und wird nicht durch seine Gestik als Handelnder dargestellt.⁴¹ Mit der Betonung des Schriftbands greift der Maler wiederum eine ältere Darstellungsweise auf⁴², die er sehr pointiert einsetzt, indem die Schrift dem Betrachter geradezu entgegengehalten wird.⁴³ Das Wort Gottes, das durch die Inkarnation den Auftakt des Erlösungswerkes darstellt, wird durch diese Gestaltungsweise zu einem zentralen Thema des Bildes. Durch die deutlich auf Lesbarkeit angelegte Präsentation der Schrift memoriert der lesekundige Betrachter die geschriebenen Worte, womit er parallel zur Vergegenwärtigung des Ereignisses zum Gebet aktiviert wird.⁴⁴

Der Maler des Adelhausener Altars greift für seine Bildlösung der Verkündigung auf Darstellungskonventionen zurück, die nicht der neuesten Entwicklung folgen, sondern älteren Ursprungs sind. Er nimmt aus dem bekannten Motivschatz einige wenige Elemente heraus, die seinem Darstellungsinteresse entsprechen, und komponiert daraus ein schlüssiges Gesamtbild. Die pointierte Verwendung der Bildelemente spricht dafür, dass das Festhalten an traditionellen Darstellungsweisen sich nicht aus fehlender Kenntnis neuer Tendenzen erklären lässt, sondern in der gewünschten Aussage des Bildes begründet liegt. Das Anliegen ist keine „wirklichkeitsnahe“ Schilderung des Verkündigungsgeschehens, was in der Reduktion der Bildelemente auf die Protagonisten, die Schrift und die symbolisch verstandene Architektur deutlich wird. Vielmehr

⁴⁰ Es sei zusätzlich auf die inhaltlich weniger elaborierten Darstellungen des Staufener Altars (Abb. 9a) sowie des Stauffenberg-Retabels (Abb. 11b) verwiesen.

⁴¹ Eine ähnliche Funktion hat Gabriel im genannten Holzschnitt (Abb. 13). Vgl. Anm. 35.

⁴² In der Tendenz zu „wirklichkeitsnahen“ Schilderungen wird im 15. Jahrhundert häufig auf das Schriftband verzichtet, so auch in den meisten oberrheinischen Tafelbildern. Zur Entwicklung der Darstellung der Verkündigungsbotschaft: Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 270–291.

⁴³ In Verkündigungsbildern, die im 15. Jahrhundert an der Darstellungskonvention des Schriftbands festhalten, werden häufig anhand des Bands räumliche Raffinessen gezeigt, während die Lesbarkeit der Schrift zweitrangig ist oder keine Rolle mehr spielt.

⁴⁴ Vgl. Wenzel, wie Anm. 42, S. 278f.

wird durch das kostbare Gepräge der Kleidung und Stoffe eine Erhöhung des Ereignisses erreicht. Der gezielte Einsatz der Motive schafft im Bild eine Fülle von Verweisen, anhand derer der Betrachter die Verkündigung in ihrer überzeitlichen Bedeutung für das vom Alten Bund bis in seine Aktualität fortgeschriebene Heilsgeschehen erfassen kann und gleichzeitig durch den demonstrativen Einsatz der Schrift zum Gebet angeleitet wird.

Die Geburt Jesu

Im Vordergrund der Darstellung der Geburt Jesu beten Maria und Joseph das zwischen ihnen auf einem weißen Tuch liegende, von Lichtstrahlen umgebene Kind an (Abb. 4). Die Heilige Familie wird von einem diagonal im Raum stehenden Stall, dessen Holzkonstruktion Maria umfängt, und einer an das Gebäude anschließenden Mauer gerahmt. Im Stall verharren Ochs und Esel in Richtung des Kindes blickend hinter einer Krippe, während im Giebfeld drei Engel das „Gloria“ singen. Hinter Joseph öffnet sich ein Ausblick in eine Hügelandschaft, in der einem Hirten durch einen vor dem Goldgrund schwebenden Engel die Geburt Jesu verkündet wird.

Die Geburtsszene ist völlig anders konzipiert als die Verkündigungsdarstellung: sie spielt sich in einem an der Wirklichkeit orientierten Ambiente ab und ist um erzählerische Nebenszenen erweitert. Eine solche Einbettung der Geburt Jesu in einen nachvollziehbaren Raum und die Verbindung mit der Verkündigung an die Hirten wird in der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts zu einer verbreiteten Darstellungskonvention, die auch am Oberrhein aufgegriffen wird.⁴⁵ In der überlieferten oberrheinischen Tafelmalerei überwiegen allerdings bis in die 1450er Jahre Geburtsdarstellungen, in denen wie auf dem Staufener Altar (Abb. 9b) oder dem Stauffenberg-Retabel (Abb. 11b) nur der Nahraum um die Heilige Familie geschildert wird. Die auf dem Adelhausener Altar verwendete Raumkonzeption und die einzelnen Bildelemente lassen sich jedoch allesamt in der etwas früheren und zeitgenössischen regionalen Tradition nachweisen, so dass der Maler wie schon bei der Gestaltung der Verkündigung aus einem am Oberrhein bekannten Motivrepertoire schöpft. Die Darstellung des aus Holzbalken gezimmerten Stalles, der Maria rahmend umgibt, ist in der oberrheinischen Kunst seit ca. 1420 bekannt⁴⁶ und wird fortan immer

⁴⁵ Zur Entwicklung des landschaftlichen Raums in süddeutschen Geburtsdarstellungen: Gertrud Roth, *Landschaft als Sinnbild. Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1979, S. 94–102 (Adelhausener Altar, Nr. 134, S. 102).

⁴⁶ Vgl. z.B. die um 1420 datierte Tafel eines Straßburger Meisters mit der Darstellung der Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige (Schloß Braunfels, Fürst zu Solms-Braunfels'sche Rentkammer; Stefan Lochner, *Meister zu Köln, Herkunft – Werke – Wirkung*, Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln vom 3. Dezember 1993 bis 27. Februar 1994, Köln 1993, Kat. Nr. 9, S. 244f).

wieder verwendet. Die Landschaft im Hintergrund ist aus kulissenhaft hintereinander geschobenen Hügeln komponiert und zeugt durch die Abstufung der Farbintensität vom Interesse des Malers, einen nachvollziehbaren Tiefenraum darzustellen. Damit nimmt er eine Gestaltungsweise auf, die am Oberrhein vermutlich schon in den 1420–30er Jahren von einzelnen Künstlern verwendet wird.⁴⁷ Ein um 1445–48 entstandenes Gemälde aus der Basler Werkstatt des Konrad Witz (Abb. 14)⁴⁸ zeigt eine zur Darstellung des Adelhausener Altars zwar seitenverkehrte, jedoch sehr ähnliche Disposition aus Stallarchitektur und Landschaftsausblick. In der raumgreifenden Präsenz des Stalles und der Erschließung eines in die Tiefe reichenden Raumes unterscheidet sich dieses Werk von unserem Bild, doch macht der Vergleich deutlich, dass das verwendete Bildkonzept im mittleren 15. Jahrhundert eine Darstellungsconvention war, die Künstler verschiedenster Prägung aufgriffen und auf ihre Weise umsetzten.

Innerhalb seiner aus verbreiteten Bildelementen komponierten Inszenierung setzt der Maler des Adelhausener Altars mit der Stellung Josephs einen ungewöhnlichen Akzent. Joseph ist durch die Mauer optisch und inhaltlich in die heilige Zone um das Kind mit einbezogen. Er ist auf gleicher Höhe mit Maria dargestellt und erhält durch seinen roten Umhang und das faltenreiche Gewand großes kompositorisches Gewicht. Seine weiße Tunika korrespondiert mit dem Untergewand Marias und dem Tuch, auf dem Jesus liegt, wodurch die Verbindung der drei Mitglieder der Heiligen Familie unterstrichen wird. Die gemeinsame Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph wird in den Quellen berichtet, die den spätmittelalterlichen Darstellungen der Geburt als Anbetungsszene zugrunde liegen.⁴⁹ Allerdings wird in den meisten Darstellungen die besondere Bedeutung Marias betont, während Joseph nur eine untergeordnete Rolle zukommt.⁵⁰ Auch in den oberrheinischen Darstellungen ist Joseph häufig hinter Maria zu sehen, wie beispielsweise auf dem sog. Staufener Altar (Abb. 9b) oder auf der Tafel aus der Werkstatt des Konrad Witz (Abb. 14). Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts setzt sich zunehmend eine Gestaltungsweise

⁴⁷ Ein um 1440 datierter Stich des Meisters der Nürnberger Passion (L. I, 253, 1; ehemals Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste, heutiger Verbleib unbekannt; Max Geisberg, *Die Anfänge des Kupferstiches*. 2. Aufl., Leipzig 1924, Taf. 32), der eine ähnliche Landschaftsgestaltung zeigt, wird auf eine malerische Vorlage aus der um 1420–30 tätigen Straßburger Werkstatt der Winterthurer Verkündigung zurückgeführt. Vgl. Georg Erb, *Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik vor Albrecht Dürer*. Frankfurt am Main 1997, S. 159f.

⁴⁸ Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum: Inv. Nr. 1590. Uta Feldges-Henning, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, Basel 1968, S. 80ff.

⁴⁹ Vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. 5 Bde, Gütersloh 1966–1991, Bd. 1, 1966, S. 87ff.

⁵⁰ Vgl. Barbara Mikuda-Hüttel, *Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 1–5.

durch, in der Joseph in den Bereich um das Kind mit einbezogen ist. Jedoch hat er in diesen Formulierungen häufig eine assistierende Funktion, indem er als Träger einer Kerze oder Lampe auftritt.⁵¹ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewinnt neben dieser eher anekdotischen Schilderung Josephs auch die reine Anbetungsszene an Bedeutung. Die Darstellung des Adelhausener Altars gehört zu den frühen Formulierungen der „gleichberechtigten“ Anbetung durch Maria und Joseph und legt auch innerhalb der vergleichbaren Gestaltungen eine starke Betonung auf den Nährvater Jesu.⁵² Ein um 1450 entstandenes Relief der Geburt Jesu, das vermutlich Teil eines Retabels war, zeigt Maria und Joseph in ähnlicher Haltung auf das am Boden liegende Kind konzentriert, jedoch ist Joseph hier in eine zweite Raumschicht zurückgesetzt.⁵³ Eine Miniatur in einer um 1460 entstandenen Historienbibel aus der Werkstatt Diebold Laubers wählt eine nahezu identische Anordnung der Heiligen Familie wie die Szene des Adelhausener Altars (Abb. 15).⁵⁴ Hier ist jedoch Maria größer als Joseph und wird durch den näher zum Betrachter gerückten breit ausschwingenden Mantel betont, während im Tafelbild die Eltern Jesu durch ihre parallele Anordnung und die voluminösen Falten sowie die Farben von Josephs Gewand optisch nahezu gleichrangig sind. Die Betonung Josephs auf dem Adelhausener Altar ist vermutlich mit der steigenden Verehrung des Nährvaters Jesu im 15. Jahrhundert in Zusammenhang zu sehen.⁵⁵ Die Aufwertung Josephs wurde von verschiedenen Kräften innerhalb der Kirche vorangetrieben⁵⁶, unter anderem auch von den Dominikanern,⁵⁷ so dass die Darstellung sich wohl in den Kontext der dominikanischen Josephsverehrung einordnen lässt.

