

**Vorreformatorsche Altäre
in
Ost-Friesland**

Teil 1 - Text

**Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg**

**Vorgelegt von
Herbert R. Marwede
Hamburg**

Hamburg 2006

- 1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke**
- 2. Gutachter: Prof. Dr. Hermann Hipp**

Disputation am 1. November 2006

Vorwort

Die Anregung für das Thema dieser Arbeit, „*Vorreformatorsche Altäre in Ostfriesland*“, stammt in Abstimmung mit meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Martin Warnke, von Frau Monika van Lengen von der „*Ostfriesischen Landschaft*“ in Aurich. Diese Institution widmet sich als Körperschaft des öffentlichen Rechts mit dem entsprechenden Mitarbeiterstab der Pflege der kulturellen und historischen Identität Ostfrieslands¹. Zu dieser Identität gehören die erhaltenen vorreformatorischen Altäre der ostfriesischen Halbinsel. Da ich seit langem eine enge Beziehung zu dieser Landschaft habe, habe ich mich dieses Themas mit Freuden angenommen.

Sehr herzlich möchte ich mich bei meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Martin Warnke, bedanken. Er begleitete die Arbeit mit großer Anteilnahme, gab wertvolle Anregungen und Motivation. Dabei war seine eigene Beziehung zu Ostfriesland zusätzlich hilfreich.

Herrn Prof. Dr. Hermann Hipp danke ich für das Zweitgutachten und viele Hinweise in begleitenden Gesprächen.

Frau Monika van Lengen, Aurich, verdanke ich nicht nur die Anregung für das Thema, sondern sie hat mit großem Engagement die Entstehung der Arbeit kontinuierlich aktiv und kritisch begleitet. Außerdem hat sie die mühevollen Arbeit des Korrekturlesens in mehreren Durchgängen besorgt. Sie war mir eine sehr große Hilfe.

Ein besonders Dankeschön gilt meiner Partnerin, Frau Luise Limberg, die ihr Fachwissen als Fotografin mit großem Engagement einbrachte. Sie hat fast 400 Aufnahmen gemacht. Diesem Engagement verdanke ich den größten Teil der Fotos, die die Grundlage für die Altarbeschreibungen und den Abbildungsteil bilden.

Frau Dr. Gisela Aye danke ich für freundschaftliche Unterstützung und Beratung. Große Hilfsbereitschaft fand ich bei Herrn Achim Knöfel von der Bauabteilung beim Oberkirchenrat Oldenburg, ebenso beim Amt für Kunst- und Denkmalpflege der Ev. luth. Landeskirche Hannover in den Stützpunkten Aurich und Osnabrück und beim Niedersächsischen Amt für Denkmalpflege, Stützpunkt Oldenburg.

¹ Lengen 1999, S. 13

Von bemerkenswerter Hilfsbereitschaft waren die Pastoren/Pastorinnen und Küster/Küsterinnen der betroffenen Kirchen, die mir mit Auskünften und Öffnen der Kirchen, auch zu außerdienstlichen Zeiten, jederzeit zur Seite standen.

Frau Ingeborg Nöldeke, die wesentlichen Anteil an der Wiederentdeckung des Schortenser Altars hat, stellte mit großzügig ihre Forschungsergebnisse zur Verfügung.

Dieser vielseitige Beistand trug entscheidend zum Entstehen dieser Arbeit bei.

Hamburg, im November 2006

Herbert R. Marwede

Inhaltsverzeichnis

Teil 1

Einführung

Ziel der Arbeit	S. 7
Die Entwicklung des Altars	S. 8
Die geologisch-geographischen Gegebenheiten in Ost-Friesland	S. 11
Die historische und gesellschaftliche Entwicklung in Ost-Friesland bis zur Reformation (ca. 1525) und „Die Friesische Freiheit“	S. 12
Die kirchliche Entwicklung	S. 16
Die kunstgeschichtliche Situation	S. 18
Der Meister von Osnabrück	S. 20
Die Grafik des 15./16. Jh. und ihre Bedeutung für die Altarprogramme	S. 24
Formen der Frömmigkeit von der 2. Hälfte des 15. Jh. bis zur Reformation	S. 25
Die Veränderung der Altäre im Laufe der Jahrhunderte	S. 29
Die Akzeptanz der Altäre in der Gegenwart	S. 33

Katalog

Arle (Gemeinde Großheide / Landkreis Aurich (Ostfriesland) St. Bonifatius-Kirche - Geschnitzter Schrein	S. 34
Aurich / Landkreis Aurich (Ostfriesland) Lamberti-Kirche - Flügelaltar	S. 49
Buttförde (Stadt Wittmund) / Landkreis Wittmund (Ostfriesland) Marien-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 84
Clevers (Stadt Jever) / Landkreis Friesland - St. Paul u. Hl. Kreuz-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 94
Filsum / Samtgemeinde Jümme) / Landkreis Leer (Ostfriesland) St. Paulus-Kirche - Zwei geschnitzte Flügel	S. 116
Funnix (Stadt Wittmund) / Landkreis Wittmund (Ostfriesland) St. Florian-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 124
Hage / Landkreis Aurich (Ostfriesland) -, St. Ansgari-Kirche Kirche - Geschnitzter Schrein	S. 149
Holtgaste (Gemeinde Jemgum) / Landkreis Leer (Ostfriesland) St. Ludgeri-Kirche (heutiger Standort Heimatmuseum Rheiderland, Weener) Mittelschrein eines Passionsaltars (Fragment)	S. 163

Jever / Landkreis Friesland St. Annen-Kapelle, Flügelaltar	S. 179
Loquard (Gemeinde Krummhörn) / Landkreis Aurich (Ostfriesland) Pfarrkirche - Mittelschrein eines Passionsaltars	S. 188
Oldorf (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland St. Marien-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 204
Schortens / Landkreis Friesland - St. Stephanus-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 224
Sillenstede (Gemeinde Schortens) / Landkreis Friesland St. Florian-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 263
Tettens (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland St. Martins-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 290
Wiarden (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland - St. Cosmas u. Damian-Kirche, 1. Altarretabel (Fragment) 2. Barockaltar 3. geschnitzter Kreuzigungsaltar (Fragment)	S. 306
Wüppels (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland, Pfarrkirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 314
Zetel / Landkreis Friesland St. Martins-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar	S. 319
Literaturverzeichnis	S. 340
Lebenslauf	S. 352
Eidesstattliche Versicherung	S. 353
Teil 2	
Bildnachweis	S. 4
Karten 1-4	
Abbildungen 1-145	
Abbildungen 146-160 Grafik	

Einführung

Ziel der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist die Katalogisierung, Dokumentierung sowie die kunsthistorische Aufarbeitung der vorreformatorischen Altäre und Altarfragmente in „*Ost-Friesland*²“, einer Landschaft mit ausgeprägter Eigenständigkeit. Es soll zusätzlich der Frage nachgegangen werden, welche auswärtigen Kunsteinflüsse in dieser Landschaft Bedeutung gewinnen konnten.

Der westliche Teil des friesischen Gebietes, das bereits durch den Einbruch des Dollarts bei der Marcellusflut 1362 weitgehend abgetrennte Westfriesland und die Stadt Groningen, gingen erst an Burgund, Ende des 15. Jh. an die Herzöge von Sachsen, 1515 wieder an die Habsburger³ und dann an die Niederlande. Im Osten fiel Butjadingen, durch den Einbruch des Jadebusens 1362 geographisch schon abgetrennt, 1414/19 an den Erzbischof von Bremen und wurde 1517 von den Grafen von Oldenburg vereinnahmt. Dadurch ist das Forschungsgebiet dieser Arbeit der Raum zwischen Dollart/Ems im Westen und dem Jadebusen im Osten mit der Grafschaft Ostfriesland, der Herrlichkeit Jever (heute in etwa der Landkreis Friesland), die 1575 zu Oldenburg kam, und dem erst um 1600 zur Grafschaft Ostfriesland gekommenen Harlingerland mit der Residenz Esens, auch als ostfriesische Halbinsel bezeichnet.

Dieses Gebiet stand bisher nicht im Fokus der überregionalen Forschung, nur die „Ostfriesische Landschaft“ als regionaler Kulturträger hat hier viel geleistet, wie aus dem Literaturverzeichnis ersichtlich ist. Eine systematische Aufarbeitung der erhaltenen vorreformatorischen Altäre dieses Gebietes fehlt bisher, lediglich von Günther Robra gibt es eine kurze Zusammenfassung der 8 ostfriesischen Altäre von 1959⁴ und mehrere Einzelbeschreibungen (siehe Literaturverzeichnis). Über die Altäre im Landkreis Friesland gibt es kaum etwas. Diese Altäre gehören aber neben den alten Kirchen zu den wenigen erhaltenen mittelalterlichen Artefakten auf der ostfriesischen Halbinsel.

² Die Bezeichnung „Ost-Friesland“ entstand in den 90er Jahren des 20. Jh. als Versuch, für die Tourismuswerbung einen gemeinsamen Oberbegriff für die Gebiete Ostfriesland (Landkreis Aurich, Wittmund, Leer und Stadt Emden), den Landkreis Friesland (Jever) und die Stadt Wilhelmshaven zu finden, der die seit dem 15. Jh. bestehenden Animositäten zwischen diesen beiden Regionen überbrücken sollte.

³ Schmidt 1975, S. 127-128 u. S. 140

⁴ Robra 1959

Es finden sich in Ost-Friesland neben rustikalen Werken (Funnix, Tettens, Wüppels) Altäre von bemerkenswerter Qualität (Buttforde, Holtgaste, Loquard). Sie alle stehen aber meist in kleinen, abseits gelegenen Dorfkirchen so versteckt, dass sie über einen Kreis von Liebhabern hinaus bisher nicht die ihnen zustehende Aufmerksamkeit gefunden haben (Karte 1). Sie alle gehören zur kulturellen und historischen Identität dieser Landschaft.

Diese Arbeit ist der Versuch, diese Lücke zu schließen.

Die 17 Altäre werden im Katalogteil nach einem einheitlichen Schema in alphabetischer Reihenfolge abgehandelt:

1. Beschreibung des Objektes mit Plan und Maßen
2. Beschreibung der einzelnen Szenen mit ikonographischen Erläuterungen
3. Beschreibung des Altargehäuses
4. Geschichte des Altars (Restaurierung etc.)
5. Stilistische Einordnung und Datierung
6. Standort des Altars (kurze Kirchenbeschreibung)
7. Im 2. Band finden sich die Abbildungen zu den einzelnen Altären, ebenfalls in alphabetischer Reihenfolge, durchgehend nummeriert. Bei den beschriebenen Objekten sind die Nummern der zugehörigen Abbildungen eingefügt.

Vor der Katalogisierung soll die folgende kurze Darstellung der geologischen, historischen und kirchlichen Besonderheiten Ost-Frieslands helfen, die Eigenständigkeit dieses Gebietes zu erschließen, das bis Ende des 15. Jh. nahezu unberührt vom Geschehen im übrigen deutschen Reich blieb.

Ferner wird die kunstgeschichtliche Situation in Ost-Friesland unter besonderer Berücksichtigung des „Meisters von Osnabrück“ thematisiert, als Überblick in der Einführung, detailliert in den Abschnitten „Stilistische Einordnung und Datierung“ bei den zugehörigen Altären (Cleverns, Jever, Holtgaste, Loquard, Oldorf, Sillenstede, Zetel).

Die Entwicklung des Altars

Der mittelalterliche christliche Altar bestand meist aus einem tischartigen Unterbau, bei den erhaltenen Altarunterbauten auf der ostfriesischen Halbinsel in Form eines gemauerten Blocks, dem Stipes. Dieser wurde mit einer Platte, der Mensa, abgedeckt .

Schon im frühen Mittelalter wurde die Vorderseite mit einem gemalten oder aus Holz bzw. Metall gearbeiteten Antependium geschmückt⁵, wofür es im Gebiet dieser Arbeit keine erhaltenen Beispiele gibt. Bereits aus dem 12./13. Jh. sind kleinformatige geschnitzte oder gemalte Bildwerke für die Altartische überliefert⁶. Ein Beispiel dafür könnte die „Thronende Mutter Gottes“ aus Funnix im Harlingerland sein⁷, die auf die 1. Hälfte des 13. Jh. datiert wird. Ihre Herkunft ist unbekannt, möglicherweise stammt sie aus einem der aufgelösten Klöster des Gebietes⁸.

Die Heiligenbilder vergrößerten sich schon früh zu Tafeln, die den Altartisch hinterfingen. Ein Beispiel dafür ist in dieser Arbeit die Altartafel von Wiarden von ca. 1310 (siehe Wiarden).

Der nächste Schritt war die Entwicklung des Flügelaltars mit einem dominanten Mittelteil und zwei oder mehreren klappbaren Flügeln. Diese Form hat sich möglicherweise aus zweiflügeligen Reliquienschreinen entwickelt, die aus Sicherheitsgründen verschließbar sein mussten. Untermauert wird diese These u. a. durch das Beispiel des Reliquienaltars in Cismar (um 1310), dessen Flügel von der Rückseite her durch ein Türchen verriegelt werden konnten, um die Reliquien vor Diebstahl zu schützen⁹. Gleichzeitig ergab sich so eine Wandlungsmöglichkeit des Altars, bei der Reliquien und das Kultbild dem Blick der Gläubigen entsprechend dem kirchlichen Kalender entzogen werden konnten. Ein Beispiel dafür bietet der ca. 25 Jahre spätere Altar aus dem Prämonstratenserkloster in Altenberg (1334) mit seiner herausgehobenen Marienstatue im Mittelfeld¹⁰. So bargen diese Altäre eine verlebendigende Erinnerung des Heils und in der Begegnung mit ihnen wurde der Kontakt zum Heil ermöglicht¹¹.

Zur Steuerung des wachsenden Bildbedarfs der Gemeinden beschloss eine Synode in Trier 1310, dass auf jeden Altar ein Bild des Titelheiligen im Kontext mit den vorhandenen Reliquien gebracht werden sollte, ohne dass die Bilder selbst zum Gegenstand der Verehrung werden durften¹². Schon frühe Altarbilder zeigen, dass diese Motivbegrenzung bereits vor diesem Synodenbeschluss überschritten wurde. Mit Beginn der

⁵ Kroesen 2004, S. 43

⁶ Kroesen 2004, S. 65

⁷ Schlossmuseum Jever, Halbplastik, H. 72,5 cm

⁸ Gräber 1992, S. 2

⁹ RDK Bd. 9 2003, Sp. 1472

¹⁰ Belting 1991, S. 500

¹¹ Lentjes 2000, S. 22

¹² Belting 1991, S. 497

Gotik expandierten die Altarbilder¹³. Mit wachsender Dominanz der Bilder ging ein deutlicher Bedeutungsschwund der Reliquien beim Flügelaltar einher¹⁴. Es erfolgte eine Kultübertragung von den Reliquien auf die Bilder¹⁵, ein Prozess, der die Altarproduktion im 15. Jh. stark anregte. Die Altarbilder hatten als Ergänzung der Eucharistiefeier die Funktion, die „*memoria passionis*“ sichtbar zu machen¹⁶.

Mit der beginnenden Reformation erfuhr die Altarproduktion einen starken Einbruch, bedingt auch durch einen Bedeutungsverlust (siehe Absatz „Meister von Osnabrück“).

Die sich im 14. Jh. durchsetzenden Flügelaltäre sind – regional unterschiedlich – bemalt und/oder geschnitzt worden¹⁷. Ein bereits weit entwickeltes Beispiel ist Meister Bertrams Hochaltar von St. Petri (1379-1383) mit geschnitztem Mittelteil und Innenflügeln sowie Tafelbildern auf den doppelten Seitenflügeln¹⁸. Erst nach 1450 wurde es flächendeckend üblich, die Altäre mit einem Bildwerk zu schmücken. Von den vor dem letzten Weltkrieg in Deutschland vorhandenen ca. 3.000 Altären sind mehr als zwei Drittel erst nach 1450 entstanden¹⁹. Dazu gehören bis auf das Wiardener Retabel (siehe Wiarden) alle zu behandelnden Altäre dieser Arbeit.

Für die Gestaltung von Altären hat es keine Regeln seitens der Kirche gegeben, aber es entwickelte sich ein von den Künstlern respektierter Kanon²⁰. Dies führte, wie Martin Warnke im Zusammenhang mit dem Wurzacher Altar von Hans Multscher (1437) schreibt, zu dem Ergebnis: „*Das Verlangen nach Wirklichkeit muss sich nicht auf eine gegenwärtige, sondern kann sich genauso auf eine vergangene beziehen. Dem überlieferten ikonographischen Apparat wäre dann eine Art historische Patina gegeben, die eine christliche Urzeit aufrufen soll*“²¹.

Diese Archaisierung der Figuren betrifft auf den Altären dieser Arbeit nur die Personen des Heilsgeschehens, Soldaten und unbeteiligte Ergänzungspersonen sind erkennbar als Gegenwartspersonen aus der Entstehungszeit der Altäre dargestellt, sodass modische Details als Datierungshilfen dienen können und im Katalogteil häufig dafür benutzt werden. In der Zeit um Ende des 15. Jh. und beginnendem 16. Jh., der Zeit, aus der bis auf Wiarden (siehe Wiarden) die Altäre dieser Arbeit stammen, entwickelt

¹³ RDK 2003, Sp. 1472

¹⁴ Decker 1985, S. 65

¹⁵ Belting 1991, S. 497

¹⁶ Lentjes 2000, S. 24

¹⁷ Warnke 1999, S. 193

¹⁸ Hamburger Kunsthalle, Inv. 500

¹⁹ Warnke 1999, S. 193

²⁰ Kroesen 2004, S. 59

²¹ Warnke 1999, S. 84

sich „ein Prozess der Einführung des Oberflächenrealismus und der Nachahmung stofflicher Qualitäten in der Skulptur ... bis hin zur realen Schreinbühne in szenischen Figurendarstellungen²²“. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Ihlower Altar (siehe Aurich). Er zeigt besonders prägnant den theatralischen Effekt des Flügelaltars, der durch seine Wandlungsmöglichkeit die Inszenierung von kirchlichen Fest- und Werktagen für die Gemeinde optisch erfassbar macht²³.

An dem aus Antwerpen stammende Ihlower Altar (siehe Aurich) lässt sich die Produktionsweise der Altäre rekonstruieren. Auf Grund der strengen Zunftregeln wurden die Altäre arbeitsteilig hergestellt, der Kistenmacher zimmerte den Schrein, der Bildhauer schnitzte die Figuren, die der Fassmaler fasste, der Maler war für die Bildtafeln zuständig. So waren für einen Altar stets verschiedene Werkstätten tätig²⁴.

Vermutlich durch die optische Dominanz dieser sich im 14./15. Jh. entwickelnden Altaraufsätze ging der Begriff „Altar“ im Sprachgebrauch vom Altartisch auf das Retabel über²⁵ und wird auch im Folgenden so benutzt.

Die geologisch-geographischen Gegebenheiten in Ost-Friesland (Karte 2)

Das Gebiet zwischen dem Dollart und dem Jadebusen war durch einen in Ost-West-Richtung verlaufenden Hochmoorgürtel für damalige Verhältnisse vom übrigen Reichsgebiet im Süden weitgehend abgeriegelt. Zwischen dem auch außerhalb der Mooregebiete nicht sehr fruchtbaren Geestrücken und der Nordseeküste erstrecken sich seewärts die fruchtbaren Marschlande, auf denen sich schon sehr früh eine lukrative, exportorientierte Viehwirtschaft entwickelte (Karte 2). Diese musste nach zwei Seiten verteidigt werden, wie Rainer Joedecke schreibt: „*Ostfrieslands Geschichte sind 1000 Jahre Zweifrontenkrieg: Abwehr aller anderen Deutschen im Süden, Kampf gegen die See im Norden*²⁶“. Hier wenden wir uns dem Kampf gegen die Nordsee zu.

Nachdem die ersten Siedlungen auf Wurten (künstlichen Hügeln) errichtet wurden, begann bereits im 10./11. Jh. der Deichbau und im Laufe des 12. und 13. Jh. entstand erstmals eine geschlossene Deichlinie entlang der Nordseeküste. Dies war nur als Gemeinschaftsaufgabe aller Betroffenen auf genossenschaftlicher Basis zu lösen. Je-

²² Decker 1985, S. 17

²³ Flühler-Kreis 1998, S. 45

²⁴ RDK Bd. 9, 2003, Sp. 1515-1516

²⁵ Kroesen 2004, S. 59

²⁶ Joedecke 1978, S. 9

der Anlieger war verpflichtet, seinen Deichabschnitt zu unterhalten nach dem Grundsatz: *Wer nich will dieken, de mutt wieken*“, das hieß, er musste sein Land abgeben²⁷.

Aber immer wieder bis ins 16. Jh. erwiesen sich die Naturgewalten stärker als die Deiche, u. a. die „Marcellusflut“ 1362, durch die der Dollart und der Jadebusen entstanden sind. In dieser „Manndränke“ sollen in Ost- und Nordfriesland etwa 100.000 Menschen ihr Leben verloren haben²⁸. Durch Verschlickten und neuen Deichbau konnte aber im Laufe der Jahrhunderte der Nordsee immer wieder Land abgerungen werden, die sogenannten Groden oder Polder. Die Fruchtbarkeit des Landes und seine günstige Lage für den Seehandel – sowie im 14./15. Jh. für die Seeräuberei – ließ die Bevölkerung wachsen und verschaffte ihr Wohlstand.

Bis heute ist die Landschaft der ostfriesischen Halbinsel stark geprägt von der Landwirtschaft, vor allem der Viehzucht. Da ein großer Teil des Landes unter dem Spiegel des mittleren Hochwassers liegt, setzt dies seit Beginn des Deichbaus ein umfangreiches Entwässerungssystem mit Tiefs und Sielen voraus, die sorgfältiger Pflege bedürfen, auch dies eine Arbeit, die nur auf genossenschaftlicher Basis durchgeführt werden kann.

Die historische und gesellschaftliche Entwicklung bis zur Reformation (ca. 1525) - „Die Friesische Freiheit“

Dieses gesamte Gebiet - die ostfriesische Halbinsel - hat eine sehr spezielle Eigenart und politische Entwicklung, die erklärungsbedürftig ist.

Hajo van Lengen charakterisiert das Besondere dieser Landschaft: *„Die mittelalterlichen Freiheitsräume, und gerade der friesische, waren keine peripheren Nebenkriegsschauplätze. In ihnen wurden Sonderformen des Zusammenlebens entwickelt, von denen die älteren wie in Friesland oder Island in gemeineuropäische Zeiten zurückreichen, die vor dem Aufkommen der Ritter und Städte lagen und diesen bis ins 13. Jh. hinein sogar überlegen waren. Mit ihrer so weitgehenden Freiheit haben die Friesen im europäischen Vergleich die im Mittelalter sonst noch eher schwach entwickelte Selbstbestimmung schon als eine besondere Kraft erwiesen“*²⁹.

Dieses Gebiet der „Friesischen Freiheit“ wurde mit großer Vehemenz gegen Einmischungsversuche von außen verteidigt. Ein prägnantes Beispiel für den Freiheitsdrang

²⁷ Krawitz 1995², S. 97

²⁸ Krawitz 1995², S. 98

²⁹ Lengen 2003, S. 9

der Friesen findet sich in der „*Hamburgischen Kirchengeschichte*“ des Adalbert von Bremen. Er berichtet von einem typischen Zwischenfall: „*Der Herzog <von Sachsen> zog, von Habsucht getrieben, weil die Friesen den schuldigen Tribut nicht zahlten, begleitet vom Erzbischof <Adalbert von Bremen 1043-1072>, der nur darum mitreiste, weil er das mit dem Herzog verfallene Volk mit demselben wieder aussöhnen wollte <und sicherlich auch seinen Kirchenzehnten zu kassieren hoffte>. Als nun aber der Herzog, gierig nach dem Mammon, die ganze verfallene Zinssumme ungekürzt verlangte und selbst mit 700 Mark Silber sich durchaus nicht begnügen lassen wollte, da ergriff eine gewaltige Wut das wilde Volk und sie stürzten hin zum Schwert im Kampf um die Freiheit. Viele der unseren wurden erschlagen, andere retteten sich durch die Flucht, die Lager des Erzbischofs und des Herzogs wurden geplündert, große Summen vom Kirchenvermögen gingen dort verloren*³⁰.“

Auch der Graf von Oldenburg (1153) und Heinrich der Löwe (1156) bemühten sich ähnlich erfolglos, die „Friesische Freiheit“ einzudämmen.

Nach endgültiger Eingliederung dieses Gebietes in das christliche Frankenreich unter Karl d. Gr. 795 wurde der westliche Teil bis Norden kirchlich dem Bistum Münster unterstellt, der östliche Teil ab Norden bis an den Jadebusen dem neugeschaffenen Erzbistum Bremen, eine Teilung, die bis zur Reformation Gültigkeit hatte (Karte 3), ohne dass die Bischöfe je ihre Ansprüche in diesem Gebiet durchsetzen konnten (siehe Absatz „Kirchliche Entwicklung“).

Nach dem Normannenüberfall 810 wurde den West- und Ostfriesen die Aufgabe des Küstenschutzes gegen die Normannen übertragen. Dafür wurden sie von der Heerfolge außerhalb ihres Gebietes befreit, zahlten einen Königszins und hatten außer dem König keinen weltlichen Herren. Sie hatten als Freie ihr Land als Eigentum und organisierten den Schutz auf genossenschaftlicher Basis. Wichtig für diese Freiheitsentwicklung war auch, dass sich in diesem Gebiet kein Stammesherzogtum ausbilden konnte³¹.

Aus dieser Sonderstellung entwickelte sich der Begriffe der „Friesischen Freiheit“.

Die Überlieferung der „Friesischen Freiheit“ findet sich zum ersten Mal in den gemeinfriesischen 17 Küren, einer Rechtssammlung von ca. 1080³². Der auf ein Privileg Karls d. Gr. zurückgeführte Anspruch wird in anderen Küren wiederholt und gipfelt in

³⁰ Adam von Bremen 1986, S. 203

³¹ Lengen 1996, S. 113-114

³² Lengen 1996, S. 113

dem gefälschten Karlsprivileg aus der Mitte des 13. Jh., in dem alles enthalten war, was den Friesen wichtig schien³³. Auch im ältesten erhaltenen friesischen Landessiegel aus dem Rüstringer Land von 1220 erscheint Karl d. Gr. als Bezug auf die von ihm gegebenen Freiheitsprivilegien³⁴.

Das ursprüngliche Gebiet der „Friesischen Freiheit“ reichte vom Ijsselmeer bis zur Weser und setzte sich aus einer Vielzahl eigenständiger Gebiete zusammen, zeitweise bis zu 30, deren Zuschnitte vom 11. bis zum 15. Jh. einem ständigen Wandel unterzogen waren³⁵.

Den Zusammenhalt dieses Konglomerats von autonom handelnden Gebieten bildete der gesamtfriesische Landfriedensbund, dessen Zentrum der Upstalsboom bei Aurich war, wo man bei jährlichen Treffen die die Gemeinsamkeit aller Friesen betreffenden Angelegenheiten regelte³⁶.

Dass alle Friesen frei waren, hieß nicht, dass sie alle gleich waren. Mit dem wirtschaftlichen Wachstum der Landwirtschaft sowie des Land- und Seehandels entstand eine wohlhabende Oberschicht, die innerhalb der Gleichheit einen stärkeren Einfluss hatte³⁷. Es kam aber im Gebiet dieser Arbeit bis zum frühen 16. Jh. nicht zu Stadtgründungen, entsprechend entstanden auch kein Bürgertum als eigener Stand und keine Gilden³⁸.

Im 14. Jh. entwickelten sich in den einzelnen Gebieten aus den führenden Schichten die Häuptlinge, die aus der ihnen auf Jahresfrist übertragenen Rechts- und Friedenswahrung eine erbliche Schutzherrschaft ableiteten. Waren bis dahin die einzigen erlaubten Steinbauten die Kirchen, bauten die sich neu etablierenden Regionalherrscher als Zeichen ihres Selbstverständnisses kleine turmartige Steinburgen, oft in Form eines Donjons. Die Herrschaftsbereiche wurden als „Herrlichkeit“ bezeichnet³⁹.

Diese Häuptlinge waren ständig bemüht, ihre Herrschaftsbereiche auszuweiten, was zu einem Kampf fast aller gegen alle führte. In den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. profilierten sich aus diesem Kreis von Häuptlingen die Cirksena zum führenden Geschlecht und wurden so zu einer neuen Territorialmacht. 1464 wurden Ulrich Cirksena

³³ Lengen 1996, S. 113

³⁴ Lengen 2003, S. 92 u. Abb. 01 (Staatsarchiv Bremen)

³⁵ Lengen 2003 B, S. 57

³⁶ Lengen 1996, S. 117-118

³⁷ Lengen 1996, S. 118-119

³⁸ Lengen 1996, S. 123

³⁹ Lengen 1996, S. 124-125

(ab 1441 Häuptling, ab 1464-1466 Graf zu Ostfriesland) und seine Nachkommen durch Kaiser Friedrich III. (1440-1493) zu Reichsgrafen für das von ihnen beherrschte Gebiet von Ostfriesland erhoben⁴⁰.

Bereits die Witwe Ulrichs d. I., die Gräfin Theda, bemühte sich als Regentin (1466-1491) vergeblich, die Herrlichkeit Jever ihrem Herrschaftsbereich einzugliedern.

Zur Ausdehnung seines Herrschaftsgebietes ließ sich Graf Edzard d. Gr. (1491-1528) auf der Basis eines gefälschten kaiserlichen Lehnbriefs, datiert auf das Jahr 1454, auf dem Wormser Reichstag 1495 von Maximilian I. (1493-1519), der - ebenso wie seine Berater - von den regionalen Verhältnissen auf der ostfriesischen Halbinsel keine Vorstellungen hatte, die Lehnshoheit auch für die Herrlichkeit Jever und das Harlingerland bestätigen, obwohl dies selbstständige Gebiete waren⁴¹. Durchsetzen ließ sich dieser Anspruch trotz langjähriger Fehden nicht, weder gegen den kampferprobten Balthasar von Esens (1522-1540) noch gegen Fräulein Maria von Jever (1500-1575), die sich der Übernahmeveruche von Graf Edzard d. Gr. zu erwehren wusste.

Ein weiterer Versuch zur Erlangung der Herrlichkeit Jever war 1517 ein Ehevertrag, nach dem Edzards Sohn Ulrich Fräulein Maria heiraten sollte, um die beiden Länder zu vereinigen. Dieser Vertrag wurde aber von den Circena gebrochen, weil man glaubte, auch ohne diese Ehe in den Besitz der Herrlichkeit Jever zu gelangen. Dies erwies sich als Fehlkalkulation⁴².

Zur Absicherung ihrer Herrlichkeit stellte Fräulein Maria ihr Gebiet 1532 unter burgundische Lehnshoheit und somit unter den Schutz Kaiser Karls V. (1519-1556)⁴³. Bei ihrem Tod 1575 setzte sie die Grafen von Oldenburg zu Erben ein, um einen geplanten Zugriff des Grafen von Ostfriesland, Edzard II (1561-1599), zu verhindern. Hiergegen hat Graf Edzard II., wie von Fräulein Maria erwartet, von 1576 bis 1588 in Brüssel prozessiert, bis 1588 ein Urteil zu Gunsten von Graf Johann von Oldenburg gefällt wurde⁴⁴.

Die Nachwirkungen dieser Auseinandersetzungen waren in Form einer Animosität und Distanziertheit gegenüber Ostfriesland im Gebiet der ehemaligen Herrlichkeit Jever, dem heutigen Landkreis Friesland, bis weit ins 20. Jh. spürbar. Auch bei den Al-

⁴⁰ Lengen 1996, S. 131-133

⁴¹ Deeters 1985, S. 33

⁴² Petri 1994, S. 36

⁴³ Coldewey 1976, S. 56-57

⁴⁴ Winkelmann 1671, S. 8

tären, die Thema dieser Arbeit sind, lassen sich demzufolge unterschiedliche Einflüsse in den beiden Gebieten erkennen, die bei den einzelnen Altären untersucht werden.

Die kirchliche Entwicklung

Die Aufteilung der ostfriesischen Halbinsel auf die Bistümer Münster und Bremen hatte keine großen Auswirkungen auf die kirchliche Entwicklung dieses Gebietes, da die Bischöfe - wie schon erwähnt - nicht die Macht besaßen, ihre Ansprüche in diesem Gebiet durchzusetzen (Karte 3). Über die Sendkirchen sollte die kirchliche Entwicklung des Gebietes gesteuert werden. Dies ließ sich auf der ostfriesischen Halbinsel aber nicht verwirklichen, weil die Gemeinden Ost-Frieslands sich auf das aus dem Anfang des 13. Jh. stammende Rüstringer Sendrecht beriefen, in dem es heißt, dass die Friesen ohne Einmischung des Bischofs auf eigenem Grund und Boden Kirchen bauen dürfen und dass die Erbauer das Recht haben, ihre Priester innerhalb des Landes selbst zu wählen. Auch dieses Recht wird im Östringer Sendrecht auf Karl d. Gr. zurückgeführt. Voraussetzung für eine solche Eigenkirche war, dass der Grundherr oder die genossenschaftlich organisierte Gemeinde entsprechend dem aus dem 12. Jh. stammenden kirchenrechtlichen Grundsatz folgende Bedingung erfüllte: „*Patronium faciunt fundus, aedificio, dos*“ (Der Bauherr muss Grundstück, Gebäude und die finanzielle Ausstattung zur Verfügung stellen)⁴⁵.

Diese Eigenkirchen, die zahlreich im 13. und 14. Jh. gebaut wurden, schmälerten die Einkünfte und den Einfluss der älteren Kirchen, vor allem der Sendkirchen, diese hatten aber keine Widerspruchsmöglichkeit. Selbst der Beschluss des 3. Laterankonzils 1179, die Eigenkirchen abzuschaffen, konnte bis ins 15. Jh. auf der ostfriesischen Halbinsel nicht durchgesetzt werden⁴⁶.

Der Bischof von Münster versuchte, seine Position durch die Einsetzung von Laienpropsten aus einflussreichen Familien zu stärken. Dies hatte keinen Erfolg, weil die Laienpropste das Amt zum Ausbau ihrer eigenen Machtposition benutzten und das Amt erblich machten. Die Mehrzahl der Häuptlingsfamilien im münsterischen Friesland hatte ihre Basis in solchen Probstämtern⁴⁷.

Aus dieser Eigenständigkeit der wohl in der Mehrzahl genossenschaftlich organisierten Gemeinden ergab sich auch deren Eigenständigkeit bei Entscheidungen über die

⁴⁵ Mol 2003, S. 197

⁴⁶ Smid 1974, S. 77

⁴⁷ Smid 1974, S. 78

Ausstattung ihrer Kirchen und damit auch über die Altäre, da die Gemeinden in ihrer Gesamtheit oder einige von ihnen die Inhaber des Patronatsrechts der jeweiligen Kirche waren⁴⁸.

Dieser Unabhängigkeitsdrang der Ost-Friesen in Verbindung mit einem ausgeprägten Individualismus führte dazu, dass es in diesem Gebiet um 1500 ca. 420 Kirchen und Kapellen gab⁴⁹. Von diesen bis etwa 1400 erbauten Gebäuden haben sich über 100 erhalten⁵⁰ und sprechen für die gewaltige Bauleistung, die heute noch das Landschaftsbild von Marsch und angrenzender Geest prägt (Karte 4).

In den späten 20er Jahren des 16. Jh. traten in Ost-Friesland die ersten protestantischen Prediger auf. In der Grafschaft Ostfriesland war von den Niederlanden her der reformierte Einfluss von Zwingli stark, während im östlichen Teil der Grafschaft sich die Lehre Luthers stärker durchsetzte.

Auf diese Entwicklung hatte Graf Enno II. (1528-1540) nur wenig Einfluss, da das Recht auf Einsetzung der Pfarrer bei den Gemeinden lag, aus denen heraus sich die Reformation mit zwei Konfessionen in Ostfriesland entwickelte⁵¹.

Auch in der Herrlichkeit Jever wurden zur gleichen Zeit die Anfänge der Reformation von lutherisch orientierten Pfarrern in den Gemeinden getragen. Die Landesherrin, Fräulein Maria, ließ den Dingen zunächst ihren Lauf. Erst 1531 setzte sie sich an die Spitze der reformatorischen Entwicklung. Es gelang ihr in dem Zusammenhang, nach 1531 das Patronat der Kirchen, das Pfarrbesetzungsrecht, an sich zu ziehen und so ihre landesherrliche Macht auszubauen⁵².

Eine Folge der sich entwickelnden Bilderfeindlichkeit, insbesondere der Reformierten in Ostfriesland, war 1543 die Anordnung der Witwe von Graf Enno II., Gräfin Anna (Regentin 1540-1561), dass alle Bilder und Schnitzereien religiösen Inhalts „*bei Nachtyden und ohne Geschrey*“ aus den Kirchen zu entfernen seien. Dies führte zum Verlust des größten Teils der vorreformatorischen Ausstattung der Kirchen⁵³, auch wenn hier nur die Entfernung, nicht die Vernichtung der Werke gefordert wurde, also kein Bildersturm. Für die Herrlichkeit Jever ist ein solcher Erlass nicht überliefert, aber der heutige Bestand von 9 Altären zeigt, dass hier ähnlich verfahren wurde.

⁴⁸ Smid 1974, S. 61

⁴⁹ Mol 2003, S. 195

⁵⁰ Haiduck 1986, S. 188

⁵¹ Smid 1974, S. 135-136

⁵² Petri 1994, S. 174-175

⁵³ Smid 1974, S. 289

Die kunstgeschichtliche Situation

Die politische Kleinteiligkeit Ost-Frieslands sowie die ausgeprägte Autonomie der Gemeinden, wie sie auch bei der Einführung der Reformation erkennbar wurde (siehe Absatz „Kirchliche Entwicklung“), ließ keine einheitliche Kunstlandschaft entstehen. Es konnten sich keine regionalen Werkstätten entwickeln, auch durch das Fehlen städtischer Zentren. So war Ost-Friesland für die auswärtigen Werkstätten eine „*offene Region*“⁵⁴.

Anders sah das z. B. im Herzogtum Kleve aus, wo es eine ausgeprägte regionale Altarproduktion gab⁵⁵, zu der auch der Hochaltar von St. Nikolai in Kalkar gehört, der in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Altar von Loquard behandelt wird (siehe Loquard/Stilistische Einordnung und Datierung).

Unter ähnlichen kirchenpolitischen Voraussetzungen wie in Ost-Friesland konnte sich dagegen in Graubünden eine einheitliche Kunstlandschaft entwickeln. Auch hier hatten die Gemeinden einen Weg gefunden, sich gegenüber dem Bischof in Chur zu verselbstständigen und damit auch unabhängig über die Ausstattung ihrer Kirchen zu entscheiden⁵⁶, wenn auch 600 Jahre später als die Ost-Friesen. Diese Autonomie erreichten die Gemeinden durch die Verfassung des „*Freistaates gemeiner drei Bünden*“, der 1524 schriftlich fixiert wurde, aber wohl bereits um 1471 entstand⁵⁷. Während aber in Ost-Friesland von den Gemeinden sehr unterschiedliche Altäre aufgestellt wurden, setzten sich in den Gemeinden Graubündens - trotz der Opposition zum Bischof von Chur mit seinem schwäbischen Hochaltar - nahezu einheitlich schwäbische Altäre durch⁵⁸. Ein Grund für diese widersinnig erscheinende Einheitlichkeit könnte auf liefertechnische Probleme in diesem Gebirgsgebiet zurückzuführen sein. Die Produktionskapazitäten im Bistum Chur reichten für die Nachfrage nicht aus und in Oberschwaben hatte sich eine Überproduktion entwickelt, die nach Märkten suchte. Hinzu kam, dass man in Oberschwaben mit den schwierigen Wegverhältnissen in den Alpen vertraut und den logistischen Anforderungen gewachsen war⁵⁹. So kann man annehmen, dass vorwiegend ökonomische und liefertechnische Fakten zu dieser einheitli-

⁵⁴ Bonsdorff 1994, S. 9

⁵⁵ Rommé 1994, S. 222

⁵⁶ Beckerath 1994, S. 229-230 ****

⁵⁷ Beckerath 1994, S. 232-233

⁵⁸ Beckerath 1994, S. 240

⁵⁹ Beckerath 1994, S. 246-247

chen Kunstlandschaft führten. Im Gegensatz dazu kamen die Einflüsse in Ost-Friesland aus unterschiedlichen Richtungen, wie nachstehend ausgeführt wird.

Die 1464 zu Grafen von Ostfriesland erhobene Familie der Cirksena war mit der Durchsetzung ihrer Herrschaftsansprüche so ausgelastet, dass sie, bis auf den Bau des Grafenchors von St. Ludgeri in Norden (1445-1485), auf dem Gebiet der Kunst im Zeitraum dieser Arbeit nicht belegbar in Erscheinung trat. Das gilt ebenfalls für Edo Wiemken d. J. (1468-1511) und Fräulein Maria (1500-1575) in der Herrlichkeit Jever. So kann man davon ausgehen, dass die Auftraggeber der Altäre im Bereich der Gemeinden zu suchen sind. Leider gibt es hierzu keinerlei zeitnahe urkundlichen Überlieferungen. Beim Ihlower Altar ist die Herkunft aus dem Kloster Ihlow überzeugend (siehe Aurich). Die Überlieferung der Herkunft des Altars in Hage aus dem Kloster Coldinne ist nicht belegbar (siehe Hage) und für die Identität der Stifterfigur im Altar von Buttforde gibt es nur Hypothesen (siehe: „Buttforde“).

Die heute noch existierenden 17 Hauptaltäre bzw. Altarfragmente, von über 100 zu Beginn der Reformation in den erhaltenen Kirchen (Karte 4), zuzüglich der ursprünglich vorhandenen etwa 200-300 Nebenaltdäre in diesen Kirchen, sind das Ergebnis einer „Lutherischen Zensur“ aber kein repräsentativer Querschnitt. Es haben sich nur solche Altäre erhalten, die mit der lutherischen Konfession kompatibel waren oder durch Überarbeitung kompatibel gemacht werden konnten, wie zum Beispiel in Filsum (siehe Filsum).

Es gibt keine Anhaltspunkte für eine Altarproduktion auf der ostfriesischen Halbinsel. Durch das Fehlen von Städten konnten sich auch keine Zünfte etablieren mit der erforderlichen Vielfalt der Gewerke für die Altarproduktion. Nur für den Altar in Hage - und damit auch für Arle - hält Hans Georg Gmelin eine temporäre einheimische Werkstatt unter niederländischem Einfluss für möglich⁶⁰. Dafür gibt es aber keine zeitnahen Quellen.

So erscheint es wahrscheinlich, dass die noch vorhandenen Altäre importiert worden sind, der Ihlower Altar aus Antwerpen (siehe Aurich), die Altäre von Holtgaste (siehe Holtgaste) und Loquard (siehe Holtgaste) aus Osnabrück, die 4 Altäre, die in dieser Arbeit der Werkstatt/Schule des Meisters von Osnabrück zugeschrieben werden (Clevens, Jever, Oldorf, Zetel), vermutlich aus dem Raum Osnabrück oder dem Olden-

⁶⁰ Gmelin 1974, S. 234

burgischen⁶¹. Für den Buttforde Altar gibt es Anhaltspunkte für eine Beziehung ins nördliche Harzvorland (siehe Buttforde) und bei Sillenstede könnte es eine Beziehung zur Werkstatt von Hans Brüggemann in Schleswig und zur Schule des Meisters von Osnabrück geben (siehe Sillenstede - Stilistische Einordnung und Datierung).

Bei der zum Teil eher schlichten Ausführung einiger der verbleibenden Altäre, z. B. Wüppels (siehe Wüppels) und Tettens (siehe Tettens) im Gebiet der Herrlichkeit Jever sowie Funnix im Harlingerland / Ostfriesland (siehe Funnix) stößt die Möglichkeit einer stilistischen Zuschreibung an Grenzen.

Bemerkenswert ist, dass bis auf das Holtgaster Retabel sich alle erhaltenen Altäre „*in situ*“ befinden und nach wie vor in den Kirchen ihre liturgische Funktion erfüllen.

Ein besonderes Thema ist der Einfluss des Meisters von Osnabrück, seiner Werkstatt und seiner Schule auf die ostfriesische Halbinsel.

Der Meister von Osnabrück

Hans-Joachim Manske schreibt in seinem Aufsatz von 1985: *„Die Herstellung von geschnitzten und in Stein gehauenen Bildwerken erlangte in Osnabrück am Ausgang des Mittelalters, zwischen 1500 und 1530, ihren qualitativen und quantitativen Höhepunkt. Der Einfluss der Osnabrücker Bildschnitzer erstreckte sich, über die Grenzen des kleinen Bistums Osnabrück hinaus, auf den Oldenburger Raum und Ostfriesland ...*⁶².“ Die bedeutendsten Osnabrücker Künstler dieses Zeitabschnittes waren der „Meister des Hochaltars der Johanniskirche“ in Osnabrück und die Werkstätten des „Meisters von Osnabrück“⁶³, der für diese Arbeit eine bedeutende Rolle spielt.

„Der Meister von Osnabrück“ ist der um 1900 vom Osnabrücker Kunsthandel geprägte Notname für eine Bildschnitzergruppe des frühen 16. Jh.⁶⁴, deren Werke, soweit der ursprüngliche Standort zur Zeit der Abfassung der grundlegenden Arbeit zu diesem Thema von Hans-Joachim Manske 1978 sowie seines ergänzenden Aufsatzes von 1985 bekannt war, überwiegend aus dem Raume Osnabrück stammen⁶⁵. Es gibt nur drei Werke mit einer gesicherten Datierung, einen Apostel Paulus in Berlin, datiert 1513⁶⁶, das Retabel des Dechanten Snetlage (Abb. 145, S. 104), datiert 1517⁶⁷ - beide

⁶¹ Manske 1985, S. 356

⁶² Manske 1985, S. 343

⁶³ Karrenbrock 1992, S. 1-3

⁶⁴ Manske 1988, S. 4

⁶⁵ Manske 1978, S. 1

⁶⁶ Manske 1978, Kat.Nr. 12, S. 171 u. Abb. 85

dem Snetlage-Meister zugeschrieben - sowie ein dem Umfeld des Hauptmeister zugeschriebenes Sakramentshaus in Marklohe / Kreis Nienburg, datiert 1521⁶⁸. Hanns Meinhard kommt bei seinen Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass die Werkstatt in der Zeit um 1510 ihre Tätigkeit aufgenommen hat und dass sie in den 20er Jahren endete⁶⁹, während Hans-Joachim Manske das Ende der Tätigkeit auf 1525-1530 ansetzt⁷⁰. Dies wird in Zusammenhang gesehen mit einer „Motivationskrise“ der Auftraggeber, die die „Werkgerechtigkeit“ als Motivation für die Stiftung sakraler Kunstwerke infrage stellte. Diese Tendenz wurde verstärkt durch einen Aufstand in Osnabrück 1525, der lutherisches Gedankengut nach Osnabrück brachte. Das führte zu einer religiösen Verunsicherung der Bürger und als Folge zu einer schweren Absatzkrise der Osnabrücker Kunstproduktion. Sie kam im Raume Osnabrück um 1530 nahezu zum Erliegen⁷¹.

Zur Quellenlage schreibt Hans-Joachim Manske: *„Der sehr lückenhafte Bestand an mittelalterlichen Quellen in Osnabrück <Kriegszerstörungen> und der meist nicht mehr mit Sicherheit auszumachende alte Standort der Werke, die in der Regel nur noch als Einzelfiguren, ohne ihren ursprünglichen Verband (Altar, Chorgestühl) erhalten sind, haben eine genaue Zuordnung von Künstlernamen sowie biographischer und historischer Daten zu einzelnen Werken verhindert. Der Meister von Osnabrück bleibt vorerst anonym, und bei der Erforschung seiner Werkstatt ist man weiterhin in erster Linie auf die Stilkritik angewiesen“*⁷².

Der Stil der dieser Werkstatt zugeordneten Arbeiten zeigt bei teilweise ebenbürtiger Qualität erkennbare Unterschiede. Dazu schreibt Hans Melchers in seiner Dissertation 1931: *„Man fand schließlich innerhalb der durch charakteristische gemeinsame Kennzeichen des Stils verbundenen Gruppen dann doch so weitgehend qualitative und wesenhafte Unterschiede, dass an die Autorschaft eines Meisters ernsthaft nicht mehr gedacht werden konnte. Aber auch ein einfacher Schulzusammenhang, der Begriff der „Werkstattarbeit“, reichte nicht aus, um sämtlichen Erscheinungen dieses Stils gerecht zu werden“*⁷³.

⁶⁷ Manske 1978, Kat. Nr. 96, S. 253, Abb. 95 u. 96

⁶⁸ Manske 1978, Kat. Nr. 57a, S. 219, Abb. 123 a, b

⁶⁹ Meinhard 1928, S. 9

⁷⁰ Manske 1978, S. 37

⁷¹ Manske 1985, S. 344-345

⁷² Manske 1978, S. 5

⁷³ Melchers 1931, S. 69

Hanns Meinhard versucht in seiner Dissertation von 1928 elf verschiedene Künstler aus den zu der Zeit zugeschriebenen Werken abzuleiten⁷⁴. Dem folgt bereits Hans Melchers nicht mehr. Er stellt die These auf: „*Als deutlich unterscheidbare Künstlerpersönlichkeiten von eigener Prägung und selbstständigem Wert ergeben sich hauptsächlich drei Meister: der von Meinhard als Hauptmeister bezeichnete, der Meister des Snetlage-Denkmal, das sich in einem Kapellenanbau des Osnabrücker Domchors befindet, und der Meister des Tieberger Altarwerks, das heute in der alten Kirche in Rheine bewahrt wird*“⁷⁵.

Dieser Einteilung folgt auch Hans-Joachim Manske bei seiner Katalogisierung der zugeschriebenen bzw. von ihm neu zugeschriebenen Werke.

Die prägende Figur dieser Werkstatt, der Hauptmeister, zeichnet sich vor allem bei seinen späteren Werken durch eine lebendige und verinnerlichte Darstellungsweise mit großem Bewegungsreichtum aus⁷⁶. Die schmalen Gesichter sind sehr ausdrucksstark herausgearbeitet, Melchers schreibt von der „*empfindlichen, scharfkantigen, außerordentlich sorgfältigen Detaillierung der Gesichtsbildung*“⁷⁷, wie es die in dieser Arbeit seinem direkten Werkstattbereich zugeschriebenen Altäre von Holtgaste (siehe Holtgaste) und Loquard (siehe Loquard) zeigen. Manske hält bei den späteren Werken des Hauptmeisters eine Beeinflussung durch Werke von Tilman Riemschneider für möglich, die aber in den eigenen Stil umgeformt worden seien⁷⁸.

Der Snetlage-Meister erhielt seinen Notnamen nach dem ihm zugeschriebenen Sandsteinrelief im Snetlage-Altar in der Kreuzkapelle des Domes von Osnabrück (Abb. 145, S. 0104), das durch eine Inschrift auf 1517 datiert ist. Sein Stil wirkt in der Gewandbehandlung mehr dekorativ geprägt. Seine runden Gesichter sind nicht so individuell wie die des Hauptmeisters.

Der sogenannte Tieberger Meister gilt als sehr enger Mitarbeiter des Hauptmeisters. Auf die in dieser Arbeit behandelten Werke scheint er keinen Einfluss gehabt zu haben.

Die der Werkstatt/Schule des Meisters von Osnabrück zugeschriebenen Altäre (Clevens, Jever, Oldorf, Zetel - alle Landkreis Friesland) zeigen in der Gewandbehand-

⁷⁴ Meinhard 1928, S. 113

⁷⁵ Melchers 1931, S. 72

⁷⁶ Manske 1978, S. 43

⁷⁷ Melchers 1931, S. 74

⁷⁸ Manske 1985, S. 353

lung und vor allem in den runden, mondförmigen Gesichtern Anklänge an den Stil des Snetlage-Meister.

Nach den Zunftvorschriften in Osnabrück sollte kein Meister mehr als 2-3 Lehrlinge und mehr als zwei Knechte haben. Falls ein großer Auftrag mit diesem Personalstamm nicht zu bewältigen war, sollte ein anderer Meister mit seinen Mitarbeitern eingeschaltet werden, „*damit ein jeder Meister Arbeit und Nahrung bekommen möge*“⁷⁹. „

Damit waren der Größe einer Werkstatt Grenzen gesetzt, die die Zusammenarbeit von drei Meistern in einem Betrieb unwahrscheinlich erscheinen lassen. Zur Werkstatt des „Meisters von Osnabrück“ schreibt Manske. „*Für die Annahme einer kooperativen Arbeitsweise <dieser drei Meister> spricht vor allem im Hinblick auf die Werkstatt des Meisters von Osnabrück, dass sie die trotz aller stilistischen Gemeinsamkeiten z. T. sehr eigenständig gestalteten Werke erklärt, die bei einem noch arbeitsteiliger schaffenden Großunternehmen kaum möglich sind*“⁸⁰. „Für diese überzeugende Hypothese gibt es leider keinerlei Quellen.

Auf Grund seiner eigenen Forschung ergänzt Manske den von ihm katalogisierten Bestand des Hauptmeisters um die Gruppe „Werkstatt“ für Werke, die die wichtigsten Stilmerkmale, einen abhängigen Entwurf und eine im Vergleich zu eigenhändigen Arbeiten summarische Durchführung aufweisen⁸¹,“ sowie um die Gruppe „Schule“, Werke, die nur einzelne Stilmerkmale des Werkbereichs besitzen⁸². „In eine dieser beiden Gruppen, die teils nicht eindeutig zu trennen sind, werden bei Manske die Altäre von Cleverns und Zetel (Landkreis Friesland) (siehe Cleverns u. Zetel - Stilistische Einordnung u. Datierung) sowie die als Vergleichsbeispiele angeführten von Bad Zwischenahn und Edeweicht (beide Landkreis Ammerland/Oldenburg) eingeordnet. In dieser Arbeit werden zusätzlich die Altäre von Jever und Oldorf (Landkreis Friesland) (siehe Jever u. Oldorf - Stilistische Einordnung und Datierung) der Gruppe „Schule des Meisters von Osnabrück“ zugeschrieben. Für diese Altäre hält Manske eine Werkstatt in Oldenburg für denkbar, mit der sich ein in der Werkstatt des Meisters von Osnabrück geschulter Geselle selbstständig gemacht hat⁸³. Die Zahl der erhaltenen Altäre dieser Schule im oldenburgisch-friesischen Raum (sieben ein-

⁷⁹ Manske 1985, S. 348, FN. 16

⁸⁰ Manske 1978, S. 22

⁸¹ Manske 1978, S. 36

⁸² Manske 1978, S. 36

⁸³ Manske 1985, S. 356

schließlich der beiden Neuzuschreibungen) spricht für diese These, Quellen dazu gibt es nicht.

Für die Altäre in Loquard (Landkreis Aurich/Ostfriesland - siehe Loquard)) und Holtgaste (Landkreis Leer/Ostfriesland - siehe Holtgaste), die bei Manske nicht aufgeführt werden, lassen die stilistischen Vergleiche eine Zuschreibung an den Hauptmeister oder sein engstes Umfeld vertretbar erscheinen. Damit wären sie die einzigen Figurengruppen dieser Werkstatt, die sich im ursprünglichen Verband erhalten haben im Gegensatz zu den Einzelfiguren, bei denen man an der Rückseite erkennt, dass sie ursprünglich zu einem Ensemble gehörten.

Detailliert wird zu den Zuschreibungen bei den betreffenden Altären in dem Absatz „Stilistische Einordnung und Datierung“ Stellung genommen.

Die Grafik des 15./16. Jh. und ihre Bedeutung für die Altarprogramme

Martin Warnke weist auf die Bedeutung der Grafik für die Altarprogramme wie folgt hin: *„Auf längere Sicht waren die Erfindung des Holzschnitts und des Kupferstichs die wichtigsten kunsthistorischen Ereignisse des 15. Jahrhunderts⁸⁴.“*

Von der Mitte des 15. Jh. an traten der Kupferstich und der vom Material her preiswertere Holzschnitt ihren Siegeszug an, zunächst überwiegend mit sakralen Motiven. Diese Blätter fanden sehr schnell ihren Weg in die Werkstätten der Holzschnitzer, Maler und Goldschmiede, nicht wegen einer Wertschätzung des Urhebers oder der künstlerischen Qualität, sondern als willkommenes Hilfsmittel für Bewegungsmotive und ikonographische Erfindungen⁸⁵. Diese Blätter boten ein großes Reservoir an Vorlagen für kirchliche Aufträge, sodass sich das Anlegen eigener Skizzenbücher erübrigte⁸⁶. Da die Darstellungsweisen der einzelnen Szenen des Heilsgeschehen einem bestimmten Kanon unterlagen, zeigen die Grafiken verschiedener Künstler häufig große Ähnlichkeiten, was eine Zuschreibung der benutzten Vorlagen für einen Altar schwierig machen kann. Hinzu kommt, dass auch Graphiken anderer Künstler „abgekupfert“ wurden. Dafür findet sich ein Beispiel in der Szene der „Gefangennahme“ im Schortenser Altar (siehe Schortens). Hier hat Israhel van Meckenem die für den Altar benutzte Vorlage (L. 91) von dem Stich des Meisters E. S. (L. 38) „abgekupfert“ und

⁸⁴ Warnke 1999, S. 214

⁸⁵ Hegner 1996, S. 165

⁸⁶ Nöldeke 1998, S. 45

dabei gekontert⁸⁷. Wohl als Versuch, sich gegen solchen „geistigen Diebstahl“ zu schützen, sind zwischen 1466 und 1467 vom Meister E. S. die ersten signierten und datierten Stiche erhalten, der Beginn der „Autorengrafik“⁸⁸.

Mit den übernommenen Motiven verfahren die Schnitzer recht frei. Sofern sie Stiche oder Holzschnitte des 15. Jh. im 16. Jh. als Vorlagen verwandten, mussten die Figuren nach der herrschenden Mode „neu eingekleidet“ werden. Außerdem mussten tief gestaffelte Gruppen wegen der optischen Wirkung stärker frontal dargestellt werden. Dies ist besonders deutlich erkennbar bei der Anpassung der Stiche von Israhel van Meckenem im Schortenser Altar. Bei Israhel van Meckenem sind die Figuren relativ locker nach hinten gestaffelt, während der Schnitzer die Gruppen nach vorne setzt und möglichst frontal ausrichtet. Dadurch erhöht er die Lesbarkeit des Programmes.

Bei der Umsetzung der Vorlagen in einen Altarzyklus musste der Künstler aus den Motiven der Einzelblätter eine lesbare Schauwand machen, in der die Kontinuität der Handlung erkennbar wurde, beispielsweise die Passionsgeschichte. Dazu wurden die reich ausgestalteten Darstellungen auf den Blättern für die Schnitztafeln in Bezug auf Figurenzahl und Hintergrund reduziert. Dies führte z. B. zu einer Bevorzugung der Kleinen Passion von Dürer (1510), weil sie schon ein reduziertes Figurenprogramm hat und sich weitgehend auf die wichtigsten Handlungsträger beschränkt⁸⁹. Ferner erleichterte man dem Betrachter die Orientierung durch die eindeutige Charakterisierung bestimmter Figuren, nicht nur bei den Hauptpersonen, sondern auch bei einzelnen Schergen, wie es, im Gegensatz zu Dürer in seiner Kleinen Passion, erstmals Martin Schongauer in seinem Passionszyklus verwirklichte⁹⁰. Dies ist gut erkennbar bei der Adaption der Blätter von Lucas Cranach d. Ä. und Hans Schäumelein im Sillensteder Altar (siehe Sillenstede), wo der antreibende Kriegsknecht sowie Joseph von Arimathäa in Kleidung und Haltung stets wiedererkennbar dargestellt sind. Die auf den Vorlagen häufig gezeigte Architektur wurde reduziert oder ganz weggelassen, um die Figuren stärker zu betonen. Dafür wurden die Tafeln durch das Gesprenge gegliedert. Neben der Übernahme eines ganzen Blattes findet man auch die Einarbeitung einzelner Figuren, u. a. aus der „Kleinen Passion“ von Albrecht Dürer. Beispiele dafür bieten in dieser Arbeit der Loquarder und der Sillensteder Altar.

⁸⁷ Nöldeke 1998, S. 72, Abb. 37 u. 38

⁸⁸ Warnke 1999, S. 219

⁸⁹ Kitzlinger 1996, S. 99

⁹⁰ Kitzlinger 1996, S. 119

Die Übernahme eines Gemäldemotivs als Vorlage findet sich im Ihlower Altar (siehe Aurich). Für das Abendmahl-Bild der Werktagsseite des Ihlower Altars diente das Abendmahlgemälde von Dierk Bouts in St. Peter in Löwen von ca. 1465 als Vorlage (Abb.23a), das gleichzeitig für den Altar der Schlosskirche in Schleiden benutzt wurde, vermutlich vom selben Künstler wie in Aurich.

Alle angewandten künstlerischen Arbeitsweisen für einen Altar mussten sich messen lassen an den Erfordernissen des kirchlichen Gebrauchs⁹¹, denn der Altar, vor dem die Eucharistie gefeiert wurde, führte den Gläubigen „*die verlebendigende Erinnerung des Heils*“⁹² vor Augen.

Formen der Frömmigkeit von der 2. Hälfte des 15. Jh. bis zur Reformation

Wie schon im Abschnitt „Die Entwicklung des Altars“ erwähnt, stammten von den fast 3000 Altären, die es vor dem letzten Weltkrieg in Deutschland gab, mehr als zwei Drittel aus der Zeit nach 1450⁹³. Bernd Moeller schreibt zu diesem Sachverhalt: „*Man gehe einmal in ein beliebiges ... deutsches Museum und studiere die Entstehungsdaten der dort ausgestellten mittelalterlichen geistlichen Bildwerke. Man wird allüberall, von Schleswig bis nach Bern und von Aachen bis nach Königsberg und Klagenfurt dasselbe Phänomen antreffen - dass die Jahre zwischen 1480 und 1520 nicht nur der Qualität, sondern auch der Masse nach die bei weitem produktivste Zeit der deutschen mittelalterlichen Kunstgeschichte gewesen sind*“⁹⁴. Diese zeitliche Eingrenzung trifft auch auf die Altäre in Ost-Friesland zu. Worauf ist diese Aktivität in der Zeit zurückzuführen?

Hans-Joachim Manske weist für Osnabrück darauf hin, dass in dem gleichen Zeitraum für die zahlreichen Stiftungen im Osnabrücker Raum die Jenseitsvorsorge durch die Werkgerechtigkeit eine bedeutende Rolle gespielt habe⁹⁵. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt eine Untersuchung über Messestiftungen in einem Gebiet in Oberösterreich. Von 1450 bis 1490 nahmen dort die Stiftungen kontinuierlich zu, blieben bis 1517 auf dem hohen Niveau, um seit 1518 schlagartig zurückzugehen bzw. aufzuhö-

⁹¹ Hegner 1996, S. 165

⁹² Lentjes 2000, S. 22

⁹³ Warnke 1999, S. 193

⁹⁴ Moeller 1991, S. 92

⁹⁵ Manske 1978, S. 11

ren, als das Gebiet unter lutherischen Einfluss kam⁹⁶. Die gleiche Entwicklung ist bei der Werkstatt des Meisters von Osnabrück um 1525 festzustellen (siehe Abschnitt „Der Meister von Osnabrück“).

Bernd Moeller konstatiert für die 2. Hälfte des 15. Jh. und das frühe 16. Jh., dass sich die Intensität der Frömmigkeit stark gesteigert habe⁹⁷. Er führt dies zurück auf eine gewachsene Heilssehnsucht, verbunden mit einer Heilsunsicherheit, aus der das Bemühen entstand, sich durch die Mittler zu Gott - die Kirche, die Werkgerechtigkeit und die Heiligen - einen Zugang zum ewigen Heil zu erwirken⁹⁸.

Dahinter stand die Furcht vor dem Fegefeuer. In den Sentenzen des Petrus Lombardus (1157) findet sich das Programm des Fegefeuers ausgelegt⁹⁹. Papst Bonifaz VIII. (1294-1303) hat für alle Pilger, die zu dem von ihm ausgerufenen Heiligen Jahr 1300 nach Rom pilgerten, einen vollständigen Sündenablass gewährt¹⁰⁰, eine beginnende, erfolgreiche Kommerzialisierung des Fegefeuers. 1476 schuf Papst Sixtus IV. (1471-1484) den übertragbaren Ablass, den man mit einer Spende erwerben und zur Milderung des Leides von verstorbenen Angehörigen im Fegefeuer verwenden konnte¹⁰¹. Dies galt auch für Spenden für den Bau der Peterskirche, für die Päpste Julius II. (1503-1539) und Leo X. (1513-1521) Ablass gewährten¹⁰². F. Donald Logan formuliert dazu sehr drastisch: „*Das Fegefeuer war das Wartezimmer für das Paradies, und der Aufenthalt dort konnte durch Gebete <bezahlte Messen> und gute Werke der Lebenden verkürzt werden*“¹⁰³. „Das bedeutete, dass die um ihr Seelenheil Besorgten, sofern sie die Mittel dafür hatten, ihre Fegefeuerzeit verkürzen konnten. Dieses System konnte nur funktionieren auf der Basis einer geschlossenen Kirchlichkeit, die sich in der 2. Hälfte des 15. Jh. dem dogmatischen Absolutheitsanspruch der katholischen Kirche widerstandslos gefügt hat bei einer sich steigernden religiösen Leidenschaft und Inbrunst“¹⁰⁴. Die Mittel des Ablasses und der Werkgerechtigkeit kamen dadurch den Wünschen und Bedürfnissen der Gläubigen nach Jenseitsvorsorge entgegen.

⁹⁶ Moeller 1965, S. 9

⁹⁷ Moeller 1965, S. 9

⁹⁸ Moeller 1965, S. 13

⁹⁹ Logan 2005, S. 302

¹⁰⁰ Fischer-Wollpert 2004, S. 90-91

¹⁰¹ Logan 2005, S. 305

¹⁰² Heussi 1981, S. 315

¹⁰³ Logan 2005, S. 296

¹⁰⁴ Moeller 1965, S. 6-8

Diesem Trend lassen sich wohl auch die in diese Zeit fallenden Neuanschaffungen der erhaltenen Altäre in Ost-Friesland zuordnen, sei es durch Stifter, wie vermutlich in Buttförde, Ihlow, Wüppels oder durch genossenschaftlich organisierte Gemeinden bzw. Stiftergruppen (siehe Zetel). Dieser Stiftungseifer führte in ganz Deutschland zu einer hohen Blüte der Künste¹⁰⁵, wobei die Nachfrage das Angebot stimulierte.

Mit der Ausbreitung des Glaubensverständnisses von Martin Luther trat hier ein radikaler Wandel ein, „*da die neue Lehre in erster Linie eine Theologie des Wortes war - des geschriebenen, des gesprochenen und des gesungenen - ,während die Bildpraxis der alten Kirche für die Reformatoren zu einem heftig umstrittenen Problem wurde und die Zeremonien von den Messen und Vigilien <als Jenseitsvorsorge> bis hin zum Kinderbischof als nicht schriftgemäß ihr wohlbegründetes Ende fanden*¹⁰⁶.“

In seiner vierten Invocavit-Predigt 1522 nach dem Wittenberger Bildersturm durch Karlstadt und Zwingli führte Luther aus, dass Anbetung von Bildern verwerflich sei. Da Bilder nur Zeichen, nicht Gott selbst seien, liege der eigentliche Missbrauch in der daran geknüpften Werkfrömmigkeit, der Annahme, Bilderstiftungen seien verdienstlich vor Gott¹⁰⁷.

Sehr viel kompromissloser waren Zwingli und Calvin, die in ihren Einflussbereichen alle kirchliche Kunst aus den Kirchen entfernen und vernichten ließen. So gibt es im reformierten Teil von Ostfriesland keine Altäre mehr.

Im lutherischen Einflussbereich Ost-Frieslands war die Reformation insgesamt ein sich langsam hinziehender Prozess ohne Schärfen¹⁰⁸, auch, da hier offenbar der Zustand des Klerus hinsichtlich Bildung und Lebensführung keinen Anlass zu großen Klagen bot¹⁰⁹. Wie bereits erwähnt (siehe Absatz „Kirchliche Entwicklung“), sollten aber auch in den lutherischen Gebieten Ostfrieslands durch den Erlass der Gräfin Anna von 1543 die vorreformatorischen Bildwerke aus den Kirchen entfernt werden¹¹⁰, was aber, wie die erhaltenen Altäre zeigen, nicht konsequent durchgeführt wurde. Für die Herrlichkeit Jever darf eine ähnliche Entwicklung unterstellt werden, auch wenn dafür keine Quellen zu finden waren.

¹⁰⁵ Moeller 1965, S. 21

¹⁰⁶ Postel 1999, S. 274

¹⁰⁷ Postel 1999, S. 276

¹⁰⁸ Petri 1994, S. 70

¹⁰⁹ Petri 1994, S. 61

¹¹⁰ Smid 1974, S. 289

Diese neue Glaubenshaltung entzog der Werkgerechtigkeit und den damit verbundenen Stiftungen die Basis, was für die Künstler teilweise gravierende wirtschaftliche Folgen hatte, wie am Beispiel des „Meisters von Osnabrück“ (siehe Abschnitt „Der Meister von Osnabrück“) ausgeführt worden ist. Die Produktion kirchlicher Kunst kam zum Erliegen.

Über die in der zweiten Hälfte des 16. Jh. als erste Neuheit entstehenden protestantischen Schrifaltäre berichtet ausführlich Dietrich Diederichs-Gottschalk in *„Die protestantischen Schrifaltäre des 16. u. 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland“*. An Stelle der Bilder werden den Gemeinden liturgische Texte vor Augen gestellt¹¹¹. Erst zum Ende des 16. Jh. entwickelt sich zögernd eine eigenständige lutherische Kirchenkunst¹¹². In Fortsetzung dieser Entwicklung entstand 1620 im Gebiet dieser Arbeit z. B. in der Kirche zu Hohenkirchen (Gemeinde Wangerland / Landkreis Friesland) der große Barockaltar von Ludwig Münstermann. Bis zur Entstehung dieser neuen Formen wurden vermutlich in vielen Kirchen die alten Altäre weiterbenutzt.

Die Veränderung der Altäre im Laufe der Jahrhunderte

(Ergänzend hierzu siehe im Katalogteil zu jedem Altar den Absatz „Geschichte des Altars“.)

Dadurch, dass alle Altäre - bis auf den Holtgaster (siehe Holtgaste) - bis heute *in situ* als Hauptaltäre genutzt werden und es keinen überregionalen Einfluss auf die Gemeinden gab (siehe: Kirchliche Entwicklung), lag die Pflege oder Vernachlässigung der Altäre in den Händen der jeweiligen Gemeinden. Diese hatten zur Änderung des Istzustandes aus reformatorischen oder Gründen des Zeitgeschmacks bis ins 20. Jh. einen ungehinderten Zugriff auf die Kunstwerke, da sie auch die Kosten für Veränderungen übernahmen (siehe z.B. Arle)¹¹³.

Jan von Bonsdorff unterscheidet vier in den Altären dieser Arbeit nachvollziehbare Überarbeitungsphasen¹¹⁴:

1. Die barocke Renovierung mit barocken Ergänzungen und deckender Neufassung
2. Veränderungen in der Aufklärungszeit
3. Veränderungen im 19. Jh. Abnahme der Fassung zu Gunsten der

¹¹¹ Diederichs 2005, S. 22

¹¹² Diederichs 2005, S. 31

¹¹³ Smid 1974, S. 61

¹¹⁴ Bonsdorff 1994, S. 13

„Materialechtheit“

4. Moderne Restaurierung : Freilegung eines früheren Zustandes unter Erhaltung der Lesbarkeit

Häufig wurden Neufassungen von den Gemeinden vorgenommen, weil die Originalfassung durch Holzschumpfung abblätterte und man im 17.-19. Jh. einer Neufassung im Geschmack der Zeit den Vorzug vor dem Bewahren der Originalfassung gab. Dem verdankt Ost-Friesland einige überzeugende Barockfassungen, z. B. in Cleverns, Hage und Sillenstede (siehe dort unter „Geschichte des Altars“).

Auch, wenn manche dieser Umarbeitungen aus heutiger denkmalpflegerischer Sicht problematisch sind, z. B. das vollständige Abbeizen der Fassung (Buttforde, Loquard, Schortens), oder die neugotische Umarbeitung des gesamten Gehäuses in Filsum und Aurich, so zeigen sie doch, dass die Gemeinden mit ihrem Altar lebten.

Beispiele für die Folgen einer Entfremdung zwischen einer Gemeinde und ihrem Altar bietet Funnix, wo der Kirchenvorstand 1906 trotz angebotenen Kostenzuschusses eine „*Wiederherstellung der Puppen*“ ablehnte (siehe: Funnix/Geschichte des Altars). Ein weiteres Beispiel ist der Altar von Holtgaste, dessen Reste 1928 als Bretterhaufen hinter dem Stipes geborgen wurden, wo sie vermutlich seit Ende des 18. Jh. lagen, als der Altar abgebaut wurde (siehe Holtgaste/Geschichte des Altars). Für einen vergleichbaren Fall, einen Antwerpener Altarschrein in St. Martin zu Euskirchen, der ebenfalls abgebaut war, ist ein Brief des zuständigen Pfarrers von 1818 überliefert, der die Einstellung dokumentiert, unter der auch der Altar von Holtgaste zu leiden hatte: „*Da ich mich aber schäme, für diesen alten unbrauchbaren brassel etwas zu fordern, erkläre ich: Wenn der Herr Regierungsrath an diesem unnützen möbel noch gefallen hätte, so wären sie ihm geschenkt.*“ Heute steht der Altar sorgfältig restauriert wieder in der Kirche St. Martin¹¹⁵.

Seit den 80er Jahren des 20. Jh. sind alle Altäre dieser Arbeit bis auf Jever (siehe Jever) und Loquard (siehe Loquard) mit großem Engagement und erheblichem Kostenaufwand unter Federführung der Landeskirchen, der Bauabteilung des Oberkirchenrates zu Oldenburg (Landkreis Friesland) bzw. der Ev. Luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege (Ostfriesland) mit großer Behutsamkeit restauriert worden. Lediglich beim Schortenser Altar blieb in Folge der Vorgeschichte nur die

¹¹⁵ Schaden 1967, S. 55

Lösung einer radikalen Neufassung (siehe Schortens/Geschichte des Altars). So haben diese Altäre heute eine optische Wirkung, die sie sowohl für den Gläubigen wie für den kunstgeschichtlich interessierten Betrachter gut zugänglich und lesbar machen.

Um diesen Zustand zu erreichen, waren in gewissem Umfang auch Ergänzungen fehlender Teile erforderlich. So wurden bei der großen Restaurierung des Schortenser Altars 2000/2001 zahlreiche Details ergänzt, z. B. im Abendmahl der Bissen, den Jesus dem Judas reicht, die linke Hand von Jesus in der Szene „Christus und die drei Soldaten im Ölgarten“, bei der Verhaftungsszene die Hand von Malchus sowie sein Ohr in der Hand von Jesus usw. (siehe Schortens). Eine gravierende Ergänzung wurde beim Altar in Loquard vorgenommen. In der Kreuzigungsszene waren alle drei Kreuze verloren gegangen, sodass dieser Szene das Zentrum fehlte. So entschloss man sich 1973, ein Kruzifix zu ergänzen (siehe Loquard/Der Kalvarienberg). Diese und andere Ergänzungen, die im Katalogteil festgehalten sind, hielten die Verantwortlichen für erforderlich bei Altären, deren Lesbarkeit im Rahmen ihrer kirchlichen Funktion notwendig war.

Dass man dies auch anders sehen kann, geht aus einer Äußerung des Restaurators Eike Oellermann hervor, der auf einem Kolloquium in Hamburg 2004 auf die Frage nach der erforderlichen Lesbarkeit und entsprechenden Ergänzung von kirchlichen Kunstwerken sinngemäß meinte, die Zahl der Kirchenbesucher sei derartig rückläufig, dass man auf deren Bedürfnisse keine Rücksicht mehr zu nehmen brauche¹¹⁶. Diese Einstellung scheint dem Verfasser bei kirchlicher Kunst, die noch in Funktion ist, nicht nachvollziehbar.

Ein spezielles Restaurierungsproblem stellt sich beim Passionsaltar von Loquard. Dieser ist seit 1950/51 ungeschützt holzsichtig (siehe Loquard / Geschichte des Altars). Im Laufe der Zeit ergraute die Oberfläche, sodass das hochfein und filigran gearbeitete Figurenprogramm nur noch unzulänglich zur Geltung kommt. Es wäre zu prüfen, ob man mit einer Lasierung des gereinigten Schnitzwerks, ähnlich wie in Buttforde (siehe Buttforde) zu einer verbesserten Tiefenwirkung kommen könnte.

¹¹⁶ Kolloquium „Zeitlos restaurieren“ Sommer 2004, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg

Bei einem ähnlichen Problemfall im Museum Schloss Gottorf ist man 1991/1992 einen unkonventionellen Weg gegangen. Der Flügelaltar aus der St. Laurentiuskirche zu Ries bei Apenrade, um 1460¹¹⁷, zeigte bei einer gründlichen Untersuchung drei übereinanderliegende Fassungen, die alle drei in einem nicht restaurierbarem Zustand waren und das Erscheinungsbild des Altars sehr unruhig machten¹¹⁸. Nach gründlicher Abwägung entschloss man sich, die überzeugendste Fassung von 1775 möglichst originalgetreu zu rekonstruieren, um dem Altar so wieder seine barocke Farbwirkung zu geben¹¹⁹, was zu einem optisch gelungenen Ergebnis führte, das den Altar wieder besser zugänglich macht¹²⁰.

Nun sind in Loquard nur Reste der ursprünglichen Fassung in den Gewandfalten und an geschützten Stellen erhalten. Aus diesen Resten hat Günther Robra in einer detaillierten Ausarbeitung die ursprüngliche Farbigkeit dokumentiert¹²¹. Auch dies könnte ein Ansatz zur Wiedergewinnung der Tiefenwirkung dieses Werkes sein, der aber wohl mit der heutigen Auffassung von Denkmalpflege nicht vereinbar ist.

Um die Altäre in dem gegenwärtigen guten Zustand zu erhalten, bedarf das Thema Heizung besonderer Beachtung. Das Schrumpfen des Holzes bei Wärme und ungenügender Luftfeuchtigkeit führt zu Holzrissen und Ablösen der Farbe. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Ihlower Altar in Aurich mit seinen diesbezüglichen Problemen Ende der 70er Jahre des 20. Jh. (siehe Aurich/Geschichte des Altars). Ein Exempel, wie man es nicht machen darf, findet sich in der Kirche von Loquard, wo eine in den 50er Jahren des 20. Jh. eingebaute Warmluftheizung ihren Luftstrahl direkt auf den Orgelprospekt bläst. Diese Heizung soll jetzt ausgewechselt werden.

Die Akzeptanz der Altäre in der Gegenwart

Unabhängig von den Strömungen in den einzelnen Gemeinden sind die Altäre als Kunstwerke dank engagierter kirchlicher und staatlicher Denkmalpflege heute gut geschützt. Vorgänge wie in Holtgaste (siehe Holtgaste /Geschichte des Altars) und Funnix (siehe Funnix / Geschichte des Altars) mit Gefährdung ganzer Altäre durch Min-dachtung der Werke seitens der Gemeinden sind heute nicht mehr vorstellbar.

¹¹⁷ Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Inv.-Nr. AB 1899

¹¹⁸ Lins 1994, S. 184-189

¹¹⁹ Lins 1994, S. 189

¹²⁰ Spielmann 1994, Farbtafel XIII

¹²¹ Robra 1989, S. 70-73

Die andere Frage ist, welche Beziehung haben die sämtlich lutherischen Gemeinden dieses Gebietes zu ihren ehemals katholischen Altären, von denen aber die meisten im 17./18. Jh. so überarbeitet wurden, dass sie für Lutheraner kompatibel wurden (siehe z. B.: Arle, Filsum, Hage, Sillenstede). Empfinden sie die Altäre als Teil ihres kirchlichen Lebens?

Dies ist sicherlich in den einzelnen Gemeinden unterschiedlich ausgeprägt, aber der Verfasser gewann den Eindruck, dass zahlreiche Gemeinden mit ihren Altären leben, was durch den ansprechenden Zustand der Altäre dank der Restaurierungen erleichtert wird.

Ein Beleg hierfür sind zahlreiche von den Gemeinden in Eigeninitiative bzw. durch die Pastoren erarbeitete Kirchenführer, die einem interessierten Laien den Zugang zur kirchlichen Kunst erleichtern. Besonders gelungen erscheinen hier die Kirchenführer von Sillenstede¹²² und Hage¹²³ sowie das sehr fundiert konzipierte Heft von Ingeborg Nöldeke über Schortens¹²⁴.

Bei seinen Besuchen in den Gemeinden erlebte der Verfasser des öfteren, wie die Altäre in die Gottesdienste einbezogen wurden. Besonders eindrucksvoll war eine Karfreitagspredigt in Arle, bei der das Geschehen unter dem Kreuz in Bezug zum Leben der Gemeinde gesetzt wurde. Zahlreiche Altäre werden an besonderen Feiertagen, z. B. Karfreitag, wieder gewandelt bzw. geschlossen und durch diese Veränderung in das Bewusstsein der Gemeinde gerückt (z. B. Arle, Aurich, Sillenstede, Tettens). In Oldorf wurde der Verfasser Zeuge eines Konfirmandenunterrichts, bei dem die jugendlichen Bibeltextzettel den einzelnen Altarszenen zuordnen sollten und so mit der Ikonographie vertraut gemacht wurden.

Wenn diese Beziehung zwischen den Gemeinden und ihrem Altar in der Haltung funktioniert, die auch zur Erschaffung dieser Kunstwerke geführt hat, dann stehen sie in den Kirchen an der richtigen Stelle, auch wenn dies aus konservatorischen Gesichtspunkten problematisch sein kann.

So bleibt der Wunsch, dass die Gemeinden auch weiterhin mit ihren Altären leben und so die pessimistische Äußerung des Restaurators Eike Oellermann widerlegen.

¹²² Wolken - Machtemes o. J.

¹²³ K. V. Hage 1999

¹²⁴ Nöldeke o. J. (2004?)

Katalog

Arle (Gemeinde Großheide) / Landkreis Aurich (Ostfriesland)

St. Bonifatius-Kirche - Geschnitzter Schrein

Geschnitzter Schrein: Nordniederländisch-Friesisch (?), um 1480¹²⁵ (Abb. 1)

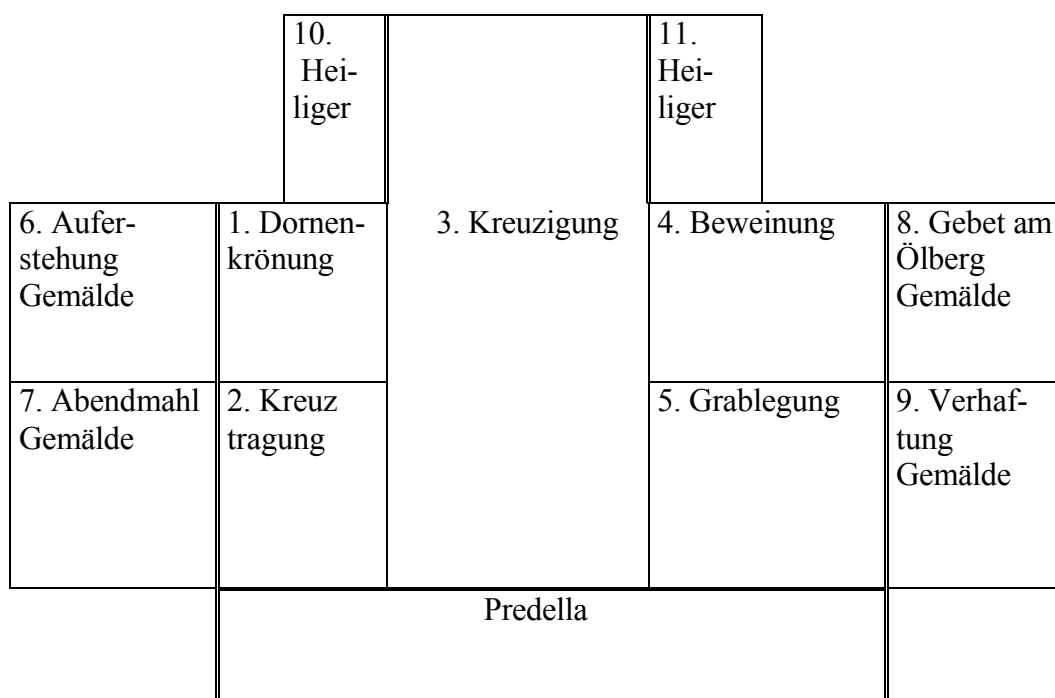
Material: Altarschrein Eiche –

Schnitzwerk nach Meinung des Restaurators vermutlich Linde¹²⁶

Farbig gefasst

Gemälde der Flügel: 17. Jh. – eventuell örtliche Werkstatt

Schematischer Altarplan - Nicht maßstabgerecht



Maße

Höhe des Schreins 2,38 m Breite des Schreins 2,41 m

Höhe des überhöhten

Mittelteils 0,77 m Breite 0,895 m

¹²⁵ Gmelin 1974, S. 234 unter Bezug auf den verwandten Altar in Hage (siehe dort)
u. Dehio 1992, S. 139

¹²⁶ Furmanek 2003, S. 3

Höhe der Seitenflügel	2,38 m	Breite der Seitenflügel	1,20 m
Höhe der Flügel am überhöhten Mittelteil	0,76 m	Breite	0,445 m
Höhe der Predella	0,60 m	Breite der Predella	2,41 m
Höhe der Altarfächer	0,64 m	Breite der Altarfächer	0,42 m
Tiefe der Altarfächer	0,12 m seitlich, mittig apsisartig vertieft bis auf ca. 0,16 m		

Das Programm

Der geschnitzte Schrein:

Linkes oberes Feld (1):	Dornenkrönung
Linkes unteres Feld (2):	Kreuztragung
Mittelfeld (3):	Kreuzigung
Rechtes oberes Feld (4):	Beweinung
Rechtes unteres Feld (5):	Grablegung

Die Gemälde der Flügel

Linker Flügel Innenseite oben (6):	Auferstehung
Linker Flügel Innenseite unten (7):	Abendmahl
Rechter Flügel Innenseite oben (8):	Gebet am Ölberg
Rechter Flügel Innenseite unten (9):	Verhaftung
Flügelinnenseiten am überhöhten Mittelteil (10 + 11): ein männliche und eine weibliche Figur – nicht identifizierbar	

Der geschnitzte Schrein (Abb. 2, S. 0007, u. 3, S. 0008):

1. Dornenkrönung

Linkes oberes Feld

Jesus sitzt im Zentrum der Szene mit gefesselten Händen. Seine Haltung ist aufrecht, der Kopf leicht zur linken Seite geneigt. Haltung und Gesichtsausdruck zeigen eine gefasste Schicksalsergebenheit, die im deutlichen Kontrast zu den rüden Kriegsknechten steht.