Der Maler verbindet in seiner Darstellung unterschiedliche Konzepte der Bilderzählung, nämlich eine erzählerische Schilderung der Rahmenhandlung

⁵¹ Auf mehreren Stichen des am Oberrhein tätigen Meisters E.S. ist Joseph als Träger einer Kerze dargestellt: L. 19, L. 20, L. 21; Horst Appuhn, *Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche*, Dortmund 1989, Abb. 14, 17, 27.

⁵² Detlef Zinke nennt einen in den 1460er Jahren entstandenen Holzschnitt aus der Bamberger Pfister-Werkstatt als Vergleich und vermutet ein gemeinsames Vorbild der Kompositionen (Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32, Abb. auf S. 30). M. E. sind jedoch die Parallelen aus der Konventionalität der verwendeten Motive zu erklären, zumal im Holzschnitt Joseph anders als in der Szene des Adelhausener Altars gegenüber der dominierenden Gestalt Marias zurücktritt.

⁵³ Karlsruhe, Landesmuseum: Inv. Nr. 65/16. Spätmittelalter am Oberrhein. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg vom 19. September 2001 bis 3. Februar 2002, Teil 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525, Band 1: Katalogband, Nr. 236, S. 128f.

⁵⁴ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. 1.15. Aug. 2°, fol. 306v. Zur Handschrift: Saurma-Jeltsch, *Bilderhandschriften*, wie Anm. 33, Kat. I. 80, S. 122f.

⁵⁵ Vgl. Joseph Seitz, *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Konzil von Trient dargestellt*. Freiburg 1908, bes. S. 200ff; Mikuda-Hüttel, wie Anm. 50, S. 1–5.

⁵⁶ Sogar auf dem Konzil in Konstanz wurde 1417 die Josephsverehrung thematisiert. Seitz, wie Anm. 55, S. 203ff.

⁵⁷ Ebd., S. 208ff; Medard Barth, *Die Verehrung des heiligen Joseph im Elsass vom Mittelalter bis auf die Gegenwart*. Haguenau 1970, S. 40ff.

der Geburt Jesu und eine eher exemplarisch verstandene Gestaltung der Anbetung des Kindes.⁵⁸ Dem Betrachter wird durch die Darstellung der Hirtenverkündigung und der singenden Engel die Möglichkeit gegeben, den Ablauf der Ereignisse des Weihnachtsgeschehens zu memorieren. Allerdings treten die narrativen Bildelemente hinter der massigen Präsenz der zentralen Anbetungsgruppe in den Hintergrund. Bei der Darstellung der Geburtsstätte verzichtet der Maler auf eine detaillierte Beschreibung sowie auf die Anreicherung mit Ausstattungsgegenständen, die in zeitgenössischen Formulierungen, so z.B. auf der genannten Basler Tafel (Abb. 14), häufig begegnen. Die Anbetungsszene ist nicht primär als plastische Schilderung eines Moments des Weihnachtsgeschehens aufgefasst, sondern die wenigen attributiv eingesetzten Motive erinnern an den heilsgeschichtlichen Kontext der Geburt Jesu, die als Beginn einer neuen Zeit gezeigt wird und gleichzeitig schon auf den Tod Christi verweist.⁵⁹ Die Reduktion der Bildelemente macht die andächtige Betrachtung des Kindes deutlicher als in vielen zeitgenössischen Darstellungen zum Hauptthema des Bildes. Diese Fokussierung auf die Verehrung Jesu wird durch die Gleichwertigkeit Josephs unterstrichen, die das Kind zum Kristallisationspunkt im Zentrum der Komposition werden lässt. Maria und Joseph können als vorbildliche Vertreter der *vita contemplativa* gedeutet werden,⁶⁰ an denen sich der Gläubige orientieren soll. Der Betrachter tritt durch den Blick auf das Kind in eine gemeinsame Handlung mit Maria und Joseph ein und wird so zur Meditation über Jesus aufgefordert. Dieses Identifikationsangebot für den Rezipienten wird durch die zeitgenössische Charakterisierung Josephs unterstrichen, der mit dem einzigen alltäglichen Requisit, einer am Gürtel getragenen Geldbörse, ausgestattet ist und eine modische Haartracht und Kopfbedeckung trägt. Zur Zentrierung auf Jesus trägt zudem die Überschneidung von Jesu Nimbus mit Josephs Mantel und seines Fußes mit dem Gewand Mariä bei,

⁵⁸ Eine Trennung dieser unterschiedlichen Konzeptionen findet sich in zwei aufeinander folgenden Miniaturen der schon genannten Historienbibel aus der Werkstatt Diebold Laubers (vgl. Anm. 54). Hier wird zunächst eine auf die Protagonisten konzentrierte gemeinsame Anbetung der Kindes gezeigt (fol. 306v, Abb. 15), während in der zweiten Darstellung zum Weihnachtsgeschehen in reicher Erzählung verschiedene Momente, u.a. die Hirtenverkündigung und die Anbetung des Kindes durch die Hirten, nebeneinander geschildert werden (fol. 308v; Saurma-Jeltsch, *Bilderhandschriften*, wie Anm. 33, Abb. 294).

⁵⁹ Bei der Gestaltung des Stalles wird demonstrativ in der Mittelachse des Bildes die marode Wand in Szene gesetzt, um auf die Überwindung des Alten Bundes zu erinnern, während weitere Details wie z.B. die Beschaffenheit des Daches undifferenziert bleiben. Auch bei der Gestaltung des Bodens ist der bedeutungsvolle Einsatz eines einzelnen Details zu beobachten. Eine Pflanze ist hier betont, die unterhalb von Jesus auf in einer Achse mit dem rechten Balken des Stalles liegt und über diese Linie deutlich auf das Kind bezogen ist. Sie ist als Wegerich zu deuten, der als blutstillendes Kraut auf den bevorstehenden Kreuzestod verweist. Vgl. Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar 1957, S. 60.

⁶⁰ Dies ist eine Abwandlung der verbreiteten Zuordnung Marias zur *vita contemplativa* und Josephs zur *vita activa*. Vgl. Mikuda-Hüttel, wie Anm. 50, S. 3.

wodurch das Kind dem Betrachter förmlich entgegen geschoben wird.⁶¹ Der entstehende Realitätsbruch lenkt die Konzentration auf Jesus, der gleichsam als Bild im Bild zur Verehrung angeboten wird.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Geburtsdarstellung aus einem konventionellen Repertoire von Bildelementen komponiert ist, allerdings mit der Stellung Josephs einen besonderen Akzent setzt. Hintergrund für diese Darstellungsweise ist vermutlich die steigende Josephsverehrung, im Bild selbst trägt die Figur des Nährvaters Jesu zur Aktualisierung des Dargestellten bei. Durch die Betonung des gemeinsamen Gebets und die spezielle Präsentation des Kindes wird der Betrachter zur Konzentration auf Jesus angeleitet und zur Meditation über die Menschwerdung Christi aufgefordert. Zusätzlich zu dieser Fokussierung auf die Betrachtung Jesu steht die Darstellung durch die Verbindung unterschiedlicher bildrhetorischer Konzepte weiteren Rezeptionsweisen offen. Sie kann zum einen der Vergegenwärtigung des Weihnachtsgeschehens dienen, zum anderen verweisen einzelne Bildelemente auf die heilsgeschichtliche Bedeutung der Geburt Jesu. Auf diese Weise entsteht eine mehrschichtige Darstellung, deren zentrales Anliegen die Visualisierung der überzeitlichen Bedeutung der Verehrung des Kindes ist, in die der Betrachter eintreten soll.

Die Kreuzigung Christi

Im Zentrum des Triptychons ist die Kreuzigung Christi dargestellt (Abb. 5). Christus ist an ein T-Kreuz genagelt, unter dem links Maria mit vor der Brust gefalteten Händen steht, während rechts der Evangelist Johannes in einem Buch liest. Die Schilderung des Raumes ist auf den Nahraum direkt unter dem Kreuz beschränkt. Dominierendes Element hinter den Figuren ist der Goldgrund, der zwei Drittel des Hintergrundes einnimmt.

Auffälligstes Gestaltungsmerkmal der Kreuzigung ist ihre Reduktion auf die Dreifigurengruppe. Die Konzentration auf die isoliert vor dem Goldgrund stehenden Figuren wirkt im Kontrast zu den rahmenden Darstellungen der Geburt und Auferstehung, die in Landschaften eingebettet sind, anachronistisch. Die Verwendung des strengen dreifigurigen Typus ist im mittleren 15. Jahrhundert in der Tafelmalerei ungewöhnlich. Vielmehr dominieren in dieser Gattung Darstellungen, in denen weitere Personen mit ins Bild aufgenommen sind, anhand derer unterschiedliche Momente der Kreuzigung erläutert wer-

⁶¹ In der Vorzeichnung ist der Fuß des Kindes hinter Marias Mantel angelegt. Die wirklichkeitstreuere Lage wurde zugunsten der näher zum Betrachter gerückten Präsentation aufgegeben. Dies belegt, dass die Lösung aus dem räumlichen Zusammenhang bewusst gestaltet ist und nicht auf mangelndes Können des Malers zurückzuführen ist.

den.⁶² Die Kreuzigung des Adelhausener Altars ist dagegen nicht als Schilderung eines konkreten Ereignisses aufgefasst, sondern betont die überzeitliche Bedeutung des Opfertods Christi. Eine ähnliche Kombination einer streng reduzierten Kreuzigung mit stärker erzählerischen Szenen begegnet auf dem 1479/80 von einer Basler Werkstatt gemalten Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü.⁶³ Auf beiden Retabeln ist die hieratische Präsentation der Kreuzigung das Anliegen der Bildformulierung.