Die Figur Jesu wird überschritten von dem links vor ihm knienden Kriegsknecht mit am Knie zerrissenem Strumpf. Das Knien ist als spöttische Huldigungsgeste zu interpretieren, vermutlich hat er Jesus mit der Rechten ein <verlorenes> Szepter in die Hand gedrückt. Er streckt ihm die Zunge weit heraus.

Schräg rechts hinter Jesus und hinter seinem Kopf stehen zwei Kriegsknechte, die mit zwei <bis auf ein kleines Stück verlorenen> Stöcken die Dornenkrone auf seinen Kopf pressen. Um den Leidensdruck zu erhöhen, hängt der rechte Scherge sich erkennbar mit seinem Körpergewicht an die Stange.

Hinter dem „Huldigenden“ steht ein weiterer Scherge, der mit der linken Hand an den Haaren von Jesus zerrt.

Die Szene ist – wie die anderen drei Passionsszenen – in einen apsisartig vertieften Raum mit Kreuzgratgewölbe und einem gotischen Maßwerkfenster im Hintergrund eingepasst. Dies ermöglicht eine Tiefenstaffelung der Figuren, von denen die vorderen fast vollplastisch ausgearbeitet sind.

Die Darstellung der Dornenkrönung, wie sie bei Matthäus geschildert wird¹²⁷, zeigt in Arle erkennbare Übereinstimmungen mit der entsprechenden Tafel in Hage bis in die Gestaltung der vertikalen Faltengliederung. Hier wurde nach der gleichen Vorlage gearbeitet.

Nur der Soldat vorne rechts von Jesus entstammt einem anderen Vorbild. Er wendet dem Betrachter den Rücken zu und trägt eine Gugel, eine kapuzenartige Kopfbedeckung mit angeschnittenem Kragen, die, seit dem 14. Jh. in Mode, bis ins frühe 16. Jh. noch vom einfachen Volk getragen wurde¹²⁸. Am Gürtel trägt er eine Pilgerflasche in der für die Zeit modernen Form, wie sie auch der Meister E. S. auf seinem Kupferstich „Der große Liebesgarten“ zeigt¹²⁹.

Das Motiv

Die Dornenkrönung und Verspottung Jesu erfolgte nach der Verurteilung durch Pilatus und wird u. a. bei Matthäus geschildert¹³⁰.

In der Kunst des späteren Mittelalters wird die Darstellung der Verspottung zunehmend überlagert von einer blutigen Misshandlung Jesu im Sinne der „compassio“¹³¹.

2. Kreuztragung

Linkes unteres Feld (Abb. 4, S. 0008)

Die Bildmitte beherrscht der im Voranschreiten verhaltende Jesus. Er steht aufrecht unter dem auf seiner linken Schulter aufliegendem Kreuz, dessen senkrechter Querbalken eine Trennung zwischen Jesus und dem rechten Bildteil bildet. Mit einer leichten Körperdrehung nach links und dem nach links gewendeten Kopf, dessen Gesicht Ergebenheit in sein Schicksal ausdrückt, reicht er der links von ihm in leicht vorgebeugter Schritthaltung ihm folgenden Veronika das Schweiß Tuch zurück, auf dem das „vera icon“ abgebildet ist. Zwischen diesen beiden Menschen bringt der Künstler eine starke Beziehung zum Ausdruck, die zusätzlich durch den gemeinsamen Griff zum Schweiß Tuch betont wird.

¹²⁷ Mt. 27,27-30

¹²⁸ Loschek 1999, S. 219-220

¹²⁹ Waldburg Wolfegg 1997, S.69, Abb 37

¹³⁰ Mt. 27,27-30

¹³¹ Sachs 1973, S. 98

Diese Handlung entstammt einer legendären Überlieferung¹³².

Auf der rechten Seite hat der Schnitzer einen Anklang von Volksbelustigung in die Szene gebracht (Abb. 4, S. 0008). Rechts hinten sieht man den Kopf eines Mannes, der mit ballonartig aufgeblasenen Backen ein Horn bläst. Rechts vorne hat der Künstler eine gegenüber Jesus zu groß wirkende männliche Gestalt in affektiert verdrehter Haltung und mit einem unnatürlich zur Seite gedrehten Kopf von fast doppelter Größe gegenüber den Köpfen der Hauptfiguren dargestellt. Zusätzlich herausgehoben durch die betont modische Kleidung wirkt die Person karikaturhaft überzeichnet. Seine Stulpenstiefel entsprechen der Mode der 2. Hälfte des 15. Jh.¹³³, während die Strumpfhosen, die er trägt, teilweise bis ca. 1520 in Mode waren¹³⁴. Um für diese Figuren Platz zu gewinnen, hat der Schnitzer das Kreuz horizontal ins Bild gesetzt, der Längsbalken zeigt nach links hinten, während der Querbalken zwischen Jesus und den karikaturhaften Gestalten eine Trennung bildet. Dieser genreartige Einschub ist wohl von den Passionsspielen inspiriert. Abgesehen von der genrehaften Szene auf der rechten Seite zeigt die Komposition dieser Tafel wiederum Ähnlichkeit mit der entsprechenden Tafel in Hage (siehe Hage, Tafel 2). Dies gilt besonders für die Gruppe Jesus - Veronika.

Das Motiv

Die Kreuztragung wird in den Evangelien nur kurz erwähnt, u. a. bei Matthäus¹³⁵. Dort wird auch berichtet, dass Simon von Kyrene für Jesus das Kreuz tragen musste, woraus sich in der darstellenden Kunst die gemeinsame Kreuztragung entwickelte. Die Anwesenheit Marias bei der Kreuztragung wird abgeleitet aus der Tatsache, dass das Johannes-Evangelium ihre Anwesenheit unterm Kreuz erwähnt¹³⁶.

Veronika geht auf eine legendäre Überlieferung des 13. Jh. zurück, die seit etwa 1400 mit der Passion in Verbindung gebracht wird und ihm während der Kreuztragung das Schweiß Tuch reicht¹³⁷.

3. Kreuzigung

Mittelfeld (Abb. 2, S. 007)

Das Geschehen auf dem Kalvarienberg ist in drei Ebenen angeordnet und stimmt bis auf einzelne Details mit der Kreuzigungsszene in Hage überein.

¹³² Legenda Aurea 1999, S. 208

¹³³ Loschek 1999, S. 197

¹³⁴ Loschek 1999, S. 440

¹³⁵ Mt. 27,31b-32

¹³⁶ Jo. 19,26-27

¹³⁷ Sachs 1973, S. 345

Den oberen Bereich im überhöhten Mittelteil nehmen die drei Gekreuzigten ein. Auffallend ist die Darstellung des gekreuzigten Jesus mit der geraden Armhaltung und dem trotz des eingetretenen Todes straffen Körpers.

Der böse Schächer auf der rechten Bildseite zeigt mit seiner durch das qualvolle Sterben verkrampften Haltung und der die Blindheit für das Heil durch Jesus zitierenden Augenbinde seine Verlorenheit an (Abb. 3, S. 0008).

Die Figur des guten Schächers links ist ebenso wie der böse Schächer, mit den Armen über den Kreuzquerbalken gebunden, der übrige Körper hängt frei am Kreuz. Dieser Schächer wirkt in seiner ruhigen, ausgestreckten Haltung erkennbar entspannter, vertraut er doch auf das Wort Jesu: *„Ich sage Dir: Heute noch wirst Du mit mir im Paradies sein.“*¹³⁸ Seinen Kopf hat er mit noch offenen Augen zu Jesus gewandt.

Unter dem Kreuz Jesu liegt ein Gerippe, ein Hinweis auf den Ort der Kreuzigung, die *„sogenannte Schädelstätte, die auf hebräisch Golgatha heißt.“*¹³⁹

Zwischen den Schächerkreuzen und hinter dem Kreuz Jesu ist mit einer Lanze und einem Stab mit einem Schwamm – dem Essigschwamm¹⁴⁰ – ein Leichentuch als Hintergrund aufgespannt.

Es fehlen in Arle gegenüber Hage die beiden Engel, die das Blut Jesu auffangen und auch der Engel, der die Seele des guten Schächers entgegennimmt (siehe Hage). Ob dies auf eine Programmverkürzung zurückzuführen ist, auf eine Veränderung oder einen Verlust, lässt sich nicht klären.

Die mittlere Ebene beginnt links mit einer mittelalterlichen Stadtsilhouette, einem Zitat von Jerusalem.

Daneben, unterhalb des linken Schächerkreuzes, sitzen zwei Reiter auf ihren sich gegenüber stehenden Pferden, die sich so überschneiden, dass nur der Kopf des rechten Pferdes vollplastisch ausgearbeitet wurde. Dargestellt sind Longinus mit seinem Knecht, die gemeinsam die Lanze auf Jesus richten, um ihm den Seitenstich beizubringen. Aus der Tatsache, dass aus der Wunde Blut und Wasser floss, schloss man auf den Tod von Jesus¹⁴¹. In der sich später entwickelnden Legende wird überliefert, dass der fast blinde Longinus durch einen an der Lanze herunterlaufenden Blutstropfen Jesu wieder sehend und dadurch gläubig wurde¹⁴². Aus dem Gesichtsausdruck des Longinus ist erkennbar, dass ihn

¹³⁸ Lk. 23,43

¹³⁹ Jo. 19,17

¹⁴⁰ Jo. 19,29

¹⁴¹ Jo. 19,34

¹⁴² Legenda Aurea 1999, S. 182

der Blutstropfen noch nicht getroffen hat, er ist noch blind. Dies wird auch deutlich an seinem Versuch, mit den ins Leere greifenden Händen den Knecht beim Führen der Lanze zu unterstützen.

Rechts von der Mitte sitzen drei Soldaten, die um die Kleider Jesu losen. Die Kommunikation unter den Spielern hat der Künstler sehr prägnant herausgearbeitet. Es ist eine in sich abgeschlossene Gruppe. Über dem Kopf des rechten Soldaten der würfelnden Gruppe sitzt auf dem Berghang eine schwanzlose Eidechse, die aber leider farblich im Ton des Untergrundes übermalt wurde, sodass sie kaum erkennbar ist.

Die Eidechse wurde aufgrund ihres Winterschlafes in römischer Zeit als Hinweis auf Tod und Auferstehung auf Grabstelen angebracht¹⁴³.

Der Physiologus berichtet, dass die Eidechse im Alter blind wird und sich dann einen Platz in Richtung auf die Sonne sucht, um durch deren Licht wieder sehend zu werden. Dies interpretiert der Physiologus als Symbol für den Menschen, der durch die Sonne der Gerechtigkeit Christi wieder sehend wird¹⁴⁴.

Ob es sich hier um eine solche ikonographisch aufgeladene Eidechse handelt oder eine Genredarstellung, lässt sich aus dem Bildprogramm nicht eindeutig erschließen.

Zwischen der Gruppe der losenden Soldaten und dem Bildrand hängt frontal die Leiche von Judas an einem Baum. Seinen Geldbeutel hat er auf der Brust¹⁴⁵. Diese Figur ist mit einer brutalen Realistik in die Komposition eingefügt (Abb. 5, S. 0009).

In der unteren Ebene wird die linke Seite von den klagenden Frauen eingenommen. In der Mitte der Gruppe steht die zum Kreuz gewandte Maria. Der seitlich hinter ihr stehende Johannes und eine hinter ihr stehende Frau bewahren sie vor dem Zusammenbrechen. Eine Frau mit vor Schmerz gebeugtem Körper steht zu Maria gewandt vor ihr, eine dritte, die sich mit einem Tuch die Tränen trocknet, steht hinter Maria. Nach Matthäus müssten dies Maria, die Mutter von Jacobus Minor, sowie Salome sein. Die dritte müsste zu den vielen anderen Frauen gehören, die Jesus nach Jerusalem begleitet hatten¹⁴⁶.

Diese in ihrem expressiven Schmerz aufeinander bezogenen Frauen geben der Gruppe eine starke Geschlossenheit.

Rechts hinter den Frauen steht die ebenfalls bei Markus erwähnte Maria Magdalena¹⁴⁷, erkennbar an ihrem offenen Haar. Sie ist zum Kreuz gewandt und hebt in einem deutli-

¹⁴³ RDK 1958, Bd. 4, Sp. 933

¹⁴⁴ Physiologus 1981, S. 9

¹⁴⁵ Mt. 27,3-5

¹⁴⁶ Mk. 15,40-41

¹⁴⁷ Mk. 15,40

chen Ausdruck von Schmerz Arme und Kopf zu Jesus. Auch wenn sie halb verdeckt ist, ist sie in ihrem Gefühlsausdruck besonders ausgeprägt.

Auf der rechten Bildseite der unteren Ebene treffen vier Reiter aufeinander, die zu einer vernetzten Gruppe zusammengefasst sind (Abb. 6, S. 0009).

Der obere Reiter in der Mitte dieser Gruppe, der etwas erhöht steht, sodass er von dem vorderen nicht verdeckt wird, weist mit der rechten Hand auf Jesus. Dieser ist als der gute Hauptmann zu interpretieren, der sagte: „*Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn*.“¹⁴⁸ Er richtet seine Worte an den dominierend im Vordergrund stehenden Reiter, der mit seinem Szepter als Pilatus erkennbar ist.

Der von links auf Pilatus zureitende Soldat mit der zum Redegestus erhobenen Hand spricht Pilatus an.

Auf der Kuppe des Pferdes von Pilatus sitzt ein Affe. Ein hinter Pilatus auf einem als Kamel zu identifizierenden Tier vorbeireitende Mann neckt den Affen mit einem Stock. Das Gesicht dieses Mannes ist nach derselben Vorlage gearbeitet wie das des mittleren Soldaten in der Würfelszene. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Affe als Genrefigur zu interpretieren ist oder ob er eine Satire auf die Autorität des Pilatus sein soll¹⁴⁹. Bei einer ähnlichen Affendarstellung auf dem Passionsaltar von Hans Memmling im St. Annen-Museum in Lübeck, datiert auf 1491¹⁵⁰, tendieren die Katalogverfasser zu einem Sinnbild menschlicher Torheit¹⁵¹.

Der etwas ungepflegt wirkende Kamelreiter mit seinem Spitzbart lässt für die Gruppe eher eine Genredarstellung annehmen, ähnlich wie bei der Genregruppe in der Kreuztragung.

Das Motiv

Die in allen vier Evangelien geschilderte Kreuzigung, besonders ausführlich im Johannes-Evangelium¹⁵², hat die darstellende Kunst schon sehr früh angeregt. Eine der frühesten überlieferten Darstellungen findet sich im Codex Rabbula von 586¹⁵³. Hier erscheinen bereits neben den drei Gekreuzigten der Apostel Johannes, die vier Frauen (Maria, die Schwester von Maria, Maria Magdalena und die Frau des Klopas¹⁵⁴), die um die Kleider Jesu wüfelnden Soldaten und Longinus, der Jesus den Stich in die Seite beibringt. Das sind die im Johannes-Evangelium erwähnten Beteiligten.

¹⁴⁸ Mk. 15,39

¹⁴⁹ Sachs 1973, S. 21-22

¹⁵⁰ St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. Nr. 1948/138

¹⁵¹ Heise 1993, S. 32

¹⁵² Jo. 19,18-37

¹⁵³ Codex Rabbula, f. 13a

¹⁵⁴ Jo. 19,25

Im 14/15. Jh. wurde diese Darstellung unter dem Einfluss der franziskanischen Frömmigkeit dramatisiert und zur volkreichen Szene ausgeweitet. Die Beteiligten wurden in der Mode der Entstehungszeit der Altäre bewusst als Zeitgenossen dargestellt¹⁵⁵.

Dieser Vorgabe folgt auch die Tafel in Arle, wobei zahlreiche Übereinstimmungen mit der Tafel in Hage zu finden sind.

4. Beweinung

Rechtes oberes Feld (Abb. 2, S. 0007)

Die Bildmitte nimmt die sitzende Maria ein, auf deren Schoß der Oberkörper des toten Jesus liegt. Sie hält ihn mit der linken Hand an der Hüfte und stützt ihn zugleich mit ihren sich deutlich durch das Kleid markierenden Knien. Mit der rechten Hand greift sie unter seinen Kopf. Ihren Blick hat sie ins Leere gerichtet.

Neben dem Kopf Jesu kniet Johannes in einem roten Rock und einem kaselartigen, goldfarbigem Überhang. Er stützt ebenfalls den Kopf des Toten.

Hinter dieser Gruppe stehen drei Frauen, die auf Jesus ausgerichtet sind.

Alle Personen dieser Tafel wirken etwas beziehungslos nebeneinander gestellt, nur bei Maria ist eine Verbindung zu Jesus angedeutet.

Dieses Motiv wird in Hage nicht dargestellt.

Das Motiv

Die Beweinung wird als gesondertes Motiv in den Evangelien nicht erwähnt. Sie wird häufig im Zusammenhang mit der Kreuzabnahme und der Grablegung dargestellt.

Als eigenständiges Motiv tritt sie zuerst in der byzantinischen Kunst des 11. Jh. auf. In der deutschen Kunst erscheint das Motiv seit dem 15. Jh. in zunehmender Dramatisierung¹⁵⁶. Dem folgt die Tafel in Arle.

5. Grablegung

Rechtes unteres Feld (Abb. 7, S. 0010)

Der Sarg steht im Vordergrund quer im Bild. Josef von Arimathäa und Nikodemus stehen am Kopfende hinter dem Sarg und zu Füßen vor dem Sarg. Sie sind im Begriff, das Tuch mit dem Leichnam in den - wie auf den meisten Darstellungen - zu kleinen Sarg abzusenken.

Vor dem Sarg kniet eine vom Schmerz gekennzeichnete Maria Magdalena, die mit beiden Händen die linke Hand von Jesus ergriffen hat. Vor ihr steht die Salbdose. Über ihren lose herunterhängenden Haaren trägt sie ein Tuch.

¹⁵⁵ Sachs 1973, S. 219-222

¹⁵⁶ Sachs 1973, S. 60

Die Bildmitte hinter dem Sarg nimmt Maria ein, die in einer beherrschten Haltung den Blick auf den Kopf von Jesus gerichtet hat. Ihre Hände hat sie in einem Betgestus erhoben. Rechts hinter ihr stehen Johannes und Joseph von Arimathäa, der mit seiner rechten Hand den linken Arm von Jesus anhebt, mit der Linken greift er unter den Kopf Jesu.

Zwischen Johannes und Maria steht eine weitere Frau im Hintergrund.

Durch die Berührung des Körpers des Toten von drei Seiten erhält die Komposition eine starke Zentrierung, alle Personen sind halbkreisförmig auf Jesus bezogen. Sie sind sehr individuell ausgearbeitet. Daraus entsteht ein Kontrast zu den anderen Tafeln – ausgenommen die Kreuzigung - auf denen die Figuren etwas beziehungslos nebeneinander stehen und nicht so ausdrucksstark wirken.

Diese Tafel zeigt gegenüber Hage eine unabhängige Komposition.

Das Motiv

Das Johannes-Evangelium berichtet, dass Josef von Arimathäa den von Pilatus freigegebenen Leichnam Jesu zusammen mit Nikodemus beisetzte¹⁵⁷. Bei Matthäus wird überliefert, dass auch mehrere Frauen dabei waren¹⁵⁸. Diesem Bildschema folgt die Tafel von Arle.

Die Seitenflügel

Die vom Holz her zum Originalbestand gehörenden Seitenflügel sind durch horizontale Leisten in je zwei Felder unterteilt, sodass sich insgesamt vier Bildfelder ergeben.

Die ursprünglichen Gemälde wurden im 17. Jh. durch Bilder aus der Leidensgeschichte Jesu ersetzt¹⁵⁹. Vermutlich waren die Motive nicht mehr kompatibel mit dem sich festigenden Luthertum. Die Bilder zeigen eine deutlich schlichtere Handschrift als die geschnitzten Tafeln aus der Entstehungszeit des Altars.

Sie enthalten Passionsszenen, die das Programm des Mittelschreins ergänzen.

Der linke Flügel oben (Feld 6) zeigt die Auferstehung. Christus entschwebt dem offenen Sarg, umrahmt von fünf entsetzt fliehenden Wächtern. Dieses Geschehen selbst wird in den Evangelien nicht geschildert, es wird abgeleitet aus der Verkündigung des Engels an die drei Frauen am Grab¹⁶⁰.

Das untere Bild (Feld 7) zeigt in einem Zimmer mit Blick auf eine Stadt – ein Zitat von Jerusalem – das letzte Abendmahl¹⁶¹. Rechts von dem runden Tisch der Tafelrunde steht

¹⁵⁷ Jo. 19,38-42

¹⁵⁸ Mt. 27,61

¹⁵⁹ Robra 1959 u. Noah 1983

¹⁶⁰ Mt. 28,5-6

¹⁶¹ Mt. 26,17-30

ein Taufbecken. Damit sind die beiden von Luther beibehaltenen Sakramente zitiert, ein betont protestantischer Akzent.

Auf dem oberen Bild des rechten Flügels (Feld 8) ist das Gebet am Ölberg mit den schlafenden Jüngern dargestellt¹⁶².

Das untere Bild des rechten Flügels (Feld 9) zeigt den Verrat und die Verhaftung Jesu¹⁶³.

Auf den kleinen Flügeln des überhöhten Mittelteils (Feld 10 und 11) sind eine männliche und eine weibliche Figur dargestellt, ebenfalls aus dem 17. Jh., die aber nicht identifizierbar sind.

Die Rückseiten aller Flügel sind heute holzsichtig.

Altargehäuse

Ob Arle ursprünglich einen ähnlichen Gesamtbaldachin wie Hage gehabt hat, lässt sich nicht mehr klären.

Die Passionsfelder des Mittelschreins stehen in Konchen und sind ebenso wie in Hage überfangen von dreiteiligen Baldachinen, bei denen jeweils über dem Kielbogen die Mitte durch eine Fiale markiert wird, die von einem Dekor im Stil von Lanzettfenstern flankiert werden. In den Zwickeln der Baldachine sind florale Schmuckelemente angebracht.

Die gleichen Gestaltungselemente befinden sich siebenfach gebrochen über den Gekreuzigten.

Zwischen den Passionsszenen und dem überhöhten Mittelteil wird das Kreuzigungsfeld auf beiden Seiten durch ein mit floralen Elementen dekoriertes Rundbogensegment abgeschlossen.

Von geringfügigen dekorativen Abweichungen abgesehen, ist das reichhaltige und aufwendige Schnitzwerk, das die Bildtafeln einfasst, mit dem von Hage identisch. Es ist offensichtlich nach den gleichen Vorlagen gearbeitet worden.

„Spolien“

Neben den Tafeln des überhöhten Mittelteils und auf dem Mittelteil selbst (Abb. 8, S. 0010) stehen 5 Apostelfiguren, die erkennbar nicht zum ursprünglichen Bestand des Altars gehören, sondern nachträglich eingebracht worden sind. Dafür spricht auch ihre Höhe von ca. 73 cm, die nicht in die Proportionen des Schnitzaltars passt. Ihre Her-

¹⁶² Mt. 26,36-46 u. Mk. 14,32-42

¹⁶³ Mt. 26,47-56

kunft ist unbekannt. Das gleiche gilt für die stilistisch zugehörige Christus-Figur, die über dem Mittelteil auf einem dem Augenschein nach nicht originalen Wimperg steht. Es handelt sich um eine Himmelfahrtsdarstellung, wie sich aus dem Wolkenring um seine Hüfte schließen lässt.

Außer Christus ist nur die im Wimperg stehende Figur auf Grund der Muschel am Hut eindeutig als der Apostel Jacobus d. Ä. zu identifizieren. Bei den vier anderen wegen ihrer Barfüßigkeit und der Bücher auch als Apostel anzusprechenden Figuren fehlen die Attribute, um sie zu individualisieren.

Die Figuren stammen von einer anderen Hand. Die Gesichter sind sehr viel lebensnaher ausgearbeitet und der Faltenlauf der Gewänder ist flüssiger in seinem die Vertikale betonenden Verlauf.

Sie könnten etwas später als der Altar entstanden sein.

Zwei Tafeln aus der Kindheit Jesu

Zwei möglicherweise ursprünglich zur verlorenen Predella des Altar gehörende Reliefs haben in den 90er Jahren des 20. Jh. im Zusammenhang mit der Wiederanbringung der Seitenflügel heute ihren Platz in der Nische des zugemauerten Nordportals gefunden.

Die Geburt Jesu (Abb. 9, S. 0010)

Die Tafel war offensichtlich für ein relativ schmales Feld vorgesehen, sodass die Szene vertikal gestaffelt ist.

Der vordere linke Teil der Tafel wird eingenommen von dem auf einer Decke liegenden nackten Jesuskind. Es hat den Körper und das Gesicht eines Erwachsenen, wobei die Ausführung recht schlicht ist. Hinter dem Jesuskind knien Joseph und Maria – Maria in ihrer Bedeutungsgröße Joseph um Haupteslänge überragend. Joseph hat die Hände übereinander um seinen Wanderstock gelegt, Maria hat sie zur Anbetung gefaltet.

Rechts hinter Maria stehen Ochse und Esel in einer sehr naturalistischen Darstellungsweise vor dem Futtertrog. Diese Szene ist trotz ihrer künstlerischen Schlichtheit – oder gerade dadurch - von einer eindrucksvollen Dichte in der Aussage.

Die Geburtsgruppe wird nach oben abgeschlossen durch eine Mauer, hinter der die Felder mit den Hirten liegen. Da der Platz für Hirten, Schafe und Engelschor¹⁶⁴ nicht reichte, verkürzte der Künstler die Szene auf zwei Schafe und ließ die beiden Hirten auf Blasinstrumenten (Dudelsack?) musizieren, um die Engelschar zu zitieren. So

¹⁶⁴ Lk. 2,13

sind Geburtsszene und Verkündigung an die Hirten entsprechend dem Lukas-Text als zwei zusammengehörende Teile dargestellt. Diese kompositorische Straffung könnte bedingt sein durch die schmale Form der Predellafelder.

Das Motiv

Die Darstellung der Geburtsszene basieren auf der Überlieferung im Lukas-Evangelium¹⁶⁵. Der Ochse und der Esel wurden abgeleitet von Jesaja, bei dem es heißt: *„Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn, aber Israel kennt's nicht.“*¹⁶⁶ Schon in sehr frühen Darstellungen wurden so Texte aus dem Alten und Neuen Testament zusammengeführt.

Im späten Mittelalter verlagerte sich der Akzent der Darstellung von der Geburt zur Anbetung des Kindes, vor allem unter dem Einfluss der Visionen der Hl. Birgitta von Schweden in der Geburtsgrotte zu Bethlehem im Jahre 1372. Eine der frühesten Ausformungen im deutschsprachigen Raum findet sich auf der Geburtsszene des Thomas-Altars von Meister Francke¹⁶⁷. Dieses Motiv klingt auch in der Tafel von Arle an bis hin zu den unbedeckten Haaren Marias als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit.

Die Beschneidung

Die vordere Bildmitte wird eingenommen von Maria auf der linken Seite, die Jesus mit mütterlicher Fürsorge über einen mit einem Rundbogenfries geschmückten Altarblock hält. Von der rechten Seite tritt der aus der Geburtsszene wiedererkennbare Josef mit einem Ausfallschritt heran und nimmt mit der rechten Hand die Beschneidungshandlung vor, während er mit der Linken das Bein des Kindes festhält. Diese Gruppe hat durch die gemeinsame Handlung von Maria und Joseph eine gewisse Geschlossenheit, ohne dass der Schnitzer die Beziehung unter ihnen herausgearbeitet hätte.

Das weiche Gesicht Marias und das knöcherne des Josef sind identisch mit den Figuren auf der Geburtsszene. Ebenso hat das Jesuskind den gleichen, etwas ungekonnt wirkenden Ausdruck eines Erwachsenen. Die Gesichter sind offensichtlich nach den gleichen Vorlagen gearbeitet worden.

¹⁶⁵ Lk. 2,1-20

¹⁶⁶ Js. 1,3

¹⁶⁷ Leppien 1999, S. 141-142 u. Abb. S. 148

Die hinter dieser Gruppe stehenden drei Begleitpersonen sind nicht identifizierbar, dazu gibt es auch keinen Anhalt im Lukasevangelium. Sie wirken etwas beziehungslos nebeneinander gestellt.

Abmessungen, Stil und Gewandbehandlung lassen sich mit der Predella-Hypothese vereinbaren.

Bis in die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts standen diese beiden Tafeln zu beiden Seiten des überhöhten Mittelteils. Während Robra die Meinung vertritt, sie stammten aus einem aufgelösten Altar¹⁶⁸, hält der Gemeindepastor, Herr Neemann, es für möglich, dass sie zu der alte Predella gehörten.

Beide Tafeln zeigen stilistische Verwandtschaft mit den Figuren der Passionsszenen des Altars, sowohl in Haltung, Gewandbehandlung als auch in der Ausarbeitung der etwas rustikalen Gesichter. Ihre einheitliche Basisbreite von 34 cm als auch ihre Höhe von 54-59 cm – die heutige Predella hat eine Höhe von 60 cm – lassen eine solche Hypothese zu.

Das Motiv

Das jüdische Gesetz der Beschneidung wird überliefert als Vorschrift Gottes an Abraham und hatte bei Neugeborenen am achten Tag nach der Geburt zu erfolgen¹⁶⁹. Diesem Gesetz folgten auch Maria und Josef und gaben ihm den vom Verkündungengel genannten Namen „Jesus“¹⁷⁰. Nach dem Bericht des Pseudo-Matthäus nahm Josef die Beschneidung selbst vor. Somit fand sie nicht im Tempel statt. Dies ist eine Voraussetzung für die Anwesenheit Marias, die nach den überlieferten Vorschriften vor Ablauf der „Reinigungszeit“ von 40 Tagen den Tempel nicht betreten durfte¹⁷¹.

Im 14./15. Jh. verbreitete sich diese Darstellungsweise der Szene¹⁷². Dem folgt die Tafel von Arle.

Geschichte des Altars

Das sehr ähnliche ikonographische Programm, die teils bis in die Details gleiche Darstellungsweise und die nahezu gleichen Abmessungen deuten darauf hin, dass die Altäre von Arle und Hage in der selben Werkstatt zur etwa gleichen Zeit angefertigt worden sein müssen.

Beide Flügelaltäre zeigen den gleichen architektonischen Aufbau und fast gleiche Maße.

¹⁶⁸ Robra 1959, S. 29

¹⁶⁹ Gn. 17,10-12

¹⁷⁰ Lk. 2,21

¹⁷¹ Lv. 12,1-4

¹⁷² Sachs 1973, S. 59

Die oberen kleinen Flügel in Arle, die sich 1959 als Auszüge auf den Enden der Seitenflügel befanden, sind jetzt wieder am überhöhten Mittelteil angebracht, wo sie nach den erkennbaren Scharnierresten hingehören¹⁷³.

Sofern der Altar ursprünglich eine Predella hatte – was nach dem Hager Vorbild anzunehmen ist – ist diese verloren gegangen, eventuell bis auf die zwei Tafeln aus der Kindheit Jesu. Die jetzige Predella wurde um 1970 angefertigt¹⁷⁴.

Zur Restaurierungen gibt es folgende Anhaltspunkte:

Im 17. Jh. fand eine Barockisierung der Außenflügel mit den jetzigen Gemälden statt¹⁷⁵. 1677 ist der Altar lt. einer Inschrift auf dem einen Flügel „*von Hausmüttern ausgeschmückt worden*“. Ob dabei auch die heutigen Tafelbilder entstanden sind, lässt sich nicht klären.

Der Restaurator Peter Furmanek geht 2003 davon aus, dass die heutige Farbfassung des Schnitzaltars weitgehend die Erstfassung zeigt¹⁷⁶, demnach wäre diese im Barock nicht überarbeitet worden. Dafür spricht auch die reiche Vergoldung der Figuren, die in Ost-Friesland im protestantischen Barock häufig überfasst wurde.

In dem „Inventarium von den Mitteln der Kirche zu Arle – errichtet im Juni 1860“¹⁷⁷ wird berichtet: „*Im Jahre 1857 wurde das Altarblatt zur Vervollständigung des Fehlenden abgenommen.*“ Dies dürfte nur eine Art Reparatur gewesen sein.

Eine umfangreichere Restaurierung und Konservierung wurde 2003 durch die Firma „Konservieren und Restaurieren Peter Furmanek“, Hannover, durchgeführt. Soweit aus dem Restaurierungsbericht zu ersehen ist, wurde der Altar gesäubert, Schadstellen wurden ausgebessert und retuschiert und die vorhandene Farbfassung wurde stabilisiert¹⁷⁸.

So präsentiert sich der Altar heute in einer farblich sehr frischen und ansprechenden Art, was seiner kirchlichen Funktion zugute kommt.

Stilistische Einordnung und Datierung

Wie in Hage wirken die Figuren der Passionsszenen einschließlich der beiden Einzel tafeln in ihrer rustikalen Schlichtheit – bis auf die Grablegung – etwas steif und nebeneinander gestellt. Bei der Faltengliederung der Gewänder dominiert, genau wie in Hage, eine vertikale Rhythmisierung. Die Figuren der Kreuzigungsszene und die der Grablegung zeigen neben einer stärkeren Individualisierung und Bewegtheit eine

¹⁷³ Robra 1959, S. 29 u. Photo aus dem Besitz von Herrn Pastor Diedrich Neemann, Arle

¹⁷⁴ Lt. mündlicher Auskunft von Herrn Pastor Diedrich Neemann, Arle

¹⁷⁵ Robra 1959, S. 29 u. Dehio 1992, S. 138

¹⁷⁶ Fuhrmann 2003, S. 4

¹⁷⁷ Corpora Bonorum

¹⁷⁸ Furmanek, 2003, S. 3

deutlichere Vernetzung innerhalb der Gruppen. Dies könnte, ebenso wie in Hage, die Hypothese stützen, dass hier ein anderer Schnitzer – eventuell der Meister selbst – tätig war.

Die Datierung von Robra auf Ende des 15. Jh.¹⁷⁹, der sich inzwischen auch der Dehio mit ca. 1480 anschließt¹⁸⁰, wirkt einleuchtend. Auch modische Details sprechen für diese Datierung.

Standort des Altars

Die Kirche von Arle wird im Stader Copiar von 1420 als eine der sechs Sendkirchen im ostfriesischen Bereich des Bistums Bremen aufgeführt¹⁸¹ und hatte damit eine übergemeindliche Funktion.

Die ursprünglich aus Tuffstein erbaute Apsissaalkirche wurde auf einer sehr hohen Wurt errichtet. Der Dehio datiert den Bau in die 2. Hälfte des 12. Jh.¹⁸², Noah auf ca. 1200¹⁸³.

Die Apsis ist leicht eingezogen und um eine Stufe erhöht. Dort steht der Stipes mit dem Altar.

¹⁷⁹ Robra 1959, S. 29

¹⁸⁰ Dehio 1992, S. 138-139

¹⁸¹ Smid 1974, S. 37

¹⁸² Dehio 1992, S. 138-139

¹⁸³ Noah 1989, S. 47

Aurich / Landkreis Aurich (Ostfriesland) - Lamberti-Kirche

Flügelaltar

Flügelaltar - Antwerpen – 1500-1510

Festtagsseite (Abb. 10, S. 0011):

Mittelteil: geschnitzter Schrein

Material: Eiche

Farbig gefasst

2 Seitenflügel: je 2 Gemälde auf Holztafeln

2 Flügel am überhöhten Mittelteil: je 1 Gemälde auf Holztafeln

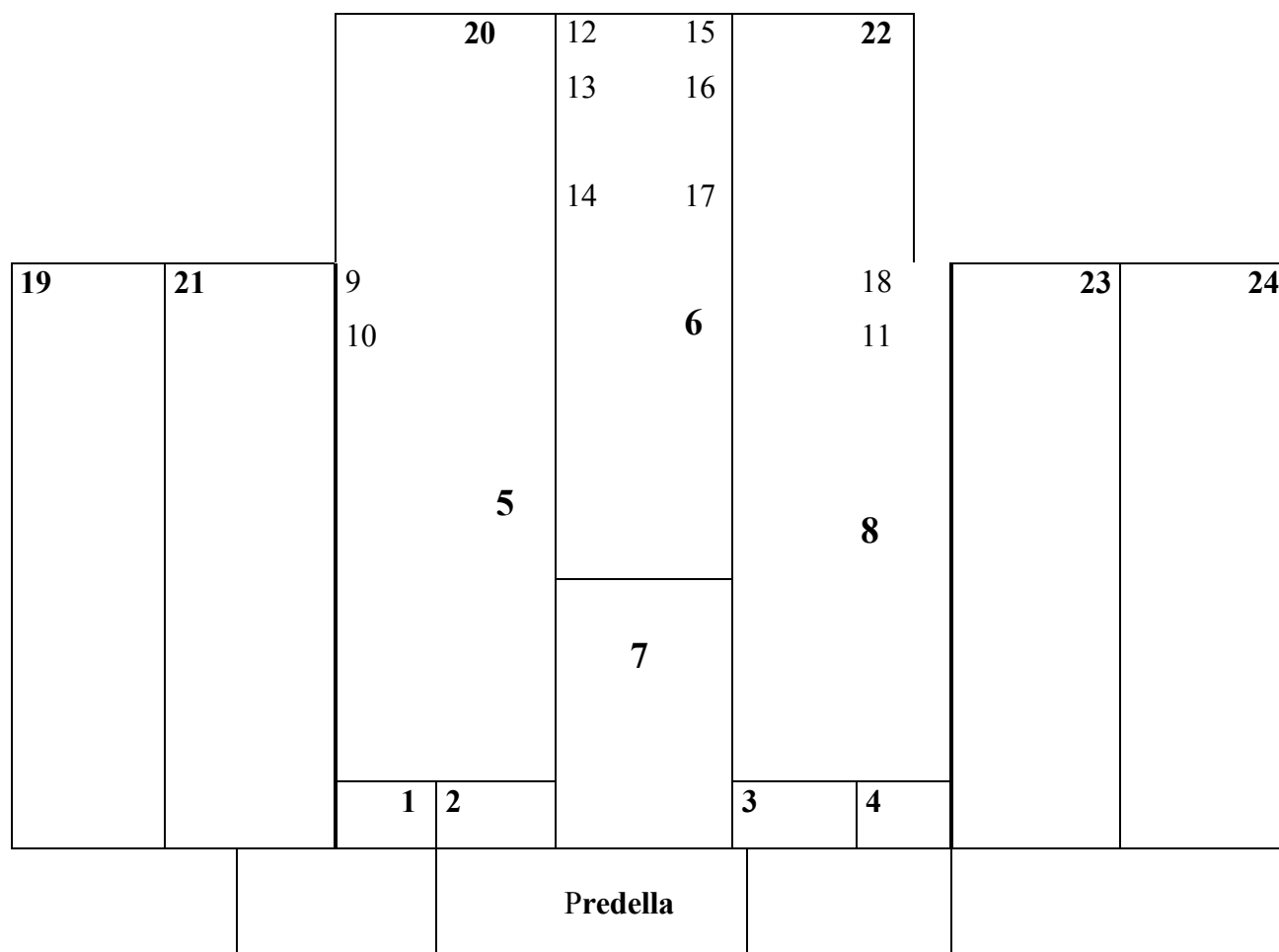
Werktagsseite (Abb. 23, S. 0019):

Mittelteil: 4 Gemälde auf Holztafeln

Überhöhter Mittelteil: 2 Gemälde auf Holztafeln

Predella: 3 Schrifttafeln

Schematischer Altarplan - Festtagsseite – nicht maßstabgerecht



Maße:

Mittelschrein ab Predella Höhe 1,72 m Breite 2,40 m

Überhöhter Mittelteil ab Predella Höhe 2,60 m Breite 0,98 m

Seitenflügel	Höhe 1,72 m	Breite 1,14 m
Flügel am überhöhten Mittelteil	Höhe 0,90 m	Breite 0,47 m
Predella ohne Schweif	Höhe 0,91 m	Breite 1,75 m
Tiefe des Schnitzwerkes in der Kreuzigung ca. 0,22 m, in der Beweinung ca. 0,17 m in den kleinen Feldern ca. 0,14 m		

Programm

Der geschnittzte Schrein

1. Verkündigung
2. Heimsuchung
3. Geburt
4. Beschneidung
5. Kreuztragung
6. Kreuzigung
7. Beweinung
8. Auferstehung u. Noli me tangere

Die Tafelgemälde

19. Gefangennahme
20. Jesus vor Kaiphas
21. Jesus vor Pilatus
22. Noli me tangere
23. Himmelfahrt
24. Ausg. d. Hl. Geistes

Konsolfiguren zur Passionsgeschichte

9. Einzug in Jerusalem
10. Gebet am Ölberg
11. Jesus erscheint Maria

Konsolfiguren der sieben Sakramente

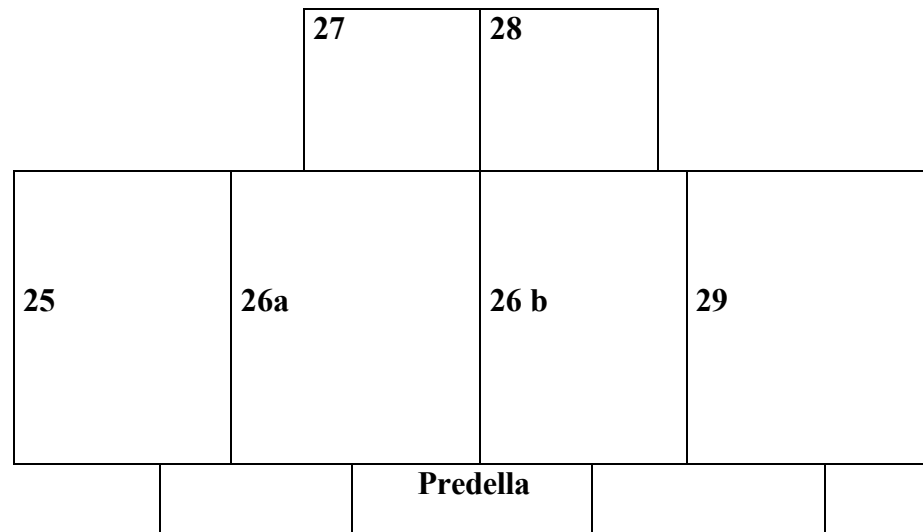
12. Taufe
13. Firmung
14. Priesterweihe
15. Eheschließung
16. Beichte
17. Eucharistie
18. Sterbesakrament

Werktagsseite Abb. 23):

Mittelteil: 4 Gemälde auf Holztafeln

Überhöhter Mittelteil: 2 Gemälde auf Holztafeln

Schematischer Altarplan – Werktagsseite – nicht maßstabgerecht



Maße:

Gemäldetafeln in Mittelteil: Höhe 1,72 m Breite 0,59 m

Gemälde im überhöhten Mittelteil: Höhe 0,91 m Breite 0,47 m

Programm

- 25. Abraham und Melchisedek
- 26 a u. 26 b Gregorsmesse
- 27. Gregorsmesse - Vera Icon
- 28. Gregorsmesse – Erscheinung Christi
- 29. Abendmahl

Festtagsseite

Beschreibung der Relieffelder des geschnitzten Schreins lt. Plan

1. Verkündigung

Mittelschrein – linkes unteres Feld (Abb. 11, S. 0012)

Eingefasst von zwei Strebfeilern, die von Fialen bekrönt werden, öffnet sich ein Raum, an dessen Rückseite ein zugedecktes Bett die gesamte Breite einnimmt. Die Bettdecke ist durch ungleichmäßige Röhrenfalten gegliedert. Die Rückwand des Raumes hinter dem Bett ist durch einen Wellenfries geschmückt, darüber der Streifen eines Vorhanges.

An der linken Raumseite vor einem Fenster mit Maßwerkgliederung steht der Verkündigungengel Gabriel, schräg auf den Betrachter ausgerichtet, dem er sich weit

ausschreitend zuwendet. Seine auseinander stehenden Knie bieten dem ausbauschenden Umhang eine voluminöse Fläche, die zusätzlich durch die im Segensgestus erhobene rechte Hand und die unter dem Umhang hervorgestreckte linke Hand erweitert wird. Der Saum seines Umhangs ist mit einer gestickten Bordüre eingefasst. In der geschlossenen linken Hand hat Gabriel wohl ursprünglich sein <verlorenes> Attribut, eine Lilie, gehalten. Beide Hände sind – wie die meisten Hände in diesem Altar – recht plump gearbeitet. Die Haare stehen unterhalb eines Reifes seitlich ab und rahmen ein etwas starres Gesicht.

Die raumgreifende, zu dreiviertel ausgearbeitete Figur, die auf einer Plinte steht, nimmt etwa die halbe Bildbreite ein, hätte aber Maria nicht angeschaut. Vom Ablauf her müsste der Engel zur Seite, zur <verlorenen> Maria, gewendet stehen. Dafür reicht aber die Tiefe des Faches nicht aus. So muss diese Stellung des Engels original sein, wohl aus optischen Gründen oder der nach Augenschein alte Engel ist eine nach 1930 eingebrachte Spolie, da Fastenau 1930 vom Fehlen sowohl Marias als auch des Engels in diesem Feld berichtet¹⁸⁴.

Zum Verständnis dieser Szene wäre es sinnvoll, die Figur der Maria zu ergänzen.

Das Motiv

Die Verkündigung der Geburt Jesu durch den Erzengel Gabriel wird im Lukas-Evangelium geschildert¹⁸⁵. Das Motiv der Darstellung der Verkündigung in Marias Schlafgemach entwickelte sich im 15. Jh.¹⁸⁶.

2. Heimsuchung

Mittelschrein – 2. unteres Feld von links (Abb. 12, S. 0012)

Bei gleicher Rahmengestaltung wie bei Feld 1 lässt eine Landschaftsandeutung im Hintergrund die Interpretation zu, dass diese Szene vor einem Haus spielt, dessen Architekturteile am rechten Bildrand erkennbar sind.

Auf der linken Bildseite steht Maria. Sie trägt über einem rötlichen Untergewand ein goldfarbenes Kleid und darüber einen mit einem breiten Band über der Brust zusammengehaltenen Tasselmantel, wie er im 13. Jh. Mode war¹⁸⁷, ein Beispiel dafür, dass man die heiligen Personen gerne in würdig-altmodischer Kleidung darstellte.

Die Falten von Marias Gewändern verlaufen fast vertikal und betonen so ihre jugendlich-schlanke Figur. Auf dem bestickten Saum ihres Umhangs sind Buchstaben er-

¹⁸⁴ Fastenau 1930, S. 16

¹⁸⁵ Lk. 1,26-38

¹⁸⁶ Sachs 1973, S. 343

¹⁸⁷ Loschek 1999, S. 344

kennbar, die sich aber – wie auch bei den anderen Figuren des Schnitzaltars - nicht deuten lassen.

Die goldenen Haare Marias fallen in nur oberflächlich ausgearbeiteten, lockeren Zöpfen fast bis zur Hüfte. Ihre Hände streckt sie Elisabeth entgegen. Das Gesicht Marias hat einen mädchenhaften Ausdruck.

Von rechts schreitet in einem großen Ausfallschritt Elisabeth auf Maria zu. Diese breite Schritthaltung mit den vorstehenden Knien bietet die Fläche zur Ausbreitung des bis zur Hüfte herabgerutschten Umhangs von Elisabeth und schafft so die Voraussetzung zu einer voluminösen Darstellung der Figur. Die Oberkante des goldfarbigen Umhangs klappt oberhalb der Hüfte nach hinten und lässt die blaugrüne Innenseite erkennen.

Der Oberkörper Elisabeths ist weit nach vorne zu Maria vorgebeugt, ihre etwas plumphen Hände streckt sie Maria entgegen. Die Haltung drückt eine ausgeprägte Zuwendung aus. Die Figur der Elisabeth wäre aufgerichtet um etwa zwei Köpfe größer als Maria. Möglicherweise handelt es sich hier um eine „Assemblage“, d. h. eine vorgearbeitete Figur wurde hier eingefügt, eine Arbeitsweise, die in Antwerpen öfters angewandt wurde¹⁸⁸.

Das Gesicht Elisabeths wirkt erkennbar älter und knochig. Auf dem Kopf trägt sie ein reich gefälteles, geknotetes Tuch, das die Haare wie eine Haube bedeckt.

Durch die gegenseitige Zuwendung und die sich überschneidenden Arme zeigt die Gruppe eine starke Geschlossenheit.

Das Motiv

Nach der Verkündigung brach Maria zu einem Besuch ihrer vom Verkündigungengel erwähnten Verwandten Elisabeth auf, die mit Johannes dem Täufer schwanger war und bei der Ankunft Marias erkannte, dass diese mit dem Sohn Gottes schwanger war, denn „*das Kind hüpfte vor Freude in ihrem (Elisabeths) Leib*“¹⁸⁹.

Eine frühe Darstellung dieses Motivs zeigt der Codex Egberti um 980¹⁹⁰. Nach Einführung des Festes der Heimsuchung 1263 tritt das Motiv häufiger auf.

3. Geburt

Mittelschrein – 4. unteres Feld von links (Abb. 13, S. 0013)

Den Vordergrund des bühnenartigen Bildraumes nehmen Maria, Josef und das neugeborene Kind ein.

¹⁸⁸ Schäfer 2003, S. 116

¹⁸⁹ Lk. 1,39-45

¹⁹⁰ Ronig 1977, S. 31, Fol. 10v

Links ist die halb kniende Maria dargestellt, eine Haltung, die es dem Schnitzer wieder ermöglicht, den goldenen Umhang Marias breitflächig auszubreiten und an den umschlagenden Rändern die grünblaue Innenseite des Umhangs zur Geltung zu bringen. Ihr mädchenhaftes Gesicht wird von den in losen Zöpfen fallenden Haaren umfasst. Die nur schlicht ausgearbeiteten Hände hält sie in Bethaltung dem Jesuskind entgegen. Marias Gesicht stimmt mit der Darstellung in Tafel 2 überein.

Das in Windeln gewickelte Kind liegt in sehr natürlicher Haltung mit angezogenen Knien und zu Fäustchen geballten Händen auf einem mit Stroh bedecktem Hocker. Es muss bei einer Restaurierung im späten 20. Jh. ergänzt worden sein, denn Gmelin weist in seiner Altarbeschreibung von 1974 darauf hin, dass das Kind fehlt¹⁹¹.

Von der rechten Seite kommt mit einem weiten Schritt der gegenüber Maria überdimensioniert wirkende Joseph heran. Über die weit gespreizten Beine fällt der Mantel breitflächig, wodurch er auf der Rückenseite Quetschfalten bildet. Hinter seinem Kopf ist eine zurückgeklappte Gugel erkennbar, wie sie bis ins 16. Jh. in den einfachen Ständen Mode war¹⁹². Hier hat der Schnitzer die voluminöse Aufbauschung der Figur zum Exzess getrieben.

In der linken, vorgestreckten Hand hält Joseph eine Kerze, deren Flamme er mit der rechten Hand schützt. Dabei kommen die geschoppten Ärmel seines aufwendigen Rocks zur Geltung. Sein kantiger Kopf mit Stirnglatze ist zu Maria gewandt. Haare und Bart sind nur skizzenhaft aber optisch wirksam ausgearbeitet.

Diese Szene wird nach hinten abgegrenzt durch einen Palisadenzaun. Darüber ist der Kopf eines Ochsen zu erkennen, der dazugehörige Esel ist möglicherweise verloren gegangen. Am linken Bildrand steht, das Gesicht durch das Fischblasenschleierwerk fast verdeckt, ein Mann, der seine Hand vor die Brust hält, wohl einer der Hirten.

Der Größenunterschied zwischen Maria und Joseph lässt die Frage stellen, ob diese beiden Figuren zusammengehören oder ob die Werkstatt für Joseph ein vorhandenes Stück verwendet hat, da eine solche Hervorhebung der Josepfsfigur eher ungewöhnlich ist. Auch hier könnte es sich um eine „Assemblage“ handeln wie bei Elisabeth (Tafel 2).

Das Motiv

Die Darstellung der Geburtsszene basiert auf dem Bericht des Lukas-Evangeliums¹⁹³. Ochse und Esel gehen auf Jesaja zurück: *„Der Ochse kennt seinen Besitzer und*

¹⁹¹ Gmelin 1974, S. 636

¹⁹² Loschek 1999, S. 219-220

¹⁹³ Lk. 2,1-20

der.....Esel die Krippe seines Herrn; Israel aber hat keine Erkenntnis, mein Volk hat keine Einsicht.“¹⁹⁴ Schon im 3./4. Jh. wurden diese Tiere in der Geburtsszene als die Vertreter des Juden- und Heidentums gedeutet und so eine typologische Verbindung zwischen Altem und Neuem Testament geschaffen¹⁹⁵.

4. Beschneidung

Mittelschrein – 5. unteres Feld von links (Abb. 14, S. 0013)

Das Zentrum der Darstellung bildet der mit einem Kissen bedeckte Altarblock mit dem halb liegenden Jesuskind. Links steht – im Gesichtsausdruck identisch mit den vorigen Darstellungen – Maria, diesmal die Haare mit einer Haube bedeckt. Ihren rechten Arm hält sie stützend hinter den Rücken des Kindes. Ein leichter Ausfallschritt zum Altar lässt wieder Fläche zur Ausbreitung des Umhangs entstehen, die zum Altar hin durch einen Schal verlängert wird, der über ihrem rechten Unterarm hängt.

Hinter dem Kopf des Kindes steht ein bärtiger, nicht identifizierbarer Mann, der keinerlei Ähnlichkeit mit dem Joseph der Geburtsszene hat. Mit seiner rechten, etwas unförmigen Hand greift er von hinten stützend um das Jesuskind. Daneben ist Kopf und Oberkörper einer weiteren Frau erkennbar, die auf das Kind schaut.

Rechts vom Altar steht der Hohenpriester. Er ist sehr aufwendig gekleidet mit einem seitlich geschlitzten Rock über seinem Untergewand und einem Cape sowie einer Kopfbedeckung, die aber keine Ähnlichkeit mit der Hornmitra des Hohenpriesters hat, dessen Funktion er hier aber erkennbar wahrnimmt. Mit einem überdimensionierten, für den Zweck ungeeigneten Messer nimmt er die Beschneidung vor.

Diese Figur ist wieder sehr voluminös gearbeitet. Mit Hilfe des Ausfallschrittes mit dem linken Bein und dem vorgebeugten Oberkörper wird Fläche für die Stoffdekoration geschaffen. Zusätzlich schafft die vorgestreckte linke Hand, die das Kind am rechten Bein hält, Volumen. Ein Vergleich mit der Elisabeth der Heimsuchung (Tafel 2) zeigt, dass beide Figuren eine sehr ähnliche Körpergestaltung haben.

Die Darstellung ist mit ihrer Zentrierung auf die Beschneidung von einer gewissen Brutalität.

Das Motiv

Nach dem mosaischen Gesetz musste die Beschneidung am 8. Tag nach der Geburt erfolgen¹⁹⁶. Dieser Vorschrift folgten auch Maria und Joseph und gaben dem Kind den

¹⁹⁴ Js. 1,3

¹⁹⁵ Sachs 1973, S. 139-140

¹⁹⁶ Gn. 17,12.

vom Engel vorgegebenen Namen Jesus¹⁹⁷. Dies wird auf dieser Tafel dargestellt, wobei die Anwesenheit Marias bei der Beschneidung ein Verstoß gegen das mosaische Gesetz wäre, wo es heißt, dass eine Frau erst am 40. Tag nach ihrer Niederkunft zur Darbringung des Kindes wieder in den Tempel kommen darf¹⁹⁸, die Darstellung auf der Tafel mit Altartisch und Hohenpriester aber die Handlung im Tempel spielen lässt. Das Thema der Beschneidung verbreitet sich in der westeuropäischen Kunst zunehmend im 14./15. Jh., wobei häufiger dabei auch Maria anwesend ist¹⁹⁹. Dieser Fehler könnte darauf zurückzuführen sein, dass bei den Christen schon im 1. Jh. die Taufe an die Stelle der Beschneidung trat²⁰⁰ und so die für die Beschneidung geltenden Vorschriften im 14./15. Jh. nicht mehr geläufig waren.

5. Kreuztragung

Mittelschrein – linkes Feld (Abb. 15, S. 0014)

Die Mitte dieser Szene beherrscht der das Kreuz tragende Jesus. Er ist in Seitenansicht dargestellt. In der Zugrichtung bewegt er sich mit einem weiten Schritt in leicht gebeugter Haltung nach rechts. Durch die gespreizten Beine hat der Schnitzer wieder eine Fläche geschaffen für die Ausbreitung des Rockes von Jesus. Die Fläche ist durch sich kreuzende Falten gegliedert. Am Boden staucht sich der Rocksaum ausbauschend, in der Taille wird er durch den Strick zusammengezogen, während das Ober- teil über dem zum Kreuz greifenden Arm durch die geschoppten Ärmel wieder Volumen bekommt.

Das Kreuz mit einem sehr großen Querbalken, der die Bildfläche diagonal teilt, liegt auf der linken Schulter von Jesus, wobei diese Belastung in der Körperhaltung Jesu nur andeutungsweise zum Ausdruck kommt. Das vergoldete Kreuz ist mit einem Rankenmuster punziert.

Der Kreuzlängsbalken läuft nach schräg unten zum linken Bildrand. Hinter dem Längsbalken ist Simon von Kyrene zu erkennen, der im Begriff ist, das Kreuzende anzuheben.

Am linken Bildrand steht vor dem Kreuzlängsbalken ein Soldat mit Sturmhelm, Harnisch und Plattenpanzerung. In der rechten Hand hält er einen groben Knüppel und eine Tasche. Er ist im Begriff, Jesus mit dem rechten Fuß ins Gesäß zu treten. In der Körperhaltung wirkt dieses Treten sich nicht aus.

¹⁹⁷ Lk. 2,21

¹⁹⁸ Lv. 12,1-7

¹⁹⁹ Sachs 1973, S. 59

²⁰⁰ Sachs 1973, S. 59

Am rechten Bildrand steht ein sehr dekorativ gekleideter Soldat in einem detailliert ausgearbeiteten Harnisch. Er zieht Jesus an dem um dessen Taille geknoteten Strick vorwärts, woraus sich die bogenförmige Körperhaltung ergibt. Er trägt ebenso wie weitere Figuren dieses Altars Kuhmaulschuhe, wie sie zu Beginn des 16. Jh. in Mode kamen²⁰¹.

Links in dem Winkel zwischen Kreuzquer- und Längsbalken steht Johannes, den leicht erhobenen Blick aus dem Bild herausgerichtet.

Über Jesu Kopf und dem Kreuz ist der Kopf von Maria zu erkennen, deren Gesicht erkennbar nach dem selben Modell gearbeitet ist wie in den vorigen Szenen. Sie hat ihren Umhang über die Haare gezogen und blickt aus dem Bild heraus.

Hinter Maria stehen die beiden Schächer, mit weißen, langärmeligen Büberhemden bekleidet, die Hände gefesselt. Beide schauen aus dem Bild heraus. Daneben ist noch der Kopf eines Mannes mit Hornmitra erkennbar, wohl ein Hohenpriester.

Die Komposition ist sehr eingängig gestaltet, zentriert auf den kreuztragenden Jesus, aber die Personen stehen, bis auf Jesus und der rechte Soldat mit dem Strick, beziehungslos nebeneinander.

Das Motiv

Die Evangelien berichten nur kurz über die Kreuztragung und über Simon von Kyrene, den die Soldaten zwangen, für Jesus das Kreuz zu tragen, da dieser dafür zu schwach war²⁰². Entsprechend trägt in den frühen Darstellungen häufig Simon das Kreuz alleine, beispielsweise im Codex Egberti von 980²⁰³. Später setzte sich dann die gemeinsame Kreuztragung durch, häufig ergänzt durch eine Vielzahl von Personen. Dagegen ist hier die Darstellung auf die direkt Beteiligten beschränkt, nur erweitert um Maria und Johannes, deren Anwesenheit unter dem Kreuz²⁰⁴ den Künstlern den Anlass bot, sie auch bei der Kreuztragung schon mit einzubeziehen.

6. Kreuzigung

Mittelschrein – oberes Mittelfeld (Abb. 16, S. 0015)

Im großen Mittelfeld des geschnitzten Schreins ist die Kreuzigung dargestellt. Sie ist in drei Ebenen aufgeteilt.

Die obere Ebene nehmen die drei Gekreuzigten ein. Der Querbalken des Tau-Kreuzes Jesu überspannt die ganze Bildbreite. Der Körper von Jesus ist, vom Betrachter aus,

²⁰¹ Loschek 1999, S. 333

²⁰² Mt. 27,31b-32, Mk. 15,20b-21, Lk. 23,26-28

²⁰³ Ronig 1977, S. 100-101, Fol. 83v

²⁰⁴ Jo. 19,25-27

leicht nach rechts ausgebogen, der Kopf nach links geneigt. Die überlängten, sehr schlanken Arme sind in einer leichten Schräge fast bis zu den Enden des Kreuzquerbalkens ausgestreckt. Die geschlossenen Augen sowie die Seitenwunde lassen erkennen, dass der Tod bereits eingetreten ist, ohne dass dies bei der Körperhaltung, die bis auf den leicht geneigten Kopf straff ist, zum Ausdruck kommt. Jesus wirkt nicht vom Martyrium gebrochen. Auch hier ist das vergoldete Kreuz mit einem Rankenmuster punziert.

Ganz anders sind die beiden Schächer gearbeitet. Bei beiden sind die Wunden des Brechens der Beine zur Beschleunigung des Todes zu erkennen²⁰⁵. Sie sind beide an rohe Rundhölzer gefesselt. Beiden sind die Augen verbunden und sie sind mit der Bruch (eine altertümliche Unterhose) bekleidet, wobei die Geschlechtsteile überproportional betont sind.

Der gute Schächer zur Rechten Jesu, der sich vor seinem Tod zu Jesus bekannte²⁰⁶, hängt trotz der überstandenen Qualen in einer entspannten Haltung am Kreuz. Der zweite Schächer, der nicht bereute, hängt grausig verzerrt am Kreuz. Über seinem Kopf und den Augen hängt ein schwarzes, gezattetes Tuch als Symbol seiner Blindheit für das Heil (Abb. 17, S. 0016).

Hier nutzt der Künstler den Gestaltungsspielraum für die Schächer aus, während für die Darstellung Jesu stets ein vorgegebener Würdekanon eingehalten werden musste. Hinter den Gekreuzigten ist die Silhouette einer mittelalterlichen Stadt erkennbar als Zitat von Jerusalem.

In der mittleren Ebene direkt am Fuß der Kreuze sind die Begleitpersonen angeordnet. Links vom Fuß des Kreuzes Jesu steht ein Pferd quer im Bild, dessen Körper fast vollständig verdeckt wird durch den weit ausschwingenden, goldfarbenen Umhang des Reiters. Die Umhangfläche wird durch eine lebhaft Faltengliederung belebt. Der erhobene rechte Arm des Reiters mit seinem stark geschoppten und dadurch fülligeren Ärmel verdeckt den Oberteil des Pferdekopfes. Er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung. Seine lang herunterfallenden Haare liegen auf einem viereckigen Kragen auf. Die vor ihm stehende männliche Figur wendet dem Betrachter den Rücken zu und überschneidet den vorderen Teil des Pferdes. Er stemmt die Linke in die Seite und führt mit der rechten Hand zusammen mit dem Reiter eine Lanze, mit der sie Jesus den Seitenstich beigebracht haben, wie aus der blutenden Wunde zu erkennen ist. Es handelt sich um den fast blinden Longinus und seinen Knecht. Der Blutstropfen von Jesus, der

²⁰⁵ Jo. 19,31-34

²⁰⁶ Lk. 23,40-43

ihm sein Augenlicht wiedergibt²⁰⁷, hat Longinus, wie sein geschlossenes Auge zeigt, noch nicht erreicht (Abb. 17).

Am Knecht des Longinus zeigt sich die Freude an der Darstellung modischer Details. Er trägt ein enges Wams, in der Taille gegürtet, das nur einen Teil des Gesäßes bedeckt, eine Form, die sich zu Beginn des 16. Jh. entwickelte. Dazu gehören die gebauschten Oberärmel und die angenestelten Unterärmel²⁰⁸. An seine kurze Hose, die durch ihre Enge die Anatomie zur Geltung bringt, sind die Strümpfe angenestelt (am rechten Bein erkennbar). Auch diese Mode stammt aus dem Anfang des 16. Jh.²⁰⁹

Hinter dieser Gruppe sind die Köpfe von zwei Soldaten zu erkennen.

Auf der rechten Seite des Kreuzfußes von Jesus steht ein weiteres Pferd mit aufwendigem Zaumzeug quer zum Betrachter. Der untere Teil des goldfarbenen, weiten Umhangs des Reiters bedeckt fast die ganze Kuppe des Pferdes und hat eine gestickte blaue Bordüre. Er trägt einen Turban mit lang herunterhängende Sendelbinde. Er hat den Kopf zum Gekreuzigten erhoben und seine etwas massige rechte Hand weist auf Jesus. Diese Figur ist wohl als „der gute Hauptmann“ zu interpretieren²¹⁰. Dahinter sind die Köpfe eines gerüsteten Soldaten mit einer Hellebarde und ein zivil gekleideter Mann zu erkennen.

Durch die quergestellten Pferde schafft der Schnitzer unterhalb der vertikalen Kreuze eine horizontale Gliederung.

Die untere Ebene wird auf der linken Seite dominiert von Maria, Johannes und den trauernden Frauen. Maria sitzt zusammengebrochen in der Mitte der Frauengruppe am vorderen Bildrand. Ihren goldfarbenen Umhang hat sie über die Haare gezogen, der untere Teil des Umhangs breitet sich dekorativ über die leicht angezogenen Knie und bedeckt um sie kreisförmig den Boden. Ein reiches Faltenspiel belebt die Fläche. Maria hält die linke Hand vor die Brust und hat den Kopf zur Seite geneigt. Der Kopf Marias ist nahezu identisch mit dem Gesicht Marias in der Kreuztragung (Tafel 5).

Hinter Maria steht Johannes, der mit beiden Armen Maria umfasst, wodurch sein Umhang Maria wie einen Schutzmantel umfasst. Rechts von Maria wendet sich eine Frau in einer s-kurvenförmigen Haltung und angedeutetem Kontrapoststand Maria zu. Sie blickt mit leicht geneigtem Kopf zu Maria und greift mit der linken Hand nach Marias

²⁰⁷ Legenda Aurea 1999, S. 182

²⁰⁸ Loschek 1999, S. 470

²⁰⁹ Loschek 1999, S. 259

²¹⁰ Mk. 15,39

Arm. Zwischen diesen drei Personen hat der Schnitzer eine erkennbare Vernetzung geschaffen.

Eine weitere Frau links von Maria ist nicht am Geschehen beteiligt, sie steht fast frontal zum Betrachter und schaut aus dem Bild heraus. Unter ihrem farbigen Umhang bauscht sich ein voluminöses Gewand, dessen Umfang nicht ganz in Relation zum Körper steht, aber wieder eine dekorative, mit Falten gegliederte Fläche bildet. Ihre extravagante Kugelhaube könnte eine Weiterentwicklung der Kugelhaube auf der Dürerzeichnung „Nürnbergerin im Tanzkleid“ von ca. 1510 sein²¹¹.

Etwas rechts von der Mitte steht eine vierte Frau, bogenförmig vorgebeugt in Richtung zu Maria, die Arme vorgestreckt, die männlich wirkenden Hände gefaltet. Die Körperhaltung könnte von der gleichen Vorlage abgeleitet sein wie die Elisabeth in der Heimsuchung (Tafel 2) und dem Joseph in der Geburtsszene (Tafel 3). Durch ihren Ausfallschritt in Richtung zu Maria bietet die Figur mit den gespreizten Beinen die Voraussetzung für eine breitflächige, mit reichem Faltenspiel gegliederte Stofffläche. Der Kopfhaltung nach geht ihr Blick aber über Maria hinweg, es besteht kein direkter Kontakt.

In der vorderen rechten Ecke der Tafel steht ein mit Brustharnisch, Arm- und Beischienen gerüsteter Mann, der in der linken Hand einen schweren Säbel mit detailliert ausgearbeitetem Griff hält, in der rechten eine zweispitzigen Spieß. Seine Kuhmaulschuhe deuten auf den Beginn des 16. Jh. Der um den hinteren Köperteil geschlungene Mantel rundet die Figur ab. Er hat den Kopf nach oben gerichtet und blickt zum Gekreuzigten, ist aber nicht mit der Handlung vernetzt. Seine vorgebeugte Körperhaltung im Ausfallschritt ist sehr ähnlich der neben ihm stehenden Maria Magdalena und wiederum der Elisabeth in der Heimsuchung (Tafel 2) und dem Joseph (Tafel 3). Dieses Motiv, das einer querstehende Figur eine optisch wirksamere Erscheinung gibt, ist offensichtlich in dieser Werkstatt sehr beliebt bzw. als Vorlage vorhanden.

Zu Gunsten einer guten Sichtbarkeit der dargestellten Personen hat der Schnitzer ihre Anzahl reduziert. Die gut ausbalancierte Komposition gibt der Darstellung Ausgewogenheit.

Das Motiv

Die Kreuzigung wird in allen vier Evangelien überliefert, am ausführlichsten bei Johannes. Dieser berichtet auch von der Anwesenheit Marias, des Johannes und weiterer

²¹¹ Albertina, Wien (Loschek 1999, S. 307, Abb. 331)

Frauen unterm Kreuz²¹². Die Longinus-Legende hat sich aus dem Bericht bei Johannes entwickelt, wo berichtet wird, dass einer der Soldaten Jesus einen Seitenstich beibrachte. Aus der Seitenwunde flossen Blut und Wasser, woraus man auf seinen Tod schloss²¹³. Die Bezeichnung dieses Soldaten als Longinus findet sich schon im Codex Rabbula von 580²¹⁴. Im 14./15. Jh. setzte sich verstärkt die volkreiche Kreuzigungsszene mit volksfestartigen Menschenmengen durch, zu Beginn des 16. Jh. verringerte sich die Teilnehmerzahl wieder. Dies zeichnet sich bei dieser Tafel bereits ab.

7. Beweinung

Mittelschrein – unteres Mittelfeld (Abb. 18, S. 0016)

In dieser querrrechteckigen Tafel nimmt der schräg im Bild liegende Leichnam Jesu das Zentrum ein, um das sich die übrigen Figuren gruppieren.

Der erhöhte Oberkörper des auf einem Tuch liegenden Leichnams Jesu ist durch eine leichte Drehung nach vorne dem Betrachter zugewandt. In der entspannten Körperhaltung Jesu kommt das überstandene Martyrium nicht zum Ausdruck.

Links hinter Jesus steht die voluminöse Figur des Joseph von Arimathäa, der mit den Händen den Oberkörper des Toten anhebt, während der Kopf Jesu an seiner Brust ruht, so, als wollte er den Toten den Betrachtern des Altars zur Schau stellen. Das goldfarbene, blau abgesetzte Gewand des Joseph von Arimathäa betont durch die Gestaltung der Falten seine füllige Figur, der sich am Boden stauchende Rock zusätzlich die Breite. Joseph schaut nicht auf Jesus sondern mit erhobenem Kopf zum Betrachter.

Rechts an der Seite von Jesus beugt sich Maria vor, den Kopf zum Haupt Jesu schräg vorgeneigt, zu dem sie auch den linken Arm ausstreckt. Ihr Gesicht ist wieder nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie die anderen Mariendarstellungen dieses Schnitzaltars. Den Umhang hat sie über den Hinterkopf gezogen, der Kopf ist mit einem Schleier bedeckt. Die Zuwendung zum toten Sohn ist deutlich herausgearbeitet.

Rechts hinter Maria steht Johannes, der beide Arme schräg vorgestreckt hat und Maria stützend unter die Arme greift. Er steht in einer leicht s-kurvenförmigen Haltung, den Kopf schräg vorgeneigt in Richtung auf den Kopf des Toten. Er trägt unter seinem bestickten, blauen Umhang ein weit ausbauschendes goldenes Gewand, das sich mit dem goldenen Umhang Marias so überschneidet, dass die Abgrenzung nicht erkennbar ist

²¹² Jo. 19,16b-30

²¹³ Jo. 19,33-34

²¹⁴ Codex Rabbula 1959, f. 13a

und wieder eine große, mit reichem Faltenwerk gegliederte Fläche entsteht, die kompositorisch ein Gegengewicht zur linken Bildseite schafft.

Auf der linken Bildseite steht am Bildrand Nikodemus, der die Dornenkrone in den Händen hält. Er steht halbschräg im Bild, sodass er für den Betrachter gut sichtbar ist. Den Kopf hat er zu Jesus gewandt. Sein Untergewand staucht sich in engen Falten am Boden. Darüber trägt er eine Schube, wie sie bis Mitte des 16. Jh. in Gebrauch war²¹⁵. Als Kopfbekleidung trägt er über einer einfachen Kappe mit Wulstring einen spitzen Hut mit einem Schweif, der um seinen Rücken schwingend über seinem Unterarm herunterhängt.

Zwischen Nikodemus und Joseph von Arimathäa steht im Hintergrund eine der Jesus folgenden Frauen. Sie hat mit der rechten Hand den Saum ihres Umhangs vor die linke Brust gezogen, der in schrägen Falten fallend den Zwischenraum zwischen Nikodemus und Joseph von Arimathäa füllt. Sie trägt eine aufwendige Haube, die der Form nach über ein Drahtgestell gespannt ist, was zu Beginn des 16. Jh. gebräuchlich wurde²¹⁶.

Zwischen Joseph von Arimathäa und Maria steht im Hintergrund Maria Magdalena, erkennbar an der Salbdose und den lose getragenen Haaren. Ihre Arme mit der Salbdose streckt sie unter dem Tasselmantel hervor, der dadurch ein Dreieck bildet. Ihr Kopf ist schräg zu Jesus gewendet. Neben ihr ist der vergoldete, punzierte Kreuzlängsbalken erkennbar.

Auf den Mantelsäumen sind wiederum nicht entschlüsselbare Buchstaben eingestickt. Bis auf Maria und Johannes ist bei keiner der dargestellten Personen eine emotionale Vernetzung erkennbar, sie dienen vor allem als Rahmung des Toten.

Der Hintergrund besteht aus einer Stadtarchitektur, die auf Jerusalem verweist, am rechten Bildrand wird durch einige Bäume und einen Hügel Landschaft angedeutet.

Das Motiv

Die Szene der Beweinung, die chronologisch zwischen Kreuzabnahme und Grablegung stattfindet, wird in den Evangelien nicht erwähnt. Sie ist häufig mit der Kreuzabnahme oder der Grablegung verzahnt, wie z. B. auf der Predella des Isenheimer Altars von 1515²¹⁷.

²¹⁵ Loschek 1999, S. 407

²¹⁶ Loschek 1999, S. 309

²¹⁷ Matthias Grünewald, Isenheimer Altar – Predella, 1515, Museum Antoniterkirche, Isenheim / Frankreich

Als gesonderte Darstellung tritt die Beweinung in der deutschen Kunst erst im Laufe des 15. Jh. häufiger auf. Dem sich dabei entwickelnden Kanon folgt auch diese Tafel.

8. Auferstehung - Noli me tangere

Mittelschrein – rechtes Feld (Abb. 19, S. 0017)

Auferstehung: Der eigentliche Akt der Auferstehung ist bereits vollzogen, Christus steht in herrscherlicher Kontraposthaltung in der Bildmitte. Sein goldfarbener Umhang ist durch einen an zwei Tasseln befestigten Querriegel am Hals geschlossen. Dieser wird durch die zum Segensgestus erhobene rechte Hand so zur Seite geschoben, dass die blau-grüne Innenseite des Umhangs sichtbar wird. Von dort wird der Umhang zum linken Arm geführt, sodass eine kreisförmige Öffnung entsteht, durch die der Oberkörper Christi mit der Seitenwunde sichtbar ist. Das Ende des Umhangs schwingt vom Arm hinter seinem Rücken wie von einem Windstoß erfasst aus. Nach unten reicht der Umhang bis zu den Knien, die Fläche ist durch ein lebhaftes Faltenmuster gegliedert. In der linken Hand hält Christus einen Kreuzstab.

Der vordere rechte Soldat vom Wachkommando wendet dem Betrachter den Rücken zu und schaut auf Christus. Seine Körperhaltung ist geradezu artistisch verdreht. Mit seinem zum Bildrand gedrehtem rechtem Bein, dessen Unterschenkel mit verdrehtem Fuß auf dem Boden aufliegt, kniet er, während der Körper schräg vorgeneigt nach links gewendet ist. Den Kopf hat er in den Nacken gelegt und schaut zu Christus auf. Den rechten Arm hat er in einer abwehrenden Geste vor das Gesicht erhoben, während der linke Arm schlaff herunterhängt. Diese Geste der Hilflosigkeit und des Entsetzens steht in Kontrast zu seiner kriegerischen Aufmachung. Er trägt einen reich verzierten Harnisch sowie aufwendig gearbeitete Armschienen. Der Typ seiner Stulpenstiefel mit geschlitztem Oberteil war im frühen 16. Jh. verbreitet²¹⁸.

In der vorderen linken Bildecke sitzt ein weiterer gewappneter Wächter. Er ist leicht schräg zum Betrachter gewandt, sodass er von dem Geschehen neben sich vermutlich nichts wahrnimmt. Dann entspräche seine Körperhaltung dem sich Recken eines vom Schlaf Erwachenden. Dazu passt auch der nach hinten geneigte Kopf.

In der Lücke zwischen dem linken Soldat und Christus kniet dahinter auf einem gemauerten Podest in gedrungener Haltung der dritte Wächter. Die Komposition seines Körpers folgt einer gedrungenen S-Kurve. Der Kopf mit Turban und Sendelbinde ist nach rechts geneigt, der Oberkörper etwas nach links geschoben, während der Unter-

²¹⁸ Loschek 1999, S. 197 u. Abb. 45

körper nach rechts ausgestellt ist. Auch er trägt eine reich dekorierte Rüstung mit Armschienen. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf eine Armbrust.

Die drei Wächter würden in stehender Haltung deutlich größer sein als Christus.

Rechts hinter Christus ist die von angedeuteter Architektur gerahmte geschlossene Tür zum Grab erkennbar, die reiche Punzierung auf Golduntergrund trägt.

Diese nebeneinander gestellten Figuren, die untereinander keine Verbindung haben, bilden eine dekorative Schaufläche.

Noli me tangere: Im Hintergrund über den Köpfen von Christus und dem Soldaten mit der Armbrust ist auf einer Wiese die Begegnung von Maria Magdalena mit Christus als Gärtner in einer Art Guckkasten eingefügt, der oben von einem bewaldeten Hügel gerahmt wird. In Anbetracht der Verlagerung dieser Szene in den Hintergrund sind die Figuren sehr viel kleiner.

Das Bildfeld wird in der Mitte geteilt durch einen Baum. Links davon befindet sich die halb kniende Maria Magdalena, deren Umhang über das vorgeschobene rechte Knie und den schrägen Rücken eine durch Falten gegliedertes Dreieck bildet. Sie trägt über ihren frei fallenden Zöpfen einen Schleier, dessen Ende weit ausschwingt bis über ihren rechten Arm. Die rechte Hand liegt auf der Salbdose, während sie ihre linke Christus entgegenstreckt.

Rechts vom Baum steht Christus, der die rechte Hand abwehrend gegen Maria Magdalena erhoben hat, während er in der linken Hand den Spaten hält, das Attribut des Gärtners. Dazu passt auch sein Hut.

Die Motive

Auferstehung: Über die eigentliche Auferstehung, dieses Kernstück des christlichen Glaubens, berichten die Evangelien nicht. Bei Matthäus, Markus und Lukas wird geschildert, wie die drei Frauen nach dem Sabbat zum Grab kamen und ein Engel ihnen verkündete: „*Er <Jesus> ist nicht hier, denn er ist auferstanden.*“ Bei Matthäus werden auch die Wächter erwähnt, die vor Angst zitterten und wie tot zu Boden fielen bei der Erscheinung des Engels²¹⁹. Aus diesen Schilderungen hat die darstellende Kunst das Motiv der Auferstehung abgeleitet, in das sie die erschrockenen Wächter mit aufnahm. Im 9. Jh. entwickelte sich der Darstellungstypus, der Christus vor dem Grabbau zeigt. Vor der Jahrtausendwende setzte sich in der westlichen Kunst der dem Sarkophag entsteigende oder auf ihm stehende Christus durch²²⁰.

Abweichend davon tritt Jesus auf der Auricher Tafel aus einem Mausoleum hervor.

²¹⁹ Mt. 28,1-4, Mk. 16,5-6, Lk. 24,4-5

²²⁰ Sachs 1973, S. 47-48

Die Gesamtkomposition ist als Rahmung der Zentralfigur des Auferstandenen aufgebaut.

Noli me tangere: Das Johannes-Evangelium berichtet, dass die weinende Maria Magdalena auf der Suche nach dem Leichnam Christi von jemandem angesprochen wurde, den sie für den Gärtner hielt. Als sie ihn erkannte, hinderte Christus sie daran, ihn zu berühren²²¹.

Diese Erscheinung Christi vor Maria Magdalena nimmt die darstellende Kunst schon seit dem 4. Jh. auf. Seit dem späten Mittelalter wird Christus in dieser Szene auch als Gärtner dargestellt mit breitem Hut und Spaten²²², beispielsweise in der Auferstehung der „Très Riches Heures“ des Duc de Berry von Jean Colombe, entstanden zwischen 1485-1489²²³ und in der „Kleinen Passion“ von Albrecht Dürer²²⁴. Diesem Bildschema folgt auch diese Darstellung.

Konsolfiguren

Die Figurengruppen sind auf vergoldeten Konsolen in den Nischen zwischen der vorderen Rahmung der Hauptszenen und dem Hintergrund eingefügt, sodass sie bei frontaler Blickrichtung teilweise verdeckt sind. Die Konsolgruppen sind im Verhältnis zum übrigen Altarprogramm klein mit einer Höhe von ca. 20-25 cm und einer Breite von ca. 15-20 cm. Die Gruppen stellen sich flächig dar und wirken bei genauer Betrachtung sehr schlicht gearbeitet mit Ausnahme des Einzuges in Jerusalem (Nr. 9) und des Sterbesakraments (Nr. 18), die etwas plastischer ausgearbeitet sind.

Die Existenz dieser Szenen, die im Hauptprogramm nicht unterzubringen waren, war wohl wichtiger als die Qualität ihrer Ausführung. Die Figurengruppen wirken teilweise fast unfertig.

Konsolfiguren zur Passionsgeschichte (9-11)

Hier ist der Beginn der Passion mit dem Einzug Jesu in Jerusalem (Nr. 9)²²⁵ und dem Gebet am Ölberg (Nr. 10)²²⁶ dargestellt sowie die Erscheinung von Christus vor Maria nach seiner Auferstehung (Nr. 11), ein Motiv, das erst die mittelalterliche Literatur im 14. Jh. erfunden hat²²⁷.

²²¹ Jo. 20,14-17

²²² Sachs 1973, S. 263

²²³ Cazelles 1988, S. 183, fol. 182 recto

²²⁴ Bartsch Bd. 10, 1980, 47/120, ca. 1510

²²⁵ Mt. 21,1-11, Mk. 11,1-10, Lk. 19,29-40, Joh. 12,12-19

²²⁶ Mt. 26,36-46, Mk. 14,32-42

²²⁷ Sachs 1973, S. 117

Konsolfiguren der sieben Sakramente (12-18)

Die sieben Sakramente der römisch-katholischen Kirche haben gemeinsam, dass sie nur durch den Priester gespendet werden können, da *“die objektive Gültigkeit und Wirksamkeit der Sakramente allein durch den stiftungsgemäßen rituellen Vollzug ... bedingt sind”*²²⁸. “ Entsprechend nimmt auch in jeder der schlicht gearbeiteten, kleinen Gruppen ein Priester die Hauptposition ein. Dies sollte dem Gläubigen die Bedeutung der verfassten Kirche für die Heilsvermittlung verdeutlichen.

Die Systematisierung der Sakramente und ihre Siebenzahl geht auf Petrus Lombardus (+1160) und Thomas von Aquin (1225/27-1274) zurück²²⁹.

Gehäuse des geschnitzten Schreins (Abb. 10, S. 0011 u. 20, S. 0017)

Die einzelnen Felder des geschnitzten Schreins sind durch profilierte Rahmenleisten abgeteilt. Von den sechs Konsolfiguren in der Kreuzigungsszene sind die unteren vier mit dreiseitigen Baldachinen überfangen, deren Öffnungen durch Maßwerk gegliedert sind, während die beiden oberen Konsolfiguren vom Schreingesprenge überfangen werden.

Die Handlungen in den drei Feldern mit den Konsolfiguren - Kreuztagung, Kreuzigung, Auferstehung - werden im oberen Drittel durch jeweils drei Rundbögen abgegrenzt, an deren Unterseite sich ein Fries im Fischblasenmuster anfügt. Der Aufbau auf den Bögen wird von Vierpässen gerahmt und endet jeweils in einer sich mit dem oberen Schleierwerk verbindenden Fiale. Den oberen Abschluss der Felder bildet ein reich ornamentiertes System von Fischblasen, die seitlich bis zu den Konsolfiguren reichen. Der Hintergrund hinter dem Kreuz Jesu zeigt als Flächengliederung Lanzettfenster, die mit Fischblasen abschließen. So werden auf diesen Feldern in etwa die unteren zwei Drittel der Fläche von der Handlung eingenommen, während das obere Drittel dekorativ gestaltet ist, wodurch die optische Wirkung des Schreins betont wird. Der obere Abschluss der unteren vier Felder (1-4), deren figürlichen Darstellungen fast die gesamte Höhe der Bildfläche einnehmen, besteht aus einem schmalen Fischblasenfries. Hier sind die trennenden Stützen durch vorgestellte Pilaster mit Fialbekrönung gegliedert.

Auf der Rückseite des geschnitzten Schreins finden sich, noch schwach erkennbar, die Beschauzeichen der Antwerpener Lukasgilde.

Das Gehäuse des Gesamtaltars hat durch das überhöhte Mittelteil die Form eines umgekehrten T. Diese Form haben 41 (29%) der bekannten Antwerpener Altarkästen von

²²⁸ Wenz 1998, S. 666

²²⁹ Wenz 1998, S. 666

der zweiten Hälfte des 15. Jh. bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jh., ohne dass diese Form sich auf Antwerpener Altäre beschränkt²³⁰. In dieser Arbeit haben die Altäre von Arle und Hage (beide um 1480), Oldorf in der ursprünglichen Gestalt (1520-25) und Sillenstede (1520-25) die gleiche Außenform.

Beschreibung der Tafelgemälde

19. Gefangennahme

Linker Altarflügel – linke Tafel (Abb. 21, S. 0018)

Die Bildfläche wird vertikal in zwei Gruppen geteilt.

Etwas nach rechts aus der Mitte gerückt steht Jesus in einer leicht nach links geneigten Körperhaltung. Er wirkt erschöpft, die Arme mit den standardisiert gearbeiteten Händen hängen kraftlos herunter, das Gesicht des zur linken Seite geneigten Kopfes wirkt schicksalsergeben. Seine Tunika fällt in langen Falten, im Mittelfeld durch Schüsselfalten gegliedert. Die blaue Farbe hebt ihn von den anderen Figuren ab. Hinter ihm und Judas rückt eine Gruppe von Soldaten mit Fackeln, Laternen und Hellebarden an.