Im Vergleich mit anderen Darstellungen des reduzierten Kreuzigungstypus kann aufgezeigt werden, worin auch innerhalb dieser Bildtradition die Besonderheit des Adelhausener Altars liegt. Von Interesse sind hierbei vor allem die Reaktionen der Trauernden und die Beziehung der Figuren zueinander. Auf der Kreuzigungstafel aus Oberweier ist die dreifigurige Kreuzigung durch Johannes den Täufer und die Heilige Barbara sowie Stifter ergänzt (Abb. 10).⁶⁴ Maria ist auch hier ins Gebet versunken, doch zeigt Johannes anders als auf dem Adelhausener Altar mit einer formelhaften Schmerzgebärde eine direkte Reaktion auf den Anblick des Gekreuzigten. Eine andere Art der Konkretisierung für den Betrachter lässt sich auf dem Stauffenberg-Retabel beobachten (Abb. 11a).⁶⁵ Hier blicken Johannes und Maria sowie die unter dem Kreuz knienden Stifter zu Christus am Kreuz auf. Der Rezipient reiht sich durch seine Betrachtung des Gekreuzigten in ihre Verehrung Christi ein.⁶⁶ In den genannten Werken wird die Kreuzigung für den Betrachter aktualisiert, indem ihm entweder eine emotionale Reaktion zum Mitfühlen vorgespielt wird oder er durch den Blick auf den Gekreuzigten in eine gemeinsame Handlung mit den Figuren eintritt. Einer solchen Identifikation und Emotionalisierung, die für die meisten zeitgenössischen Darstellungen typisch ist,⁶⁷ entzieht sich die Darstellung des Adelhausener Altars.

⁶² Ein äußerst qualitätsvolles oberrheinisches Beispiel für die „volkreiche“ Darstellungsweise liegt mit der um 1410 entstandenen Kreuzigungstafel eines Straßburger (?) Malers vor (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 536, Taf. 61). Als eine Darstellung des mittleren 15. Jahrhunderts kann die kürzlich Jost Haller zugeschriebene Kreuzigung genannt werden (Colmar, Musée d'Unterlinden). Hier werden unter dem Kreuz die von Johannes und Maria Magdalena gestützte Maria sowie weitere trauernde Frauen einer Gruppe von Soldaten mit dem Centurio, der Christus erkennt, gegenübergestellt. Lorentz, wie Anm. 29, S. 110ff, Abb. 70.

⁶³ Vgl. Charlotte Gutscher u. Verena Villiger, Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., Bern 1999; Gesamtansicht des Retabels: Abb. 12. Die streng reduzierte Kreuzigung, die von zwei Bildfeldern mit Franziskanerheiligen gerahmt wird, nimmt hier das Mittelteil des Triptychons ein, während auf den Flügelbildern die Geburt Jesu sowie die Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige jeweils in ein detailliert geschildertes Ambiente eingebettet sind.

⁶⁴ Zur Kreuzigungstafel vgl. Anm. 11.

⁶⁵ Zum Stauffenberg-Retabel vgl. Anm. 29.

⁶⁶ Zur Funktion der betenden Betrachtung im Bild als Anleitung für den Gläubigen: Frank O. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 97.

⁶⁷ Auch in den meisten anderen oberrheinischen Vorgängern oder zeitgenössischen Gestaltungen der Kreuzigung im Dreifigurentypus, die vor allem in der Grafik vorliegen, ist zumindest durch eine der Figuren eine Konkretisierung der Auseinandersetzung mit dem Gekreuzigten erreicht.

Außergewöhnlich ist die Darstellung des lesenden Johannes, für den Christi Opfertod in der Lektüre offenbar wird. In der Tafelmalerei lassen sich für diese Gestaltungsweise keine Entsprechungen finden, sondern sie ist wohl Gattungen entlehnt, die mit der schriftlichen Glaubensvermittlung verbunden sind.⁶⁸ Ab den 1460er Jahren verbreitet sich diese Bildidee im Medium des Holzschnitts in ganz Süddeutschland.⁶⁹ In diesen xylographischen Darstellungen ist jedoch das Buch zum Betrachter hin geöffnet, während auf dem Tafelbild die Geschlossenheit der Figur des Johannes das Versunkensein in die Lektüre besonders betont. Die Darstellung des lesenden Johannes verweist auf die Heilige Schrift als Grundlage des Glaubens. Der Evangelist bürgt als Zeuge der Kreuzigung für die Authentizität der biblischen Schilderung. Gleichzeitig wird die Lektüre der Heiligen Schrift als eine Möglichkeit der Versenkung über Christus aufgezeigt, die durch die reiche paradiesische Vegetation hinter Johannes als besonders heilsversprechend festgehalten ist.⁷⁰ Auch Maria blickt nicht zum Gekreuzigten auf, sondern ihr Gebet scheint unabhängig vom Anblick Christi abzulaufen. Johannes und Maria zeigen demnach keine unmittelbaren Gefühlsäußerungen, sondern widmen sich indirekten Auseinandersetzungen mit der Kreuzigung und führen so dem Betrachter unterschiedliche Modelle der Meditation zum Opfertod Christi vor.

Aufgrund des Verzichts auf die Schilderung des unmittelbaren Mitleidens von Maria und Johannes setzt der Betrachter sich ohne den Einstieg über deren Reaktionen mit dem Gekreuzigten auseinander. Dieser wird ihm durch den an den Bildrand gerückten oberen Kreuzesbalken geradezu entgegen geschoben, wodurch seine Aufmerksamkeit auf Christus fokussiert wird. Christus ist mit halb geöffneten Augen als ewig Leidender gezeigt. Seine Passion wird durch die Seitenwunde, aus der in einem breiten Band Blut rinnt, und weitere Blutstropfen visualisiert. Jedoch zielt auch die Darstellung des Gekreuzigten nicht primär auf die affektive Ansprache des Betrachters, indem durch das fast liebevolle Gesicht und die Glätte des Körpers die Drastik des Leidens Christi zurückgenommen ist.⁷¹

⁶⁸ Das demonstrative Lesen des Johannes begegnet in der französischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts, so z.B. in einer Miniatur des Josephus-Masters (London, British Museum: Add. 32454, fol. 8r; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, 2 Bde, London 1974, Bd. 2, Abb. 166).

⁶⁹ W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*. 8 Bde, Leipzig 1926–30, Bd. I, 1926, S. 130 ff, führt mehrere ab ca. 1460 entstandene vergleichbare Holzschnitte süddeutscher Provenienz auf, so z.B. Nr. 403m, 404, 412. Abgebildet in: Richard S. Field (Hg.), *The Illustrated Bartsch (Supplement). German single leaf Woodcuts before 1500*, Bd. 162, Anonymous Artists (401–735), New York 1989, Nr. 403–2, 404, 412.

⁷⁰ Zu identifizieren sind Erdbeerpflanzen und Rotklee, die in diesem Kontext als Paradiespflanzen zu deuten sind. Vgl. Behling, wie Anm. 59, S. 24, 62, 69.

⁷¹ Selbst in der Tafel aus Oberweiler (Abb. 10), die ebenfalls durch eine zurückhaltende Bildsprache geprägt ist, wird stärker Christi Leiden betont, indem er mit eingefallenen Augen und verkrampften Fingern gezeigt ist und sein Körper gänzlich von Blutspuren überzogen ist.

Neben den Figuren werden mit dem Schädel Adams und der Schilderung der Beschaffenheit des Bodens Elemente in die Darstellung aufgenommen, die die umfassende heilsgeschichtliche Bedeutung der Kreuzigung darlegen. Durch die direkt am vorderen Bildrand präsentierten Gebeine Adams wird die Kreuzigung als Moment der Erlösung von der Erbsünde dargestellt. Auffällig ist die Unterscheidung zwischen dem steinigen Boden zu Füßen des Kreuzes als Ausdruck der Leiden Christi⁷² und dem üppigen paradiesischen Pflanzenbewuchs hinter Johannes, womit Passion und Erlösung evoziert werden.

Insgesamt ist die Darstellung der Kreuzigung aus traditionellen Motiven gestaltet und gemahnt in ihrer hieratischen Präsentation der Figuren an ältere Bilder. Die in der Tafelmalerei ungewöhnliche Lösung zeichnet sich durch die Reduktion der Bildmotive und die Verhaltenheit der Bildsprache aus. Dem Betrachter wird die Kreuzigung weder als historisches Ereignis geschildert, noch als Meditationsgegenstand zur unmittelbaren affektiven Versenkung angeboten. Vielmehr betont die Darstellung mittels der verwendeten Symbole und durch den Realitätsbruch zwischen den Trauernden und Christus die überhistorische Bedeutung des Opfertods Christi. Darüber hinaus wird der Betrachter auf von der Bildbetrachtung losgelöste Modelle der Meditation verwiesen, von denen ihm besonders die Lektüre der Heiligen Schrift als Weg zur Erkenntnis empfohlen wird.

Abschließendes zum Leben-Jesu-Zyklus

Die Darstellung der Auferstehung ist mit dem Landschaftsausblick, in dem die drei Frauen auf dem Weg zum Grab gezeigt sind, ähnlich konzipiert wie die Geburtsszene und kann als „modernste“ Bildlösung des Zyklus angesprochen werden (Abb. 6). Erzählerisch-beschreibende Momente sind wiederum mit einer hieratischen Präsentation des Auferstandenen kombiniert, wodurch der Betrachter sich einerseits die Ereignisse um die Auferstehung vergegenwärtigen kann, gleichzeitig aber zur Konzentration auf Christus angeleitet wird. Zwei zentrale Aussagen werden durch die Bildgestaltung herausgearbeitet: zum einen wird mit der Betonung des geschlossenen Sarkophags die Überwindung der Materie durch Christus thematisiert, zum anderen wird er als auf dem Sarg thronender Überwinder des Todes gezeigt.

Die Himmelfahrtsszene wirkt durch die Stilisierung des Schauplatzes sowie die Anordnung der Apostel altertümlich, lässt sich jedoch durchaus in das zeitgenössische Kunstschaffen einordnen (Abb. 7). Eine „realitätsnahe“ Schilderung des Ereignisses und der unmittelbaren Reaktionen Marias und der Apos-

⁷² Zu dieser Deutung der Steine vgl. Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. In: *Das Münster*, 9, 1956, S. 109.

tel ist kein Anliegen der Darstellung. Vielmehr ist das zentrale Thema ihre tiefe Verehrung für den in den Himmel fahrenden Christus.

Nach der Analyse der Bildkonzepte des Leben-Jesu-Zyklus kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Bilder aus einem Kompositions- und Motivschatz zusammengestellt sind, der in der regionalen Kunst bekannt war. Neben der Aufnahme von zeitgenössischen Formulierungen sind Rückgriffe auf ältere Bildkonzepte sowie eine Orientierung an Vorlagen aus anderen Gattungen auszumachen. Aus diesem Repertoire stellt der Maler des Adelhausener Altars die Bilder sehr gezielt zusammen, indem er durch feine Variationen und bewusste Kombinationen konventioneller Lösungen die intendierten Aussagen pointiert zum Ausdruck bringt.⁷³

Dominikanerheilige mit der Vision des Schmerzensmannes – Analyse einer ungewöhnlichen Bildlösung

Das siebente Bildfeld mit der Darstellung dreier Dominikanerheiliger mit der Vision des Schmerzensmannes zeigt eine bemerkenswerte Ikonographie und erweist sich überdies als Schlüsselszene des gesamten Retabels (Abb. 8). Ihre Konzeption sei kurz vorgestellt: in der unteren Bildhälfte knien drei Dominikanerheilige, die durch ihre Blicke und die erhobenen Hände zu dem über ihnen auf einer Wolkenkrause schwebenden halbfigurigen Schmerzensmann in Kontakt treten. Hinter Christus halten zwei Engel einen an einer Stange befestigten Brokatvorhang, der bis zur Bildmitte den abschließenden Goldgrund verdeckt. Diese Bildformel hat keine direkten ikonographischen Parallelen, weshalb ihre Bedeutungsschichten durch eine Untersuchung der einzelnen Motive und deren Zusammenstellung analysiert werden sollen.

Zunächst ist die Darstellung eine Präsentation der drei wichtigsten Heiligen des Predigerordens. Die Dominikaner sind nicht wie die Heiligen Johannes und Paulus durch eine ästhetische Grenze in Form einer am vorderen Bildrand eingeschobenen Kante in Distanz gerückt (Abb. 2), sondern sie agieren in einem mit der Realität des Betrachters verbundenen Raum. Links ist Thomas von Aquin (um 1225–1274, kanon. 1323) mit der Taube der göttlichen Inspiration am Ohr und dem roten Stern vor der Brust dargestellt. Das Buch in seiner Rechten verweist auf seine Tätigkeit als Theologe und Lehrer. In der Mittellachse kniet mit dem Rücken zum Betrachter Petrus Martyr (um 1205–1252, kanon. 1253), der durch seine Kopfwunde sowie das Schwert mit blutiger

⁷³ Detlef Zinke sieht den Maler als einen in provinzieller Abgeschlossenheit tätigen Meister und nimmt an, dass er seine Kompositionen maßgeblich aus druckgrafischen Vorlagen herleitet. Zinke, wie Anm. 12, S. 388; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32. Jedoch unterscheidet sich die Prägnanz der Gestaltungen wesentlich von einem Großteil der zeitgenössischen Druckgrafiken, so dass eine bloße Umsetzung druckgrafischer Vorlagen ausgeschlossen werden kann.

Klinge am vorderen Bildrand als Märtyrer gekennzeichnet ist. Die Gruppe wird rechts vom Ordensgründer Dominikus (um 1172–1221, kanon. 1234) abgeschlossen, über dessen Haupt sich der ihn auszeichnende rote Stern befindet. Er trägt als weiteres Attribut die Lilie und wird durch den Stab als Prediger charakterisiert. Die Zusammenstellung der drei zentralen Heiligen des Dominikanerordens ist in der früheren nordalpinen Kunst nicht häufig nachzuweisen.⁷⁴ Zudem ist in der Darstellung besonderer Wert darauf gelegt, die Heiligen durch ihre Attribute als unterschiedliche Vertreter des Predigerordens – als Gelehrter, Märtyrer und Prediger – zu charakterisieren.⁷⁵ Diese Auswahl und Präzisierung scheint in den Kontext der im 15. Jahrhundert neu bewerteten Ordensgeschichtsschreibung zu gehören, die die Tradition des Dominikanerordens unter Berufung auf seine herausragenden Persönlichkeiten betont.⁷⁶

Die Heiligen werden nicht statuenhaft dargeboten, sondern sind als Akteure gezeigt. Dabei hat besonders die außergewöhnliche Präsentation Petrus Martyrs verschiedene Bedeutungen. Das unmittelbar vor dem Rezipienten liegende Schwert, das den Blick auf die zentrale Figur lenkt, sowie die kniende Haltung erinnern zunächst an die Ereignisse seines Martyriums.⁷⁷ Petrus Martyr war noch in der Stunde seines Todes Verkünder des wahren Glaubens, indem er sterbend das Credo sprach. Zudem wird in der ‚Legenda aurea‘ sein Martyrium mit den Leiden Christi parallelisiert – zwei Vorstellungen, die in der hervorgehobenen Verbindung Petrus Martyrs mit dem Schmerzensmann anklingen. Für die Gesamtkonzeption der Szene ist Petrus Martyrs Gestus der zum Schmerzensmann erhobenen Hände zentral, der gemäß der Gebetsweisen des Dominikus als Gebärde des visionären Gebets zu deuten ist. Dieser Modus

⁷⁴ Isnard Frank, Dominikus von Caleruega (DOMINGO de Guzmán). In: LCI, wie Anm. 21, Bd. 6, 1974, Sp. 74, nennt den Adelhausener Altar als Beispiel für die gemeinsame Darstellung der drei Heiligen. Zu ihrer Zusammenstellung in einem Freiburger Graduale (Freiburg, Augustinermuseum: Cod. Adelhausen 3) vgl. Anm. 21.

⁷⁵ Die unterschiedlichen Funktionen werden durch den Verzicht auf das übliche Buch als Attribut des Dominikus zugunsten des eher ungewöhnlichen Predigerstabs betont, während das Buch dem Gelehrten Thomas von Aquin vorbehalten ist.

⁷⁶ Ein Beispiel für die dominikanische Traditionsbildung ist das 1466 verfasste „Liber de Viris Illustribus Ordinis Praedicatorum“ des oberrheinischen Ordensreformators Johannes Meyer, in dem 235 Brüder und Schwestern des Ordens getrennt nach ihren unterschiedlichen Verdiensten geehrt werden. Dominikus führt dabei die Gruppe derjenigen an, die sich durch besondere Heiligkeit hervorgetan haben, Petrus Martyr ist als erster Vertreter der Märtyrer genannt, während Thomas von Aquin als der herausragende Gelehrte geehrt wird. Vgl. Paulus von Loë (Hg.), Johannes Meyer Ord. Praed., Liber de Viris Illustribus Ordinis Praedicatorum. Leipzig 1918, S. 17ff. Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird auch in der Kunst mit der Bildformel des Dominikanerstammbaums die Ordenstradition thematisiert. Diese Formen der Traditionsbildung stehen mit der Ordensreformbewegung des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang. Dazu: Thomas Lentens, Bild, Reform und cura monialium. Bildverständnis und Bildgebrauch im Buch der Reformacio Predigerordens des Johannes Meyer († 1485), in: Jean-Luc Eichenlaub (Hg.), Dominicains et Dominicaines en Alsace (XIIIe–XXe siècle). Actes du colloque de Guebwiller, 8. bis 9. April 1994, Colmar 1996, S. 182.

⁷⁷ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 11. Aufl., Gerlingen 1993, S. 326f.

galt als höchste Gebetsform, mit der der Betende etwas aus dem Himmel empfängt und in höhere Sphären entrückt wird.⁷⁸ Petrus Martyr sowie die ihn flankierenden, in die Handlung eingebundenen Dominikanerheiligen werden auf diese Weise als begnadete Visionäre geschildert. Die Berührung der Wolkenkrause unterstreicht die Intensität der Erscheinung Christi, die nicht nur visuell, sondern auch körperlich erfahren wird. Die ungewöhnliche Präsentation der zentralen Figur mit dem Rücken zum Betrachter vermittelt dem Rezipienten, der eine vergleichbare Stellung zum Bild einnimmt, den Eindruck der unmittelbaren Teilhabe an der Gottesschau. Eine weitere Assoziation, die der Blick auf den von hinten gezeigten Dominikaner mit den erhobenen Händen hervorruft, ist diejenige des Priesters während der Elevation der Hostie.

Die Gestik der Dominikanerheiligen bezieht sich auf den gleichsam als Bild im Bild gezeigten Schmerzensmann. Christus hat die Hände vor dem Leib nach unten gekreuzt und hält in den Armbeugen Geißel und Rute. Sein Körper ist frontal wiedergegeben, während er sein Haupt leicht gedreht hat und nach links blickt. Christus ist durch die Arma und seine Wunden als Leiden-der gezeigt, gleichzeitig wird er mit erhobenem Haupt und geöffneten Augen als Überwinder des Todes charakterisiert. Der verwendete Bildtyp knüpft durch die halbfigurige Präsentation und die nach unten gekreuzten Arme recht eng an die ursprüngliche Form der seit dem 12. Jahrhundert bekannten „imago pietatis“ an,⁷⁹ auf deren Grundlage sich im Laufe des 14. Jahrhunderts unterschiedliche Bilder des Schmerzensmannes entwickelten.⁸⁰ Der Maler greift einen im 15. Jahrhundert mehrfach belegten Typus auf, der innerhalb der zeitgenössischen Formulierungen eine eher verhaltene Präsentation des Schmerzensmannes vornimmt. Eine starke Emotionalisierung über eine drastische Darstellung der Leiden Christi oder die direkte Ansprache des Rezipienten ist nicht intendiert.

⁷⁸ Die Ende des 13. Jahrhunderts verfasste dominikanische Schrift „De modo orandi corporaliter sancti Dominici“ beschreibt und illustriert neun Gebetsgesten. Der Gestus Petrus Martyrs entspricht dem siebten Modus, der als eine der beiden höchsten Gebetsformen aufgeführt ist. Der Betende hat die Hände zum Himmel gestreckt und leicht geöffnet, „als sollten sie etwas vom Himmel her in Empfang nehmen“. Er verlässt in dieser Haltung für kurze Zeit das irdische Dasein und scheint „den dritten Himmel in Entrückung zu betreten“. Zitiert nach: Leonard E. Boyle u. Jean-Claude Schmitt, *Modi Orandi Sancti Dominici*. Die Gebets- und Andachtsgesten des Heiligen Dominikus, Eine Bilderhandschrift, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe des Cod. Ross. 3 (1), Zürich 1995, S. 79f. Die Kenntnis der Gebetsregeln im Dominikanerorden im mittleren 15. Jahrhundert belegt ihre Darstellung in einem Holzschnitt, die Dominikus allerdings im siebten Modus mit über dem Kopf zusammengelegten Händen zeigt. Vgl. G. Ulrich Großmann (Hg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 31. Mai bis 22. Oktober 2000, Kat. Nr. 6, S. 168f.