Vom rechten Bildrand, teilweise vom Rahmen überschritten, beugt sich Judas zu Jesus vor, um ihm den verräterischen Kuss zu geben, die schrägen Falten seines roten Umhangs betonen diese Bewegung. Er hat seine Arme in einem Klammergriff um die Schultern von Jesus gelegt. Jesus scheint mit seiner Körperhaltung zu Judas auf Distanz zu gehen.

Von links hinten greift bereits einer der mit Helm und Harnisch gerüsteten Soldaten in die Tunika von Jesus, der so von zwei Seiten bedrängt wird, sodass eine in sich geschlossene Gruppe entsteht.

Auf der linken Seite steht Petrus, bekleidet mit einer weißen Tunika und einem roten Umhang, den er mit der Linken vor seiner Hüfte hochzieht. Den Körper hat er spiralförmig nach hinten aufgedreht, den rechten Arm zum Schwertschlag auf Malchus ausholend zurückgebogen. Es muss bereits der zweite Schlag sein, zu dem Petrus ausholt, denn das beim ersten Schlag abgehauene Ohr hält Jesus schon in der rechten Hand.

Am Boden liegt Malchus mit angstverzerrtem Gesicht, den Mund zum Schrei geöffnet, die Hände abwehrend gegen Petrus erhoben. Seine Beine hat er gespreizt, sodass die im Schritt zusammengenestelten Hosenbeine erkennbar sind. Seine Laterne und

²³⁰ Boodt 1999, S. 210-211, Abb. 2

ein Krummschwert liegen vor ihm auf der Erde. Kompositorisch schließt der liegende Malchus das Bild nach vorne ab.

Das Motiv

Hier sind zwei aus den Evangelien überlieferte Szenen zu einem Bild zusammengefasst, der Verrat des Judas und die Verhaftung Jesu.

Der verräterische Kuss des Judas ist in den Evangelien überliefert, auch der Angriff auf den Diener des Hohenpriester, aber nur bei Johannes wird berichtet, dass es Petrus war, der sein Schwert gegen Malchus zog und ihm ein Ohr abschlug²³¹. Das Lukas-Evangelium berichtet, dass Jesus das Ohr wieder ansetzte²³².

Das Motiv des Verrats zusammen mit der Verhaftung gibt es in der darstellenden Kunst seit dem frühen Mittelalter²³³, u. a. im Codex Egberti von ca. 980²³⁴. Ein Beispiel aus dem 13. Jh. findet sich auf dem Relief des Westlettners im Naumburger Dom²³⁵.

So steht diese Darstellung in einer über die Zeit in ihrer Ikonographie kaum geänderten Tradition.

20. Jesus vor Kaiphas

Linker Flügel am überhöhten Mittelteil (Abb. 20, S. 0017)

Die linke Bildseite dominiert die Vorhalle des Hauses des Hohenpriesters, von dem am linken Bildrand ein angeschnittenes Fenster erkennbar ist.

In dieser erhöhten Vorhalle stehen zwei Männer. Der rechte ist sehr aufwendig gekleidet. Er trägt einen Brokatumhang, den er über seinen erhobenen rechten Arm geschlagen hat, wodurch eine mit Falten gegliederte Fläche entsteht, die den wertvollen Stoff zur Wirkung kommen lässt. Sein breitkrepfiger Hut und sein Bart betonen seine Würde. Er wendet sich mit vorgestreckter rechter Hand zu der Gruppe auf der rechten Bildseite²³⁶.

Es dürfte sich hier um den Hohenpriester Kaiphas handeln, der das Verhör leitete.

Der links von Kaiphas stehende Mann ist schlichter gekleidet. Er steht mit herabhängenden Händen in der ruhigen Haltung eines Zuhörers. Er trägt eine turbanartige

²³¹ Jo. 18,10

²³² Lk. 22,51

²³³ Sachs 1973, S. 345-346

²³⁴ Ronig 1977, S. 92-93, Fol. 79v

²³⁵ Mrusek 1976, Abb. 136

²³⁶ Mt. 26,57

Kopfbedeckung und ist bartlos. Er könnte einer der Ratsmitglieder sein, die sich bei Kaiphas versammelt hatten²³⁷.

Auf der rechten Bildseite stehen im Halbrund drei Männer, der vordere in Rückenansicht, die beiden anderen vom Rahmen angeschnitten. Sie wenden sich zu Kaiphas. Der vordere ist sehr aufwendig gekleidet, über seinem fußlangem, rotem Gewand trägt er einen hüftlangen Brokatrock und als Kopfbedeckung eine Gugel. Mit gestikulieren-dem linkem Arm ist er zu Kaiphas gewandt. Von den beiden hinteren sind nur die Köpfe erkennbar, die mit geöffneten Mündern, also redend, zu Kaiphas gewandt sind. Es sind offensichtlich die fragwürdigen, verleumderischen Ankläger, von denen das Matthäus-Evangelium berichtet²³⁸.

Im Hintergrund in einem Torbogen steht der an den Händen gefesselte Jesus und ein ihn haltender Wächter. Sie wirken separiert und sind in die Handlung nicht mit einbezogen.

Die gegenüber den Bildern auf den Seitenflügeln steifere Darstellungsweise lässt die Vermutung zu, dass diese Tafel von einer weniger geübten Hand stammt.

Das Motiv

Von dem Verhör Jesu vor dem Hohenpriester und den Schriftgelehrten berichten alle vier Evangelien, Matthäus erwähnt, dass Kaiphas das Verhör durchführte und anschließend ob der Gotteslästerung durch Jesus sein Gewand zerriss²³⁹. Die hier dargestellte Szene zeigt die bei Matthäus überlieferte Zeugenvernehmung. Das Verhör von Jesus und seine Verurteilung stehen noch bevor.

21. Jesus vor Pilatus

Linker Altarflügel – rechte Tafel (Abb. 21, S. 0018)

Die Handlung spielt vor einer offenen Halle.

Im Vordergrund rechts steht Jesus mit gefesselten Händen, in der Darstellungsweise identisch mit der Gefangennahme (Tafel 19). Jesus steht leicht aus dem Bild heraus zum Betrachter gewendet, statt sich seinem Richter Pilatus zuzuwenden. Seine Haltung mit dem leicht geneigten Kopf wirkt, ebenso wie in der Verratsszene, schicksals-ergeben. Die senkrecht fallenden Falten seiner blauen Tunika betonen das Statische dieser Figur. Der neben ihm stehende Mann in ziviler Kleidung wirkt unbeteiligt. Ein weiterer Mann, von dem nur der Kopf erkennbar ist, scheint nach den Handbewegun-

²³⁷ Mt. 26,57

²³⁸ Mt. 26,59-61

²³⁹ Mt. 26,57-67

gen der beiden einen Disput mit dem Diener des Pilatus zu führen, wohl um die Anklage vorzubringen.

Der Sinn dieser Umorientierung von Jesus und dem Ankläger vom eigentlichen Ansprechpartner Pilatus nach außen dürfte die Öffnung des Bildes hin zum Betrachter sein. Dies geht aber zu Lasten der Vernetzung der beteiligten Personen.

Auf der linken Seite überragt der auf einem Richtstuhl sitzende Pilatus die Szene, der Baldachin über ihm betont seine Bedeutung. Pilatus trägt einen Brokatumhang, der unten auseinander springt und erkennen lässt, dass die Beine in Richterhaltung übereinander geschlagen sind. Sein Turban mit der spitzen Kappe längt die Figur zusätzlich. Von links gießt ein Diener Wasser über die Hände des Pilatus zur Handwaschung.

Die Figurengruppe wird nach hinten abgegrenzt durch eine größere Zahl gerüsteter Soldaten hinter einer Brüstung.

Die beiden Rundbogen-Öffnungen im Hintergrund geben den Blick frei auf einen von Gebäuden umstellten Hof.

Insgesamt wirken die Figuren etwas steif nebeneinander gestellt, es ist trotz der geschickten kompositorischen Anordnung keine Beziehung der Personen untereinander spürbar.

Das Motiv

Da die Hohenpriester für Jesus die Kreuzigung forderten, mussten sie ihn an den römischen Prokurator Pilatus überstellen, der alleine das Recht hatte, diese Strafe zu verhängen. Alle vier Evangelien berichten von dem Verhör durch Pilatus, aber nur Lukas berichtet von der Anklage durch manipulierte Zeugen²⁴⁰. Unter dem Druck der Gegner Jesu musste Pilatus gegen seine Überzeugung das Kreuzigungsurteil verhängen, distanzierte sich davon aber durch die Handwaschung²⁴¹, die auf einen Brauch zurückgeht, der schon im alten Testament erwähnt wird²⁴². Allerdings fehlt auf dieser Tafel die sonst häufig angedeutete innere Beziehung zwischen Jesus und Pilatus. In der deutschen Kunst taucht das Motiv der Handwaschung erst im 13. Jh. verbreitet auf²⁴³, u. a. im Westlettner des Naumburger Doms (um 1250)²⁴⁴.

²⁴⁰ Lk. 23,13-25

²⁴¹ Mt. 27,24

²⁴² Dt. 21,6

²⁴³ Sachs 1973, S.

²⁴⁴ Mrusek 1976, Abb. 137

22. Noli me tangere

Rechter Flügel am überhöhten Mittelteil (Abb. 20, S. 0017)

Das Bildfeld wird geteilt durch den Stamm eines schlanken Baumes, dessen Krone die beiden Personen überfängt, ähnlich wie beim gleichen Motiv in Feld 8.

Vorne links ist Maria Magdalena in hockender Haltung dargestellt, sodass der über Oberschenkel und Knie gezogene weiße Umhang eine breite Fläche bildet, durch diagonale Falten gegliedert, und sich links unten am Boden bauschig staucht.

In leicht vorgebeugter Haltung hebt sie den Kopf zu dem ihr als Gärtner erscheinenden Christus. In der rechten Hand hält sie die Salbdose, in der linken den Deckel.

Christus steht in Kontraposthaltung frontal zum Betrachter, der den Körper in bogenförmigen Falten umhüllende rote Umhang lässt die Brust mit der Wunde frei, ebenso sind die Wundmale an Händen und Füßen erkennbar, sein Kopf ist zu Maria Magdalena geneigt. In der rechten Hand hält Christus den Gärtnerspaten, die linke hat er abwehrend gegen die ihn erkennende Maria Magdalena erhoben.

Der Hintergrund wird auf der rechten Seite durch den Blick auf eine in der Ferne liegende Bergkette abgeschlossen, auf der linken Seite durch ein schroffes, zweistufiges Felsmassiv, zu dem hin die Szene durch einen geflochtenen Weidenzaun abgegrenzt wird.

Auf dieser Tafel ist eine Beziehung zwischen den beiden Personen erkennbar.

Das Motiv

Diese Tafel stimmt inhaltlich mit der geschnitzten Szene in Feld 8 überein. Dort ist das Motiv beschrieben.

23. Himmelfahrt

Rechter Altarflügel – linke Tafel (Abb. 22, S. 0018)

Rechts und links von einer nach hinten ansteigenden Felsformation mit einer zum Gipfel führenden Steintreppe sind die Apostel aufgereiht, je 6 auf jeder Seite, im Vordergrund mittig Maria in einem blauen Umhang, die Haare mit einem Schleier bedeckt, die Hände erhoben.

Bei den Apostelköpfen war der Künstler bemüht, einerseits die Gesichter für den Betrachter sichtbar zu gestalten, sie aber gleichzeitig auf den auffahrenden Christus auszurichten. Dies gelang nicht bei allen Aposteln, im Zweifelsfall wurde der Betrachterperspektive der Vorzug gegeben. Hinzu kommt, wie Gmelin berichtet, dass bei der Restaurierung der Flügeltafeln (1911-1928) auf dieser Tafel drei Apostel links von

Maria und die äußeren vier auf der rechten Seite neu gemalt wurden²⁴⁵. Quellen dazu waren nicht mehr auffindbar.

Bis auf Petrus und Johannes im Vordergrund wirken die Gesichter standardisiert.

Über der Kuppe der Felsformation sieht man zwischen zwei Baumkuppen noch die Beine des in die Wolken entweichenden Christus. Auf der Kuppe selbst sind noch seine Fußabdrücke in einer Steinplatte erkennbar, ein Motiv, das aus der *Legenda Aurea* stammt²⁴⁶.

Durch die seitlich hintereinander aufgestellten Apostel und die Treppe hat der Künstler eine Blickachse geschaffen, die von Maria zum aufziehenden Christus führt.

Das Motiv

Über die Himmelfahrt Christi berichten Markus, Lukas und die Apostelgeschichte²⁴⁷, wobei die Anwesenheit von 12 Aposteln der Überlieferung widerspricht, wonach Matthias als Nachfolger der Judas erst nach der Himmelfahrt gewählt wurde²⁴⁸. Auch die Anwesenheit Marias bei der Himmelfahrt ist in den Evangelien nicht erwähnt, setzte sich in der darstellenden Kunst mit der wachsenden Marienverehrung seit ihrer Anerkennung als „Gottesgebärerin“ auf dem Konzil von Ephesus 431 schon sehr früh durch²⁴⁹. Ein Beispiel dafür ist die Himmelfahrtsdarstellung im Codex Rabbula von 586, wo neben Maria auch fälschlich 12 Apostel dargestellt sind²⁵⁰.

Der Typ des entweichenden Christus, wie auf dieser Tafel, entsteht um 1000 und wird erst im Barock durch die Himmelfahrt Marias verdrängt²⁵¹.

24. Ausgießung des Heiligen Geistes (Abb. 22, S. 0018)

Rechter Seitenflügel – rechte Tafel

Den Vordergrund nimmt die schräg zum Betrachter auf einer Bank sitzende Maria ein. Der Blick ihres leicht seitwärts geneigten, mit einem Schleier bedeckten Kopfes ist auf ein Buch auf ihrem Schoß gerichtet, in dem sie blättert. Ihr weiter, dunkelblauer Umhang bildet von der rechten Schulter aus bis über beide Beine eine breite Fläche, die durch Falten gegliedert ist und die Körperkonturen verdeckt. Neben ihr sitzt Johannes, er trägt ebenfalls einen weiten Umhang über seinem Gewand, der von der rechten Schulter in knitterigen Falten über die Knie bis zum Boden reicht. Auch er scheint in der linken Hand ein Buch zu halten, die rechte ist erhoben.

²⁴⁵ Gmelin 1974, S. 638

²⁴⁶ *Legenda Aurea* 1999, S. 281

²⁴⁷ Mk. 16,19, Lk. 24,50-52, Apg. 1,9-11

²⁴⁸ Apg. 1,15-26

²⁴⁹ Sachs 1973, S. 174-175 u. S. 140

²⁵⁰ Codex Rabbula 11959, f. 13b

²⁵¹ Sachs 1973, S. 174-175

Die Bildtiefe wird betont durch den Kachelboden am vorderen Bildrand und besonders durch die sich am rechten Bildrand in die Tiefe erstreckende fünfsachsige Arkadenzzone, die oben über Kämpferplatten mit Rundbögen abschließt und ein Tonnengewölbe trägt. In der Rückwand des Raumes führt ein rechteckiger Durchgang in einen chorähnlichen Raum. Über diesem Durchgang steht eine Mosesfigur mit den Gesetzestafeln auf einer Konsole.

Von den 10 dargestellten Aposteln stehen fünf in den Arkadennischen, weitere vier hinter der Gruppe Maria - Johannes, wobei das Gesicht des hinter Johannes stehenden nach derselben Vorlage gearbeitet zu sein scheint wie das Gesicht des Johannes. Alle, bis auf Maria haben den Kopf nach oben gewendet und, soweit sichtbar, die Hände erhoben.

In dem Zwickel zwischen dem oberen Arkadengesims und dem Rundbogen der hinteren Abschlusswand erscheint in einer Gloriole die Taube des Heiligen Geistes.

Auch wenn die Gesichter kaum individualisiert sind, gibt die Komposition der Gruppe eine Geschlossenheit, die durch die Farbkontraste der drei vorderen Personen mit Blau, Weiß und Rot-Grün belebt wird.

Das Motiv

Dieses Ereignis in der hier dargestellten Form findet sich in der Apostelgeschichte²⁵², wobei dort nur von den Aposteln die Rede ist. Die älteste bekannte Darstellung dieser Szene mit Maria ist im Codex Rabbula von 586 überliefert²⁵³.

Werktagsseite

Beschreibung der Tafelgemälde (Abb. 23, S. S. 0019)

25. Abraham und Melchisedek

Linker Seitenflügel

Ort der Handlung ist ein gotisch gewölbter Kapellenraum mit eingezogener Apsis, in der eine Altarmensa steht, auf der Brote liegen. Die Raumtiefe wird sowohl durch die Gewölberippen als auch durch den sich bis zur Apsisstufe fortsetzenden Fliesenboden betont. Im Vordergrund rechts kniet der nach links gewandte, barhäuptige Abraham. Sein schmaler Bart reicht bis vor die Brust. Er trägt unter seinem Harnisch ein wadenlanges Gewand mit einem Reitschlitz, durch den die Beinschienen erkennbar sind. Die Ärmel seines Gewandes sind gezattelt, wie es im 15. Jh. besonders in Burgund Mode war²⁵⁴. An einem mit Metallbeschlägen verzierten Ledergürtel ist an der Schließe das

²⁵² Apg. 2,1-13

²⁵³ Codex Rabbula 586, f. 14b

²⁵⁴ Loschek 1999, S. 476

Schwertgehänge eingehakt. Die erhobenen Hände streckt er mit vorgebeugtem Oberkörper seinem Gegenüber entgegen, dem er auch seinen Kopf zuwendet.

Hinter Abraham sind die Köpfe von fünf gerüsteten Kriegerern erkennbar, einer mit Hellebarde, der vorderste – der einzige, von dem ein Teil des Körpers sichtbar ist – trägt eine Stange mit einem langen Wimpel, der spiralförmig nach unten fällt.

Gegenüber von Abraham steht am linken Bildrand Melchisedek in einem Ausfallschritt auf Abraham zu, dem er sich mit leicht vorgebeugtem Oberkörper zuneigt. Er ist bekleidet mit einem weiten, roten Gewand, über dem er eine an den Seiten unter den Armen durch einen Riegel verschlossene Brokatkassel trägt. Durch den Ausfallschritt des Melchisedek gewinnt der Künstler über die beiden Knie eine breite Fläche zur Präsentation des Stoffes.

Der fein gelockte Kinnbart des Melchisedek reicht bis zu beiden Ohren. Auf seinen schulterlangen Haaren trägt er eine offene Krone.

Mit der rechten Hand reicht er dem knienden Abraham ein Brot, der in seiner rechten Hand ein weiteres Brot hält. Mit der linken Hand berührt Abraham die rechte Hand von Melchisedek, der in der linken Hand einen Weinkrug hält. Hinter Melchisedek ist der Kopf einer zivil gekleideten Person sichtbar.

Die Personendarstellungen sind in zwei Gruppen an den Seiten aufgeteilt, die durch die ausgestreckten Hände mit den Broten verbunden werden und eine Blickschneise auf die Altarmensa mit weiteren Broten freilassen.

Das Motiv

Die Speisung des Abraham nach einem erfolgreichen Kriegszug mit Wein und Brot durch den König und Priester Melchisedek wird im Buch Genesis überliefert²⁵⁵. Früh schon wurde dieses Motiv typologisch auf die Eucharistiefeier bezogen²⁵⁶, u. a. auf dem Abendmahlsaltar von Dirk Bouts in der Peterskirche von Löwen von 1467, der nach Meinung von Gmelin dem Maler des Auricher Altars als Vorlage gedient haben könnte²⁵⁷.

26a und 26b Gregorsmesse (Abb. 23, S. 0019)

Mittelschrein

Die Darstellung erstreckt sich über beide Tafeln des Mittelschreins, hart unterbrochen durch die beiden mittleren Längsrahmen, unter denen der Künstler die Bilderzählung bruchlos weiterlaufen lässt.

²⁵⁵ Gn. 14,18-20

²⁵⁶ Sachs 1973, S. 15

²⁵⁷ Gmelin 1974, S. 637

Im Bildzentrum steht die Altarmensa mit Messbuch, Abendmahlskelch, der päpstlichen Tiara und zwei Leuchtern. Darüber steht auf einer Predella Jesus am Kreuz mit Maria und dem Jünger Johannes. Von Jesus sind nur die an die Kreuzenden genagelten Arme zu sehen, der Körper ist durch die Flügelrahmen verdeckt, ebenso der Mittelteil der Altarmensa, die Zusammengehörigkeit beider Seiten bleibt aber erkennbar. Links von dem trennenden Bildrahmen kniet Papst Gregor der Große mit schräg zum Kelch erhobenen Händen, um die Messe zu feiern. Er trägt über der Albe eine brokatierte Kasel mit applizierter Verzierung. Die schräge Körperhaltung und die vorgestreckten Arme, über die die Kasel fällt, gibt dem Künstler die Möglichkeit, den Stoff breitflächig darzustellen. Die Fläche ist durch rundbogige Falten gegliedert.

Der links von Gregor kniende Priester schwenkt ein Weihrauchgefäß in Richtung Kelch. Er trägt über der Albe ein Pluviale, das in röhrenförmigen Falten fällt.

Rechts vom Mittelrahmen kniet ein weiterer Priester in Albe und Pluviale. In der rechten Hand hält er eine Fackel, die vorgestreckte linke Hand wird vom Rahmen überschritten. Seine Körperhaltung und sein Blick sind ebenfalls auf den Kelch gerichtet, der so zum Bildzentrum der Messfeier wird.

Am rechten Bildrand steht ein Mann in einem roten Mantel mit Schlitzärmeln, die Hände zum Gebet zusammengelegt. Er ist in die Messfeier nicht einbezogen und trotz der am Altar sich gerade vollziehenden Wandlung in Leib und Blut Christi kniet er nicht und trägt auch keinerlei Insignien geistlicher Würde. Dies spricht gegen die Interpretation bei Gmelin, es handele sich hier um den Abt von Kloster Ihlow²⁵⁸. Auch als Stifterfigur kommt er in der Position nicht infrage. Die Figur lässt sich nicht einordnen.

Im Hintergrund rechts und links von der Kreuzigungsszene sind die „Arma Christi“, die Leidenswerkzeuge der Passion, dargestellt. Auf der linken Seite wird durch die Köpfe von Petrus und der Magd des Hohepriesters die Verleugnung durch Petrus zitiert²⁵⁹. Diese Szene wird nach oben schräg abgegrenzt durch die Geißelsäule. Im Zwickel zwischen Geißelsäule und Kreuzigungsszene hat der Künstler die Köpfe des rothaarigen Judas mit um den Hals gehängten Geldbeutel und des Pilatus untergebracht.

Auf der rechten Bildseite ragt die Leiter für Kreuzigung und Kreuzabnahme diagonal nach rechts oben durch das Bildfeld, gestützt wird sie durch die Lanze, mit der Jesus

²⁵⁸ Gmelin 1974, S. 436-439

²⁵⁹ Mt. 26,69-75

die Seitenwunde beigebracht wurde. Rechts davon erscheinen die Kreuzigungsnägel, die zugehörigen Hammer und Zange sowie die Laterne aus der Verhaftungsszene. Auf beiden Seiten deuten aufgesockelte Säulenschäfte die Kirchenarchitektur an.

27. Gregorsmesse – Vera Icon (Abb. 23, S. 0019)

Überhöhter Mittelteil - linker Seitenflügel

Ebenso wie im Mittelschrein sind diese beiden Tafeln trotz des trennenden Mittelrahmens durch einen mit Wolken gesäumten Rundbogen zu einer Einheit zusammengefasst. Der Wolkenrand und der unbegrenzte Hintergrund deuten an, dass es sich hier um eine andere Wahrnehmungsebene handelt.

Auf der linken Seite erscheint ein Engel, der durch seine leicht vorgebeugte Körperhaltung und den vorgestreckten linken Flügel, dessen Spitze hinter dem Rahmen verschwindet, die Rundung des Wolkenbogens aufnimmt, sein rechter Flügel ist durch das Wolkenband verdeckt.

Mit den Händen hält er dem Betrachter das Schweiß Tuch der Veronika mit der „Vera Icon“, dem wahren Abbild Christi, hin. Dieses Abbild zählt zu den „Arma Christi“²⁶⁰, wodurch eine Beziehung zum Bildprogramm des Mittelschreins hergestellt wird.

28. Gregorsmesse – Erscheinung Christi (Abb. 23, S. 0019)

Überhöhter Mittelteil – rechter Seitenflügel

Auf der rechten Bildhälfte ist der schwebende Christus in der Haltung des Auferstehenden dargestellt. Christus ist schräg in das Bildfeld gesetzt, sodass er sich der Rundung des Wolkenbandes anpasst. Sein ausbauschender Umhang lässt die Brust mit dem Lanzenstich frei, ebenso sind die Wundmale an den Füßen und den dem Betrachter zugewandten Handflächen erkennbar. Die Fingerspitzen seiner rechten Hand werden durch den Rahmen verdeckt.

Durch die verschiedenen Überschneidungen von Darstellung und Mittelrahmen betont der Künstler die Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln zu einer Einheit.

Das Motiv

Die Gregorsmesse gehörte ab Mitte des 15. Jh. zum Standardprogramm der Antwerpener Altäre, überwiegend auf der gemalten Werktagsseite in Verbindung mit typologischen Szenen²⁶¹. Diesem Kanon folgt auch der Auricher Altar.

Eine Legende, die nicht von der „Legenda Aurea“ übernommen wurde, berichtet, dass dem Papst Gregor d. Großen (590-604), während er in der Kirche S. Croce in Gerusalemme zu Rom die Messe zelebrierte, auf dem Altar der Gerusalemme-Kapelle Chris-

²⁶⁰ Sachs 1973, S. 233-235

²⁶¹ Meier 2003, S. 184

tus erschienen sei. Der Boden dieser Kapelle soll mit Erde aus dem Heiligen Land bedeckt gewesen sein. Außerdem spricht die Überlieferung vom Vorhandensein zahlreicher Reliquien der „Arma Christi“ in dieser Kapelle²⁶².

Der Moment der Erscheinung Christi wird seit dem 15. Jh. so dargestellt, dass Jesus als Schmerzensmann erscheint, begleitet von Engeln und den „Arma Christi“, den Leidenswerkzeugen, ein Bezug auf die vorhandenen Reliquien. Vorbild für diesen Bildkanon soll eine Mosaikikone sein, die um 1385 in diese Kirche kam²⁶³ und durch einen Stich von Israhel van Meckenem²⁶⁴ von 1495 überliefert wurde²⁶⁵.

Dass das Motiv der Gregorsmesse auch im Zusammenhang mit dem Ablass gesehen wurde²⁶⁶, dokumentiert ein Gemälde von Wilhelm Dedekes von 1496, das zeigt, wie im Zusammenhang mit der Messfeier auf der rechten Bildseite Seelen von Engeln aus dem Fegefeuer in den Himmel getragen werden²⁶⁷. An einem solchen Altar konnte ein Priester durch eine Messe einen vollkommenen Ablass für einen Verstorbenen gewinnen²⁶⁸.

Abweichend von diesem Darstellungskanon, dem auch Bernt Notke in seinem verlorenen Gemälde von ca. 1500 aus der Marienkirche zu Lübeck folgte²⁶⁹, wird auf dem Auricher Altar Christus nicht als Schmerzensmann, sondern als Auferstehender, der den Tod überwunden hat, dargestellt.

Der Künstler hat die zwei Handlungsebenen, die von Papst Gregor real zelebrierte Messe zusammen mit den in dieser Kirche durch Reliquien vertretenen Leidenswerkzeugen und die Christusvision von Papst Gregor in zwei Ebenen dargestellt. So werden die vier Tafeln des Mittelschreins zu einer Einheit zusammengefasst.

29. Abendmahl

Rechter Seitenflügel (Abb. 23, S. 0019)

Das Abendmahl findet in einem schmalen, weit in die Bildtiefe reichenden Raum mit zwei Sprossenfenstern an der linken Wand statt, die sich aber nur auf Decke, Kamin und die auf der rechten Seite sitzenden Apostel als Lichtquelle auswirken. Da die mit dem Rücken zu den Fenstern sitzenden Apostel auch beleuchtet sind, muss man eine weitere Lichtquelle auf der rechten Seite unterstellen. Die Balkendecke wird durch ei-

²⁶² Schlie 2003, S. 202

²⁶³ Meier 2003, S. 184

²⁶⁴ Lehrs, Bd. 9, Nr. 352 II, 20,3 x 14,1 cm

²⁶⁵ Sachs 1973, S. 154-155

²⁶⁶ Schlie 2003, S. 202

²⁶⁷ Fronleichnamsaltar der Werkstatt des Henning van der Heide, linker Innenflügel des zweiten Flügelpaares, oben – Sankt Annen-Museum, Lübeck

²⁶⁸ Sachs 1973, S. 154-155

²⁶⁹ <http://www.dodedans.com/Full/gregor.jpg>

nen auf einer Konsole aufliegenden Querbalken gestützt. Die Stirnwand wird in fast ganzer Breite durch einen Kamin ausgefüllt. Die Tiefenflucht des Raumes wird zusätzlich betont durch die Fußbodenkacheln im Vordergrund, deren Linien perspektivisch zusammenlaufen.

An der sich in die Bildtiefe erstreckenden Tafel sitzen die zwölf Jünger und Jesus. Jesus hat die rechte Hand erhoben, die linke liegt auf dem Kopf des schlafenden Johannes. Am vorderen Kopfende des Tisches sitzt Judas mit dem Beutel am Gürtel, herausgehoben durch das Gelb seines Gewandes. Die Apostel, außer Johannes, drücken durch ihre Körper- und Kopfhaltung erregtes Diskutieren aus, was in ihrer Mimik aber nur begrenzt zur Geltung kommt. Auf dem Tisch liegen Brote, Messer und eine Schale, vorne steht eine Weinkanne.

Die Komposition gibt der Tafelrunde trotz der perspektivischen Längung eine gute Geschlossenheit.

Hans Georg Gmelin sieht in dieser Tafel eine „*freie und vereinfachende Wiederholung der Komposition von Dierk Bouts* (*zwischen 1410 u. 1420, +1475) *in seinem (Abendmahls-) Gemälde in Löwen, St. Peter*“ von ca. 1465²⁷⁰ (Abb. 23a, S. 0019). Weiter weist Gmelin auf eine mit Aurich nahezu identische Abendmahlsgemälde auf einem Altarflügel in der ehemaligen Schlosskirche in Schleiden hin²⁷¹. Diese wird im Inventarband für den Kreis Euskirchen der Werkstatt von Colijn de Coter aus Brüssel (1446-1538) zugeschrieben und auf Ende 15./Anfang 16. Jh. datiert²⁷². Man geht auch hier von einer Übernahme des Motivs von Dirk Bouts aus. Bei beiden Tafeln stimmt die gesamte Komposition bis in die Details überein. Ebenso wie auf der Auricher Tafel ist auch auf der Tafel in Schleiden wegen des schmalen Hochformats die Szene schräg ins Bild gestellt und optisch nach hinten verlängert. Dazu verzichtete man auf die das Bild von Bouts prägende Zentralperspektive.

Die große Übereinstimmung bei diesen beiden Tafeln lässt auf eine Werkstattverbindung schließen. Das könnte bedeuten, dass die Tafeln des Auricher Altars ebenso wie die Tafel in Schleiden aus der auch für den Export arbeitenden Werkstatt von Colijn Coter in Brüssel stammen oder - was sehr viel wahrscheinlicher zu sein scheint - dass beide Tafeln in einer Antwerpener Werkstatt gefertigt wurden. Belege hierfür gibt es aber nicht.

²⁷⁰ Gmelin 1974, S. 637

²⁷¹ Gmelin 1974, S. 638

²⁷² Schmitz-Ehmke 1996, S. 48-49

Das Motiv

Über das letzte gemeinsame Mahl Jesu mit seinen Jüngern wird in den ersten drei Evangelien berichtet²⁷³. Es war das Essen aus Anlass des Passahfestes zur Erinnerung an den Auszug des Volkes Israel aus Ägypten²⁷⁴, womit das christliche Abendmahl in der Tradition des Alten Testaments steht.

Das Schema der Auricher Abendmahlsdarstellung entwickelte sich ab dem 14. Jh. mit Jesus am Kopfende und Judas an der gegenüberliegenden Schmalseite des Tisches²⁷⁵.

Auf der Auricher Tafel ist der Moment dargestellt, wo Jesus den Jüngern mitteilt: „Doch seht, der Mann, der mich verrät und ausliefert, sitzt mit am Tisch.Da fragte einer den andern, wer von ihnen das wohl sei, der so etwas tun werde²⁷⁶.“ Daraus ergibt sich die lebhafteste Diskussion an der Tafel, da Jesus den Verräter noch nicht durch das Überreichen des Bissens entlarvt hat²⁷⁷.

Rahmung der Tafelbilder

Auf der Festtagsseite sind die Tafeln auf den Flügeln durch kannelierte Goldleisten gerahmt.

Auf der Werktagsseite sind die Tafeln von glatten, rot gefassten Leisten gerahmt, die durch einen umlaufenden Medaillonfries verziert sind.

Die Tafeln von Festtags- und Werktagsseite werden in den Flügeln durch die Rahmenkonstruktion zusammengefasst, was den Flügeln ein großes Gewicht gibt. Deshalb erfolgt aus Stabilitätsgründen die Wandlung heute nur noch zu Karfreitag und Ostern.

Predella

Die bei der Restaurierung 1959 neu geschaffene Predella trägt auf den Seitenfeldern die Einsetzungswort und im Mittelfeld ein Bibelzitat.

Geschichte des Altars

Mit dem Regierungsantritt von Enno II. als Graf von Ostfriesland (1528-1541) begann dort die Säkularisation der Klöster, das traf auch das Kloster Ihlow, wobei hierbei vor allem ökonomische und nicht reformatorische Gründe ausschlaggebend waren. Die Klosterkirche wurde abgerissen und Ennos Bruder Johann ließ sich aus dem Material an gleicher Stelle ein Jagdschloss bauen²⁷⁸.

²⁷³ Mt. 26,17-29, Mk. 14,12-25, Lk. 22,7-23

²⁷⁴ Ex. 12,1-15

²⁷⁵ Sachs 1973, S. 13-15

²⁷⁶ Lk. 22,21 u. 23

²⁷⁷ Lk. 26,23

²⁷⁸ Smid 1974, S. 137

Den erst wenige Jahrzehnte alten Passionsaltar ließ Graf Enno II. 1529 in seine Schlosskapelle in Aurich verbringen. Graf Ulrich II. (1628-1648) schenkte den Altar um 1630 der Lamberti-Kirche in Aurich²⁷⁹. Auf Respekt vor dieser gräflichen Provenienz ist es wohl zurückzuführen, dass dieser betont katholische Altar (7 Sakramente, Gregorsmesse) nicht lutherisch umgearbeitet wurde.

Nach dem Neubau der klassizistischen Lamberti-Kirche 1833/1835 (siehe „Standort des Altars“) wurde nur der geschnitzte Mittelschrein in der neuen Kirche aufgestellt. Die vier Seitenflügel mit den Gemälden wurden auf dem Dachboden und in der Sakristei unsachgemäß gelagert. Die Lücken am überhöhten Mittelteil wurden durch zwei Schrifttafeln ausgefüllt. Der Altar erhielt neue Seitenflügel mit den Einsetzungsworten auf der Festtagsseite, die bis zur Höhe des überhöhten Mittelteils reichten. Bei geschlossenen Flügeln zeigte die Werktagsseite nur die Worte *„Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“*^{280 281}. Dies war, außer an hohen Feiertagen oder beim Abendmahl, die Schauseite für die Gemeinde. So wurde der Schrein zum Schriftaltar umfunktioniert. In dem Zustand hätte der Altar nach den Kriterien von Dietrich Diederichs-Gottschalk in seinem Buch aufgeführt werden können²⁸². Einen weiteren lutherischen Akzent setzte man durch eine den Altar in erdrückender Weise überwölbende Kanzel, die von einer Art Ädikula mit anschließender Galerie gerahmt wurde.

Wie die Inschrift auf der Rückseite einer Altarfigur berichtet, hat 1886 eine kleine Restaurierung – wohl eher eine Reinigung – stattgefunden²⁸³.

Nach sorgfältiger Restaurierung wurden 1928 die Gemäldetafeln wieder an den Altar angefügt, wobei nunmehr die Flügel nicht mehr beweglich waren, sodass die Werktagsseite nicht mehr zugänglich war²⁸⁴.

1959 wurde der Altar von dem erdrückenden Kanzelüberbau befreit und erhielt eine Predella, auf der die Einsetzungsworte stehen. Nunmehr war er auch wieder als Wandelaltar benutzbar, sodass auch die Werktagsseite mit der Gregorsmesse zugänglich wurde. Zwei Fenster hinter dem Altar wurden vermauert, um bessere Lichtverhältnisse für den Altar zu schaffen²⁸⁵. In diesem Zusammenhang wurden nach Meinung des Restaurators Kummer auch Restaurierungsarbeiten durchgeführt.

²⁷⁹ K. V. Aurich 1985, S. 14

²⁸⁰ Ps. 23,1-4

²⁸¹ K. V. Aurich 1985, S. 15

²⁸² Diederichs 2005, 16-17

²⁸³ Galle 2001, Abb. S. 29

²⁸⁴ K. V. Aurich 1985, Abb. S. 14 u. 18 (nicht reproduzierbar)

²⁸⁵ K. V. Aurich 1985, S.13 u. Smid 1974, S. 436, Abb. 186

Ende der 70er Jahre des 20. Jh. wurden schwere Schäden am Ihlower Altar erkennbar. Ursache waren große Schwankung der relativen Luftfeuchtigkeit durch einen ungeeigneten Innenanstrich der Kirche sowie Heizungsprobleme. In einer Aktennotiz von 1982 heißt es: *„Die Tafelgemälde und polychromierten Holzskulpturen des Ihlower Altars zeigen seit mehreren Jahren Abhebungen von Farbschollen und Blasenbildungen. Die gefährdeten Partien sind durch den Restaurator Icks, Bramsche-Engter, mit Japanpapier und einer Wachs-Terpentin-Mischung reversibel provisorisch gesichert²⁸⁶.“*

So musste der gesamte Innenanstrich der Kirche ausgetauscht werden. Sodann wurde 1984 die Firma Wolfram Kummer, Pattensen, beauftragt, den Altar zu konservieren und im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten zu restaurieren²⁸⁷.

Der Restaurator Kummer musste zunächst die Schrumpfung der Holzträger der Gemälde ausgleichen, die Fassung sowohl bei den Gemälden als auch bei den geschnitzten Figuren stabilisieren, Fehlstellen auskitten und farblich anpassen²⁸⁸.

Nach Feststellung von Wolfram Kummer hat sich auf dem Altar trotz verschiedener Restaurierungen die Originalfassung weitgehend erhalten, lediglich bei dem Inkarnat der hellen Gesichter geht er von späteren Überarbeitungen aus, z. B. bei der Grablegung²⁸⁹.

Durch eine gründliche Oberflächenreinigung des gesamten Altars gewann dieser wieder einiges von seiner alten Leuchtkraft zurück.

In diesem Zustand präsentiert sich der Altar heute.

Stilistische Einordnung und Datierung

Auf Grund des Beschauzeichens der Lukasgilde in Antwerpen auf der Rückseite des geschnitzten Schreins ist für diesen Teil die Herkunft aus einer Antwerpener Werkstatt gesichert.

Bei den Tafelbildern wirft Gmelin die Frage auf, ob diese eventuell aus dem nord-deutschen Raum stammen könnten. Dem wird im Folgenden widersprochen.

Robra urteilt über die Schnitzarbeit dieses Altars *„Gesicht und Hände, die wichtigsten Ausdrucksträger, sind verhältnismäßig wenig differenziert. Der größte Aufwand an Arbeit ist auf die äußere Wirkung der prächtigen Gewänder und die reizvolle Um-*

²⁸⁶ Aktennotiz der Dezernatsgruppe S 1 von 06. 1982, Archiv des Niedersächsischen Amtes für Denkmalpflege, Stützpunkt Oldenburg, Altakte Aurich

²⁸⁷ K. V. Aurich 1985, S. 13

²⁸⁸ Kummer 1984, S. 2-3

²⁸⁹ Kummer 1984, S. 1-2

*rissgestaltung der Figuren verwendet worden*²⁹⁰. “ Die detaillierte Betrachtung des Altars vor Ort bestätigt dieses Urteil. Dies gilt in gleicher Weise für die Tafeln, bei denen ebenfalls die optische Gesamtwirkung vor der Detailausarbeitung rangiert, besonders gut erkennbar bei der schlichten Gestaltung der Hände. Das lässt darauf schließen, dass die Tafeln unter derselben Produktionsprämisse hergestellt worden sind wie der Schrein. Die Darstellung des Motivs von Christus als Gärtner sowohl im geschnitzten Schrein (Feld 8) als auch auf der Gemäldetafel 22 spricht für unzulängliche Koordinierung der Produktionsabläufe.

Die quantitativ bedeutende Altarproduktion in Antwerpen in der ersten Hälfte des 16. Jh. basierte auf einer ausgeprägten Arbeitsteilung der Schnitzer, Maler, Fassmaler, Gehäusebauer etc., bei der die im dritten Viertel des 15. Jh. eingeführte obligatorische Beschaumarke einen Qualitätsstandard für das Endprodukt garantieren sollte²⁹¹.

Zur Ausnutzung der Produktionskapazitäten entwickelte sich in Antwerpen neben der Auftragsfertigung eine starke Vorratsproduktion, die in spezialisierten Ausstellungshallen in Antwerpen angeboten wurde.

Bei dieser Fertigungsweise beschränkte man sich schon aus wirtschaftlichen Gründen auf ikonographische Standardprogramme, die den Marktbedürfnissen der Zeit entsprachen. Dazu gehörte auch die Darstellung der Gregorsmesse, die sich u. a. gegen Zweifel an dem Transsubstantiationsdogma wendete und zusätzlich Sündenablass versprach²⁹².

Robra geht davon aus, dass auch der Ihlower Altar aus einer solchen Vorratsproduktion stammt²⁹³. Für diese These spricht auch, dass es innerhalb des umfangreichen Aurericher Altarprogramms keinerlei Bezüge zum Auftraggeber, dem Zisterzienserkloster Ihlow, gibt.

Die lokale Überlieferung berichtet von einer Bestellung des Altars vor 1517, ohne dass es dafür Quellen gibt. Gmelin datiert den Altar auf um 1510.

Der Stil der Darstellungen ist recht konservativ, wie auch die Übernahme des Motivs des Abendmahls von Dirk Bouts von 1465 zeigt. Eventuell sollte der Bezug auf dieses renommierte Gemälde eine gewisse „Altehrwürdigkeit“ betonen.

²⁹⁰ Robra 1959, S. 34

²⁹¹ Boodt 1999, S. 207-208

²⁹² Robra 2001, S. 26

²⁹³ Robra 2001, S. 24

Einige modische Details aber, die bei den Bildbeschreibungen erwähnt wurden – z. B. Kuhmaulschuhe, kurze Hosen mit angenestelten Strümpfen etc. – weisen in das 16. Jh.

Aus diesen Anhaltspunkten lässt sich die Entstehungszeit des Altars zwischen 1500 und 1510 als wahrscheinlich ansetzen.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Der Altar wurde lt. örtlicher Überlieferung zu Beginn des 16. Jh. vom 1228 gegründeten Zisterzienserkloster Ihlow in Antwerpen erworben, was das Beschauzeichen der Antwerpener Lukasgilde belegt²⁹⁴.

Auf Grund seiner Thematik, der Passionsgeschichte, wird es sich nicht um den Hauptaltar des Klosters gehandelt haben, da infolge der ausgeprägten Marienverehrung der Zisterzienser dies ein Marienaltar gewesen sein dürfte^{295 296}. So kann er nur als Kreuzaltar im Laienbereich gestanden haben, sei es in einer Torkapelle, wie in Kloster Hude, oder im Westteil des Langhauses der Klosterkirche, da die Zisterzienser diesen Bereich der Kirche entgegen der ursprünglichen Regel seit dem 14. Jh. für Laien einschließlich Frauen zugänglich machten, allerdings durch ein Gitter oder Lettner vom Mönchsbereich abtrennt²⁹⁷.

Standort des Altars

Der Altar steht heute in der 1833-35 erbauten klassizistischen Pfarrkirche im Stadtzentrum von Aurich. Sie ersetzte die baufällig gewordene Kirche aus dem 13. Jh., die mehrfach umgebaut und erweitert wurde. In dieser Kirche befand sich seit dem Tode Graf Edzard II. 1599 das Erbbegräbnis der Grafen bzw. ab 1654 der Fürsten von Ostfriesland bis zum Aussterben der Cirksena-Linie 1744²⁹⁸.

Buttforde (Stadt Wittmund) / Landkreis Wittmund (Ostfriesland)

Marienkirche - Geschnitzter Flügelaltar

Geschnitzter Flügelaltar – Nordwestdeutschland - um 1480 (Abb. 24, S. 0020)

²⁹⁴ K. V. 1985, S. 14

²⁹⁵ Mussbacher 1977, S. 165

²⁹⁶ Starcke 1890, S. 69

²⁹⁷ Schneider 1977, S. 72

²⁹⁸ Mithoff 1880, S. 32

Material: Eiche

Fassung: Holzlichtig lasiert, Schreinhintergrund goldbronziert

Zwischenrahmung der Schreinfeldern farbig gefasst.

Schematischer Altarplan

Nicht maßstabgerecht

	Vaterunser	5. Baldachin Einsetzungsworte	Glaubens- bekenntnis	
	4. Wellenfries			
	1. Geburt	Geschnittzer Schrein 2. Anbetung der Könige	3. Darbringung im Tempel	
Evangelist	Evangelist	6. Predella	Evangelist	Evangelist

Maße:

Gesamtaltar inkl. Baldachin

ab Predella Höhe 2,67 m Breite 2,45 m mit Rahmen

Mittelschrein Höhe 1,035 m Breite 1,045 m mit Rahmen

Seitenflügel Höhe 1,035 m Breite 0,520 m mit Rahmen

Predella Höhe 0,52 m Breite 3,05 m

Gesamtbreite des geschnitzten Flügelaltars 2,10 m

Schnitztiefe der Reliefs: 4,0 – 7.5 cm

Das Programm

1. Geburt
2. Anbetung der Hl. Drei Könige
3. Darbringung im Tempel
4. Wellenfries
5. Baldachin mit Vaterunser, Einsetzungsworten und Glaubensbekenntnis

Der geschnittzte Flügelaltar (Abb. 25, S. 0020)**1. Geburt****Linker Seitenflügel (Abb. 26, S. 0026)**

Das vordere Bildzentrum nimmt die kniende Maria ein. Fast frontal zum Betrachter, den Kopf in einer sanften Neigung nach links unten zum Jesuskind gewendet, beherrscht sie die Tafel. Die Arme hat sie vor der Brust in einer Verehrungsgeste verschränkt.

Das Gesicht Marias ist von einer zarten Mädchenhaftigkeit. Das Wunder der jungfräulichen Geburt wird zusätzlich zitiert durch ihre frei fallenden langen Haare.

Markant ist die Gewandbehandlung bei Maria. Sie trägt in der Mode der 2. Hälfte des 15. Jh. ein abgerundetes Dekolleté²⁹⁹. Die Falten des Kleides am Körper verlaufen röhrenartig nahezu ausschließlich senkrecht, nur an der Seite zum Jesuskind gibt es einen leichten Bogen. Ganz anders behandelt der Schnitzer den sich am Boden reich bauschenden Teil des Mantels. Hier hat er sehr hart abgegrenzte Faltenstücke herausgearbeitet, die ein fast symmetrisches System zu bilden scheinen. Diese Härte kontrastiert zur Weichheit des Oberteils der Figur.

Auffallend ist bei Maria die feingliedrige Ausarbeitung der schmalen, langen Hände. Sie finden sich auch bei der knienden Frau und bei Joseph.

Vor dem gebauschten Unterteil des Mantels von Maria schwebt das Jesuskind auf einem Strahlenkranz mit dem Gesicht eines Erwachsenen.

Der Hintergrund der mittleren Ebene zeigt eine Stallarchitektur, an der rechten Wand ein zweibahniges gotisches Lanzettfenster mit Dreipassabschluss.

Zwischen der linken Stallseite und dem Tafelrand eingezwängt steht Joseph, ebenfalls mit verschränkten Armen, den Kopf zum Jesuskind geneigt. Seine Gesichtszüge scheinen das Unbegreifliche dieses Geschehens zum Ausdruck zu bringen. Rechts von ihm fressen Ochse und Esel aus einem Futtertrog. Die Tiere sind recht naturnah dargestellt.

An der linken Bildseite der oberen Ebene steht eine Kirche, es scheint sich um einen Zentralbau zu handeln. Daneben steht ein Turm in der Art eines antiken Mausoleums. Der rechte Teil der oberen Ebene wird durch vier typisierte Bäume als Landschaft gekennzeichnet. In der Mitte sind die Reste des unterhalb der Knie abgebrochenen Hirten erkennbar.

²⁹⁹ Loschek 1999, S. 160-161

Vor der rechten Baumkrone ist der im Anflug befindliche Verkündigungengel dargestellt. Er trägt ein Spruchband, das heute unbeschriftet ist.

Die kniende weibliche Figur mit turbanartiger Haube und Kinnbinde (Chaperon) in der linken unteren Ecke ist deutlich kleiner als Maria und Joseph, wodurch sie aus der Handlung ausgegliedert ist. Der Faltenverlauf bei ihrem Obergewand ist ähnlich gestaltet wie bei Maria, am Körper dominieren die senkrechten Falten, bei dem sich am Boden bauschenden Mantel zeigen sich die gleichen, hartkantigen Faltensegmente. Auch diese Frau wendet sich dem Jesuskind zu, die Hände anbetend erhoben. Die Darstellungsweise spricht für eine Stifterfigur.

Das Motiv

Die Geburtsszene und die Verkündigung an die Hirten sind bei Lukas überliefert³⁰⁰. Schon in den frühesten Darstellungen – Sarkophagplastik des 4. Jh. - erscheinen neben dem in einem Korb oder Trog liegenden Jesuskind „Ochs und Esel“. Diese gehen auf Jesaja zurück, der schreibt: *„Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn, aber Israel kennt's nicht.“*³⁰¹ Somit sollen Ochse und Esel darauf hinweisen, dass die Juden Jesus nicht als den Messias anerkannten.

Als erste menschliche Begleitperson tritt ab dem 4. Jh. ein Hirt auf, ein Zitat der Verkündigung an die Hirten.

Maria erscheint in der Geburtsszene erst nach dem Konzil zu Ephesus 431, wo sie als „Gottesgebärerin“ anerkannt wurde. Noch später im 5. Jh. kommt Joseph dazu.

Die Darstellungsweise der Anbetung des auf einem Strahlenkranz schwebenden Jesus geht auf die Visionen der Hl. Birgitta von Schweden (1302 – 1373) zurück, die sie auf einer Wallfahrt ins Heilige Land 1372 hatte. Sie fanden durch zahlreiche Handschriften und spätere Drucke eine große Verbreitung und hatten dadurch eine starke Auswirkungen auf die bildende Kunst des 15. Jh.³⁰² Die früheste Übernahme der Visionen im Norden findet sich auf der Geburtsszene im Thomasaltar von Meister Francke, entstanden 1424 – 1436³⁰³.

Dies ist der Kanon für die Geburtsszene von Buttförde.

Der mausoleumsartige Bau könnte an die Beerdigung und Auferstehung Jesu erinnern, da als Schauplatz der Grablegung und Auferstehung schon frühe Darstellungen mit einem Mausoleum überliefert sind, z. B. eine Elfenbeintafel aus der Zeit um 400 im

³⁰⁰ Lk. 2,1-20

³⁰¹ Js. 1,3

³⁰² Sachs 1973, S. 161

³⁰³ Leppin 1999, S. 141-142 u. 148, Hamburger Kunsthalle, Inv.495

Bayrischen Nationalmuseum, München³⁰⁴, aber ebenso auf dem Loste-Altar in Schwerin, der um 1440 in einer Lübecker Werkstatt entstanden sein soll³⁰⁵. Der Kirchenbau über der Geburtsszene könnte in diesem Zusammenhang die Geburtskirche meinen. So wäre in dieser Tafel der Bogen gespannt von der Geburt bis zum Ende der Passion.

2. Anbetung der Heiligen Drei Könige

Mittelschrein (Abb. 27, S. 0021 u. 28, S. 0022)

An der linken Bildseite dominiert Maria, auf einer Bank sitzend, in ihrer thronenden Haltung das Geschehen. Sie trägt einen weiten, am Hals zusammengehaltenen Umhang, der über dem Oberkörper weich fließt, während er sich über den Knien und am Boden wie bei der Geburtsszene scharfkantig bauscht. Sie sitzt fast frontal zum Betrachter, den Kopf hat sie in einer anmutigen Haltung leicht nach rechts unten gebeugt und blickt mit einem zarten Lächeln zum Jesuskind, das sie mit ihren unter dem Umhang hervorgestreckten Unterarmen dem anbetenden ältesten König entgegenhält. In kindlicher Spielfreude beugt sich das Jesuskind vor und greift nach dem Deckel des Gefäßes, das der kniende König ihm darreicht. Ein gewisser Kontrast besteht zwischen der kindlichen Spielfreude und dem erwachsenen Körper und Gesicht des Jesuskindes.

Der kniende, dem Jesuskind sich zuneigende König mit seinem kahlen Kopf ohne Krone, dem Haarkranz und dem lang hängenden, lockigen Bart strahlt Würde aus, die durch seine Beziehung zu dem spielerischen Jesus einen sehr menschlichen Akzent erhält. Die Figur hat einen individualisierten Charakter. Die Faltenbehandlung des von der Mode des 15. Jh. her historisierenden Umhanges ist ähnlich der bei Maria, aber die scharf geknickten Bauschfalten zu seinen Füßen sind noch breiter ausgearbeitet, teilweise sternförmig.

Rechts hinter diesem König steht in einer statuarischen, wartenden Haltung der zweite König. Er ist erkennbar mittleren Alters. Er trägt auf seinem vollen Haar einen reich ausgearbeiteten Kronreif. Sein Übergewand fällt in langen, weichen Falten. Es hat seitwärts mit einem Saum eingefasste Armschlitze, aus denen heraus seine Hände ein reliquiarförmiges Gefäß halten, das er als Nächster dem Jesuskind und seiner Mutter überreichen wird. Sein Blick ist schon auf das Kind gerichtet.

Der jüngste König, entgegen dem verbreiten Brauch der Zeit nicht als Afrikaner dargestellt, steht in einem leichten Ausfallschritt rechts von der Mitte, woraus sich für

³⁰⁴ Hamann Bd. 2, 1955, S. 19, Abb. 7

³⁰⁵ Dehio 2000, S. 531

seinen Körper eine elegante s-förmige Haltung ergibt. Er wirkt etwas kleiner und ist übertrieben modebetont gekleidet, entsprechend der Mode der Entstehungszeit des Altars, der 2. Hälfte des 15. Jh. Seine spitz zulaufenden Schuhe, der gezattelte Rock, die durch die Plissierung zusätzlich betonte Taille, über die ein Gurt mit dem Schwert läuft, die, ebenso wie die Zattlung, ab ca. 1400 bis Ende des 15. Jh. Mode war³⁰⁶, und der V-Ausschnitt betonen dies. Die verkürzte Form des männlichen Gewandes hatte sich seit Ende des 14./Anfang des 15. Jh. entwickelt als Folge des Übergangs vom Kettenhemd zum Plattenpanzer³⁰⁷. Ausgefallen ist auch seine Kopfbedeckung im Stil eines italienischen Jagdhutes³⁰⁸ mit übergestülptem Kronreif. Das Jesuskind, Maria und die Könige tragen Heiligenscheine.

Am rechten Tafelrand sind in vertikaler Anordnung zwei Pferdeknechte um die drei Reitpferde der Könige bemüht, kompositorisch eine sehr eigenwillige Anordnung. Der zwischen den beiden Knechten eingefügte Baum betont das Ansteigen des Geländes auf dieser Seite.

Der Höhenzug, an dessen Hang die Pferde und Knechte dargestellt sind, wird in der Horizontalen durch zwei Baumgruppen und drei Türme markiert.

Auf der linken Seite zwischen der sich hinter Maria erhebenden Stallarchitektur und dem linken Bildrand sind ein etwas hilflos und überfordert wirkender Joseph und der Esel eingefügt.

Auch wenn Maria die Tafel dominiert, sind bei genauer Betrachtung Maria und die Drei Könige durch Blickkontakt auf das Jesuskind fixiert, sodass dieses kleine Geschöpf – der Sohn Gottes – zum Zentrum der Komposition wird. Rhythmisiert wird die Darstellung durch die bewegte Linie der Kopfhöhen und die sehr fein differenzierten Haltungen.

Das Motiv

Das Matthäus-Evangelium berichtet von den Weisen bzw. Sterndeutern aus dem Morgenland, die von einem Stern zum Stall von Bethlehem geführt wurden³⁰⁹.

Abweichend vom Matthäus-Text wurden sie schon im 6. Jh. als drei Könige dargestellt.

Auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo, Ravenna (um 500), sind die Weisen bereits mit ihren Namen Caspar, Melchior und Balthasar bezeichnet.

³⁰⁶ Boehn 1925, S. 204 u. S. 209

³⁰⁷ Boehn 1925, S. 204

³⁰⁸ Loschek 1999, S. 308

³⁰⁹ Mt. 2,1-12

Während die Anbetung im 14. und frühen 15. Jh. zu einer vielfigurigen, bewegten, volksfestähnlichen Szene wurde – z. B. Stundenbuch des Duc de Berry, fol. 52 recto, 1413/1416 – entstand in der 2. Hälfte des 15. Jh. eine stark reduzierte Form, bei der nur die Hauptpersonen auftraten, wie auf der Tafel in Buttförde. Dieser Bildtyp war auch nach der Reformation akzeptiert und wurde weitergeführt³¹⁰.

3. Darbringung im Tempel

Rechter Seitenflügel (Abb. 29, S. 0023)

Das Mittelfeld der Tafel zeigt links von einem Altartisch, der von gotischen Lanzettfenstern mit Vierpassabschluss dekoriert wird, Maria, die leicht vorgebeugt das auf dem Altartisch stehende Kind zart stützt, eine Körperhaltung, die Fürsorge ausdrückt. Sie trägt einen über den Kopf geschlagenen Umhang, der die Haare bedeckt. Über dem Kopf, am Arm und bei der Bauschung am Boden sind die Gewandfalten in harten Knicks ausgearbeitet, sonst fallen sie am Körper in weicher Röhrenform.

Auf der rechten Seite des Altars steht Simeon in einer Ausfallschritt-Haltung, die durch die vorgebeugte Körperhaltung und den zum Kind erhobenen Kopf zu einer S-Kurve führt. Dadurch wird die Zuwendung zum Jesuskind eindrucksvoll herausgearbeitet. Mit beiden Händen umfasst er das für ihn heilige Kind.

Ähnlich wie beim dritten König ist sein Umhang durch einen Gürtel tailliert, dadurch wirkt er plissiert, auch ist er kürzer und lässt die Füße frei, ein modischer Einfluss des 15. Jh.³¹¹.

Durch die Verbindung über das Jesuskind erreicht der Schnitzer eine starke Geschlossenheit der Gruppe. Die unterschiedlichen Kopfhöhen mit der Bedeutungsgröße der Gottesmutter machen die Szene lebendig.

Hinter Maria stehen zwei Frauen, die ebenso wie Maria Heiligenscheine tragen. Die vordere hält einen Korb mit den Opfertauben in der rechten Hand, während sie mit der linken den Korb abdeckt, damit die Tauben nicht wegfliegen können.

Hinter Simeon sind die Köpfe von zwei Männern zu erkennen. Der linke davon scheint beim Vergleich mit der Geburtsszene Joseph zu sein, der als offizieller Vater dazugehört, der zweite könnte nach der Kopfbedeckung ein Priester sein.

Diese Tafel wird hinterfangen von drei Rundbogenfeldern, in die gotische Lanzettfenster mit Vierpassabschluss eingeschnitten sind. Dies soll die Abgeschlossenheit des Innenraumes im Tempel markieren.

Das Motiv

³¹⁰ Sachs 1973, S.30-31

³¹¹ Böhn 1925, S. 205-206

Nach jüdischem Gesetz musste die Mutter am 40. Tag, wenn die Zeit ihrer Reinigung vorüber war, das Kind im Tempel darbringen und zwei Turteltauben dem Priester als Opfer spenden³¹². Dieser religiösen Vorschrift folgten auch Maria und Joseph. Im Tempel begegnete ihnen der greise Simeon, dem vom Heiligen Geist offenbart worden war, dass er nicht sterben werde, bevor der den Messias geschaut habe³¹³. Oft wird die Darbringung im Tempel mit der Beschneidung zu einer Darstellung zusammengezogen, hier aber ist sie gemäß dem Lukas-Evangelium eine eigenständige Handlung.

Predella

Die Vorderseite der Predella ist in 5 Felder unterteilt. In vier Feldern sind im 17. Jh. Gemälde der Evangelisten angebracht, das Mittelfeld ist einfarbig.

Altargehäuse

Alle drei Tafeln werden überfangen von einem geschnitzten Baldachinen mit durchlaufenden Kielbögen und Vierpassmaßwerk. Der Oberteil wird durch Lanzettfenster gegliedert. Die Baldachine bilden durch wechselnde Größe Dreiergruppen. Dadurch werden die Szenen kompositorisch zusammengefasst und gleichzeitig rhythmisiert. In der Mitteltafel fehlen die beiden seitlichen Baldachine.

Der Hintergrund ist heute goldbronziert.

Der dem Originalbestand zugerechnete große Baldachin, der sich über die Mensa wölbt, ist bei der barocken Überarbeitung des Altars 1656 mit Vaterunser, Einsetzungsworten und Glaubensbekenntnis beschriftet worden, wodurch der Altar mit den lutherischen Ansprüchen und dem ab 1685 in Esens sich entwickelnden Pietismus³¹⁴ kompatibel wurde. Dieser umfangreiche Textteil veranlasst Diederichs-Gottschalk, den Buttfordter Altar in der Gruppe der protestantischen Schriftaltäre aufzuführen³¹⁵. Einen sehr ähnlichen Baldachin hat der Altar im Dom zu Århus / Dänemark, der aus der Lübecker Werkstatt von Bernt Notke stammt und 1479 aufgestellt wurde³¹⁶, somit zeitnah zum Buttfordter Altar.

Einen vergleichbaren Baldachin, aber in einer aufwendigeren Architektur, hat auch der Altar in Hage (siehe Hage).

Zwischen dem Schnitzaltar und dem sich überwölbenden Baldachin ist in 7 Fächern ein Wellenfries angebracht, der nach Robra zum Originalbestand gehört³¹⁷. Ein ähnli-

³¹² Lv. 12,1-8

³¹³ Lk. 2,25-28

³¹⁴ Smid 1974, S. 362-364

³¹⁵ Diederichs 2005, S. 141-145

³¹⁶ Foss o. J., S. 9

cher Fries, der auch dem Originalbestand zugerechnet wird, befindet sich in der Predella des Altars von Loquard (siehe Loquard).

Diederichs-Gottschalk hat schon darauf hingewiesen, dass der Marienaltar nachträglich in den Schrein eingebracht wurde³¹⁸. Möglicherweise hat er ursprünglich seinen Platz in der Seitennische der Predella gehabt. Dies wäre von den Maßen her möglich. An den Schreinseiten wurden bei der Barockisierung Wangen angebracht mit Rocailen und singenden Engeln. Auf kleinen Tafeln sind die Stifter aufgeführt und die Jahreszahl 1656.

Geschichte des Altars

Der Altar von Buttforde ist der einzige Marienaltar in Ost-Friesland, der sich vollständig erhalten hat. Das Programm des Altars mit Marienszenen aus den Evangelien hat die Tolerierung sicherlich erleichtert, ebenso die Tatsache, dass Maria in die Handlung eingebunden und nicht als Himmelskönigin dargestellt ist.

Robra berichtet, dass der Altar 1955 von einem braun glänzenden Anstrich befreit wurde. Dabei habe er noch minimale Reste einer alten Fassung und Grundierung feststellen können³¹⁹, was heute nicht mehr möglich ist. Demnach ist der Altar ursprünglich farbig gefasst gewesen. Heute präsentiert sich der Flügelaltar holzsichtig mit einer farblosen Lasierung, nur die Zwischenrahmen sind farbig gefasst.

Der Restaurator Wolfram Kummer hat im Jahre 2000 die Farbfassung der Rahmen gefestigt sowie die Füllungen gereinigt.³²⁰ Nach Befund vor Ort gehören der Schrein mit seinen beiden Flügeln, der Überbau mit dem Wellenfries und der Baldachin zum originalen Bestand. Die seitlich angefügten geschnitzten Wangen setzen sich aus Rocailen und je einem singenden Engel zusammen und sind mit den Stifternamen und der Jahreszahl 1656 signiert.

Die noch vorhandenen Scharniere an den Seitenflügeln beweisen die vorgesehene Funktion als Wandelaltar. Ursprünglich wahrscheinlich vorhandene Gemälde auf der Rückseite der Flügel sind – falls in Resten noch vorhanden – nicht mehr zugänglich, da die Tafeln heute im Schrein fixiert sind.

Soweit erkennbar, ist die Vordertafel der Predella mit der Bildfläche alt, der Korpus ist erneuert. Die mittlere Tafel ist einfach übermalt, ein bei der Restaurierung geöffnetes Fenster lässt aber das Vorhandensein einer älteren Bemalung erkennen.

³¹⁷ Robra 1959, S. 25

³¹⁸ Diederichs 2005, S. 145

³¹⁹ Robra 1959, S. 26

³²⁰ Kummer 2000, o. S.,

Stilistische Einordnung und Datierung

Der Dehio datiert nur den eigentlichen Flügelaltar in die 2. Hälfte des 15. Jh.³²¹, eine These, die mit dem Eindruck vor Ort kollidiert.

Eine sehr ähnliche Darstellung der Anbetungsszene findet sich im geschnitzten Mittelschrein eines Altars in der St. Marienkirche in Wathlingen bei Celle (Abb. 30, S. 0023). Die Gesamtkomposition zeigt auffallende Ähnlichkeit. Dies fällt bei dem knienden König auf, der in Körperhaltung und Faltenbehandlung deutliche Anklänge zeigt. Noch ausgeprägter ist dies beim dritten König, der auch in Wathlingen nicht als Mohr dargestellt ist und, von der Kleidung betont, eine sehr selbstbewusste Haltung einnimmt. Maria mit dem Kind scheinen etwas schlichter gearbeitet.

Stuttman / v. d. Osten gehen davon aus, dass der Wathlinger Altar im nördlichen Harzvorland um 1460 entstanden ist³²². Diese Datierung könnte in Anbetracht der starken Personalisierung der Figuren für Buttförde etwas früh erscheinen. Die Verwandtschaft der beiden Altäre legt aber eine Beziehung nahe.

Der spätgotische Stil des Altars mit dem eleganten Faltenverlauf einerseits sowie der beginnenden Körperlichkeit der Figuren andererseits und die politischen Verhältnisse im Harlingerland (siehe „Frage nach dem Auftraggeber“) legen eine Datierung um die Mitte der 2. Hälfte des 15. Jh. nahe, wie sie auch schon Robra angenommen hat³²³. Im geographischen Raum dieser Arbeit gibt es keine Vergleiche.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Die Beziehung des Altars zum niedersächsischen Raum und seine Qualität legt die Vermutung nahe, dass dieser Altar eine Stiftung ist, worauf auch die kleine, kniende Frau am linken unteren Rand der Geburtsszene hindeutet.

Es gibt aber keinen Anhalt dafür, wer es sein könnte. Adelshäuser gab es zur Entstehungszeit des Altars im Harlingerland nicht, so bleibt in dieser ländlichen Gegend die Möglichkeit einer Häuptlingsfrau, entweder die Frau von Sibet Attena (gest. 1473), dem ersten Häuptling des Harlingerlandes oder die Frau von Hero Omken d. J. (1473 – 1522), einer Tochter des Grafen von Oldenburg. Von Hero und seiner Frau ist eine starke Verbindung zu den Heiligen Drei Königen überliefert, die dazu führte, dass sie ihren drei Söhnen die Namen der Drei Könige gaben³²⁴. Bereits 1474 haben sie eine Erzttaufe für die St. Magnus-Kirche in Esens gestiftet und einen Choranbau für die St.

³²¹ Dehio 1992, S. 330-331

³²² Stuttman 1940, S. 11-12, Abb. S. 18 u. 19

³²³ Robra 1959, S. 25-26

³²⁴ Schunke 1978, S. 17-18

Magnuskirche, sie waren also als Stifter aktiv. Somit käme die Frau von Hero als Stifterin dieses Marien-Altars mit seiner Betonung der Heiligen Drei Könige infrage. Es handelt sich aber um eine Hypothese, für die es keine Belege gibt.

Standort des Altars

Buttforde liegt im Harlingerland, einem ursprünglich eigenständigen Herrschaftsgebiet, das erst durch Eheschließung zwischen der Erbin des Harlingerlandes, der Gräfin Walburg, und dem Erbgrafen von Ostfriesland, Graf Enno III. 1581 sowie den Vertrag von Berum im Jahre 1600 zum Bestandteil der Grafschaft Ostfriesland wurde.

Die Granitquaderkirche von Buttforde liegt auf einem Geestausläufer am Rande der fruchtbaren Marsch und ist zusätzlich durch ihre Lage auf einer Wurt gesichert. Der Dehio datiert diesen Bau auf ca. 1230³²⁵.

Der Saalbau wird im Osten durch eine eingezogene halbrunde Apsis abgeschlossen. Die Kirche war ursprünglich gewölbt. Nach der Zerstörung des Gewölbes erhielt sie eine durchgehende Flachdecke³²⁶.

In der 2. Hälfte des 15. Jh. bekam die Kirche vor dem um eine Stufe erhöhten Chorbereich einen spätgotischen, dreijochigen Lettner, vergleichbar denen in Schortens und Cleverns³²⁷. Auch hier wurden die Rückwände in den Seitenjochen – ursprünglich wohl für Nebenaltäre vorgesehen – nach der Reformation herausgebrochen, um die Abtrennung des Chorbereiches zu reduzieren. Vor der Apsis steht der neue Stipes mit dem Altarschrein, in den die drei Tafeln des Marienaltars integriert sind.

Cleverns (Stadt Jever) / Landkreis Friesland

St. Paul u. Hl. Kreuz-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar

(Abb. 31, S. 0024

Geschnitzter Flügelaltar – Schule des Meisters von Osnabrück - 1520-1525

Material: Eiche

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan

Nicht maßstabgerecht

³²⁵ Dehio 1992, S. 330-331

³²⁶ Dehio 1992, S. 330-331

³²⁷ Noah 2003, S. 61

1. Gebet am Öl- berg	2. Gefan- gennahme	3. Ver- urteilung durch Pilatus	13. Kreuzigung	7. Grab- legung	8. Höl- lenfahrt	10. Himmel- fahrt
4. Geiße- lung	5. Dornen- krönung	6. Kreuz- tragung		9. Aufer- stehung	12. Jüng- stes Ge- richt	11. Ent- sendung des Hei- ligen Geistes
14. Predella						

Die Nummerierung der Einzeltafeln und die Beschreibung folgt dem chronologischen Ablauf, ausgenommen die Kreuzigung als Nr. 13.

Bei einer Restaurierung sind die Tafeln 9 u. 10 sowie 11 u. 12 vertauscht worden.

Maße

Gesamtbreite inkl. Seitenflügeln:	4,105 m
Mitteltafel Breite	2,065 m
Seitenflügel Breite	1,02 m
Einheitliche Höhe der Altartafeln	1,90 m
Maße der Bildtafeln	Höhe 0,79 m Breite 0,46 m
Tiefe der Bildtafeln im Mittelschrein	ca. 0,16 m
Tiefe der Bildtafeln in den Flügeln	ca. 0,08 m

Programm des Schreins und der Seitenflügel

Die Bezeichnung der Bildtafeln folgt der Beschriftung auf dem Altar

1.	Jesus betet am Ölberg	7.	Jesus wird in das Grab ge- legt
2.	Jesus wird gefangen am Ölberg	8.	Jesus fährt zur Höllen
3.	Jesus steht vor Pilatus	9.	Jesus steht auf vom Tode
4.	Jesus wird geißelt	10.	Jesus fährt gen Himmel
5.	Jesus wird mit Dornen gekrönt	11.	Jesus sendet den Hl. G.
6.	Jesus trägt sein Kreuz	12.	Jesus kommt zum Gericht

13. Jesus wird gekreuzigt

14. Die Predella

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

Die Bezeichnung folgt der Beschriftung unter den Tafeln.

1. Jesus betet am Ölberg

Linker Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 32, S. 0024)

Im unteren Bildteil sitzt in der linken Ecke der an seiner Locke erkennbare schlafende Petrus mit am Bildrand angelehntem Kopf und angezogenen Knien. Mit dem rechten Arm, dessen Ellbogen auf einem Buch aufliegt, stützt er seinen Kopf, sein ausgestrecktes linkes Bein berührt fast Johannes. Am rechten Bildrand liegt Jacobus d. Ä. diagonal ins Bildfeld ragend auf der Erde, daneben der zusammengekauerte Johannes, der mit Kopf und Arm auf dem Schoß des Jacobus liegt.

Alle drei Figuren wirken in ihrer Körperhaltung sehr natürlich und entspannt.

Auffällig ist bei Petrus und vor allem bei Johannes das sehr lebendige Faltenspiel der Kleidung, das die Körper umfängt. Die Falten der Umhänge von Johannes und Petrus sind so geschwungen, dass die grün-blaue Innenseite sichtbar wird, eine Hilfestellung des Schnitzers für den Fassmaler.

In der Bildmitte auf einem erhöhten Bruchsteinplateau kniet der nach rechts gewandte Jesus. Sein Oberkörper ist leicht vorgebeugt, der Kopf zurückgeneigt mit schräg nach oben gerichtetem Blick zu dem auf einem kleinen Felsen stehenden Kelch. Der linke Arm ist erhoben mit offener Hand, der rechte Arm zeigt abwärts. Das reich gefaltete Gewand staucht sich kreisförmig auf dem Boden. Die gesamte Körperhaltung wirkt expressiv.

Der Hintergrund des steinigen Plateaus wird abgegrenzt durch einen Palisadenzaun, durch dessen Tor sich an der linken Seite eine Menschengruppe nähert, an der Spitze Judas mit dem Geldbeutel. Damit wird die Verbindung zur nächsten Szene, der Gefangennahme, hergestellt.

Die im Halbkreis zu Füßen Jesu liegenden Jünger und der obere Bogen des Plateaus bilden den Rahmen für das Bildzentrum, den betenden Jesus.

Bezug zu Lucas Cranach d. Ä.

Bei dieser Tafel finden sich in Details Beziehungen zu dem Blatt „Das Gebet am Ölberg“³²⁸ von Lucas Cranach d. Ä. aus seiner Folge „*Passio Iesu Christi*“ von 1509.

Die Jünger Johannes und Jacobus unten rechts stammen offensichtlich aus dieser Vor-

³²⁸ Bartsch, Bd. 11, 7 (280), S. 326

lage, ebenso Petrus mit seiner originellen Fußhaltung. Das Tor im Hintergrund mit den Judas folgenden Häschern könnte auch auf diese Vorlage zurückgehen (Abb. 150, S. 0109).

Das Motiv

Das Markus-Evangelium berichtet, dass Jesus die Jünger Petrus, Johannes und Jacobus ihn begleiten hieß³²⁹. Jesus betete: „*Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir weg - doch nicht mein Wille, sondern der deine geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, der ihn stärkte.*“ Als er zu den Jüngern zurückkam, fand er sie zu seiner Enttäuschung schlafend³³⁰.

2. Jesus wird gefangen am Ölberg

Linker Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 32, S 0024)

Im Zentrum des Bildes steht Jesus. Er wendet sich nach rechts zu dem auf der Erde sitzenden Malchus, dem Knecht des Hohepriesters und setzt ihm mit der linken Hand das abgeschlagene Ohr wieder an³³¹. Seine auf dem Oberschenkel liegende rechte Hand ist stark überlängt.

Zwischen Jesus und dem linken Bildrand steht ein gerüsteter Soldat mit bogenartig zu Jesus orientierter Körperhaltung, die mit der Kontrapost-Stellung der Beine beginnt und sich bis zum rechten Arm fortsetzt, der wie zum Schlag erhoben ist. Mit dem linken Arm greift er unter dem rechten Arm Jesu durch, um ihn festzuhalten. Auffällig ist der modische Federschmuck auf seinem Barett, das entsprechend der Mode nach 1500 gewagt schräg auf dem Kopf sitzt und nur durch eine darunter erkennbare Haube zu halten ist³³². Die Ärmel zeigen die sich Anfang des 16. Jh. durchsetzende Schlitzmode³³³, auch seine Kuhmaulschuhe entsprechen der Mode dieser Zeit³³⁴.

Hinter den beiden steht erhöht auf dem ansteigenden Gelände ein weiterer Häscher mit einer Fackel.

Das Kompositionsmittel des ansteigenden Bodens setzt der Künstler, wie bei den meisten Tafeln, auch hier ein, um dadurch die in den Bildhintergrund gestaffelten Figuren besser sichtbar zu machen.

Rechts hinter Jesus steht ein weiterer Häscher, der Jesus um die Schulter fasst.

Hinter diesem steht, fast verdeckt, Judas.

³²⁹ Mk. 14,33

³³⁰ Lk. 22, 39-46

³³¹ Lk., 22, 51:

³³² Boehn 1923, S. 117-118

³³³ Loschek 1999, S. 411

³³⁴ Loschek 1999, S. 333

Im Hintergrund links ist Johannes zu erkennen, über ihm auf einem kleinen Felsen der Kelch wie im vorigen Bild.

Am rechten Bildrand steht Petrus, der gerade sein Schwert wieder in die Scheide steckt. Seine gebogene Körperhaltung und der zurückgeworfene Kopf scheinen noch eine gewisse Emotion auszudrücken.

Insgesamt ist dieses Bild gekennzeichnet von einer ausgeprägten Bewegtheit der Nebenfiguren, während Christus im Bildzentrum fast statuarisch wirkt.

Das Motiv

Der Verrat des Judas – der Judaskuss –, der zur Verhaftung von Jesus führt, ist der dargestellten Szene bereits vorausgegangen.

Hier ist die bei Matthäus geschilderte Verhaftung Jesu dargestellt, bei der Petrus dem Knecht des Hohepriesters, Malchus, ein Ohr abschlägt³³⁵.

3. Jesus steht vor Pilatus

Linke Altarblattseite – oberes Register (Abb. 32, S. 0024)

Am linken Rand der Szene dominiert der Richtstuhl, auf dem Pilatus mit gekreuzten Beinen sitzt. Er trägt, ebenso wie die Soldaten, die zu Beginn des 16. Jh. in Mode gekommenen Kuhmaulschuhe³³⁶. Über der Lehne seines Richtstuhls schaut seine Frau aus einem Fenster. Das Fenster zeigt an, dass die Verhandlung vor dem Palast des Pilatus stattfindet.

Neben Pilatus steht ein Diener, der aus einer Kanne Wasser über die <abgebrochenen> Hände des Pilatus gießt.

Gegenüber von Pilatus steht in aufrechter Haltung Jesus mit gefesselten Händen, rechts davon ein ihn haltender Soldat, links schräg hinter ihm ein ihn verspottender, der ihm die Zunge herausstreckt und mit dem rechten Zeigefinger auf die Zunge zeigt.

Die dahinter erhöht dargestellten vier Personen sind als die u. a. im Johannes-Evangelium erwähnte Ansammlung von Volk und Hohenpriester zu interpretieren³³⁷.

Die Figuren wirken etwas beziehungs- und emotionslos nebeneinander gesetzt. Belebt werden die Figuren durch die Variation an Kopfbedeckungen, die aus der Mode des ausgehenden 15. Jh. stammen. Die Frau des Pilatus trägt einen aus Italien stammenden

³³⁵ Mt. 26,47-52

³³⁶ Loschek 1999, S. 333

³³⁷ Jo. 27,20

Balzo³³⁸, Pilatus und zwei der im Hintergrund stehenden Männer Turbane mit Sendelbinden, zwei weitere Hüte mit vorne hochgeklappter Krempe.

Das Motiv

Das von den Hohenpriester geforderte Todesurteil über Jesus konnte nur der römische Prokurator verhängen³³⁹, deshalb brachten sie Jesus gefesselt zu Pilatus³⁴⁰.

Die Szene spielt, wie aus dem Fenster über Pilatus erkennbar, vor dem Haus, da die Juden das Richthaus nicht betreten durften, ohne unrein zu werden³⁴¹.

Auf dieser Tafel wird im Fenster die Frau des Pilatus mit dargestellt, die Pilatus nach der Überlieferung des Matthäus-Evangelium von einer Verurteilung abhalten wollte³⁴².

Bevor Pilatus gegen seine Überzeugung das Urteil fällte, wusch er seine Hände, um seine Unschuld an diesem Bluturteil zu dokumentieren³⁴³.

Für die Bildkomposition werden – wie häufig – Szenen aus verschiedenen Quellen zusammengeführt, in diesem Fall aus den Evangelien von Markus, Matthäus und Johannes.

4. Jesus wird geißelt

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 33, S. 0025)

In der Mitte steht Jesus, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, mit den hochgezogenen Armen an eine Säule gebunden. Rechts von ihm steht ein Peiniger mit dem Rücken zum Betrachter. Mit der linken Hand zerrt er an den Haaren von Jesus, in der rechten Hand hält er die Rute. Auffällig ist seine modische Bekleidung mit einem aufwendigen Federhut und die knielangen Hosen mit einem Schlitz-Fries. Bei dem Hutschmuck soll es sich wohl um Straußenfedern handeln, die den Landsknechten seit Anfang des 16. Jh. erlaubt waren³⁴⁴. Seine gespreizte Beinstellung wirkt unnatürlich.

³³⁸ Loschek 1999, S. 118

³³⁹ Sachs 1973, S. 86-87

³⁴⁰ Mk. 15,1

³⁴¹ Sachs 1973, S. 86 u. Jo. 18,28

³⁴² Mt. 27,19

³⁴³ Mt. 27,24

³⁴⁴ Loschek 1999, S. 184

Hinter ihm ist ein weiterer Soldat damit beschäftigt, die <zerbrochene> Fessel von Jesus an der Säule zu befestigen.

Die Figuren von Jesus und dem Jesus fesselnden Soldaten zeigen eine recht steife Haltung. Die Jesus-Figur wirkt plump und auch die farbliche Restaurierung kann nicht überzeugen.

Links von Jesus steht ein Soldat in einer sehr bewegten Körperhaltung, der große Ähnlichkeit mit der linken Figur in der Gefangennahme-Szene (Tafel 2) zeigt. Die Figur scheint nach demselben Modell gearbeitet sein. Die durch den Tritt mit dem linken Bein auf die Hüfte Jesu bedingte nach außen gebogene Körperhaltung, der zum Schlag mit der <erlorenen> Rute nach oben ausholende rechte Arm und das Zerren am Bart des Gepeinigten mit der linken Hand geben der Figur eine starke Bewegtheit.

Vor ihm hockt, halb kniend, der Rutenbinder, auch er in einer bewegten Haltung, die Hüfte leicht nach rechts gedrückt, der Oberkörper leicht nach links gebogen und der Kopf wieder schräg nach rechts gebeugt. Dies gibt der Figur einen sehr lebendigen Ausdruck.

Ob diese drei Figuren eventuell von einem anderen Schnitzer als die beiden rechten stammen? Das könnte eine Erklärung für den Qualitätsunterschied sein.

Bei allen vier Figuren fällt die Freude an modischen Details der Zeit auf.

Das Motiv

Die Geißelung war nach römischem Recht die Einleitung der Kreuzigung. Bis ins 12. Jh. wird sie in der Kunst ohne den Ausdruck von Schmerz oder Leid dargestellt³⁴⁵.

Dies ändert sich mit der Franziskanischen Frömmigkeit im 13. /14. Jh. Unter dem Einfluss der Passionsspiele im 15. Jh. wird die Darstellungsweise drastischer. Dem folgt diese Tafel.

5. Jesus wird mit Dornen gekrönt

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 33, S. 0025)

Jesus sitzt in gefasster Haltung in der Bildmitte, bekleidet mit einem roten Leibgewand und einem blau-goldenen „Krönungsmantel“, der rechts weit ausschwingt. Er ist leicht nach links gewandt. Ein Restaurierungsfehler hat sich bei seinen Füßen eingeschlichen. Der jetzige rechte Fuß hat den großen Zeh auf der rechten Außenseite, beim

³⁴⁵ Sachs 1973, S. 142-143

linken Fuß ist die Fußsohle nach oben gewendet, sodass der große Zeh auf der <richtigen> rechten Seite erscheint.

Links vor ihm kniet ein Soldat, der ihm huldigend einen <verlorenen> Stock als Szepter in die Hand drückt, ihm aber gleichzeitig als Zeichen der Verspottung die Zunge herausstreckt. Hinter Jesus stehen rechts und links die beiden Knechte, die ihm mit zwei Knüppeln die Dornenkrone aufs Haupt drücken, wobei der rechte Soldat Jesus gleichzeitig gegen den Oberschenkel tritt, was wieder zu einer starken Bewegtheit der Figur führt. Auch hier sind die Füße wieder unnatürlich gespreizt. Ein hinter Jesus stehender Soldat, dessen linker Arm fehlt, hat den rechten Arm zum Schlag <mit einem abgebrochenen Stock> auf Jesus erhoben.

Das Motiv

Das Johannes-Evangelium berichtet: *„Und die Soldaten flochten eine Krone aus Dornen und setzten sie auf sein Haupt und warfen ihm ein Purpurgewand um; und sie kamen zu ihm und sagten: Sei gegrüßt, König der Juden! Und sie gaben ihm Schläge <ins Gesicht>.“*³⁴⁶ Die Dornenkrönung in Verbindung mit Verspottung und Misshandlung hat ihren Ursprung im Verhör durch Pilatus, wo dieser Jesus fragte, ob er der König der Juden sei und Jesus antwortete: *„Du sagst es.“*³⁴⁷

Im späten Mittelalter wird aus der Spottkrönung eine brutale Misshandlung, wie sie auf dieser Tafel zumindest angedeutet wird.