⁷⁹ Zur frühen Form der „imago pietatis“: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 53ff.

⁸⁰ Zu den Ursprüngen und der Entwicklung des Schmerzensmannes einfürend: Wiltrud Mersmann, *Schmerzensmann*. In: LCI, wie Anm. 21, Bd. 4, 1972, Sp. 87–95.

Der dem Schmerzensmann zugeordnete kostbare Brokatvorhang ist kein Teil der Vision der Dominikanerheiligen. Er wird durch die Begrenzung auf die Zone hinter Christus zu einem Hoheitszeichen, das die Zugehörigkeit des Schmerzensmannes zu einer höheren Realität unterstreicht.⁸¹ Das Christusbild wird so zusätzlich zur Kennzeichnung als Vision durch die Verbindung mit dem von Engeln gehaltenen Stoff als von Gott gesandtes Bild charakterisiert.

Ein zentrales Thema des Bildes ist die Kontemplation der Dominikanerheiligen über Christus als Schmerzensmann. Darstellungen von Betenden vor der „imago pietatis“ sind aus verschiedenen Kontexten bekannt und primär von der Vorstellung der besonderen Gnadenwirkung dieses Bildes motiviert.⁸² Auf dem Adelhausener Altar fungieren die Dominikanerheiligen als Vermittler zum Betrachter und als Identifikationsfiguren. Sie ermöglichen die Teilhabe an ihrer Vision und bürgen für die Authentizität des Christusbildes. Damit wird die als isoliertes Andachtsbild bekannte „imago pietatis“ für den Gläubigen aktualisiert und als besonders wertvoller Meditationsgegenstand gezeigt. Die Betrachtung des Schmerzensmannes war ein Schwerpunkt der Passionsmeditation, die im 15. Jahrhundert im Zentrum der dominikanischen Frömmigkeit stand,⁸³ womit der Kontext benannt wäre, in den der Betrachter die Darstellung einordnen konnte. Dagegen lässt die zurückhaltende Gestaltung des Schmerzensmannes, die nicht auf eine emotionale Auseinandersetzung zielt, eine Deutung der Szene als Ausdruck der dominikanischen Mystik weniger plausibel erscheinen.⁸⁴ Die zeichenhafte Vergegenwärtigung Christi innerhalb der „Dominikanerszene“ dient dem Gläubigen als Ausgangspunkt für seine weitere Versenkung. Dabei steht das Bild des Schmerzensmannes als Vergegenwärtigung des zugleich menschlichen und göttlichen Christus, des Leidenden und Erlösers, vielfältigen Assoziationsmöglichkeiten offen.

⁸¹ Zur Verwendung von Stoffen als Auszeichnung eines heiligen Bereiches: Craig Harbison, *Visions and meditations in early Flemish painting*. In: Simiolus, 15, 1985, S. 108.

⁸² Besonders häufig sind Darstellungen von Betenden vor dem Schmerzensmann auf Epitaphen des 14. und 15. Jahrhunderts. Vgl. Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann*. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600, Berlin 1935, S. 26f.

⁸³ Vgl. Francis Rapp, *La prière dans les monastères de dominicaines observantes à Colmar et à Strassburg au XVe siècle*. In: *Les dominicaines d'Unterlinden*, Katalog der Ausstellung im Unterlindenmuseum in Colmar vom 10. Dezember 2000 bis 10. Juni 2001, Bd. 1, S. 174; ders., *Zur Spiritualität in elsässischen Frauenklöstern am Ende des Mittelalters*. In: Peter Dinzelbacher u. Dieter R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*. 2. Aufl., Ostfildern 1990, S. 356f.

⁸⁴ Zur Deutung der Szene als Ausdruck der mystischen Leidensbetrachtung: Joseph Sauer, *Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins*. In: *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 1, 1928, S. 10f; Walter Blank, *Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300*. In: *Alemannisches Jahrbuch 1964/65*, S. 78. In der Darstellung ist weder wie zumeist in den vor allem aus dem 14. Jahrhundert überlieferten Visionen der Mystiker ein konkreter Moment der Passion dargestellt, noch werden die Dominikanerheiligen und damit der Betrachter durch eine direkte Ansprache des Schmerzensmannes z.B. durch das Vorweisen der Wundmale zum affektiven Mitleiden aufgefordert.

Die schon angesprochene Verbindung zur Erhebung der Hostie in der Messe wird durch Parallelen der Bildlösung zu Darstellungen der Gregorsmesse unterstrichen.⁸⁵ Thema dieser in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Bildformel ist die von Papst Gregor dem Großen geschauten Erscheinung Christi als Schmerzensmann während der Messfeier.⁸⁶ Obwohl in der „Dominikanerszene“ Altargeräte fehlen, wird durch ihre Komposition eine assoziative Verbindung zur Gregorsmesse hergestellt. Besonders die Haltung Petrus Martyrs scheint Bilder Gregors, auf welchen dieser mit dem Rücken zum Betrachter am Altar kniet und auf den Schmerzensmann blickt, zu paraphrasieren.⁸⁷ Die erhobenen Arme und das Berühren der Wolkenkräuse erinnern zudem an Darstellungen, die Gregor im Moment der Elevation der Hostie zeigen.⁸⁸ Zwei große Sinnschichten sind für die Beliebtheit der Gregorsmesse im 15. Jahrhundert bestimmend: zum einen die in der zugrunde liegenden Legende thematisierte leibliche Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi, zum anderen das Ablassversprechen, das mit dem auf die Vision Gregors zurückgeführten Bild des Schmerzensmannes verbunden wurde.⁸⁹ Der Verweis auf die Gregorsmesse bekräftigt und ergänzt die aus der Gestik Petrus Martyrs entwickelte Deutung der „Dominikanerszene“. Die in der Vision der Dominikanerheiligen aufscheinende Gregorsvision unterstreicht die Autorität des gezeigten Christusbildes. Vermutlich wurde vom zeitgenössischen Betrachter die mit Papst Gregor verbundene Ablassverheißung assoziiert und auf die „Dominikanerszene“ übertragen. Die entscheidende Bedeutungserweiterung erfährt die Darstellung durch die Thematisierung der Transsubstantiation. Für den Gläubigen wird damit die in der Messe vollzogene Wandlung im Bild des Schmerzensmannes visuell erfahrbar.

Die Darstellung der Dominikanerheiligen mit der Erscheinung Christi visualisiert durch eine raffinierte Gestaltungsweise ein komplexes Programm. Zu unterscheiden sind mehrere Sinnschichten: ein zentrales Motiv ist die Erin-

⁸⁵ Zur Gregorsmesse vgl. Karsten Kelberg, Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland. Münster 1983; Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität, bearb. von Uwe Westfehling, Katalog der Ausstellung im Schnütgen-Museum Köln vom 20. Oktober 1982 bis 30. Januar 1983, Köln 1982. Eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Gregorsmesse wird von der VW-Nachwuchsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“ (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) in Form einer Bilddatenbank sowie einer Publikation (erscheint 2002) vorgelegt werden.

⁸⁶ Zur ab ca. 1400 fassbaren Legende um Papst Gregors Vision: Messe Gregors, wie Anm. 85, S. 16ff.

⁸⁷ Ein frühes Beispiel für diese räumliche Disposition, durch die der natürliche Blickwinkel des Gläubigen auf die Messhandlung wiedergegeben wird, ist die um 1420–40 datierte Tafel Robert Campins (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Stefan Lochner, wie Anm. 46, Kat. Nr. 18, S. 264f).

⁸⁸ Ein oberrheinisches Beispiel liegt in einer jüngst Jost Haller zugeschriebenen Miniatur vor (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 13279, fol. 32 v; Lorentz, wie Anm. 29, S. 151 ff, Abb. 130).

⁸⁹ Vgl. Messe Gregors, wie Anm. 85, S. 22 ff.

nerung an die herausragende Tradition des Dominikanerordens, das Hauptthema ist jedoch die zweifache Aktualisierung der „imago pietatis“ für den Betrachter. Zum einen wird das Bild des Schmerzensmannes dem Gläubigen über die Vision der Dominikanerheiligen als Meditationsgegenstand empfohlen, zum anderen wird mittels assoziativer Verweise zur real erlebten Elevation der Hostie sowie zur Gregorsmesse das Messopfer konkretisiert. Die Darstellung enthält als Bild im Bild eine zeichenhafte Vergegenwärtigung des christlichen Gedankenguts und bindet dieses Bild für den Betrachter in den umfassenden Kontext seiner Begegnung mit Christus durch Meditation und in der Liturgie ein.⁹⁰

Die Gesamtkonzeption des Bildprogramms

Nach der getrennten Analyse der einzelnen Bildfelder soll im Folgenden die Gesamtkonzeption der Feiertagsseite des Adelhausener Altars betrachtet werden (Abb. 1). Die Darstellungen sind in sich geschlossene Kompositionen, die sich zunächst durch ihren repräsentativen überhistorischen Charakter für eine getrennte Betrachtung unabhängig von der Szenenfolge anbieten.⁹¹ Zusätzlich zu dieser Möglichkeit der punktuellen Rezeption ist durch die fünf mittleren Szenen eine Hauptleserichtung vorgegeben, die dem Betrachter von links nach rechts die zentralen Momente des Lebens Jesu in ihrem zeitlichen Ablauf von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt vor Augen führt. Neben der chronologischen linearen Entfaltung werden durch die Symmetrie des Bildprogramms weitere Bezüge hergestellt. Nicht nur die Eckpunkte mit den Darstellungen von Heiligen, sondern auch die jeweils gegenüberliegenden Bildfelder des Leben-Jesu-Zyklus beziehen sich inhaltlich aufeinander. Die ähnliche Konzeption von Geburts- und Auferstehungsdarstellung verweist auf die in Schriftquellen betonte Parallelisierung der beiden Momente.⁹² In der Verkündigungs- und Himmelfahrtsdarstellung korrespondieren die am oberen Bildrand angegebenen Wolken miteinander, wodurch Anfang und Ende des Erdenlebens Christi, der aus dem Himmel gesandt und wieder in den Himmel aufgenommen wird, verbunden werden. Innerhalb der linearen Szenenfolge sowie im Rahmen der symmetrischen Bezüge wird die Kreuzigungsdarstellung im Zen-

⁹⁰ Interessant ist, dass die beiden Arten der Beschäftigung mit Christus in der dominikanischen Frömmigkeitspraxis eng miteinander verknüpft sein konnten, indem nach der Kommunion die Meditation über den leidenden Christus folgen sollte. Vgl. Rapp, *Spiritualität*, wie Anm. 83, S. 358.

⁹¹ Vgl. Pilz, wie Anm. 5, S. 61.

⁹² Seit frühchristlicher Zeit wird die jungfräuliche Geburt mit der Durchdringung des verschlossenen Grabes durch den Auferstandenen verglichen. Vgl. Pia Wilhelm, *Auferstehung Christi*. In: *LCl*, wie Anm. 21, Bd. 1, 1968, Sp. 216; *Legenda aurea*, wie Anm. 77, S. 274.

trum akzentuierend isoliert. Diese Fokussierung wird durch die Reduktion der Bildelemente und durch die zur Mitte des Triptychons orientierte Komposition der benachbarten Darstellungen unterstützt.⁹³ Die Betonung erinnert an Retabel, in denen eine mittlere Kreuzigung von den umgebenden Darstellungen durch ihre Größe oder ihre Gestaltung als Skulpturengruppe abgesetzt ist.⁹⁴ Eine solch deutliche Akzentuierung ist im Adelhausener Altar nicht angestrebt. Vielmehr steht die Kreuzigung hier durch die Integration in die Szenenfolge bei gleichzeitiger Hervorhebung unterschiedlichen Rezeptionsweisen offen. Sie kann als eine Station des Lebens Jesu gelesen werden, bietet sich aber auch für eine unabhängige Betrachtung als Visualisierung der überzeitlichen Bedeutung des Erlösungsopfers Christi an.

Die Bildfelder der Heiligen bilden nicht nur eine ergänzende Klammer um den Leben-Jesu-Zyklus, sondern beide Darstellungen, insbesondere aber die „Dominikanerszene“, nehmen auf die christologischen Szenen Bezug. Das Bild der Heiligen Johannes und Paulus wird auf subtile Weise mit dem Bildprogramm verschränkt, indem Johannes durch die Haltung seiner Hände die sonstige Statik der Darstellung durchbricht und die Aufmerksamkeit auf sein Attribut, das Lamm Gottes, lenkt. Über dieses Symbol verweist er zum Auftakt des Bildprogramms den Betrachter auf das Zentrum des Retabels, den Opfertod Christi, und stellt zudem eine Verbindung zur sakramentalen Bedeutung der „Dominikanerszene“ her.⁹⁵ Die Vernetzung der „Dominikanerszene“ mit dem vorausgehenden Bildprogramm erfolgt über die Verwendung bestimmter Bildelemente. Sie ist mit Beginn und Abschluss des Leben-Jesu-Zyklus verbunden, indem mit dem Brokatvorhang ein Motiv der Verkündigungsszene wiederholt wird und die graublauere Farbe der Wolkenkräuse an die Wolken der Himmelfahrtsdarstellung anknüpft. Zusätzlich nimmt der Schmerzensmann durch seine Wendung nach links sowie seine mit dem gekreuzigten Christus korrespondierende Position auf die zentrale Kreuzigung Bezug. Bezüglich der Lesarten des Bildprogramms ist außerdem von Interesse, dass dem Memorieren einzelner Momente des Lebens Christi mit dem Bild des Schmerzensmannes innerhalb der „Dominikanerszene“ die Möglichkeit der Vergegenwärti-

⁹³ Die Geburtsdarstellung ist durch die Architektur des Stalles sowie die Lage des Kindes nach rechts ausgerichtet. Die Komposition der Auferstehungsszene ist durch den schräg gestellten Sarg zur Mitteltafel orientiert. Ferner lenkt Christus durch seine Wendung nach links und seine auffällig nach links weisende segnende Hand den Blick zurück auf die Kreuzigung.

⁹⁴ Vgl. Caspar Isenmanns Retabel aus St. Martin (vgl. Anm. 27) oder den Dominikaneraltar aus der Werkstatt Martin Schongauers (vgl. Anm. 28), für die jeweils eine mittlere gemalte oder geschnitzte Kreuzigungsgruppe rekonstruiert wird.

⁹⁵ Das Sprechen des „Agnus Dei“ ist ein wesentlicher Teil der Kommunion. Zur sakramentalen Deutung Johannes Baptistas: Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 121.

gung des christlichen Heilsgeschehens über ein bildliches Konzentrat zur Seite gestellt wird.⁹⁶

Insgesamt zeichnet sich die Feiertagsseite des Adelhausener Altars durch eine durchdacht konstruierte Präsentation aus. Die Gesamtkomposition setzt innerhalb der Bilderfolge Akzente, stellt unterschiedliche Verbindungen her und ermöglicht verschiedene Lesarten des Retabelprogramms. Die klaren Strukturen von Linearität und Symmetrie geben optische Anleitungen für die Interpretation und stimulieren ein mehrschichtiges Memorieren der Glaubensinhalte.

Überlegungen zur Bildrhetorik

Die Strukturierung des Retabels steht in Zusammenhang mit seiner Bildrhetorik, die die Rezeption der einzelnen Szenen, aber auch des Gesamtprogramms bestimmt. Ein wesentliches Charakteristikum der Vermittlungsstrategie ist die einfache Lesbarkeit der Einzelbilder und der Szenenfolge. Diese wird zum einen durch die Symmetrie der Darstellungen erreicht, in denen jeweils auf der Mittelachse der zentrale Bildinhalt – unterschiedliche Daseinsformen Christi – präsentiert wird. Zum anderen trägt die additive Zusammenstellung der Bildelemente und die Reduktion auf wenige Figuren und Motive zur Übersichtlichkeit bei. Dominiert werden die Darstellungen von den massigen Gestalten, die weitgehend voneinander isoliert in Szene gesetzt sind. Architektur- und Ausstattungselemente werden attributiv verwendet und dem Betrachter demonstrativ vor Augen geführt.⁹⁷ Die Reduktion der Bildelemente wird durch den weitgehenden Verzicht auf anekdotische und beschreibende Details erreicht. Auffällig ist jedoch die präzise Darstellung der Schmuckstücke und Brokatstoffe,⁹⁸ die als Hoheitszeichen und Hinweis auf die göttli-

⁹⁶ Zur Verbindung von zyklischen Darstellungen mit einer abschließenden zeichenhaften Bildformel: Elisabeth Vavra, Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption. In: Dinzelsbacher/Bauer, wie Anm. 83, S. 224ff. Eine ähnliche Verwendung des Schmerzensmannes als Einzelfigur und in Zusammenhang mit der Gregorsmesse liegt in den Glasfenstern der Wilhelmerkirche in Straßburg aus den 1460er Jahren vor. Hier steht die Darstellung des Schmerzensmannes gleichsam als Titelbild über mariologischen und christologischen Szenen, während die Gregorsmesse als zusammenfassende Erläuterung über Passionsszenen angeordnet ist. Paul Frankl, Die Glasmalereien der Wilhelmerkirche in Strassburg. Rekonstruktionen, Datierungen, Attributionen, Baden-Baden/Straßburg 1960, S. 12 ff, Taf. IV u. VI.

⁹⁷ Besonders deutlich wird dies beim Schwert Petrus Martyrs und dem Schädel Adams. Außerdem sei der einzelne Baum in der Auferstehungsdarstellung angeführt oder das Motiv des abblätternen Putzes, das in der Darstellung der Geburt als isoliertes Merkmal den Verfall des Stalles dokumentiert.

⁹⁸ Für die Darstellung der Stoffe und des Schmuckes bedient sich der Maler neuen künstlerischen Erfindungen. So sind sowohl die Technik der Pressbrokatimitation, als auch die Gestaltung der Perlen und Edelsteine mit Lichtreflexen und Schattenwurf Entwicklungen, die aus der niederländischen Kunst in die ungefähr zeitgleiche oberrheinische Malerei übernommen werden.

che Präsenz eingesetzt sind. Insgesamt ist für den Adelhausener Altar eine zeichenhafte Präsentation der Bildinhalte charakteristisch. Die Betrachtung wird durch diese Gestaltungsweise entscheidend geleitet, indem der Rezipient nach dem Erfassen des Bildthemas weitere Inhalte anhand der deutlich lesbaren Motive memorieren kann.⁹⁹

Gelten die beschriebenen Charakteristika für alle sieben Bildfelder, so ist doch innerhalb der Szenenfolge die Verwendung von unterschiedlichen Vermittlungsarten zu beobachten. Während die Akteure der Geburtsszene und der Auferstehungsdarstellung in einem nachvollziehbaren Ambiente agieren und narrative Nebenszenen mit ins Bild aufgenommen sind, werden in den anderen Szenen die Inhalte äußerst konzentriert wiedergegeben. Die Einbettung der Geburt und Auferstehung in eine Landschaft hat vermutlich inhaltliche Bedeutung, wird doch Jesu Eingang und Christi Rückkehr in die Welt, die explizit ins Bild aufgenommen ist, thematisiert. Das erzählerische Moment der Nebenszenen gibt dem Betrachter die Möglichkeit, sich den Ablauf des Geschehens zu vergegenwärtigen, und macht damit ein Meditationsangebot, das die anderen Szenen nicht aufweisen. Doch stellt diese Lesart lediglich eine Sinnschicht der Bilder dar. Das Hauptanliegen ist dagegen wie in den übrigen Szenen nicht die Momentaufnahme des Lebens Christi, sondern diese tritt hinter einer ahistorischen Komponente zurück. In beiden Darstellungen wird Christus aus dem szenischen Zusammenhang isoliert und so ihre überzeitliche Bedeutung als Ausdruck der Menschwerdung und der Überwindung des Todes unterstrichen.

Eine Besonderheit der Vermittlungsstrategie ist es, dass die dargestellten Personen nicht in spontanen Reaktionen, sondern in eher zeitlosen Handlungen gezeigt sind. Das zentrale Thema ist dabei die Meditation, die ihrerseits als andächtige Versenkung und nicht als affektive Auseinandersetzung verstanden ist. Diese Verhaltenheit der Personen sowie die konzentrierte Darlegung der Bildinhalte stellt einen Gegenpol zu der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachtenden Erneuerung des Erzählerischen und der intensiveren Ansprache des Betrachters dar.¹⁰⁰ So ist in der zeitgenössischen Kunst zum einen eine stärkere Einbeziehung des Rezipienten durch eine Dramatisierung der Bilderzählung zu beobachten, zum anderen kann eine Intensivierung erreicht werden, indem der Betrachter durch die genaue Schilderung menschli-

⁹⁹ Zur Zeichenhaftigkeit und der damit verbundenen Rezeption: Robert Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 6, 1977, S. 177–208, bes. 196f.