6. Jesus trägt sein Kreuz

Linke Altarblattseite – unteres Register (Abb. 33 u. 34, S. 0025)

Im Bildzentrum trägt Jesus in gebeugter Haltung das Kreuz, mühsam voranschreitend. Er ist bekleidet mit einem weiten Rock mit einem reichen, gestauchten Faltenspiel, das unten volutenartige Ausbuchtungen hat und lediglich die gebeugten Knie als Körperkontur hervortreten lässt. Während der Körper in der Zugrichtung nach rechts zeigt, wendet er den Kopf dem Betrachter zu. Die zentrale Bedeutung der Jesus-Figur wird durch die Körpergröße betont. Aufgerichtet würde er die anderen mindestens um Haupteslänge überragen. Links hinter ihm hat Simon von Kyrene das Kreuz bereits

³⁴⁶ Jo. 19,2-4

³⁴⁷ Mk. 15,2

auf die linke Schulter genommen³⁴⁸ und stützt sich rechts mit einem Stock ab. Rechts vorne am Bildrand steht der Knecht, der offensichtlich später die Kreuzigung durchführen soll. Am Gürtel trägt er in einem Köcher einen Pfriem zum Vorbohren der Nagellöcher, im erhobenen rechten Arm schwingt er einen Hammer, mit dem er auf Jesus einschlagen will. Am linken Arm hat er den Strick befestigt, mit dem Jesus gefesselt ist. Mit der linken Hand zerrt er am Mantel von Jesus. Auch hier fällt wieder die übertriebene Spreizung der Füße auf, die kaum einen festen Stand erlauben würde. Ein weiterer Knecht steht zwischen Simon und Jesus hinter dem Kreuzbalken und zerrt ihn mit der linken Hand an den Haaren, mit der rechten holt er zum Schlag auf Jesus aus. Die Absicht beider ist offensichtlich, das Zugtempo zu beschleunigen. Hinter dem Kreuzquerbalken steht ein weiterer Knecht mit einer geschulterten Hacke, mit der er vermutlich das Erdloch für die Aufstellung des Kreuzes ausheben soll. Neben ihm steht ein weiterer Soldat mit Hellebarde.

Links hinter Simon und dem Kreuzbalken steht Johannes mit einem Buch in der Hand, daneben, fasst verdeckt, Maria, den Kopf zu Johannes gewendet.

Den Hintergrund bildet eine zerklüftete Berglandschaft mit herausragenden Gesteinsformationen.

Bemerkenswert an dieser Tafel ist das ausgeprägt narrative Element.

Das Motiv

Wie jeder Verurteilte musste Jesus sein Kreuz selbst zur Richtstätte tragen. Die Kreuztragung wird in den Evangelien nur kurz erwähnt. Markus berichtet, dass die Römer Simon von Kyrene zwangen, das Kreuz für Jesus zu tragen³⁴⁹. Sehr bald entwickelte sich die Darstellungsweise, dass Jesus und Simon das Kreuz gemeinsam tragen, wobei im 15. Jh. die Hauptlast bei Jesus liegt und die Brutalität der Darstellung zunimmt.

Die Anwesenheit Marias bei der Kreuztragung geht auf eine künstlerische Interpretation des Lukas-Evangeliums zurück, das berichtet, dass zahlreiche Frauen Jesus folgten³⁵⁰.

7. Jesus wird in das Grab gelegt

Rechte Altarblattseite – unteres Register (Abb. 35, S. 0026)

³⁴⁸ Lk. 23,26

³⁴⁹ Mk. 15,20b-21

³⁵⁰ Lk. 23,27

Der den westlichen Beerdigungsbräuchen der Antike entsprechende Sarkophag im Vordergrund nimmt die gesamte Bildbreite ein. An den vorderen beiden Ecken des Sarkophages sind Nikodemus und Joseph von Arimathäa im Begriff, den auf einem Tuch gebetteten Leichnam in den Sarkophag abzusenken. Sie tragen Kuhmaulschuhe und das Barett, wie es in dieser Form ab ca. 1500 Mode für die oberen Stände wurde³⁵¹.

Der Leichnam wirkt straff, ausgenommen der seitlich zurücksinkende Kopf. Das überstandene Martyrium sieht man ihm nicht an.

Hinter dem Sarkophag stehen in beherrschter Haltung ganz links Johannes, daneben Maria, in der linken Hand ein Schnupftuch zum Trocknen der Tränen, den Blick ziellos zur Seite gerichtet. Die neben ihr stehende Frau hält die Dornenkrone in der Hand, den Blick auf Maria gerichtet. Dahinter stehen zwei weitere Frauen, von denen die rechte an ihren langen, offenen Haaren und der Salbdose in der linken Hand als Maria Magdalena erkennbar ist.

Den Hintergrund bildet ein bergiges Gelände mit zerklüfteten Gesteinsformationen. Auf dem rechten oberen Teil dieser Landschaft sind ein Wehrturm mit einem Stück Mauer sowie einige Häuser erkennbar, ein Zitat der Stadt Jerusalem.

Die Komposition der Tafel ist eher statisch, die Figuren wirken nebeneinander gestellt.

Das Motiv

Josef von Arimathäa erhielt von Pilatus die Erlaubnis, den Leichnam Jesu zu bestatten. Danach heißt es bei Markus: *„Und der kaufte ein Leinentuch und nahm ihn ab und wickelte ihn in das Tuch und legte ihn in ein Grab, das war in einen Felsen gehauen, und wälzte einen Stein vor des Grabes Tür. Aber Maria von Magdala und Maria, die Mutter des Joses, sahen, wo er hingelegt wurde.“*³⁵²

Bei Joh. 19, 39 wird noch Nikodemus genannt, der bei der Grablegung half. Die Anwesenheit von Maria und Johannes ist in den Evangelien nicht überliefert, ist aber abzuleiten aus ihrer Anwesenheit unterm Kreuz und aus der u. a. bei Lukas erwähnten

³⁵¹ Loschek 1999, S. 120

³⁵² Mk. 15,46

Anwesenheit von Frauen bei der Grablegung³⁵³. Maria Magdalenas Teilnahme an der Grablegung geht auf die Überlieferung der Legenda Aurea zurück³⁵⁴.

Im Gegensatz zur Dramatisierung der Szene südlich der Alpen setzte sich im Norden eine Darstellung der stillen, verinnerlichten Trauer durch³⁵⁵, wie es schon die Grablegungstafel aus dem Thomas-Altar von Meister Franke (1524-1536)³⁵⁶ zeigt. Dieser verhaltenen Darstellungsweise folgt auch die Tafel in Cleverns.

8. Jesus fährt zur Hölle

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb 35, S. 0026)

Von links schreitet Jesus kraftvoll mit sich ausbauschendem Umhang in das Bild, in der linken Hand die <erneuerte> Siegesfahne. Sein vorgesetzter, stark abgewinkelter sehniger rechter Fuß steht auf dem Hals des durch die herausgebrochene Höllentpforte niedergeworfenen Teufels. Aus dem sich auf der rechten Seite öffnenden, flammenumzüngelten Höllenschlund, der als Höhleneingang in einem Berghang dargestellt ist, treten an der Spitze einer Menschenmenge Adam und Eva auf Jesus zu, auf die herausgebrochene Pforte und den darunter liegenden Teufel tretend. Im Hintergrund erkennt man weitere wutverzerrte Teufel. Ein gehörnter Teufel am oberen Rand der Höllentpforte schwingt einen großen Knüppel, mit dem er auf Jesus einschlagen will.

Den Hintergrund bildet eine zerklüftete Hügelwand mit Gesteinsformationen.

Der Schnitzer hat hier eine starke Bewegtheit herausgearbeitet. Mit der Gruppe Jesus - Adam hat er ein dynamisches Zentrum der Tafel geschaffen.

Das Motiv

Hier wird geschildert, wie Jesus nach seinem Tode „hinabgestiegen <ist> in das Reich des Todes“³⁵⁷ und dort Adam, Eva und die alttestamentarischen Vorfahren befreite.

Für dieses Motiv bietet die Bibel nur andeutungsweise Anhaltspunkte. In dem auf dem Altar zitierten Vers des 1. Petrus-Briefes 2,19 findet sich kein überzeugender Hinweis, schon eher bei Matthäus, wo es heißt: " *Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein.* " ³⁵⁸

Das Motiv stammt wahrscheinlich aus dem syrisch-palästinensischen Raum.

³⁵³ Lk. 23,55

³⁵⁴ Legenda Aurea 1999, S. 364

³⁵⁵ Sachs1973, S. 154

³⁵⁶ Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Inv. 493

³⁵⁷ Apostolisches Glaubensbekenntnis

³⁵⁸ Mt. 12,40

Eine ausführliche Darstellung findet sich in der *Legenda Aurea*. Dort heißt es: „*Also bald Christus gestorben war, so fuhr die Seele vereinbart mit der Gottheit in den Abgrund der Hölle.*“ und weiter: „*Nach diesen grimmigen Rufen der Höllenknechte gebot unser Herr den Riegeln der Hölle, dass sie sich auftäten. Da brachen die eisernen Riegel und es kamen herfür unzählige Völker der Heiligen.*“ „*Und <Jesus> reckte seine Hand aus, nahm Adam bei der Rechten und sprach „Friede sei mit dir und mit allen deinen Kindern, meinen Gerechten“. Also stieg unser Herr auf von der Hölle und alle Heiligen folgten ihm nach.*“³⁵⁹

Diese Schilderung dient dem Motiv als Vorbild, wobei meistens, wie auch hier, nicht nur Adam, sondern auch Eva aus der Hölle geführt wird.

9. Jesus steht auf vom Tode

Rechtes Altarblatt – unteres Register (Abb. 36, S. 0026)

Im Bildzentrum steigt Christus mit einer schwungvollen Bewegung aus dem geschlossenen Sarkophag, in der linken Hand die <erneuerte> Siegesfahne haltend, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Durch die Dynamik der Bewegung schwingt sein Umhang in reichem Faltenwurf weit aus und bildet rechts unten einen dynamischen Bogen, der die andersfarbige Außenseite sichtbar werden lässt. Der Körper Christi ist anatomisch sorgfältig ausgearbeitet, Rippen und Muskulatur sind klar erkennbar, eine straffe, männliche Figur.

Von den drei Wächtern schläft der voll gerüstete vorne links, während die beiden hinteren in ihrer Haltung Schrecken oder Panik ausdrücken. Die Wächter hat der Schnitzer mit modischen Details des frühen 16. Jh. ausgestattet, der Mode aus der Entstehungszeit des Altars: der Wächter vorne links trägt die im frühen 16. Jh. aufkommenden Kuhmaulschuhe und die Ärmel der beiden hinteren sind nach der Schlitzmode gearbeitet, die Ende des 15. Jh. von Italien aus ihren Siegeszug antrat, zunächst vor allem bei den Soldaten³⁶⁰.

Auf dem die Szene hinterfangenden steinigen Hügel sind ein mittelalterliches Stadttor und Häuser erkennbar, die Jerusalem zitieren.

Das Motiv

Diese Schlüsselszene des christlichen Glaubens wird in der Bibel nicht geschildert. Sie ergibt sich aus dem Erlebnis der drei Frauen, die am Tage nach dem Sabbat zum

³⁵⁹ *Legenda Aurea* 1999, S. 217-219

³⁶⁰ Loschek 1999, S. 411

Grab kamen, um den Leichnam zu salben und der Engel ihnen verkündete: „*Er ist auferstanden.*“³⁶¹

In der westeuropäischen Kunst wird die Auferstehung erst in der Ottonischen Zeit zu einem eigenen Motiv, schon bald bereichert um die Wächter³⁶². Dem Schema folgt diese Tafel.

10. Jesus fährt gen Himmel

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 35, S. 0026 u. 37, S. 0027)

Die 12 Apostel und Maria scharen sich halbkreisförmig um den die Bildmitte einnehmenden Hügel, von dem Christus gerade in die Wolken entschwindet. Seine Fußabdrücke sind noch erkennbar.

Im Vordergrund knien Maria und Johannes, die Hände betend gefaltet, den Blick auf den auffahrenden Christus gerichtet. Bei beiden sind die Umhänge durch das Knien in reichem Faltenspiel gestaucht und schwingen volutenartig aus. Wie durch einen Windstoß klappen die Umhänge so auf, dass die andersfarbige Innenseite zur Geltung kommt. Die Außenfalten der Gewänder umfassen die Körper, die Innenflächen sind durch kleingliedriges Faltenwerk strukturiert. Bei beiden zeigt die Körperhaltung eine leichte S-Kurve.

Auch bei den an den beiden Seiten stehenden Aposteln hat der Schnitzer ein lebhaftes Faltenwerk herausgearbeitet, unter dem die Körper verschwinden, ähnlich wie bei der Ölbergsszene (siehe Tafel 1) und bei der Kreuztragung (siehe Tafel 6).

Die Apostel haben alle ihren Blick auf den auffahrenden Christus gerichtet bis auf einen auf der rechten Seite, der sich, die rechte Hand erhoben, mit dem Rücken zu Christus an die aufschauenden Apostel wendet. Möglicherweise macht der Künstler hier einen Vorgriff auf die Pfingstpredigt des Petrus³⁶³.

Durch die nach oben gestaffelte Anordnung der Apostel an beiden Seiten gewinnt der Schnitzer eine von Maria und Johannes zum auffahrenden Christus leitende Sichtschneise, die die Komposition auf die Himmelfahrt ausrichtet.

Im Gegensatz zu den bewegt ausgearbeiteten Figuren und Gewändern wirken die Gesichter standardisiert.

Das Motiv

³⁶¹ Mk. 16,6

³⁶² Sachs 1973, S. 47-48

³⁶³ Apg. 2,14-36

Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt stammen aus der Zeit um 400, entweder Christus in der Mandorla, von Engeln gen Himmel getragen oder Christus in den Himmel schreitend und die ihm entgegengestreckte Hand Gottes ergreifend.

Der Typ des entschwindenden Christus – wie wir ihn hier vor uns haben – entsteht um das Jahr 1000³⁶⁴. Diese Darstellungsweise entspricht dem Text der Apostelgeschichte mit der Abweichung, dass bereits seit dem 6. Jh., ausgelöst durch die Anerkennung Marias als „Gottesgebälerin“ auf dem Konzil von Ephesus 431, Maria in dieser Gruppe mit dargestellt wird, obgleich es dafür im Neuen Testament keinerlei Beleg gibt. Zu dem Geschehen heißt es in der Apostelgeschichte: *„Und als er das gesagt hatte, wurde er zusehends aufgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg.“*³⁶⁵

Der Künstler hat 12 Apostel dargestellt, obwohl die Zuwahl des Matthias als Nachfolger für Judas nach der Apostelgeschichte erst nach der Himmelfahrt stattfand³⁶⁶.

11. Jesus sendet den Heiligen Geist Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 36, S. 0026)

Auf dieser Tafel ist Maria auf einem thronartigen Sitz in ihrer herrschaftlichen Kleidung, die in reicher Faltung auf den Boden aufstößt, die zentrale Figur.

Um Maria herum stehen halbkreisförmig zehn Apostel, Johannes und Petrus knien, einander zugewandt, am vorderen Bildrand. Besonders aufwendig hat der Schnitzer den am vorderen rechten Bildrand stehenden Apostel gestaltet. Abweichend von der sonst bei Aposteln üblichen bescheidenen Tunika trägt er über seinem Gewand einen kaskadenartig nach unten ausschwingenden Mantel, der durch sein reiches Faltenspiel einen besonderen Akzent setzt. Alle haben ihre Köpfe nach oben gerichtet bis auf Maria, die ihren Kopf in einer demutsvollen Haltung zur Seite neigt.

Durch die Anordnung der Figuren bekommt diese Tafel eine starke Geschlossenheit.

Das Motiv

Die Ausgießung des Heiligen Geistes ist am ausführlichsten in der Apostelgeschichte überliefert, auf die sich auch die Bildunterschrift der Altartafel bezieht³⁶⁷.

³⁶⁴ Sachs 1973, S. 174-175

³⁶⁵ Apg. 1,9

³⁶⁶ Apg 1,15-16

³⁶⁷ Apg. 2,1-4

Die Anwesenheit Marias, die hier auf einem thronartigen Sessel sitzend das Bildzentrum einnimmt, wird in der Bibel nirgends erwähnt, sie wird aber schon in dem syrischen Codex Rabbula von 586³⁶⁸ mitten unter den Aposteln dargestellt.

12. Jesus kommt zum Gericht

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 36, S. 0026 u. 38, S. 0028)

Die Bildmitte wird eingenommen von einem kraftvollen Christus mit entblößtem Oberkörper, um neben den Wundmalen an Füßen und Händen auch seine Seitenwunde zu zeigen. Der übrige Körper ist eingehüllt in einen kreisförmig ausschwingenden Umhang mit bogenförmigen Falten, die die äußere Kreisform wiederholen. Im unteren Teil staucht sich der Mantel und bildet scharfgratige Falten. Das Ende ist volutenartig umgeschlagen.

Christus sitzt auf einem Regenbogen als Symbol des Himmels und die Erde dient ihm als Fußschemel.

Rechts und links in Kopfhöhe von Christus musizieren zwei sehr bewegt durchgestaltete Engel. Von den Posaunen sind nur die Mundstücke erhalten.

Am Bildrand zu Füßen Christi knien links Maria, rechts Johannes der Täufer. Bei Maria fällt der reiche Faltenwurf und die elegante s-kurvenförmige Körperhaltung auf. Die äußere Begrenzung der Figur erfolgt durch fast senkrechte glatte Falten, während das Innenfeld durch unsymmetrische Strukturen gegliedert wird. Am unteren Ende schwingt der Mantel Marias volutenartig aus, ein vom Schnitzer dieses Altars gerne benutztes Motiv.

Der Rock des Johannes d. T. wird durch ein scharfgratiges Faltengewirr gegliedert.

Zu Füßen Christi, seitlich begrenzt durch Maria und Johannes d. T., ist eine Gruppe von Auferstehenden dargestellt. Zwei Figuren sind beschädigt.

Bezug zu Dürer

Die Komposition dieser Tafel zeigt Bezüge zu dem Holzschnitt von Albrecht Dürer (1471-1528) aus der „*Kleinen Passion*“ „*Das Jüngste Gericht*“³⁶⁹, das auf ca. 1510 datiert wird (Grafik Abb. 146, S. 105).

Auch hier zeigt Christus bei entblößter Brust seine Wundmale, die gesamte Anordnung der Figuren ist sehr ähnlich, nur dass bei Dürer ergänzend im unteren Bildteil

³⁶⁸ Codex Rabbula 1959, fol. 14b

³⁶⁹ Bartsch 10, S. 147-52(121)

das eigentliche Gericht gezeigt wird. Es handelt sich bei der Altartafel nicht um eine direkte Kopie, aber das Blatt von Dürer scheint als Anregung gedient zu haben.

Das Motiv

Die Deesis-Darstellung, Christus als Herrscher und Richter zusammen mit Maria und Johannes d. T., geht auf frühchristlich-byzantinische Darstellungen des 4/5. Jh. zurück unter Vereinnahmung heidnisch-imperialer Adorationsbilder. Das Motiv in dieser Form ist erst um 1200, vermutlich unter dem Einfluss der Kreuzzüge, in die westliche Kunst aufgenommen worden. Das Motiv wurde dann schon bald mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts verbunden³⁷⁰. In der Tradition steht diese Tafel.

In dem auf der Altartafel zitierten Matthäus-Evangelium heißt es zum Jüngsten Gericht:

„Wenn aber der Menschensohn kommen wird in seiner Herrlichkeit, und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Thron seiner Herrlichkeit“³⁷¹.

Eine weitere Stelle bei Matthäus, auf die sich diese Tafel bezieht, lautet:

„Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern.“³⁷²

Die Auferstehung beim Jüngsten Gericht wird vorausgesagt bei Hesekiel:

„So spricht Gott der HERR: Siehe, ich will eure Gräber auftun und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern herauf und bringe euch ins Land Israels.“³⁷³

Die Darstellung Christi folgt Jesaja:

„So spricht der HERR: Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße.“³⁷⁴

Maria und Johannes d. T. treten hier als Fürbitter für die Menschheit auf, ein Motiv, das bis ins frühe Mittelalter zurückzuverfolgen ist. Diese Darstellungsweise wird im Westen als Abbreviatur des Weltgerichts verstanden.³⁷⁵

³⁷⁰ Sachs 1973, S. 93-94

³⁷¹ Mt. 25,31-33

³⁷² Mt. 24,31

³⁷³ Hes. 37,12

³⁷⁴ Jes. 66,1

³⁷⁵ Sachs 1973, S. 94

So werden in dieser Tafel typologisch Altes und Neues Testament aufeinander bezogen.

13. Jesus wird gekreuzigt

Mitteltafel (Abb. 39, S. 0028)

Die sehr bewegte, volkreiche Szene auf dieser Tafel wird überragt von den drei Kreuzen. Jesus ist durch die Seitenwunde und die geschlossenen Augen als Toter gekennzeichnet. Er ist aber nicht als Leidender in sich zusammengesunken, sondern hängt gerade mit ausgebreiteten Armen am Kreuz, nur der Kopf ist leicht geneigt.

Die beiden Schächer, denen erkennbar Ober- und Unterschenkel gebrochen wurden, sind mit den Armen am Querbalken ihres aus rohen Stämmen zusammengefügt Kreuzes gefesselt. Ihre verkrampfte Haltung bringt – im Gegensatz zu Jesus – die Qual des Kreuzestodes zum Ausdruck.

Im Vordergrund links steht Johannes mit zwei weiteren Frauen aus dem Gefolge Jesu und kümmern sich um die schmerzvoll zusammengebrochene Maria. Sowohl bei Maria als bei der rechts von ihr stehenden Frau ist das Faltenspiel der Röcke stark ausgearbeitet. Der Mantel von Johannes wirkt ebenso wie der von Maria wie vom Wind zurückgeweht, zeigt so seine andersfarbige Innenseite und umfängt die Mantelträger.

Der Rock der sich von rechts zu Maria vorbeugenden Frau umfasst den Körper in zwei ausschwingenden Falten, während die Innenfläche durch kantige, sich überschneidende Falten gegliedert ist.

Hinter dieser Gruppe steht ein Reiter mit Knecht, die in Kopf- und Körperhaltung auf den Gekreuzigten orientiert sind. An der Haltung ihrer rechten Arme kann man erkennen, dass sie die <verlorene> Lanze geführt haben für den Stich in die Seite Jesu. Hier handelt es sich um den fast blinden Longinus, der durch einen an der Lanze herunterlaufenden Blutstropfen Jesu wieder sehend und dadurch zum Christen wurde. Namentlich ist er in der Bibel nicht überliefert, aber bereits im Codex Egberti³⁷⁶ und in der Legenda Aurea erwähnt³⁷⁷. Dem Gesichtsausdruck des Longinus nach ist er noch blind, das Wunder ist noch nicht geschehen.

³⁷⁶ Ronig 1977, S. 103, Fol 84v

³⁷⁷ Legenda Aurea 1998, S. 182

Der auf der rechten Seite des Kreuzes stehende Reiter, der auf Jesus weist, muss der „gute Hauptmann“ sein, der lt. Matthäus beim Tode Jesu sagte. *„Wahrlich, das war Gottes Sohn“*.³⁷⁸

Die Ausstaffierung des rechts vom „Guten Hauptmann“ stehenden Soldaten mit seinen geschlitzten Shorts und Ärmeln sowie dem Federhut zeigt betont modische Neuheiten des frühen 16. Jh. Die Kopfhaltung vom Hauptmann und dem Soldaten lässt auf ein Gespräch zwischen beiden schließen, wodurch sie zu einer abgegrenzten Zweiergruppe werden.

Am Fuße des Kreuzes Jesu steht Maria Magdalena, mit klagend erhobenen Händen zum toten Jesus aufschauend.

Hinter ihr ist in Rückenansicht ein zum Kreuz schreitender Mann in schlichter Kleidung mit einem kleinen Eimer dargestellt, der möglicherweise den Essig für den Schwamm enthält³⁷⁹.

Unter den weiteren Personen unterm Kreuz, die das Volk von Jerusalem darstellen sollen, fallen einige durch besonders modisch betonte Kleidung auf. Der Mann vorne rechts wirkt fast karikaturhaft in seiner hageren, exaltierten Haltung und seinen wie frisch gebügelt fallenden senkrechten Falten des ausgefallenen Mantels, der unter den Armschlitz in fast bodenlangen Zatteln endet (Abb. 40, S. 0030). Diese Mode entstammt der burgundischen Hoftracht des 15. Jh.³⁸⁰, dagegen zeigen die Ärmel seines Wams die mit Beginn des 16. Jh. auch für die oberen Stände in Mode kommende Schlitzmode³⁸¹. Trotz seines Schwertes wirkt er nicht sehr kriegerisch. Die Grenze zur Komik streift das zwischen seinen Beinen durchlaufende windspielähnliche Hündchen. Seine linke Hand hat er im Redegestus erhoben und hebt den Kopf dem Reiter links von ihm entgegen.

Bei diesem Reiter, der sich, in den Steigbügeln stehend, seinem Nachbarn zuwendet, ist der elegante Bewegungsablauf von Reiter und Pferd bemerkenswert. Das Pferd fängt mit einer leichten Neigung nach links die nach rechts gerichtete Gewichtsverlagerung seines Reiters auf. Die Rüstung des Mannes und das Zaumzeug des Pferdes sind mit Detailliebe ausgearbeitet. Auch hier hat der Schnitzer wieder eine separierte Zweiergruppe geschaffen.

³⁷⁸ Mt. 27,52 u. 54

³⁷⁹ Jo. 19,28-29

³⁸⁰ Loschek 1999, S. 476

³⁸¹ Loschek 1999, S. 411

Auf dieser Tafel wendet der Künstler das Mittel der aufsteigenden Fläche besonders ausgeprägt an, um die zahlreichen Personen individuell hintereinander staffeln zu können.

Den Hintergrund bildet ein Höhenzug, der von der Stadtmauer und den Häusern einer mittelalterlichen Stadt bekrönt wird, die Jerusalem zitieren soll.

In ihrer kompositorischen Durchgestaltung und reichen Bewegtheit hat diese Tafel innerhalb des Gesamtaltars einen besonderen Stellenwert. Die Gesichter sind zum Teil stärker individualisiert, z. B. bei Maria, Longinus und dem „guten“ Hauptmann.

Das stärkt die Aussagekraft dieser Tafel.

Das Motiv

Aus der frühchristlichen Zeit sind keine Kreuzigungsszenen überliefert. Dies mag daran liegen, dass die Kreuzigung zu römischer Zeit als entehrende Todesstrafe galt. Erst nachdem Kaiser Constantin d. Gr. (280-337) die Kreuzigung abgeschafft hatte, entstanden Anfang des 5. Jh. die ersten Kreuzigungsdarstellungen, aber in szenischem Zusammenhang mit anderen Motiven³⁸².

Die erste datierbare und voll ausgebildete Kreuzigungsszene stammt aus dem Codex Rabbula³⁸³. Sie enthält das Grundprogramm aller späteren Kreuzigungsdarstellungen, allerdings mit einem noch lebenden Christus in aufrechter Haltung und geöffneten Augen.

Im 12. Jh. setzt sich die Darstellung des toten Christus mit Lendenschurz und geschlossenen Augen durch.

Im 14/15. Jh. folgt allgemein eine volkreiche, realistische Darstellung der Szene, bei der die Zuschauer und Soldaten in der Mode der Entstehungszeit der Altäre gezeigt wurden, um einen Gegenwartsbezug zum Betrachter herzustellen.³⁸⁴

In dieser Tradition steht auch die Kreuzigungs-Szene in Cleverns, für die auf dem Altar Johannes 19,18 vermerkt ist. Johannes berichtet in dürren Worten: *„Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, Jesus aber in der Mitte.“*³⁸⁵

Zu den beiden Schächern berichtet Lukas, dass der eine Schächer Jesus seine Reue bekannte: *„und er sprach: Jesus, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst!“*

³⁸² Sachs 1973, S. 219-223

³⁸³ Codex Rabbula 1959, fol. 13a

³⁸⁴ Sachs 1973, S. 219-222

³⁸⁵ Joh. 19,16-18

Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein. „³⁸⁶

14. Predella

Die nach Augenschein zum alten Bestand gehörende Predella ist in 7 Felder unterteilt, die einfarbig gefasst sind.

Altarschrein

Der Schrein mit den Seitenflügeln ist dem Augenschein nach in der Grundsubstanz original.

Zwischen benachbarten Bildtafeln erfolgt eine Trennung der Bilder durch aufgesockelte, vorgestellte schlanke Halbsäulchen, die in der unteren Hälfte gedreht sind und dann nach einem Zwischenkapitell eckig fialartig auslaufend bis zum oberen Bildrand geführt werden. Der obere Teil dieser kleinen Säulen verbindet sich mit dem erneuerten Schleierwerk der Bildtafeln.

Unter jeder Tafel befindet sich ein Schriftfeld, das auf die zugehörige Bibelstelle hinweist. Es ist anzunehmen, dass diese Beschriftung in nachreformatorischer Zeit erfolgte, um den Altar für die ab ca. 1538 lutherische Gemeinde kompatibler zu machen.

Der Schreinhintergrund ist durchgehend vergoldet.

Geschichte des Altars

Das ursprünglich sicherlich vorhandene Gesprenge wurde bei einer Restaurierung in nachreformatorischer Zeit entfernt. Dies bestätigt ein Foto im Inventarband von 1909³⁸⁷. Auf diesem Photo fehlt das gesamte Schleierwerk und die Altartafeln sind von ungeschmückten Rundbögen überfangen. Da der Dehio von 1977 schreibt, dass das Schleierwerk fehlt³⁸⁸, müsste das jetzige Schleierwerk von einer danach erfolgten Restaurierung stammen. Diese erfolgte 1971 durch Prof. Kurt Bunge, Kassel, wie aus einem Brief von ihm vom 21. 6. 71 an das Landesmuseum Oldenburg hervorgeht³⁸⁹. Demnach war der Dehio 1977 nicht auf dem neuesten Stand. Ein Restaurierungsbericht ist nicht auffindbar, weder im Archiv beim Oberkirchenrat noch in der Gemeinde Cleverns.

Eine weitere Restaurierung des Altars fand lt. Auskunft des Gemeindepastors, Herrn Gehrman, und von Herrn Achim Knöfel in den 90er Jahren durch die Firma Ochsen-

³⁸⁶ Lk. 23,42-43

³⁸⁷ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S.211, Abb. 192

³⁸⁸ Dehio 1977, S. 533

³⁸⁹ Archiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalspflege, Stützpunkt Oldenburg

farth statt. Wahrscheinlich wurde dabei auch die Fassung überarbeitet, da sie sehr frisch wirkt. Auch hierüber waren keine Unterlagen auffindbar, und das Archiv der in Insolvenz geratenen Firma Ochsenfarth ist nicht zugänglich.

Soweit auf der Abbildung im Inventarband erkennbar, sind die Bildtafeln 9 und 10 sowie 11 und 12 schon vor 1909 falsch eingesetzt worden³⁹⁰.

Stilistische Einordnung und Datierung

Die Figuren wirken sehr durchgearbeitet und bewegt. Der Faltenverlauf der Gewänder, vor allem der Enden der Umhänge mit ihren volutenartigen Ausbuchtungen, ist sehr dynamisiert. Es entsteht der Eindruck, dass auf die Figurengestaltung mehr Sorgfalt verwandt wurde als auf die Gesichter, die meist einen standardisierten Eindruck machen.

Hans Joachim Manske sieht in seiner Untersuchung über den Osnabrücker Meister Cleverns in der Nachfolge dieser Werkstatt, er schreibt ihn der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zu wie auch die Altäre in Bad Zwischenahn und Edeweicht im Ammerland³⁹¹.

Dies lässt sich aus Gemeinsamkeiten in diesen Altären ableiten.

Der architektonische Aufbau des Altars von Cleverns stimmt mit dem ebenfalls der Schule des Osnabrücker Meisters zugeschriebenen Altar von Rödinghausen überein, der durch eine Inschrift auf 1520 datiert ist, ebenso zeigen der Figurenstil und die Komposition eine Verwandtschaft³⁹².

Die Szenen der Grablegung und der Auferstehung stimmen nahezu wörtlich mit den entsprechenden Szenen in dem Altar von Icker/Kreis Osnabrück überein, den Manske der Schule oder der Werkstatt des Meisters von Osnabrück zuschreibt und auf die Zeit um 1525 datiert³⁹³.

Ebenfalls gibt es eine Übereinstimmung bei dem Mann mit dem Eimer, der auf dem Altar von Cleverns hinter Maria Magdalena auf das Kreuz zuschreitet. Er erscheint ungefähr an der gleichen Stelle auf dem Altar von Icker und etwas dichter am Kreuz auf dem Altar von Bad Zwischenahn/Ammerland (Abb. 41, S. 0030), den Manske e-

³⁹⁰ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 211, Abb.192

³⁹¹ Manske 1978, S. 189

³⁹² Manske 1978, S. 189

³⁹³ Manske 1978, S. 204-205

benfalls der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zuschreibt und ihn auf die Zeit um 1525 datiert³⁹⁴.

Eine weitere Übereinstimmung findet sich für den exaltierten Typ in der rechten unteren Ecke der Kreuzigungstafel in Cleverns. In der Kreuzigungstafel von Rödinghausen erscheint eine in Haltung und Kleidung fast identische Figur an der gleichen Stelle, ebenso auf der Kreuzigungstafel in Bad Zwischenahn. Eine ähnliche Darstellung findet sich an gleicher Stelle auf der Kreuzigungstafel des Zeteler Altars, der ebenfalls der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zugeschrieben wird (siehe Zetel).

Die Gruppe des „Guten Hauptmanns“ im Gespräch mit dem Soldaten könnte ein Zitat aus dem Loquarder Altar sein (siehe Loquard, Abb. 77), der in dieser Arbeit dem „Hauptmeister“ zugeschrieben und auf ca. 1520 datiert wird.

Ein weiteres sich wiederholendes Gestaltungsmoment bei diesen Altären ist die Bodengestaltung mit ihren aufbrechenden Gesteinsformationen.

Mit diesen Übereinstimmungen erscheint die schulmäßige Zusammengehörigkeit dieser Altarschreine nachvollziehbar.

Manske datiert den Altar von Cleverns auf 1520-1525, was im Zusammenhang der Altargruppe der „Schule des Meisters von Osnabrück“ überzeugend wirkt. Auch die modischen Elemente lassen sich damit vereinbaren.

Standort des Altars

Die Kirche zu Cleverns, die auf einer hohen Wurt liegt, ist bis zu einer Höhe von ca. 3 m an den Langhausseiten mit Granitquadern erbaut, darüber mit Backsteinen. Die eingezogene Apsis der Saalkirche ist vollständig in Backstein ausgeführt, der untere Teil bis zur Höhe oberhalb der Fenster als Rundapsis, eine nachträgliche Aufstockung ist polygonal ausgeführt. Bei einer Fehde 1359 wurde die Kirche beschädigt, was sich heute noch an Teilen des Mauerwerks ablesen lässt.³⁹⁵

Sowohl der Dehio³⁹⁶ als auch Noah³⁹⁷ datieren die Kirche in das frühe 13. Jh.

Der Chorbereich wird vom Langhaus durch einen dreibogigen gotischen Lettner aus der Zeit um 1500 abgeteilt, wobei die beiden äußeren Bögen zur Chorseite hin ursprünglich durch eine Wand abgetrennt waren.³⁹⁸ Hier standen bis 1750 noch zwei

³⁹⁴ Manske 1978, S. 279-280

³⁹⁵ Noah 1991, S. 32 – 33

³⁹⁶ Dehio 1992, S. 365

³⁹⁷ Noah 1991, S. 33

³⁹⁸ Noah 1991 S. 33 und Dehio 1992, S. 365

Nebenaltäre, die dann im Zuge einer pietistischen Strömung dieser Zeit entfernt wurden³⁹⁹, sodass man jetzt auch von den seitlichen Plätzen auf den Altar schauen kann.

Vor dem Lettner führen zwei Stufen auf das Niveau des Chorbereiches.

Auf dem Stipes steht über einer Predella der Flügelaltar.

Filsum (Samtgemeinde Jümme) / Landkreis Leer (Ostfriesland)

St. Paulus-Kirche - Zwei geschnitzte Flügel

Zwei geschnitzte Flügel – niedersächsisch, um 1510 (Abb. 42, S. 0031))

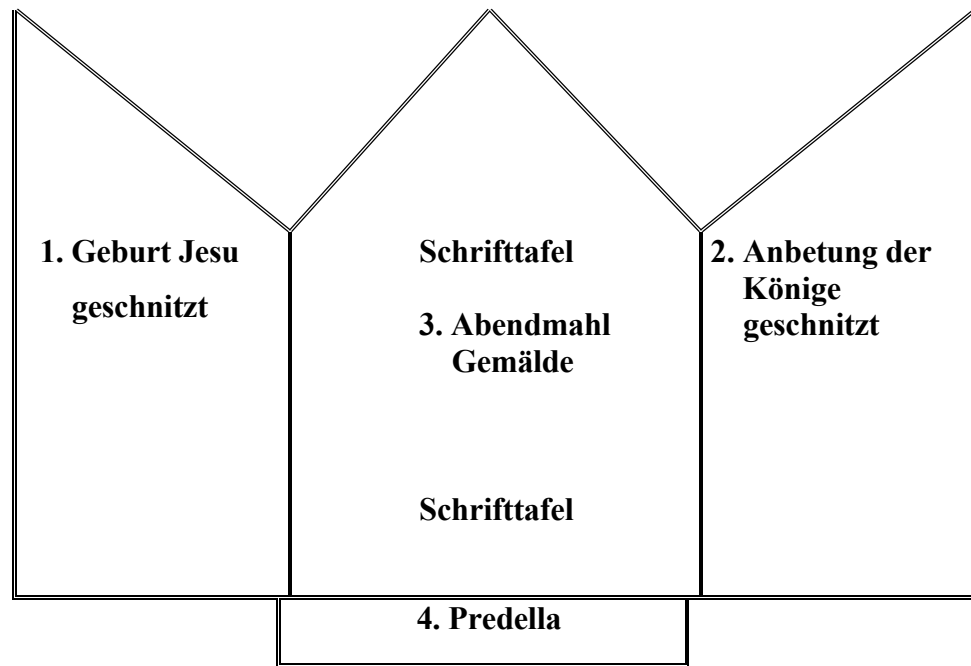
Mittelschrein und Predella: Gemälde auf Holztafel – regional, 17. Jh.

Material der Flügel: Eiche

Geschnitzte Flügel: Farbig gefasst

Schematischer Altarplan – nicht maßstabgerecht

³⁹⁹ Noah 1991, S. 34

**Maße:**

Höhe von Schrein und Flügeln bis zur Spitze: 2,60 m

Seitliche Höhe bis zum Schweifansatz: 1,54 m

Breite des Schreins: 1,74 m

Breite der Flügel: 0,86 m

Predella Höhe: 0,85 m Breite 1,80 m

Tiefe des Reliefschnittwerks in den Flügeln: ca. 4-5 cm

Das Programm:

1. Die Geburt Jesu (geschnitzt)
2. Die Anbetung der Könige (geschnitzt)
3. Das Hl. Abendmahl (Gemälde), integrierte Schrifttafeln
4. Predella

Die geschnitzten Flügel**1. Die Geburt Jesu****Linker Seitenflügel (Abb. 43 u. 44, S. 0032)**

Der hochformatige Seitenflügel läuft nach links oben spitz zu, um für die Alltagsseite die linke Hälfte des Mittelschreins abzudecken.

Maria bildet die vertikale Bildachse. Durch die überlängten Oberschenkel wirkt sie trotz ihrer knienden Haltung in der Proportion wie stehend. Ihr schlanker Körper ist in einer S-Kurve gebogen durch den nach rechts geneigten Kopf, die leicht nach links

geschobene Schulter, die nach rechts ausgestellte Hüfte und das nach links aufgesetzte Knie. Der Umhang nimmt diese Körperhaltung auf und betont sie durch den Faltenverlauf, während die Falten des Kleides die Vertikale betonen. Die offenen Haare – als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit – fallen in zopfähnlichen Strähnen über ihre Schultern, nehmen die Linien des Körpers auf und lassen die Körperkonturen erkennen. Das Gesicht wirkt mädchenhaft. Die Hände sind mit überkreuzten Daumen anbetend zusammengelegt. Maria ist anbetend auf das Kind vor ihren Knien orientiert. Es ist die Darstellung einer jungen Mutter, nicht einer Himmelskönigin.

Auf dem nach rechts ausgeschwungenen Ende des Umhanges liegt das nackte Jesuskind mit Babykörper und krausen Locken.

Zwischen Maria und dem Bildrand knien hinter dem Kind zwei durch sehr detailliert ausgearbeitete Flügel gekennzeichnete Engel, die die Hände betend erhoben haben <beim rechten Engel fehlen Teile der Hände>. Vor allem der rechte Engel zeigt eine ausgeprägte S-Kurvenhaltung. Beide Engel haben „wuschelige“ Lockenköpfe, die die Engel sehr irdisch wirken lassen, auch durch ihre kindlichen Gestalten und Gesichter. Einen Kontrast hierzu bildet der über diesen beiden Engeln neben Maria schwebende größere Engel. Seine bogenförmige Haltung und die weit aufschwingenden Flügel mit den minutiös ausgearbeiteten Federn geben ihm etwas Schwereloses, was zusätzlich durch den nach rechts bogenförmig ausschwingenden Umhang betont wird. Sein gegürtetes Gewand lässt die dynamisch gebogenen Beine wirkungsvoll hervortreten. Bemerkenswert ist das überdimensionierte Volumen der Haare dieses Engels, die durch die Flugbewegung nach hinten auswehen.

Links von Maria kommen hinter einem Mauervorsprung die Köpfe des Ochsen und des Esels hervor, die aus einer Futterkrippe fressen, die von einem geflochtenen Gitter begrenzt wird. Die Tiere sind sehr naturgetreu dargestellt.

Hinterfangen wird die Geburtsszene von einer aus Backsteinen gemauerten Stallarchitektur, deren arkadenartiger Mittelbogen den Kopf Marias wie ein Heiligenschein rahmt. Der offene Giebel gibt den Blick frei auf die Dachkonstruktion, die das Strohdach trägt. Am vorderen Rand sitzt ein naturnah dargestelltes Käuzchen, dessen Gegenwart den Physiologus zitieren könnte, für den das Käuzchen in seiner Tagesblindheit ein Symbol für die durch Jesus zu erlösende Menschheit ist⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Physiologus 1981, S. 13-14

Zwischen dem Stall und dem rechten Bildrand biegt sich ein Baum parallel zum nach links schwingenden Tafelrand. Das Laub des Baumes ist mit ähnlicher Finesse wie die Engelsflügel ausgearbeitet.

Über dem Dachfirst schwebt ein vierter Engel, dessen Flügel die Biegung des Flügelrahmens aufnehmen. Seine gebogene Körperhaltung, die zusammen mit den Flügeln den Zustand des Schwebens betont, ist der des Engels neben Maria sehr ähnlich. Auch er hat eine sehr ausladende Frisur, bei der aber im Gegensatz zum unteren Engel die Locken erkennbar sind.

Die Tafel ist gekennzeichnet von einer ausgeprägten Freude des Schnitzers am naturalistischen Detail.

Eine sehr ähnliche Darstellung von Maria und dem Kind findet sich in dem Kupferstich „Die Geburt Christi“ von Martin Schongauer, datiert auf vor 1486⁴⁰¹, allerdings ohne die Körperbetonung wie im Filsumer Altar (Grafik Abb. 147).

Das Motiv

Die Geburtsszene ist bei Lukas überliefert⁴⁰². In der hier dargestellten Form der Anbetung des Kindes durch Maria ist sie beeinflusst von den Visionen der Hl. Birgitta von Schweden (1302-1373, heilig gesprochen 1391)⁴⁰³. Das Motiv erscheint nördlich der Alpen zuerst im Thomas-Altar von Meister Francke (1424-1436)⁴⁰⁴. Die Darstellung der Maria hat in Haltung, Frisur und Ausdruck Ähnlichkeit mit der bei Meister Francke, die übrige Bildkonzeption zeigt aber keine Beziehung. Diese Darstellungsweise der Maria ist in der 2. Hälfte des 15. Jh. zu einem verbreiteten Bildkanon geworden.

2. Anbetung der Heiligen Drei Könige

Rechter Seitenflügel (Abb. 45, S. 0033)

Mit einer geschickten Kompositionstechnik hat der Schnitzer die vier sich um das Jesuskind gruppierenden Personen so gestaffelt, dass jede zur Geltung kommt, trotz der durch das schmale Hochformat der Tafel gegebenen Enge.

An der rechten Bildseite sitzt Maria in gelöster Haltung auf einer Steinbank. Sie hat den Kopf zur Seite geneigt, die lockigen Haare fallen auf ihren Rücken, vorne sind sie

⁴⁰¹ Warnke 1999, S. 134
Bartsch Bd. 9, 4(120) <Lehrs 5>

⁴⁰² Lk. 2,1-20

⁴⁰³ Sachs 1973, S. 65

⁴⁰⁴ Hamburger Kunsthalle, Öl auf Eiche, 99 x ca. 89cm, Inv.Nr.495

mit einem leichten Tuch bedeckt. Das rechte Ende ihres weiten Umhanges hat sie über die Knie geschlagen, so, dass die andersfarbige Innenseite auch zum Vorschein kommt, das linke Ende staucht sich am Boden. Ihr linkes Knie drückt sich durch den schwer fallenden Stoff. Mit beiden Händen hält sie das Jesuskind, wobei ihr linker Arm unter dem Umhang deutlich erkennbar ist. Das Gesicht des Kindes und die lockige Frisur wirken älter als der Körper.

Vor Maria und dem Jesuskind kniet der erste König und küsst den Fuß des Kindes. Der König hat keine Krone. Er ist mit einem weiten Übergewand bekleidet, durch dessen Armausschnitt das Untergewand sichtbar wird, ein Tappert, wie er im zweiten Drittel des 15. Jh. Mode war⁴⁰⁵. Unter dem Tappert markieren sich anatomisch korrekt die Körperformen des knienden Königs bis hin zum Gesäß.

Hinter dem knienden König steht neben Maria der als Afrikaner dargestellte jugendliche, bartlose König. Er steht mit dem Rücken zum Betrachter und hat den Kopf seitlich in die Höhe gewandt und blickt zu dem <nicht mehr vorhandenen> Stern. Er ist bekleidet mit Lederschuh, Strumpfhose und einer wattierten Sacke mit gezackten Ärmeln und plissiertem Unterteil. Sie entspricht der Mode zu Beginn des 15. Jh.⁴⁰⁶ Seine Krone, die auf einem Turban sitzt, wie er im 15. Jh. Mode war⁴⁰⁷, hält er vor sich. Vom hochgehobenen Kopf aus hat der Körper dieses Königs eine angespannte Bogenhaltung, die sich in dem nach hinten ausgestellten Stützbein fortsetzt, eine gelungene anatomische Studie.

In der Lücke zwischen dem afrikanischen König und Maria steht der dritte König, von dem nur der Kopf mit dem üppigen Vollbart und die Brust zu sehen sind, vor der er mit der rechten Hand einen Kasten hält. Auch seine Krone sitzt auf einem Turban. Dahinter erscheint wieder eine aus Backstein gemauerte Stallarchitektur mit offenem Giebel, durch den die Dachkonstruktion sichtbar ist.

Der Hintergrund zeigt eine ansteigende Wiese mit Schafen und einem Hirt, der, auf einen Stock gestützt, zu der Anbetungsszene hinunterschaut.

Neben der durch die Maße der Tafel vorgegebene Verdichtung der Szene fällt die anatomische Exaktheit bei der Darstellung der Figuren auf.

Das Motiv

⁴⁰⁵ Loschek 1999, S. 448

⁴⁰⁶ Loschek 1999, S. 408

⁴⁰⁷ Loschek 1999, S. 460

Im Matthäus-Evangelium ist von Sterndeutern aus dem Osten die Rede, die kamen, um den neugeborenen König der Juden anzubeten⁴⁰⁸. In künstlerischer Ausschmückung des Matthäus-Textes wurden sie schon im 6. Jh. als drei Weise dargestellt, beispielsweise auf dem Mosaik der Märtyrerinnen in S. Apollinare Nuovo, Ravenna, um 500/510, wo sie auch schon mit ihren Namen Balthasar, Melchior und Caspar bezeichnet sind. Eine frühe Darstellung mit Königskrone findet sich im Codex Egberti von 980⁴⁰⁹.

Die Darstellung des Motivs in Filsum folgt der Tendenz der 2. Hälfte des 15. Jh., sich auf die Hauptpersonen zu konzentrieren im Gegensatz zu den volksfestartigen Darstellungen im 14. und frühen 15. Jh. Diese Darstellungsweise wurde auch nach der Reformation akzeptiert⁴¹⁰.

3. Der Mittelschrein

Der Mittelschrein ist horizontal in drei Ebenen gegliedert.

Den unteren Rand bildet eine Schrifttafel mit den Einsetzungsworten des Abendmahls.

Darüber hat ein Gemälde des Hl. Abendmahls aus dem 17. Jh. seinen Platz gefunden. Die Apostel sind in lebhaftes Gespräche verwickelt, während Jesus dem Judas den seinen Verrat kennzeichnenden Bissen reicht⁴¹¹.

In der dritten Ebene ist eine weitere Schrifttafel angebracht mit dem Johannes-Zitat „*Das Wort ward Fleisch ...*“⁴¹².

Im oberen Abschluss der Tafel bis in die Spitze erscheint ein Gemälde vom segnenden Gott Vater in einem Wolkenkranz. Ob dieses Bild auch zum Bestand aus dem 17. Jh. gehört, ließ sich nicht feststellen.

4. Die Predella

Der Korpus der Predella gehört zum Originalbestand des Altars. Sie ist an beiden Seiten mit gedrehten Säulchen verziert. Auf einer Holztafel aus dem 17. Jh. sind in vier Feldern die vier Evangelisten dargestellt.

Altargehäuse

⁴⁰⁸ Mt. 2,1-12

⁴⁰⁹ Ronig 1977, S. 39, Fol. 17

⁴¹⁰ Sachs 1973 S. 30-31

⁴¹¹ Mt. 26,17-30

⁴¹² Jo. 1,14

Das Gehäuse, das bis auf geringfügige Ausbesserungen noch original ist, hat in zugeklapptem Zustand die Form eines gotischen Spitzbogens. In aufgeklapptem Zustand ergibt dies eine starke Rhythmisierung der Schaufläche. Der Rahmen ist durch Wülste gegliedert.

Geschichte des Altars

Der Tatsache, dass die Gemeinde Filsum nach der Reformation lutherisch wurde und nicht reformiert, wie zahlreiche andere Gemeinden im dortigen Raum⁴¹³, verdanken wir den teilweisen Erhalt des Marienaltars, wobei die erhaltenen Teile – Geburt und Anbetung der Könige – auch für Lutheraner tolerierbar waren.

Der Mittelschrein hat wahrscheinlich auch ein geschnitztes Marienmotiv enthalten, das bei der barocken Umgestaltung des Altars im 17. Jh. einem Tafelgemälde mit dem Hl. Abendmahl weichen musste. Für die Gesamtkonzeption als Marienaltar spricht auch, dass Robra 1951 auch auf der Rückseite des linken Altarflügels noch Reste einer Darstellung einer thronenden Madonna erkennen konnte⁴¹⁴, die heute nicht mehr identifizierbar sind.

Bei dieser barocken Umgestaltung erhielt die Predella das Tafelgemälde mit den vier Evangelisten⁴¹⁵.

Mitte des 19. Jh. wurde der Altar neugotisch umgeformt. An die Stelle des Abendmahlsgemäldes trat eine „handwerkliche“⁴¹⁶ Kreuzigungsszene, die Predella wurde entfernt, sodass der Altar direkt auf der Mensa stand. Der Mittelschrein erhielt ein reiches gotisches Schleierwerk mit Krabben und einer Kreuzblume, wie eine zeitgenössische Zeichnung zeigt⁴¹⁷. Das Gemälde und die Predella wurden separat im Kirchenraum aufgestellt⁴¹⁸.

In der großen Umgestaltung der gesamten Kirche von 1962 durch den Kirchenmaler Hermann Oetken⁴¹⁹ und den Restaurator Erich Brüggemann⁴²⁰ wurde der Zustand des 17. Jh. wieder hergestellt, die Abendmahlstafel und die Predella mit den Tafeln der Evangelisten wurden wieder in den Altar eingebracht⁴²¹. Durch Farbreste noch nachweisbare Gemälde auf der Außenseite der Flügel sind vermutlich durch Altersschäden verloren gegangen.

⁴¹³ Smid 1974, S. 302

⁴¹⁴ Robra 1951, S. 3

⁴¹⁵ Kummer 1995, S. 3

⁴¹⁶ Robra 1959, S. 26

⁴¹⁷ Kummer 1995, S. 3

⁴¹⁸ Kummer 1995, S. 3

⁴¹⁹ Oetken 1962, o. S.

⁴²⁰ Brüggemann 1961, o. S.

⁴²¹ Haffke o. J., S. 13

Die älteste wiedergewinnbare Farbfassung des Altars ist die von der Restaurierung in der Mitte des 19. Jh., die der Restaurator Wolfram Kummer als qualitativ voll bezeichnet⁴²².

Diese wurde bei der Restaurierung 1996 wiedergewonnen durch Abnahme von Übermalungen nach der Mitte des 19. Jh.⁴²³, sowie 1950 und 1962 von dem Kirchenmaler Oetken⁴²⁴.

So zeigt sich der Altar nach der Restaurierung durch die Firma Wolfram Kummer 1996 formal in der barocken Umgestaltung des 17. Jh. und farblich folgt er der Fassung aus der Mitte des 19. Jh.

Stilistische Einordnung und Datierung

Die heute eher schlichte Farbfassung des Altars aus dem 19. Jh. lässt die Feinheit der Darstellung erst auf den zweiten Blick zur Geltung kommen.

Die geschnitzten Tafeln sind einerseits geprägt von einer sehr gekonnten Verwendung der gotischen Stilelemente, wie beispielsweise die s-kurvenförmige Körperhaltung der Maria und des mittleren Engels in der Geburtsszene. Andererseits sind die Figuren sehr stark individualisiert und von einer betonten naturalistischen Körperlichkeit. Beispiele dafür sind die Anatomie des knienden Königs, das Jesuskind besonders auf der Dreikönigstafel, Ochse und Esel fressend an der Krippe, die verschiedenen Frisuren, vor allem auf der Geburtstafel, und das Käuzchen.

Modische Details helfen bei diesem Altar zur Datierung wenig, denn es sind nur dem sakralen Bereich zuzurechnende Personen anwesend, die traditionell – bezogen auf die Herstellungszeit eines Kunstwerks – stets in altertümlicher Kleidung dargestellt wurden.

Es entsteht der Eindruck, dass hier eine sehr hochwertige Werkstatt mit einem traditionellen Formenkanon einen fortschrittlichen Naturalismus zum Ausdruck bringt. Der Dehio von 1977 datiert diesen Altar auf die zweite Hälfte des 15. Jh.⁴²⁵ Im Dehio von 1992 wird eine Datierung auf die Zeit um 1500 angegeben⁴²⁶.

Die Überlappung von spätgotischer Formensprache und einem bereits die Renaissance spüren lassenden Naturalismus machen die Datierung auf die Zeit kurz nach 1500 wahrscheinlich, findet sich doch eine verwandte Darstellung auf dem Tafelbild mit einer Geburtsszene aus der Werkstatt des Korbacher Franziskaners, die um 1510 datiert

⁴²² Kummer 1995, S. 3

⁴²³ Kummer 1996, S. 1

⁴²⁴ Robra 1959, S. 26

⁴²⁵ Dehio 1977, S. 319-320

⁴²⁶ Dehio 1992, S. 467

wird. Für diese Mariendarstellung wurde ein Stich von Schongauer als Vorlage benutzt⁴²⁷ (Abb. 147, S. 106). Stange vermutet diese Werkstatt nördlich der Weser⁴²⁸. Auch eine geschnitzte „Anbetung des Kindes“ im Heimatmuseum Northheim verwendet für die Mariendarstellung und die Architektur den Schongauer-Stich B 4 als Vorlage. Stuttmann vermutet hierfür eine Entstehung im südlichen Niedersachsen Ende des 15. Jh.⁴²⁹ Die Darstellungsweise des aus einer anderen Vorlage stammenden Josephs mit seinen abgelaufenen Kuhmaulschuhen legen aber eine Datierung nach 1500 nahe, womit auch dieses Werk aus der Zeit des Filsumer Altars stammen dürfte. Diese beiden Beispiele stützen die Vermutung, dass der Filsumer Altar aus dem niedersächsischen Raum stammt.

Standort des Altars

Der Ort Filsum liegt am Nordufer der Jümme am Übergang von der fruchtbaren Marsch zum Moorgebiet. Die schlichte Backsteinkirche wurde in der 2. Hälfte des 13. Jh. auf einer Wurt erbaut. Die Saalkirche erhielt Ende des 15. Jh. einen polygonalen Chor mit 5/8-Schluss⁴³⁰. Hier hat der Altar seinen Platz, dessen Anschaffung in Zusammenhang mit dem Chorneubau stehen könnte.

Funnix (Stadt Wittmund) / Landkreis Wittmund (Ostfriesland)

St. Florian-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar (Abb.46, S. 0033)

Geschnitzter Dreiflügelaltar 13 Felder: niederdeutsch – 3. Viertel 15. Jh.

8 Felder: Jacob Kröpelin, Esens - um 1668

Material: Eiche – farbig gefasst

Schematischer Altarplan

Nicht maßstabgerecht (Krö = Kröpelin)

⁴²⁷ Gmelin 1974, S. 273, Kat. Nr. 72
u. Bartsch Bd.8, 4(120) Format 258x170

⁴²⁸ Stange 1954, S. 136 u. Abb. 247

⁴²⁹ Stuttmann 1940, S. 91-92, Kat. Nr. 66 u. Abb. 93

⁴³⁰ Dehio 1992, S. 467

1 Kröpe- lin	18	2	7	10 Kreuzigung	11	12 Krö	21 Krö	13 Krö
3	19 Krö	4	9		8	14	22 Krö	15
5	20 Krö	6				17	23 Krö	16
				Inschrift				
Predella								

Maße

Mittelschrein	Höhe	1,71 m	Breite	2,42 m
Seitenflügel	Höhe	1,71 m	Breite lks.	1,17 m
	Höhe	1,71 m	Breite r.	1,20 m
Kreuzigung	Höhe	1,51 m	Breite	1,15 m
Bildfelder im Mittelschrein	Höhe	0,78 m	Breite	0,56
Tiefe des Schnitzwerks im Mittelschrein		0,23 m		
Bildfelder in den Flügeln	Höhe	0,51 m	Breite	0,47 m
Tiefe des Schnitzwerks in den Seitenflügeln		0,13 m		
Apostel-Felder	Höhe	0,51 m	Breite	0,51 m.
Predella ohne Schweif	Höhe	0,50 m	Breite	2,47 m
Ölgemälde der Außenflügel: vermutlich Jacob Kröpelin, Esens, um 1668				

Das Programm

Die Nummerierung folgt der Chronologie der Handlung und weicht damit von der Anbringung der Tafeln im Altar ab.

	14. Berufung des Andreas
1. Verkündigung (Kröpelin)	15. Andreas in Patras
2. Heimsuchung	16. Martyrium des Andreas
3. Geburt Jesu	17. Kreuzigung des Andreas
4. Anbetung der Könige	18-23 Sechs Apostel

- | | |
|--|---|
| 5. Darbringung im Tempel | nur Nr. 18 original, |
| 6. Flucht nach Ägypten | Nr. 19–23 von Kröpelin |
| 7. Gebet am Ölberg | 24. Rückseite des linken Seitenflügels |
| 8. Dornenkrönung | St. Augustin – Ölbild |
| 9. Kreuztragung | 25. Rückseite des rechten Seitenflügels - St. Bernhard - Ölbild |
| 10. Kreuzigung | |
| 11. Auferstehung | |
| 12. Himmelfahrt (Kröpelin) | |
| 13. Ausgießung des Heiligen Geistes (Kröpelin) | |

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

(Beschreibung in chronologischer Reihenfolge – siehe Altarplan)

1. Verkündigung (Kröpelin)

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 47, S. 0034)

Auf der rechten Bildseite sitzt Maria in einem Sessel. Die Körperformen sind durch ein weich fallendes, hoch gegürtetes Gewand verhüllt. Auf ihren nach hinten fallenden Haaren trägt sie ein Kopftuch. In der herabgesunkenen linken Hand hält sie ein Buch. Der Kopf ist leicht nach vorne gebeugt, der Blick auf ihr Gegenüber gerichtet. Die rechte Hand hält sie in einer Demutsgeste vor der Brust.

Auf der linken Bildseite steht der Erzengel Gabriel, den Kopf zu Maria geneigt. In der rechten Hand hält er ein Lilienszepter. Er ist bekleidet mit einem seitlich geschlitzten Gewand, das die Beine mit den Stulpenstiefeln sehen lässt in der im frühen 17. Jh. modischen Form⁴³¹. Solche Fußbekleidung ist für Engel unüblich. Der ohrmuschelartige vordere Flügel macht Gabriel als Erzengel kenntlich.

Zwischen den beiden Figuren steht eine amphorenförmige Vase mit Lilien.

Hinter Maria ist ihr von einem Baldachin überwölbtes Bett zu sehen.

Im Hintergrund bildet ein Wolkenkranz mit einem daraus hervortretenden Strahlenbogen den oberen Abschluss der Tafel.

Die Darstellungsweise ist geprägt von einer schlichten Naivität.

Das Motiv

Die Verkündigung wird im Lukas-Evangelium überliefert⁴³². Das Motiv erscheint bereits in der Katakombenmalerei um 300. Seit dem 10/11. Jh. wird Maria mit einem

⁴³¹ Loschek 1999, S. 198

⁴³² Lk. 1,26-38

Buch dargestellt als Zeichen ihrer Weisheit. Die Lilienvase erscheint seit dem 14./15. Jh. als Symbol der Keuschheit Marias.

Schon im 12. Jh. wird der Vorgang der Empfängnis durch den Heiligen Geist durch Strahlen angedeutet, wie auch auf dieser Tafel⁴³³.

2. Heimsuchung

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 47, S. 0034)

Auf der rechten Seite der Tafel steht Elisabeth, in einer Halbdrehung ihrer Besucherin zugewendet. Sie trägt einen zurückgeschlagenen Umhang über einem weiten Gewand, das die Körperkonturen verhüllt. Der Kopf ist mit einer turbanartigen Haube bedeckt, die mit einer Binde unter dem Kinn befestigt ist. Da sie kleiner ist als ihre Besucherin, hat sie den Kopf zu ihr leicht erhoben.

Ihre etwas fülligere Körperform und der Gesichtsausdruck sprechen dafür, dass diese Frau bereits ein reiferes Alter hat.

Auf der linken Tafelseite steht Maria in einer eleganten s-kurvenförmigen Haltung, in einer Halbdrehung der Elisabeth zugewandt. Sie trägt über ihrem schlankeren Körper einen Umhang, der in seinem Faltenverlauf die gebogene Körperhaltung betont. Das Untergewand ist nur an den Ärmeln und unterhalb des Umhangs sichtbar. Über ihren lose über den Rücken fallenden Haaren trägt sie ein kleines Kopftuch.

Beide Frauen strecken einander die Arme entgegen und berühren gegenseitig ihre Hände.

Beide Frauen sind mit Heiligenscheinen dargestellt.

Hinter den Figuren erhebt sich ein kleiner, buckeliger Hügel.

Sowohl durch die Zuwendung der Figuren zueinander als auch durch die entgegengestreckten Hände hat der Schnitzer diese beiden Figuren vernetzt.

Das Motiv

Im Lukas-Evangelium wird berichtet, dass Maria sich nach der Verkündigung zu Elisabeth begab, die mit Johannes dem Täufer schwanger war⁴³⁴.

Nach Einführung des Festes „Heimsuchung der Maria“ 1263 tritt dieses Motiv häufiger in der darstellenden Kunst auf und wird im späten Mittelalter zu einem der Hauptereignisse des Marienlebens⁴³⁵.

⁴³³ Sachs 1973, S. 342-344

⁴³⁴ Luk. 1,29-56

⁴³⁵ Sachs 1977, S. 167-168

Die Darstellung der Elisabeth als ältere Frau geht auf den Bericht bei Lukas zurück, wonach sie noch im vorgerückten Alter schwanger wurde⁴³⁶.

3. Geburt Jesu

Linker Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 47S. 0034)

Die rechte Bildseite nimmt die in leicht geschwungener Haltung kniende Maria ein. Die Hände hat sie zu einer Anbetungsgeste erhoben, den Kopf leicht vorgebeugt zu dem <verlorenen> Jesuskind.

Ihr weites Übergewand folgt in seinem reichen Faltenverlauf der knienden Körperhaltung und staucht sich am Boden.

Auf der linken Seite im Hintergrund sitzt der schläfrig zusammengesunkene Joseph, der seinen Kopf auf die linke Hand stützt – ein betonter Kontrast zu der ergriffenen Maria. Vor ihm, zum linken Bildrand gewendet, stehen Ochse und Esel an der Krippe. Günther Robra hat bereits darauf hingewiesen, dass die Einzelbretter dieser Szene, vermutlich bei der Restaurierung 1668, vertauscht wurden⁴³⁷. Der ursprüngliche Platz des heute vermutlich in der Tempelszene (s. Tafel 5) untergebrachten Kindes war danach zwischen Maria auf der linken Bildseite und Joseph mit den Tieren auf der rechten Seite. Den Hintergrund bildet ein kleiner Hügel.

Das Motiv

Die Geburtsszene ist bei Lukas überliefert⁴³⁸. Der Ochse und der Esel zitieren Jesaja, bei dem es heißt: „*Ein Ochse kennt seinen Herren und ein Esel die Krippe seines Herrn, aber Israel kennt's nicht.*“⁴³⁹ Dieses Jesaja-Wort wurde auf die Nichtanerkennung von Jesus als Messias durch die Juden bezogen. So werden in dieser Tafel Altes und Neues Testament zusammengeführt.

4. Anbetung der Heiligen Drei Könige

Linker Flügel – mittleres Register (Abb. 47, S. 0034)

Auf der linken Seite der Tafel sitzt Maria. Sie trägt einen von der Schulter gerutschten Umhang, der sich bis zum Boden staucht. Das spitze Dekolleté ihres langärmeligen Kleides ist mit einem Brusttuch hinterlegt, eine Mode des späten 15. Jh.⁴⁴⁰. Auf ihren frei über die Schultern fallenden Haare trägt sie eine Krone. Auf ihrem Schoß hält sie

⁴³⁶ Luk. 1,5-25

⁴³⁷ Robra 1959, S. 30

⁴³⁸ Luk. 2,1-20

⁴³⁹ Js. 1,3

⁴⁴⁰ Loschek 1999, S. 160-162

das sitzende Jesuskind, das mit einer Tunika bekleidet ist und Figur und Gesichtsausdruck eines kleinen Erwachsenen hat.

Vor Maria und dem Kind beugt sich der erste König in einer halb knienden Haltung. In seinen <verlorenen> Händen hielt er sicherlich ein <verlorenes> Geschenk, nach dem die Hände des Jesuskindes greifen. Er trägt ein ungegürtetes, in weichen Falten fallendes Übergewand, das den gebogenen Körperformen des knienden Königs folgt. Ein Schlitz an der Seite – Reitschlitz – lässt das Bein bis zum Oberschenkel sehen, ein Zitat der Mode des 14. Jh.⁴⁴¹

Die Schnabelschuhe dieses und des afrikanischen Königs gehören modisch in die zweite Hälfte des 15. Jh.⁴⁴²

Bei diesen drei Figuren ist dem Schnitzer eine spürbare Vernetzung gelungen.

Hinter dieser Gruppe stehen rechts die beiden weiteren Könige in einer etwas steifen, unbeteiligten Haltung.

Der mittlere König ist durch die beiden anderen Könige weitgehend verdeckt und schaut auf den Betrachter.

Der rechte König, ein Afrikaner, ist zu einer Modestudie geworden. Seine extrem kurze Schecke in der Form, wie sie in der 2. Hälfte des 15. Jh. Mode wurde⁴⁴³, betont seine Schlankheit. Darüber trägt er einen nach hinten in vertikalen Falten fallenden Umhang. Er steht frontal zum Betrachter und hält in der linken Hand ein Goldgefäß als Geschenk.

Das Motiv

Das Matthäus-Evangelium berichtet von Sterndeutern aus dem Osten, die kamen, um den neugeborenen König der Juden anzubeten⁴⁴⁴. Die darstellende Kunst machte daraus schon im 6. Jh. drei Weise, die die Namen Balthasar, Melchior und Caspar erhielten⁴⁴⁵. Eine frühe Darstellung mit Königskronen enthält der Codex Egberti von 980⁴⁴⁶. Während die Anbetung der Könige im 14. und frühen 15. Jh. als volkreiche, teils volksfestartige Szene dargestellt wurde, in extremer Form von den Brüdern Limburg in den „Les Très Riches Heures“ des Duc de Berry⁴⁴⁷, entsteht in der 2. Hälfte des 15.

⁴⁴¹ Loschek 1999, S. 398

⁴⁴² Loschek 1999, S. 197

⁴⁴³ Loschek 1999, S. 398

⁴⁴⁴ Mt. 2,1-12

⁴⁴⁵ Mosaik der Märtyrerinnen in S. Apollinare Nuovo, Ravenna, um 500/510

⁴⁴⁶ Ronig 1977, S. 39, fol 17

⁴⁴⁷ Cazelles 1988, Folio 52 recto, Brüder Limburg

Jh. eine stark reduzierte Form, die sich auf die Hauptpersonen konzentriert⁴⁴⁸. Dieser Darstellungsweise folgt die Tafel in Funnix.

5. Darbringung im Tempel

Linker Seitenflügel – unteres Register (Ab. 47, S. 0034)

Mittelpunkt der Szene ist der Altarblock, um den sich die Personen gruppieren.

Links vom Altarblock steht Maria in Kontraposthaltung und einer leichten Seitenwendung zum Betrachter. Sie hält das nackte Jesuskind über die Mensa. Das Kind passt aber von der Form her nicht in die Komposition. Es ist als Halbplastik gearbeitet mit flachem Rückenteil. Es passt auch nicht in die Hände von Maria und mit den <abgebrochenen> ausgestreckten Händen des Simeon stimmen die Proportionen nicht. Dies spricht für die These von Günther Robra, wonach diese Kinderfigur ursprünglich in die Geburtsszene gehörte, wo nach der Seitenverwechslung kein Platz mehr war. So benutzte man es als Ersatz für das verlorene Kind in dieser Tafel.

Maria trägt einen weiten, in der Hüfte gegürteten Umhang, der vorne auseinander springt und in voluminösen Falten seitlich bis zum Boden fällt. Darunter trägt sie ein Kleid, dessen Rock sich bauscht und unter dem sich das rechte Knie abzeichnet.

Ihr gegenüber auf der anderen Altarseite steht, ebenfalls in einer Kontraposthaltung, der alte Simeon leicht vorgebeugt, auch er mit einer angedeuteten Seitenwendung zum Betrachter. Er streckt seine <abgebrochenen> Hände zum Jesuskind aus. Der lebhaft, sich kreuzende Faltenverlauf seines Gewandes betont die Bewegung zum Jesuskind hin.

Über die Verbindung zum Kind und das Aufeinanderzuschreiten beider Personen hat der Künstler eine sehr geschlossene Gruppe geschaffen.

Links von Maria steht etwas steif eine weitere Frau, die den Korb mit den Opfertauben hält. Ihr hoch tailliertes Kleid fällt in ruhigen, senkrechten Falten. Sie trägt eine turbanartige Kopfbedeckung.

Der rechts hinter Simeon stehende Mann beugt sich vor, um an Simeon vorbei das Geschehen betrachten zu können. Er ist wohl als der Priester zu interpretieren. Dafür spricht auch das Buch, das er als Attribut in der linken Hand hält. Die Falten seines Gewandes fallen in ruhigen Bahnen vertikal. Und er trägt die bis Ende des 15. Jh. üblichen Schnabelschuhe⁴⁴⁹, die auch auf den anderen Tafeln zu erkennen sind.

Das Motiv

⁴⁴⁸ Sachs 1973, S. 30-31

⁴⁴⁹ Loschek 1999, S. 197

Nach der Vorschrift des Alten Testaments musste eine Mutter ihren neugeborenen Sohn nach 40 Tagen in den Tempel bringen und als Opfer zwei Tauben dem Priester übergeben⁴⁵⁰. Dieser Vorschrift folgte auch Maria⁴⁵¹. Im Tempel trafen sie Simeon, dem prophezeit war, er werde vor seinem Tod noch den Messias sehen⁴⁵².

Die Darstellungsweise auf dieser Tafel folgt einem Bildtyp, der sich bereits im 8./9. Jh. entwickelt hat und weiterhin seine Gültigkeit behielt⁴⁵³.

6. Flucht nach Ägypten

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 47, S. 0034 u. 51, S. 0037)

Quer im Bild steht ein recht naturgetreu dargestellter Esel, der nach rechts geht. Auf ihm sitzt Maria, dem Betrachter dreiviertel zugewendet. Mit dem linken Arm hält sie ihren Umhang um das bekleidete Jesuskind, das den lockigen Kopf zu Maria wendet. Marias rechte Hand ist schützend vor das Kind gehalten.

Marias Mantel schwingt auf der linken Seite bogenförmig aus und bedeckt sie bis zu den Füßen. Die Fläche zwischen vorderen und hinterem Mantelsaum ist durch ein unruhiges, scharfkantiges Faltenmuster gegliedert. Die Bedeutung Marias wird durch den Heiligenschein betont.

Am rechten Bildrand geht Joseph in ergebener Haltung vor dem Esel her. Er trägt ein über die Knie reichendes Gewand mit Ärmeln nach der Mode der 1. Hälfte des 15. Jh.⁴⁵⁴, dazu eine Gugel und Halbstiefel in der Form der Schnabelschuhe. An dem über die Schulter gelegtem Stock trägt er eine Tasche oder Decke.

Die beiden Figuren zeigen keinerlei Beziehung zueinander.

Den Hintergrund bildet ein sanfter Hügel.

Das Motiv

Im Traum erhielt Joseph von einem Engel die Anweisung, mit Frau und Kind aus Bethlehem nach Ägypten zu fliehen, um das Kind vor dem Mord durch Herodes zu retten. Noch in der Nacht machte Joseph sich mit den Seinen auf die Flucht⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ Lv. 12,6-8

⁴⁵¹ Lk. 2,22-24

⁴⁵² Lk. 2,25-32

⁴⁵³ Sachs 1973, S. 91

⁴⁵⁴ Loschek 1999, S. 398

⁴⁵⁵ Mt. 2,13-15

Der im 6./7. Jh. sich entwickelnde Bildkanon für dieses Geschehen prägt auch die gestraffte Darstellung auf der Tafel von Funnix, die auf alle mittelalterlichen Ergänzungen verzichtet⁴⁵⁶.

7. Gebet am Ölberg

Mittelschrein – linke obere Tafel (Abb. 48, S. 0035)

Die Personengruppe dieser Szene ist umfassen von einem geflochtenen Zaun, der eine erhöhte Fläche abgrenzt.

Das Bildzentrum nimmt der nach links gewendete, kniende Jesus ein. Sein hoch aufgerichteter Körper zeigt vom in den Nacken gelegten Kopf zu den Knien eine leichte S-Kurve. Seine Hände sind betend erhoben. Sein langes Gewand fällt in unruhigen Falten und staucht sich am Boden. Der Blick Jesu ist nach oben gerichtet, entweder zur Kuppe des am Bildrand angedeuteten Felsen oder himmelwärts.

Auf der rechten Bildseite, hinter Jesus, sind die drei schlafenden Apostel als kompakte Gruppe dargestellt.

Frontal zum Betrachter sitzt Johannes, den im leichten Schlaf zur Seite sinkenden Kopf mit der rechten Hand stützend. Sein Umhang ist nach hinten gerutscht, sein Rock fällt in lockeren Falten über die sich durchdrückenden, gespreizten Knie. Mit der linken Hand hält er auf seinem Schoß ein Buch fest.

Am rechten Bildrand, von Johannes fast überdeckt, sitzt Petrus, die Augen halb geschlossen, die linke Hand stützend unterm Kinn. Er befindet sich nach Haltung und Gesichtsausdruck im Halbschlaf.

Hinter diesen beiden liegt der dritte Apostel, Jacobus d. Ä., auf einer Erhöhung lang ausgestreckt auf dem Boden. Er hat seinen Umhang über den Kopf gezogen, mit der linken Hand zieht er den Mittelteil seines Umhangs über die Brust, der Rest seines Körpers ist durch die Jesusfigur verdeckt. Er schläft dem Ausdruck nach tief und fest. Der Kontrast zwischen dem betenden Jesus und den unbeteiligten Jüngern ist prägnant herausgearbeitet.

Auffallend ist, dass Jesus auf dieser Tafel nicht zur Kreuzigungsszene schaut. Dies könnte auf eine benutzte Vorlage zurückgehen, die nicht gekontert wurde.

Das Motiv

Da Jesus sein Ende voraussah, ging er zum Ölberg, um zu beten, dass dieser Kelch, wenn möglich, an ihm vorübergehen möge. Die Jünger Johannes, Petrus und Jacobus

⁴⁵⁶ Sachs 1973, S. 132-134

d. Ä. begleiteten ihn und sollten mit ihm beten. Jesus betete abseits von ihnen und als er zu ihnen zurückkam, fand er sie schlafend⁴⁵⁷.

Der Darstellungskanon von Funnix entwickelte sich im späten Mittelalter⁴⁵⁸.

8. Dornenkrönung

Mittelschrein – rechte untere Tafel (Abb. 49S. 0035)

In der Bildmitte sitzt Jesus aufrecht, den Kopf schräg nach vorne zum Betrachter geneigt. Sein Gewand fällt am Oberkörper in senkrechten Falten, staucht sich über den sich durchdrückenden Knien und bauscht sich am Boden. Seine geschlossene rechte Hand wird ursprünglich ein <verlorenes> Rohr als Szepter gehalten haben. Am linken Arm zerrt ein sich am Boden wälzender Folterknecht. Jesus macht mit seinem gesenkten Kopf, den hängenden Schultern und Armen einen gebrochenen Eindruck, er ist der leidende Mensch.

Links und rechts hinter Jesus stehen zwei Folterknechte, der linke hat sein vollrundes Gesicht aus dem Bild herausgewendet, der rechte schaut auf die Dornenkrone. Beide sind bemüht, mit zwei <verlorenen> Knüppeln, die aus ihrer Handhaltung rekonstruierbar sind, die Dornenkrone so auf den Kopf Jesu zu pressen, dass sie ihm größtmögliche Schmerzen zufügen, ohne sich selbst an den Dornen zu verletzen.

Auf der linken Bildseite knien zwei Schergen vor Jesus in einer verspottenden Huldigungsgeste. Der vordere ist bekleidet mit einem gegürteten Kittel, halb weggerutschten Strümpfen und ausgetretenen Schnabelstiefeln.

Auf der rechten Bildseite reißt sich ein brutal wirkender Folterknecht mit beiden Händen den Mund auf und streckt Jesus unnatürlich weit die Zunge raus. Als Kopfbedeckung trägt er einen Turban über einer Kappe, eine Mode des 15. Jh.⁴⁵⁹

Die Tafel ist geprägt von dem Kontrast zwischen dem leidenden Jesus und der ausgeprägten Brutalität und Freude am Quälen der Folterknechte.

Das Motiv

Die Dornenkrönung und die Verspottung Jesu nach der Verurteilung durch Pilatus werden bei Matthäus und Markus überliefert⁴⁶⁰. Die Dornenkrone war eine Reaktion auf die Frage des Pilatus an Jesus, ob er der König der Juden sei und der Antwort des angeklagten Jesus: *“Du sagst es.”*⁴⁶¹. Aus dieser Äußerung leiteten die Juden die Forderung nach dem Todesurteil ab.

⁴⁵⁷ Mt. 26,36-46 u. Mk. 14,32-42

⁴⁵⁸ Sachs 1973, S. 265-267

⁴⁵⁹ Loschek 1999, S. 308

⁴⁶⁰ Mt. 27,27-31a u. Mk. 15,16-20a

⁴⁶¹ Mk. 15,2

Die Darstellung dieser Szene nahm im späten Mittelalter an Brutalität zu unter Betonung der Misshandlung des Verurteilten. In der Tradition steht in ausgeprägter Weise diese Tafel.

9. Kreuztragung

Mittelschrein – linkes unteres Feld (Abb. 48, S. 0035)

Die Bildmitte nimmt der unter der Last des <verlorenen> Kreuzes sich gebeugt nach rechts bewegend Jesus ein. Er ist in einer Kontraposthaltung dargestellt, die sich aus dem Voranschreiten ergibt. Das figurnahe Gewand betont die Körperhaltung durch seinen angepassten Faltenverlauf. Kopf und Blick sind aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet.

Am linken Bildrand steht Simon von Kyrene, der seiner Handhaltung nach bereits unter den Kreuzbalken gegriffen hat. Er trägt einen kurzen Kittel. Am rechten Bildrand vor Jesus geht eine kraftlos wirkende Gestalt mit ausgerissenen Hosenbeinen.

Im Hintergrund sind drei Männer dargestellt. Der Linke trägt über einer Kappe einen turbanartigen Wulstring, der mit einer Binde unter dem Kinn befestigt ist. In seiner leicht nach links gebeugten Haltung wirkt er nicht in die Handlung eingebunden.

Der mittlere, gerüstete Soldat mit seinem brutalen Gesichtsausdruck und seiner emotionalen Haltung scheint mit seinen erhobenen Armen den Zug beschleunigen zu wollen. Dazu ist er offensichtlich im Begriff, mit der <abgebrochenen> linken Hand auf Jesus einzuschlagen.

Der behelmte Soldat am rechten Bildrand, von dem nur der Kopf mit dem brutalen Gesicht und die erhobene rechte Hand zu sehen sind, holt offensichtlich auch zum Schlag auf Jesus aus.

Ebenso wie in der Dornenkrönung ist auch hier wieder der Kontrast zwischen dem leidenden Jesus und den brutalen Soldaten herausgearbeitet.

Das Motiv

Wie alle nach römischem Recht zum Kreuzestod Verurteilten, musste auch Jesus sein Kreuz selbst zur Richtstätte tragen. Offensichtlich war es aber für ihn zu schwer. Deshalb zwangen die begleitenden Soldaten Simon von Kyrene, das Kreuz für Jesus zu tragen, damit der Zug schneller zur Richtstätte kam. Diese Szene wird in den ersten drei Evangelien nur kurz geschildert⁴⁶². In frühen Darstellungen trägt Simon das

⁴⁶² Mt. 27,31b-32, Mk. 15,20b-21, Lk. 23,26

Kreuz alleine, beispielsweise im Codex Egberti von 980⁴⁶³. Später bildete sich der Kanon aus, dass Jesus und Simon das Kreuz gemeinsam tragen wie auf dieser Tafel. Auffällig ist die Straffung des Programms durch den Schnitzer. Er hat auf alle sonst üblichen Begleitpersonen wie Maria mit den trauernden Frauen etc. verzichtet. Dadurch konzentriert sich die Tafel auf den leidenden Jesus.

10. Kreuzigung

Mittelschrein (Abb. 52, S. 0038)

Die Mitte der oberen Bildhälfte nimmt der Gekreuzigte ein. Aus der Seitenwunde lässt sich schließen, dass er bereits gestorben ist⁴⁶⁴. Die Körperhaltung und der nur leicht geneigte Kopf geben dafür keinen Anhalt, Jesus wirkt noch straff, nicht vom Martyrium gebrochen.

Ganz anders ist die Darstellungsweise der beiden Schächer, bei denen der Künstler eine größere Gestaltungsfreiheit hatte. Sie hängen mit über die Kreuzquerbalken gebundenen Armen <die Stricke sind verloren> frei am Kreuz. Der Schnitzer hat ihre Anatomie und die verkrampfte Haltung des Todeskampfes schonungslos ausgearbeitet. In der unteren Ebene sind die <noch vorhandenen> Teilnehmer an der Kreuzigung dargestellt, einige gingen wohl verloren, wie die Lücke in der Bildmitte vermuten lässt.

Auf der linken Seite wird die zusammenbrechende Maria von Johannes und einer der bei der Kreuzigung anwesenden Frauen, von denen Lukas berichtet⁴⁶⁵, aufgefangen. Der kraftlos in die Knie gleitende Körper Marias hat den Boden noch nicht erreicht, er wird von den beiden Helfern gestützt. Die Querfalten im Oberteil ihres Gewandes markieren das Zusammensinken ebenso wie die sich kreuzenden Falten im unteren Teil, die sich zwischen die Knie schieben. Am Boden folgen die Falten den zur Seite wegrutschenden Füßen. Ihr Umhang gleitet ihr von den Schultern und staucht sich am Boden. Über die Haare hat sie einen Schleier gezogen.

Zwischen ihr und dem Bildrand steht der sie stützende Johannes. Unter dem über der Brust geknöpften Umhang fällt sein Gewand in vertikalen Falten. Er beugt sich in einer leichten Neigung des Oberkörpers zu Maria, der er unter den rechten Arm greift, eine Haltung, die Fürsorglichkeit ausdrückt.

Hinter Maria ist der Kopf einer Frau sichtbar, die ihren Umhang über den Kopf gezogen hat. Sie greift mit beiden Händen <die rechte ist abgebrochen> stützend zu Maria.

⁴⁶³ Ronig 1977, S. 100-101, Fol. 83v

⁴⁶⁴ Jo: 19,33-35

⁴⁶⁵ Luk. 23,27

Hinter Johannes am Bildrand steht eine weitere Frau, die zu der Gruppe gehört. Ihr Kopf links über dem des Johannes neigt sich nach links, sodass beide Köpfe einen Winkel bilden.

Zwischen der Gruppe der Maria und dem Kreuz kniet Maria Magdalena. Ihr Körper ist zurückgebogen, der Kopf auf Jesus gerichtet, zu dem sie die Hände erhebt. Ihre gebogene Rückenlinie nimmt den Bogen des Umhangs von Maria auf, wodurch Maria Magdalena in diese Gruppe mit eingebunden wird. Auf dem Kopf trägt Maria Magdalena einen Turban mit Sendelbinde, wie er im 15. Jh. Mode war⁴⁶⁶. Ihr weites, sich am Boden stauchendes Kleid ist mit einem Schal in der Hüfte gegürtet.

Diese Gruppe ist stark vernetzt. Die Weichheit der Gesichtszüge und die Feinheit der Faltenbehandlung dieser Gruppe hebt sich von der kantigen Darstellungsweise der übrigen Figuren ab und lässt die Vermutung zu, dass hier ein anderer Schnitzer gearbeitet hat.

Hinter Maria Magdalena erkennt man neben dem Kreuzbalken zwei Pferdeköpfe, die Leiber sind durch die Mariengruppe verdeckt. Die zugehörigen Reiter sind verloren, nach der traditionellen Ikonographie muss es sich um Longinus und seinen Knecht gehandelt haben.

Auf der rechten Bildseite drängen sich vier Reiter eng zusammen und füllen so die untere Tafelhälfte aus.

Bei dem vorderen, der quer in die Bildfläche reitet, handelt es sich nach der Überlieferung um Pilatus, herausgehoben durch seine aufwendige Kleidung, die Reitstiefel, den auswehenden Umhang und den mit einem Turban umwundenen Hut. Er wendet den Kopf zurück zu dem hinter ihm Reitenden, der ihn der Handgeste nach anspricht.

Hinter Pilatus, von Pilatus weitgehend verdeckt, schaut ein gerüsteter Reiter zum Gekreuzigten auf und weist mit der linken Hand auf ihn. Dies muss der „gute Hauptmann“ sein⁴⁶⁷. Ein weiterer Reiter am rechten Bildrand ist nicht in die Handlung eingebunden.

Durch die Übersichtlichkeit des Programms, mit der sich die Tafel heute darstellt, wirkt sie besonders ausdrucksvoll.

Auf dem Hintergrund ist eine Stadtsilhouette und ein Gewitterhimmel dargestellt.

Das Motiv

⁴⁶⁶ Loschek 1999, S. 460

⁴⁶⁷ Mt. 27,54

Das Geschehen der Kreuzigung ist in allen vier Evangelien überliefert, am ausführlichsten bei Johannes⁴⁶⁸. Dieses Thema hat schon früh die darstellende Kunst beschäftigt. Die älteste überlieferte Darstellung findet sich im Codex Rabbula von 586, wo bereits neben Jesus die Schächer, Maria und Johannes mit den trauernden Frauen, Longinus und die würfelnden Kriegsknechte erscheinen⁴⁶⁹.

Im 14./15. Jh. entwickelte sich der Typ der volkreichen Kreuzigung, auf denen teilweise ein volksfestartiges Gedränge herrscht. Verglichen damit ist die Funnixer Darstellung auf einen begrenzten Personenkreis beschränkt, wobei sich die Frage stellt, ob dies das Konzept des Schnitzers war oder ob hier Figuren verloren gegangen sind. Mit Sicherheit ist anzunehmen, dass auf den beiden Pferden links im Hintergrund Longinus und sein Helfer saßen, die Jesus die Seitenwunde beibrachten. Auch die Lücke unterm Kreuz zwischen Maria Magdalena links und den Reitern auf der rechten Seite scheint nicht zur ursprünglichen Komposition zu passen. Das Gleiche gilt für die breite Fläche zwischen Jesus und den Schächern.

Quellen hierzu waren nicht zu finden.

11. Auferstehung

Mittelschrein – rechtes oberes Feld (Abb. 49, S. 0035)

Aus dem quer im Bild stehenden Sarkophag steigt mit Schwung und kraftvoll Christus. Er kniet mit dem linken Bein auf dem Sarkophagrand, während er den rechten Fuß auf die Beine des ohnmächtig zu Boden gefallenen vorderen Wächters setzt. Dies gibt dem Körper des Auferstehenden eine leichte seitliche Wendung zur linken Bildseite. Den rechten Arm hat er in einer ausholenden Bewegung zum Segensgestus erhoben, der Handhaltung nach hielt er in der linken Hand eine <verlorene> Siegesfahne.

Christus ist bekleidet mit einem über der Brust mit einer Tassel geknöpften Umhang. Dieser schwingt an der rechten Schulter aus, das linke Ende des Mantels wird schwungvoll vor dem Unterkörper zum linken Arm hochgeführt, sodass die Brustwunde frei bleibt. Der diagonale Faltenlauf des vorderen Mantelteils betont zusätzlich die Dynamik der gesamten Bewegung.

Fünf Soldaten sind um den Sarkophag gruppiert. Der vordere linke ist wohl vor Schrecken ohnmächtig geworden, der vordere rechte stützt mit der behandschuhten linken Hand seinen im Halbschlaf niedersinkenden, behelmten Kopf und nimmt von der Auferstehung nichts wahr. Hinter ihm sitzt ein weiterer halb schlafender Wächter

⁴⁶⁸ Jo. 19,16b-30

⁴⁶⁹ Codex Rabbula 1959, fol. 13a

auf der Sarkophagkante, der ebenfalls das Geschehen nicht bemerkt. Links hinter dem Sarkophag sind zwei weitere gerüstete Soldaten zu erkennen, die offensichtlich auch schlafen.

Kompositorisch bilden die Wächter einen Rahmen für den auferstehenden Christus.

Das Motiv

Dieses Kernstück des christlichen Glaubens wird in den Evangelien nicht geschildert, es lässt sich nur erschließen aus dem Erlebnis der drei Frauen, die am dritten Tag zum Grab kamen, um den Leichnam zu salben und denen ein Engel verkündete: „*Er ist auferstanden; er ist nicht hier.*“⁴⁷⁰ Auch das Apostolische Glaubensbekenntnis zitiert die Auferstehung.

Hieraus entwickelte die darstellende Kunst das Motiv der Auferstehung, im Westen zuerst in der Ottonischen Buchmalerei des 10. Jh. Schon sehr früh wurde die Szene um die Wächter bereichert⁴⁷¹.

Bemerkenswert ist der Unterschied in der Darstellung des leidenden Menschen in Dornenkrönung und Kreuztragung und des triumphierenden Christus in der Auferstehung.

12. Himmelfahrt (Kröpelin)

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb.50, S. 0036)

Diese Tafel gehört zu den Ergänzungen von Jacob Kröpelin um 1668.

Um einen in der Bildmitte aufsteigenden, bewachsenen Hügel gruppieren sich 10 Apostel, vier Apostel links, fünf Apostel rechts und einer mit dem Rücken zum Betrachter.

Nur der kniende Johannes vorne links ist körperlich etwas stärker ausgeformt. Sein Umhang schlingt sich von hinten um seine Knie, der Körper ist ebenso leicht vorgebeugt wie die der beiden mit dem Rücken zum Betrachter Knienden. Die anderen überschneiden sich so stark, dass keine Details erkennbar sind. Alle haben die Köpfe nach oben gerichtet und schauen dem entschwindenden Christus nach.

Die Ausführung der Tafel ist von einer schlichten Naivität.

Das Motiv

Über die Himmelfahrt Christi berichten Markus, Lukas und die Apostelgeschichte⁴⁷².

Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt stammen aus der Zeit um 400, wo Christus in der Mandorla von Engeln in den Himmel getragen wird. Um die Wende zum 2. Jahrtausend entstand der Bildtyp des entschwindenden Christus, man sieht nur noch

⁴⁷⁰ Mk. 16,6

⁴⁷¹ Sachs 1973, S. 48

⁴⁷² Mk. 16,19,Lk. 24,50-52, Apg. 1,9

die Füße oder die Wolke, die ihn aufgenommen hat. Diesem Schema folgt Kröpelin, auch wenn er für die Wolke ebenso wenig Platz gehabt hat wie für den fehlenden 11. Apostel.

13. Ausgießung des Heiligen Geistes (Kröpelin)

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 50, S. 0036)

Diese Tafel gehört zu den Ergänzungen von Jacob Kröpelin um 1668.

Im Vordergrund steht quer im Bild eine Bank, die nach vorne mit einer Schabracke verziert ist. Auf dieser Bank sitzen drei Apostel mit dem Rücken zum Betrachter. Sie haben eine ähnlich vorgebeugte Haltung wie die Apostel auf der Himmelfahrtstafel. Ihre Hinterköpfe sind mit angedeuteten Locken nur grob ausgearbeitet.

Ihnen gegenüber erscheinen die Köpfe von vier weiteren Aposteln, deren Gesichter Erstaunen auszudrücken scheinen. Am linken Tische steht quer zum Betrachter ein achter Apostel. Diese Reduzierung der Apostelzahl ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass der Schnitzer hier ebenso Probleme mit der Tiefenstaffelung hatte wie bei der Himmelfahrtsszene.

Über den Köpfen der Apostel bildet ein Wolkenband den oberen Abschluss der schlichten Tafel. In der Mitte ist die Taube des Heiligen Geistes eingefügt.

Das Motiv

Die Ausgießung des Heiligen Geistes, das Pfingstfest, wurde den Jüngern von Jesus angekündigt⁴⁷³. Eine ausführliche Schilderung des Vorganges überliefert die Apostelgeschichte, wie plötzlich ein Brausen vom Himmel kam und die Apostel begannen, in fremden Sprachen zu reden⁴⁷⁴. Diese Schilderung bietet das Motiv für die Funnixer Darstellung.

Der neben den sitzenden Aposteln stehende Apostel zitiert möglicherweise die Pfingstpredigt des Petrus⁴⁷⁵.

14. Berufung des Andreas

Rechter Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 50, S. 0036)

Schräg nach rechts in den Bildvordergrund fährt das Boot auf den Strand. Mit Liebe zum bootsbauerischen Detail zeigt der Schnitzer, dass es sich bei dem Boot um einen Klinkerbau (die Planken sind übereinander gefügt) handelt.

Rechts hinter dem sorgfältig ausgearbeiteten, hohen Vordersteven steht Jesus und wendet sich in einer leichten Körperdrehung mit einem Segensgestus den beiden Fi-

⁴⁷³ Lk. 24,49 u. Jo. 14,26, 15,26

⁴⁷⁴ Apg. 1-13

⁴⁷⁵ Apg. 2,14-36

schern zu. Er trägt über seinem Gewand einen weiten Umhang, dessen rechten Teil er über den linken Arm geworfen hat, woraus sich ein reicher, sich teilweise kreuzender Faltenverlauf ergibt, der zusätzlich zur Körperdrehung die Figur belebt.

Der vordere Fischer ist im Begriff, aus dem aufliegenden Boot nach Steuerbord an Land zu treten. In einer Schritthaltung berührt er mit seinem rechten, nackten Bein schon den Boden, während er mit dem linken noch im Boot steht. Mit beiden Händen greift er zum Vordersteven, um sich vorzuziehen. Das nach hinten ausschwingende Gewand betont zusätzlich die Vorwärtsbewegung in Richtung zu Jesus.

Der am Heck des Bootes stehende Fischer in einer seitlich gebeugten Haltung hat das Schiff mit seinem Paddel auf den Strand gedrückt. Seine Aktivität kommt in der nach außenbords gebogenen Körperhaltung zum Ausdruck, er ist noch auf seine alte Tätigkeit konzentriert.

Die Heiligenscheine der beiden Fischer kennzeichnen sie schon als Apostel.

Das Motiv

Die Berufung des Andreas und seines Bruders Petrus als erste Apostel schildert Matthäus⁴⁷⁶. Sie waren als Fischer bei der Arbeit, als Jesus sie aufforderte, ihm als „Menschenfischer“ zu folgen. Diesen Moment zeigt die Tafel.

15. Andreas in Patras

Rechter Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 50, S. 0036)

Den Vordergrund der Tafel nimmt der kniende Apostel Andreas ein, der die Hände im Betgestus erhoben hat. Körper und Kopf sind in einer Bogenform zurückgebeugt. Diese Haltung wird durch den dieser Biegung folgenden Faltenverlauf seines Gewandes zusätzlich betont, was der Figur Spannung gibt.

Links von ihm steht ein Soldat, offensichtlich ein Zwerg, bekleidet mit einem sehr kurzen Wams, Strumpfhosen und Schnabelschuhen. Er steht frontal zum Betrachter, hat aber den Kopf zu Andreas gewandt, gegen den er auch drohend den rechten Arm erhebt, für ein beabsichtigtes Schlagen – wie Robra meint⁴⁷⁷ – ist aber die Entfernung zu groß.

Zwischen diesem Soldaten und Andreas im Hintergrund steht ein teilweise verdeckter weiterer Soldat, der sich ebenfalls Andreas zuwendet. Bei beiden wirkt der Gesichtsausdruck betont brutal.

Rechts von Jesus steht im Hintergrund ein aufwendig gekleideter Mann, der das Geschehen unbeteiligt betrachtet. Er trägt eine plissierte, kurze Schecke, darüber einen

⁴⁷⁶ Mt. 4,18-22

⁴⁷⁷ Robra 1959, S. 31

nach hinten fallenden Umhang. Seine Strumpfhosen haben, soweit erkennbar, angenähte Ledersohlen, wie es bis ca. 1400 Mode war⁴⁷⁸, hier wohl ein bewusst altertümliches Modezitat bzw. aus einer Vorlage übernommen.

Zwischen diesem Mann und dem Bildrand schaut der Kopf eines weiteren Mannes hervor mit einem sehr vollen Gesicht und einer Mitra als Kopfbedeckung, die ihn als heidnischen Priester kennzeichnet.

Das Motiv

Die „*Legenda Aurea*“ überliefert das Wirken des Apostels Andreas nach dem Tode Jesu und sein Martyrium⁴⁷⁹.

Danach kam er auf seinen Missionsreisen zum Schluss nach Patras, wo er die Frau des Landpflegers bekehrte, was eine Christenverfolgung auslöste.

Unsere Tafel zeigt, wie der Apostel Andreas im Gebet kniet und von zwei Soldaten bedroht wird. Nach der Überlieferung spielt diese Szene in Patras.

16. Martyrium des Andreas

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 50, S. 0036)

Die Darstellungsweise dieser Tafel ist geprägt von einer starken Brutalität.

Schräg vorne liegt Andreas in einer s-förmigen, kraftlosen Körperhaltung diagonal auf dem Boden. Durch den Sturz ist sein Umhang so weit hochgerutscht, dass beide Beine von den Knien an nackt sind. Die Hände hat er in Bethaltung gefaltet.

Hinter Andreas stehen zwei Peiniger. Der rechte reißt mit der linken Hand Andreas an den Haaren. Mit einer nach hinten gedrehten Haltung holt er aus für den Schlag mit der rechten Hand auf Andreas. Diese körperliche Anspannung hat der Schnitzer erkennbar herausgearbeitet. Der Gesichtsausdruck des Peinigers passt zu seiner Handlungsweise.

Links davon steht ein weiterer Peiniger in fast gleicher Haltung und einem ähnlich furchterregenden Gesichtsausdruck. Auch er zerrt mit der Linken an den Haaren des Andreas und holt mit der Rechten zum Schlag aus.

Ein dritter Folterer steht in der vorderen Ebene links von Andreas. Die Figur ist anatomisch sorgfältig ausgearbeitet. Er steht in einer Kontraposthaltung, das rechte Bein vorgesetzt, den Oberkörper leicht zu Andreas geneigt. Mit beiden Händen hält er einen derben Knüppel, mit dem er auf Andreas einschlägt. Auch sein Gesichtsausdruck passt zu seiner Handlung.

Die Gesichter dieser drei Folterer wirken wie Studien zum Thema Brutalität.

⁴⁷⁸ Loschek 1999, S. 440.

⁴⁷⁹ Legenda Aurea 1999, S. 12-20

Am linken Bildrand steht ein etwas kleinerer Mann, der nach der Fußhaltung dem Betrachter den Rücken zuwendet, den Oberkörper aber zu Andreas wendet, ein von dem Schnitzer gerne verwendetes Kompositionselement zur Belebung seiner Figuren. Er ist in die Handlung nicht eingebunden.

Hinter dieser Figur erscheinen im Hintergrund die Köpfe eines Mannes und einer Frau, die der Misshandlung zuschauen. Diese sollen möglicherweise der erzürnte Landpfleger und seine von Andreas getaufte Frau sein.

Das Motiv

Nach der Überlieferung der „*Legenda Aurea*“ ließ der über die Bekehrung seiner Frau erzürnte Landpfleger Andreas von 21 Soldaten schlagen⁴⁸⁰.

Diese Überlieferung ist Inhalt dieser Tafel, auch wenn aus Platzgründen nur drei der Peiniger des Andreas dargestellt sind.

17. Kreuzigung des Andreas

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 50, S. 0036)

Die Bildmitte beherrscht der mit abgewinkelten, lang und straff ausgestreckten Beinen und Armen <mit verlorenen Stricken> an das Andreaskreuz gefesselte Märtyrer. Seinem Gesichts- und Körperausdruck nach ist er von den Qualen unberührt. Er trägt ein Gewand, das über beiden Knien geschlitzt ist und dessen vertikale Falten die Überlängung der Andreasfigur zusätzlich betonen.

Um den Gekreuzigten gruppiert sich eine gedrängte Volksmenge von Männern und Frauen, die zu Andreas orientiert sind. Es sind 10 Personen, die der Schnitzer so hintereinander gestaffelt hat, dass alle Köpfe frei sichtbar sind.

Das Motiv

Die „*Legenda Aurea*“ berichtet weiter, dass der Landpfleger befahl, Andreas mit Händen und Füßen an ein Kreuz zu binden, damit die Marter länger daure. Dies hatte der Überlieferung nach zur Folge, dass Andreas vom Kreuz herab noch drei Tage predigte und bekehrte⁴⁸¹.

Seit dem 14./15. Jh. hat sich in der darstellenden Kunst für die Kreuzigung des Andreas das x-förmige Kreuz durchgesetzt, das danach benannte Andreaskreuz, wie es auch auf der Tafel in Funnix erscheint.

18-23 6 Apostelfiguren (Abb. 47, S. 0034 u. 50, S. 0036)

⁴⁸⁰ Legenda Aurea 1999, S. 16

⁴⁸¹ Legenda Aurea 1999, S. 16-17

Diese sechs Figuren gelten in der örtlichen Überlieferung als Apostel, ebenso im Dehio⁴⁸², auch wenn keinerlei Attribute vorhanden sind. Die Figur 18 gehört zum spätgotischen Originalbestand, während die Figuren 19-23 Ergänzungen von Jacob Kröpelin aus der Restaurierung von 1668 sind.

18. Apostelfigur (Originalbestand)

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 47, S. 0034)

Der Apostel steht in einer leicht bogenförmigen Haltung mit einer ausgestellten linken Hüfte. Er trägt ein in vertikalen Falten fallendes Gewand, das sich am Boden staucht. Die vorderen unteren Enden seines Tasselmantel sind über die Arme gezogen, der <abgebrochene> rechte Arm schaut hervor, in der linken Hand, die durch den Mantel verdeckt ist, hält er ein Buch. Er ist barfuß dargestellt, die Zehen sind einzeln ausgearbeitet. Dies spricht für eine Aposteldarstellung.

Der Kopf wirkt etwas überdimensioniert im Verhältnis zum schlanken Körper.

Die sorgfältige Ausarbeitung des Faltenverlaufs und auch der Gesichtstyp – vergleichbar dem des mittleren Königs in der „Anbetung der Könige“ (Tafel 4) – decken sich mit der Zuschreibung dieser Figur zum Originalbestand⁴⁸³.

19. Apostelfigur (Kröpelin)

Linker Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 47, S. 0034)

Das gegürtete Gewand fällt in etwas leblosen Falten bis zu den Unterschenkeln. Der sich hinter dem Körper ausbreitende Umhang wirkt brettartig. Der Vergleich mit den übrigen Apostelfiguren legt nahe, dass er in der <verlorenen> Hand ebenfalls ein Buch hielt.

Die Füße sind nur in Umrissen ausgearbeitet, sodass nicht erkennbar ist, ob er Schuhe trägt oder barfuß dargestellt ist.

Die Figur wirkt etwas ungenau, das Gesicht wirkt aber personalisiert.

20. Apostelfigur (Kröpelin)

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 47, S. 0034)

Der Apostel steht in leicht vorgebeugter Körperhaltung mit vorgeschobenem Kopf, eine Haltung, die sich auch bei den Figuren der Himmelfahrt und der Ausgießung des Heiligen Geistes finden, die ebenfalls Kröpelin zugeschrieben werden.

Der Mann ist bekleidet mit einem knielangen, langärmeligen Gewand, das in steifen, vertikalen Falten fällt. Darüber trägt er einen Umhang, den er über den rechten Arm gezogen hat. In der rechten Hand hält er ein großes Buch. Der linke Arm ist seitlich

⁴⁸² Dehio 1992, S. 483

⁴⁸³ Robra 1959, S. 32

ausgestreckt und reicht hinter der Trennsäule in das Bildfeld der „Flucht nach Ägypten“. In der Hand hält er den Rest eines nicht mehr identifizierbaren Gegenstandes. Er trägt Stulpenstiefel, in der Form, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jh. in Mode kamen⁴⁸⁴. Schuhe sind für Apostel, außer Jacobus d. Ä., ungewöhnlich, da sie zum Zeichen ihrer Demut üblicherweise barfuß dargestellt werden.

Im Gegensatz zum steifen Körper macht das Gesicht einen belebteren Eindruck.

21. Apostelfigur (Kröpelin)

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 50, S. 0036)

Dieser Apostel zeigt eine vom Kopf bis zu den Füßen reichende leichte Biegung des Körpers. Über seinem gegürteten Gewand, dessen Faltenverlauf schlicht angedeutet ist, trägt er einen Umhang, der über beide Arme gezogen ist. In der linken Hand hält er ein Buch, die rechte Hand ist bis in das benachbarte Bildfeld ausgestreckt. Möglicherweise wollte der Schnitzer ihn so als den fehlenden 11. Apostel in die Nachbarta-fel mit einbeziehen, da auch sein Kopf, wie die bei der Himmelfahrtsszene, nach oben gerichtet ist.

Bei dieser Figur lässt die Schnitzerei, ebenso wie bei den beiden weiteren Apostelfi-guren, nicht erkennen, ob sie barfuß sind oder Schuhe tragen.

22. Apostelfigur (Kröpelin)

Rechter Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 50, S. 0036)

Dieser Apostel ist leicht nach links geneigt. Er ist sehr aufwendig gekleidet, ohne dass dies zu einer Dynamisierung der Figur führt. Über einem knielangen Untergewand trägt er einen langärmlichen, gegürteten Mantel, darüber einen am Hals mit einer Spange geschlossenen Umhang. Der Umhang fällt steif über beide Schultern und Ar-me, unter dem linken Arm ist das Ende bis zum Gürtel hochgezogen. Beide Hände sind nach vorne gestreckt, in der linken hält er ein Buch.

Sein Gesicht mit dem Doppelbart zeigt eine angedeutete Personalisierung.

23. Apostelfigur (Kröpelin)

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 50, S. 0036)

Die Figur neigt sich leicht nach rechts und umfasst die Stütze, die seine Nische von der Szene mit der „Berufung des Andreas“ trennt.

Der Apostel trägt über einem knöchellangen Untergewand ein langärmeliges Oberge-wand mit Spitzenkragen, das in der Hüfte gegürtet ist. Die prägnant ausgearbeiteten

⁴⁸⁴ Loschek 1999, S. 198

Falten folgen der gebogenen Körperhaltung, die dadurch betont wird. Unter dem rechten Arm hält er ein Buch.

Sein detailliert ausgearbeitetes Gesicht ist auf den Betrachter gerichtet.

Dieser Apostel ist in Körperhaltung und Faltenbehandlung etwas lebendiger gestaltet als die anderen Kröpelin-Apostel.

Insgesamt sind die Figuren aus der Restaurierung von 1668, die Jacob Kröpelin zugeschrieben werden, deutlich schlichter gearbeitet als die Teile des Altars, die zum Originalbestand gehören. Die Figuren 19-23 machen aber den Eindruck, dass der barocke Schnitzer sich bemüht hat, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten dem Stil des Altars anzupassen.

24-25. Zwei Gemälde mit Bischofsdarstellungen

Außenseiten der beiden Altarflügel

Beide Bilder befinden sich in einem mäßigen Erhaltungszustand und sind wegen der nicht klappbaren Flügel nur verzerrt zu photographieren.

24. St. Augustinus

Außenseite des linken Seitenflügels (Abb. 53, S. 0039))

Hinterfangen wir die Figur von einer kapellenartigen Architektur, die sich mit einem Arkadenbogen, gerahmt von korinthischen Säulen, nach vorne öffnet. Davor steht auf einer Stufe die statuarische, voluminöse Figur eines bärtigen Bischofs in vollem Ornat mit Albe, Pluviale, Mitra und Bischofsstab. In der linken Hand hält er ein Buch, auf dem die Jahreszahl 1668 erkennbar ist. Die Falten seiner Gewänder laufen von der Pluviale-Schließe diagonal nach unten. Die Albe staucht sich am Boden.

Auf dem unteren Tafelrahmen steht der Name des Dargestellten: St. Augustinus.

25. St. Bernhardus

Außenseite des rechten Seitenflügels

Auf dieser Tafel mit nahezu identischer Architekturgestaltung steht ebenfalls ein bärtiger Mann in bischöflichem Ornat mit Mitra und Bischofsstab. Diese Figur ist schlanker. Die linke Hand liegt auf einem Winkelmaß, die rechte ist im Segensgestus erhoben. Die Figur steht hinter einem Altarblock, der den Unterkörper verdeckt.

Der Dargestellte wird auf dem unteren Tafelrahmen benannt als St. Bernhardus.

Motiv

St. Augustin (354-430) war Bischof in Hippo und ist einer der Kirchenväter der katholischen Kirche.

St. Bernhardus von Clairvaux (1090-1153) war der eigentliche Gründer des Zisterzienserordens. Das Attribut des Winkelmaßes weist auf die von ihm inspirierte Bautätigkeit des Ordens während seiner Amtszeit hin. Die Pontifikalgewänder stehen ihm als Abt zu⁴⁸⁵.

Dem Augenschein nach handelt es sich um Ölgemälde, die aus der Zeit der barocken Restaurierung stammen, wie auch die Jahreszahl 1668 auf dem Buch von St. Augustin bestätigt. Daraus ergibt sich die Frage, wie kommen zwei so profilierte katholische Heilige in vollem Ornat im 17. Jh. auf den Altarschrein einer lutherischen Kirche? Günther Robra stellte in einem Aufsatz von 1985⁴⁸⁶ die These auf, dass es sich hier um die Übermalung von alten Vorlagen handelt. Für diese These spricht die Feststellung des Restaurators Wolfram Kummer, der bei einer Untersuchung des Altars 1982 feststellte, dass im Streiflicht noch Teile der Originalfassung erkennbar sind⁴⁸⁷.

Diese Wiederherstellung der katholischen Heiligen würde für eine ungewöhnliche Toleranz des Funnixer Kirchenvorstandes im 17. Jh. sprechen.

Predella

Die Predella gehört, soweit feststellbar, zum ursprünglichen Bestand, ist aber bei der Restaurierung 1668 überfasst worden. In drei der fünf Fächer sind die Namen der Stifter der Renovierung eingesetzt, in den beiden äußeren die Einsetzungsworte.

Altargehäuse

Der Restaurator Wolfram Kummer kommt in seinem erwähnten Gutachten vom 25. 9. 1982 zu dem Ergebnis, dass Schrein und Seitenflügel ebenso wie die handgeschmiedeten Scharniere zum Originalbestand gehören.

Der Mittelschrein wird über der Kreuzigungsszene von drei zweiteiligen Baldachinen überfangen, die über flachen Kielbögen aufsteigen, über den seitlichen Tafeln des Mittelschreins sind diese Baldachine dreiteilig.

Die Tafeln der Seitenflügel werden nach oben abgeschlossen durch Rundbögen mit zwei ineinander gefügten Dreipässen.

Der obere Rand des gesamten Schreins ist verziert mit einem Rundbogenfries, der Kreuzblumen trägt.

Wieweit dieses Maßwerk noch original ist, ließ sich nicht klären.

⁴⁸⁵ DTV Lexikon 1990, Bd. 14, S. 220

⁴⁸⁶ Robra 1985, o. S.

⁴⁸⁷ Kummer 1982, o. S.

Geschichte des Altars

Der Schnitzaltar hat offensichtlich durch die Zeit und vermutlich auch durch die Folgen des dreißigjährigen Krieges stark gelitten. Daraus ergab sich die Notwendigkeit einer umfangreichen Restaurierung im Jahre 1668. Darauf weist eine Inschrift am unteren Rand der Kreuzigungsszene hin. Auf drei Tafeln der Predella werden die Stifter der Restaurierung genannt.

Bereits Robra wies 1959 darauf hin, dass 3 Relieffelder und 5 der sechs Apostelfiguren im Zusammenhang mit dieser Restaurierung ergänzt worden sind (siehe Altarplan), sich aber dem Erzählfluss des Altars einfügen⁴⁸⁸. Da die Kanzel und die Empore aus der Werkstatt des zu dieser Zeit im ostfriesischem Raum sehr renommierten Schnitzers Jacob Kröpelin aus Esens stammen (1647-1699⁴⁸⁹), werden auch diese Ergänzungen im Schnitzaltar seiner Werkstatt zugeschrieben⁴⁹⁰. Quellen dazu waren nicht auffindbar.

Bei dieser Restaurierung erhielt der Altar eine neue Temperafassung mit Leimvergoldung⁴⁹¹.

Mithoff berichtet in „Kunstdenkmale und Alterthümer“ von 1880, dass der Altar zu dieser Zeit noch ein von seiner Oberkante im Viertelkreisprofil ausladendes Schirmdach hatte, das den Altartisch fast überragte und in der Untersicht mit Mond und Sternen bemalt war. Die oberen Enden waren mit Fialen besetzt⁴⁹². Vergleichbare Altarbaldachine finden sich in dieser Arbeit bei den Altären von Buttforde (siehe Buttforde) und Hage (siehe Hage). Es ließ sich nicht klären, wann dieser Baldachin verloren ging. Er wird in späterer Zeit nicht mehr erwähnt und als Günther Robra den Altar 1959 beschrieb⁴⁹³, war davon offensichtlich nichts mehr bekannt.

In einem „Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre April 1905/1906“⁴⁹⁴ wurde die Notwendigkeit festgestellt, *„den außerordentlich schönen, figurenreichen Flügelaltar instand zu setzen. Es ...handelt sich um Erneuerung von Farben und Vergoldung.“*

Hierzu bestand in der Gemeinde offensichtlich wenig Bereitschaft, denn in einem Bericht für das Jahr 1908/1909⁴⁹⁵ wurde die Gemeinde aufgefordert, unter Kostenbeteili-

⁴⁸⁸ Robra 1959, S. 30-32

⁴⁸⁹ Janssen 1957, S. 41

⁴⁹⁰ Dehio 1992, S. 483

⁴⁹¹ Kummer 1982, S. 2

⁴⁹² Mithoff 1880, S. 95

⁴⁹³ Robra 1959, S. 30-32

⁴⁹⁴ Amt für Bau- und Kunstpflege der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Außenstelle Osnabrück,

⁴⁹⁵ Amt für Bau- und Kunstpflege der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Außenstelle Osnabrück

gung des Landeskonservators, ihre kostbaren mittelalterlichen Plastiken, „*die bereits durch Feuchtigkeit schwer gelitten hatten*“, restaurieren zu lassen. Der Kirchenvorstand lehnte es aber ab, „*zur Wiederherstellung der Puppen etwas beizutragen.*“ Gegenüber dem Altar war die Einstellung des Kirchenvorstandes vermutlich ähnlich. In einem Aufsatz von Emil Kritzler von 1939 wird die Fassung „*in Farbe und Gold*“ als dringend restaurierungsbedürftig geschildert, ebenso sei das gotische Schleierwerk stark beschädigt.

Robra berichtet in seiner Beschreibung des Funnixer Altars von einer Restaurierung im Jahre 1954, bei der ein graugrüner Anstrich abgenommen wurde⁴⁹⁶, um die Fassung von 1668 wiederzugewinnen. Dieser graugrüne Anstrich muss demnach nach dem Aufsatz von Emil Kritzler 1939 erfolgt sein.

Gemäß einem Restaurierungsgutachten von Wolfram Kummer aus dem Jahre 1982⁴⁹⁷ sollte die Fassung von 1668 gefestigt sowie Fehlstellen retuschiert und Feuchtigkeitsschäden behoben werden.

Stilistische Einordnung und Datierung

A. Der spätgotische Teil

Für den Dehio stammt der Originalteil des Altars aus einer niederdeutschen Werkstatt aus der 2. Hälfte des 15. Jh.⁴⁹⁸.

Die etwas grob und rustikal dargestellten Figuren sprechen für die Herkunft aus einer etwas schlichteren Werkstatt, die im regionalen Bereich zu suchen sein könnte, ohne dass es dafür Quellen gibt. Der Versuch des Schnitzers, seinen Figuren eine gewisse Natürlichkeit in den Bewegungen zu geben – z. B. in der Kreuztragung und der Dornenkrönung – könnten eine Datierung in das letzte Viertel des 15. Jh. wahrscheinlich erscheinen lassen.

B. Die barocken Ergänzungen von 1668

Diese der Überlieferung nach von der Werkstatt des zu der Zeit sehr bekannten Essener Bildschnitzer Jacob Kröpelin (1647-1699⁴⁹⁹) gearbeiteten Ergänzungen sind von einer gewissen Schlichtheit.

⁴⁹⁶ Robra 1959, S. 32

⁴⁹⁷ Kummer 1982, o. S.

⁴⁹⁸ Dehio 1992, S. 483

⁴⁹⁹ Janssen 1957, S. 42

Standort des Altars

Die aus Backstein erbaute rechteckige Saalkirche liegt auf einer Geestinsel in der fruchtbaren Marsch der ehemaligen Harlebucht. Die Kirche ist zusätzlich durch eine auffallend steil aufsteigende Wurt gesichert.

Erst mit der beginnenden Verschlickung der Harlebucht ab ca. 1300 und der Errichtung neuer Deiche wurde die Besiedlung dieser Gegend wieder möglich⁵⁰⁰.

Die Erbauung der Kirche setzt der Dehio auf die Zeit um 1300 an⁵⁰¹, während Haiduck die Bauzeit auf nach 1300 datiert⁵⁰², was auf Grund der Deichbauentwicklung wahrscheinlicher ist.

Der ursprünglich in drei Jochen gewölbte Innenraum hat heute eine Flachdecke.

Vor dem Chorbereich steht eine hölzerne Orgelempore. Dahinter – durch die Stützen der Orgelempore sichtmäßig beeinträchtigt – ist auf dem vor der Ostwand stehenden Stipes der zweiflügelige Altar aufgestellt.

⁵⁰⁰ Noah 2005, S. 60

⁵⁰¹ Dehio 1992, S. 483

⁵⁰² Haiduck 1986, S. 117

Hage / Landkreis Aurich (Ostfriesland) - St. Ansgari-Kirche

Geschnitzter Schrein (Abb. 54, S. 0040)

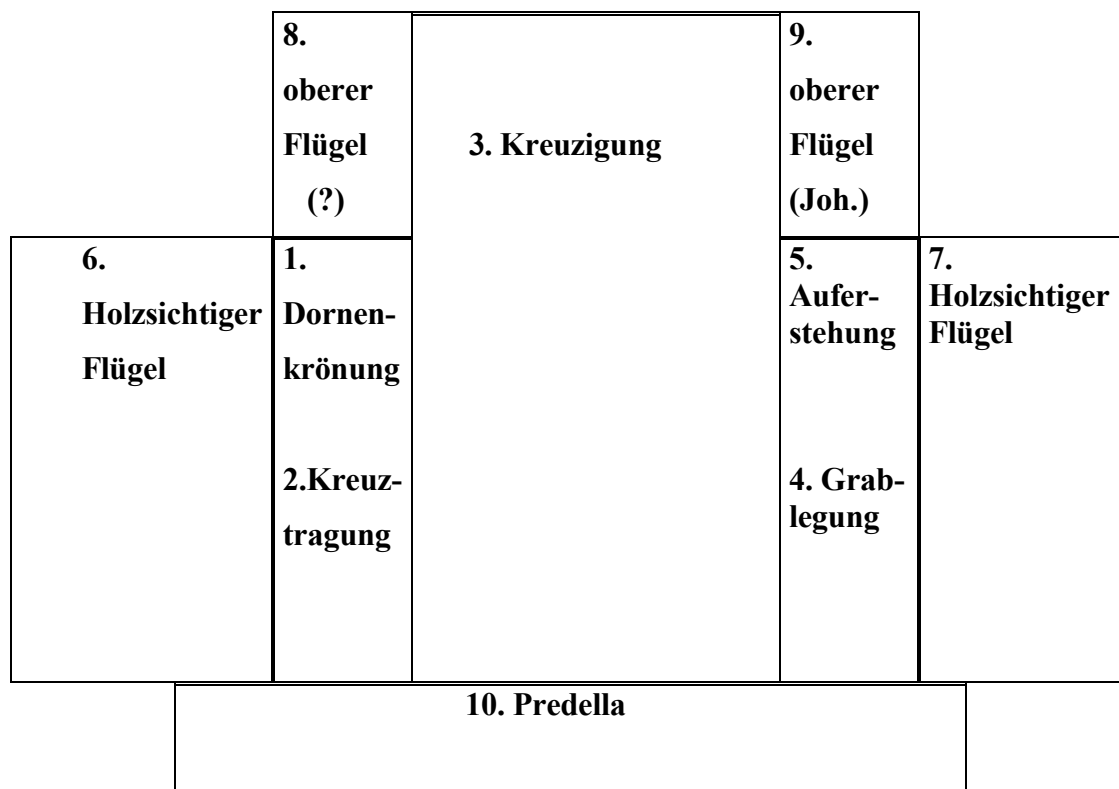
Geschnitzter Schrein: Nordniederländisch-Friesisch(?), um 1480⁵⁰³

Material: Eiche

Farbig gefasst

Eine erhaltene bemalte Flügelseite

Schematischer Altarplan - nicht maßstabgerecht



Maße des Altaraufsatzes:

Schrein mit Rahmen	Höhe	2,45 m	Breite: 2,365 m
Überhöhtes Mittelteil	Höhe	0,77 m	
Seitenflügel	Höhe	2,45 m	Breite 1.18 m
Altarfächer	Höhe	0,65 m	Breite 0,45
Tiefe der Altarfächer:	ca. 12 cm, zur Mitte apsisartige Ausbuchtung bis auf ca. 16 cm		
Predella :	Höhe	0,81 m	Breite 2,90 m
Großer Baldachin			Breite ca. 3.80 m - geschätzt

⁵⁰³ Gmelin 1974, S. 234
Dehio 1992, S. 581-582

Das Programm:

Der geschnittzte Schrein

1. Linkes oberes Feld: Dornenkrönung
2. Linkes unteres Feld: Kreuztragung
3. Mittelfeld: Kreuzigung
4. Rechtes unteres Feld: Grablegung
5. Rechtes oberes Feld: Auferstehung

Die Flügel

6. u. 7. Untere Seitenflügel: holzsichtig, ehemalige Gemälde abgelaut
8. Oberer Seitenflügel links: auf Außenseite Reste eines Gemäldes
9. Oberer Seitenflügel rechts: Innenseite holzsichtig, Außenseite Gemälde von Johannes d. Täufer

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

1. Dornenkrönung

Linkes oberes Feld (Abb. 55, S. 0041)

Jesus sitzt, leicht nach rechts aus der Mitte gerückt, mit gefesselten Händen im Handlungszentrum. Seine Haltung ist aufrecht, der Kopf leicht zur linken Seite geneigt. Haltung und Gesichtsausdruck zeigen eine Gefasstheit, die die Ausdruckskraft der übrigen Altarfiguren übertrifft.

Die Figur Jesu wird überschritten von den beiden vorderen Peinigern. Der rechts vorne presst zusammen mit dem links hinter Jesus stehendem Soldaten mit einem Knüppel die Dornenkrone auf das Haupt Jesu, wobei der vordere, um den Leidensdruck zu erhöhen, sich mit seinem Körpergewicht an den Knüppel hängt.

Die schlampig gekleidete und barfüßige Gestalt vorne links kniet als Spötter vor Jesus nieder, macht zu Jesus hin eine obszöne Fingerbewegung, eine „Feige“, und reicht ihm mit der linken eine <verlorene> Stange als Szepter⁵⁰⁴. Hinter diesem „Huldigenden“ steht ein weiterer Peiniger, der Jesus mit der linken Hand an den Haaren zieht, während er mit dem rechten Arm zum Schlag ausholt.

Die rechts hinter Jesus stehende männliche Figur mit Hut ist an der Handlung nicht aktiv beteiligt. Ihrer aufwendigen Kopfbedeckung nach zu urteilen, könnte es ein Offizier sein.

⁵⁰⁴ Mt. 27,28

Hier gibt es deutliche Übereinstimmung mit der entsprechenden Tafel in Arle. Jesus, der vor ihm kniende Spötter und der linke Peiniger stimmen bis in die Faltengestaltung überein.

Das Motiv

Dornenkrönung und Verspottung Jesu erfolgten nach der Verurteilung durch Pilatus und werden u. a. bei Matthäus geschildert⁵⁰⁵.

In der Kunst des späteren Mittelalters wird die Darstellung der Verspottung zunehmend überlagert von einer blutigen Misshandlung Jesu im Sinne der „compassio“. Ein relativ frühes Beispiel hierfür ist der Passionsaltar des Meisters der Karlsruher Passion, um 1440(?), zu dem Warnke schreibt: *Man könnte in diesen Bildern eine Volksfrömmigkeit ausgedrückt finden, in der die Lust an Krudelitäten jeglicher Art sich austoben durfte.*⁵⁰⁶

Diesem Darstellungskanon folgt die Tafel in Hage, die das Verspottungsmoment und die Misshandlung gemeinsam darstellt.

2. Kreuztragung

Linkes unteres Feld (Abb. 56, S. 0042)

Genau wie in der vorigen Tafel ist die Gestalt Jesu leicht aus der Mitte nach rechts gerückt. Im Ausschreiten verhaltend ist er unter dem Gewicht des auf seiner linken Schulter aufliegenden Kreuzes s-bogenförmig zusammengedrückt, den Kopf nach halbrechts gewandt, den Blick auf das Schweiß Tuch gerichtet. Rechts von ihm beugt sich ein gerüsteter Soldat über den Längsbalken des Kreuzes, um mit einer Keule in der rechten Hand auf Jesus einzuschlagen, während er mit der Linken den Strick hält, mit dem Jesus gefesselt ist. Er trägt Stulpenstiefel, wie sie bei Reitern in der 2. Hälfte des 15. Jh. verbreitet waren, in den schmal zulaufenden Spitzen der Schuhe klingt noch der bis ca. 1490 übliche Schnabelschuh an⁵⁰⁷.

Die Physiognomie dieses Soldaten ist fast identisch mit dem als Offizier bezeichneten in der Dornenkrönungsszene. Der Kopf scheint nach demselben Modell gearbeitet zu sein.

Links neben Jesus steht leicht vorgebeugt Veronika, die mit beiden Händen das von Jesus zurückgegebene Schweiß Tuch mit dem „vera icon“ hält, das Jesus ihr gerade mit einer anatomisch nicht überzeugenden Handhaltung zurückgibt.

⁵⁰⁵ Mt. 27,27-30

⁵⁰⁶ Warnke 1999, S. 116, Abb. 90-92

⁵⁰⁷ Loschek 1999, S. 197

Die Kopfbedeckung von Veronika scheint der Schnitzer von dem im 15. Jh. modischen Turban abgeleitet zu haben⁵⁰⁸.

Hinter der vorderen Gruppe sind die Köpfe von einer Frau und zwei Männern zu erkennen. Bei der Frau könnte es sich um Maria handeln, wobei dann Johannes fehlen würde. Der Mann in der Mitte hinterm Kreuz könnte nach seinem aufwendigen Hut einer der Hohenpriester sein.

Sämtliche Figuren wirken eher nebeneinander gestellt als aufeinander bezogen.

Die Gruppe Jesus-Veronika stimmt mit Arle überein.

Das Motiv

Die Kreuztragung wird in den Evangelien nur kurz erwähnt, u. a. bei Matthäus, der berichtet, dass die Römer Simon von Kyrene zwingen, für den zu schwachen Jesus das Kreuz zu tragen⁵⁰⁹. Schon sehr früh wurde dieses Motiv abgewandelt zu einer gemeinsamen Kreuztragung von Jesus und Simon⁵¹⁰. Die Anwesenheit Marias auf dem Weg nach Golgatha ergibt sich aus der Tatsache, dass der Evangelist Johannes ihre Anwesenheit unterm Kreuz erwähnt⁵¹¹.

Die im späteren Mittelalter in dieser Szene häufig mit dargestellte Veronika geht auf legendäre Überlieferungen aus dem 13. Jh. zurück⁵¹². Sie reichte Jesus das Schweiß-tuch, das sie mit der „vera icon“, dem wahren Bild Jesu, zurückerhielt.

Dies sind die Kompositionselemente, die der 2. Tafel zugrunde liegen, wobei der Schnitzer Simon von Kyrene und Johannes nicht mit dargestellt hat, was vom üblichen Bildkanon abweicht.

3. Die Kreuzigung

Mittelfeld des Schreins (Abb. 57, S. 0043)

Der Auszug des Mittelschreins als oberste Ebene wird eingenommen von dem überhöhten Kreuz Jesu. Er wird als Toter gezeigt mit Seitenwunde und leicht geneigtem Kopf. Jesus betont aber mit der geraden Armhaltung und dem straffen Körper die Überwindung des Todes, ähnlich wie auf dem entsprechenden Cranach-Blatt⁵¹³, das vermutlich die gleiche Darstellungsweise tradiert.

Unter beiden Kreuzarmen fangen fliegende Engel das Blut Jesu aus seinen Handwunden auf.

⁵⁰⁸ Loschek 1999, S. 460

⁵⁰⁹ Mt. 27,31b-32

⁵¹⁰ Sachs 1973, 223-112

⁵¹¹ Jo. 19,26-27

⁵¹² Legenda Aurea 1999, S. 208

⁵¹³ Lucas Cranach d. Ä.: Die Kreuzigung, Bartsch Bd. 11, 17 (280)

Zu beiden Seiten stehen die Kreuze der Schächer. Bei diesen hatten die Künstler gegenüber der Jesusfigur größere Freiheit, ihre Qualen auszugestalten. Diese Freiheit hat der Schnitzer ausgeschöpft⁵¹⁴.

Beide Schächer sind mit den Armen über den Kreuzquerbalken gefesselt, die Körper hängen frei herunter, sie sind bekleidet mit einer slipartigen Unterhose, der Bruch.

Der linke – gute – Schächer zeigt eine fast entspannte Körperhaltung. Über ihm übernimmt ein Engel seine Seele in Kindesgestalt, um dem Versprechen Jesu gerecht zu werden: „*Ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.*“⁵¹⁵

Diese Zuversicht in der aus menschlicher Sicht aussichtslosen Situation bringt die Figur in Verbindung mit dem Engel zum Ausdruck.

Den Körper des rechten – bösen – Schächers hat der Schnitzer in der qualvollen Verzerrtheit des Todeskampfes dargestellt. Die Augenbinde soll symbolisieren, dass dieser Schächer für den Glauben an Jesus blind ist⁵¹⁶.

Der Kontrast zwischen diesen beiden Figuren ist vom Künstler prägnant herausgearbeitet worden.

Am Fuße des Kreuzes des bösen Schächers liegt ein detailliert ausgearbeitetes Skelett, ein Hinweis auf den Ort der Kreuzigung, die „sogenannte Schädelhöhe, die auf hebräisch *Golgota* heißt.“⁵¹⁷

Der Rahmen des Auszugs wird an den beiden unteren Enden abgeschlossen durch zwei auf Konsolen stehende männliche Figuren, die auf Jesus weisen. Der Restaurator Icks hält sie für Ergänzungen aus dem 19. Jh.⁵¹⁸

Die mittlere Zone wird links abgegrenzt durch eine mittelalterliche Stadtsilhouette, die als zeitgenössisches Zitat von Jerusalem zu interpretieren ist. Daneben erhebt sich der Hügel, auf dem die Kreuze stehen.

Vor diesem Hügel ist unterhalb des linken Schächerkreuzes der fast blinde Longinus mit seinem Gehilfen dargestellt, die Jesus den Seitenstich beibrachten. Aus der Wunde trat Wasser und Blut hervor, was als Beleg für den eingetretenen Tod angesehen wurde⁵¹⁹. Durch einen an der <restaurierten> Lanze herunterlaufenden Blutstropfen Jesu wurde Longinus wieder sehend und bekannte sich zum Christentum⁵²⁰. Aus seinen ins

⁵¹⁴ Sachs 1973, S. 222

⁵¹⁵ Lk. 23,43

⁵¹⁶ Lk. 23,39

⁵¹⁷ Jo. 19,17

⁵¹⁸ Icks 1997, S. 7 (s. Anm. 9)

⁵¹⁹ Jo. 19,33-34

⁵²⁰ Legenda Aurea 1999, S. 182

Leere greifenden Händen, mit denen er versucht, seinem Knecht beim Führen der Lanze zu helfen, ist erkennbar, dass ihn der sehend machende Blutstropfen noch nicht getroffen hat.

Zwischen den Kreuzen von Jesus und dem bösen Schächer ist, nach den Epauletten zu urteilen, der Leiter des Kreuzigungskommandos in einer karikaturhaften Form dargestellt. Sein Kopf und der Helm sind übernommen von der gleichen Vorlage wie die Wächter in der Auferstehungsszene. Er stützt seinen fülligen Körper auf einen Stab mit verziertem Knauf, wohl das Zeichen seiner Kommandogewalt. Deutlich erkennbar ist die Nestel, mit der sein linkes Strumpfbein am Wams befestigt ist, wobei über dem Gesäß zwischen Wams und Strumpfbein ein Schlitz bleibt, durch den die Bruch hindurchscheint.

Die die Komik streifende Stumpfheit dieser Figur macht erkennbar, dass ihr nicht nur für die Bedeutung des Geschehens der Kreuzigung Jesu jedes Empfinden abgeht, sondern auch jedes Mitgefühl für das menschliche Leiden.

Auf der gleichen Ebene an der rechten Seite sind die zwei Soldaten dargestellt, die um den ungeteilten Rock Jesu knobeln⁵²¹. Hier kommt die Kommunikation der beiden bei ihrem gemeinsamen Tun deutlich zum Ausdruck. Bei dem rechten hat der Schnitzer offensichtlich wieder dieselbe Kopfvorlage benutzt wie bei dem Offizier in der Dornenkrönung und dem rechten Soldaten in der Kreuztragung.

Die untere Zone teilen sich zwei Gruppen, links die klagenden Frauen mit Johannes, rechts der gute Hauptmann und Pilatus.

In der Mitte der linken Gruppe steht die vom Schmerz überwältigte Maria, die von der linken Frau und Johannes gestützt wird. Auch die anderen beiden Frauen sind erkennbar vom Schmerz überwältigt. Die Frauen gehören wohl zu denen, die Jesus seit der Zeit in Galiläa nachgefolgt waren⁵²². Auffallend ist, dass Maria Magdalena mit ihren offenen Haaren weggelassen ist. Die fünf Figuren bilden in ihrer Bezogenheit aufeinander eine in sich geschlossene Gruppe.

Auf dem Felsen über den Frauen hat der Schnitzer eine sehr naturalistisch ausgearbeitete Eidechse angebracht. Die Eidechse wurde auf römischen Grabmälern wegen ihres Winterschlafes als Symbol für Todesschlaf und Auferstehung dargestellt⁵²³.

⁵²¹ Jo. 19,23-24

⁵²² Lk. 23,49

⁵²³ RDK 1958, Bd. 4, Sp. 933

Der Physiologus berichtet, dass sie sich bei Erblindung im Alter einen der Sonne zugewandten Platz sucht, um wieder sehend zu werden. So sollen die Menschen durch die Sonne der Gerechtigkeit Christi wieder sehend werden⁵²⁴.

Die rechte Gruppe dominiert der gute Hauptmann, der mit den Worten: „*Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn*“⁵²⁵ auf Jesus zeigt. Vor ihm sitzt Pilatus auf einem Schimmel und schaut, dem Fingerzeig des guten Hauptmanns folgend, nachdenklich zu Jesus auf. Der von links hinzukommende Reiter scheint der Handgeste und der Kopfhaltung nach Pilatus anzusprechen.

So hat der Schnitzer auch hier wieder eine in sich geschlossene Gruppe geschaffen. Die Bezogenheit der Personen aufeinander ist deutlich herausgearbeitet.

Der an der rechten Bildseite hinter Pilatus aus dem Bildfeld herausreitende Reiter weist auf den Affen, der hinter Pilatus auf dessen Pferd sitzt (Abb. 58, S. 0044). Das Tier dieses Reiters könnte der Größe nach ein Maultier sein, ist hier aber wohl als Esel zu interpretieren, da dieser in der Fabelliteratur u. a. die Dummheit symbolisiert, die Jesus nicht erkennt. So wird der Esel auch als Reittier der Synagoge dargestellt⁵²⁶.

Der Affe wird als Symbol des Bösen verwandt, ebenfalls als Satire auf die Geistlichkeit. Er wird aber auch als symbolfreie Genrefigur benutzt⁵²⁷. Hier bietet sich in der Verbindung mit dem Esel eine Interpretierung als Symbol des Bösen an, der Ignorantia. Eine vergleichbare Affendarstellung gibt es auf dem Pferd eines Hohenpriesters auf dem Lübecker Passionsaltar von Hans Memling von 1491⁵²⁸. Auch hier hält man die Affendarstellung für ein Sinnbild menschlicher Torheit⁵²⁹.

Von geringen Abweichungen abgesehen, stimmen die Kreuzigungsszenen in Hage und Arle bis ins Detail überein. Nur der erhängte Judas fehlt in Hage.

Das Motiv

Über die Kreuzigung Jesu berichten alle vier Evangelien, am detailliertesten das Johannes-Evangelium⁵³⁰. Diese Schilderung hat schon seit frühester Zeit starken Einfluss auf die darstellende Kunst. Eine der ältesten überlieferten Kreuzigungsszenen

⁵²⁴ Physiologus 1981, S. 9

⁵²⁵ Mk. 15,39

⁵²⁶ Sachs 1973, S. 120

⁵²⁷ Sachs 1973, S. 21-22

⁵²⁸ St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. Nr. 1948/138

⁵²⁹ Heise 1993, S. 32

⁵³⁰ Jo. 19,18-37

findet sich in dem mesopotamischen Codex Rabbula von 586⁵³¹. Dort sind die drei Gekreuzigten dargestellt, außerdem Johannes und die vier Frauen, die um die Kleider Jesu wüfelnden Soldaten und der Jesus in die Seite stechende Soldat, der abweichend vom Johannes-Evangelium hier bereits mit dem Namen Longinus bezeichnet ist.

Es finden sich hier somit alle im Johannes-Evangelium erwähnten Beteiligten.

Dieses Grundprogramm wurde im 14./15. Jh. unter dem Einfluss der franziskanischen Frömmigkeit dramatisiert. Außerdem wurde die Szene erweitert zur volkreichen Darstellung, „*sodass man hier volksschauspielerische Aktionen <aus spätmittelalterlichen Passionsspielen> widergespiegelt sehen darf.*“⁵³² Die Beteiligten werden in der Tracht der Entstehungszeit der Altäre betont als Zeitgenossen gezeigt, um die Betrachter unmittelbar einzubeziehen⁵³³.

Diesem Kanon folgt die Tafel von Hage.

4. Grablegung

Rechtes unteres Feld (Abb. 59, S. 0045)

Fast die gesamte vordere Bildbreite nimmt der quer im Bild stehende Sarkophag ein, der von vier Blendbögen mit eingefügtem Dreipass gegliedert wird.

Rechts und links vom Sarkophag halten Joseph von Arimathäa und Nikodemus das Tuch mit dem Leichnam Jesu und sind im Begriff, ihn in den – wie auf vielen Darstellungen, u. a. auch in Schortens und Sillenstede (hier nach der Vorlage von Cranach) – deutlich zu kurzen Sarg abzusenken. Die damit verbundene Kraftanstrengung hat der Schnitzer bei den beiden Figuren nicht herausgearbeitet.

In der Mitte hinter Jesus steht Maria, die mit einem angedeuteten Ausdruck stillen Schmerzes den Arm ihres Sohnes hält. Auf die Darstellung des Johannes hat der Schnitzer ebenso wie bei der Kreuztragung verzichtet.

Hinter der die Bildmitte beherrschenden Gruppe um den Sarkophag stehen zwei weitere Frauen. Die rechte ist nicht zu identifizieren.

Auffallend ist die älter wirkende Frau in der linken Ecke mit der ausladenden Haube. Sie trägt eine Schleierhaube, die über ein Drahtgestell montiert wurde, eine Mode des 15. Jh., aus der sich die Kopfbedeckung mancher katholischen Frauenorden zu dieser Zeit entwickelte⁵³⁴.

⁵³¹ Codex Rabbula, f.13a

⁵³² Warnke 1999, S. 114

⁵³³ Sachs 1973, S. 219-222

⁵³⁴ Boehn 1925, S. 236

Die Haubenträgerin ist nicht in die Handlung einbezogen. Sie steht etwas abseits, die rechte Hand betend erhoben <die linke fehlt>, den Blick auf Maria gerichtet.

Da der Altar ursprünglich, wie eingangs erwähnt, für das Augustinerinnenkloster Coldinne bei Hage geschaffen worden sein soll, könnte die Hypothese vertretbar sein, dass es sich hier um eine Conventualin handelt, in dem Fall wohl die Äbtissin des Klosters. Belege hierfür gibt es nicht.

Auffallend ist auch auf dieser Tafel, wie rationell der Künstler arbeitet. Ebenso wie er die Figur des Offiziers aus der Geißelung als Peiniger in der Kreuztragung wieder- verwandt hat, so hat er den glatzköpfigen rechten Peiniger aus der Dornenkrönung nahezu wörtlich als Nikodemus in die Grablegung übernommen.

Diese Tafel zeigt gegenüber Arle eine eigenständige Komposition, der Schnitzer benutzt aber die gleichen Stilelemente in Bezug auf die etwas rustikalen Figuren und die Faltengestaltung.

Das Motiv

Im Johannes-Evangelium wird berichtet, dass Josef von Arimathäa den Leichnam Jesu von Pilatus erbat und ihn zusammen mit Nikodemus in einem Höhlengrab – wie es zu der Zeit im Orient Brauch war⁵³⁵ - beisetzte⁵³⁶. Matthäus berichtet, dass auch zahlreiche Frauen, die Jesus nachgefolgt waren, dabei waren⁵³⁷.

Aus diesem Figurenkanon entwickelte sich im 15. Jh. die Darstellungsweise der Grablegung nördlich der Alpen, wie sie im Thomas-Altar des Meister Francke (1424-1436) dargestellt worden ist⁵³⁸. Dabei wurde aus der Höhle der bereits zur Zeit Jesu im Westen übliche Sarkophag.

Dieses Schema verwendet der Schnitzer in einer schlichten Form.

5. Die Auferstehung

Rechtes oberes Feld (Abb. 60, S. 0045)

Die Auferstehungsszene nimmt den vorderen Bildteil ein. Der Sarg riegelt die Bildmitte nach hinten ab. Die Teile der in der Mitte zerbrochenen Grabplatte sind zur Seite geschoben. Christus steigt mit dem rechten Bein heraus, er steht noch auf dem im Sarg nicht sichtbaren linken Bein. Mit der linken Hand stützt er sich auf den Sargrand, in der erhobenen rechten hielt er eine <verlorene> Siegesfahne. Die anatomische

⁵³⁵ Sachs 1973, S. 153

⁵³⁶ Jo. 19,38-42

⁵³⁷ Mt. 27,61

⁵³⁸ Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 493

Durchgestaltung dieses Bewegungsablaufes ist dem Künstler nicht ganz überzeugend gelungen.

Einer der Wächter rechts hinter Christus liegt schlafend auf dem Sargdeckelstück. Der zweite Wächter dominiert in einer expressiven Körperhaltung, halb aufgerichtet, den Vordergrund. Sein verdrehter Unterkörper und die an den Kopf fassende linke Hand zeigen eine Fassungslosigkeit, die in ihrer Durchgestaltung die der anderen Altarfiguren übertrifft.

An der linken Seite und hinter dem Sarg sind die drei Frauen mit ihren Salbdosen – eine ist durch Christus verdeckt - dargestellt, die von der Überlieferung her in diesem Moment Jesus nicht sehen. Entsprechend sind ihre Blicke auch nicht auf ihn gerichtet und sie berühren Jesus nicht, auch wenn optisch der Eindruck entsteht. Zum Verständnis dieser getrennten Handlungsstränge fehlt der bei Markus erwähnte Engel. Diese Szene kommt in Hage nicht vor.

Das Motiv

Die Auferstehung Christi, das Kernstück des christlichen Glaubens, wird in den Evangelien nicht geschildert, sie berichten nur vom Erlebnis der Frauen, die am dritten Tag zum Grab kommen, um den Leichnam zu salben und denen ein Engel verkündet: *„erschreckt nicht! Ihr sucht Jesus von Nazaret, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden; er ist nicht hier.“*⁵³⁹ Das apostolische Glaubensbekenntnis enthält die Formulierung: *„am dritten Tage auferstanden von den Toten.“*

Hieraus entwickelte die darstellende Kunst das Bild der Auferstehung, im Westen zuerst in der ottonischen Buchmalerei des 10. Jh. Das Motiv wird schon sehr früh um die Wächter bereichert⁵⁴⁰.

In der Hager Tafel hat der Schnitzer die Szene der Auferstehung Christi und die Szene der Frauen, die zum Grab kommen, um den Leichnam zu salben⁵⁴¹, zu einem Bild zusammengefasst.

Die Flügel

6. u. 7. Die beiden Seitenflügel

Diese Flügel sind auf beiden Seiten holzsichtig. An einigen Stellen sind noch minimale Farbreste erkennbar.

⁵³⁹ Mk. 16,6

⁵⁴⁰ Sachs 1973, S. 48

⁵⁴¹ Mk. 16,1-8

8. u. 9. Die oberen Seitenflügel (Abb. 61 u. 62, S. 0046)

Nur auf der Rückseite der Seitenflügel des überhöhten Mittelteils konnten ein Tafelbild und ein Fragment freigelegt werden.

Das stark restaurierte Gemälde auf der Außenseite des rechten oberen Auszugflügels (9) zeigt Johannes den Täufer. Der Heilige steht auf einem braun-weiß gemusterten Steinfußboden vor einer Steinbrüstung. Die Kacheln geben dem Bild Tiefenwirkung. Auffällig ist die abstrahiert vereinfachte Landschaft im Hintergrund, durch die sich ein Fluss zieht. Ob dieser Zustand original ist oder auf eine Restaurierung zurückzuführen ist, lässt sich nicht klären.

Auf der Rückseite der Tafel 8 sind noch Bruchstücke eines Gemäldes zu erkennen, das offensichtlich im gleichen Stil wie das Johannes-Bild ausgeführt war.

Predella

Ebenso wie auf den Flügeln ist die noch in Spuren nachweisbare Farbfassung auf der Predella abgelaut.

Baldachine

Besonders vielfältig ist die Ausarbeitung der die Passionsszenen und das Kreuzigungsfeld überfangenden Baldachine.

Die vier die Passionsszenen überfangenden Baldachine mit ihrer architektonischen Gestaltung sind identisch. Drei in je einer Fiale auslaufende Kielbögen unter reich ausgearbeitetem Schleierwerk mit Fischblasenmuster und Pflanzenornamenten schließen den oberen Teil der Passionsfelder nach vorne ab. Die Decke über den Figuren ist durch gotische Gurtbögen gegliedert. Im Hintergrund sind fünfbahnige Maßwerkfenster mit Fischblasenmuster erkennbar.

Noch reichhaltiger ist das Schleierwerk über dem Auszug gestaltet, das in fünf Abschnitte gegliedert ist. Hier dominieren Fischblasenornamente.

Diese Ornamentik ist nahezu identisch mit der am Altar von Arle (siehe Arle).

Von geringfügigen Ergänzungen abgesehen handelt es sich bei diesem Schnitzwerk um den originalen Bestand aus der Entstehungszeit des Altars.

Das gleiche gilt auch für den den gesamten Altar hinterfangenden und auskragenden Hauptbaldachin. Hier stammt allerdings nach Feststellung des Restaurators das um-

laufende seitliche Schnitzwerk aus dem 19. Jh., eventuell von der Restaurierung 1846⁵⁴².

Geschichte des Altars

Der Schnitzaltar hat sich einschließlich seines reichen Schleierwerks und der aufwendigen Baldachine im Zustand der barocken Fassung erhalten, nur die aus Farbresten nachweisbaren ursprünglichen Gemälde auf Vorder- und Rückseite der Seitenflügel sind verloren.

Die heute bis auf eins fehlenden Gemälden auf den Flügeln wurden zwischen 1725, wo sie noch in einem Inventar erwähnt wurden, und 1880 entfernt⁵⁴³. Der Restaurator vermutet, dass dies zu Anfang des 19. Jh. geschah⁵⁴⁴.

Der insgesamt gute Erhaltungszustand könnte bei der nicht gesicherten Hypothese zur Herkunft daraus erklärt werden, dass der Altar sich während der aggressiven Reformationsphase noch im Schutz des Klosters Coldinne befand, ähnlich wie der Ihlower Altar, der diese Zeit in der Privatkapelle des Grafen in Aurich überdauerte (siehe Aurich).

Das „*Inventarium von den Mitteln der Ansgari Kirche zu Hage*“ von 1857 berichtet von einer Restaurierung des Altars im Jahre 1846⁵⁴⁵.

Im Jahre 1996 wurde der Altar durch die Firma Icks, Bramsche, restauriert⁵⁴⁶.

Icks fand den Altar 1996 stark verschmutzt und mit Wasserschäden am Baldachin und der Fassung vor. Im Schnitzwerk und dahinter hatten sich zentimeterhohe Staubablagen gebildet.

Bei den Restaurierungsarbeiten von Icks wurde eine erste Fassung auf dünnem Kreidegrund nachgewiesen, bei der es sich um die Originalfassung handeln soll. Davon haben sich die Inkarnate erhalten. Bei dieser ersten Fassung wurde bei den Gewändern der Figuren sehr viel poliertes und mattes Gold verwandt.

Für die zweite Fassung – vermutlich aus dem 17. Jh. - gibt es keine Quellen. Das Gold wurde dabei mit gedeckteren Farben übermalt, sodass der Altar eine zurückhaltendere Wirkung erhielt. Dies dürfte den lutherischen Vorstellungen entgegengekommen sein. In Absprache mit der Gemeinde und der Denkmalpflege wurde die sichtbare, d. h. die zweite Fassung für die Restaurierung 1996 zu Grunde gelegt.

Die Baldachine mit ihrem reichen Schnitzwerk behielten ihre Vergoldung.

⁵⁴² Icks 1996, S. 5

⁵⁴³ Mithoff 1880, S.106

⁵⁴⁴ Icks, 1997, S. 4

⁵⁴⁵ Corpora Bonorum

⁵⁴⁶ Icks 1997, S. 1-7

Der große, den ganzen Altar hinterfangende Baldachin, der aus der rückwärtigen Holzwand und dem überkragenden Baldachin besteht, wurde statisch gesichert. Hier fand sich nur eine Fassung in Blau, die Icks auf das 19. Jh. datiert. Die ursprünglich aufgesetzten Sterne sind verloren und wurden durch aufgemalte Sterne ersetzt. Der Altar zeigt in den Maßen und der Komposition deutliche Beziehungen zu dem Altar in Arle, der, wie bereits Robra schließt, aus der gleichen Werkstatt kommen dürfte⁵⁴⁷.

Stilistische Einordnung und Datierung

Die Figuren der Passionstafeln stehen etwas steif nebeneinander und sind von einer rustikalen Schlichtheit gekennzeichnet. Die Gewänder zeigen überwiegend eine schlichte vertikale Faltengliederung. Dagegen zeigen die Figuren der Kreuzigungs-szene neben einer stärkeren Individualisierung und Bewegtheit eine ausgeprägte Vernetzung innerhalb der Gruppen. Dies könnte dafür sprechen, dass hier ein anderer Schnitzer am Werk war, dem eventuell auch der vordere Wächter in der Auferstehungsszene zugeschrieben werden könnte.

Robra datiert diesen Altar ebenso wie den damit in Verbindung stehenden Altar von Arle auf das Ende des 15. Jh.⁵⁴⁸ Der Dehio schlägt 1480 vor⁵⁴⁹. Für diese Datierung sprechen auch die angeführten modischen Details, von denen man annehmen darf, dass sie der Künstler als Anregung aus seiner Umwelt aufgenommen hat.

Gmelin vermutet für diesen Altar und damit auch für Arle eine Werkstatt in Emden oder Aurich unter niederländischem Einfluss⁵⁵⁰. Die Schlichtheit der meisten Figuren könnte für diese These - um 1480 - sprechen.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Der Kreuzigungsalter⁵⁵¹ soll nach der örtlichen Überlieferung aus dem Augustiner Chordamen-Stift Coldinne bei Hage stammen und bei Auflösung des Klosters um 1580 in die St. Ansgari-Kirche von Hage gebracht worden sein⁵⁵². Bereits das „*Inventarium von den Mitteln der Ansgari Kirche zu Hage*“ von 1857 verweist darauf: „*Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde derselbe < der Altarschrein > bei Aufhebung des Klos-*

⁵⁴⁷ Robra 1959, S.29-30

⁵⁴⁸ Robra 1959, S. 29

⁵⁴⁹ Dehio 1992, S. 581

⁵⁵⁰ Gmelin 1974, S. 31 u. S. 234

⁵⁵¹ Dehio 1992, S. 581-582

⁵⁵² K. V. Hage 1999, S. 9

ters Coldinne von daher an seine jetzige Stelle gebracht.“⁵⁵³ Urkundliche Belege dafür ließen sich nicht finden.

Standort des Altars

Der Ort Hage liegt am Nordrand des hier zur fruchtbaren Marsch abfallenden Geestrückens. Der Standort der St. Ansgari Kirche ist zusätzlich durch eine Wurt gegen Hochwasser gesichert. Die als Pfarrkirche errichtete Saalkirche wurde aus Backstein auf einem Granitfundament aufgemauert. Sie hatte wahrscheinlich ursprünglich eine Rundapsis, die im späten 15. Jh. durch einen rechteckigen gotischen Chor ersetzt wurde⁵⁵⁴.

Der romanische Teil der Kirche wird im Dehio auf 1220-1230 datiert⁵⁵⁵, während Rödiger 1240-1250 annimmt⁵⁵⁶. Haiduck schlägt 1200-1220 vor.

In Anbetracht der für den ostfriesischen Raum schon reichen Gliederung des Mauerwerkes mit Schmuckelementen dürfte eine Datierung im 2. Viertel des 13. Jh. wahrscheinlich sein.

Im Inneren der flach gedeckten Kirche führen drei Stufen auf das Niveau des Chores, eine weitere Stufe führt zum Altarbereich.

Der Stipes musste offensichtlich bei Einbringung des jetzigen Altarschreins vergrößert werden. Die alte Mensaplatte hat nur eine Breite von 204 cm und wurde an beiden Seiten angestückt für die jetzige Breite von 310 cm.

Auf diesem Altartisch steht über einer Predella der Flügelaltar mit seinem ausladenden Baldachin.

⁵⁵³ Corpus Bonorum, (Manuskript 1857)

⁵⁵⁴ Haiduck 1986, S. 44-45

⁵⁵⁵ Dehio 1992, S. 581-582

⁵⁵⁶ Rödiger 1983², S. 81

Holtgaste (Gemeinde Jemgum) / Landkreis Leer (Ostfriesland)

St. Ludgeri-Kirche

(heutiger Standort Heimatmuseum Rheiderland, Weener)

Mittelschrein eines Passionsaltars (Fragment)

Geschnitztes Schrein-Fragment - Osnabrücker Hauptmeister oder Umfeld –
um 1520-1525 (Abb. 63-65, S. 0047 - 0048))

Material: Eiche

Farbig gefasst

Schematischer Plan des Altarfragmentes (nach Robra⁵⁵⁷)

Nicht maßstabgerecht

	verloren	Überhöhter Mittelteil verloren	verloren	
Linker Flü- gel - verloren	5. Gruppe auf dem Kalvarienberg 6. Gruppe der Grablegung 7. Die Höllenfahrt 4. Gruppe a. d. Weg nach Golgatha 1. Gruppe der Zuschauer . 2. Gruppe der Frauen mit Johannes 3. Gruppe der Kreuztragung			Rechter Flügel - verloren

⁵⁵⁷ Robra 1996, S. 13 u. 15

Maße⁵⁵⁸:

Höhe im Mittelteil	ca. 1,24 m
Höhe der rechten Seite	ca. 0.95 m
Höhe der linken Seite	ca. 0,60 m
Gesamtbreite der 2 Einzelstücke	ca. 1,70 m

Das Programm

1. Die Gruppe der Zuschauer
2. Die Gruppe der Frauen mit Johannes
3. Die Gruppe der Kreuztragung
4. Die Gruppe auf dem Weg nach Golgatha
5. Die Gruppe auf dem Kalvarienberg
6. Die Gruppe der Grablegung
7. Die Höllenfahrt

Beschreibung der Einzelszenen lt. Plan

Die nicht zu öffnenden Glasvitruinen, in denen die Altarfragmente heute untergebracht sind, setzen der Qualität der Abbildungen leider Grenzen.

Ausgehend von dem fehlenden linken oberen Teil – er enthielt möglicherweise die Gerichtsszene mit Pilatus – zieht sich das Passionsgeschehen in einer zu den Enden weit ausschwingenden liegenden S-Kurve hin. Der erhaltene Teil des Passionsweges beginnt unten links unterhalb der Fehlstelle auf dem Seitenstück mit den Zuschauern, die frontal auf den Betrachter zu aus einem Tor hervortreten. Als nächstes sind horizontal zum Bildrand die trauernden Frauen mit Johannes dargestellt. Unter dem höheren Mittelteil bildet Maria Magdalena im Vordergrund das Bindeglied zwischen den trauernden Frauen und der Kreuztragung. Rechts von dem unter dem Kreuz zusammengebrochenen Jesus mit den Kriegsknechten schwenkt der Zug in einem spitzen Winkel nach links durch eine Schlucht den Berg zur Richtstätte hinauf, um auf der Höhe, durch einen vorspringenden Felsen verdeckt, nach rechts auf die Ebene der Kreuzigung zu gelangen. Die Szenenfolge schwingt dann nach rechts hinunter auf die halbe Berghöhe, wo in chronologischer Abfolge die Grablegung gezeigt wird. Durch einen hochragenden Felsen ist sie abgegrenzt von der die Abwärtsbiegung fortsetzenden Höllenfahrt. Der Unterleib des Höllenungeheuers verschwindet nach unten hinter dem rechten Bildrand.

⁵⁵⁸ Durch die nicht zu öffnenden Glasvitruinen sind exakte Maße nicht ermittelbar

1. Die Gruppe der Zuschauer (Abb. 65, S. 0048)

Aus dem schmalen Tordurchgang im Hintergrund am linken Bildrand drängen sich fünf Männer nach vorne, wobei die Tiefenwirkung durch die nach hinten abnehmende Größe der Figuren betont wird. Um die Köpfe der nach hinten gestaffelten Figuren abbilden zu können, lässt der Künstler die Gruppe von dem höher gelegenen Tor bergab schreiten, vermutlich auch, um eine kompositorische Verbindung zu den ursprünglich darüber befindlichen Szenen <Jesus vor Pilatus und/oder Dornenkrönung?> herzustellen. Die Männer tragen Turbane oder Kappen mit hochgeklappten Krempe über ihren langen lockigen Haaren. Bis auf einen sind sie bärtig. Nur der vorderste ist ganzfigurig dargestellt. Seine Locken an Kopf und Bart sind sorgfältig ausgearbeitet, sein Gesicht ist porträthaft gestaltet. Er trägt ein oben eng anliegendes Gewand mit weiten Ärmeln, unter dem Gürtel bis zu den Knien faltig fallend. Die verschiedenfarbigen Strümpfe (rot und blau-grün) sind ein Zitat der Mi-Parti-Mode des 15. Jh.⁵⁵⁹

Die Kleidung dieser Figuren wirkt im Vergleich zu den Kriegsknechten konservativ, nur die Kuhmaulschuhe des Voranschreitenden entsprechen der Mode des beginnenden 16. Jh.⁵⁶⁰. Dieser hat sein linkes Bein leicht schräg vorgesetzt und deutet damit die Wendung in die horizontale Zugrichtung an. Vier der Männer wirken dem Gesichtsausdruck nach unbeteiligt, sie scheinen dem Zug nur aus begrenzter Neugierde zu folgen. Lediglich der links hinter der vorderen Figur sich hervorbeugende deutet durch die zum Pfeifen in den breitgezogenen Mund gestreckten zwei Finger eine Verhöhnung des verurteilten Jesus an.

Das Motiv

Diese Männer sind Teil der im Lukas-Evangelium erwähnten großen Menschenmenge, die aus Neugierde dem Zug folgte⁵⁶¹.

2. Die Gruppe der Frauen mit Johannes (Abb. 65, S. 0048)

Frontal zum Betrachter folgt die Gruppe der Jesus begleitenden Frauen und Johannes. Die Gruppe steht in einem von einem Dreipass überfangenen Tor. Im Vordergrund steht Maria in einer vom Schmerz gebeugten Haltung mit gesenktem Kopf, das Gesicht von stillem Leid geprägt und die Hände zum Gebet gefaltet. Sie deutet eine leichte Wendung nach rechts zu Johannes an. Ihr voluminöser Mantel, den sie über

⁵⁵⁹ Loschek 1999, S. 357

⁵⁶⁰ Loschek 1999, S. 333

⁵⁶¹ Lk. 23,27

den Kopf gezogen hat, staucht sich in wulstigen Falten, im Innenfeld gegliedert durch scharfkantige Knicke. Auf dem Mantelsaum ist noch die Inschrift entzifferbar "*MARIA ORA PRO NOBIS*". Rechts von ihr steht Johannes. Er trägt über seinem roten Rock mit Stehkragen einen weiten Mantel mit zwei bauchigen, runden Falten, die auf dem Boden auslaufen. Seine zu Maria gebeugte Haltung, das ihr zugewandte, ausdrucksvolle Gesicht und die verkrampften Hände drücken Mitgefühl und Hilflosigkeit aus. Die Zuwendung dieser beiden Menschen zueinander, die an den Armen bis zum körperlichen Kontakt führt, fasst die Figuren kompositorisch zu einer Einheit zusammen. Hinter ihnen sind zwei weitere Frauenköpfe mit Kopftüchern erkennbar, vermutlich Maria Cleophas und Maria Salome, die erkennbar den Schmerz Marias teilen.

Bei Maria und Johannes ist die dem Augenschein nach originale Fassung gut erhalten. Den goldenen Mantel Marias hat der Schnitzer an einigen Stellen wie zufällig umgeklappt so dargestellt, dass die rote bzw. über dem Kopf grüne Innenseite zur Geltung kommt, ein gutes Beispiel einer Vorgabe des Schnitzers für die farbliche Gestaltung der Figuren. Der goldene Mantel von Johannes zeigt auf der Innenseite der Ärmel und am Kragen ein Grünblau.

Ein wenig abgesetzt von dieser Gruppe, schon im Mittelteil, der in einer gesonderten Vitrine untergebracht ist, steht Maria Magdalena. Ihr s-kurvenartig zur Mariengruppe hin gebogener Körper und die ineinander verkrampften Hände bringen die Verbundenheit im Schmerz zum Ausdruck. Ihr von Trauer gezeichnetes Gesicht wendet sie zu Jesus. Auch sie trägt einen goldenen Mantel, dessen blaugrüne Innenseite am Kragen, den umgeklappten Ärmeln und bei den Falten am Boden hervortritt. Bei ihr sind ebenfalls Reste einer Namensinschrift (*MARIA MAG.....A*) erkennbar.

Das Motiv

Die Anwesenheit von Maria und Johannes bei der Kreuztragung ist in den Evangelien nicht überliefert. Sie wurde in der darstellenden Kunst abgeleitet aus dem Lukasevangelium, das berichtet, dass auch Frauen der Kreuztragung folgten⁵⁶². Daraus schloss man auf die Anwesenheit auch Marias, da ihre Anwesenheit bei der Kreuzigung überliefert ist⁵⁶³.

3. Die Gruppe der Kreuztragung (Abb. 63 u. 64, S. 0047)

Maria Magdalena fungiert in der Komposition als Bindeglied zwischen der Gruppe

⁵⁶² Lk. 23,27

⁵⁶³ Jo. 19,26

um Maria und der rechts, noch in der horizontalen Zugrichtung, angesiedelten Gruppe der Kreuztragung. Diese Gruppe ist zentriert auf den unter dem Kreuz zusammengebrochenen Jesus, der mit dem Unterkörper auf dem Boden liegt. Den Oberkörper stützt er mit der rechten Hand hoch, während er mit der Linken den auf dem Boden aufliegenden Kreuzquerbalken umfasst, der, abweichend vom horizontalen Kreuzlängsbalken, etwas schräg nach links gerichtet ist und so die Kreuztragungsszene von dem dahinter bergauf ziehenden Zug abgrenzt. Jesus trägt die Dornenkrone auf dem Kopf. Das Bild der Ausgeliefertheit wird verstärkt durch die Figur des Peinigers vor ihm, der, um Jesus zum Weiterziehen zu zwingen, ihn mit der rechten Hand am Bart zerrt. Die nach rechts aufgedrehte Körperhaltung des Peinigers mit der Gewichtsverlagerung auf den linken Fuß lässt vermuten, dass er mit dem <verlorenen> linken Arm zum Schlag ausholt.

Der Blick von Jesus ist auf den Betrachter gerichtet, um ihn in die erbarmungswürdige Situation mit einzubeziehen. In Kontrast zu dieser schmachvollen Situation Jesu steht die weitgehend erhaltene Inschrift auf seinem Rock „(S)ALVATOR MUND(I)“.

Den Jesus am Bart zerrenden Peiniger hat der Schnitzer als Modestudie ausgearbeitet. Er zeigt hier die sich nach 1500 in Europa ausbreitende Schlitzmode, die in besonders extremer Weise von den Landsknechten getragen wurde. Zur Erreichung ihres Effektes wurde der Oberstoff aufgeschlitzt und mit andersfarbigem Stoff unterlegt⁵⁶⁴. Bei dieser Figur findet man auch ein besonders gut ausgearbeitetes Beispiel der Kuhmaulschuhe, die zu Beginn des 16. Jh. Mode wurden⁵⁶⁵.

Ein zweiter Soldat steht hinter dem Kreuzquerbalken zwischen Jesus und dem vorderen Peiniger. Er zerrt mit der Linken Jesus an den Haaren und holt mit dem rechten Arm <die Hand fehlt> zum Schlag aus, desgleichen ein links hinter Jesus und dem Kreuzlängsbalken stehender Soldat, der durch das ansteigende Gelände von oben auf Jesus einzuschlagen scheint <der rechte Arm ist verloren>, wie sich aus Körperhaltung und Armansatz schließen lässt. Diesen drei Soldaten gab der Schnitzer einen Ausdruck, der nicht – wie häufig in Passionsszenen – von Hass oder Brutalität geprägt ist, sondern sie erfüllen ihren Auftrag, Jesus – wie auch immer – zur Richtstätte zu bringen.

⁵⁶⁴ Loschek 1999, S. 411

⁵⁶⁵ Loschek 1999, S. 333

Neben Jesus steht in einer verhaltenen, fast demutsvollen Zurückhaltung die Hl. Veronika, die durch eine noch lesbare Inschrift auf ihrem Mantelsaum gekennzeichnet ist. Ihr weiter Mantel staucht sich in asymmetrischen, teils scharfkantigen Falten, die außen von ovalen Faltenbögen eingefasst werden. Wie von einem Windstoß bewegt, lässt der Schnitzer die beiden unteren Ecken nach außen klappen und schafft so für den Fasser die Möglichkeit, die blaue Innenseite des Mantels und ihr rotes Gewand sichtbar zu machen, was der Farbigkeit der Darstellung zu gute kommt. Sie hält das Schweiß Tuch in der Hand, ist aber erst im Begriff, es Jesus zu reichen, denn noch fehlt auf ihm die „vera icon“. Zwischen Veronika und Maria Magdalena steht hinter dem Kreuz Simon von Kyrene, den die Soldaten gezwungen haben, für Jesus das Kreuz zu tragen⁵⁶⁶. Er hat mit der rechten Hand bereits den Kreuzbalken ergriffen. Sein Minenspiel vermittelt den Eindruck, als ob er sich emotionslos einer lästigen Pflicht unterziehe.

Alle hier beteiligten Personen sind auf den Kopf Jesu orientiert, wodurch der Künstler dieser Gruppe trotz ihrer Einbindung in den Fluss der Gesamthandlung eine starke Geschlossenheit gibt.

Bezug zu Albrecht Dürer

Robra weist darauf hin, dass bei einigen Szenen dieses Altars Beziehungen zu Holzschnitten Albrecht Dürers aus der Großen und Kleinen Passion bestehen⁵⁶⁷. Bei der Kreuztragung hat der Schnitzer erkennbar Details aus dem Holzschnitt „Die Kreuztragung“ aus der „Kleinen Passion“, datiert 1509⁵⁶⁸, eingearbeitet, ohne der Figurenanordnung zu folgen (Abb. 148, S. 107)

Die Gruppe „Jesus – Veronika – Simon von Kyrene“ folgt dem Holzschnitt Dürers in der Anordnung einschließlich dem von hinter dem Kreuzbalken auf Jesus einschlagenden Kriegsknecht. Während Jesus aber bei Dürer mit dem Ausdruck der kraftlosen Verzweiflung und völlig verkrampft bis hin zu den Fingern dargestellt ist, zeigt der Schnitzer einen Jesus, der auch in der tiefsten Erniedrigung die Kraft hat, sein Schicksal zu tragen.

Die Veronika stimmt in beiden Darstellungen weitgehend überein, nur dass der Faltenverlauf ihres Mantels bei Dürer sehr viel schlichter gestaltet ist.

⁵⁶⁶ Mk. 15,21

⁵⁶⁷ Robra 1996, S. 35

⁵⁶⁸ Bartsch 1980, Bd. 10, 1980, S. 137, 37 (120), 127x97 cm

Die Figur des Simon von Kyrene hat der Schnitzer fast wörtlich übernommen, ebenso die aufeinander bezogene Zweiergruppe von Maria und Johannes. Der übrige Teil der Komposition entstammt einer anderen, unbekannten Vorlage.

Das Motiv

Die zum Kreuzestod Verurteilten mussten nach römischem Recht ihr Kreuz selbst zur Richtstätte tragen, so auch Jesus⁵⁶⁹.

Die Kreuztragung wird in den Evangelien nur kurz erwähnt im Zusammenhang damit, dass die Soldaten Simon von Kyrene zwangen, das für Jesus zu schwere Kreuz zu tragen⁵⁷⁰. Noch im Codex Egberti von ca. 980 trägt Simon das Kreuz alleine⁵⁷¹, danach setzte sich die Darstellungsweise durch, dass Jesus und Simon das Kreuz gemeinsam tragen.

Die legendäre Gestalt der Hl. Veronika wurde ab ca. 1400 mit der Passion Jesu in Verbindung gebracht. Sie reichte Jesus bei der Kreuztragung ein Tuch, um sein Gesicht zu trocknen und erhält es mit seinem Abbild, der „vera icon“, zurück⁵⁷².

Die Programmgestaltung dieses Altars weicht vom Üblichen ab. In den meisten Passionsaltären ist das Zentrum die herausgehobene Kreuzigungsszene, um die sich die anderen Ereignisse in unterschiedlich stark abgesetzter Form gruppieren. Im Holtgaster Altar dagegen wird durch die Darstellung auf dem horizontalen Vordergrund und durch die prägnant herausgearbeitete Bedeutungsgröße der Figuren die Kreuztragung zum Mittelpunkt, während die Kreuzigung und auch die anderen Szenen durch die perspektivisch betonte Entfernung und die sich daraus ergebende Kleinfigurigkeit der Beteiligten in ihrer Bedeutung für die Aussage des Altars zurückgenommen werden, auch wenn der nach Golgatha hinführende Zug die Kreuzigungsszene in die Komposition einbindet. Demnach ist das eigentliche Thema dieses Altars die Kreuztragung.

4. Die Gruppe auf dem Weg nach Golgatha (Abb. 63 u. 64, S. 0047)

Rechts von den beiden auf Jesus einschlagenden Kriegsknechten schwenkt die Zugrichtung in einem spitzen Winkel nach links oben über Felsplatten und Bodenunebenheiten in einen zur Richtstätte führenden Hohlweg, dessen rechte Seite durch einen Steilhang in die Landschaft eingeschnitten ist. Auf der linken Seite wird der Zug zur

⁵⁶⁹ Sachs 1973, S. 223-224

⁵⁷⁰ Mt. 27,31-31, Mk. 15,20-21, Lk. 23,26-28

⁵⁷¹ Ronig 1977, S. 101, Fol. 83v

⁵⁷² Sachs 1973, S. 345

Kreuztragungsszene durch den schräg gestellten Kreuzquerbalken abgetrennt, darüber, bis zum oberen linken Bildrand, durch einen Felsgrat.