¹⁰⁰ Vgl. Robert Suckale, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild*, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. Berichtsbände des DFG-Symposiums 1988, Stuttgart 1990*, S. 15–34.

cher Reaktionen Anleitung zum Mitfühlen erhält.¹⁰¹ Der Maler des Adelhausener Altars negiert diese Vorgehensweisen einer stärkeren Theatralisierung der Bilder und wählt bewusst eine distanzierte Gestaltungsweise. Ein zwar graduell unterschiedlicher, aber doch ähnlicher Verzicht auf Erzählung und Emotionalisierung lässt sich in den Flügelbildern des um 1454–60 entstandenen Staufenberg-Retabels (Abb. 11)¹⁰² sowie im um 1465–70 datierten Orlier-Retabel Martin Schongauers beobachten.¹⁰³ Diese Parallelen verdeutlichen, dass diese Vermittlungsstrategie nicht als Anachronismus zu werten ist, sondern auch von äußerst qualitätsvollen Malern noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angewandt wird und vermutlich durch die Kontexte der Werke bestimmt ist.¹⁰⁴

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Rezeption der Inhalte des Adelhausener Altars durch die klare Lesbarkeit der Einzelbilder sowie die strukturierte Präsentation des Gesamtprogramms bestimmt wird. Die Meditation des Betrachters über das Dargestellte wird nicht mittels einer emotionalen Ansprache gelenkt, sondern durch die additive Zusammenstellung der Motive geleitet, die mnemotechnische Funktion hat, sowie durch das innerbildliche Thematisieren der andächtigen Betrachtung stimuliert.

Die Feiertagsseite des Adelhausener Altars – ein anspruchsvolles dominikanisches Bildprogramm

Das Bildprogramm des Adelhausener Altars erwies sich in den Analysen der einzelnen Szenen sowie den Untersuchungen übergreifender Gestaltungsaspekte als vielschichtige Konzeption, deren Interpretation nun folgen soll. Ein Hauptanliegen des Retabelprogramms ist es, auf der Feiertagsseite das gesamte Leben Jesu durch die Konzentration auf seine wesentlichen Momente zu präsentieren. Dabei folgt die Szenenauswahl den christologischen Kernaussa-

¹⁰¹ Zur Intensivierung der Betrachtersprache im 15. Jahrhundert: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Bildverfremdung gegen Bildverehrung. Zu einigen Darstellungsstrategien in der nördlichen Tafelmalerie des Spätmittelalters, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Berichtsband des DFG-Symposiums 1994, Stuttgart/Weimar 1996, S. 406–428. Als Beispiel für die Anleitung des Rezipienten zum Mitleiden durch die Schilderung individueller Formen der Trauer wird ebd., S. 426f, Caspar Isenmanns Retabel aus St. Martin in Colmar genannt (vgl. dazu Anm. 27).

¹⁰² Vgl. Anm. 29.

¹⁰³ Colmar, Musée d'Unterlinden. Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 453, Taf. 16–18, 63; Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Katalog der Ausstellung im Unterlinden Museum in Colmar vom 13. September bis 1. Dezember 1991, Straßburg 1991, S. 66f. Vergleichbar mit dem Adelhausener Altar ist die Zurückgenommenheit der Figuren, ihre statische Präsentation, der Verzicht auf eine Einbettung in „realistische“ Räume sowie die additive Verwendung von Bildelementen.

¹⁰⁴ Der Gebrauch der unterschiedlichen Vermittlungsstrategien, die in der oberrheinischen Kunst um 1450 verwendet werden, wäre durch eine umfassende Untersuchung der jeweiligen Werkkontexte, Funktionen, Auftraggeber etc. zu erhellen.

gen des Glaubensbekenntnisses. Die fundamentale Bedeutung der gewählten Themen wird zusätzlich dadurch betont, dass die Darstellungen durch ihren zeitlosen Charakter nicht allein als Ereignisse des Leben Jesu, sondern darüber hinaus als Visualisierung von Glaubenssätzen wie Inkarnation, Menschwerdung, Erlösung durch die Passion und Überwindung des Todes gelesen werden können.¹⁰⁵ Der Betrachter wird durch die Komposition der Bilder zur Konzentration auf Christus, der innerhalb der Darstellungen isoliert ist, angeleitet. Die Fokussierung auf den Herrenleib wird mit dem Schmerzensmann als Konzentrat der vorausgehenden Inhalte in der abschließenden Szene fortgesetzt und durch die Präsentation dieser Bildformel als Vision der Dominikanerheiligen aktualisiert.

Die Zusammenstellung der „*imago pietatis*“ mit den Dominikanern macht die Kontemplation über Christus zu einem zentralen Thema der letzten Szene. Dabei ist die Betrachtung des Schmerzensmannes durch die Dominikanerheiligen als Empfehlung an den Betrachter zu deuten. Der Aspekt der Meditation ist nicht allein ein Leitmotiv dieses Bildes, sondern auch in den Szenen des Leben-Jesu-Zyklus erhält der Gläubige Anleitung für unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung mit Glaubensinhalten. Der dominikanischen Frömmigkeitspraxis des 15. Jahrhunderts entsprechend ist dabei der zentrale Bezugspunkt Christus.¹⁰⁶ In der Geburtsszene wird die Verehrung Jesu mit der gemeinsamen Anbetung des Kindes durch Maria und Josef besonders betont und mit dem knienden Gebet das Ideal demütiger Frömmigkeit, *humilitatio*, vorgelebt.¹⁰⁷ In diesem Sinne sind auch die Akteure der Himmelfahrtsszene zu deuten. Die ungewöhnliche Gestaltung der Kreuzigung legt ebenfalls einen Schwerpunkt auf die andächtige Versenkung, indem Maria und Johannes in sekundären Auseinandersetzungen mit dem Ereignis gezeigt sind. Dabei wird dem Betrachter durch den lesenden Johannes die Lektüre der Heiligen Schrift besonders empfohlen. Der Gläubige wird über die Vorbildfunktion der dargestellten Akteure zum Gebet aufgefordert, wodurch das Bildprogramm eine pädagogisch-moralische Komponente erhält.

Mit der „Dominikanerszene“ gewinnt das Retabelprogramm eine weitere Sinnschicht, nämlich die Verbindung zur Eucharistie, die wiederum durch die vorausgehenden Szenen ergänzt wird. Wird in diesem Bild die Anwesenheit Christi in der Hostie nach der Wandlung anschaulich, so verdeutlicht die Bezugnahme des Schmerzensmannes auf den Gekreuzigten im Zentrum des Retabels die Bedeutung des Messopfers als unblutige Wiederholung des Kreuzestods. Die Verkündigungsszene thematisiert die Parallelisierung von Inkarna-

¹⁰⁵ Pilz, wie Anm. 5, S. 61. Zur Visualisierung von Glaubenssätzen: Suckale, Arma, wie Anm. 99, S. 179.

¹⁰⁶ Vgl. Rapp, *Prière*, wie Anm. 83, S. 174.

¹⁰⁷ Boyle/Schmitt, wie Anm. 78, S. 18.

tion und Reinkarnation in der Messe und lässt sich ebenfalls als Erläuterung der eucharistischen Komponente der „Dominikanerszene“ deuten, worauf in den Bildern die zweifache Verwendung des Vorhangmotivs verweist.

Die Bildfelder der Heiligen, die sich als Eckpunkte des Retabels gegenüber stehen, ergänzen das christozentrische Programm um das Thema der Weiterführung des Glaubens nach Christi Tod. Den Auftakt bildet Johannes der Täufer, der letzte Prophet des Alten Bundes, der als Erster Jesus als Gottessohn erkennt und zum ersten Verkünder der Erlösungsbotschaft wird. Ihm zugeordnet ist der Apostelfürst Paulus, ein Protagonist der frühen Verbreitung der christlichen Lehre. Im letzten Bildfeld wird der Rekurs auf die Frühzeit des Christentums um die Fortführung des Glaubens im Dominikanerorden erweitert, für dessen herausragende Tradition die wichtigsten Ordensheiligen Thomas von Aquin, Petrus Martyr und Dominikus stehen. Mit der Erinnerung an die Protagonisten des eigenen Ordens, die mit den frühen Verkündern Johannes Baptista und Paulus in Zusammenhang gebracht werden, ist das Retabel ein programmatischer Ausdruck der Tradition, in die sich die zeitgenössischen Dominikaner stellen.

Über den Kontext des Retabels kann aufgrund der ungeklärten Provenienz allein die Konzeption und Gestaltung des Bildprogramms Aufschluss geben, weshalb die folgenden Überlegungen thesenhaft bleiben müssen. Problematisch erweist sich die insgesamt unzureichende Kenntnis der Funktionszusammenhänge zeitgenössischer Retabelprogramme und das Fehlen direkt vergleichbarer Werke. Die Auswahl und Schilderung der Ordensheiligen in der „Dominikanerszene“ sowie die Konzeption des Gesamtprogramms spricht für einen dominikanischen Auftraggeber. Auch das Publikum ist vermutlich innerhalb eines Klosters des Ordens zu suchen, wird doch dem Rezipienten durch das betonte Thematisieren verschiedener Arten der Meditation die *vita contemplativa* als vorbildlich demonstriert. Das Bildprogramm scheint somit primär eine Propagierung der eigenen Tradition und Lebensführung zu sein und weniger der Vermittlung dominikanischer Interessen an ein Laienpublikum zu dienen.