Am Wendepunkt ist der Bewegungsablauf noch uneinheitlich. Hinter dem modischen Kriegsknecht strebt noch ein Soldat mit einer über den Kopf auf die Schultern gelegten <teils abgebrochenen> Leiter in der horizontalen Richtung nach rechts, während am rechten Bildrand, auf einer Felsformation leicht erhöht, eine Gruppe von drei aufwendiger gekleideten Männern, der vordere mit Judenhut⁵⁷³, gerade im Begriff ist, die Richtungswendung zu vollziehen. Vor ihnen folgt ein Soldat mit einer bis auf das Stück in der Hand verlorenen Lanze den beiden Schächern, die mit gefesselten Händen und nackten Oberkörpern bergauf zur Richtstätte getrieben werden. Auch bei diesem Soldaten demonstriert der Künstler seine Modekenntnis, durch einen roten und einen grünen Strumpf die Mi-Parti-Mode zitierend. Vor ihnen gehen und reiten einige, der Kleidung nach, gehobeneren Personen, bevor der Zug sich in einen durch den ansteigenden linken Felsgrat entstehenden Hohlweg drängt, der nur noch die Köpfe sichtbar lässt – unter diesen nochmals die beiden Schächer.

Innerhalb dieses Zuges fällt auf halber Höhe ein im Schreiten verhaltender bärtiger Mann auf. Er trägt einen goldenen Mantel mit blau-grünem Futter und einen Hut. Sein rückwärts gewendeter Körper drückt Zögern aus. Sein zurückgewandtes, sehr porträthaft ausgearbeitetes Gesicht mit detailliert geschnitztem Bart zeigt Nachdenklichkeit. Die Figur steht isoliert und es ist nicht erkennbar, dass sie in den Handlungsfluss eingebunden ist.

Hier hat der Schnitzer eine Charakterstudie geschaffen.

Durch die diagonale Gliederung des Bildfeldes betont der Schnitzer die Tiefenwirkung, die er noch weiter unterstreicht, indem die Figuren auf dem Weg zum Berg immer kleiner werden, während die Hauptfiguren der Kreuztragung zusätzlich durch ihre Bedeutungsgröße herausgehoben werden.

In einer Felsnische links unterhalb des Hohlweges hat der Schnitzer zwei sich um den Rock Jesu prügelnde Kriegsknechte dargestellt in einer Mischung aus Komik und Brutalität. Der untere – mit seinen Schlitzärmeln „à la mode“ gekleidet – hält mit der Linken den „ungeteilten Rock“⁵⁷⁴, auf dem noch das Wort „*SALVATOR*“ erkennbar ist, mit der Rechten greift er dem Widersacher darüber an die Gurgel, der seinerseits

⁵⁷³ Loschek 1999, S. 273-274

⁵⁷⁴ Jo. 19,23-24

mit der Rechten zum Schlag ausholt. Hier klingt die Drastik der Passionsspiele an⁵⁷⁵. Es ist bemerkenswert, wie der Schnitzer diese bewegte Szene auch anatomisch glaubhaft in den schmalen Spalt eingefügt hat.

Das Motiv

Ebenso wie bei der ersten Gruppe handelt es sich hier um Zuschauer, Soldaten und, der Kleidung nach, um offizielle Begleiter der Kreuzigung.

5. Die Gruppe auf dem Kalvarienberg (Abb. 63, S. 0047)

Zwischen zwei aus dem Boden herausbrechenden zungenartigen Steininformationen schwenkt der Zug wieder in die Horizontale auf den Richtplatz, der in einer nach vorne abfallenden Senke liegt, was dem Schnitzer die Möglichkeit gibt, die Figuren nach hinten zu staffeln, ohne dass sie sich verdecken. Die Positionen der verlorenen Kreuze lassen sich an den erhaltenen Befestigungsblöcken rekonstruieren. Danach standen sie alle drei auf dem hinteren, erhöhten Rand der Mulde, die Schächerkreuze auf beiden Seiten am hinteren Rand ganz außen, leicht zur Mitte gedreht, das Kreuz Jesu mittig.

Die Figuren unter dem Kreuz sind kleiner gestaltet als die, die den Berg hinaufziehen, sie wirken so perspektivisch entfernter, sind dadurch auch in ihrer Bedeutung für die Gesamtkomposition zurückgesetzt und zusätzlich schlechter erhalten.

Am vorderen Rand der Mulde, über dem Hohlweg, kniet die zusammengebrochen wirkende Maria. Sie trägt einen weiten, goldgefassten Mantel, der sich links in einem weiten Bogen bis zu ihren Füßen schwingt, während das Innenfeld durch scharfkantige Falten gegliedert ist. Der Künstler hat den Mantel wieder so aufgeklappt gearbeitet, dass die blaugrüne Innenseite als Farbbelebung zur Geltung kommt. Maria wird von dem hinter ihr stehenden Johannes mit beiden Händen gestützt. Neben Maria sitzt eine weitere Frau in einer ungewöhnlich lässigen Haltung. Sie hat die Hände über den angezogenen Beinen gefaltet.

Die Identifizierung der übrigen Personen stößt auf Schwierigkeiten, da alle Attribute verloren gegangen sind und der Erhaltungszustand der Figuren nicht so gut ist wie bei den vorderen.

Zwischen dem linken Schächerkreuz und dem Kreuz Jesu <die drei Kreuze sind verloren> stehen zwei Reiter und ein junger Mann. Bei dem rechten Reiter und dem jungen Mann könnte es sich um Longinus mit seinem Knecht handeln, die Jesus den Lanzen-

⁵⁷⁵ Sachs 1973, S. 222

stich beibrachten, wobei Longinus durch einen Blutstropfen von Jesus wieder sehend wurde⁵⁷⁶. Der Reiter am rechten Bildrand mit abgebrochenem rechten Arm ist möglicherweise der „Gute Hauptmann“⁵⁷⁷. Die links unter dem Kreuz kniende Frau mit dem auffallenden Hut dürfte Maria Magdalena sein, deren Modebewusstsein durch die lang ausschwingende Schleppe betont wird, die sie zu ihrem optisch herausfallenden roten Kleid trägt, ein Accessoire, das in Deutschland bis ins 16. Jh. getragen wurde⁵⁷⁸. Die anderen Personen sind vermutlich Zuschauer.

Das Motiv

Die Kreuzigung Jesu ist in allen vier Evangelien überliefert, am ausführlichsten im Johannes-Evangelium⁵⁷⁹.

Die früheste, sicher datierbare Kreuzigungsdarstellung enthält der Codex Rabbula von 586⁵⁸⁰, der bereits das volle Figurenprogramm enthält. Hier wird Jesus aber noch als Lebender, bekleidet mit einem Colobium, dargestellt. Um die Jahrtausendwende setzt sich in der westlichen Kunst die Darstellung des toten Jesus durch, bekleidet mit einem Lendenschurz. Im 14./15. Jh. setzt sich die volkreiche Kreuzigungsszene durch⁵⁸¹, der die Holtgaster Darstellung folgt, auch wenn die Menschenmenge zwischen Kreuztragung und Kalvarienberg verteilt ist.

6. Die Gruppe der Grablegung (Abb. 63 u. 64, S. 0047)

Rechts vom Kalvarienberg schwingt sich die Bodenfläche in Fortsetzung der liegenden S-Kurve leicht abwärts zu der Ebene der Grablegung, bei der sich bei der scharfen, vertikalen rechten Kante des Kalvarienberges die nicht zu klärende Frage stellt, ob es ursprünglich oberhalb der Grablegung eine weitere Szene in horizontaler Fortsetzung der Kreuzigung, eventuell eine Kreuzabnahme, gegeben hat, die dann zur Grablegung überleitete. Damit wäre die Grablegungsgruppe nach oben nicht so isoliert gewesen wie jetzt.

Die Teilnehmer der Grablegung sind rund um den quer im Bild stehenden Sarkophag angeordnet. Die heute störende Lücke zwischen dem Sarkophag-Ende und dem Kalvarienberg ist auf eine an dieser Stelle nach Augenschein herausgebrochene Figur zurückzuführen.

⁵⁷⁶ Legenda Aurea 1999, S. 182

⁵⁷⁷ Mk. 15,39

⁵⁷⁸ Loschek 1999, S. 410

⁵⁷⁹ Jo. 19,18-30

⁵⁸⁰ Codex Rabbula 1959, f. 13a

⁵⁸¹ Sachs 1973, S. 219-223

Nikodemus mit einer detailliert ausgearbeiteten Gürteltasche an seinem mönchskuttenartigen Gewand steht mittig vor dem Sarg und hält von dieser Seite das Leichentuch, mit dem er zusammen mit Joseph von Arimathäa und einem weiteren Mann den Leichnam Jesu in den Sarkophag absenkt. Bei diesen beiden Männern kommt im Bewegungsablauf diese Tätigkeit deutlich zum Ausdruck.

Der Leichnam des bis auf den Lendenschurz nackten Jesus ist zwar erkennbar leblos, vermittelt aber einen unverkrampften Eindruck, man sieht ihm die Qual seines Todes nicht mehr an.

Links hinter dem Sargende steht Maria, die ihren Mantel über den Kopf gezogen hat und ihn mit der Linken wie fröstelnd um sich bis zur rechten Schulter zieht. Rechts von ihr steht Johannes, mit dem rechten Arm stützend Maria umfassend, die linke Hand mit einer Geste der Fassungslosigkeit auf die Brust gelegt.

Vor Maria kniet am Sargende eine Frau, die von der Salbdose und der Position her Maria Magdalena sein könnte. Dazu passt aber nicht das Kopftuch. So muss man annehmen, dass es sich hier um eine der anderen Frauen aus der Begleitung von Jesus handelt⁵⁸². Maria Magdalena könnte dann die verlorengegangene Figur links davon gewesen sein.

Auch diese Figuren sind in einem Zustand, die die Feinheit der Arbeit nicht voll erkennen lässt, sie scheinen auch schlichter gearbeitet zu sein.

Bezug zu Albrecht Dürer

Der Künstler hat den Holzschnitt „Die Grablegung“ aus der „Kleinen Passion“ Dürers, datiert ca. 1509-1510, bis in die Details als Vorlage verarbeitet⁵⁸³ (Abb. 149, S. 108). Der Leichnam Jesu ist aber nicht so vom Martyrium „zerbrochen“ dargestellt wie bei Dürer, eine Parallele zur Darstellung von Jesus in der Kreuztragungsszene.

Das Motiv

Während die Evangelien gemäß dem östlichen Brauch von einer Beisetzung in einer Höhle berichten⁵⁸⁴, setzte sich in der westlichen Kunst, die das Motiv im 10./11. Jh. aufnahm, die Beisetzung im Sarkophag durch.

⁵⁸² Mt. 27,35-36

⁵⁸³ Bartsch Bd. 10, 1980, 44 (120) 1, S. 139

⁵⁸⁴ Mt. 27,60 u. Mk. 15,46

7. Die Höllenfahrt (Abb. 63 u. 64, S. 0047)

In der „Legenda Aurea“ heißt es über die Höllenfahrt Jesu: „*Unser Herr gebot den Riegeln der Hölle, dass sie sich auftäten. Da brachen die eisernen Riegel.....*“⁵⁸⁵. Diesen Moment hat der Schnitzer festgehalten, hat aber statt des Höllentors einen durch die Macht Jesu geöffneten Rachen des Höllenungeheuers dargestellt, der den Weg in die Erlösung durch Jesus freigibt. Leider ist diese Gruppe sehr schlecht erhalten. Der Kopf und der rechte Arm von Jesus sind abgebrochen, in der linken Hand hält er den Arm einer Figur – vermutlich von Adam – die ebenso verloren ist wie Eva, die normalerweise zum Darstellungskanon gehört. Die dahinterstehende Gestalt ist nicht identifizierbar. In der rechten unteren Ecke dieses Bildausschnittes erhebt ein weiteres Höllenungeheuer seinen Kopf, in dem die den Gesamtaltar rhythmisierende S-Linie endet.

Das Motiv

Von der Höllenfahrt Jesu berichten die Evangelien nur andeutungsweise⁵⁸⁶. Im Apostolischen Glaubensbekenntnis heißt es: „...*hinabgestiegen in das Reich des Todes*“, aber die Motive für die darstellende Kunst entstammen der Legenda Aurea⁵⁸⁷, die sich ihrerseits auf das apokryphe Nikodemus-Evangelium stützt.

Während üblicherweise in dieser Szene ein aufgebrochenes Höllentor gezeigt wird, öffnet sich hier der Rachen eines Ungeheuers, dessen Verwechslung mit einem Wal nachvollziehbar ist (siehe Geschichte des Altars).

Jesus befreit nach der Überlieferung Adam, Eva und die Propheten aus der Hölle, wovon auf dieser Darstellung nur noch Rudimente zu sehen sind.

Geschichte des Altars

Im „Corpus Bonorum der Kirche zu Holtgaste“ vom 4. 4. 1857⁵⁸⁸ wird aufgeführt:

1) „*Ein calvarienberg für den Altar ist Reparationsbedürftig, hat aber Küster.*“

Mithoff berichtet in seinem Inventarband von 1880: „*Der frühere Altaraufsatz, ein angeblich um 1500 angefertigtes Triptychon, ist am Ende des vorigen Jh. <18. Jh.> abgenommen und zur Seite gestellt. Das Mittelstück desselben enthält in Schnitzwerk die Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, dabei (laut Msc. von 1725) das Bildnis des Walfisches, wie er Jonam ausspeit.*“ Mit dieser Beschreibung dürfte bei dem Walfisch die Höllenfahrt gemeint sein. Der Höllenschlund lässt sich als Wal-

⁵⁸⁵ Legenda Aurea 1999, S. 217

⁵⁸⁶ Mt. 27,40

⁵⁸⁷ Legenda Aurea 1999, S. 217

⁵⁸⁸ Corpora Bonorum

fischmaul interpretieren. Eine Jona-Darstellung passt nicht in das Altarprogramm. Die erwähnte Auferstehungsszene existiert nicht mehr.

Da ansonsten in diesem Text die heute noch vorhandenen Szenen aufgeführt werden, muss das Schreinstück über den aus dem Stadttor kommenden Männern, das mit einer groben Säge abgeschnitten wurde⁵⁸⁹, schon vor 1880 verloren gegangen sein.

Um 1928 wurden die heute noch vorhandenen Reste des Schnitzaltars von Dr. Jan Fastenau hinter dem Stipes aufgestapelt gefunden. Nach einer Restaurierung durch Friedrich Buhmann, Hannover, gelangten die Altarfragmente als Leihgabe in das Heimat-Museum Rheiderland in Weener⁵⁹⁰. Dort sind sie in zwei nicht zu öffnenden Glasvitrinen untergebracht.

Die vermutlich ursprüngliche Fassung ist weitgehend erhalten.

Stilistische Einordnung und Datierung

1959 wurde u. a. von Robra die Meinung vertreten, der Altar könne aus Antwerpen stammen⁵⁹¹. In seiner Beschreibung des Altars von 1996 dagegen vermutet er eine Zugehörigkeit zur Schule des Meisters von Osnabrück⁵⁹². Als Vergleichsbeispiele erwähnt er die Altäre von Edewecht und Bad Zwischenahn, beide im Ammerland, die bei Manske der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zugeschrieben und auf die Zeit zwischen 1520 und 1525 datiert werden⁵⁹³.

Die in Holtgaste extrem aufgerissenen Boden- und Felsformationen lassen Vergleiche mit diesen Altären zu, ebenso mit den St. Georg-Tafeln in Jever (siehe Jever). Die Gewandbehandlung mit den umgeklappten Mantelecken, die in der weitgehend erhaltenen Originalfassung das farblich abgesetzte Innenfutter als Farbkontrast sichtbar machen und die Faltenbehandlung der Gewänder sind ebenfalls übereinstimmende Stilmerkmale, die im Holgaster Altar aber verhaltener benutzt werden, wie ein Vergleich der Maria in der Kreuzigungsszene von Cleverns (siehe Cleverns) mit der Maria Magdalena in Holtgaste zeigt. Der Kompositionsaufbau des Holgaster Altars geht eigene Wege. Die einzelnen Szenen werden in chronologischer Reihenfolge ohne Trennungen aneinander gefügt und miteinander verbunden. Diese Gestaltungsweise findet sich bei keinem der anderen, der Osnabrücker Schule zugeschriebenen Altäre.

⁵⁸⁹ Robra 1996, S. 14

⁵⁹⁰ Robra 1996, S. 14

⁵⁹¹ Robra 1959, S. 37

⁵⁹² Robra 1996, S. 34

⁵⁹³ Manske 1978, S. 189, 191 u. 279

Die Figuren der Vergleichsaltäre sind trotz der Bewegtheit von einer gewissen statuarischen Schlichtheit und kaum individualisiert. Es fehlt die unmittelbare Lebendigkeit.

Die Personen des Holtgaster Altars sind sehr individualisiert und natürlich dargestellt, es sind vernetzte, lebensnahe Porträts. Dies lässt nach Vorbildern suchen, die über die „Schule des Meisters von Osnabrück“ hinausgehen.

In der porträthaften Lebendigkeit und der Verinnerlichung finden sich vergleichbare Stücke im Raume Münster/Osnabrück:

1. Der „Christus in der Rast“, Diözesanmuseum, Osnabrück, 1517-1520⁵⁹⁴ (Abb. 66, S. 0048): Das schmale Gesicht, die leicht schräg gestellten Augen, vor allem aber der zwar vom Leid geprägte, aber nicht gebrochen wirkende Gesichtsausdruck zeigen Anklänge an den Jesus der Kreuztragung in Holtgaste.
2. Das gleiche gilt für den „Christuskopf“, Diözesanmuseum, Osnabrück, 1517-1520⁵⁹⁵ (Abb. 67, S. 0049): Auch hier finden sich das schmale, ovale Gesicht, die schräg gestellten Augen und der verinnerlichte Gesichtsausdruck. Diese Details scheinen in Holtgaste zitiert zu werden, soweit der heutige Zustand des Altars dies erkennen lässt.
3. Die sogenannte „Schmerzensmutter“, Diözesanmuseum, Osnabrück, um 1525⁵⁹⁶ (Abb. 68, S. 0049): Hier kann man Beziehungen zur Maria Magdalena in der Kreuztragungsszene von Holtgaste ausmachen. Der verinnerlichte Schmerz wird nicht nur in dem schmal-ovalen Gesicht, sondern in der ganzen Körperhaltung zum Ausdruck gebracht. Diese Elemente finden sich in Holtgaste wieder bis hin zum Faltenverlauf des Mantels mit seinen ovalen Einfassungsfalten und der mit scharfen Knicken bewirkten Innengliederung. Auch die Beinstellung mit dem sich durch das Gewand durchdrückenden Knie erscheint bei beiden Figuren.

Diese drei Vergleichsbeispiele haben gemeinsam, dass sie von Manske dem Osnabrücker Hauptmeister bzw. bei Nr. 2 dem Umfeld des Hauptmeisters zugeschrieben werden⁵⁹⁷. Daraus kann man die Hypothese ableiten, dass der Holtgaster Altar aus dem engsten Umfeld des Osnabrücker Hauptmeisters stammt. Dafür spricht auch, dass der Altar sich stilistisch deutlich von den der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zugeschriebenen Werken abhebt. Der Holtgaster Altar kann damit als Werk des „Haupt-

⁵⁹⁴ Manske 1978, S. 249-250, Abb. 28

⁵⁹⁵ Manske 1978, S. 252-253, Abb. 31

⁵⁹⁶ Manske 1978, S. 241-242, Abb. 40

⁵⁹⁷ Manske 1978, S. 241, Abb. 40; S. 249, Abb. 28; S. 252, Abb. 31

meisters“ oder seines engsten Umkreises gelten, ebenso wie der Altar von Loquard (siehe Loquard, Stilistische Einordnung und Datierung).

Die Datierung der Vergleichswerke und der als Vorlagen benutzten Holzstiche von Dürer, die ja einen gewissen Vorlauf benötigten, bis sie in den Schnitzwerkstätten verfügbar waren, legt für den Holtgaster Altar eine Datierung von 1520-1525 nahe, der Dehio schlägt 1520-1530 vor⁵⁹⁸, was aber in Anbetracht der in der Grafschaft Ostfriesland bereits Mitte der 20er Jahre beginnenden reformatorischen Einflüsse⁵⁹⁹ etwas spät erscheint.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Wie kommt ein solches hochwertiges Werk in eine so kleine Gemeindekirche? Die Johanniter verlegten um 1500/1502 ihr Kloster vom benachbarten Jemgum nach Holtgaste⁶⁰⁰, wo sie auch das Patronatsrecht für die Kirche hatten. Sie hatten durch den Johanniter-Konvent in Osnabrück, der selber Werke aus dieser Werkstatt besaß⁶⁰¹, vermutlich Beziehungen zum dortigen Kunstschaffen. Eine Rolle gespielt haben könnte auch, dass sie die Pfarrkirche an ihrem neuen Klostersitz etwas repräsentativer gestalten wollten. Quellen dafür sind nicht verfügbar.

Standort des Altars

Holtgaste liegt im Rheiderland, dem an die Niederlande grenzenden Gebiet auf dem westlichen Ufer der Ems. Es gehört seit dem frühen 15. Jh. zu dem sich entwickelnden ostfriesischen Herrschaftsgebiet.

Die durch zahlreiche Umbauten stark veränderte Kirche St. Ludgeri liegt in der fruchtbaren Marsch auf einem natürlichen Sandhügel⁶⁰² und gilt als eine der ältesten Kirchen des Rheiderlandes⁶⁰³. Sie war ursprünglich im Besitz des Benediktinerklosters Werden und wurde 1284 lt. Urkunde im Staatsarchiv Aurich einschließlich Patronatsrecht an die Johanniter verkauft, dem in Ostfriesland zahlenmäßig am stärksten vertretene Orden. Entgegen seinem ritterlichen Ursprung gehörten dem Orden in Ostfriesland vorwiegend Mönche und Nonnen an⁶⁰⁴.

⁵⁹⁸ Dehio 1992, S. 1332

⁵⁹⁹ Smid 1977, S. 116-118

⁶⁰⁰ Dieser Neubau wurde bereits 1533 in der Schlacht von Jemgum zerstört (Smid 1977, S. 100)

⁶⁰¹ Manske 1978, S. 259, Kat. Nr. 100 u. S. 260, Kat. Nr. 102

⁶⁰² Robra 1996, S. 5

⁶⁰³ Emmius (1616) 1982, S. 8

⁶⁰⁴ Smid 1974, S. 100

Der quadratische Chor wird im Dehio⁶⁰⁵ auf das 13. Jh. datiert. Das Kirchenschiff wurde 1644 erneuert⁶⁰⁶.

Im Chor ist der mittelalterliche Stipes erhalten, auf dem ursprünglich der Altarschrein stand.

Seit 1929 steht das gerettete Altarfragment im Heimatmuseum Rheiderland in Weener.

⁶⁰⁵ Dehio 1992, S. 751

⁶⁰⁶ Dehio 1992, S. 751

Jever / Landkreis Friesland - St. Annen-Kapelle, Flügelaltar

Geschnitzter Schrein - Schule des Meisters von Osnabrück, 1520-1525

(Abb. 69, S. 0050)

Material: wahrscheinlich Eiche

Farbig gefasst

Gemalte Flügel – Maler unbekannt – durch Inschrift datiert 1703

Schematischer Altarplan von Jever

Nicht maßstabgerecht

5. Die Er- richtung der ehernen Schlange	2. Die Befrei- ung der Königs- tochter	3. Die Taufe	6. Der Ge- kreuzigte
	1. Der erfolglo- se Kampf gegen den Drachen	4. Das Martyri- um des Hl. Ge- org	
	7. Predella		

Maße:

Höhe ab Predella	1,55 m	
Gesamtbreite inkl. Seitenflügel	2,30 m	
Breite des Mittelschreins mit Rahmen	1,14 m	
Bildtafeln im Mittelschrein	Höhe 0,59 m	Breite 0,53 m
Tiefe des Schnitzwerkes	ca. 0,08 m	
Bildtafeln Seitenflügel	Höhe 1,30 m	Breite 0,45 m
Predella	Höhe 0,42 m	Breite 1,15 m

Programm des Altars

A. Die geschnitzten Tafeln (in chronologischer Reihenfolge):

1. Der erfolglose Kampf gegen den Drachen
2. Die Befreiung der Königstochter
3. Die Taufe
4. Das Martyrium des Hl. Georg

B. Die Gemälde

5. Die Errichtung der ehernen Schlange

6. Der Gekreuzigte

C. 7. Die Predella

Der Altar

Über einer Predella in Breite des Mittelschreins erhebt sich der Flügelaltar. Der Mittelschrein enthält vier fast quadratische, geschnitzte, farbig gefasste Holztafeln.

Die beiden Seitenflügel zeigen auf der Vorderseite Gemälde.

1. Der erfolglose Kampf gegen den Drachen

Linke untere Tafel (Abb. 70, S. 0051)

Von dem Kamm eines steilen Hügels, dessen aufgebrochene Erdschollen Gesteinsformationen freigeben, lässt der feuerspeiende Drache eine Feuerwalze herunterrollen. Darunter purzeln mit Speiß, Beil und Armbrust bewaffnete einfache Bürger – sie tragen keine Harnische o. ä. – über Kopf und übereinander den Hang hinunter. Die Szene erinnert mit ihren übereinander gewürfelten Gestalten an eine burleske Prügel-szene. Die Kämpfer tragen hüftlange Strumpfhosen, wie sie bis ca. 1520 in Mode waren⁶⁰⁷, und kittelartige, gegürtete Hemden. Die Schuhe variieren zwischen Schnabelschuhen – bei dem abseits der Handlung Knienden vorne links - und Kuhmaulschuhen, wie sie um 1500 Mode wurden.

Die Köpfe mit rundlich geformten Gesichtern wirken groß im Verhältnis zu den Körpern.

Auf halber Höhe am linken Bildrand steht der König mit einer mitraähnlichen Kopfbedeckung. Er trägt einen am Hals geschlossenen weiten Mantel mit überfallendem Kragen, eine Schube, wie sie Ende des 15. Jh. in Mode kam⁶⁰⁸. Er steht in einer Kontraposthaltung, den Kopf zum Bildrand hin zurückgeneigt, mit der linken Hand auf das Feuerweisend. Seine Beine sind mit einer Strumpfhose bekleidet. Dazu trägt er eine überdimensionierte Schamkapsel, wie sie Ende des 15. Jh. in Mode kam⁶⁰⁹.

Die bäuerlichen Figuren dieser Tafel wirken bis auf den Betenden vorne links karikaturhaft überzeichnet und machen in ihrer hilflosen Art glaubhaft, dass sie dem Drachen nicht gewachsen sind.

⁶⁰⁷ Loschek 1999, S. 440

⁶⁰⁸ Loschek 1999, S. 345

⁶⁰⁹ Loschek 1999, S. 407

Das Motiv

Die Motive der geschnitzten Tafeln stammen aus der Legende des Hl. Georg, der als christlicher Soldat unter Kaiser Diokletian (284 – 305) den Märtyrertod erlitten haben soll. Seit dem 9. Jh. wird er in der byzantinischen Kunst als Krieger oder als Märtyrer dargestellt. Seit dem 12. Jh. erscheint Georg als Reiter auf einem weißen Pferd, der im Kampf mit dem Drachen eine Königstochter befreit, ein Motiv, das sich im 15./16. Jh. großer Beliebtheit erfreute, z. B. in der St. Georgs-Darstellung des Meisters von Osnabrück im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover (Werkstatt des Meisters von Osnabrück, sog. Snetlage-Meister, um 1520⁶¹⁰) und im Georgs-Schrein aus Bad Zwischenahn von 1512, heute im Oldenburgischen Landesmuseum⁶¹¹.

Eine ausführliche Darstellung der St. Georgs-Legende ist in der *Legenda Aurea* überliefert.

Auf diese Überlieferung gehen die vier Bildtafeln des Altarschreins zurück. Die Beschreibung und Nummerierung der Tafeln folgt der durch die Legende vorgegebenen Reihenfolge.

Die *Legenda Aurea* berichtet, dass bei der Stadt Silena in Lybia ein giftiger Drache in einem See lebte, der schon oft das ganze Volk in die Flucht getrieben hatte, wenn es gewappnet gegen ihn zog⁶¹².

Dieser vergebliche Kampf ist das Motiv der Tafel Nr. 1.

2. Die Befreiung der Königstochter

Linke obere Tafel (Abb. 71, S. 0051)

Auf einem kräftigen Apfelschimmel mit edlem Zaumzeug, sehr naturnah dargestellt, trabt von links in sehr gelöster Haltung St. Georg heran. Er trägt einen Brustharnisch unter einem Obergewand und Beinschienen. Er führt keine Lanze. Die braucht er nicht mehr, da der Drache schon überwältigt ist, wie man auf der rechten Bildseite sieht. Die Königstochter zieht ihn bereits an ihrem <verlorenen> Gürtel zu dem in die Stadt führenden Weg. Das Ungeheuer ist mit viel Liebe zum Detail – bis hin zu den Krallen und Eutern – dargestellt.

Die Königstochter trägt ein wegen anderweitiger Verwendung des Gürtels ungegürtetes Kleid mit rundem Ausschnitt, wie er Ende des 15. Jh. in Mode kam⁶¹³. Mit der

⁶¹⁰ Manske 1978, S. 197-198, Abb. 105

⁶¹¹ Killisch 1998, S. 58-59

⁶¹² *Legenda Aurea* 1999, S. 232-236

⁶¹³ Loschek 1999, S. 160

linken Hand hat sie das Kleid graziös gerafft. Sie hat ein sehr rundlich gearbeitetes Gesicht. Rechts von ihr steht ein molliger kleiner Hund, der den Betrachter anschaut. Das rechte hintere Drittel der Tafel wird eingenommen von einer detailliert ausgearbeiteten Burgarchitektur mit einer mit Türmen besetzten aufsteigenden Mauer, die durch den ausholenden Schwung des Weges mit der Vorderszene verbunden wird. Die den Schwung des Weges fortsetzende Mauer, die im hinteren Abschnitt nach unten abknickt, zusätzlich betont durch die parallel laufende Baumreihe, trägt zur Tiefenstaffelung der Tafel bei. Unterstützt wird diese Tiefenwirkung durch die aus dem aufsteigenden Hang herausbrechenden Steininformationen, die die Fläche gliedern. Hinter der Mauer überragen eine Kirche und eine schlossartige Anlage die Mauer. Soweit erkennbar, ist der Baustil schon der beginnenden Renaissance verhaftet. Am Zugang zur Burg stehen zwei Männer, die durch die aus der Entfernung abgeleiteten Verkleinerung der Figuren sowohl die Bildtiefe als auch die perspektivische Größe der Burganlage akzentuieren. Der vordere von ihnen, der sich noch außerhalb der Befestigung befindet, scheint über die Mauer klettern zu wollen. Durch die zwei Schwerpunkte, den Reiter links vorne und die Burganlage rechts oben, ist dem Schnitzer eine sehr ausgewogene Komposition mit ausgeprägter Tiefenwirkung gelungen.

Das Motiv

Die Legenda Aurea überliefert, dass die Einwohner von Silena nach den vergeblichen Versuchen, ihn zu überwinden, dem Drachen jeden Tag zwei Schafe opfern mussten. Als es keine Schafe mehr gab, mussten durch das Los bestimmte Menschen geopfert werden. So fiel das Los schließlich auf die Königstochter. Nachdem der Vater sie gesegnet hatte, machte sie sich auf den Weg zu dem Platz des Ungeheuers. Da kam von ungefähr St. Georg dahergeritten. Als er den Grund ihres Kummers erfuhr, ritt er mit dem Zeichen des Kreuzes wider den Drachen und warf ihn zu Boden. Er befahl der Königstochter, dem Drachen ihren Gürtel als Halsband anzulegen und „.....*der Drache folgte ihr nach wie ein zahmes Hündlein*.“⁶¹⁴ Auf dieses Schicksal des Drachens spielt möglicherweise der mopsartige Hund neben der Königstochter an. Diese bekannteste Szene der Legende zeigt die Tafel 2.

⁶¹⁴ Legenda Aurea 1999, S. 233-234

3. Die Taufe

Rechte obere Tafel (Abb. 72, S. 0052)

Der optische Mittelpunkt der Handlung ist das Taufbecken, das über einer sechseckigen Basis und einem balusterartigen Schaft ein durch ein Gesims oben und unten verziertes Becken hat. Hier zeigen sich Renaissance-Elemente.

Links vom Taufbecken steht – die anderen überragend – St. Georg im Plattenpanzer, aufwendig gearbeiteten Beinschienen und den auf das beginnende 16. Jh. weisenden Kuhmaulschuhen. Sein im Verhältnis zum Körper großer Kopf mit dem langen, lockigen Haar, vergleichbar der Haarbehandlung auf dem Dürerselbstbildnis von 1500 in München⁶¹⁵, ist dem auf der anderen Seite der Taufe stehenden gekrönten Paar zugewandt, die rechte Hand hat er im Redegestus erhoben.

Die beiden gekrönten Figuren, der König mit seiner Tochter sowie die Umstehenden, sind sichtlich bereit, die Taufe zu empfangen. Das Kleid der Königstochter fällt in weichen Falten, der sich am Boden bauschende Teil biegt sich volutenartig nach innen. Der König ist so gekleidet wie auf der Tafel 2.

Eine zwischen St. Georg und dem König stehende Frau hat die Hände bereits zum Beten gefaltet.

Im Hintergrund rechts erscheint wieder die Burganlage.

Auffällig ist – ebenso wie auf der vorigen Tafel – die Freude des Schnitzers an phantasievollen Gesteinsdarstellungen. Mit Hilfe dieser aus dem Boden herausbrechender Gesteinsformationen gliedert der Schnitzer den Hügelhang und kommt so zu einer Tiefenstaffelung, in die die Burg einbezogen ist.

Das Motiv

In der Legenda Aurea wird geschildert, wie bei Ankunft des angeleiteten Drachen in der Burg Entsetzen ausbrach. Aber St. Georg beruhigte die Einwohner und sagte: *„Fürchtet euch nicht, denn Gott der Herr hat mich zu euch gesandt, dass ich euch erlöse von diesem Drachen. Darum glaubet an Christum und empfanget die Taufe alleamt, so will ich diesen Drachen erschlagen“*⁶¹⁶.

Der Vollzug der Taufe als Voraussetzung für die Tötung des Drachen wird auf Tafel 3 dargestellt.

⁶¹⁵ Warnke 1999, S. 168, Abb. 153 (München, Alte Pinakothek)

⁶¹⁶ Legenda Aurea 1999, S. 234

4. Das Martyrium von St. Georg

Rechte untere Tafel (Abb. 73, S. 0052)

Die Handlung spielt in einem gewölbten Kirchenraum, der sich hinter einem Rundbogen mit eingestellten Säulen öffnet. In der Rückwand des Raumes ist ein gotisches Fenster mit Fischblasenmaßwerk eingefügt.

Das optische Zentrum der Tafel bildet eine diagonal im Bildfeld stehende Altarmensa, die dem Raum Tiefe gibt.

Auf der linken Seite steht in beherrschender Haltung der Richter, der in der Darstellungsweise identisch ist mit dem König der beiden vorigen Tafeln. Vor ihm kniet der betende St. Georg am Altar, das Gesicht nach oben gerichtet. Hinter dem Altar spielt sich ein Inferno ab, in dem zahlreiche Menschen von Flammen erfasst werden. Dieses Detail ist von ausgeprägter Brutalität.

Das Motiv

Die Legenda Aurea schildert das Martyrium von St. Georg mit einer „Lust an Krudelitäten“⁶¹⁷, die das Lesen schwer macht. Alle Martern überstand St. Georg. Daraufhin wollte der Richter ihn in Versuchung führen und schlug ihm vor, im Tempel den Göttern zu opfern, dann wolle er ihn frei lassen. St. Georg ließ sich in den Tempel führen, kniete nieder und betete zu Gott, dass er den Tempel mitsamt den Götzenbildern und Priestern vernichten möge. So geschah es⁶¹⁸. Dies ist der Inhalt der Tafel 4.

5. Die Errichtung der ehernen Schlange

Linker Seitenflügel (Abb. 69, S. 0050)

Um eine Stange mit Querbalken windet sich die Schlange. Davor steht der gehörnte Moses, der mit einem Stock auf die Schlange zeigt.

Das Motiv

Die ehernen Schlange richtete Moses auf Weisung des Herrn auf, um die Israeliten auf ihrem Zug ins gelobte Land vor Schlangen und Krankheit zu schützen⁶¹⁹. Diese Überlieferung ist das Thema des linken Seitenflügels.

6. Der Gekreuzigte

Rechter Seitenflügel (Abb. 69, S. 0050)

Auf dem rechten Seitenflügel ist als Typologie zum Kreuz mit der Schlange der Gekreuzigte in einer leidenden Haltung dargestellt. Zusammengefasst werden die beiden Flügel in ihrem Sinngehalt durch den über beide Tafeln laufenden Text: *Und wie Mo-*

⁶¹⁷ Warnke 1999, S. 116

⁶¹⁸ Legenda Aurea 1999, S. 235

⁶¹⁹ Nm. 21,8-9

ses in der Wüsten eine Schlange erhöht hat (linker Flügel), *also musste des Menschen Sohn erhöht werden* (rechter Flügel). Darunter ist die Datierung der Tafeln angebracht: *Anno 1703*.

Zu diesem Zeitpunkt muss der Altar seine heutige Form erhalten haben.

Die Malweise beider Tafeln ist eher schlicht, der farbliche Zustand zeigt deutliche Alterungsspuren. Die Nähte zwischen den beiden Längsbohlen der Tafeln haben sich geöffnet.

Das Motiv

Die vor dem Tod rettende eherne Schlange wird als typologisches Vorbild für die Kreuzigung Jesu interpretiert⁶²⁰.

Mit diesen beiden Tafeln wollte man offensichtlich 1703 dem Altar einen protestantischen Akzent geben.

7. Die Predella

Die Predella in der Breite des Mittelschreins trägt drei gefasste, rechteckige Kassettenfelder und ist ansonsten schmucklos. Sie ist nach Augenschein alt und stammt wahrscheinlich auch von 1703.

Altarschrein

Der einfache Schrein des Altars stammt dem Befund nach aus der Zeit der Neugestaltung des Altars um 1703.

Geschichte des Altars

Zur Herkunft und Geschichte des Altars konnten keinerlei Quellen gefunden werden. Es lässt sich auch nicht klären, ob die vier Tafeln ursprünglich zu einem größeren Altarprogramm mit Mittelschrein gehörten. Die Unvollständigkeit der dargestellten Vita von St. Georg lässt dies möglich erscheinen.

Seine jetzige Form dürfte der Altar 1703 in Zusammenhang mit der inschriftlich datierten Gestaltung der gemalten Flügel erhalten haben.

Als Berufssoldat wurde St. Georg zum Schutzpatron der Soldaten und Helfer in den Schlachten. Er war auch einer der vierzehn Nothelfer⁶²¹. Der militärische Bezug des Hl. Georg könnte erklären, dass Darstellungen einer katholischen Heiligenlegende in eine evangelische Kirche eingebracht wurden, die auch als Garnisonskirche diente.

Im Dehio wird der Altar nicht erwähnt. Fissen berichtet 1960 von einer Renovierung der Kapelle „vor einigen Jahren“⁶²². Möglicherweise wurde dabei auch der Altar re-

⁶²⁰ Sachs 1973, S. 105-106

⁶²¹ Sachs 1973, S. 144-146

⁶²² Fissen 1960, S. 77

noviert. Unterlagen dazu waren nicht zu finden, aber der jetzige Zustand des Schnitzwerks lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass der Altar nach dem letzten Krieg zumindest überarbeitet wurde.

Stilistische Einordnung und Datierung des geschnitzten Mittelschreins

Die Ausführung der geschnitzten Tafeln lässt auf eine qualitätsvolle Werkstatt schließen. Zahlreiche Details legen eine Beziehung dieses Schreins zur Schule des Meisters von Osnabrück nahe.

Die Auflösung der Hintergrundflächen durch aus dem Erdreich herausbrechende Gesteinsmassive ist ein Kompositionselement, das sich in mehreren Altären findet, die von Manske der Osnabrücker Schule oder Werkstatt zugerechnet werden. Dazu gehören die Kreuzigungsszene, die Verhaftung, die Grablegung und die Auferstehung auf dem Retabel in Bad Zwischenahn / Kreis Ammerland (Schule des Meisters von Osnabrück, um 1525⁶²³), die Kreuzigungsszene in Oldendorf / Kreis Osnabrück (Werkstatt oder Schule des Meisters von Osnabrück, um 1520 – 1525⁶²⁴), sowie die Kreuzigungsszene in Cleverns (Schule des Meisters von Osnabrück, (siehe Cleverns Abb. 39-41), um 1520-1525⁶²⁵ und die Kreuzigungsszene, der Verrat und die Auferstehung auf dem Altar von Zetel (siehe Zetel Abb. 142, S. 0102 ,140, S. 0101).

Eine weitere Übereinstimmung sind die teilweise mondähnlichen vollrunden Gesichter, die im Georgsaltar bei der obersten Figur in der ersten Tafel, bei der Königstochter in der 2. Tafel sowie bei den Figuren der Taufszenen (3. Tafel) erkennbar sind.

Vergleichbare Köpfe, wenn auch filigraner ausgearbeitet, finden sich bei der Veronika in der Kreuztagung sowie der Frau des Pilatus in der Gerichtsszene von Oldendorf / Kreis Osnabrück (Werkstatt oder Schule des Meisters von Osnabrück, um 1520-1525)⁶²⁶ und in der Kreuzigungsszene von Edeweicht / Kreis Ammerland (Schule des Meisters von Osnabrück, um 1520-1525⁶²⁷) sowie im Snetlage-Altar von 1517 (Osnabrück, Dom) (Abb. 145, S. 104).

Diese Übereinstimmungen lassen die These vertretbar erscheinen, dass der Schnitzer dieses Altarschreins dem Umfeld der Schule des Meisters von Osnabrück zuzuschreiben ist, auch wenn die Figuren teilweise nicht von der gleichen lebendigen Bewegtheit sind wie in den zitierten Altären.

⁶²³ Manske 1978, S. 279-280

⁶²⁴ Manske 1978, S. 240-241

⁶²⁵ Manske 1978, S.189

⁶²⁶ Manske 1978, S. 240, Abb. 126

⁶²⁷ Manske 1978, S. 191, Abb. 125

In Vergleich mit den von Manske datierten Altären bietet sich daraus eine Datierung des Georgs-Altars auf die Zeit um 1520-1525 an.

Standort des Altars

Die St. Annen-Kapelle steht westlich der ehemaligen Stadtbefestigung an der Straße nach Wittmund. Eine alte Tafel, die heute über dem Westeingang angebracht ist, berichtet, dass diese Kapelle 1610 erbaut und 1660 erneuert wurde. Das Patrozinium St. Anna lässt aber auf einen Vorgängerbau aus katholischer Zeit schließen, der bereits – wie der Neubau – als Pfarrkirche für die Bewohner der Vorstadt gedient haben dürfte. Zur Zeit von Graf Anton Günther (1603 – 1667), der den Neubau förderte, war sie auch Garnisonskirche für die oldenburgischen Truppen, die in Jever lagen⁶²⁸.

Der Gesamtbau erwies sich bei einer Renovierung 1987/88 als so baufällig, dass er weitgehend neu aufgemauert werden musste, überwiegend unter Einhaltung des alten Grundrisses einschließlich dem polygonalen Chorabschluss⁶²⁹. Hieran erinnert eine kleine Tafel in der Nordwand mit der Jahreszahl 1987. Seit Aufhebung des Stadtfriedhofes 1803 dient der Bau als Friedhofskapelle.

⁶²⁸ Fissen 1960, S. 74

⁶²⁹ Diese Information stammt von Herrn Pastor Landig, Jever

Loquard (Gemeinde Krummhörn) / Landkreis Aurich (Ostfriesland)

Pfarrkirche - Mittelschrein eines Passionsaltars

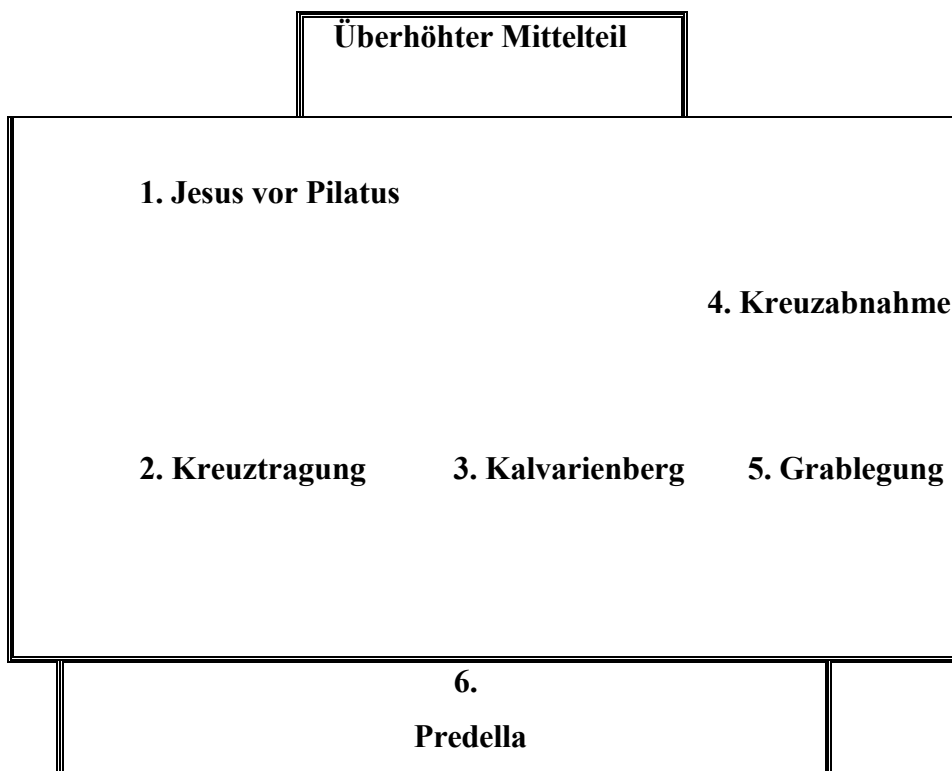
Geschnitzter Schrein - Umfeld des Osnabrücker Hauptmeisters – um 1520

(Abb. 74, S. 0053)

Material: Eiche – holzsichtig

Geringe Spuren alter Fassung

Schematischer Altarplan - nicht maßstabgerecht



Maße

Schrein	Höhe	1,73 m	Breite	2,59 m
Im überhöhten Mittelteil	Höhe	2,73 m	Breite	ca. 0,90 m
Predella	Höhe	0,65 m	Breite	1,80 m

Tiefe des Schnitzwerks ca. 10 cm

Das Programm

1. Linkes oberes Feld	Jesus vor Pilatus
2. Linkes unteres Feld	Kreuztragung
3. Mittelfeld	Kalvarienberg
4. Rechtes oberes Feld	Kreuzabnahme
5. Rechtes unteres Feld	Grablegung
6. Predella	Wellenfries

Der Altarschrein (Abb. 75, S. 0053)

Der Schnitzer hat die Passion in kontinuierlicher Abfolge ohne architektonische Zwischengliederung dargestellt, gleichsam als Simultanbühne. Damit erreicht er eine starke Verdichtung des Geschehens, aber dennoch bleiben die einzelnen Szenen selbstständig. Die Darstellung ist auf drei etwa gleichbreite Holztafeln verteilt.

1. Jesus vor Pilatus

Linke obere Szene (Abb. 76, S. 0054)

Die Gerichtsszene ist eingefügt zwischen dem zur Kreuztragung gehörenden Stadttor am linken Bildrand und dem Longinus aus der Kreuzigungsszene.

In der Mitte der Gruppe steht Jesus, den Oberkörper noch nach links zu Pilatus gewendet, in einer leidenden Haltung. Seine Hände sind gefesselt. Pilatus, in betonter Bedeutungsgröße, sitzt auf einem dominierenden Richtstuhl. Sein porträthafte Gesicht, das dem Betrachter zugewendet ist, zeigt ernste Würde. Die Rückenlehne seines Stuhls grenzt die Szene von dem zur Kreuztragung gehörendem Stadttor ab. Neben Pilatus steht ein junger Diener, der ihm vorgebeugt eine Schüssel hält und aus einem Krug Wasser über seine Hände gießt. Daraus ergibt sich, dass das Urteil gefällt ist. Entsprechend hat der rechts von Jesus in Rückenansicht dargestellte, nach rechts ausschreitende Soldat bereits seine Hand auf die Schulter Jesu gelegt, um ihn abzuführen, der Unterkörper von Jesus folgt schon dieser Bewegung.

Rechts von dem Jesus abführenden Soldaten steht eine Jesus zugewandte etwas gnomenhaft wirkende bärtige Gestalt mit Gugel – einer kapuzenartigen Kopfbedeckung, die beim einfachen Volk bis Anfang des 16. Jh. gebräuchlich war⁶³⁰ - und Kuhmaulschuhen, wie sie zu Beginn des 16. Jh. Mode wurden⁶³¹. Seine Schlitzärmel entsprechen ebenfalls dem Modetrend nach 1500⁶³². In der linken Hand hält er einen derben Knüppel. Diese Figur grenzt zusammen mit einer hinter ihr aufsteigenden Felsformation die Gruppe zum Kalvarienberg hin ab.

Zwei hinter Jesus stehende Männer, der eine mit erhobenem Arm, gehören vermutlich zu den Anklägern.

Mit der seitlichen Eingrenzung gelingt es dem Künstler, der Gruppe trotz der starken Dynamisierung der Einzelfiguren eine konzentrierte Geschlossenheit zu geben.

⁶³⁰ Loschek 1999, S. 219

⁶³¹ Loschek 1999, S. 333

⁶³² Loschek 1999, S. 411

Das Motiv

Da eine Verurteilung zum Kreuzestod nur durch den römischen Stadthalter ausgesprochen werden konnte, mussten die Hohenpriester Jesus vor Pilatus bringen⁶³³.

Alle vier Evangelien berichten ausführlich von der Gerichtsverhandlung bei Pilatus. Die in der darstellenden Kunst weit verbreitete Handwaschung des Pilatus zum Zeichen seiner Unschuld am Urteil, das die Hohenpriester verlangten, findet sich im Matthäusevangelium⁶³⁴.

Dieser Bericht ist die Vorlage für die Darstellung im Loquarder Altar.

2. Die Kreuztragung

Linke untere Szene (Abb. 76, S. 0054)

Um für den Betrachter eine perspektivische Tiefenwirkung sichtbar zu machen, sind die Figuren der vorderen Kreuztragungsszene deutlich größer als die der dahinterliegenden Gerichtsszene.

Das zweitürmige Stadttor, aus dem die Begleiter des Kreuzigungszuges herunterströmen, liegt auf der Höhe der Pilatuszene.

Der untere Teil der Tafel wird beherrscht von dem diagonal ins Bild gestellten Kreuz und der Gestalt Jesu, der hier im wörtlichen Sinne sein Kreuz auf sich nimmt. Das Kreuz liegt auf seiner linken Schulter auf, mit der übergreifenden linken Hand hält er es.

Jesus hat im Schreiten verhalten und wendet sich nach links unten zu der sich zu ihm vorbeugenden Veronika, der er das Schweiß Tuch mit der „vera icon“ zurückgibt.

Der parallel zu ihren Köpfen verlaufende Kreuzesbalken, die sich beim Tuch aufeinander zu bewegenden Hände und die einander zugewandten Gesichter erzeugen eine spürbare Verbindung zwischen diesen beiden Menschen.

Einen Kontrast hierzu findet sich auf der rechten Seite. Der vollplastisch ausgearbeitete gerüstete Soldat am rechten Bildrand ist durch den Kreuzquerbalken von Jesus getrennt. Mit einer eleganten Körperdrehung nach links holt er zum Schlag auf Jesus aus, um den Zug wieder in Bewegung zu bringen in Richtung Golgatha. Seinem Gesichtsausdruck ist die Verärgerung über die Verzögerung anzusehen, aber keine hasserfüllte Brutalität. An seinem Gürtel hängt eine Werkzeugtasche, in der Zange und Hammer erkennbar sind. Kompositorisch grenzt der Soldat das Geschehen von dem hinter seinem Rücken befindlichen Kalvarienberg ab.

Zwei weitere Soldaten rechts hinter dem Kreuz, die als Relief gearbeitet sind, verhalten in der Fortbewegung. Der rechte von ihnen mit fein ausgearbeitetem Bart und Kappe hat

⁶³³ Sachs 1973, S. 86

⁶³⁴ Mt. 27,11-26

eine sehr individualisierte Physiognomie und schaut auf den Betrachter. Eine dritte, bär-tige Person mit ebenfalls sehr personalisiert ausgearbeiteten Gesichtszügen steht zwischen den Soldaten und dem Kreuzquerbalken. Der Kopfbedeckung nach – ein mit einer Sendelbinde befestigtes Barett – ist es ein Zivilist. Er greift mit der rechten Hand unter den Kreuzquerbalken. Er scheint nachdenklich auf Jesus zu schauen.

Am linken Ende des Kreuzlängsbalken hat Simon von Kyrene mit misshüttem Gesicht, leicht vorgebeugt, den Balken untergefasst.

Hinter Simon von Kyrene wird die weinend in sich versunkene Maria von dem Apostel Johannes gestützt, dessen von Locken gerahmtes Gesicht von einem starken Gefühlsausdruck geprägt ist. Dahinter stehen drei weitere Frauen von denen, die nach Lukas Jesus gefolgt sind⁶³⁵.

Zwischen dieser Gruppe und dem Kreuzquerbalken steht ein junger, kurzlockiger Mann, der zum Begleitkommando gehören könnte, und ein friedlich aussehender Jüngling mit Barett, eventuell ein Zuschauer.

Das Motiv

Wie alle zum Kreuzestod Verurteilten musste auch Jesus sein Kreuz selbst zur Richtstätte tragen⁶³⁶. Alle Evangelien erwähnen die Kreuztragung nur in einem Satz, in den ersten drei Evangelien wird berichtet, dass Simon von Kyrene von der Wachmannschaft gezwungen wurde, das Kreuz zu tragen⁶³⁷.

Im Mittelalter erscheinen dann auch Maria und einige weitere Frauen auf den Darstellungen. Dies geht auf eine künstlerische Interpretation des Lukas-Evangeliums zurück, das berichtet, dass Jesus auf dem Wege zur Kreuzigung auch Frauen folgten⁶³⁸.

Im 14./15. Jh. wird die legendäre Gestalt der Heiligen Veronika in die Kreuztragungsbilder mit aufgenommen, wo sie ihm ihr Tuch reicht, damit er sein Gesicht abwischen kann. Sie erhält es zurück mit dem Abdruck seines Gesichts, der „vera icon“⁶³⁹.

Während die Passionsdarstellungen des späten Mittelalters häufig von Brutalität geprägt sind⁶⁴⁰, beschränkt sich der Künstler des Loquarder Altars auf eine sehr zurückhaltende Ausdrucksweise, auch bei der Kreuztragung.

⁶³⁵ Lk. 23,27

⁶³⁶ Sachs 1973, S. 223

⁶³⁷ Mt. 27,31-32, Mk. 15,20-21, Lk. 23-28

⁶³⁸ Lk. 23,27

⁶³⁹ Sachs 1973, S. 345

⁶⁴⁰ Sachs 1973, S. 224

3. Der Kalvarienberg

Mittlere Szene (Abb. 77, S. 0055)

Die Komposition war ursprünglich offensichtlich in drei Ebenen gegliedert, wobei die oberste von den drei verlorenen Kreuzen eingenommen wurde. Nur das Kreuz Jesu wurde bis auf den unteren Teil des Längsbalkens 1973 erneuert. Der untere Teil seines Längsbalkens bis zum Arm von Maria Magdalena gehört nach Augenschein zum ursprünglichen Bestand. Wo die Schächerkreuze standen, ist nicht mehr erkennbar. Um zu einer kompositorischen Harmonie zu gelangen, müssen alle drei Kreuze höher und die Querbalken schmäler als beim jetzigen Kreuz gewesen sein. Aus Platzgründen standen dabei die Schächerkreuze vermutlich wie beim Hochaltar in Kalkar schräg. Der Baldachin in seiner heutigen Form würde demnach nicht der ursprünglichen Komposition entsprechen, hatte aber bereits 1959 diese Gestalt⁶⁴¹.

Die mittlere Ebene links vom Kreuz nehmen Longinus und sein Knecht ein, die nach der Überlieferung den Seitenstich ausführten, bei dem das Austreten von Blut und Wasser den Tod Jesu anzeigte⁶⁴². In der sich später entwickelnden Legende wird überliefert, dass der fast blinde Longinus durch einen seine Augen treffenden Blutstropfen Jesu wieder sehend und dadurch gläubig wurde⁶⁴³.

Die die Lanze führenden Arme von Longinus und seinem Knecht sind ebenso wie die Lanze verloren, aber aus dem Gesichtsausdruck des Longinus ist erkennbar, dass ihn der sehend machende Blutstropfen noch nicht erreicht hat. Mit geschlossenen Augen und einem emotionslosen, in sein Schicksal ergebenen Gesichtsausdruck ist sein Antlitz mit dem fein ausgearbeiteten gepflegten Bart ins Leere gerichtet, die „Erweckung“ ist noch nicht erfolgt. Der kappenartige Hut mit der vorne hochgeschlagenen Krempe akzentuiert diesen Kopf zusätzlich. Der behelmte Knecht ist auf die Lanze konzentriert. Die Pferde der beiden stehen frontal zum Betrachter, sodass sie nur bis zu den Reitern plastisch ausgearbeitet sind.

Direkt unter dem Pferd des Longinus steht eine junge Frau, den Kopf mit einer turbanartigen Haube bedeckt, die ein kleines Kind auf dem Arm trägt. Da sie in die Handlung nicht eingebunden ist, wird sie zu den Zuschauern gehören, die den Zug begleiten. Das gleiche gilt für den Reiter zu ihrer Rechten, der an seinem spitzen Hut mit Knauf als Jude

⁶⁴¹ Robra 1959, Abb. 68

⁶⁴² Jo. 19,34

⁶⁴³ Legenda Aurea 1999, S. 182

gekennzeichnet ist. Ein solcher Hut war für Juden u. a. in Deutschland seit 1180 bis ins 16. Jh. Vorschrift⁶⁴⁴.

Rechts vom Kreuz hat der Schnitzer eine Gruppe von hintereinander gestaffelten gewappneten Soldaten dargestellt, davon einen zu Pferde. Diese Gruppe ist ihm zu einer Rüstungsschau geraten. Der Reiter trägt einen getriebenen Topfhelm, Brustharnisch sowie Arm- und Beinschienen. Auch das Pferdegeschirr ist mit seinen reichen Beschlägen detailliert ausgearbeitet. Der linke Soldat hinter ihm trägt einen Sturmhelm mit Kinnenschutz, der rechts hinter dem Pferd ebenfalls einen Topfhelm. Sehr überzeugend ist die perspektivische Staffelung dieser Gruppe.

Die Gruppe der Bewaffneten leicht überschneidend wendet sich darunter ein Reiter dem Betrachter zu. Von seinem Pferd sind nur Kopf und Hals plastisch ausgearbeitet. Der Reiter trägt einen Brustharnisch, darunter ein Gewand mit seitlich geschlitzten Ärmeln. Aus diesen Schlitzern schauen seine Arme hervor. Er trägt einen Hut mit einem übergebundenen Tuch. Über dem Brustharnisch hat er eine breitgliedrige Kette, die ihn als herausgehobene Persönlichkeit kennzeichnet. Mit dem steil nach oben auf Jesus weisenden rechten Arm ist er erkennbar als der „gute Hauptmann“⁶⁴⁵, dessen tiefe Bewegtheit der Schnitzer deutlich herausgearbeitet hat.

Rechts unter dem „guten Hauptmann“ hat der Schnitzer eine detailliert ausgearbeitete Portraitdarstellung eingefügt, einen jungen Mann, der dem Kraushaar und den wulstigen Lippen nach ein Schwarzafrikaner ist. Mit einem erstaunten und verständnislosen Gesichtsausdruck blickt er zum Hauptmann auf, dessen Äußerung ihm, wie der Schnitzer herausgearbeitet hat, nicht begreifbar ist. Über seiner linken Schulter trägt er eine bocksbeutelartige Reiseflasche.

Zwischen dem „guten Hauptmann“ und dem originalen Kreuzfuß ist Maria Magdalena im Begriff, am Kreuzfuß niederzuknien. Das linke Knie ist schon stark vorgebeugt, mit der linken Hand zieht sie den Mantel über dem rechten Knie hoch, mit der rechten Hand stützt sie sich am Kreuzbalken. Diese Darstellung des Bewegungsablaufes gibt der Figur eine große Lebendigkeit.

Hinter Maria Magdalena steht eine durch den Kreuzbalken verdeckte Frau, die sich nach Augenschein in situ befindet. Sie ist nicht zu identifizieren.

In der unteren Ebene wird die linke Seite eingenommen von der Gruppe der fünf trauernden Frauen mit Johannes. Die Mitte der Gruppe nimmt die zusammenbrechende Maria ein. Ihre Arme greifen haltlos ins Leere. Mit zarten Bewegungen bewahrt Johannes von

⁶⁴⁴ Loschek 1999, S. 273-274

⁶⁴⁵ Mk. 15,39

rechts den kraftlosen, nach links wegkippenden Körper vor dem Sturz. Auf der linken Seite ist eine mit vorgesetztem rechten Bein herantretende Frau im Begriff, ihr unter den rechten Arm zu fassen. Während bei der linken Frau der nach hinten ausschwingende Faltenlauf die Bewegung des Herantretens sichtbar macht, verdeutlichen die gestauchten, scharfkantigen Falten des Mantels Marias zwischen Knien und Boden das Zusammensinken ihres Körpers. Johannes ist durch den Zugriff auf Maria in die Handlung eingebunden.

Durch den aufeinander bezogenen Bewegungsablauf arbeitet der Schnitzer die enge Verbundenheit dieser drei Personen heraus, zu denen auch die hinter ihnen stehenden beiden Frauen durch ihre Kopfhaltung erkennbar in Beziehung gesetzt sind. Eine weitere Frau, die hinter Johannes steht, ist nicht in die Gruppe eingebunden, sondern schaut zu Jesus auf.

Kompositorisch bilden die Rücken der drei übereinandergestaffelten Frauen am linken Bildrand und das Pferd des Longinus die Abgrenzung zur Pilatusszene und der Kreuztragung.

Das rechte untere Bildfeld beherrscht ein junger, bartloser Reiter auf einem in Rückenansicht dargestellten Pferd. Er ist auffallend reich gekleidet mit Perlenreifen an den Ärmeln und an den Handgelenken. Die Ärmelansätze sind an den Schultern mit Fransen verziert, über die Schulter trägt er eine aufwendige Kette mit rechteckigen Gliedern. Sein Pferd ist mit einer wertvollen Decke geschmückt. Für den sonst an dieser Stelle häufig dargestellten Pilatus ist der vornehme Reiter zu jung, auch fehlt ihm der Herrscherstab. Möglicherweise ist es der Befehlshaber des Kreuzigungskommandos. Er wendet den Oberkörper leicht nach links und dreht den Kopf nach links unten zu dem neben ihm stehenden Kriegsknecht. In seiner eleganten Bewegung und seinem sehr individuell gestalteten ruhigen Gesichtsausdruck strahlt er eine gewisse Würde aus.

Dieser Reiter sowie darüber der junge Afrikaner wenden ihre Rücken zur Nachbartafel und grenzen so wieder die Szenen voneinander ab.

Unterhalb des Kreuzes steht ein jüngerer, halbplastisch ausgearbeiteter Mann. Er ist in den Hintergrund gerückt und wird links vom Mantel des Johannes überschritten, rechts von der Schulter und dem <fehlenden> rechten Arm des Kriegsknechts (Abb. 78, S. 0057). Seine detailliert ausgearbeiteten Locken fallen ihm bis auf die Schulter. Er trägt ein weiches Barett mit seitlich hochgeklappter Krempe, wie es um 1500 Mode war⁶⁴⁶, ebenso wie seine Haartracht mit den langen Locken und den Stirnfransen zur Mode nach

⁶⁴⁶ Loschek 1999, S. 120

1500 gehörte⁶⁴⁷. Auch sein enganliegender Wams mit den weiten Ärmeln und dem Faltenrock entspricht der eleganten Mode nach 1500⁶⁴⁸. Zusammenfassend kann man sagen, er ist „à la mode“ der gehobenen Stände in der Zeit nach 1500 gekleidet.

Sein Kopf ist nach rechts gewandt, er blickt mit einem aufmerksamen, portraithaft ausgearbeiteten Gesichtsausdruck seitlich aus dem Bild heraus. Sein rechter Arm ist angewinkelt erhoben, die Hand zusammengebogen, was vermuten lässt, dass er ursprünglich etwas gehalten hat. Er ist weder nach rechts noch nach links in die Handlung eingebunden, sondern steht isoliert.

Bei der Deutung dieser Person scheidet ein Stifter aus, da der lt. Robra für den Altar eventuell infrage kommende Stifter Victor Freese von Loquard zu dieser Zeit bereits 50 – 60 Jahre alt war⁶⁴⁹. Der hier Dargestellte dürfte jedoch kaum 30 Jahre alt sein. Wenn man dagegen unterstellt, dass die rechte Hand einen Klöpfel (hölzernen Schnitzerhammer) gehalten hat, wie er in Schortens (siehe Schortens, Abb. 102, S. 0078) ergänzt worden ist⁶⁵⁰, ließe sich die Hypothese vertreten, dass sich hier der Künstler selbst ins Bild gesetzt hat in einer Darstellungsweise, die ein Beleg für das wachsende Selbstbewusstsein der Künstler zu Beginn der Renaissance wäre.

An ähnlich herausgehobener Stelle, links am Fuß des Kreuzes, ist im Altar von Schortens eine als Künstlerselbstportrait interpretierte Figur eingefügt, die seitlich aus dem Altar herauschaut (siehe Schortens Abb. 102, S. 0078).

Ebenfalls in den 1509 vollendeten Altargemälden von Jan Joest von Kalkar für St. Nikolai in Kalkar erscheint eine als Künstlerselbstportrait gedeutete Figur am rechten Rand der Ecce-Homo-Tafel. Diese Figur ist nicht in die Handlung der Szene eingebunden und schaut als einzige aus dem Bild heraus. Schollmeyer sieht hierin eine portraithafte Selbstdarstellung des Malers⁶⁵¹. Im Aufbau der Figur und ihrer Zurückstellung durch Überschneidung des vor ihm stehenden Zuschauers ergibt sich eine vergleichbare, aber etwas zurückhaltendere Haltung als bei der Figur in Loquard.

Überragt wird die Szene von dem ergänzten oberen Kreuzteil und Korpus.

Bei der Einordnung der 21 Personen dieser Szene war die fundierte Arbeit von Günther Robra über den Loquarder Altar eine gute Hilfe⁶⁵².

⁶⁴⁷ Loschek 1999, S. 224

⁶⁴⁸ Loschek 1999, S. 459

⁶⁴⁹ Robra 1989, S. 84

⁶⁵⁰ Nöldeke 2003, Titelbild

⁶⁵¹ Schollmeyer 2004, S. 223

⁶⁵² Robra 1989

Das Motiv

Das Geschehen auf dem Kalvarienberg, die Kreuzigung, wird in allen vier Evangelien geschildert, besonders ausführlich im Johannes-Evangelium⁶⁵³. Dort werden als Anwesende neben den drei Gekreuzigten genannt der Apostel Johannes, Maria, die Schwester von Maria, Maria Magdalena und weitere Frauen, die um die Kleider Jesu würfelnden Soldaten und Longinus, der Jesus den Stich in die Seite beibringt. Dieser Personenkreis erscheint bereits im Codex Rabbula von 586⁶⁵⁴. Im 14./15. Jh. wurde diese Gruppe unter dem Einfluss der franziskanischen Frömmigkeit und der Passionsspiele dramatisiert und zur volkreichen Szene ausgeweitet, wobei die nicht zum Kreis der Heiligen gehörenden Personen bewusst in der Mode der Entstehungszeit der Altäre als Zeitgenossen der Betrachter dargestellt wurden⁶⁵⁵. Diesem Schema folgt auch die Kalvarienbergdarstellung von Loquard.

4. Die Kreuzabnahme

Rechte obere Szene (Abb. 79, S. 0058)

Die Szene ist in den oberen Teil des rechten Altardrittels eingesetzt auf der Höhe der Figurengruppe unter dem Kreuz auf dem Kalvarienberg.

Das etwas links der Mitte der Szene stehende Kreuz schließt durch seinen Querbalken das Bild nach oben ab.

Am linken Bildrand steht eine an den Kreuzquerbalken gelehnte Leiter, die kompositorisch die Funktion hat, die Handlung zum Kalvarienberg abzugrenzen. Auf der Leiter steht ein gnomenhafter Mann frontal zum Betrachter. Mit dem rechten Arm greift er Halt suchend über den Kreuzquerbalken. Er trägt Kuhmaulschuhe, Schlitzärmel und eine große Schamkapsel und ist damit nach der Mode des beginnenden 16. Jh. gekleidet⁶⁵⁶. Mit der linken Hand lässt er den vom Kreuz gelösten Leichnam Jesu an einem um die Hüfte Jesu gelegten Tuch in die Arme von Nikodemus gleiten, während Joseph von Arimathäa die herunterhängenden Beine auffängt. In den meisten Darstellungen umfängt Joseph von Arimathäa den Körper Jesu, während Nikodemus die Nägel herauszieht oder die Beine des Toten hält⁶⁵⁷. Da aber Joseph ein vornehmer Ratsherr war⁶⁵⁸, dürfte es in diesem Fall der mit einem gegürteten Mantel und mit einem wulstartigen Turban deutlich vornehmer

⁶⁵³ Jo. 19,17-38

⁶⁵⁴ Codex Rabbula, f. 13a

⁶⁵⁵ Sachs 1973, S. 219-222

⁶⁵⁶ Loschek 1999, S. 407

⁶⁵⁷ Sachs 1973, S. 215

⁶⁵⁸ Mk. 15,43

Gekleidete zu Füßen des Toten sein. Der kahlköpfige, füllige Nikodemus dagegen trägt eine schlichte Mönchskutte mit Kapuze.

Auffallend ist der im Verhältnis zu den anderen Personen fast kindlich kleine Körper von Jesus.

Diese drei Figuren am Kreuz sind durch ihre Zentrierung auf den Leichnam zu einer in sich geschlossenen Gruppe zusammengefasst, die vom Kreuz dominiert wird.

Rechts davon hat der Künstler mit Maria, der Mutter Jesu, dem sie stützenden Jünger Johannes, der durch ihren turbanartigen Hut gekennzeichneten Maria Magdalena und einer weiteren Frau wieder eine sehr geschlossene Gruppe geschaffen, die durch ihre Ausrichtung zur Szenenmitte auf Jesus mit der zentralen Handlung vernetzt ist und durch ihre Gestik Emotion erkennbar macht. Diese Gruppe grenzt die Handlung nach rechts zum Bildrahmen ab.

Dadurch, dass die Figuren dieser Szene von den Personen der Grablegung überschritten werden und kleiner dargestellt sind, erzeugt der Schnitzer eine eindrucksvolle Tiefenwirkung, ohne der hinteren Szene ihre Bedeutung zu nehmen.

Das Motiv

Alle Evangelien berichten, dass Joseph von Arimathäa von Pilatus den Leichnam Jesu erbat. Die eigentliche Kreuzabnahme, die zu einem sehr verbreiteten Motiv in der darstellenden Kunst wurde, wird nur knapp erwähnt. Das Johannes-Evangelium berichtet zusätzlich von der Beteiligung des Nikodemus bei der Kreuzabnahme⁶⁵⁹.

In der frühen mittelalterlichen Buchmalerei wird das Thema schon dargestellt, aber nur mit den unmittelbar Beteiligten, Jesus, Joseph von Arimathäa und Nikodemus, beispielsweise im Codex Egeberti⁶⁶⁰. Die Gotik dramatisiert den Vorgang und vergrößert den Personenkreis um Maria, Johannes und weitere Frauen⁶⁶¹. Diesem Kanon folgt die Darstellung auf dem Loquarder Retabel.

5. Die Grablegung

Rechte untere Szene (Abb. 79, S. 0058)

Die Grablegung wird in der unteren Hälfte der rechten Tafel dargestellt.

Der diagonal im Bildfeld stehende monumentale Sarkophag, der, abweichend von vielen Darstellungen, mit der Körpergröße Jesu korrespondiert, bildet die Bildachse, um die sich neun Personen gruppieren.

⁶⁵⁹ Jo. 19,38-39

⁶⁶⁰ Ronig 1977, S. 105, Fol. 85v

⁶⁶¹ Sachs 1973, S. 215-216

Am Fußende des Sarges greift Nikodemus mit verinnerlichtem Gesichtsausdruck unter das Leichentuch, auf dem der Körper Jesu liegt. Auch hier trägt Nikodemus das Mönchshabit mit Kapuze. Besondere Aufmerksamkeit hat der Schnitzer der verzierten Tasche zukommen lassen, die Nikodemus seitlich hängen hat.

Am Kopfe steht Joseph von Arimathäa, dessen Gesicht gesammelten Ernst und Trauer ausdrückt. Mit dem rechten Arm hält er den Körper des Toten, während er mit dem linken unter seinen Kopf greift. Gemeinsam sind sie im Begriff, Jesus in den Sarkophag zu legen.

Bei diesen beiden Männern in ihrer extrem unterschiedlichen Physiognomie und Figur sind dem Schnitzer zwei ausgeprägte Charakterstudien gelungen.

Rechts von Joseph steht am Kopf des Toten eine der Frauen, die assistierend unter das Leichentuch mit dem Kopf Jesu greift.

Hinter dem Sarkophag zwischen Joseph und Nikodemus stehen drei weitere Frauen, von denen die rechte mit vorgebeugtem Kopf den rechten Arm des Toten anhebt, eine Szene von besonderer Innigkeit. Auch die beiden anderen Frauen sind erkennbar auf Jesus orientiert.

Am rechten Bildrand vor dem Sarkophag steht Johannes, den Kopf mit den stark gearbeiteten Locken leicht erhoben, den Blick zum Sarg gewandt.

Vor Johannes kniet die gebrochen wirkende, in sich versunkene Maria, die den Blick ins Leere gerichtet hat. Ihr weiter Mantel staucht sich mit kurzen, kantigen Falten auf dem Boden. Die Hände hat sie betend gefaltet. Von rückwärts stützt sie Johannes durch eine leichte Berührung mit seiner linken Hand.

Den Gegensatz zu der abwesend wirkenden Maria bildet Maria Magdalena. Sie kniet leicht vorgebeugt, Maria zugewandt, ebenfalls vor dem Sarg, zeigt aber deutliche Aktivität. Ihr rechter Arm <die Hand ist abgebrochen> ist erhoben in Richtung zu dem <abgebrochenen> linken Arm Jesu, vermutlich, um ihn zu berühren. Über Kreuz öffnet sie mit ihrer linken Hand die Salbdose, um den Toten zu salben. Ihr ausschwingender Mantel mit den diagonalen Längsfalten und der scharfkantigen Faltenstruktur am Boden verleiht der Figur zusätzliche Dynamik.

Während Johannes, Maria und Maria Magdalena eine selbstständige Gruppe vor dem Sarg bilden, sind die anderen sechs Figuren als ovaler Rahmen auf den Toten ausgerichtet, mit dem vier von ihnen auch direkt in Berührung stehen und bilden gleichzeitig die kompositorische Abgrenzung zur Kreuzabnahme.

Bei aller Intensität der Darstellung bleibt die Grablegung frei von Pathetik.

Das Motiv

Im Johannes-Evangelium wird berichtet, dass Joseph von Arimathäa, ein vornehmer Ratsherr und heimlicher Anhänger Jesu, den von Pilatus freigebetenen Leichnam Jesu zusammen mit Nikodemus in einer Höhle beisetzte⁶⁶². In Anpassung an den regionalen Brauch ersetzte die westliche Kunst die Höhle durch einen Sarkophag.

Bei Matthäus wird überliefert, dass auch mehrere Frauen bei der Grablegung dabei waren⁶⁶³.

Aus diesen Überlieferungen schöpft die Grablegungsszene in Loquard.

6. Die Predella (Abb. 74, S. 0053)

Der Restaurator Johann Holstein, Aurich, stellt in seinem Restaurierungsbericht vom 6. 12. 02⁶⁶⁴ fest, dass das Corpus der Predella 1973 erneuert wurde, die Applikationen mit dem Falwerk aber zum Originalbestand gehören. Das Falwerk zeigt Ähnlichkeit mit der Orgelepore im benachbarten Rysum, die durch eine Inschrift als Stiftung von Victor Frese, Häuptling von Loquard, gesichert ist und mit dem in Buttforde (siehe Buttforde).

Geschichte des Altars

Der geschnitzte Mittelschrein hatte ursprünglich Seitenflügel sowohl am Schrein als auch am überhöhten Mittelteil, wie man an den noch vorhandenen Scharnieransätzen erkennen kann.

Diese Flügel waren nach der Beschreibung von Mithoff 1880 noch vorhanden, allerdings außen und innen blau gestrichen. Dort heißt es auch: „*Der Altar ist ohne hervorragenden Kunstwert*“⁶⁶⁵.

Robra, der sich intensiv mit dem Altar befasst hat, berichtet, dass eine starke mehrschichtige weiße Übermalung des Altars bei einer Restaurierung 1950/51 entfernt wurde. Seitdem stellt sich der Altar holzsichtig dar⁶⁶⁶.

Die filigran ausgearbeiteten Holzfiguren könnten zu der Vermutung verleiten, dass der Altar ursprünglich holzsichtig geschaffen wurde. Rosenfeld weist in ihrem Aufsatz zu nicht polychromierten Skulpturen jedoch darauf hin, „*dass zwischen der Entscheidung über die fassungstechnische Ausgestaltung einer Holzskulptur und dem Ausführungsgrad der Schnitzarbeit kein zwingender Bedingungs-zusammenhang besteht*“⁶⁶⁷.

⁶⁶² Jo. 19,38-42

⁶⁶³ Mt. 25,55 u. 61

⁶⁶⁴ Holstein 2002, S. 1

⁶⁶⁵ Mithoff 1880, S. 134

⁶⁶⁶ Robra 1959, S. 36 u. Robra 1989, S. 7

⁶⁶⁷ Rosenfeld 1994, S. 233

Robra konnte in seiner Untersuchung des Altars 1989 durch erhaltene Spuren von Farbresten in Falten und auf der Rückseite von Figuren überzeugend nachweisen, dass es eine alte Fassung gab, die er rekonstruieren konnte⁶⁶⁸. Die Fassung muss nach der Untersuchung von Robra sehr farbfreudig gewesen sein, z. B. der Mantel von Jesus rot, der Mantel der Maria Magdalena lebhaft blau, ihr Gewand gelbgrün, der Mantel von Longinus rot, der Mantel von Maria Magdalena und Maria in der Grablegung blau, das Gewand weiß, die Kutte von Nikodemus rosarot, das Gewand des Johannes grün, sein Mantel rot. Sofern die gleichen Personen auf unterschiedlichen Szenen erscheinen, waren sie stets farblich gleich dargestellt, sodass die Wiedererkennung für den Betrachter erleichtert wurde. Robra geht davon aus, dass es sich hierbei um die Erstfassung handelt. Letzte Reste sind an geschützten Stellen auch heute noch erkennbar.

1973 wurde die verlorengegangene Darstellung des Gekreuzigten durch einen Oberammergauer Künstler ergänzt, wobei der Kreuzlängsbalken an den vorhandenen alten Stumpf angesetzt wurde. Die verlorenen Schächerkreuze wurden nicht erneuert. 2002 wurde das Schnitzwerk *„von Staub und Verunreinigungen und insbesondere von Spinnenweben gesäubert.“*⁶⁶⁹

Stilistische Einordnung und Datierung

Robra sieht den Loquarder Altar in der Nachfolge des Hochaltars von St. Nikolai, Kalkar⁶⁷⁰. Diese These soll nachfolgend untersucht werden.

Der geschnitzte Mittelteil des Kalkarer Hochaltars von St. Nikolai wurde zwischen 1498 und 1500 von Meister Loedewich vollendet, nachdem der zuerst beauftragte Meister Arnt van Zwolle, von dem der Gesamtentwurf stammte, 1491 gestorben war (Abb. 80, S. 0059). Beim Tode von Meister Arnt war das Schreingehäuse fertig gestellt, aber nur wenige Figuren bereits vollendet oder angefangen. Die auftraggebende Liebfrauenbruderschaft zu Kalkar sicherte sich nach dem Tod von Meister Arnt den Schreinkasten und die fertigen bzw. angefangenen Werkstücke und lagerte sie in Kalkar ein, wobei unbekannt ist, um welche Teile des Figurenprogramms es sich handelte. Weiterhin verfügte die Bruderschaft über den Entwurf von Meister Arnt mit dem ikonographischen Programm⁶⁷¹. Mit der Suche nach einem Nachfolger für Meister Arnt tat die Bruderschaft sich schwer. Erst mit Ludwig Jupan aus Marburg, in Kalkar „Meister Loedewich“ genannt, kam es zwischen 1498 und 1500 zur Vollendung des Altars, dabei fanden der Schrein und die

⁶⁶⁸ Robra 1989, S. 68–73, Abb. S. 71, 72, 73

⁶⁶⁹ Holstein 2002, S. 3,

⁶⁷⁰ Robra 1989, S. 76

⁶⁷¹ Schollmeyer 2004, S. 20–22

Werkstücke von Meister Arnt Verwendung, auch das ikonographische Konzept musste Meister Loedewich beibehalten. Die Werkstücke wurden aber teilweise von ihm überarbeitet, sodass die heutige Ansicht des Altars stark von der Zeit um 1500 geprägt ist⁶⁷².

Der Schreinkasten mit seinem überhöhten Mittelteil und den Seitenflügeln oben und unten stimmt mit dem ursprünglichen Zustand in Loquard überein.

Der architektonische Aufbau des Schreinprogramms beider Altäre zeigt große Ähnlichkeit. Ebenso wie in Loquard sind die Passionsszenen – Gebet am Ölberg (in Loquard die Pilatuszene), Kreuztragung, Kalvarienberg, Kreuzabnahme und Grablegung – nach der Art einer Simultanbühne ohne Zwischenarchitektur in gleicher Weise angeordnet (Abb. 80, S. 0059). Die Anordnung der in den schmalen, überhöhten Mittelteil hineinreichenden Kreuze mit den aus Platzgründen schräg gestellten Schächerkreuzen könnte auch für Loquard nachvollziehbar sein, wo die Original-Kreuze verloren sind.

Bei der Darstellungsweise der Figuren ergeben sich jedoch erhebliche Unterschiede, wobei auch eine Rolle spielt, dass der Loquarder Altar, wie später noch ausgeführt wird, ca. 20 - 25 Jahre später anzusetzen ist.

Der Schnitzer des Hochaltars von Kalkar hat die „volkreichen Szenen“ so extrem entwickelt, dass die Einzelfiguren an Aussagekraft verlieren und auch die Abgrenzung der einzelnen Szenen untereinander verschwimmen. Die Figuren sind typisiert und zeigen eine manchmal maniert wirkende Haltung (Abb. 81 u. 82, S. 0060 - 0061).

Dagegen hat der Loquarder Künstler eine übersehbare Figurenanzahl so angeordnet, dass jede ihre Individualität hat und die Beziehungen zueinander erkennbar sind. Die Figuren sind bis ins Porträtliche sehr lebendig, wirklichkeitsnah und emotionalisiert dargestellt. Der Verzicht auf Brutalität und Passionsspieldrastik gibt der Darstellung einen sehr verinnerlichten Ausdruck.

Vom Zeitabstand und vom stilistischen Unterschied her erscheint ein Werkstattzusammenhang unwahrscheinlich, auch wenn der Loquarder Künstler die formale Gestaltung des Altars von Kalkar übernommen hat.

Die Personalisierung der Figuren, verbunden mit einer starken Herausarbeitung der gefühlsmäßigen Einbindung der Beteiligten in die Handlung im Altar von Loquard, findet sich im ostfriesischen Bereich nur bei dem Altar von Holtgaste, der in dieser Arbeit dem engen Umkreis des Hauptmeisters von Osnabrück zugeschrieben wird. Zwischen diesen

⁶⁷² Wolff-Thomsen 1997, S. 127-142

beiden Altären besteht eine erkennbare Verwandtschaft. Auch Noah sieht zwischen diesen beiden Altären eine enge Verbindung⁶⁷³.

Im Loquarder Altar finden sich Beziehungen zum Werk des Osnabrücker Hauptmeisters, z. B. der junge Reiter unten rechts auf der Kreuzigungsszene, der nach dem Vorbild des Hl. Martin in Kloster Oesede gearbeitet wurde, datiert um 1515. Er wird dem Hauptmeister zugeschrieben⁶⁷⁴ (Abb. 77a, S. 0056). Die Haltung, das Gesicht und die Kopfhaltung sind nahezu identisch.

Auch das Gesicht Jesu in der Kreuztragung zeigt eine Nähe zu dem „Christus auf der Rast“, datiert 1517-1520, Diözesanmuseum Osnabrück, dem Hauptmeister zugeschrieben⁶⁷⁵ (Abb. 66, S. 0048) sowie dem „Kopffragment eines Kruzifix“, ebendort, datiert 1517-1520 und dem Umkreis des Hauptmeisters zugeschrieben⁶⁷⁶ (Abb. 67, S. 0049). Der „Heilige Rochus“, dem Hauptmeister zugeschrieben und auf 1515 datiert⁶⁷⁷ (Abb. 77b, S. 0056), zeigt deutliche Beziehungen zum Longinus im Kalvarienberg. Es ist der gleiche in sich gekehrte Gesichtsausdruck und eine ähnlich erschöpft wirkende Kopfhaltung mit den tiefliegenden, schrägen Augen.

Es zeigt sich eine vergleichbar intensive Gefühlsbetonung der lebensnah und beseelt dargestellten Personen, wie sie nur bei den dem Hauptmeister zugeschriebenen Werken zu finden ist.

Da sich vom Hauptmeister keine vollständigen Altäre erhalten haben, lassen sich nur Einzelfiguren zum Vergleich heranziehen, die aber recht aussagekräftig sind, wie die Beispiele zeigen.

So kann man eine Verwandtschaft des Loquarder Altars mit dem Werk des Osnabrücker Hauptmeisters für möglich halten. Der Loquarder Altar wäre dann neben dem Holtgaster Altar einer von zwei erhaltenen Altarverbänden aus dem Umfeld des Hauptmeisters.

Der Bezug zu den zitierten Werken des Hauptmeisters von Osnabrück, die zwischen 1517 und 1520 datiert werden, legt 1520 als „*terminus post quem*“ nahe. Damit stimmen auch die modischen Details überein. Wenn der Dehio 1520-1530 annimmt⁶⁷⁸, scheint das wegen der schon Mitte der 20er Jahre in Ostfriesland einsetzenden Reformation⁶⁷⁹ etwas spät.

⁶⁷³ Noah 1996, S. 294

⁶⁷⁴ Manske 1978, S. 207, Abb. 19

⁶⁷⁵ Manske 1978, S. 249, Abb. 28

⁶⁷⁶ Manske 1978, S. 252-253, Abb. 31

⁶⁷⁷ Manske 1978, S. 192 u. Abb. 20

⁶⁷⁸ Dehio 1992, S. 865

⁶⁷⁹ Smid 1973, S. 116-118

Die Frage nach dem Auftraggeber

Es ist unwahrscheinlich, dass ein so hochwertiger Altar in eine so kleine Kirche kommen konnte ohne Hilfe eines Stifters. Quellen hierzu sind nicht verfügbar, Robra sieht aber als möglichen Stifter Victor Frese (ca. 1464-1527)⁶⁸⁰. Dieser war Häuptling und Kirchenpatron von Loquard, Campen und Rysum und verfügte über einen beachtlichen Grundbesitz. Die Tatsache, dass er die ostfriesischen Grafen Enno I. und Edzard I. 1489 und 1491 auf ihren Pilgerfahrten nach Jerusalem begleitete⁶⁸¹, spricht für eine grenzüberschreitende Bildung. Er blieb bis kurz vor seinem Tod 1527 dem katholischen Glauben treu⁶⁸². Robra führt die durch Inschrift als Stiftung belegbare Orgelempore im benachbarten Rysum und das ihm zugeschriebene spätgotische Portal in Loquard als Beispiele seiner Stiftertätigkeit an. Zusätzlich stattete er die Kirche von Loquard mit Land aus. Aus dieser Fürsorge von Victor Frese für die Kirchen in seinem kleinen Reich schließt Robra auf die Möglichkeit, dass er auch der Stifter dieses Altars ist⁶⁸³. Diese These wirkt nachvollziehbar.

Standort des Altars

Die Kirche von Loquard wurde auf einer Wurt in der flachen Marschlandschaft der Krummhörn, dem an den Dollart grenzenden westlichsten Teil Ostfrieslands, erbaut. Die Anbindung an die offene See und die wachsende wirtschaftliche Stärke durch die fruchtbaren Böden nach Ausdehnung des im 11. Jh. beginnenden Deichbaus führten zu einer Intensivierung des Kirchenbaus in dieser Gegend⁶⁸⁴.

Die aus Backstein errichtete Saalkirche war ursprünglich über vier Joche gewölbt. Heute zeigt der Kirchenraum eine flache Balkendecke, nur im Chorjoch ist ein Domikalgewölbe erhalten. Der Bau wird auf das dritte⁶⁸⁵ bzw. auf das vierte Viertel des 13. Jh.⁶⁸⁶ datiert. Im Chorjoch steht der Mittelschrein des Schnitzaltars auf einem 1964 von der Ostwand in den Chorbereich vorgezogenen Stipes⁶⁸⁷.

⁶⁸⁰ Robra 1989, S. 84

⁶⁸¹ Smid 1974, S. 74

⁶⁸² Smid 1974, S. 122

⁶⁸³ Robra 1989, S. 84

⁶⁸⁴ Schmidt 1975, S. 33

⁶⁸⁵ Dehio 1992, S. 865

⁶⁸⁶ Haiduck 1986, S. 124

⁶⁸⁷ Dehio 1992, S. 865

Oldorf (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland

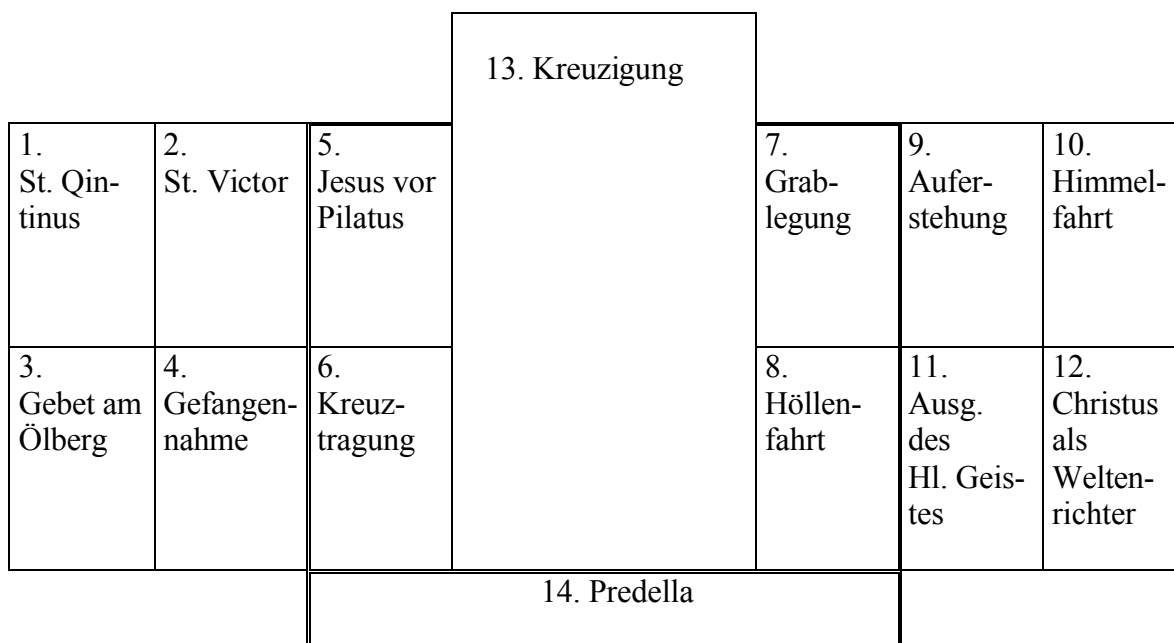
St. Marien-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar

Geschnitzter Flügelaltar – Schule des Meisters von Osnabrück oder Nachfolge,
1520-1525 (Abb. 83, S. 0062)

Material: Eiche

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan – nicht maßstabgerecht



Die Nummerierung folgt bis auf die Kreuzigung dem chronologischen Ablauf

Maße:

Mittelschrein – überhöhter Mittelteil	Höhe 2.50 m	
Mittelschrein seitlich der Überhöhung	Höhe 1.96 m	
Gesamtbreite des Mittelschreins	2,70 m	
Gesamtbreite inkl. Seitenflügel	4,20 m	
Seitenflügel	Höhe 1.96 m	Breite 1,20 m
Bildfelder im Mittelschrein	Höhe 0.84 m	Breite 0,63 m
Bildfelder der Seitenflügel	Höhe 0.84 m	Breite 0,58 m
Predella	Höhe 0,72 m	Breite 3,14 m

Programm des Schreins und der Seitenflügel lt. Altarplan

- | | |
|----------------------|-------------------------------------|
| 1. St. Quintinus | 8. Höllenfahrt |
| 2. St. Victor | 9. Auferstehung |
| 3. Gebet am Ölberg | 10. Himmelfahrt |
| 4. Gefangennahme | 11. Ausgießung des Heiligen Geistes |
| 5. Jesus vor Pilatus | 12. Jüngstes Gericht |
| 6. Kreuztragung | 13. Kreuzigung |
| 7. Grablegung | 14. Predella |

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

Die Beschreibung folgt bis auf die Kreuzigung der chronologischen Reihenfolge, die aber nicht der heutigen Anbringung der Tafeln entspricht (siehe Altarplan).

1. St. Quintinus

Linker Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 84, S. 0063)

In der Bildmitte sitzt Quintinus in einer durch die Nagelung vorgegebenen gespreizten Haltung auf einem thronartigen Sessel mit hoher Rückenlehne. Er trägt über seinem Untergewand eine Kasel. Seine Körperhaltung bildet eine leichte S-Kurve.

Ein rechts von ihm kniender Folterknecht mit gezwirbeltem Schnurrbart und porträthaft ausgearbeiteten Gesichtszügen treibt ihm Nägel durch Hände und Fasser. Durch die Farbfassung ist bei ihm die Schlitzmode gut erkennbar. Hierfür wurden die Oberstoffe aufgeschnitten und mit farbigen Stoffen unterlegt. Diese Mode entstand Ende des 15. Jh. zuerst bei den Landsknechten. Nach 1500 setzte sie sich allgemein durch⁶⁸⁸.

Hinter dem Folterknecht wird das Bildfeld abgeschlossen durch die Fassade eines dreiachsigen, zweistöckigen Gebäudes, das lt. Ochsenfarth bei der Restaurierung von 1666 eingefügt wurde⁶⁸⁹. Links von Quintinus stehen drei Männer, die das Geschehen beobachten.

Der linke, der die beiden anderen Figuren überschneidet, ist herausgehoben durch reiche Kleidung und eine Krone.

Bis auf den Folterknecht wirken die Figuren etwas steif und beziehungslos.

Diese und die nächste Tafel waren nach Ochsenfarth für die beiden Auszüge auf den Seitenflügeln gedacht und sind deshalb mit 0.43 m schmaler als die anderen Tafeln⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ Loschek 1999, S. 411

⁶⁸⁹ Ochsenfarth 1986, S. 10

⁶⁹⁰ Ochsenfarth 1986, S. 4

Das Motiv

Nach der örtlichen Überlieferung stellt diese Tafel St. Quintinus dar, einen der zusätzlichen Schutzpatrone der Kirche. Er war römischer Bürger aus edlem Geschlecht und lebte zur Zeit des Kaisers Diocletian (284-305). Er wurde in Amiens auf Befehl von Maximianus, des Mitregenten von Diocletian, Opfer der Christenverfolgung und grausam hingerichtet, u.a. indem man zahlreiche Nägel in seinen Körper schlug.⁶⁹¹ Dieser Teil des Martyriums wird hier dargestellt.

2. St. Victor

Linker Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 84, S. 0063)

Auf der Tafel ist die Szene dargestellt, wie St. Victor als zentrale Figur betend niederkniet und demutsvoll den Henkerstreich erwartet. Sein Mantel ist durch vertikale Falten gegliedert, die sich am Boden beutelartig stauchen.

Links von ihm steht der in der Schlitzmode und mit Kuhmaulschuhen gekleidete Scharfrichter, der in einer dynamisch-spiralförmigen Bewegung mit dem Schwert zum tödlichen Streich ausholt. Sowohl seine Kleidung als auch seine Physiognomie stimmen mit dem Folterknecht auf der Quintinus-Tafel überein, er ist offensichtlich nach der gleichen Vorlage gearbeitet und ist die bewegteste Figur dieser Tafel.

An der rechten Bildseite steht eine Gruppe von drei Männern, die nach der Gestik in ein Gespräch vertieft sind und sich für die Hinrichtungsszene nicht interessieren. Der Kleidung nach sind es Würdenträger. Der rechte vordere, der von den anderen nicht überschritten wird, wird betont durch die reiche, vertikale, ein wenig steif wirkende Faltengliederung seines Mantels, dessen Fläche durch die Kontrapoststellung vergrößert wird. Die anatomische Durchgestaltung dieser Haltung wirkt ungelenkt.

Den Hintergrund bildet eine aufsteigende Landschaft mit Felsen, Wiesen und einer Baumgruppe.

Das Motiv

Diese Tafel soll nach der örtlichen Überlieferung St. Victor darstellen. Von ihm berichtet die Legenda Aurea, dass er – auch zur Zeit des Maximianus, seit 285 Mitregent von Diocletian - an einem Hinrichtungsfeld vorbei kam, wo man eine große Zahl von Christen getötet hatte. Als er sich den Henkersknechten als Christ zu erkennen gab, töteten sie ihn sofort auch⁶⁹².

⁶⁹¹ Legenda Aurea 1999, S. 630

⁶⁹² Legenda Aurea 1999, S. 561

3. Gebet am Ölberg

Linker Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 84, S. 0063)

In einer von einem Palisadenzaun umzäunten Landschaft kniet der betende Jesus.

Seine Haltung ist sehr gerade und etwas starr. Er ist nach links gewendet, wo ihm auf einer Erhöhung der Engel mit dem Kelch erscheint, zu dem er betend die Hände erhebt.

Sein Gewand, das ihn bogenförmig umfängt, ist durch schräg nach unten laufende Falten sparsam gegliedert, nur an den Füßen bilden sich aufgestauchte Knicke.

Im Vordergrund sitzt links der Jünger Johannes allein in einer schläfrigen Haltung. Seine linke Hand liegt auf einem Buch. Sein Umhang umfängt den Körper in ovalen Bögen, die Innenfläche ist durch kurze Knicke gegliedert. Links unten ist der Umhang hochgeklappt, ohne dass der Restaurator hier eine Farbabsetzung vorgenommen hat.

Bei der rechten Gruppe – nach Markus sind es Jakobus und Petrus⁶⁹³ – sitzt Jakobus aufrecht in schläfriger Haltung, während Petrus seinen Kopf in die linke Hand stützt und eine entspannte Schlafhaltung mit leicht angezogenen Beinen zeigt. Sein Umhang ist von den Schultern gegliedert und liegt auf seinem Knie. Er ist die am stärksten ausgearbeitete Figur dieser Gruppe.

Rechts im Hintergrund kommen durch ein Gattertor die Häscher mit Judas an der Spitze, erkennbar an seinem Geldbeutel.

Die gesamte Tafel zeigt in einer spiegelbildlichen Komposition Anklänge an die entsprechende Tafel in Cleverns, ohne deren Intensität zu erreichen (siehe Cleverns 2).

Das Motiv

Das Lukas-Evangelium berichtet, wie Jesus zum Ölberg ging, um dafür zu beten, dass dieser Kelch an ihm vorübergehe, während die auf ihn wartenden drei Jünger, Petrus, Jakobus und Johannes, die mit ihm beten sollten, einschliefen⁶⁹⁴. Diese Schilderung liegt der Tafel zu Grunde.

4. Gefangennahme

Linker Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 84, S. 0063)

In der Bildmitte steht der gefesselte Jesus in einer Kontrapoststellung, die es ermöglicht, die Figur gemäß ihrer Bedeutung voluminöser darzustellen. Die reiche Faltengliederung seines Mantels belebt die Figur, ebenso die vom Kopf bis zum nackten Fuß verlaufende S-Kurve.

Rechts von Jesus beugt sich der seitlich stehende Judas bogenförmig zu Jesus hinüber, um ihm den verräterischen Kuss zu geben. In der linken Hand hält er den Geldbeutel.

⁶⁹³ Mk. 14,33

⁶⁹⁴ Lk. 22,41-45

Auf der linken Seite wendet sich ein Häscher aus einer leicht nach links gewandten Standposition spiralförmig zu Jesus, dem er bereits die Hände gefesselt hat. Die Physiognomie dieses Soldaten stimmt mit den Scharfrichtern der St. Quintin-Tafel, der St. Victor-Tafel und dem Wächter in der Pilatusszene überein, sodass viermal dieselbe Vorlage benutzt wurde.

Durch die geschickte Bildkomposition der beiden sich aus einem gewissen Abstand heraus zu Jesus hinüberbeugenden Figuren füllt der Schnitzer mit dieser Dreiergruppe den Vordergrund der Bildtafel.

Zwischen Jesus und dem Häscher steht im Hintergrund auf einer Erhöhung ein weiterer Häscher, auch wieder in s-kurvenförmiger Haltung als Kennzeichnung seiner aktiven Teilnahme. Den rechten Arm hat er zum Schlag erhoben oder er hielt eine verlorengegangene Fackel.

Die anderen drei Personen im Hintergrund nehmen nicht an der Handlung teil, sondern scheinen den Vorgang zu beobachten. Als Apostel lässt sich keiner interpretieren, auch nicht der mittlere barhäuptige, da er nicht barfüßig ist, wie die Apostel allgemein dargestellt werden.

Die drei vorderen Figuren, stark bewegt aufeinander bezogen, wirken darstellerisch stark durchgearbeitet, während die hinteren von einer etwas schlichteren Machart zu sein scheinen.

Bei dieser Tafel finden sich deutlich Ähnlichkeiten mit der entsprechenden Tafel in Cleverns (siehe Cleverns Tafel 2).

Die Oldorfer Tafel gewinnt durch Reduzierung auf die zentralen Figuren an Ausdruckskraft, auch wenn die Gesamtausführung im Vergleich mit Cleverns schlichter ist.

Das Motiv

Die Verhaftungsszene, die u.a. bei Matthäus geschildert wird⁶⁹⁵, wird hier in stark verkürzter Form dargestellt. Der Künstler verzichtet auf Apostel und die Nebenszene mit Malchus. Dadurch ist die Darstellung auf die zentrale Handlung der Gefangennahme Jesu konzentriert.

5. Jesus steht vor Pilatus

Linke Altar-Seite – Oberes Register (Abb. 85, S. 0064)

In der Bildmitte steht der an den Händen gefesselte Jesus in aufrechte Haltung. Belebt wird die Figur durch die dicht nebeneinander verlaufenden senkrechten Röhrenfalten sei-

⁶⁹⁵ Mt. 26,47-52

nes Mantels, die Schüsselfalte seines Umhanges und das Ausschwingen seines unteren Mantelendes.

Auf der linken Seite sitzt Pilatus auf seinem perspektivisch etwas verzerrten Richtstuhl. Er hat die Hände im Redegestus erhoben, sein vorne offen stehender Mantel fällt in gestauchten Falten auf Sitz und Boden. Er ist links unten wie umgeweht umgeschlagen und zeigt so die farblich abgesetzte Innenseite.

Bei diesen beiden Figuren wird eine Beziehung zueinander erkennbar.

Die zwischen Jesus und Pilatus im Hintergrund erhöht stehende zivil gekleidete Figur ist der Diener, der Pilatus später das Wasser zur Handwaschung reicht. Er macht in seiner leicht vorgebeugten Haltung und seiner Blickrichtung die Fixierung auf Pilatus kenntlich. Rechts von Christus stehen in sehr steifer, beziehungsloser Haltung die beiden Wächter, von denen der vordere mit seinen Schlitzärmeln und Kuhmaulschuhen die Mode des frühen 16. Jh. zeigt⁶⁹⁶, die bei den folgenden Tafeln wiederholt erscheint. Die Gürteltasche des vorderen Soldaten ist sehr sorgfältig ausgearbeitet und könnte, soweit erkennbar, der burgundischen Mode entstammen⁶⁹⁷.

Nicht dargestellt sind die Hohenpriester als Vertreter der Anklage, eine Programmverkürzung, die die Darstellung auf die Hauptpersonen konzentriert und so verdichtet.

Das Motiv

Markus berichtet, dass die Hohenpriester und der Hohe Rat beschlossen, Jesus an den römischen Statthalter Pilatus zu überstellen, da dieser allein das Recht hatte, ein Todesurteil zu verhängen⁶⁹⁸.

Die dargestellte Szene spielt noch vor der Verurteilung mit der Handwaschung, hier ist das Verhör dargestellt⁶⁹⁹.

6. Kreuztragung

Linke Altarseite – Unteres Register (Abb. 85, S. 0064 u. 86, S. 0065)

Den Vordergrund der Bildmitte beherrscht der unter dem Kreuz auf den Knien liegende Jesus. Mit der linken Hand stützt er sich auf dem Boden ab, mit der rechten versucht er, den auf ihm lastenden Querbalken hoch zu drücken. Diese körperliche Anstrengung kommt in einer starken Körperdrehung zum Ausdruck. Sie ist auch unter der der Körperhaltung folgenden äußeren Linienführung seines Gewandes deutlich erkennbar. Der Ärmel seines linken Armes zeigt vertikale Röhrenfalten, die Körperfläche erhält Plastizität

⁶⁹⁶ Loschek 1999, S. 411 u. 333

⁶⁹⁷ Loschek 1999, S. 449

⁶⁹⁸ Mk. 15,1

⁶⁹⁹ Mk. 15,2-4

durch die vom Gürtel aus sich ungleichmäßig entwickelnden Knicke. Am Boden staucht sich das Gewand in weit ausbauschenden Bögen.

Abweichend von der Körperachse ist das Gesicht dem Betrachter zugewendet, der so in die Passion mit einbezogen werden soll.

Diese expressive Darstellung liegt deutlich über dem Niveau der weiteren Personen dieser Tafel. Die Darstellung des Tau-Kreuzes scheint dagegen perspektivisch etwas missglückt.

Rechts von Jesus steht ein Soldat – der einzige auf dieser Tafel – der als *pars pro toto* das Begeleitkommando symbolisiert. Er hält in der linken Hand eine <erneuerte> Lanze und holt mit der rechten Hand zum Schlag auf Jesus aus. Dieses Vorhaben wirkt sich aber nicht auf seine unbewegte Körperhaltung mit maniert gespreizten Beinen und unnatürlich nach außen gedrehtem linken Fuß aus. Es sieht fast wie ein Tanzschritt aus. Er ist auch in der Schlitzmode des beginnenden 16. Jh. gekleidet. Die neue Farbfassung hat dieses von Schnitzer vorgegebene Detail nicht berücksichtigt.

Links von Christus hat Simon von Kyrene in leicht vorgebeugter Haltung den Längsbalken des Kreuzes bereits geschultert, ohne dass diese Kraftanstrengung in seiner Körperhaltung zum Ausdruck kommt.

Hinter dem Kreuzbalken mit Simon von Kyrene stehen Maria und der Jünger Johannes auf einer Erhöhung, wodurch sie als Beteiligte besser zu sehen sind.

Außer Jesus, dessen Leiden in der Körperhaltung erkennbar wird, erscheinen die übrigen Figuren beziehungslos nebeneinander gestellt.

Das Motiv

Auf dieser Tafel ist der in den Evangelien nur andeutungsweise geschilderte Moment dargestellt, wo Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenbricht und die begleitenden Soldaten Simon von Kyrene veranlassen, das Kreuz zu tragen⁷⁰⁰. Hieraus entwickelte sich im Mittelalter die gemeinsame Kreuztragung.

Die Anwesenheit Marias bei der Kreuztragung geht auf die künstlerische Interpretation des Lukas-Evangeliums zurück, das berichtet, dass Jesus auf seinem letzten Weg auch Frauen folgten, die um ihn klagten⁷⁰¹. Darunter wurde seit dem Mittelalter stets auch Maria verstanden⁷⁰², was sich daraus ableitet, dass ihre Anwesenheit unter dem Kreuz erwähnt ist.

⁷⁰⁰ Mt. 27,31b-32
u. Lk. 23,26

⁷⁰¹ Lk. 23,27

⁷⁰² Sachs 1973, S. 223-224

Während die Darstellung im späten Mittelalter meist an Dramatik und Brutalität zunahm, zeichnet sich die Oldorfer Tafel durch ihre Zurückhaltung und die Zentrierung auf den leidenden Jesus aus.

Bei dieser Tafel erzielt der Künstler eine Konzentrierung auf die zentrale Handlung durch eine Reduzierung der Personenzahl gegenüber der Tafel in Cleverns (siehe Cleverns, Tafel 6).

7. Grablegung

Rechte Altarseite – Oberes Register (Abb. 87, S. 0064)

Im Vordergrund nimmt der quergestellte Sarkophag die gesamte Bildbreite ein.

Vor dem Sarkophag stehen am rechten und linken Bildrand Joseph von Arimathäa und Nikodemus, die das Grabtuch halten, auf dem die Leiche Jesu liegt. Sie sind im Begriff, ihn in den Sarkophag zu legen. Beide lassen in ihrer steifen Haltung nichts von der körperlichen Anstrengung erkennen. Auch der Körper von Jesus wirkt sehr starr, abgesehen von der bogenartigen Haltung von den Füßen bis zum Kopf, in der der Künstler die Auswirkung des durchhängenden Lakens auf den Körper erkennbar macht.

Hinter dem Sarkophag steht zu Füßen Jesu eine der bei Lukas erwähnten Frauen⁷⁰³.

Rechts davon kniet Maria mit über der Brust gekreuzten Händen, den Kopf zum Antlitz Jesu gerichtet, links hinter ihr der sie stützende Johannes.

Rechts außen stehen zwei weitere Frauen aus dem Gefolge von Jesus.

Alle Gewänder sind durch sparsam angebrachte, überwiegend vertikale Falten gegliedert. Bei den beiden Frauen rechts und links außen wird durch das Herabrutschen des Umhangs das Kleid sichtbar, eine vom Schnitzer vorgegebene Möglichkeit für den Fassmaler zur farblichen Differenzierung.

Die Bildkomposition folgt weitgehend der von Cleverns (siehe Cleverns 7), nur dass die Figuren sehr viel steifer sind und fast puppenhaft frontal nebeneinander gestellt wirken.

Das Motiv

Das Motiv entwickelte sich in der westlichen Kunst im ausgehenden 10. Jh., wobei die in den Evangelien erwähnte Höhle in Anpassung an westliche Bräuche zum Sarkophag wurde⁷⁰⁴.

Diese Darstellung folgt der Überlieferung von Markus, der die Kreuzabnahme und die Grablegung schildert⁷⁰⁵. Bei Johannes wird noch von der Anwesenheit des Nikodemus bei der Grablegung berichtet.⁷⁰⁶

⁷⁰³ Lk. 23,55

⁷⁰⁴ Sachs 1973, S. 153-154

⁷⁰⁵ Mk. 15,42-46

8. Höllenfahrt

Rechte Altarseite – Unteres Register (Abb. 87, S. 0064)

Im Mittelfeld kommt von links ruhigen Schritts Jesus mit einem nach hinten leicht aufbauschenden Umhang, der durch flache, weitgehend vertikale Falten gegliedert ist. In der rechten Hand hält er die Kreuzesfahne und in der linken eine Lanze. Ob die von Ochsenfarth vorgenommene Ergänzung der Lanze schlüssig ist, erscheint fraglich. Im Allgemeinen trägt Jesus nur die Kreuzesfahne und hätte dann in diesem Fall die linke Hand frei zur Begrüßung von Adam. In Cleverns gibt es die Lanze nicht.

Im Gegensatz zur dynamischen Bewegtheit des Jesus in Cleverns wirkt dieser hier steif und auch die Ausarbeitung der Falten des ausschwingenden Mantels ist sehr viel schlichter und steifer.

Vor Jesus liegt diagonal durch das Bildfeld die herausgebrochene Höllenfarte, über die hinweg Adam, aus dem Höllentor kommend, in schwunghafter Bewegung Jesus entgegen eilt, gefolgt von Eva, die in Ergänzung zu dem Text der Legenda Aurea mit erlöst wird. Adam ergreift mit einer ausholenden Bewegung den linken Arm von Jesus.

Diese beiden Figuren hat der Schnitzer fast unverändert auch in ihrem Bewegungsablauf von der Tafel in Cleverns übernommen, wobei die Jesus-Figur hier steif wirkt. Auch das Höllentor mit den nachdrängenden Personen und der Teufelsfratze über dem Tor stimmen mit Cleverns überein. Lediglich der unter dem herausgebrochenen Tor zerquetschte Teufel von Cleverns fehlt. Er könnte dem Sturz des Altars von 1829 zum Opfer gefallen sein.

Der Hintergrund zeigt eine hügelige Landschaft, bei der fraglich scheint, ob sie zum originalen Bestand gehört oder beim Wiederaufbau des Altars um 1950 erneuert worden ist. (Siehe: „Geschichte des Altars“).

Das Motiv

Für diese Szene, die im Apostolischen Glaubensbekenntnis erwähnt wird –

„hinabgestiegen in das Reich des Todes“ – gibt es in Neuen Testament nur Andeutungen bei Matthäus und im 1. Petrusbrief⁷⁰⁷. Die Ausgestaltung des Geschehens findet sich in der Legenda Aurea⁷⁰⁸. Der dortige Text dürfte die Vorlage für die Darstellung sein.

Die Tafel lehnt sich sehr eng an die Tafel in Cleverns an (siehe Cleverns Tafel 8), ohne deren Dynamik zu erreichen.

⁷⁰⁶ Jo. 19,39

⁷⁰⁷ Mt. 12,40 u. 1. Petr. 3,19; 4,6

⁷⁰⁸ Legenda Aurea 1999, S. 217-219

9. Auferstehung

Rechter Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 88, S. 0066)

In der Bildmitte steigt Christus mit einem Ausfallschritt aus dem quergestellten, offenen Sarkophag, der scheibenartig ausschwingende Mantel, der an der rechten unteren Seite umklappt, kennzeichnet die Bewegungsdynamik, die die Körperhaltung aber nur andeutungsweise aufnimmt. Die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, in der linken hält er die Kreuzfahne. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet und bezieht ihn damit in das Geschehen ein.

Rechts und links von dem mit Rundbogenarkaden dekorierten Sarkophag sitzen je zwei Wächter, eine Ergänzung der Szene, die sich in dieser Form im 12. Jh. entwickelte⁷⁰⁹. Ihre Kleidung entspricht wiederum der Mode des frühen 16. Jh.

Die beiden hintereinander sitzenden Wächter auf der rechten Seite scheinen sich in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen zu befinden. Sie nehmen der Darstellungsweise nach von dem Geschehen neben ihnen nichts wahr. Der linke hintere Wächter schläft, während der linke vordere sich offensichtlich erschrocken abwendet, die Hände in einer Abwehrhaltung erhoben. Mit dem linken Bein kniet er noch, hat aber das rechte Bein bereits zum Aufstehen aufgesetzt, um nach links aus dem Bild zu fliehen. Während der Unterkörper nach links weist, bedingt die Kopfdrehung zum Auferstehenden eine leicht spiralförmige Drehung des Oberkörpers. Die Figur wirkt, als sei sie „auf dem Sprung“.

Dies ist die ausdrucksvollste Figur dieser Tafel.

Die Tafel hat einen hügelig gestalteten Hintergrund, der rechts von einer mittelalterlichen Siedlung mit Stadttor und Mauer bekrönt wird. Damit ist Jerusalem zitiert.

Von dem Stadttor aus bewegt sich die Gruppe der drei Frauen mit Salbgefäßen zum Grab.

Die Figuren der Tafel wirken schlicht und sind untereinander nicht vernetzt.

Das Motiv

Dieser in den Evangelien nicht geschilderte Vorgang, ein zentrales Geschehen des christlichen Glaubens, lässt sich nur ableiten aus dem in der Apostelgeschichte überlieferten Erlebnis der Frauen, die am Tage nach dem Sabbat zum Grab kamen, um den Leichnam zu salben und von dem Engel am Grabe hörten, dass Christus auferstanden sei⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ Sachs 1973, S. 48

⁷¹⁰ Apg. 1,15-26

10. Himmelfahrt

Rechter Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 88, S. 0066 u. 89, S. 0067)

Im Vordergrund der Tafel knien Maria und Johannes, die Hände zum Gebet erhoben. Beide Figuren zeigen eine vom Kopf bis zum Boden verlaufende leichte S-Kurve. In geschwungenen Außenkurven umfassen sie ihre Gewänder, deren Innenflächen durch scharfkantige, unregelmäßige Knicke gegliedert sind, die bei dem am Boden gestauchten Teil der Gewänder noch prägnanter werden und dynamisch ausschwingen. Eine vergleichbar lebendige Durchgestaltung der Figuren zeigen in diesem Altar sonst nur die Jesus-Darstellungen in der Ölbergsszene (3) und in der Verhaftungsszene (4) sowie in der Kreuztragung (6). Man kann auch noch den vorderen linken Wächter aus der Auferstehung (9) dazu zählen.

Rechts und links sind auf einem als ansteigend zu interpretierenden Gelände – der Hintergrund dürfte in Folge des Umsturzes von 1829 verloren gegangen sein – die Apostel gestaffelt. Alle, bis auf einen, sind in Seitenansicht dargestellt und lassen mit erhobenem Kopf ihren Blick dem entschwindenden Christus folgen. Lediglich ein Apostel auf der rechten Seite steht frontal zum Betrachter, die Hand Aufmerksamkeit heischend erhoben. Die Mitte des Bildhintergrundes wird eingenommen von dem Hügel, von dem aus Christus zum Himmel aufgestiegen ist. Die Christusfigur fehlt (siehe unter „Das Motiv“) . Die Figuren wirken gegenüber dem Vorbild in Cleverns steifer, nur Maria und Johannes zeigen eine vergleichbar gekonnte Durchgestaltung der Gewänder und der Haltung.

Das Motiv

Diese Tafel folgt der Überlieferung der Apostelgeschichte⁷¹¹ mit der Abweichung, dass hier, einer im 6. Jh. beginnenden Tradition folgend, auch Maria in die Apostelgruppe integriert ist, wie es bereits im Codex Rabbula von 586 gezeigt wird⁷¹².

Auffallend ist, dass Maria in dieser Szene ebenso wie beim Weltgericht (Tafel 12) ihr Haar offen trägt. Sonst wird sie nach der Verkündigung als verheiratete Frau meist mit bedeckten Haaren dargestellt. Aber auch für die Darstellungsweise mit offenen Haaren als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit und Freiheit von der Erbsünde⁷¹³ gibt es Beispiele, u. a. von Friedrich Herlin in dem Gemälde „Thronenden Mutter Gottes mit Heiligen und der Familie des Malers“ von 1488⁷¹⁴ und von Martin Schongauer in dem Gemälde „Geburt Christi“ von 1480⁷¹⁵.

⁷¹¹ Apg. 1,9

⁷¹² Codex Rabbula 1959, fol 13b

⁷¹³ Schreiner 2003, S. 8-9

⁷¹⁴ Warnke 1999, S. 123 (Nördlingen, Stadtmuseum)

⁷¹⁵ Warnke 1999, S. 134 (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)

Der Darstellungstyp des entschwindenden Christus, der dieser Komposition zu Grunde liegt, entstand um die erste Jahrtausendwende.⁷¹⁶

Diese Tafel folgt nahezu wörtlich bis in den Faltenwurf der Tafel in Cleverns (Cleverns, Tafel 9). Es fehlt der entschwindende Christus, der in Cleverns erhalten ist. Dies dürfte auf den Umsturz des Altars 1829 und die Trennung dieser Gruppe zur Verbreiterung der Heiliggeist-Gruppe auf dem überhöhten Mittelteil zurückzuführen sein (siehe: „Geschichte des Altars“). Daraus ergibt sich, dass auch der Berg erneuert wurde.

11. Ausgießung des Heiligen Geistes

Rechter Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 88, S. 0066)

Die Bildmitte wird eingenommen von einem aufgesockelten thronartigen Sitz für Maria, die die sie umgebenden 12 Apostel dadurch um Hauptes Länge überragt. Ihre Haare trägt sie, wie in der Himmelfahrtsszene, offen. Ihr leicht geneigter Kopf und die geöffneten Hände lassen sie trotz ihrer dominierenden Position demutsvoll wirken.

Rechts und links neben ihr sind die 12 Apostel auf einer aufsteigenden Fläche hintereinander gestaffelt, auf beiden Seiten die vorderen – Petrus und Johannes - halb kniend, um so das Blickfeld auf die hinteren zu vergrößern. Alle haben die Köpfe zum Himmel erhoben in Erwartung dessen, was sich lt. der Apostelgeschichte durch ein Brausen ankündigt⁷¹⁷.

Alle Figuren wirken recht unbewegt und ihre Gesichter standardisiert, nur die Figuren der beiden vorderen Apostel werden durch die Faltenstruktur ihrer Mäntel belebt. Hier finden sich wieder die geschwungene Außenbegrenzung verbunden mit einer scharfkan-tigen Innengliederung. Bei beiden Figuren lässt der Schnitzer die Innenseite des Umhan-ges von Johannes und des Rocks von Petrus unter dem Mantel zur Geltung kommen, was dem Fassmaler die Möglichkeit zur farblichen Absetzung gab.

Die Bildkomposition gleicht weitgehend der von Cleverns, wobei dort Maria nicht aus der Gruppe herausragt wie bei diesem Bild. Auch kommt hier durch die steifere Haltung der Figuren die Erregung der Beteiligten nicht so zum Ausdruck (Cleverns Tafel 12).

Das Motiv

Die hier dargestellte Ausgießung des Heiligen Geistes bezieht sich auf die Darstellung in der Apostelgeschichte⁷¹⁸.

Die Anwesenheit Marias, die auf einem thronartigen Sockel das Zentrum der Bildtafel einnimmt, wird in den Evangelien nirgends erwähnt, sie ist aber schon sehr früh in Ver-

⁷¹⁶ Sachs 1973, S. 174-175

⁷¹⁷ Apg. 2,3

⁷¹⁸ Apg. 2,1-4

bindung mit der wachsenden Marien-Verehrung ebenso wie bei der Himmelfahrt in den Bildkanon aufgenommen worden. Eines der frühesten Beispiele ist der Syrische Codex Rabbula von 586, wo sie mitten unter den Aposteln dargestellt wird.⁷¹⁹ Vermutlich von Byzanz beeinflusst, setzte sich die Darstellung Marias in herausgehobener Position im Mittelalter auch im Westen durch⁷²⁰.

Diesem Darstellungs-Kanon folgt die Tafel von Oldorf, die wieder viele Ähnlichkeiten mit der entsprechenden Tafel in Cleverns zeigt (siehe Cleverns Tafel 12).

12. Christus als Weltenrichter

Rechter Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 88, S. 0066)

Die Bildmitte zeigt Christus als Weltenrichter mit radartig zurückgeschlagenem Mantel, der sich über seinem Schoß in einer etwas statischen Faltengliederung bauscht. Dadurch wird neben den Wundmalen an Füßen und Händen auch seine Seitenwunde sichtbar.

Christus sitzt auf einem den Himmel symbolisierenden Regenbogen und seine Füße stehen auf der Erdkugel als Fußschemel⁷²¹.

Rechts und links in Kopfhöhe von Christus rufen die bei Matthäus erwähnten Engel mit ihren Posaunen <eine ist abgebrochen> zum Gericht.

Zu Füßen von Christus knien links Maria – wie bei der Himmelfahrt (Tafel 9) mit offenen Haaren - und rechts Johannes der Täufer als Fürbitter für die Menschheit. Das Gewand von Maria zeigt eine sehr gekonnte Durchgestaltung, ähnlich wie bei der Himmelfahrtsszene (10) mit den den Körper umfangenden Bögen und der kantigen Innengliederung und den wie vom Wind umgeklappten Kleidersäumen.

Gegenüber der Tafel in Cleverns (Cleverns Tafel 12) wirken die Oldorfer Figuren statischer und zeigen nicht die Bewegungsdynamik von Cleverns, Maria und Johannes knien in etwas steifer Haltung, auch die Armhaltung von Christus gibt der Figur einen zurückgenommenen Ausdruck.

Trotz ihrer Schlichtheit beeindruckt diese Tafel in ihrem heutigen Zustand durch ihre Innigkeit.

Das Motiv

Der Tafel liegt das Motiv der Deesis-Darstellung zu Grunde, Christus als Weltenherrscher mit Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter. Diese Darstellungsweise geht auf frühchristlich-byzantinische Vorläufer des 4./5. Jh. zurück unter Vereinnahmung heidnisch-imperialen Adorationsbilder. Der Darstellungstyp ist erst um 1200, vermutlich un-

⁷¹⁹ Codex Rabbula 1959, fol. 14b

⁷²⁰ Sachs, S. 276-277

⁷²¹ Js. 66,1

ter dem Einfluss der Kreuzzüge, in die westliche Kunst aufgenommen worden. Er trat dann schon bald in Verbindung mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts auf bzw. entwickelte sich zu einer Verkürzung der Gerichtsszene⁷²².

Diesem Vorbild folgt die Tafel. Sie lehnt sich wieder eng an die korrespondierende Tafel in Cleverns an, wobei die zu Füßen Christi Auferstehenden der Tafel von Cleverns hier sicherlich ursprünglich vorhanden waren und verloren gegangen sein müssen (Cleverns, Tafel 11), Spuren davon lassen sich aber nicht mehr feststellen. Vermutlich fielen sie dem Unfall von 1829 zum Opfer.

Die Darstellung basiert zunächst auf der Ankündigung des Jüngsten Gerichts bei Matthäus, zu dem die Engel mit ihren Posaunen rufen.⁷²³ Die Figur des Weltenrichters folgt Jesaja, wo es heißt: „*Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße!*“⁷²⁴

So verbinden sich hier typologisch Überlieferungen aus dem Alten und dem Neuen Testament.

13. Kreuzigung

Mitteltafel (Abb. 90, S. 0068, 91, S. 0069 u. 92, S. 0070)

Die Kreuzigungsszene hat einen überhöhten Mittelteil, der es ermöglicht, die drei Gekreuzigten von der volkreichen Szene abzusetzen.

In der Mitte steht in beherrschender Position das Kreuz mit Jesus. Sein Tod wird nur durch die Seitenwunde und den leicht geneigten Kopf erkennbar, sonst ist der Körper straff, auch die Arme sind gerade ausgestreckt.

Die beiden Schächer sind an Gabelkreuzen angebunden. Der linke zeigt in seiner Verkrampfung die Qual des Kreuzestod, der rechte hat eine sehr ruhige Haltung. Möglicherweise handelt es sich hier um den bereuenden Schächer, der auf die linke Seite gehört, zur rechten von Jesus. Dies ist eventuell ein Restaurierungsfehler.

Vorne links ist die schmerzvoll zusammengesunkene Maria dargestellt, links hinter ihr der sie stützende Johannes und zwei weitere Frauen aus dem Gefolge von Jesus. Die Gewandgestaltung der drei vorderen Figuren ist von einer starken Innengliederung der Flächen bestimmt. Die Übereinstimmung mit Cleverns geht bis in die Details des Faltenverlaufs der Kleidung. Die Gesichter und die Körperhaltung wirken aber nicht so ausdrucksvoll wie in Cleverns (siehe Cleverns Tafel 13).

⁷²² Sachs 1973, S. 93-94

⁷²³ Mt. 25,31-33,

⁷²⁴ Js. 66,1

Die etwas geckenhaft wirkende Figur vorne rechts zeigt die gleiche unnatürlich verdrehte Haltung des linken Beines und Fußes wie in Cleverns, bekleidet mit den Kuhmaulschuhen und den Schlitzärmeln des frühen 16. Jh. sowie dem der burgundischen Hoftracht entstammenden Mantel⁷²⁵. Gegenüber Cleverns ist die Fältelung des Mantels sehr viel schlichter. Ebenfalls wurde der Hund zwischen seinen Beinen von Cleverns übernommen (Abb. 92, S. 0070).

Maria Magdalena steht am Fuße des Kreuzes. Sie ist in einer überdimensionierten Größe dargestellt, etwa doppelt so groß wie die übrigen Figuren (Abb. 91, S. 0069). Ob hier eine für einen anderen Zweck gearbeitete Figur eingefügt wurde, lässt sich nicht klären. Ihre Kleidung mit Schlitzärmeln und dem turbanartigen Hut zeigt die Mode des frühen 16. Jh.

Longinus und sein Knecht stehen am linken Bildrand, am Fuße des linken Schächerkreuzes und bereiten sich auf den Lanzenstich vor, wobei die Lanze zu kurz ergänzt wurde. An dem Gesichtsausdruck des Longinus ist erkennbar, dass das Wunder der Wiedergewinnung des Augenlichtes noch nicht geschehen ist.

In Oldorf fehlt der zum Standardprogramm gehörende „gute Hauptmann“. Da die Fläche, auf der er in Cleverns steht, in Oldorf leer ist und der in Cleverns rechts vom „guten Hauptmann“ stehende Soldat auch in Oldorf vorhanden ist, dürfte die These vertretbar sein, dass er unterhalb des rechten Schächerkreuzes stand, und dass er ebenso wie die Auferstehenden in der Gerichtsszene (Tafel 12) verloren gegangen ist.

Abweichend von Cleverns, wo im Hintergrund auf einem Hügel eine Stadtsilhouette ausgearbeitet ist, reicht die Landschaftsdarstellung in Oldorf nur bis zum Kreuzhügel, vermutlich auch eine Folge des Schadens von 1829. Hinter den Kreuzen vermittelt heute ein gemalter Wolkenhimmel den Eindruck von Bildtiefe.

Bei aller Detailgenauigkeit der Übernahme des Vorbildes wirkt die Oldorfer Kreuzigung etwas naiver und steifer.

Das Motiv

Die Kreuzigung als Motiv der darstellenden Kunst entwickelte sich im 5/6. Jh. Die älteste überlieferte Darstellung enthält der Codex Rabbula von 586, die bereits das vollständige Programm mit Jesus, den Schächern, Maria mit Johannes, den trauernden Frauen, Longinus und den würfelnden Kriegsknechten enthält⁷²⁶.

⁷²⁵ Loschek 1999, S. 476

⁷²⁶ Codex Rabbula 1959, fol. 13a

Bei der Kreuzigungsszene von Oldorf, die dem sich im 14./15. Jh. entwickelnden Typ der volkreichen und realistischen Darstellungsweise entspricht, handelt es sich um eine nahezu wörtliche Übernahme der Kreuzigungsszene von Cleverns.

Eine Abweichung in Oldorf ist die Verlängerung der Kreuzigungstafel nach oben um 54 cm.

14. Predella

Die jetzige Gestaltung der Predella stammt aus der Renovierung von 1666. Die Mitteltafel berichtet von dieser Renovierung von 1666, wie eingangs zitiert und führt die Namen der daran beteiligten Stifter auf.

Die Tafeln rechts und links enthalten die Einsetzungsworte des Abendmahls und werden auf den beiden Außentafeln ergänzt durch Gemälde mit der Austeilung des Brotes und des Weines, d. h. des Abendmahls in beiderlei Gestalt gemäß dem protestantischen Ritus.

Altarschrein

Der eichene Altarschrein ist dem Augenschein nach alt, die Flügel wurden aus Nadelholz erneuert. 1984/86 wurde das Schleierwerk im Mittelschrein teilweise, das Schleierwerk in den Flügeln vollständig erneuert.

Die Kreuzigungsszene ist seitlich begrenzt durch aufgesockelte, gedrehte Säulchen, die auf beiden Seiten durch je zwei Konsolen unterbrochen sind, die heute leer sind. Das obere Ende bildet ein Akanthusmuster.

Das gleiche Motiv in kleiner begrenzt den überhöhten Mittelteil.

Geschichte des Altars

Die günstige Quellenlage für den Oldorfer Altar ermöglicht eine ausführlichere Darstellung seiner Geschichte, die auch Rückschlüsse auf die Geschichte weniger gut dokumentierter Altäre zulässt.

Der Oldorfer Altar zeigt in der Gestaltung seines Bildprogramm eine deutliche Verwandtschaft mit dem Altar von Cleverns (siehe Cleverns), ist in der Ausführung aber meist schlichter. Hierauf wurde in den Bildbeschreibungen eingegangen.

Die Verwandtschaft dieser beiden Altäre spricht dafür, dass beide etwa gleichzeitig entstanden sein müssen.

Der den nachstehenden Ausführungen zugrunde liegende ausführliche Restaurierungsbericht der Firma A. Ochsenfarth⁷²⁷ datiert den Altar auf die Zeit um 1500. Dem folgt diese Arbeit nicht (siehe Absatz „Stilistische Einordnung und Datierung“).

⁷²⁷ Ochsenfarth 1986, S. 4 u. S. 7

Bei der Erneuerung der Flügelschreine aus Nadelholz inklusive der Fialen und dem Schleierwerk vor 1952 ließ man die bei den 1829 zerstörten Seitenflügeln vorhandenen Auszüge weg⁷²⁸, die beim Zuklappen der Feiertagsseite den oberen Teil der Kreuzigungsszene abdeckten. Ochsenfarth geht davon aus, dass in diesen Auszügen die Relieftafeln mit St. Quintinus und St. Victor ihren ursprünglichen Platz hatten. Da diese Auszüge, bedingt durch die Mittelschreinmaße, schmaler sein mussten als die übrigen Bildtafeln, erklärt sich auch die Tatsache, dass die beiden Tafeln, die vermutlich vor 1952 in den linken Seitenflügel eingefügt wurden, nicht zu den Abmessungen der Bildfelder passen. Da offensichtlich zu diesem Zeitpunkt die Tafeln „Dornenkrönung“ und „Geißelung“ verloren waren, hätte man ohne die beiden Heiligen die Felder nicht füllen können. Die Untersuchungen der Firma Ochsenfarth ergaben, dass die erhaltenen Bildtafeln weitgehend den Originalzustand aufweisen. Ergänzt sind in früherer Zeit die Beine des bösen Schächers sowie einige Hände und Lanzen sowie Teile des Torbogens der Hölle und das Gebäude im Hintergrund auf der Quintinus-Tafel.

Somit zeigt der Mittelschrein bis auf das teilweise erneuerte Schleierwerk weitgehend den ursprünglichen Bestand. Bei den Restaurierungsarbeiten fanden sich auch Reste der spätgotischen Fassung, die aber nicht für eine Wiedergewinnung reichten.

Es fehlen die vier Konsolfiguren des Mittelschreins, die vor die vier Trennsäulchen gestellt waren. Die linke untere war auf einem Foto im Inventarband von 1909 noch vorhanden⁷²⁹.

Von der ersten bekannten großen Renovierung berichtet eine Inschrift auf dem Mittelfeld der Predella: *„Anno 1666 am 9. October ist dieser Altar zur Ehre Gottes wieder repariert, worin aus staffieren lassen yede Person das Feld, darunter ihr Name steht.“* Die Namensschilder sind nur im Mittelschrein erhalten.

Bei dieser Restaurierung wurde der Altar in lebendigen Farben barock gefasst und die Seitenfelder der Predella wurden in Anpassung an die lutherischen Bedürfnisse übermalt mit Darstellungen des Abendmahls und den Einsetzungsworten.

Zu dieser Zeit wurde auch ein Teil des Schleierwerks in barocker Form ergänzt.

Eine weitere Inschrift an der Predellaseite überliefert eine Restaurierung von 1820. Hierbei handelte es sich nach dem Befund von Ochsenfarth nur um eine partielle Überfassung.

Einen gravierenden Eingriff in die Gestalt des Altars gab es 1829. Dies geht aus einem offensichtlich der Zeit entstammenden handschriftlichen Inventarverzeichnis hervor, von

⁷²⁸ Ochsenfarth 1986, S. 7

⁷²⁹ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 236, Abb. 221

dem der Leiter der Bauabteilung beim Oberkirchenrat in Oldenburg, Achim Knöfel, freundlicherweise eine Fotokopie zur Verfügung stellte⁷³⁰.

Unter der Überschrift „*Inventar 1829 Oldorf*“ wird berichtet:

„Auf dem Chor steht ein Altar, das Altarblatt stellt in Schnitzwerk Szenen aus der Geschichte Jesu Christi dar und ist in viele Felder abgeteilt, die aber bei einem vor kurzem stattgefundenen Fall des Blattes und der darauf erfolgten Reparatur sehr unordentlich wieder zusammengefügt wurden.“

Dieser Bericht erwähnt keine Seitenflügel. Das passt zusammen mit der Aufnahme des Altars im Inventarband⁷³¹. Dort besteht der Altar nur aus dem Mittelschrein mit der Kreuzigungsszene und vier Passionsszenen (Weltgericht, Kreuztragung, Auferstehung und Grablegung). Bis auf zwei waren alle heute noch erhaltenen Passionsszenen der Seitenflügel und die St. Quintinus-Szene in sehr ungekonnter Weise außen an diesem Schrein seitlich und oben angebracht, teilweise zersägt an verschiedenen Stellen, ohne Zusammenhang. So war als Altarbekrönung in der Mitte die Szene der „Ausgießung des Heiligen Geistes“ angebracht, rechts und links hatte man zur Ausfüllung der Breite des überhöhten Schreinteils die beiden Apostelgruppen aus der Himmelfahrtsszene dazugesetzt, eine Erklärung für die gegenüber Cleverns heute in Oldorf fehlende Christus-Figur. Dem gleichen Unfall ist wahrscheinlich auch das Fehlen mehrerer Hintergrunddarstellungen zuzuschreiben.

Nicht mit eingebaut wurden die St. Victor-Tafel und die Pilatus-Szene sowie die damals noch existierende „Geißelung“.

Der Inventarband berichtet: *„Hinter dem Altar stehen einige wohl von diesem herrührende Figuren, Christus am Marterpfahl (d. h. „Geißelung“, verloren) und Enthauptung eines Heiligen darstellend (St. Victor).“*⁷³²

Bis auf den St. Victor und die „Handwaschung des Pilatus“ sind die anderen Teile einschließlich einer analog zum Programm in Cleverns fehlenden „Dornenkrönung“ verloren gegangen.

In der Zeit vor 1952 sind die Flügel in einer handwerklich sehr schlichten Art aus Tannenholz erneuert worden. Für diese Datierung der Flügel spricht der Bericht von Herrn Fr. Janssen, der sich 1952 als Schmied in Oldorf selbständig machte und sich erinnert,

⁷³⁰ Staatsarchiv Oldenburg, OL, Best. 97, Nr. 2828

⁷³¹ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 236, Abb. 221 (Die Abbildung ist leider drucktechnisch so schlecht, dass sie nicht reproduzierbar ist)

⁷³² Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 237-238

unmittelbar danach den Auftrag erhalten zu haben, die erneuerten Altarflügel mit einer Metallkonstruktion am Altar zu fixieren.

Als Restaurator für die Wiedergewinnung des alten Altarprogramms kommt nach Meinung von Achim Knöfel der Kirchenmaler Hermann Oetken infrage, der in den 40er und 50er Jahren in zahlreichen Kirchen Frieslands tätig war. Unterlagen darüber ließen sich nicht finden.

Zur Endzeit des letzten Krieges war die Fassung des Altars offensichtlich in einem recht schlechten Zustand. Das veranlasste eine Gruppe deutscher Soldaten, die im letzten Kriegsjahr in der Kirche einquartiert waren, gleichsam als Dank für die Aufnahme in einem kirchlichen Raum, den Altar mit zu der Zeit dort verfügbaren Werftfarben neu auszumalen⁷³³. Auch wenn diese Farben nicht den Vorstellungen der Denkmalpflege entsprachen, haben sie doch die Figuren bis zur großen Restaurierung gut konserviert.

Die Spuren dieser gutgemeinten Arbeit wurden durch die Restaurierung von Ochsenfarth wieder abgenommen.

Ochsenfarth konnte bei seiner Restaurierung 1984-86 die Farbfassung von 1666 weitgehend wiedergewinnen.

Ergänzt wurde hierbei ein Teil des verlorenen Schleierwerks, die barocken Ergänzungen des Schleierwerks wurden durch Kopien des spätgotischen ersetzt, ebenso die zum Teil recht primitiv ersetzten Säulen und Fialen⁷³⁴. Der Kreuzigungshintergrund wurde retuschiert.

Laut Restaurierungsbericht wurden die Bildtafeln neu geordnet. Diese Neuordnung kann auf der rechten Altarseite nicht überzeugen, da sie sich nicht an den chronologischen Ablauf hält.

Stilistische Einordnung und Datierung

Bei diesem Altar stellt sich die Frage, ob es sich um eine Arbeit der gleichen Werkstatt wie in Cleverns – mit nur begrenzter Beteiligung des Meisters bei einzelnen Figuren – handelt oder um eine vor Ort entstandene Kopie.

Die Tatsache, dass einige Figuren, besonders die Jesus-Darstellungen in Tafel 4 (Ölberg), Tafel 4 (Gefangennahme), Tafel 6 (Kreuztragung), Maria in der Himmelfahrtsszene (Tafel 10) sowie beim Jüngsten Gericht (Tafel 12) und der linke vordere Wächter in der Auferstehungsszene (Tafel 9) von einer dem Altar in Cleverns ebenbürtigen Durchgestaltung und Individualität sind, insbesondere auch bei der Gewandbehandlung, lässt den

⁷³³ Diese Informationen verdanke ich Herrn Pastor Andreas Streicher, Oldorf, als mündliche Überlieferung in der Gemeinde.

⁷³⁴ Ochsenfarth 1986, S. 9

Schluss zu, dass es sich in Oldorf um eine Werkstatt- oder Gesellenarbeit der Werkstatt/Schule des Meisters von Osnabrück handelt, bei der der führende Künstler von Cleverns nur in besonders prägnanten Einzelfällen selbst mitgewirkt hat.

Manske hat die These überzeugend belegt und auch diese Arbeit folgt dem, dass der Altar in Cleverns zur „Schule des Meisters von Osnabrück“ gehört (siehe Cleverns - Stilistische Einordnung und Datierung) und auf die Zeit von 1520-1525 zu datieren ist⁷³⁵, das heißt, kurz vor der sich zwischen 1528 und 1548 ohne Gewalt und herrscherliche Anordnung in der Herrlichkeit Jever von Gemeinde zu Gemeinde durchsetzenden Reformation⁷³⁶.

Da der Oldorfer Altar, wie vorstehend ausgeführt, in der Nachfolge von Cleverns steht, muss er unmittelbar danach entstanden sein und könnte so einer der letzten Altarschreine sein, die vor der Reformation für dieses Gebiet geschaffen wurden.

Daraus ergibt sich eine Datierung auf 1520-1525.

Standort des Altars

Die Höhe der Wurt lässt die Oldorfer Kirche das Dorfbild dominieren. Die Kirche soll neben Maria noch die Heiligen Victor und Quintinus als Kirchenpatrone gehabt haben⁷³⁷.

Durch erhebliche Veränderungen am Bau im Laufe der Jahrhunderte ist eine Datierung schwierig. Während der Dehio die Erbauung dieser Backsteinkirche mit Granitquadersockel ins 13. Jh. ansetzt⁷³⁸, datiert Noah das Langhaus um 1300 und den gleichbreiten spätgotischen Chor mit polygonalem Abschluss ins späte 15. Jh.

Die Ebene des Chorbereiches liegt um eine Stufe höher als der Langhausboden. Vor der Apsis ist der Stipes aufgemauert, auf dem der Flügelaltar steht.

⁷³⁵ Manske 1978, S. 189

⁷³⁶ Petri 1994, S. 69-73

⁷³⁷ Noah 1991, S. 64

⁷³⁸ Dehio 1992, S. 1034-1035

Schortens / Landkreis Friesland - St. Stephanus-Kirche

Geschnitzter Flügelaltar (Abb. 93, S. 0071)

Geschnitzter Flügelaltar – eventuell bremisch, um 1510

Material: Eiche

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan - nicht maßstabgerecht

1	2	3	4	26	13 Kreuzigung.	27	14	15	16	17
5	6	7	8	28		29	18	19	20	21
9	10	11	12	30		31	22	23	24	25
			Predella							

Maße des Altaraufsatzes

Gesamtgröße des Altars

in geöffnetem Zustand Höhe 2,10 m Breite 5,64 m

Mittelschrein Höhe 2,10 m Breite 2,82

Kalvarienberg im

Mittelschein Höhe 2,10 m Breite 1,20 m

Heiligenfelder Höhe 0,58 m Breite 0,25 m

Seitenflügel Höhe 2,10 m Breite 1,41 m

Bildfelder Höhe 0,58 m Breite 0,41 m

Predella Höhe 0,68 m (von Stipes bis Altarschrein) Breite 2,84 m

Tiefe des Schnitzwerkes: in den Passionstafeln ca. 0,10 m

In der Kreuzigungsszene ca. 0,16 m

Programm des Schreins und der Seitenflügel

Die Nummerierung und Bezeichnung der Tafeln folgt Ingeborg Nöldeke.

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Christi Einzug in Jerusalem | 14 Die Kreuzabnahme |
| 2. Das Heilige Abendmahl | 15 Die Grablegung |
| 3. Das Gebet am Ölberg | 16 Die Höllenfahrt |
| 4. Christus und die drei Soldaten | 17 Die Auferstehung |
| 5. Die Gefangennahme | 18 Die drei Marien am Grabe |
| 6. Die Verspottung Christi | 19 Christus erscheint der Magdalena |
| 7. Die Geißelung | 20 Christus in Emmaus |
| 8. Die Dornenkrönung | 21 Der Unglaube des Thomas |
| 9. Christus wird dem Volk gezeigt | 22 Christus erscheint den Jüngern |
| 10. Pilatus wäscht seine Hände | 23 Die Himmelfahrt |
| 11. Die Kreuztragung | 24 Die Ausgießung d. Hl. Geistes |
| 12. Die Entkleidung | 25 Das Jüngste Gericht |
| 13 Die Kreuzigung | |
| 26 Barbara | 27 Johannes |
| 28 Petrus | 29 Paulus |
| 30 Jakobus d. Ä. | 31 Stephanus |

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

Die Beschreibung aller Bildfelder geht vom heutigen Zustand nach der Restaurierung 2000/2001 aus.

In ihren umfangreichen, von akribischer Sorgfalt geprägten Untersuchungen des Schortenser Altars konnte Ingeborg Nöldeke nachweisen, dass fast das gesamte Programm des Altars von Vorlagen aus der „*Kleinsten Passion*“ von Israhel van Meckenem (1445-1503) abzuleiten ist⁷³⁹. Nöldeke datiert diese Passionsfolge vor die „Größte Passionsfolge“ von 1479⁷⁴⁰.

1. Christi Einzug in Jerusalem

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 94, S. 0071)

Der vordere Bildteil wird beherrscht von dem auf einem Esel nach links auf das Stadttor zureitenden Jesus. Hinter der zum Segensgestus erhobenen rechten Hand steht ein

⁷³⁹ Geisberg 1905

⁷⁴⁰ Nöldeke 1998, S. 50/51

Baum, dessen linker Teil der Krone zusammen mit dem Körper des Hinaufgekletterten verloren ist. Unterhalb des rechten Kronenteils sind noch seine Beine erhalten.

In der linken Hand hält Jesus den Zügel, der bis auf das Stück in seiner Hand verloren ist. Sein Rock ist durch eine der Körperhaltung folgende Faltengestaltung gegliedert.

Unter dem Esel liegt auf der Erde ein Zweig.

Das Volk wird durch zwei vor dem Stadttor stehende Männer repräsentiert. Der vordere breitet sein Gewand vor den Hufen des Esels Jesu aus. Er trägt Ochsenmaulschuhe, Mode des frühen 16. Jh.⁷⁴¹, Strumpfhosen und einen in der Taille gegürteten, plissierten sehr kurzen Rock.

Hinter ihm, im architektonisch durch Ecktürmchen akzentuierten Stadttor steht der zweite Mann, der auf den seinen Mantel Ausbreitenden zeigt.

Rechts hinter Jesus und dem Esel stehen drei Jünger, von denen der vordere durch seine Haarlocke als Petrus identifizierbar ist. Dem jugendlich wirkenden Gesicht nach zu urteilen, könnte der halb verdeckte Apostel rechts hinter Petrus Johannes sein.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L. 84 (70 x 49 mm) (Abb. 94A, S. 0072)

Die Vorlage ist vom Schnitzer bis in die Details übernommen worden, ausgenommen die Heiligenscheine. Diese übernimmt der Schnitzer grundsätzlich nicht.

In der Vorlage ist der auf dem Baum sitzende Mann erkennbar, von dem im Altarbild nur noch die Beine vorhanden sind.

Während die Figuren, insbesondere Jesus, bei Meckenem etwas kraftlos und zusammengesunken wirken, hat der Schnitzer sie deutlich straffer und körperbetonter dargestellt.

Auffällig ist, dass Jesus entgegen der Leserichtung zum Wege nach Golgatha von rechts nach links reitet. Dieser Kupferstich wurde von Israhel van Meckenem von dem identischen Blatt des „Meisters der Marter der 10.000“ abgekupfert und dabei gekontert⁷⁴².

Das Motiv

Alle vier Evangelien berichten vom Einzug Jesu in Jerusalem, auf einer Eselin reitend⁷⁴³. Es wird geschildert, wie Jesus in Begleitung seiner Jünger mit Hosianna empfangen wurde. Die Menschen breiteten ihre Kleider vor ihm aus und streuten Zweige auf seinen Weg.

⁷⁴¹ Loschek 1999, S. 333

⁷⁴² Lehrs 1915, 3. Textband, S. 47-48

⁷⁴³ Mt. 11,1-10, Mk. 11,1-10, Lk. 19,29-40, Jo. 12,12-19

Häufig wird diese Szene in der darstellenden Kunst verkürzt auf wenige Personen, neben Jesus zwei bis drei Jünger und ein bis zwei Personen aus dem Volk, die ihn begrüßen⁷⁴⁴.

Diesem Darstellungsschema folgt die Tafel.

2. Das Heilige Abendmahl

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 94, S. 0071)

Die Tischgesellschaft ist um einen quadratischen Tisch gruppiert. Durch die Staffe-
lung der Köpfe behält jeder seine Individualität und es entsteht eine Tiefenwirkung.
Jesus sitzt hinter dem Tisch als zentrale Figur der Runde. Der links von Jesus sitzende
Johannes hat seinen Kopf an Jesu Brust liegen. Mit der rechten Hand reicht Jesus dem
vorne vor dem Tisch kauernenden Judas einen Bissen.

Bei Judas fehlt der Beutel mit den Silberlingen, den er in der Vorlage in der rechten
Hand hält. Er ist wohl verloren gegangen.

Der zweite Apostel auf der rechten Seite erhebt mit der rechten Hand gerade einen
Becher.

Die herausgehobene Figur links von Jesus, die mit einer energischen Bewegung zum
Osterlamm greift, stammt in dieser Form nicht aus der Vorlage, es ist eine Variante
des Schnitzers.

Die Detailfreude des Schnitzers zeigt sich in der Darstellung der plissierten Fältelung
des Tischtuches, in den rhombenförmigen Brötchen und dem langen Fleischmesser.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.86 (68 x 49 mm)

Den Hintergrund mit den Butzenscheiben hat der Schnitzer weggelassen. Ansonsten
stimmen das Blatt und die Altartafel weitgehend überein, nur dass der Stich seitenver-
kehrt ist, Jesus ist Linkshänder, auch der Apostel mit dem Becher trinkt mit der linken
Hand. Das hat der Schnitzer nicht übernommen oder er hatte eine seitenrichtige Vor-
lage.

Das Motiv

Das christliche „Heilige Abendmahl“ ist entstanden aus dem jüdischen Brauch des
Passahmahls, das gestiftet wurde in Erinnerung an die Befreiung des jüdischen Volkes
aus der ägyptischen Gefangenschaft⁷⁴⁵.

Die ersten drei Evangelien schildern dieses letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern und
überliefern dabei auch die „Einsetzungsworte“ und die Ankündigung des bevorste-
henden Verrats durch Judas⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ Sachs 1973, S. 107-108

⁷⁴⁵ Sachs 1973, S. 13-15

3. Das Gebet am Ölberg

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 94, S. 0071)

Die Bildmitte wird beherrscht von dem nach rechts gewandten knienden Jesus, der mit gefalteten Händen betend zu dem auf einer kleinen Felskuppe stehenden <im oberen Teil erneuerten> Kelch aufschaut. Der vertikal den Körper umfangende Faltenlauf des auf dem Boden aufgestauchten Gewandes und die konzentrierte Körperhaltung mit dem zurückgeneigten Kopf geben der Figur einen expressiven Ausdruck, der durch die neue Farbfassung mit dem heraushebenden Inkarnat gut zur Geltung kommt.

Die linke vordere Bildhälfte nehmen die drei Jünger ein, vorne der bartlose Johannes, dahinter Petrus und Jacobus d.Ä. Während Johannes mit dem aufgestützten Kopf eine Schlafhaltung einnimmt, wirken die beiden anderen wie zwischen Schlaf und Wachsein befindlich. Diesen Eindruck haben auch die Restauratoren aufgegriffen, indem sie alle drei mit „schweren Lidern“, aber nicht mit „zugefallenen Augen“ dargestellt haben. Diese Augenstellung ist vom Schnitzer vorgegeben.

Die geschlossene Gruppe der drei Apostel schafft kompositorisch ein Gegengewicht gegen den unteren Teil des Felsens am rechten Bildrand. Der obere Teil mit dem Kelch findet sein Pendant in den hinter dem Palisadenzaun erscheinenden Soldaten und der drohenden Figur des Judas im Gattertor. Den Beutel mit den Silberlingen hat Judas am Hals hängen.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.89 (69 x 49 mm)

Von der Komposition her hat der Schnitzer die Vorlage recht genau übernommen. Er hat aber die Gestalt Jesu und der Apostel deutlich gestrafft gegenüber den etwas schlaffen Figuren auf der Vorlage. Dies hat der Schnitzer auch dadurch bewirkt, dass er die Kuppe mit dem Kelch erhöht hat, sodass Jesus Körper und Kopf gestreckt nach oben richtet.

Das Motiv

Bei Matthäus und Markus wird geschildert, wie Jesus in Erwartung seines Endes nach dem Abendmahl zusammen mit den Jüngern Petrus, Johannes und Jacobus d.Ä. zum Ölberg ging, um zu beten⁷⁴⁷. Er bat: „*Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorüber, aber nicht wie ich will, sondern wie du willst.*“⁷⁴⁸. Während er betete, schliefen die ihn begleitenden Jünger ein.

Das wird auf dieser Tafel dargestellt.

⁷⁴⁶ Mt. 26,17-30, Mk. 14,12-26, Lk. 22,7-23

⁷⁴⁷ Mt. 26,36-46 u. Mk. 14,26-31

⁷⁴⁸ Mt. 26,39

4. Christus und die drei Soldaten im Ölgarten

Linke Altarseite – oberes Register (Abb. 95, S. 072)

Am rechten Bildrand steht Jesus, nach links gewandt, in einer herrscherlichen Pose, die Hände im Redegestus erhoben, wobei die verlorengegangene linke Hand nach der Vorlage van Meckenems erneuert worden ist, um die Aussagekraft der Zentralfigur zu stärken.

Durch die vertikalen Falten seines Rocks wird die Figur zusätzlich zu ihrer Bedeutungsgröße gestreckt.

Mit leicht geneigtem Kopf blickt Jesus unbeeindruckt über die beiden zu Boden gefallenen Soldaten hinweg, die den Vordergrund des linken Bildteils einnehmen. Die beiden Soldaten blicken mit einem Ausdruck des Nichtbegreifens in die Höhe. Bekleidet sind sie mit Brustpanzer, Strumpfhosen und der vordere trägt unter dem Panzer einen plissierten kurzen Rock, modische Details, die aus der Vorlage übernommen wurden und aus dem frühen 15. Jh. stammen⁷⁴⁹. Der vordere hat bei der Restaurierung seinen Streithammer wiederbekommen. Die hinter ihnen stehenden beiden Soldaten mit Harnisch, Helm und Lanze wirken unbeteiligt. Die linke Hand des rechten hinteren Soldaten hat man nicht ergänzt.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.90 (69x48mm)

Der Schnitzer hat die Komposition der Vorlage weitgehend übernommen. Er hat aber aus der Gruppe von 3 Soldaten zwei Gruppen von 2 Soldaten gemacht, wobei die beiden vorderen in Haltung und Physiognomie eine individuelle Ausprägung zeigen. Sie wirken personalisiert.

Die Jesusfigur wurde bis in die Details des Faltenfalls übernommen, nur wieder etwas männlicher und straffer dargestellt als in der Vorlage.

Nicht vorhanden sind auf der Tafel der Kelch und die Silhouette Jerusalems im Hintergrund.

Das Motiv

Die Soldaten, die im vorigen Bild am Zaun standen, erscheinen vor Jesus, und als er sich ihnen zu erkennen gibt, fallen sie vor Schrecken zu Boden⁷⁵⁰. Diesen Moment hat der Schnitzer festgehalten.

⁷⁴⁹ Boehn 1925, S. 205

⁷⁵⁰ Jo. 18,4-6

5. Die Gefangennahme

Linker Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 96, S. 0073)

Von rechts nähert sich mit vorgebeugtem Oberkörper Judas in einem Ausfallschritt Jesus und setzt zu dem verräterischen Kuss an. Er hat seine linke Hand in einer Vertrautheit vortäuschenden Geste auf die linke Schulter Jesu gelegt.

Der Zusammenhang von Judaskuss und Verhaftung wird vom Schnitzer sichtbar gemacht, indem der hagere, schlaksige Krieger hinter Judas mit seiner negativ karikierten Physiognomie die gleiche Körperhaltung einnimmt wie Judas und so als sein „*alter ego*“ dargestellt ist.

Seine linke Hand liegt, Anschluss suchend, auf der Schulter von Judas. Seine Energie reicht aber, um mit der rechten Hand, hinter Judas vorbeigreifend, Jesus an den Haaren zu reißen.

Die links hinter Petrus stehenden drei Personen scheinen auf Grund ihrer Kopfbedeckung und Physiognomie zum Verhaftungskommando zu gehören.

Den Vordergrund des linken Bildteils nimmt die Malchusszene ein. So wie der Schnitzer auf der rechten Seite die Szenen des Judaskusses und der Verhaftung durch die Vernetzung der handelnden Personen zu einer kompositorischen Einheit geführt hat, schafft er auch bei der Malchus-Szene eine in sich geschlossene Gruppe aus Petrus, Malchus und Jesus.

Petrus, der dem Malchus, einem Diener des Hohen Priesters, ein Ohr abgeschlagen hat, steckt gerade sein Schwert mit einem Ausdruck der Resignation wieder in die Scheide⁷⁵¹.

Von rechts greift Jesus mit der rechten Hand, in der er das abgeschlagene <nach der Vorlage ergänzte> Ohr hält, zu Malchus, um es wider anzusetzen⁷⁵². Malchus streckt Petrus als Zeichen der Mindachtung die Zunge heraus. Seine Hand wurde ergänzt. Durch diese Verschränkungen fasst der Schnitzer die drei Handlungen zu einer kompositorischen Einheit zusammen.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.91 (69 x 48 mm)

Die Gruppe Jesus - Judas hat der Schnitzer aus dem Kupferstich übernommen. Er hat aber den schicksalsergeben auf Judas blickenden Jesus der Vorlage zu einem mit ernster Haltung und auf den Betrachter gerichteten Blick sein Schicksal auf sich nehmenden Mann gewandelt.

⁷⁵¹ Jo. 18,10-11

⁷⁵² Lk. 22,51

Petrus könnte noch in gestraffter Form aus der Vorlage übernommen sein. Der übrige Teil der Altartafel ist entweder vom Schnitzer eigenständig entwickelt worden oder stammt von einer anderen Vorlage. Die Dichte der Komposition des Schnitzers erreicht das Meckenem-Blatt nicht.

Das Motiv

Auf dieser Tafel werden drei Ereignisse zusammengefasst, der Judaskuss⁷⁵³, die Verhaftung Jesu, die in allen vier Evangelien überliefert ist⁷⁵⁴ und die Malchusszene, die bei Matthäus, Markus und Johannes überliefert ist⁷⁵⁵. Eine frühe Zusammenfassung dieser drei Szenen in einer sehr bewegten Komposition findet sich im Codex Egberti (um 980), Fol. 79v⁷⁵⁶.

6. Die Verspottung Christi⁷⁵⁷

Linker Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 96, S. 0073)

In der Bildmitte sitzt Jesus auf einer Bank. Der hinter ihm erhöht stehende Folterer zieht den Knoten der Augenbinde an der linken Seite fest und zieht so den Kopf Jesu nach links, eine Bewegung, die sich bis zur Hüfte fortsetzt. Diese Bewegung wird vom Faltenverlauf seines Gewandes aufgenommen.

Durch die Kraftanspannung des Ziehens beugt sich auch der Folterer nach links und führt so die bogenförmige Linie des Körpers Jesu zum oberen Bildrand fort. Die Hände Jesu liegen übereinander und werden durch die geschoppten Ärmel betont. Die auf der Vorlage erkennbaren Handfesseln wurden nicht restauriert.

Auf der linken Seite steht eine primitiv wirkende, leicht vorgebeugte Gestalt mit großen, vom Schnitzer vorgegebenen Löchern in der Strumpfhose, der Jesus die Zunge unnatürlich weit herausstreckt und mit dem rechten Zeigefinger darauf hinweist, eine pointierte Verspottungsgeste.

Rechts kniet ein bärtiger Knecht in einer Demutsgeste, die konterkariert wird durch die Jesus entgegengestreckte Faust, mit der er eine „Feige“ zeigt, eine obszöne Spottgebärde⁷⁵⁸. Zur Betonung seiner Primitivität stellt der Schnitzer diesen Knecht barfuß dar (Bei Jesus und den Aposteln, die stets barfuß dargestellt sind, ist dies als Demutsgeste zu interpretieren).

⁷⁵³ Mt. 26,48-49, Mk. 14,44

⁷⁵⁴ Mt. 26,47-50, Mk. 14,45-46, Lk. 22,54, Jo. 18,12

⁷⁵⁵ Mt. 26,51, Mk. 22,50-51, Jh. 18,10-11

⁷⁵⁶ Ronig 1977, S. 92-93, fol. 79v

⁷⁵⁷ Lk. 22,63-65, Mk. 14,65 u. Mt. 26,67

⁷⁵⁸ Sachs 1973, S. 131

Hinter diesem rechten Knecht erscheint der Oberkörper eines weiteren Peinigers, der ebenso wie sein Vordermann einen Schnurrbart und einen gestutzten Vollbart trägt. Durch seinen modischen Hut hebt er sich von den anderen Folterern ab. Er hat den rechten Arm zum Faustschlag erhoben. Sein Körper ist leicht in die geplante Schlagrichtung gebogen.

Der Oberteil dieser Figur ist offensichtlich nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie der linke Peiniger in der Geißelungsszene (Tafel Nr.7).

Durch die halbkreisförmige Kompositionslinie dieser Tafel, beginnend auf der linken Seite mit der bogenförmigen Haltung des Knechts mit der langen Zunge über die beiden Arme des die Binde festziehenden Soldaten hinter Jesus und den zum Schlag erhobenen Arm des Mannes mit Hut und seinen leicht zur Mitte gebogenen Körper, endend in der Gestalt des Knechts mit der Feigengeste, dessen Körperhaltung die Linie nach innen führt, wird die Gestalt Jesu als Bildzentrum umfasst.

Bei allen Figuren sind die überwiegend vertikal verlaufenden Falten der Gewänder als Gliederungselement ausgearbeitet.

Diese Tafel zeichnet sich durch Geschlossenheit und Individualisierung der Dargestellten aus.

Dina Dahlhaus stellt in ihrem Restaurierungsbericht⁷⁵⁹ die These auf, dass diese Tafel und die Kreuzigungsszene auf Grund ihrer detaillierten Gestaltung von der Hand des Meisters geschaffen seien.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.97 (69 x 49 mm)

Dieser Stich kann nur als Anregung für das Motiv gedient haben. Außer der Personenzahl finden sich keine Übereinstimmungen.

Das Motiv

In den Evangelien sind zwei Verspottungen Jesu überliefert, die erste im Zusammenhang mit dem Verhör vor dem Hohenpriester nach der Gefangennahme⁷⁶⁰, die zweite nach dem Verhör vor Pilatus mit der Dornenkrönung⁷⁶¹. In den meisten Passionszyklen werden diese beiden Verspottungen zusammengefasst. Im Schortenser Programm werden sie getrennt dargestellt.

Die gesonderte Darstellung der Verspottung beim Hohenpriester entwickelte sich erst im hohen Mittelalter, als das Leiden Jesu für die fromme Einzelbetrachtung immer wichtiger wurde. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist „Die Verspottung“ von Mat-

⁷⁵⁹ Ochsenfarth 2001, S. 32

⁷⁶⁰ Lk. 22,63-65, Mt. 26,67, Mk. 14,65, Jo. 19,3

⁷⁶¹ Mt. 27,28-31a, Mk. 15,16-20a, Jo. 19,2-3

tias Grünewald von 1508 in der Münchner Pinakothek, wo diese Szene als brutale Volksbelustigung dargestellt wird⁷⁶².

Der Darstellung auf der Schortenser Tafel liegt die Schilderung bei Lukas zugrunde.

7. Die Geißelung

Linker Seitenflügel – mittleres Register (Abb. 96, S. 0073)

Jesus steht in sehr gefasster, aufrechter Haltung hinter der Geißelsäule, seine Hände sind vor der Säule zusammen gebunden <der rechte Arm Jesu und die Fesseln sind bei der Restaurierung erneuert worden>. Jesus ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Gemäß der Darstellungsweise seines Körpers nach der Restaurierung beginnt die Geißelung erst, der Körper ist noch nicht blutig.

Auf der linken Bildseite steht ein schlanker Peiniger, bekleidet mit einem eng gearbeiteten durchgeknöpften Wams - eine Mode, die nach 1500 aufkam⁷⁶³ - sowie Strumpfhosen und Kuhmaulschuhen, die zu Beginn des 16. Jh. in Mode kamen⁷⁶⁴. Seine elegante Kopfbedeckung, sein überlanger Schnurrbart und die auffällige Schamkapsel zeigen eine modische Akzentuierung. Während er mit der linken Hand Jesus an den Haaren zerrt, holt er mit dem rechten Arm zu einem Schlag mit seiner <erneuerten> Rute aus, was dem hoch aufgerichteten Körper Spannung gibt.

Auf der rechten Seite stehen zwei weitere Peiniger. Der vordere mit einem plissierten Rock beugt sich mit unnatürlich übereinander gestellten Füßen nach rechts, um die Schwungkraft zum Schlag mit der mehrschwänzigen Peitsche auszunutzen. Sein Kopf ist zielend auf Jesus gerichtet.

Der hinter ihm Stehende holt ebenfalls mit der <erneuerten> rechten Hand und Geißel zum Schlag aus, ohne dass dies in seiner Körperhaltung zum Ausdruck kommt.

Vor Jesus sitzt auf der Erde ein Rutenbinder. Diese glatzköpfige Gestalt hat deutliche Ähnlichkeit mit dem vorderen der gefallenen Krieger im Tafel 4 „Christus und die drei Soldaten im Ölgarten“ sowie mit Malchus in Tafel 5 „Die Gefangennahme“ und einem der würfelnden Soldaten in der Kreuzigungsszene.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem, L.98 (68 x 49 mm)

Die Geißelungsszene aus der „Kleinsten Passionsfolge“ von Israhel van Meckenem dürfte bei diesem Relief allenfalls als Anregung aber nicht als Vorlage gedient haben. Im Gegensatz zu dem ausdruckslosen Blatt von Israhel van Meckenem zeigt die Komposition des Schnitzers eine starke Verdichtung der Brutalität des Geschehens

⁷⁶² Öl auf Holz, 1090 x 740 cm, 1503–1505, Alte Pinakothek, München

⁷⁶³ Boehn 1923, S. 103

⁷⁶⁴ Loschek 1999, S. 333

und eine größere Personenzahl. Hier wurde wahrscheinlich eine andere Vorlage benutzt.

Das Motiv

Matthäus und Markus berichten, dass Pilatus nach der Handwaschung den Befehl gab, Jesus zu geißeln.⁷⁶⁵ Diese Folterung war nach römischem Recht die Einleitung der Kreuzigung⁷⁶⁶.

Die frühesten Darstellungen der Geißelung sind aus dem 9. und 10. Jh. überliefert, allerdings wird hier Jesus noch bekleidet und ohne Anzeichen von körperlichem Leiden dargestellt. Die Geißelung wird eher symbolhaft zitiert wie im Codex Egberti⁷⁶⁷.

Erst im 13. Jh. im Zusammenhang mit der franziskanischen Frömmigkeit erlangen die körperlichen Leiden eine besondere Bedeutung. Im Spätmittelalter bewirkte der Einfluss der Passionsspiele zusätzlich eine drastische Darstellung der Peiniger⁷⁶⁸.

8. Die Dornenkrönung

Linke Altarseite – mittleres Register (Abb. 97, S. 0073)

In der Bildmitte sitzt Jesus auf einer Bank in würdevoller, aufrechter Haltung mit erhobenem Kopf, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Seine übereinandergelegten Hände waren der Vorlage nach gefesselt, die Fesseln gingen aber vermutlich verloren und wurden nicht erneuert. Der vertikale Faltenverlauf seines Gewandes endet in einer Schüsselfalte zwischen den Unterschenkeln. Am rechten Fuß setzt der Rock auf dem Boden auf und bildet zusätzliche Stauchfalten.

Durch die dominierende Haltung Jesu werden die Soldaten zu Nebenfiguren. Rechts und links von Jesus stehen je ein Soldat, die mit über Kreuz gefassten <erneuerten> Stangen Jesus die Dornenkrone fest aufs Haupt drücken, um ihm möglichst große Schmerzen zu bereiten, ohne sich selbst zu verletzen.

Der linke Soldat, der im Profil gezeigt wird, trägt zu seinem Brustharnisch einen plisierten kurzen Rock und Strumpfhosen sowie langes gelocktes Haar.

Sein rechtes Knie <der Fuß fehlt> hat er auf die Bank gestützt. Leicht vorne übergebeugt bedient er mit beiden <erneuerten> Armen die Stangen, mit denen die Dornenkrone <mit erneuerten Dornen> Jesu aufs Haupt gedrückt wird. Durch seine bogenförmige Haltung schließt er die Komposition nach links ab.

⁷⁶⁵ Mt. 27,26 u. Mk.15,15

⁷⁶⁶ Sachs 1973, S. 142

⁷⁶⁷ Ronig 1977, S. 94-95, fol. 80v

⁷⁶⁸ Sachs 1973, S. 142-143

Der rechte Soldat hat ebenfalls das rechte Knie auf die Bank gestützt, um so mehr Druck auf die <erneuerten> Stangen ausüben zu können, die er zusammen mit dem linken Soldaten handhabt <seine linke Hand ist ergänzt>. Sein Haar ist mit einer Kappe bedeckt. Er steht diagonal zum Betrachter, den Blick auf Jesus gerichtet und schließt die rechte Bildseite ab.

Diese Figur erscheint sowohl auf Tafel 1 (Einzug in Jerusalem) als auch auf Tafel 9 (Ecce Homo) jeweils am rechten Rand unter dem Tor.

Zwischen Jesus und dem rechten Soldaten steht auf dem hinteren Rand der Bank ein dritter Soldat. Der Beinhaltung nach tritt er mit dem rechten Fuß Jesus in den Rücken, in der rechten Hand hält er einen Stock, mit dem er auf Jesus einschlägt.

Durch die Einrahmung Jesu durch die Soldaten und die Beschränkung der Personenzahl erreicht der Künstler eine Konzentrierung der Komposition auf den leidenden Jesus.

Eine von den meisten anderen Tafeln abweichende modische Besonderheit dieser Tafel ist, dass die Soldaten hier wie in der Vorlage von Israhel van Meckenem Schnabelschuhe tragen, während der Schnitzer in den anderen Tafeln die um 1500 in Mode kommenden Kuhmaulschuhe dargestellt hat.

Die Vorlage – Israhel van Meckenem L. 99 (77 x 48 mm)

Die Kompositionsform hat der Schnitzer vom Stich übernommen, er hat die Personen aber deutlich lebendiger und natürlicher gestaltet. Auch den im Stich leidend in sich zusammengesunkenen Jesus hat er straffer, aufrechter und auf den Betrachter bezogen dargestellt und hat insgesamt die Beziehung der Personen zueinander erkennbar gemacht.

Der dritte Krieger im Hintergrund mit der auffälligen Kappe muss aus einer anderen Vorlage stammen.

Das Motiv

Das Kernstück dieser Passionsszene ist die spöttische Huldigung und Krönung Jesu als König der Juden unter Bezugnahme auf die Frage des Pilatus: *„Bist du der König der Juden?“* und Jesu Antwort: *„Du sagst es“*⁷⁶⁹. Dabei bezieht sich Pilatus auf die Begrüßung Jesu bei seinem Einzug in Jerusalem durch das Volk: *„Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn, der König Israels“*⁷⁷⁰.