Welche Hintergründe könnte nun ein solches Bildprogramm haben, das zur Meditation anleitet und die Tradition des Dominikanerordens betont? Ab dem Ende des 14. Jahrhunderts wurden im Dominikanerorden Missstände innerhalb der klösterlichen Gemeinschaften diskutiert. Die einsetzende Reformbewegung, deren vorrangiges Ziel die Herstellung eines strenger geregelten Klosterlebens war,¹⁰⁸ spaltete den Orden in zwei Strömungen, die Observanten

¹⁰⁸ Vgl. Franz Egger, *Beiträge zur Geschichte des Predigerordens. Die Reform des Basler Konvents 1429 und die Stellung des Ordens am Basler Konzil 1431–1448*, Bern 1991, S. 88–92.

und die reformunwilligen Konventualen.¹⁰⁹ Über die Wirkungen der Reform auf die Gestaltung von Bildern ist sehr wenig bekannt. Lediglich die Vorstellungen des am Oberrhein aktiven Reformators Johannes Meyer zum Bildgebrauch für die „cura monialium“ wurden bisher näher untersucht.¹¹⁰ Trotz dieser Forschungssituation sollen die Auffassungen der Reformkräfte mit dem Bildprogramm des Adelhausener Altars verglichen werden. Ein Indiz für einen Bezug zur Reformbewegung ist die Berufung auf die Ursprünge des Ordens und auf seine herausragenden Vertreter. In ihren Schriften stellen die Observanten die Reform als eine Rückkehr zu den Ursprüngen des Ordens dar¹¹¹ und betonen die Tradition der Dominikaner, in die sie sich selbst einreihen.¹¹² Eine solche Einheit zwischen den vorbildlichen Ordensheiligen und den dominikanischen Betrachtern wird in der „Dominikanerszene“ hergestellt. Auch mit der Verwendung des dreifigurigen Typus für die Kreuzigung könnte ein Anknüpfen an die Frühzeit des Ordens intendiert sein, in der lediglich diese Darstellungsweise erlaubt war, und somit eine Traditionserneuerung vorgenommen werden.¹¹³ Zusätzlich dazu könnte der lesende Johannes ein Ausdruck der Neubewertung der Lektüre durch die Reforme sein.¹¹⁴ Das Ideal der Observanten waren fromme Klosterbrüder bzw. -schwestern, die sich unablässig der Verehrung Gottes widmen sollten.¹¹⁵ In den Bildern des Adelhausener Altars wird der Weg der *vita contemplativa* als vorbildliche Lebensform festgehalten. Die Anleitung des Betrachters zur ständigen Verinnerlichung korrespondiert mit der Forderung nach einer Moralisierung der Bildandacht durch die Reforme, für die Bilder gleichsam Mittel der Tugendschulung sein sollten.¹¹⁶ Auch die verhaltene Bildsprache lässt einen Zusammenhang mit den eher bilderskeptischen Vorstellungen der Observanz vermuten. Aufgrund der Parallelen zwischen den bildprogrammatischen Besonderheiten des Adelhausener Altars und ordensreformatorischem Gedankengut erscheint eine Einflussnahme observanter Kräfte auf die Gestaltung des Retabels plausibel.

¹⁰⁹ Dazu: Eugen Hillenbrand, Die Observantenbewegung in der deutschen Ordensprovinz der Dominikaner. In: Kaspar Elm (Hg.), Reformbemühungen und Oberservanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Berlin 1989, S. 219–271.

¹¹⁰ Vgl. Lentès, wie Anm. 76, S. 177–195; Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 427–467.

¹¹¹ Egger, wie Anm. 108, S. 88.

¹¹² Es sei an die Erneuerung der Ordensgeschichtsschreibung und die Bildformel der Dominikanerstammabäume erinnert. Zur literarischen und bildlichen Traditionsbildung als Medium der Ordensreform: Lentès, wie Anm. 76, S. 182.

¹¹³ Zum dreifigurigen Typus als Mittel der Traditionserneuerung: ebd., S. 179ff.

¹¹⁴ Vgl. Werner Williams-Krapp, Frauenmystik und Ordensreform im 15. Jahrhundert. In: Joachim Heinzle (Hg.), *Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Berichtsband des DFG-Symposiums 1991, Stuttgart/Weimar 1993*, S. 301–313, bes. S. 301. Zur individuellen Lektüre als Bestandteil des klösterlichen Tagesablaufs: Rapp, *Spiritualität*, wie Anm. 83, S. 353.

¹¹⁵ Vgl. Egger, wie Anm. 108, S. 90f; Rapp, *Prière*, wie Anm. 83, bes. S. 173.

¹¹⁶ Vgl. Lentès, wie Anm. 76, bes. S. 187ff.

Jedoch müsste die Deutung des Bildprogramms als Ausdruck und Mittel der Ordensreform durch eine umfassende Untersuchung zu den Wechselwirkungen zwischen Reformbewegung und Bildgestaltung verifiziert werden.

Auch wenn viele Fragen, die der Adelhausener Altar aufwirft, offen bleiben müssen, so konnte doch das bisher kaum beachtete Bildprogramm seiner Feiertagsseite erschlossen werden. Zu der vielschichtigen Aussage der Bilderfolge tragen die ungewöhnliche Retabelform, die Szenenauswahl und Gesamtkomposition, die Variationen konventioneller Bildschemata sowie die außergewöhnliche Konzeption der „Dominikanerszene“ bei. Einer konzentrierten Darlegung des neutestamentlichen Heilsgeschehens sind in den Einzelszenen sowie mit der Erweiterung um die rahmenden Bildfelder weitere Aspekte hinzugefügt, die das Programm aktualisieren. Ein Thema ist dabei die Fortführung des Glaubens in der Kirche und insbesondere im Dominikanerorden. Darüber hinaus werden konkrete Verbindungen zur Glaubenspraxis gezogen, indem Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Christus aufgezeigt und zur Nachahmung empfohlen werden, sowie das Messopfer erläutert wird. Mit dieser umfassenden Aussage stellt das Bildprogramm des Adelhausener Altars eine anspruchsvolle dominikanische Selbstdarstellung und Glaubensvermittlung dar, über deren Kontext ein weiteres Nachdenken lohnend erscheint.



Abb. 1
Oberheimischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Gesamtansicht des geöffneten Retabels, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 2
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Johannes der
Täufer und Paulus, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 3
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhäuser Altar, Verkündigung an
Maria, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 4
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Geburt Jesu, um
1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 5

Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Kreuzigung Christi, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 6
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Auferstehung
Christi, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 7
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Himmelfahrt
Christi, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum

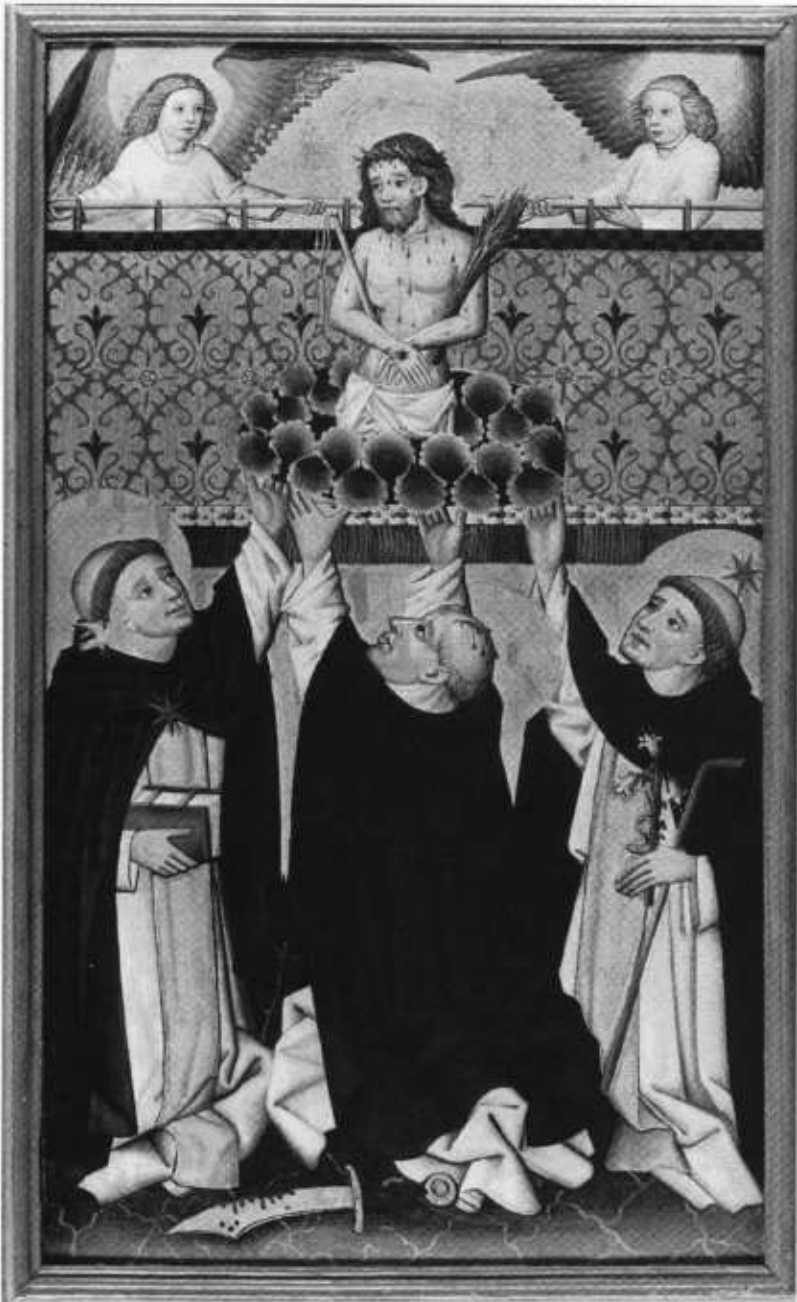


Abb. 8
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Dominikanerheilige
mit der Vision des Schmerzensmannes, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 9a

Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Staufener Altar, Verkündigung, Heim-
suchung, Anbetung der Könige, um 1430/40; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 9b
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Staufener Altar, Geburt, Beschneidung, Darbringung im Tempel, Marienkrönung, um 1430/40; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 10

Oberheimischer (Straßburger?) Meister: Kreuzigung Christi mit Heiligen und Stiftern, um 1450; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 11a
Straßburger (?) Meister: Stauffenberg-Retabel, Maria und Johannes, Christus
am Kreuz mit Stiftern, um 1454–60; Colmar, Musée d'Unterlinden



Abb. 11b
Straßburger (?) Meister: Stauffenberg-Retabel, Verkündigung, Pietà, Geburt,
um 1454–60; Colmar, Musée d'Unterlinden



Abb. 12

Werkstatt von 1418: Elsässische ‚Legenda Aurea‘, fol. 340r: Verkündigung an Maria, um 1420; Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. Pal. germ. 144



Abb. 13
Oberrheinischer Meister: Holzschnitt, Verkündigung an Maria, um 1445/50;
München, Staatliche Graphische Sammlung



Abb. 14

Werkstatt des Konrad Witz: Altarflügel, Geburt Christi, um 1445–48; Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Depositum der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

xxxij
 Das got wart geboren von der reinen maget marien
 vor der stat vnder ein berge in einer hülen



Joseph vernam gar sthe
 re das die zit komet
 was der gebürt das
 si ein künig gebere
 solte Do lieff Joseph
 in die stat vnd holte

Also hebeamen das si
 zu marien koment vnd
 re pflegent das der
 er darumb das er mit
 allen were Als balde
 Joseph of der hile kam

Abb. 15

Werkstatt Diebold Laubers: Historienbibel, fol. 306v: Geburt Jesu, um 1460;
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. 1.15. Aug. 2°