Vom Mittelalter an wird die Dornenkrönung mit der zweiten Verspottung zusammengefasst, bei der die Soldaten des Pilatus Jesus misshandeln. Diese Szene stützt sich auf

⁷⁶⁹ Mk. 15,2

⁷⁷⁰ Jo. 12,13

die Schilderung bei Matthäus⁷⁷¹. Den daraus abgeleiteten Bildkanon zeigt schon der Regleraltar von ca. 1465 in der Reglerkirche zu Erfurt⁷⁷². Dem gleichen Kanon folgt auch die Schortenser Tafel.

9. Christus wird dem Volk gezeigt (Ecce Homo)

Linker Altarflügel – unteres Register (Abb. 98, S. 0074)

Die beherrschende Figur auf dieser Tafel ist Pilatus, der durch Betonung seiner Figur und die vertikale Faltengliederung seines Gewandes herausgehoben ist. Der Schnitzer hat zu Gunsten von Baretten und Hüten der Zeit um 1500⁷⁷³ auf die Judenhüte der Vorlage verzichtet.

Die Pilatus-Figur <die rechte Hand wurde ergänzt> wirkt ruhig und konzentriert. Der neben ihm stehende Jesus hat gegenüber der Vorlage eine deutlich straffere und „männlichere“ Haltung. Die Spuren der Geißelung, die in der Vorlage deutlich erkennbar sind, erscheinen auf der Tafel nicht.

Der rechts stehende Mann redet auf Pilatus ein. Er trägt als Kopfbedeckung eine Gugel, eine Kapuze mit Schulterkragen und einer schwanzartigen Verlängerung an der Kapuze, die, wie auf dieser Tafel, schalartig um Kopf und Hals gewickelt werden konnte. Sie war bis zur zweiten Hälfte des 15. Jh. Mode⁷⁷⁴. Hier ist sie „altmodisch“, sie soll wohl das Alter und die Würde des Beraters betonen.

Links steht ein Wächter im Tor des angedeuteten Palasts des Kurators.

Alle dargestellten Personen richten ihren Blick aus dem Bild hinaus, sodass die den Tod Jesu fordernden Anwesenden auf der Position des Betrachters angenommen werden können. Dies könnte als Einbeziehung der Gemeinde in die Handlung gedeutet werden.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L 100 (69 x 49 mm)

Der Schnitzer hat auf die Architektur bis auf den Torbogen mit den beiden Türmchen verzichtet. Die Figurenanordnung hat er von der Vorlage übernommen, allerdings besteht im Gegensatz zur Altartafel auf dem Stich Blickkontakt zwischen der Gruppe Jesus - Pilatus und der rechten Gruppe. Die Orientierung der Gesamtgruppe in Richtung auf den Betrachter ist eine Eigenständigkeit des Schnitzers.

⁷⁷¹ Mt. 27,27-30

⁷⁷² Warnke 1999, S. 119, Abb. 94 u. 95

⁷⁷³ Loschek 1999, S. 120

⁷⁷⁴ Boehn 1925, S. 214

Das Motiv

Die Anfänge des „Ecce-Homo-Motivs“ reichen bis in das 10. Jh. zurück⁷⁷⁵, Jesus ist zu dieser Zeit aber noch nicht der Misshandelte, Leidende, seine Menschenwürde wird noch nicht angetastet.

Die Entwicklung zur Betonung der Passion erfolgt erst im 15. Jh., wo Jesus dann mit Lendenschurz und von Wunden übersät dargestellt wird.⁷⁷⁶ Diesem Bildkanon folgt die Schortenser Tafel.

10. Pilatus wäscht seine Hände

Linker Altarflügel – unteres Register (Abb. 98, S. 0074)

Die Tafel ist kompositorisch in zwei Gruppen geteilt. Auf der rechten Seite steht Jesus, als Hauptperson deutlich größer als die anderen dargestellt. Er wendet sich in aufrechter Haltung dem Betrachter zu und bezieht ihn so in seine Passion mit ein. Die Hände sind gefesselt. Die beiden ihn haltenden Wächter wirken unbeteiligt.

Am linken Bildrand steht der Richtstuhl mit hoher Rückenlehne, auf dem Pilatus sitzt, wodurch er gegenüber dem großen Jesus deutlich kleiner wirkt. Hinter ihm steht ein Diener, der ihm aus einer <ergänzten> Kanne das Wasser zur Handwaschung in eine Schale gießt. Die Ankläger sind auf dieser Tafel nicht vertreten.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 101 (70 x 48 mm)

Der Schnitzer hat die Grundkomposition des Kupferstiches und die Personen übernommen, er hat die Figuren aber gestrafft und individualisiert. Jesus hat der Schnitzer zum Betrachter gewendet, wodurch der Kontakt zwischen Jesus und Pilatus verloren geht.

Das Motiv

Diese Szene gehört nach dem Matthäus-Bericht⁷⁷⁷ in der Chronologie vor die Geißelung (Tafel 7), die eine Folge der Verurteilung durch Pilatus ist. Vermutlich wurden die Tafeln bei einer früheren Restaurierung vertauscht. Eine bei Ingeborg Nöldeke veröffentlichte Aufnahme des Zustandes nach der Restaurierung von 1933 zeigt schon die jetzige Reihenfolge der Tafeln⁷⁷⁸.

Die Handwaschung zitiert einen Brauch, der bereits im Alten Testament als Zeichen der Unschuld erwähnt wird⁷⁷⁹. Die Handwaschung des Pilatus wird bei Matthäus ü-

⁷⁷⁵ Ronig 1977, S. 96-97, fol 82r

⁷⁷⁶ Sachs 1973, S. 103-104

⁷⁷⁷ Mt. 27,24-27

⁷⁷⁸ Nöldeke 1998, S. 30, Abb. 19

⁷⁷⁹ Dt. 21,6

berliefert. Pilatus will sich damit von der von den Anklägern erzwungenen Verurteilung Jesu distanzieren⁷⁸⁰.

Diesen Moment stellt die Tafel dar.

11. Die Kreuztragung

Linker Altarflügel – unteres Register (Abb. 98, S. 0074)

In der Bildmitte schreitet Jesus, gebeugt durch die Last des Kreuzes, aber nicht zusammenbrechend, in verhaltenem Schritt nach links. Zusätzlich zu seiner zentralen Position wird Jesus durch die Faltenausarbeitung seines Gewandes, unter dem sich die Knie durchdrücken, herausgehoben.

Rechts von ihm hat Simon von Kyrene, in kurzem Wams und kniehohen Stulpenstiefeln der Zeit um 1500⁷⁸¹, mit beiden Händen unter den rechten Kreuzbalken gegriffen und hebt ihn an.

Links von Jesus zieht ein Soldat Jesus an einem < erneuerten > Strick vorwärts und holt mit einem < erneuerten > Knüppel zum antreibenden Schlag aus, was aber in seiner Körperhaltung nicht zum Ausdruck kommt.

Die hinter dem Kreuz stehende Figur mit nackten Beinen gehört wohl zum Begleitkommando.

Statt des üblichen lateinischen Kreuzes trägt Jesus hier ein Tau-Kreuz, wie es die Vorlage auch zeigt.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 102 (70 x 48 mm) (Abb. 98A, S. 0074)

Diese Vorlage hat der Schnitzer in der Komposition vollständig übernommen, aber die etwas blutleeren Figuren sind sehr viel körperbetonter. Die Pflanzen hat der Schnitzer weggelassen.

Das Motiv

Die nach römischem Recht zum Kreuzestod Verurteilten mussten ihr Kreuz selbst zur Richtstätte tragen, so auch Jesus, wie es die vier Evangelisten berichten, bei Dreien wird berichtet, dass Simon von Kyrene von den Römern veranlasst wurde, für Jesus das Kreuz zu tragen⁷⁸². So ist es im Codex Egberti dargestellt⁷⁸³. In der Darstellungsweise des späteren Mittelalters tragen Jesus und Simon das Kreuz gemeinsam wie auf dieser Altartafel.

⁷⁸⁰ Mt. 27,6

⁷⁸¹ Loschek 1999, S.197-198

⁷⁸² Mt. 27,31-32, Mk. 15,20-21, Lk. 23,26-28

⁷⁸³ Ronig 1977, S. 100-101, fol. 83v

Der benutzten Vorlage folgend hat der Schnitzer die Kreuztragung in der Zugrichtung von rechts nach links dargestellt, was der Leserichtung des Altars widerspricht.

12. Die Entkleidung

Linke Altarseite – unteres Register (Abb. 99, S. 0075)

Diese Tafel ist von einer starken Bewegtheit geprägt. Die Betonung liegt auf den beiden Schergen rechts und links von Jesus mit ihrer voluminösen Körperlichkeit.

Der linke Scherge, der Jesus mit beiden Händen <der rechte Arm wurde teilweise ergänzt> den ungeteilten Rock abzieht, wird vom Schnitzer als Karikatur mit Stupsnase dargestellt. Zu seiner Rüstung trägt er nur am linken Bein einen Stiefel, über dem die Strumpfhose ein vom Schnitzer vorgegebenes Loch zeigt. Rechts ist er barfuß und die Hose hängt zwischen den Beinen herunter, ebenso hängt sein ungepflegter Schnurrbart. Er macht einen betont schlampigen Eindruck. Wie er sich im Vorwärtsschreiten zu Jesus zurück wendet verleiht der Figur eine starke Spannung.

Der rechte gerüstete Soldat mit einem auffälligen Schreckkopf auf der Schulter wirkt sehr kraftvoll. Er folgt Jesus im Gleichschritt. In der Vorlage hat er eine Lanze, die aber nicht übernommen oder ergänzt wurde. Er trägt die Kuhmaulschuhe des frühen 16. Jh.

Von einem hinter Jesus stehenden Soldaten, der mit der Hand zum Schlag ausholt, ist nur die erhobene Hand und der Unterkörper erhalten.

Im Hintergrund links stehen Maria und Johannes <bei Johannes ist der Kopf ergänzt> Die Jesusgestalt, nur noch mit einem Lendenschurz bekleidet, wirkt zwischen den dynamischen Soldaten schwächling und elend.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 103 (68 x 49 mm)

Die Komposition der Vorlage hat der Schnitzer weitgehend übernommen. Er hat die Figuren aber sehr viel lebensnaher dargestellt. Maria und Johannes, die auf dem Stich von der Seite ins Bild schauen, hat er frontal ausgerichtet.

Die etwas starre Vorlage wurde beim Schnitzer zu einer bewegten Szene gestaltet.

Das Motiv

Die Entkleidung Jesu vor der Kreuzigung ist in den Evangelien nicht überliefert, ergibt sich aber aus dem Bericht des Matthäus, dass die Soldaten nach der Kreuzigung über seine Kleider das Los warfen⁷⁸⁴.

Die Anwesenheit Marias beim Kreuzweg Jesu wird abgeleitet aus den Berichten von Lukas⁷⁸⁵ und Johannes⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ Mt. 27,35

13. Die Kreuzigung

Mittelschrein (Abb. 100, S. 0076)

Die Figuren der Kreuzigungsszene haben eine Tiefe von ca. 16 cm und sind dadurch plastischer ausgearbeitet als die Passionstafeln mit einer Tiefe von ca. 10 cm.

Die Tafel ist horizontal in zwei Zonen geteilt.

Die obere Zone wird eingenommen von den Kreuzen Jesu und der beiden Schächer.

Diese drei Figuren sind vollplastisch ausgearbeitet. Der Kreuzstamm des Kreuzes Jesu wurde bei der Restaurierung 1666 im oberen Teil erneuert⁷⁸⁷.

Die Seitenwunde Jesu, der gesenkte Kopf und die geschlossenen Augen zeigen an, dass der Tod bereits eingetreten ist. Dennoch hat der Schnitzer den mit einem Lendenschurz bekleideten Körper in straffer Haltung dargestellt. Er wirkt nicht vom Tod besiegt.

Die Figuren der Schächer bieten dazu einen starken Kontrast. Hier hatte der Künstler eine größere Gestaltungsmöglichkeit als bei der formal weitgehend festgelegten Jesusfigur. So konnte er diese beiden, die mit den Oberarmen hinter den Kreuzquerbalken gefesselt sind und deren Körper frei hängen, mit allen Zeichen eines qualvollen Todeskampfes ausstatten. Auch die Wunden der gebrochenen Beine zur Beschleunigung des Todes vor dem Sabbat sind deutlich erkennbar⁷⁸⁸.

Die untere Zone ist ausgefüllt mit einem „volkreichen“ Gedränge, das aus den aus der Tradition gewachsenen Elementen zusammengesetzt ist.

Im linken unteren Teil ist die Gruppe der klagenden Frauen mit Johannes dargestellt⁷⁸⁹ (Abb. 101, S. 0077).

Links vom Fuß des Kreuzes stützt Johannes die zusammenbrechende Maria hin. Sie trägt ein unten weit fallendes Kleid mit hochgesetzter sehr enger Taille, die eine Betonung des Busens bewirkt⁷⁹⁰.

Von der anderen Seite wendet sich eine der mitgezogenen Frauen zu Maria, eine dritte, das Haar mit einer Haube bedeckt, steht links außen und blickt ebenfalls auf Maria. Durch die Orientierung dieser vier Personen zu Maria hat der Schnitzer eine in sich geschlossen Gruppe geschaffen, die vom Treiben um sie herum nicht direkt berührt wird.

⁷⁸⁵ Lk. 23,27

⁷⁸⁶ Jo. 19,25

⁷⁸⁷ Kräckel-Hansum 1997, S. 29

⁷⁸⁸ Jo. 19,31-32

⁷⁸⁹ Jo. 19,25-27

⁷⁹⁰ Boehn 1925, S. 178-179

Der Totenschädel zu Füßen von Johannes zitiert die Legende von der Errichtung des Kreuzes Christi über dem Grab Adams⁷⁹¹.

Am Fuß des Kreuzes kniet Maria Magdalena, die im späteren Mittelalter in die Kreuzigungsszene übernommen wurde. Sie ist erkennbar an der für sie typischen modischen Kleidung, einer auf dem Vorderkopf sitzenden Kappe und frei hängendem langen Haaren. Über ihrem am Oberkörper figurbetont sitzendem Kleid trägt sie ein Übergewand mit tief ausgeschnittenen Ärmellöchern, die den Blick auf das Oberteil des Untergewandes freigeben, deshalb wurden sie auch als „Teufelsfenster“ bezeichnet⁷⁹². Die halb kniende Maria Magdalena mit zurückgelegtem Kopf, zum toten Jesus hinaufblickend, wirkt in ihrer s-kurvenförmigen Haltung sehr expressiv. Zusätzlich betont wird dies noch durch den die Körperform umfangenden Faltenlauf ihres Übergewandes, die das zum Niederknien vorgebeugte linke Knie erkennbar macht.

Hinter der Gruppe der Frauen stehen zwei Reiter, der eine ist zu Jesus ausgerichtet, der zweite steht quer dazu. Hier handelt es sich um den bei Johannes erwähnten Krieger, der Jesus in die Seite stach, um sich seines Todes zu vergewissern. Bereits in der Kreuzigungsdarstellung des Codex Rabbula trägt er den Namen „Longinus“. Der daneben stehende Reiter ist sein Gehilfe, der ihm mit in der Haltung deutlich erkennbarer Anspannung die Lanze führte⁷⁹³. Diese Lanze, wie auch die anderen verlorengegangenen, wurden bei der Restaurierung erneuert, um die ursprüngliche Dynamik der Darstellung wiederzugewinnen.

Rechts von Maria Magdalena führt ein nacktheiniger Knecht das Pferd eines Offiziers, der zum toten Jesus aufschaut und so als der „gute Hauptmann“ zu interpretieren ist⁷⁹⁴.

Diese beiden auf Jesus ausgerichteten Personen bringen in die unübersichtliche rechte Gruppe einen ruhigen Mittelpunkt.

Am vorderen rechten Bildrand prügeln sich drei Knechte um die Kleider Jesu, von denen der rechte mit den an die Hose genestelten Strümpfen, an Ärmeln und Schultern die Schlitzmode zeigt, die sich nach 1500 zunächst bei den Landsknechten durchsetzte⁷⁹⁵.

Die zahlreichen weiteren Figuren zu Fuß und zu Pferde sind geprägt von einer gewissen Erregung. Sie alle sind zum Kreuz Jesu hin orientiert – mit einer Ausnahme.

⁷⁹¹ Sachs 1973, S.19

⁷⁹² Nöldeke 1998, S. 118

⁷⁹³ Legenda Aurea 1998, S. 182

⁷⁹⁴ Mt. 27,52

⁷⁹⁵ Loschek 1999, S. 411

An der Seite des mittleren Kreuzesstammes steht ein Mann mit modisch gelockten Haaren und Bart sowie einem elegant schräg aufgesetzten Barett, das der Mode nach 1500 entspricht⁷⁹⁶. Er steht fast frontal zum Betrachter und sein Blick geht über diesen hinweg (Abb. 102, S. 0078). Er wirkt unberührt von dem Geschehen um ihn herum. Seine Gesichtszüge sind porträthaft ausgearbeitet, seine sorgfältig geschnitzten Locken individualisieren ihn.

Diese Figur interpretiert Ingeborg Nöldeke nachvollziehbar als Selbstportrait des Künstlers. Dieser Interpretation schlossen sich die Restauratoren an. Entsprechend erhielt er in die leere Hand sein Handwerkszeug, einen Klöpfel (hölzernen Schnitzhammer)⁷⁹⁷.

Das Motiv

Die Kreuzigung Jesu ist als zentrales Thema der Passionsgeschichte in allen vier Evangelien mit geringen Detailabweichungen überliefert.

Da die Kreuzigung bis ins 4. Jh. als entehrende Todesstrafe galt, kommt sie in der frühchristlichen Kunst nicht vor. Erst durch die Anerkennung des Christentums als offizieller Kult 313 durch Konstantin d. Gr. und der bald darauf folgenden Abschaffung der Kreuzigungsstrafe konnte sich dies ändern⁷⁹⁸.

Die erste sicher datierbare Kreuzigungsdarstellung stammt aus dem syrischen Codex Rabbula von 586⁷⁹⁹. Hier findet sich bereits der auch bei späteren Darstellungen vertretene Personenkreis mit den Schächern, Maria und Johannes, den klagenden Frauen, den würfelnden Soldaten und dem fast blinden Longinus, der Jesus den Lanzenstich beibrachte und dabei durch einen Blutstropfen Jesu wieder sehend und zum Christen wurde⁸⁰⁰.

Im 14./15. Jh. setzt sich eine zunehmend volkreiche Darstellung der Kreuzigung durch, Freunde und Gegner Jesu werden in getrennten Gruppen dargestellt und die die Kleider Jesu teilenden Soldaten wurden zur Genreszene ausgestaltet⁸⁰¹.

Dieser Darstellungsweise folgt die Kreuzigungsszene in Schortens, wobei Ingeborg Nöldeke darauf hinweist, dass sie für diese Tafel keine direkte Vorlage ausfindig machen konnte. Der Schnitzer hat die Szene wohl aus verschiedenen Vorlagen kompi-

⁷⁹⁶ Boehn 1923, S.117-118

⁷⁹⁷ Nöldeke 2003, S. 120

⁷⁹⁸ Sachs 1973, S. 219

⁷⁹⁹ Codex Rabbula, fol. 13a

⁸⁰⁰ Legenda Aurea 1999, S. 182

⁸⁰¹ Sachs 1973, S. 222

liert. Er konnte dabei aber nicht frei handeln, da der zu der Zeit gültige Darstellungskanon festlag⁸⁰².

14. Die Kreuzabnahme

Rechte Altarseite – oberes Register (Abb. 103, S. 0078)

Die Hände Jesu sind bereits von dem zentralen Tau-Kreuz gelöst, sodass der Oberkörper kraftlos in den Arm des auf einer Leiter stehenden Joseph von Arimathäa sinkt, der ihn in einem Tuch auffängt. Die Arme hängen steif nach unten, die Wundmale an Händen und Seite sind deutlich sichtbar. Der Kopf mit dem erstarrten Gesicht ruht auf der Schulter von Joseph.

Joseph von Arimathäa steht auf zwei Stufen der ans Kreuz gelehnten Leiter. Der an seinem Gürtel hängende Beutel mit ausgearbeiteter Schließe und Knopfdekoration wurde aus der Vorlage übernommen.

Auf der linken Seite am Fuß des Kreuzes zieht der kniende Nikodemus mit der rechten <ergänzten> Hand und einer <nach der Vorlage ergänzten> Zange den Nagel aus den Füßen Jesu.

Hinter ihm stehen Maria und Johannes und blicken mit leidendem Gesichtsausdruck auf Jesus.

Von Nikodemus über Jesus zu Joseph von Arimathäa hat der Schnitzer kompositorisch einen Bogen geschlagen. Maria und Johannes, die an der Handlung nicht unmittelbar beteiligt sind, bilden eine eigene Gruppe.

Die Tafel ist von einer betonten Leidensdarstellung gekennzeichnet.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L.106 (68 x 49 mm) (Abb 103A, S. 0079)

Der Schnitzer hat die Vorlage sehr detailgetreu umgesetzt, hat aber durch die etwas vorgebeugtere Haltung des Nikodemus und die stärkere Rundung des Körpers von Jesus die Geschlossenheit dieser Gruppe betonter herausgearbeitet und die Personen lebensnaher gestaltet.

Das Motiv

Alle Evangelien berichten von Joseph von Arimathäa, der von Pilatus den Leichnam Jesu erbat, um ihn bestatten zu können. Die dem vorausgehende Kreuzabnahme wird jedoch nur beiläufig erwähnt. Dennoch erfreute sich dieses Motiv in der Bildenden Kunst bereits seit dem frühen Mittelalter großer Beliebtheit. Ein frühes Beispiel findet sich im Codex Egberti⁸⁰³. Hier wird bereits neben Joseph von Arimathäa der nur

⁸⁰² Nöldeke 2003, S. 118

⁸⁰³ Ronig 1977, S. 104-105, fol. 85v

bei Johannes erwähnte Nikodemus dargestellt⁸⁰⁴, der auf den meisten Darstellungen die Nägel herauszieht, während Joseph von Arimathia den Körper vom Kreuz abnimmt.

15. Die Grablegung

Rechter Altarflügel – oberes Register (Abb. 104, S. 0079)

Der Sarkophag ist leicht schräg auf einem steinigen Untergrund in das Bildzentrum gesetzt. Joseph von Arimathäa am Kopf- und Nikodemus am Fußende senken den auf ein Leinentuch gebetteten Jesus in den Sarkophag, der genau wie in der Vorlage für die Größe des Körpers deutlich zu klein ist.

Hinter dem Sarkophag stehen Johannes mit Maria und Maria Magdalena, Maria Magdalena erkennbar an ihrer auffälligen Kopfbedeckung, einem Gebende.

Johannes steht so hinter Maria, dass er sie stützen kann. Sein bartloses Gesicht scheint ruhige Gefasstheit auszudrücken. Seine fehlende rechte Hand wurde nicht ergänzt.

Dem Schnitzer gelang hier eine besondere Verdichtung der Handlung durch die Geschlossenheit der Komposition. Während die Darstellung vorne durch den Sarkophag abgeriegelt wird, bilden die Köpfe von Nikodemus über Johannes, Maria, Maria Magdalena und Joseph von Arimathäa, die durch die neue Inkarnatfassung gut zur Geltung kommen, einen geschlossenen Bogen, der den Sarkophag umfasst und so die Handlung zentriert. Die Gesichter wirken etwas typisiert.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 108 (71 x 49 mm)

Der Schnitzer hat die Vorlage in gestraffter Form übernommen. Dies wird besonders deutlich beim Leichnam Jesu, der gegenüber der Vorlage nicht so eingefallen wirkt.

Bei Nikodemus und Joseph von Arimathäa hat der Schnitzer das Gewicht des Leichnams aus der Körperhaltung heraus gegenüber der Vorlage nachvollziehbarer gemacht. Eine vierte Frau im Hintergrund der Vorlage hat der Schnitzer weggelassen.

Das Motiv

Von der Grablegung Jesu durch den Ratsherrn Joseph von Arimathäa, der die Freigabe des Leichnams von Pilatus erbat, wird in den vier Evangelien berichtet, bei Johannes wird zusätzlich Nikodemus als Helfer erwähnt⁸⁰⁵. Entsprechend dem Brauch im Orient ist in den Evangelien von einem Felsengrab die Rede, dem weströmischen Brauch folgend tritt schon sehr früh in der westlichen Kunst der Sarkophag an die Stelle der Höhle⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ Jo. 19,39

⁸⁰⁵ Jo. 19,38-39

⁸⁰⁶ Ronig 1977, S. 104-105, fol.85v

Wie bei der Kreuzigung erscheinen auch bei der Grablegung Maria und der Jünger Johannes. Bei dieser Szene tritt im 15. Jh. die stille Trauer verstärkt an die Stelle der lauten Klage⁸⁰⁷. Ein frühes Beispiel dafür findet sich in der Grablegung im Thomas-Altar von Meister Franke um 1430⁸⁰⁸.

Auch die Schortenser Tafel ist von verhaltener Trauer geprägt.

16. Die Höllenfahrt

Rechter Altarflügel – oberes Register (Abb. 104, S. 0079)

Die rechte Bildhälfte nimmt der statisch, aber dominierend stehende Jesus ein, dessen Bedeutung durch die Übergröße der Figur betont wird. In der <ergänzten> linken Hand hält er die <ergänzte> Kreuzfahne. Der rechte ausgestreckte Arm ist leicht erhoben. Sein übergeworfener Umhang, der den Körper umfängt, ist durch kurze, scharfkantige Falten gegliedert. Jesus steht leicht nach links gewendet und schaut den aus der Hölle Kommenden entgegen. Deutlich sind die Wundmale zu erkennen.

Auf der linken Bildseite drängen aus dem flammenumzüngelten Höllentor Adam, Eva und zwei weitere Höllenbewohner, die auf ihre Erlösung durch Jesus hoffen. Mit demütig gefalteten Händen schreiten sie auf Jesus zu. Die Beinhaltung von Adam wirkt wie die Vorstufe zu einem Kniefall.

Zwischen Jesus und Adam liegt im Hintergrund das durch Jesu Wort herausgebrochene Höllentor.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 109 (69 x 49 mm)

In der Anordnung der Figuren hat der Schnitzer sich an die Vorlage gehalten, jedoch könnte die unterschiedliche Interpretation der Jesus-Figur nicht krasser sein.

Der Jesus des Kupferstiches ist von Kraftlosigkeit gezeichnet, der Jesus der Altartafel strahlt Autorität aus. Auch Adam und Eva sind körperbetonter dargestellt.

Das Motiv

Die Evangelien berichten nicht über die Höllenfahrt, nur bei Matthäus lässt sich Vers 12,40 hierauf beziehen und bei 1Petr. 3 Vers 19-20. In beiden Fällen sind es aber nur Andeutungen. Erwähnt wird die Höllenfahrt im apostolischen Glaubensbekenntnis mit den Worten „*hinabgestiegen in das Reich des Todes*“. Einen ausführlichen Bericht enthält neben dem apokryphen Nikodemus-Evangelium (um 400) die „*Legenda Aurea*“⁸⁰⁹ von 1293, in den auch die Nikodemus-Überlieferung eingearbeitet wurde.

Hier findet sich das Motiv für die Höllenfahrt-Tafel mit der Befreiung von Adam und

⁸⁰⁷ Sachs 1973, S. 153-154

⁸⁰⁸ Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 493

⁸⁰⁹ *Legenda Aurea*, 1999, S. 217-219

den Propheten aus der Unterwelt. In der darstellenden Kunst gehörte im Mittelalter auch Eva zu den Befreiten.

17. Die Auferstehung

Rechter Altarflügel – oberes Register (Abb. 104, S. 0079)

Im Bildzentrum ist Christus dargestellt, wie er mit einem großen Schritt aus dem schräg im Bild stehenden Sarkophag steigt. Das vorgesetzte rechte Bein befindet sich noch in der Schrittbewegung. Mit der < nach der Vorlage ergänzten > linken Hand hält er die < ebenfalls nach der Vorlage ergänzte > Siegesfahne, mit der er sich beim Ausstieg aus dem Sarkophag auf dem Boden abstützt.

Die <ergänzte> rechte Hand hat Jesus zum Segensgestus schräg ausgestreckt, wodurch seine vorwärts drängende Bewegung betont wird. Sein durch kurze Faltenstege gegliederter Umhang nimmt diese Bewegung auf.

Zwei der gerüsteten Wächter bemerken das Geschehen nicht, wie ihre Haltung zum Ausdruck bringt. Der vorne links Sitzende mit seiner < ergänzten > Hellebarde schaut schläfrig vor sich hin. Der rechte vordere Wächter kniet und wendet dem Geschehen den Rücken zu, er scheint im Begriff zu sein, zu fliehen. Der dritte Wächter hockt zusammengekauert hinter dem Sarkophag mit dem Rücken zum Geschehen.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 110 (68 x 49 mm)

Die Vorlage hat der Schnitzer in der Figurenanordnung recht exakt übernommen.

Der zur Seite geschobene Sargdeckel auf dem Kupferstich fehlt in der Altartafel.

Das Motiv

Über dieses Kernstück des christlichen Glaubens, das von allen christlichen Kirchen gefeiert wird, berichten die Evangelien nicht. Die Auferstehung wird abgeleitet aus dem Erlebnis der drei Frauen am Grab, die kommen, um den Leichnam zu salben. Ihnen verkündet ein Engel: „*Er ist auferstanden, er ist nicht hier*“⁸¹⁰.

Die Darstellung der Auferstehung wird erst von der Ottonischen Buchmalerei aufgenommen, die Christus zeigt, wie er im offenen Sarg steht oder wie er aus dem Sarg steigt. Dazu kommen bereits in dieser Zeit die schlafenden Wächter⁸¹¹.

Diesem Vorbild folgt die Tafel in Schortens.

⁸¹⁰ Mk. 16,1-8

⁸¹¹ Sachs 1973, S. 48

18. Die drei Marien am Grabe

Rechte Altarseite – mittleres Register (Abb. 105, S. 0080)

Der leere Sarkophag steht diagonal im Bildfeld. An seinem linken Ende steht der Engel mit sehr „weltlicher“ lockiger Frisur und einem gegürteten Rock. Nur seine Flügel mit den präzise geschnitzten Federn machen ihn als Engel kenntlich.

Bei dieser Engelsfigur erscheint die Farbgebung der Restaurierung nicht ganz überzeugend, da alle Evangelien vom weiß gekleideten Engel berichten, wohl eine Konzession an die gedämpfte Farbabstimmung der Restaurierung.

Der Engel schaut auf das leere Grab, die rechte Hand hat er im Redegestus erhoben, mit der linken hebt er demonstrativ das leere Leichentuch hoch.

Nach rechts von ihm abgerückt stehen die drei Frauen am Sarg als geschlossene Gruppe.

Die mittlere ist durch ihre Gebende und das offene Haar als Maria Magdalena erkennbar. Sie berührt mit der rechten Hand das Grabtuch, in der linken hält sie die Salbdose, aus der sie den Leichnam salben wollte. Sie schaut auf das leere Grab ebenso wie die links und rechts von ihr stehenden Frauen.

Die linke Frau hält in der rechten Hand eine Salbdose, die linke Hand wurde nach der Vorlage erneuert. Im Gegensatz zu der durch ihr Gebende mit offenen Haaren modisch akzentuierten Maria Magdalena hat sie ihren Umhang über den Kopf gezogen ebenso wie die durch Maria Magdalena halb verdeckte rechte Frau, der die linke Hand fehlt.

Der Schnitzer hat eine gewisse Polarisierung geschaffen zwischen dem die unbegreifliche Botschaft der Auferstehung verkündenden Engel und den „erschrockenen“ Frauen.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 111 (69 x 50 mm)

Bis auf den Grabdeckel hat der Schnitzer die Komposition des Stiches exakt übernommen, auch die Distanz zwischen dem Engel und der Gruppe der Frauen. Die Figuren des Schnitzers sind aber von einer stärkeren Körperlichkeit und damit auch Diesseitigkeit geprägt.

Das Motiv

Die Szene der drei Frauen am leeren Grab wird in allen Evangelien überliefert.

Die Darstellungsweise auf der Schortenser Tafel ist bei Markus vorgegeben, der von drei Frauen berichtet, Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus und Salome,

die das Grab bereits geöffnet vorfanden und den Engel antrafen, der ihnen sagte: „*Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden. Er ist nicht hier*“⁸¹².

19. Christus erscheint der Maria-Magdalena (Noli me tangere!)

Rechter Altarflügel – mittleres Register (Abb. 106, S. 0080)

Die Bildachse wird markiert durch einen vor einem geflochtenen Gatter stehenden Baum. Links davon im Vordergrund kniet Maria Magdalena, den Kopf demutsvoll gesenkt, die Hände <eine Hand fehlen> zu Jesus vorstreckend. Die Salbdose steht vor ihr auf der Erde.

Maria Magdalena trägt ein im oberen Teil eng anliegendes Gewand, das den Busen betont und einen Umhang, der eine reiche Faltengliederung aufweist, deren Verlauf vom Senkrechten unten durch das Aufstauchen des Stoffes ins Horizontale umgeleitet wird.

Auf der rechten Bildseite steht in gebietender Pose Christus. Er trägt einen Umhang, der die Brust frei lässt und so durch reiche diagonale Falten gegliedert wird. Seine linke Hand hält – das Gärtnerbild zitierend – einen Spaten. Sein Kopf ist Maria Magdalena zugewandt. Die rechte Hand ist zum Segensgestus ausgestreckt.

Die Einfassung durch das Gatter und die Zentrierung der Szene um den Baum gibt dieser Tafel ihre Dichte.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 112 (67 x 49 mm) (Abb. 106A, S. 0080)

Wiederum hat der Schnitzer die Kompositionsform übernommen. Die zentrierende Funktion des Baumes hat er aber stärker betont und die Gestalt des Christus deutlich gestrafft.

Das Motiv

Die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena überliefert das Johannes-Evangelium. Dort wird berichtet, wie Maria Magdalena, als sie vor dem leeren Grab weinte, einem Mann begegnete, den sie für den Gärtner hielt, der sich ihr dann aber als Christus zu erkennen gab⁸¹³.

Diese Schilderung gibt die Vorlage für die Tafel.

Dargestellt ist der Moment, wo Maria Magdalena Christus erkennt.

⁸¹² Mk. 16,1-8

⁸¹³ Jo. 20,11-18

20. Christus in Emmaus

Rechte Altartafel – mittleres Register (Abb. 106, S. 0080)

Das gemeinsame Essen der Jünger mit Christus findet in einem architektonisch gegliederten Raum statt. Es sind die Rückwand, die linke Seitenwand, Decke und Fußboden erkennbar. Die Rückwand hat zwei Fenster, die Seitenwand eins.

Die Figuren sind um einen massiven runden Tisch in der Bildmitte gruppiert.

Die Bildmitte nimmt der voluminöse Christus ein, bekleidet mit einem Rock und einem vorne durch einen großen Knopf gehaltenen Umhang mit Umschlagkragen. In der konzentrierten Art, wie er auf das zu brechende Brot schaut, dominiert er die Szene. Unter dem Tisch sind die Zehen seines rechten Fußes erkennbar.

Der auf der rechten Bildseite sitzende Jünger, dargestellt im Moment des Erkennens, schaut zu Christus auf, während seine rechte Hand den Becher hält. Sein linker Arm fehlt. Seinen Hut trägt er an einem Riemen auf dem Rücken.

Der linke Apostel, dessen Finger zum Teil abgebrochen sind – die Bruchstellen hat man bei der Restaurierung dunkelbraun markiert –, zeigt durch seinen Ausfallschritt und die Gestik mit beiden Händen eine deutliche Erregung. Er trägt einen breitrempigen Hut und über seinem Rock einen Überwurf mit einem lebhaften diagonalen Faltenverlauf, der die Bewegung des Erregten aufnimmt. Er hat einen tief ansetzenden gekräuselten Bart, während sein Begleiter bartlos ist und Christus, wie auf allen Altartafeln in Schortens, Kinn- und Schnauzbart trägt.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 114 (68 x 49mm)

Die Konzeption des Kupferstiches hat der Schnitzer übernommen, durch eine leichte Linksdrehung der Gruppe setzt er aber Jesus in das Bildzentrum und die Jünger gleichgewichtig auf beide Seiten. Dadurch schafft er eine ausgeglichene und zugleich verdichtete Komposition.

Das Motiv

Die Begegnung von zwei Jüngern, die auf dem Weg nach Emmaus waren, mit Christus schildert Lukas⁸¹⁴. Sie erkannten ihn erst am Abend nach der gemeinsamen Wanderung beim Abendessen, als er das Brot brach, den Lobpreis sprach und es ihnen gab. Dieses Erkennen des Auferstandenen ist auf der Tafel dargestellt.

⁸¹⁴ Lk. 24,13-35

21. Der Unglaube des Thomas

Rechte Altartafel – mittleres Register (Abb. 106, S. 0080)

Der in einer angedeuteten Zentralperspektive dargestellte Raum wird an den Seiten durch zwei gedrehte Säulen begrenzt, auf denen ein Rundbogen aufliegt, der eine von der Hinterwand aufsteigende Wölbung abschließt. Wie im Emmaus-Bild hat auch hier der Raum drei rundbogige Fenster.

Der nach halb links gewandte Christus ist auf der rechten Seite mit Stand- und Spielbein in dominierender Pose dargestellt. Die Linke hält die < nach der Vorlage erneuerte > Siegesfahne. Die Rechte ist zum Segensgestus erhoben, der Kopf zu Thomas hin leicht gesenkt. Bekleidet ist er mit einem Umhang, der die Brustwunde freilässt und den er mit der linken Hand zusammenhält.

Sein Gesichtsausdruck scheint – soweit das nicht Werk der Restaurierung ist – leicht tadelnd zu sein.

Auf der linken Bildseite kniet Thomas, bekleidet mit einem Rock und einem Umwurf, der durch diagonale Falten gegliedert ist. Zwei Finger seiner rechten Hand legt er, wie gefordert, in die Brustwunde von Jesus.

Durch die zu Thomas ausgestreckte Hand Christi und die zu Christus gerichtete Hand des Thomas schafft der Künstler zwischen den beiden Figuren eine Vernetzung.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 115 (70 x 48 mm)

Die Figurenkomposition hat der Schnitzer von der Vorlage übernommen, nur dass Christus sehr viel realistischer und straffer, nicht so leidvoll dargestellt ist.

Abgeändert hat der Schnitzer die architektonische Gestaltung und erreicht dadurch eine überzeugendere Raumwirkung.

Das Motiv

Da Thomas beim ersten Erscheinen Christi bei den Jüngern nicht dabei war, weigerte er sich, an die Auferstehung zu glauben, solange er nicht seine Finger in die Wundmale gelegt habe. Dazu forderte Christus ihn bei seinem nächsten Erscheinen auf⁸¹⁵. Dieser Moment ist auf der Tafel dargestellt.

22. Christus erscheint den Jüngern

Rechte Altarseite – unteres Register (Abb. 107, S. 0081)

Hochauferichtet nimmt der in Bedeutungsgröße dargestellte Christus die Mittelachse des Bildes ein.

⁸¹⁵ Jo. 20,24-29

Mit erhobenem Haupt ist sein Blick auf den Betrachter gerichtet. Die rechte Hand hat er zum Segensgestus erhoben. Die dominante Position Christi wird zusätzlich durch die vertikale Gliederung seines Gewandes durch glatt laufende Röhrenfalten betont. In einem nach vorne offenen Halbkreis gruppieren sich die 11 Jünger um ihn herum (der 12. – Judas – ist ausgeschieden und die Neuwahl des Matthias erfolgte erst nach der Himmelfahrt⁸¹⁶), der vordere rechte hat sich auf den Boden geworfen, einige anderen knien. Dadurch kann der Schnitzer die Figuren so hintereinander staffeln, dass die Köpfe erkennbar bleiben. Rechts hinter Johannes und links hinter dem an seiner Stirnlocke erkennbaren Petrus sind zwei Apostel dargestellt, die nicht auf Christus schauen, sondern aus dem Bild heraus.

Die anderen neun drängen sich mit erhobenen Händen in deutlicher Ergriffenheit um Christus. Der gegenüber der Vorlage weiter nach oben gezogene Kreis der erhobenen Hände umfasst Jesus. So erzeugt der Schnitzer wieder eine Geschlossenheit der Gemeinschaft um Christus.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 113 (70 x 48 mm)

Durch geringe Änderungen hat der Schnitzer eine stärkere Zentrierung der Darstellung erreicht. Die auf der Vorlage leicht seitwärts gewendete Jesus-Figur hat er frontal aufgestellt. Ihr Blick richtet sich nicht mehr seitwärts, sondern auf den Betrachter, der einbezogen werden soll. Den Kreis der erhobenen Hände hat er stärker akzentuiert.

Die in der Vorlage gezeigte Architektur hat er nicht übernommen.

Das Motiv

Nach Matthäus beauftragte Christus die Frauen am Grab, die Jünger zu veranlassen, sich nach Galiläa zu begeben, wo er zu ihnen kommen wolle⁸¹⁷.

Dort trafen sie auf einem Berg den Auferstandenen und fielen vor ihm nieder. Einige Jünger hatten aber Zweifel an der Erscheinung, wie Matthäus berichtet⁸¹⁸. Das könnten auf dieser Tafel die beiden Apostel an den Bildseiten sein, die aus dem Bild heraus schauen. Mit der Verkündung des Taufbefehls an die Jünger schließt das Matthäus-Evangelium⁸¹⁹. Dieses Geschehen ist der Inhalt der Tafel.

⁸¹⁶ Apg. 1,15-26

⁸¹⁷ Mt. 28,10

⁸¹⁸ Mt. 28,17

⁸¹⁹ Mt. 28,16-20

23. Die Himmelfahrt

Rechter Altarflügel – unteres Register (Abb. 108, S. 0081)

Im Halbkreis knien die 12 Apostel und die verschleierte Maria um den das Bildzentrum bildenden Hügel, von dem Christus aufgefahren ist. Eigentlich dürften es nur 11 Apostel sein, da Judas ausgeschieden ist und nach der Apostelgeschichte die Nachwahl des Matthias erst nach der Himmelfahrt erfolgte⁸²⁰. Diese chronologische Ungenauigkeit findet sich auch in den Altären von Cleverns und Oldorf (siehe Cleverns Tafel 10 u. Oldorf Tafel 10).

Die Apostel folgen mit ihren Blicken dem entweichenden Christus, die Hände haben sie anbetend erhoben. So hat der Schnitzer hier ein ähnliches Kompositionsschema angewandt wie bei der Tafel 22 (Erscheinung Christi). Er hat die Ergriffenheit der Anwesenden vor allem in der Körperhaltung deutlich herausgearbeitet, die Gesichter dagegen wirken standardisiert.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 116 (70 x 49 mm)

Der Schnitzer hat die Komposition der Vorlage übernommen, hat aber die Fußabdrücke und den entweichenden Christus weggelassen oder sie sind einer der Restaurierungen zum Opfer gefallen.

Das Motiv

Von der Himmelfahrt berichten die Evangelien von Markus und Lukas sowie die Apostelgeschichte⁸²¹.

In den „apostolischen Konstitutionen“, um 380, einer kirchlichen Rechtssammlung aus der Ostkirche, wird die Himmelfahrt erstmals als besonderes Fest erwähnt. Bereits im Codex Rabbula⁸²² von 586 ist bei der Himmelfahrt auch Maria anwesend, obgleich es dafür keinerlei biblische Überlieferung gibt.

Der Typ des in den Wolken entweichenden Christus entsteht um das Jahr 1000. Seit dem 14. Jh. sind oft nur noch die Fußspuren von Christus zu sehen, ein Beleg dafür, dass er „wahrer Mensch“ war⁸²³.

24. Die Ausgießung des Heiligen Geistes

Rechter Altarflügel – unteres Register (Abb. 108, S. 0081)

Maria sitzt mit offenen Haaren als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit in der Mitte der blockartig angeordneten Gruppe der Apostel. Die Apostel sind so nach hinten hoch

⁸²⁰ Apg. 1,15-26

⁸²¹ Mk. 16,19, Lk. 24,50f, Apg. 1,9-11

⁸²² Codex Rabbula 1959, fol. 13b

⁸²³ Sachs 1973, S. 174-175

gestaffelt, dass alle Köpfe erkennbar sind. Der Oberkörper des nach der Vorlage links von Maria sitzenden Petrus fehlt und wurde nicht erneuert. Es sind nur 11 Apostel dargestellt, obgleich die Nachwahl des Matthias bereits nach der Himmelfahrt erfolgte⁸²⁴. Möglicherweise ging zusammen mit dem Oberkörper des Petrus ein weiterer Apostelkopf verloren.

Die Apostel der vorderen Reihe und Maria sind in Bücher vertieft.

Modisch bemerkenswert ist der sorgfältig gepflegte Bart des rechten vorderen Apostels.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L. 117 (68x48mm)

Während die Gruppe der Apostel auf dem Stich diagonal im Bild sitzt, hat der Schnitzer sie frontal zum Betrachter angeordnet und zieht diesen dadurch verstärkt ins Geschehen ein. Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes hat der Schnitzer nicht übernommen. Den Bezug zur Taube hat er hergestellt durch die extrem nach oben gerichteten Blicke der hinteren Gruppe.

Durch diese beiden Änderungen gegenüber der Vorlage und die stärkere Individualisierung der Personen gewinnt diese Tafel gegenüber der Vorlage an Dichte.

Das Motiv

Dieses Ereignis, das von Jesus den Jüngern angekündigt wurde⁸²⁵, wird in der Apostelgeschichte geschildert⁸²⁶. Auch hierfür findet sich eine der frühesten Darstellungen, die die in der Bibel nicht belegte Anwesenheit Marias zeigt, im Codex Rabbula⁸²⁷.

25. Das jüngste Gericht

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 108, S. 0081)

Die Bildmitte dominiert die Figur Christi als Weltenrichter. Er thront auf einem Regenbogen, seine Füße stehen auf der Weltkugel. Der auf der Brust geknöpfte Umhang lässt die Brust mit dem Wundmal frei und wird in großem Schwung um Hüfte und Beine geschlungen. Der Blick Christi ist auf den Betrachter gerichtet. Auf Grund der vorhandenen Dübellöcher hat man Schwert und Lilie, die Symbole für Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, nach der Vorlage erneuert⁸²⁸.

Rechts und links zu Füßen Christi knien Johannes der Täufer und Maria als Fürbitter für die Menschheit⁸²⁹, Maria mit offenem Haar zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit.

⁸²⁴ Apg. 1,15-26

⁸²⁵ Lk. 24,49 u. Jo. 14,26

⁸²⁶ Apg. 2,1-4

⁸²⁷ Codex Rabbula, fol. 13a

⁸²⁸ Nöldeke 2003, S. 116-117

⁸²⁹ Sachs 1973, S. 199

Beide haben den Oberkörper leicht nach außen gebogen und bilden so einen Kontrast zu der streng frontal-vertikalen Christus-Figur.

Aus dem Boden unter Christus steigen fünf Personen aus ihren Gräbern, von denen die vordere beschädigt ist.

Die Vorlage: Israhel van Meckenem L.119 (69 x 48 mm)

Das Kompositionsschema hat der Schnitzer von der Vorlage übernommen, er hat aber aus einer leidenden Christusfigur eine hochauferrichtete herrscherliche Gestalt gemacht und hat auch die Johannes-Figur gestrafft.

Das Motiv

Die in der Tafel anklingende Deesis-Darstellung – Christus als Herrscher und Richter zusammen mit Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter für die Menschheit – hat frühchristlich-byzantinischen Ursprung.

Das Motiv ist erst um 1200, vermutlich unter dem Einfluss der Kreuzzüge, in die westliche Kunst aufgenommen worden. Das Motiv wurde dann schon bald mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts verbunden⁸³⁰.

Das Jüngste Gericht wird bei Matthäus vorausgesagt⁸³¹. Die hier und auch bei den anderen Künstlern dieser Zeit ausgeformte Christus-Darstellung stützt sich in ihrem Bild-Kanon auf Jesaja, wo es heißt: „*Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße*.“⁸³² sowie auf Johannes, der die Auferstehung zum Gericht vorhersagte⁸³³.

Die Heiligenfiguren am rechten und linken Rand des Kreuzigungsfeldes (Abb. 95, S. 0072, 97, S. 0073, 99, S. 0075, 103, S. 0078, 105, S. 0080, 107, S. 0081)

Zwischen den Registern mit Passionsszenen und der Kreuzigungstafel hat der Künstler jeweils ein schmaleres Feld mit einer Heiligenfigur eingefügt, insgesamt 6 Figuren. Diese Figuren ragen - abweichend von den anderen Figurengruppen - mit ihren Köpfen bis unter das Schleierwerk, sie sind für die Felder zu lang. Hieraus leitet Ingeborg Nöldeke die Möglichkeit ab, dass die Heiligenfiguren nicht für diesen Altar geschnitzt wurden, sondern in der Werkstatt vorrätig waren⁸³⁴. Stilistisch zeigen sie eine den Altartafeln vergleichbare Handschrift, die Figuren wirken aber blockhafter.

⁸³⁰ Sachs, S. 93-94

⁸³¹ Mt. 25,31-33

⁸³² Js. 66,1

⁸³³ Jo. 5,28-29

⁸³⁴ Nöldeke 2003, S. 122

Wieweit es sich um Kopatrone handelt, von denen in der Kirche Reliquien vorhanden waren, lässt sich nicht mehr klären. Eine Ausnahme ist St. Stephanus, von dem, als Hauptpatron, sicherlich eine Reliquie in den Stipes eingefügt war.

26. Weibliche Heilige

Linke Altarseite – oberes Register (Abb. 95, S. 0072)

Die gekrönte Heilige hat mit der linken Hand den gebauschten Mantel angehoben, wodurch ein über Kreuz laufendes Faltenspiel entsteht, das die Figur strukturiert.

Das erneuerte Szepter ist bereits auf einer Aufnahme von 1933 vorhanden⁸³⁵.

Die s-förmige Biegung des gesamten Körpers gibt der Figur eine mädchenhafte Eleganz.

Das Motiv

Dieses ist die einzige weibliche Heilige. Sie wurde früher für Maria gehalten, die Restauratoren interpretierten sie als Hl. Barbara. Für beide würden die Krone und das offene Haar passen. Da aber kein Attribut erhalten ist, lässt sich dies nicht klären.

27. Apostel Johannes

Rechte Altarseite – oberes Register (Abb. 103, S. 0078)

Als Apostel ist Johannes barfuß dargestellt, er trägt eine Tunika und einen vorne geknöpften Umhang, der von links über die rechte Hüfte gezogen ist, sodass sich schneidende Faltenlinien entstehen.

Das Motiv

Auf Grund des bartlosen jungen Gesichts war diese Figur trotz fehlendem Attribut als Johannes zu identifizieren. Deshalb wurde bei der Restaurierung der Kelch ergänzt.

28. Petrus

Linke Altarseite – mittleres Register (Abb. 97, S. 0073)

Die barfüßige Figur steht in einem angedeuteten Kontrapost. Petrus trägt über der Tunika einen am Hals geknöpften Umhang, der in der Hüfte gegürtet ist.

Die Figur wirkt blockhaft.

Das Motiv

Die Petrusfigur ist über den erhaltenen Schlüsselbart eindeutig identifizierbar, zusätzlich durch den kurzen, gekräuselten Bart und den Lockenkranz⁸³⁶, Attribute, die auch auf der Verhaftungsszene (Tafel 5) zu sehen sind.

⁸³⁵ Nöldeke 2003, S. 120-121

⁸³⁶ Sachs 1973, S. 274-275

29. Paulus

Rechte Altarseite – mittleres Register (Abb. 105, S. 0080)

Paulus hat in der linken Hand sein Attribut, das Schwert erhielt einen neuen Knauf. In der rechten Hand hält er ein Beutelbuch, bei den Aposteln das Symbol für das von ihnen verkündete Evangelium.

Der kahle Schädel und der in Spitzen auslaufende gelockte Bart gehören seit dem Mittelalter zu seinen Kennzeichen⁸³⁷.

Bekleidet mit einem in der Hüfte gegürteten geknöpften Untergewand und einem Umhang steht er in einer statuarischen Haltung frontal zum Betrachter.

Das Motiv

Paulus, der Missionar der Nichtjuden, hat das Attribut eines Schwert als Zeichen seines Martyriums unter Kaiser Nero (54-68)⁸³⁸.

30. Jakobus der Ältere

Linke Altarseite – unters Register (Abb. 99, S. 0075)

Der etwas schräg sitzende Pilgerhut gibt der Figur einen modischen Akzent, ebenso der gelockte, in zwei Spitzen auslaufende Bart, der dem von Paulus ähnlich ist. Der Umhang ist über den linken Arm gezogen, sein horizontaler Faltenverlauf lockert die recht blockhaft gestaltete Figur etwas auf.

In der rechten Hand hält Jakobus seinen <erneuerten> Pilgerstab, in der linken – wie Paulus – ein detailliert ausgearbeitetes Beutelbuch. Dieses ist sehr aufwendig mit Messingknöpfen (oder Edelsteinen?) besetzt, die Schließe ist an der linken Seite erkennbar.

Das Motiv

Jakobus d. Ä., einer der 12 Apostel und Bruder des Apostels Johannes, erlitt um 44 das Martyrium. Er wurde bereits in der frühen christlichen Kunst mit Buch und dem Schwert seiner Enthauptung dargestellt. Im 14. Jh. wurde er zum Schutzpatron der Pilger und Wallfahrer. Er wurde entsprechend in Pilgertracht mit kurzem Mantel, breitkrempigem Hut mit Pilgermuschel und Wanderstab sowie mit Schuhen – sonst werden die Apostel ebenso wie Jesus immer barfuß abgebildet – dargestellt⁸³⁹. Diesem Darstellungsschema folgt die Schortenser Figur.

⁸³⁷ Sachs 1973, S. 272

⁸³⁸ Sachs 1973, S. 274-275

⁸³⁹ Sachs 1973, S. 189

31. Stephanus

Rechte Altarseite – unteres Register (Abb. 107, S. 0081)

Stephanus wird mit einer bis zu den Füßen reichenden Albe und der Dalmatika dargestellt, die modisch akzentuiert wird durch den halsfernen Kragen und den Fransenrand am unteren Saum und am Rand der geschoppten Ärmel.

Auf dem linken Arm trägt er Steine, in der rechten Hand hält er einen Palmenzweig, beides Symbole seines Märtyrertodes.

Gegenüber den anderen Heiligenfiguren ist St. Stephanus etwas schlanker, der Gesichtsausdruck durchgeistigter. Möglicherweise stammt diese Figur von einem anderen Schnitzer.

Das Motiv

Stephanus, der Namenspatron der Schortenser Kirche, gehörte zu den ersten Diakonen, die von den Aposteln für die Gemeindearbeit gewählt wurden und er wurde zum ersten Märtyrer, der für seinen Glauben gesteinigt wurde⁸⁴⁰.

Die Predella

Dina Dahlhaus geht in ihrem Restaurierungsbericht davon aus, dass die Predella zum gotischen Bestand gehört⁸⁴¹, während Kräckel-Hansum vermutet, dass sie 1666 erneuert wurde⁸⁴². Heute präsentiert sich die Predella mit ihren sieben Feldern in der Farbfassung von 1666. Die linke Seite zeigt ein Gemälde der Austeilung der Hostie, auf den zwei Tafeln daneben den Einsetzungstext. Auf der rechten äußeren Tafel wird die Darreichung des Kelches dargestellt und auf den zwei Tafeln daneben der Einsetzungstext. Im mittleren Feld wird überliefert, dass dieser Altar 1666 „repariert“ wurde.

Ein Vergleich mit den Gemälden auf der Predella in Oldorf (Oldorf Tafel 14), ebenfalls von 1666, lässt vermuten, dass beide Überfassungen von derselben Werkstatt ausgeführt wurden.

Altargehäuse (Abb. 93, S. 0071)

Das Altargehäuse mit Seitenflügeln entstammt der Gotik, ebenso der größte Teil des Schleierwerkes. Farblich folgte die Restaurierung von 2000/2001 der durch die Untersuchungen von Kräckel-Hansum wiedergewonnenen barocken Fassung von 1666, da Schrein und Schleierwerk nicht abgebeizt, sondern nur überfasst worden waren⁸⁴³.

⁸⁴⁰ Apg. 7,54-60

⁸⁴¹ Ochsenfahrt 2001, S. 32

⁸⁴² Kräckel-Hansum 1997, S. 78

⁸⁴³ Kräckel-Hansum 1997, S. 16

Auf der Rückseite des Altars findet sich heute eine Rankenmalerei mit Figuren, die zu der Barockisierung von 1666 gehört.

Geschichte des Altars

Die bewegte Geschichte dieses Altars wurde ausgiebig untersucht. Auslösendes Moment war die Altarbeschreibung von Ingeborg Nöldeke „*Der Schortenser Altar*“, Oldenburg 1998, der in der Gemeinde den Altar wieder ins Bewusstsein brachte. Die Diplomarbeit von Thomas Kräckel-Hansum „*Technologische Untersuchung des Hochaltars der Ev. St. Stephanus Kirche zu Schortens*“, Hildesheim 1997, bereitete die Restaurierung vor. Nach Abschluss der Restaurierung folgte der ausführliche Bericht von Dina Dahlhaus, Firma Ochsenfarth „*Restaurierung des Hochaltars der Ev. Kirche St. Stephanus zu Schortens, Kreis Friesland*“, Paderborn 2001. Danach erschien von Ingeborg Nöldeke „*Siehe, es ist alles neu geworden*“, Jever 2003. Hier setzt sie sich ausführlich mit dem jetzigen Zustand des Altars und seiner Wirkungsmöglichkeit auf den Betrachter auseinander.

Nur wenige Jahre nach der Aufstellung des sehr farbenfrohen Altars⁸⁴⁴, ca. 1510, hielt in der Herrlichkeit Jever die Reformation Einzug. Der erste lutherische Pastor soll in Jever bereits 1525 gepredigt haben.⁸⁴⁵

Im Gegensatz zu vielen anderen Gegenden Deutschlands verlief die Reformation in der Herrlichkeit Jever ebenso wie in Ostfriesland ohne Druck von oben, man ließ die Gemeinden gewähren. Entsprechend hatten die Altäre zunächst gute Überlebenschancen.

1666 wurde der Altarschrein im Zeitgeschmack des Barocks übermalt. Hierauf verweist eine Inschrift auf dem mittleren Feld der Predella, die lautet: „*Anno 1666 hat Johan Günther Tormin dies Altar zur Ehre Gottes reparieren lassen.*“

Die Polimentvergoldung der Schreinwand wurde abgenommen und die Fläche blauschwarz gefasst. Die nunmehr einfarbig weiß gefassten Figuren, mit Gold, Schwarz und Grün abgesetzt, standen im Kontrast zum dunklen Hintergrund.

Als Altarbekrönung – wohl an Stelle eines verlorenen gotischen Gesprenkes - wurde eine von zwei aufrecht stehenden Löwen flankierte Tafel angebracht mit einer Aufschrift nach Mt. 5,16 und dem Wappen des Landesherrn Graf Anton Günther von Oldenburg. Das Wappen ist von hölzernem Rankenwerk flankiert, das sich auf den Sei-

⁸⁴⁴ Ochsenfarth 2001, S. 30

⁸⁴⁵ Kirchenbuch Wüppels 1724

tenflügeln fortsetzte. Der Aufsatz befand sich seit 1953 im Schlossmuseum zu Jever⁸⁴⁶ und wurde bei der Restaurierung 2000/2001 wieder aufgesetzt.

Bei der barocken Restaurierung 1666 wurden die geschnitzten gotischen Abschlussleisten am unteren Podestrand entfernt und durch Holzleisten ersetzt, auf denen sich die beiden zur Zeit der barocken Restaurierung amtierenden Pastoren verewigten.

Im Rahmen dieser Restaurierung wurde der obere Teil des Mittelkreuzes ergänzt.

Eine Eintragung im Patrimonialbuch der Gemeinde Schortens berichtet: „*März 1871. Altar zweimal mit Ölfarbe gestrichen und marmoriert*“⁸⁴⁷. „Näheres wird nicht erwähnt, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich hierbei nur um eine Übermalung des Schreines gehandelt hat.

Im Protokollbuch von 1898 heißt es unter dem 5. Januar: „*Der Kirchenvorstand beschließt, über die Erneuerung des Altarschreins sollen Sachverständige vernommen werden.*“

Rat holte sich der Kirchenvorstand u.a. bei Professor Adelbert Matthaei, dem ersten Inhaber des 1893 gegründeten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Kiel, der über die mittelalterlichen Schnitzaltäre in Schleswig-Holstein forschte⁸⁴⁸.

Das Ergebnis dieser Beratung findet sich im Protokollbuch unter dem 5. Mai 1898: „*Der Kirchenrat nahm Kenntnis von einem Schreiben des Oberkirchenrates und des Professor Matthaei zu Kiel, den Altarschrein betreffend und empfiehlt nun, den Kirchenausschuss um Genehmigung der Ausführung der Restauration desselben in nächster Zeit zu ersuchen.*“ Die Ausführungen von Prof. Mathaei sind leider nicht mehr auffindbar.

Man entschloss sich, alle Reliefs des Altarschreins abzubeizen.

Der Malermeister Schäfer laugte die Figuren ab, trug eine Harzgrundierung auf und überzog sie mit einer einfarbigen braunen Lackierung. Der Schreinhintergrund wurde weiß gefasst⁸⁴⁹.

Am 16. Juli 1933 verfasste der Regierungsbaumeister a.D. Dr. Biebel ein Gutachten. Er empfahl, „*im Sinne einer guten Denkmalpflege... die sorgfältige Entfernung eines hässlichen glänzenden braunschwarzen Ölfarbenanstrichs von sämtlichen Figuren... Das nackte Holz wäre entschieden wirksamer als der schmierig erscheinende jetzige Anstrich.*“

⁸⁴⁶ Kraeckel-Hansum 1997, S. 29.

⁸⁴⁷ Nöldeke 2003, S. 9

⁸⁴⁸ Nöldeke 1998, S. 31

⁸⁴⁹ Nöldeke 1998, S. 34

Diesem Vorschlag folgte die Gemeinde noch im gleichen Jahr.

So präsentierte sich der Altarschrein seit 1933 holzsichtig, in der vom Schnitzer geschaffenen Rohfassung, die in diesem Zustand nicht für die Zurschaustellung gedacht war.

Eine weitere Renovierung erfolgte 1953 zur 800-Jahrfeier der St. Stephanus-Kirche. Der weiße Schreinhintergrund wurde blau gestrichen und der Altaraufsatz von 1666 mit Löwen und Wappen wurde abgenommen.

Zu dramatischen Schäden führte das Reinigen der Figuren. Der Maler hatte mit einem Zusatz von Oxalsäure gearbeitet, die zum Reinigen als sehr wirksam gilt⁸⁵⁰, aber in Verbindung mit im Holz verbliebenen Laugenresten von den beiden vorherigen Abbeizungen zu katastrophalen Salzausblühungen führte. Die Konturen der Figuren waren teils kaum noch erkennbar. Daraus ergab sich die Notwendigkeit einer erneuten Restaurierung, die von Ingeborg Nöldeke maßgeblich begleitet wurde.

Im Jahre 1999 erhielt die Firma Ochsenfarth, Paderborn, den Auftrag für die erneute Restaurierung des gesamten Altarschreins. Die Arbeiten wurden von November 2000 bis Ostern 2001 durchgeführt.

Da für die Reliefs keine historische Farbgebung mit ausreichender Sicherheit wiederzugewinnen war, entschloss man sich zu einer Fassung der Figuren aus unterschiedlichen braunen Holztönen, abgesetzt mit gedämpftem Grün und Rot sowie Inkarnat für unbedeckte Körperteile⁸⁵¹.

Da der Altar in der Gemeinde Schortens als Bestandteil des Gotteshauses und des Gottesdienstes empfunden wird, also ein „Funktionsmöbel“ ist und nicht einen musealen Charakter hat, legte man bei der Restaurierung Wert darauf, dass unvollständige Figurengruppen soweit ergänzt wurden, dass sie für den aufgeschlossenen Betrachter verständlich sind. Dazu mussten einige Hände, Lanzen, der Kelch des Johannes und einmal auch sein Kopf ergänzt werden.

Die Ausbruchstellen im Schleierwerk und an den Konsolbänkchen wurden ergänzt. Sämtliche Ergänzungen wurden so vorgenommen, dass sie reversibel sind.

Der Hintergrund erhielt eine dunkelbraune Fassung, auf der bei entsprechender Beleuchtung noch die Spuren der gotischen Punzierung erkennbar sind.

Stilistische Einordnung und Datierung

Eine stilistische Eigenart des Schortenser Altars sind die überlängten, schmalen Figuren, die trotz detaillierter Durcharbeitung teilweise etwas statuarisch wirken (Beispiele

⁸⁵⁰ Kraeckel-Hansum 1997, S. 92-97

⁸⁵¹ Nöldeke 2003, S. 18-22

le: Tafel 6, 7, 8, 9, 10 und besonders die Christus-Figuren in den Tafeln 14 und 22).

Die überwiegend vertikale Faltengliederung der Gewänder betont die schlanke Länge der Figuren zusätzlich.

Bei der Darstellung von modischen Details hat der Schnitzer sich teilweise von den ca. 30 Jahre älteren Vorlagen des Israhel van Meckenem beeinflussen lassen, beispielsweise bei der Darstellung alter und neuer Schuhmode in der gleichen Tafel (Beispiel: Tafel 7 u. 11), während er zeitgenössische modische Akzente nur sparsam setzt, beispielsweise die Schlitzmode an Ärmel und Schulter des rechten Kriegsknechtes in der Szene der Kleiderverteilung (Tafel 13).

Die dendrochronologische Untersuchung hat ergeben, dass das Fällen der für den Altar verwandten Eichen zwischen 1493 und 1510 anzusetzen ist, wahrscheinlich um 1505. Außerdem ergaben die Untersuchungen, dass das Holz wahrscheinlich aus dem niedersächsischen Küstenraum stammt⁸⁵².

Da Eichenholz frisch geschnitzt werden muss – wenn es trocknet, wird es sehr hart – müssen die Arbeiten umgehend nach dem Fällen aufgenommen worden sein. Beim Umfang des Programms war dazu eine größere Werkstatt mit Hilfskräften erforderlich. Diese ist aber vor Ort in Schortens, das zu der Zeit nur aus einigen Höfen bestand, unwahrscheinlich. Aus der Tatsache, dass Schortens zum Erzbistum Bremen gehörte, und aus der dendrochronologischen Analyse leitet Ingeborg Nöldeke ab, dass als Entstehungsort Bremen wahrscheinlich ist, wo man zu der Zeit entsprechende Werkstätten voraussetzen kann. Diese Folgerung wirkt überzeugend. Bei der geringen Überlieferung von Bremer Schnitzwerken dieser Zeit hat ein Stilvergleich kaum Erfolgchancen^{853 854}.

Unter diesen Prämissen, für die es außer der dendrochronologischen Untersuchung keine Belege gibt, könnte der Altar 1510 als *terminus post quem* in Schortens aufgestellt worden sein.

Standort des Altars

Die St. Stephanus-Kirche in Schortens im alten Gau Östringen wird 1168 erstmalig urkundlich erwähnt⁸⁵⁵. Der Bau der Kirche wurde veranlasst durch ein Gelübde der Östringer anlässlich der Östringer Fehde 1153, als es ihnen gelang, sowohl die Trup-

⁸⁵² Kraeckel-Hansum 1997, S. 69-70

⁸⁵³ Kraeckel-Hansum 1997, S. 70

⁸⁵⁴ Gmelin 1974, S. 234

⁸⁵⁵ Nöldeke 1998, S.10

pen des Grafen von Oldenburg (1153) als auch die Heinrichs des Löwen (1156) zu schlagen⁸⁵⁶. Der Baubeginn ist demnach nach 1153 anzusetzen.

Die Kirche liegt hochwassersicher am Rande des oldenburgisch-ostfriesischen Geestrückens im Bereich der ehemaligen Herrlichkeit Jever, dem heutigen Landkreis Friesland.

Mit 36 m Länge und 14 m Breite ist sie nicht nur eine der ältesten, sondern auch eine der größten Kirchen im Landkreis Friesland.

Die Saalkirche mit eingezogener Rundapsis wird zum Chorraum abgegrenzt durch einen dreibogigen, kreuzgratgewölbten gotischen Lettner aus dem 15. Jh.⁸⁵⁷ In Verbindung mit dem Lettner gab es Nebenaltäre, deren Weihe für das Jahr 1513 belegt ist⁸⁵⁸. Sie wurden wahrscheinlich 1666 und 1862 entfernt⁸⁵⁹. Die Rückwände der Nebenkappen wurden herausgebrochen, sodass der Blick auf den Chorraum und den Altar frei wurde.

In dem um drei Stufen erhöhten Chorraum steht auf einem aus Backstein gemauerten Stipes der Flügelaltar, der bereits im Inventarband von 1909 als ein „*höchst bedeutendes Werk*“ bezeichnet wird⁸⁶⁰.

⁸⁵⁶ Emmius 1982, S. 64-65

⁸⁵⁷ Dehio 1992, S. 1184

⁸⁵⁸ Petri 1994, S. 65, Fußnote 262

⁸⁵⁹ Noah 1991, S. 78

⁸⁶⁰ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 254

Sillenstede (Gemeinde Schortens) / Landkreis Friesland

St. Florian-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar (Abb. 109, S. 0082)

Geschnitzter Flügelaltar – nordwestdeutsch, eventuell bremisch, um 1520

Material: Eiche, rechter Außenflügel Nadelholz

Farbig gefasst

Rückseite der Innenflügel und Innenseite der Außenflügel:

Evangelistenbilder – 1645, vermutlich örtliche Werkstatt

Schematischer Altarplan – nicht maßstabgerecht

15. Florian			14. St. Ansgar			16. Adrian
1. Ölberg	2. Verhaftung	3. Kaiphas	13. Kreuzigung	4. Dornenkrönung	5. Geißelung	6. Ecce Homo
7. Pilatus	8. Kreuztragung	9. Entkleidung		10. Beweinung	11. Grablegung	12. Auferstehung
			17. Predella			

Maße:

Mittelschrein	Höhe	2,03 m	Breite	2,20 m
Flügel	Höhe	2,03 m	Breite	1,10 m
Bildtafeln (Innenmaße)	Höhe	0,865 m	Breite	0,525 m
Überhöhter Mittelteil	Höhe	0,96 m	Breite	0,76 m
Seitliche Auszüge	Höhe	0,96 m	Breite	0,39 m
Tiefe des Schnitzwerks im Mittelschrein				0,19 m
Tiefe des Schnitzwerks in den Seitenflügeln				0,135 m

Programm des Altars

A. Der geschnitzte Flügelaltar

- | | |
|------------------------|------------------|
| 1. Das Gebet am Ölberg | |
| 2. Die Verhaftung | 14. St. Ansgar |
| 3. Jesus vor Kaiphas | 15. St. Florian |
| 4. Jesus vor Pilatus | 16. St. Adrian |
| 5. Die Dornenkrönung | 17. Die Predella |
| 6. Die Geißelung | |
| 7. Ecce Homo | |
| 8. Die Kreuztragung | |
| 9. Die Entkleidung | |
| 10. Die Beweinung | |
| 11. Die Grablegung | |
| 12. Die Auferstehung | |
| 13. Die Kreuzigung | |

B. Die Tafelgemälde

Die vier Apostel

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

Die Anordnung der Reliefs ist nach Befund in ihrer Abfolge ursprünglich⁸⁶¹.

Der Flügelaltar zeigt auf der Feiertagsseite den mit geschnitzten Figuren besetzten Mittelschrein mit einem überhöhten Mittelteil und zwei geschnitzte Seitenflügel.

Wenn der Altar durch das Zuklappen der beiden Schnitzflügel in die Alltagsseite gewandelt wird, werden Gemälde der vier ganzfigurig dargestellten Evangelisten sichtbar.

Im Kirchenführer von St. Florian wird erwähnt, dass 6 Darstellungen Bezug zur Holzschnitt-Passion von Lucas Cranach d. Ä. (1472 – 1553) von 1509 haben sollen und weitere zwei zu Holzschnitten von Hans Schäufelein (1485 – 1539/40). Dem soll bei der Behandlung der einzelnen Tafeln nachgegangen werden.

1. Das Gebet am Ölberg

Linker Seitenflügel - oberes Register (Abb. 110, S. 0083)

Das Relief ist in drei Ebenen unterteilt:

Die untere Ebene nehmen die drei Apostel ein.

⁸⁶¹ Ochsenfarth 1988, o. S., Ziffer V 1

In der linken unteren Bildecke sitzt, leicht zur Innenseite der Tafel geneigt, Petrus im Halbschlaf. Er lehnt sich an eine kleine Mauer. Seine Figur mit dem weiten Mantel, der sich in unregelmäßigen Falten bauscht, wirkt voluminös. Seine Hände sind feingliedrig und überlängte.

Am rechten Bildrand sitzt in aufrechter Haltung Jakobus. Nur der nach hinten zurückgesunkene Kopf lässt den Schlafenden erkennen. Sein weiter Umhang staucht sich über Knien und Füßen in unregelmäßigen Falten. Sein Gesicht wirkt sehr entspannt. Zwischen beiden liegt Johannes, die Füße unter den Knien von Petrus, den Kopf im Schoß von Jakobus, das Gesicht aus dem Bild heraus gewendet. Den oberen Teil seines Umhanges hat er als Rolle um den Leib gewickelt.

In der mittleren Ebene kniet Jesus betend, den Kopf und die Hände nach schräg rechts vorne zum Himmel erhoben. Sein im Knien zurückgebeugter Oberkörper sowie Kopf- und Handhaltung drücken Emotion aus. Dies wird durch das unruhige Faltenspiel seines Gewandes betont, das mit seinen ovalen Außenfalten den Körper des Betenden umfängt. Zwischen ihm und dem Bildrand steigt ein Felshügel auf. Eine Vertiefung im Boden des Hügels könnte zu einem verlorenen Kelch gehören, wie er in dieser Szene oft dargestellt wird. Die, ebenso wie bei Petrus, sehr feingliedrigen Hände sind zum Gebet gefaltet.

Im oberen Darstellungsdrittel schließt ein Palisadenzaun und dahinter eine felsige Landschaft das Bildfeld ab. Diese Landschaft wird dominiert durch die Gruppe der Häscher, in ihrer Mitte Judas mit dem Geldbeutel, die aus einem Gattertor des Zaunes hervorkommen.

Der Bezug zu Lucas Cranach

Für diese Tafel finden sich Bezüge zur „*Passio DN. Iesu Christi*“ von Lucas Cranach (1472 – 1553) aus dem Jahre 1509 (Abb. 150, S. 109).

Das Cranach-Blatt „Christus am Ölberg“⁸⁶² diente als Vorlage für diese Tafel.

Dieser Holzschnitt ist ebenso wie die Tafel in drei horizontale Ebenen eingeteilt.

Im unteren Drittel sind die schlafenden Apostel dargestellt, die der Bildschnitzer fast wörtlich übernommen hat bis zu den unnatürlich gespreizten Zehen von Petrus.

Die Figur des betenden Jesus in der mittleren Ebene hat der Künstler nach schräg rechts gedreht in Abwandlung des Cranach-Blattes. Der Grund dafür wird sein, dass

⁸⁶² Bartsch, Bd. 11, 1980, S. 325, 7 (280) Format 235 x 164 mm

diese Tafel auf der linken Altarseite angebracht ist und bei Beibehaltung der originalen Orientierung Jesus aus dem Altar heraus schauen würde statt zur Kreuzigungsszene. Die nach schräg hinten gebeugte Körperhaltung und den zurückgelegten Kopf zeigt diese Darstellung auch, jedoch sind die bei Cranach so eindrucksvoll ausgebreiteten Arme mit den geöffneten Händen hier in Bethaltung nach vorne gehalten, dadurch wirkt die Figur nicht so expressiv wie bei Cranach. Dies könnte auf eine andere Vorlage zurückgehen.

Im oberen Drittel hat der Schnitzer die auf der rechten Seite aus dem Hintergrund durch ein Gatter herankommenden Häscher mit Judas – am Beutel erkennbar – auf die linke Seite versetzt, sodass sie auch hier hinter dem Rücken des betenden Jesus sich nähern.

Die bei Cranach das Bild nach rückwärts abschließende bergige Wildnis links und die Wiese, über die die Häscher kommen, hat der Schnitzer verkürzt zu einer aufsteigenden felsigen Landschaft, unterteilt durch den Palisadenzaun.

Das Motiv

Nach dem letzten Abendmahl begab sich Jesus mit den Aposteln Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes in den Garten Getsemane um zu beten⁸⁶³.

„Und er <Jesus> kommt zu den Jüngern und findet sie schlafend; und er spricht zu Petrus: Also, nicht eine Stunde konntet ihr mit mir wachen“⁸⁶⁴?

2. Die Verhaftung Christi

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 110, S. 0083)

In der Bildmitte steht Jesus, der an den Händen bereits gefesselt ist. Seine Haltung wirkt aufrecht und von dem Geschehen um ihn herum nicht berührt. Von rechts tritt ihn ein in der Schlitzmode und den Kuhmaulschuhen des frühen 16. Jh.⁸⁶⁵ gekleideter Häscher mit dem linken Fuß gegen das Knie und er greift ihn mit beiden Händen am Halsausschnitt. Links vor Jesus sitzt der barfüßige Malchus, mit einem Kittel bekleidet, am Boden. Den rechten Arm hat er abwehrend gegen den hinter ihm stehenden Petrus erhoben, der mit ausgeholtem Schwert zum Schlag ansetzt. Den ganzen Oberkörper hat Malchus spiralförmig nach links hinten zu Petrus gedreht, was der Figur eine starke Spannung gibt. Es ist der Moment vor dem Schlag, der das Ohr abtrennt⁸⁶⁶.

⁸⁶³ Mk. 14,32-38

⁸⁶⁴ Mt. 26,40

⁸⁶⁵ Loschek 1999, S. 411 u. S. 333

⁸⁶⁶ Jo. 22,50-51

Links hinter Jesus steht erhöht ein weiterer Häscher. Den linken Arm hat er zum Schlag auf Jesus erhoben, mit der rechten Hand hält er den um Jesu Hals gebundenen Strick.

Direkt rechts hinter Jesus steht Judas. Mit seinem rechten Arm umfasst er den Verraten, seine Hand mit dem Geldbeutel liegt auf der rechten Schulter von Jesus.

Den Hintergrund bildet eine steinige Hügelkette, die durch Bäume gegliedert wird.

Der Bezug zu Hans Schäufelein

Für diese Tafel hat der Schnitzer den Holzschnitt „*Die Gefangennahme Christi*“ von Hans Schäufelein (1445 - 1528) als Vorlage benutzt⁸⁶⁷ (Abb. 151, S. 110).

Die Jesus-Figur wirkt im Gegensatz zur Altartafel kraftlos und zusammengesunken.

Die sehr bewegte Personengruppe im Vordergrund hat der Schnitzer fast wörtlich übernommen, sowohl was die Gruppe Petrus – Malchus betrifft als auch die drei Häscher, die Jesus in brutaler Weise festnehmen. Mit dem linken Arm holt der links hinter Jesus stehende Häscher mit einem Knüppel, der wohl auf der Altartafel verloren gegangen ist, zum Schlag auf Jesus aus und mit der rechten Hand hält er das Ende eines zu Jesus führenden Stricks. Die im Holzschnitt in einem wirren Gedränge angedeuteten Figuren hinter dieser Gruppe hat der Schnitzer weggelassen. Den Platz nimmt auf der Altartafel Judas ein. Den Hintergrund auf dem Holzschnitt mit einer hügeligen Landschaft und Häusern, die Jerusalem zitieren sollen, hat der Holzschneider verkürzt auf eine das Bild hinterfangenden steinige Hügelkette mit angedeuteten Bäumen.

Das Motiv

Auf dieser Tafel sind der Verrat des Judas und die Gefangennahme Jesu⁸⁶⁸ zu einer Szene zusammengefasst. Auch der bei Johannes überlieferte Angriff des Petrus auf Malchus⁸⁶⁹ ist integriert.

3. Jesus vor Kaiphas

Linke Altarseite - oberes Register (Abb. 111, S. 0083)

Der betont modisch gekleidete Häscher, der in der „Gefangennahme“ (Tafel 2) Jesus tritt – er entstammt derselben Vorlage -, steht hier am linken Bildrand hinter Jesus.

⁸⁶⁷ Bartsch, Bd. 11, S. 215, 34-7 (253) – Format 235 x 164 cm

⁸⁶⁸ Mt. 26,47-56

⁸⁶⁹ Jo. 18,1-11

Das Gewand von Jesus ist durch ein lebhaftes Faltenspiel gegliedert und staucht sich am Boden. Kaiphas, der auf der rechten Bildseite in einem rundbogigen Tor steht, ist gekennzeichnet durch seine aufwendige Kleidung und die Hornmitra. Sein Mantel ist durch vertikale Falten an der linken Seite, durch reiche Stauchfalten an den geschoppten Ärmeln und durch umschlagende Falten an der rechten Seite stark durchkomponiert. Durch seine leicht nach hinten geneigte Körperhaltung und den angehobene Kopf wirkt er erregt. Mit beiden Händen zerreißt er an der Seite seinen Mantel.

Der zwischen Kaiphas und Jesus stehende Häscher ist im Begriff, mit dem rechten Arm auf Jesus einzuschlagen⁸⁷⁰, was sich in der s-kurvenförmig zur Seite gebogenen, dynamischen Körperhaltung ausdrückt. In der linken Hand hält er den Strick, mit dem Jesus gefesselt ist. Zwei weitere Personen stehen dahinter, die zivil gekleidet sind und als Schriftgelehrte gemäß dem Matthäus-Text zu deuten sind. Die dritte Person ohne Kopfbedeckung könnte eine Frau sein. Kaiphas und die Soldaten tragen die zu Beginn des 16. Jh. in Mode gekommenen Kuhmaulschuhe, die auch in den weiteren Tafeln zu erkennen sind⁸⁷¹.

Der Bezug zu Lucas Cranach d. Ä.

Bei dieser Tafel hat teilweise ein Blatt aus der „*Passio Dn. Iesu Christi*“ von Lucas Cranach d.Ä. als Vorlage gedient, „Christus vor Kaiphas“⁸⁷² (Abb. 152, S. 111).

Der architektonische Rahmen ist sehr ähnlich übernommen, ebenso die Figur des Kaiphas einschließlich der reichen Gewandfalten, nur dass auf der Altartafel Kaiphas den Kopf weiter zurückgelegt hat, was die Haltung noch etwas dramatisiert.

Ebenso hat der Schnitzer die Figur des Soldaten zwischen Jesus und Kaiphas aus ihrer trotz des zum Schlag erhobenen rechten Armes eher statischen Haltung in eine s-kurvenförmig dynamisierte Haltung umgeformt.

Die Jesus-Figur, die auf dem Holzschnitt gebrochen wirkt, ist auf der Altartafel expressiver gestaltet bis hin zum Faltenwurf der Tunika.

Die Gruppe hinter Jesus hat der Schnitzer auf drei Personen reduziert.

Durch diese Reduzierung gewinnt die Tafel an Ausdrucksstärke.

⁸⁷⁰ Mk. 15,65

⁸⁷¹ Loschek 1999, S. 333

⁸⁷² Bartsch, Bd. 11, S. 327, 9 (280) - Format 245 x 171 cm

Das Motiv

Nach der Verhaftung wurde Jesus zum Hohenpriester Kaiphas geführt, wo auch die Schriftgelehrten versammelt waren⁸⁷³.

Dargestellt ist hier das Ende des Verhörs, in dem sich Jesus dazu bekannte, der Messias zu sein⁸⁷⁴. Daraufhin zerriss Kaiphas voller Entsetzen seinen Mantel und forderte zusammen mit den Schriftgelehrten den Tod Jesu wegen Gotteslästerung⁸⁷⁵.

Dieser Moment ist auf der Tafel dargestellt.

4. Jesus vor Pilatus

Linker Seitenflügel - unteres Register (Abb. 110, S. 0083)

Am rechten Bildrand sitzt Pilatus, den Blick zum Betrachter gewendet, auf seinem Statthalter-Thron unter einem Baldachin und hat auf seinen Knien eine Schüssel, während der links von ihm stehende Diener ihm aus einer Kanne Wasser über die Hände gießt⁸⁷⁶. Pilatus trägt eine Schabe mit breitem Kragen, die über den Knien zur Seite fällt, sodass die Beine mit den Kuhmaulschuhen hervorschauen. Die sichtbare Seite der Schabe ist, vor allem am Ärmel, durch scharfkantige, unregelmäßige Falten gegliedert.

Der Diener steht links von Pilatus in schräg vorgebeugter Haltung.

Im linken Drittel steht fast frontal Jesus mit gefesselten Händen, den Blick aus dem Bild herausgerichtet. Er wird rechts und links von je einem Kriegsknecht an den Armen gehalten, von denen der rechte zum Schlag ausholt. Auch sie sind nach der Mode des frühen 16. Jh. gekleidet. Von zwei weiteren Personen, die dahinter stehen, sind nur die Köpfe zu sehen.

Die Blickrichtung der beiden Hauptakteure aus dem Bild heraus lässt die Vermutung zu, dass der Künstler die Ankläger auf die Seite der Betrachter interpretiert.

Der Hintergrund wird durch einen Vorhang abgeteilt, der mit einem roten Balken oben abschließt.

⁸⁷³ Mt. 26,57

⁸⁷⁴ Mt. 26,64

⁸⁷⁵ Mt. 26,65-66

⁸⁷⁶ Mt. 27, 24-25

Der Bezug zu Hans Schäufelein

Für diese Tafel benutzte der Schnitzer zwei Holzschnitte von Hans Schäufelein als Vorlage.

Für die Gruppe „Pilatus und Diener“ wird der in der Haltung der beiden Personen nahezu identische Holzschnitt „*Pilatus wäscht seine Hände*“ aus „*Die Passion Christi*“⁸⁷⁷ als Vorlage gedient haben, auch wenn die Bekleidung des Pilatus abweicht (Abb. 156, S. 115).

Die Gruppe um Jesus zeigt eine Beziehung zu dem Holzschnitt „*Christus vor Annas*“⁸⁷⁸ aus derselben Folge (Abb. 157, S. 116). Zwar ist auch hier die Jesus-Figur des Altarbildes gegenüber dem Holzschnitt in Haltung und dem stark ausgearbeiteten Faltenwurf des Gewandes sehr viel bewegter, aber die Anordnung der Gruppe und die Haltung der beiden Wächter zu Jesus auf dem Holzschnitt und der Altartafel sprechen für eine Vorbildfunktion.

Das Motiv

Da nur der römische Statthalter ein Todesurteil aussprechen konnte, überstellten die Hohenpriester und Schriftgelehrten Jesus an Pilatus, der das Verhör durchführte und unter dem Druck der Bevölkerung das Todesurteil sprach⁸⁷⁹. Durch die Handwaschung distanzierte sich Pilatus von dem Urteil⁸⁸⁰. Diesen Moment nach der Verurteilung stellt die Tafel dar.

5 Die Dornenkrönung

Rechte Altarseite – oberes Register (Abb. 112, S. 0084)

Die Soldaten haben Jesus entkleidet und ihm einen voluminösen Mantel umgelegt. Die ausbauschenden Falten umfassen den Körper mit zwei ovalen Bögen, die Kanten sind teilweise umgeklappt und zeigen so die farblich abgesetzte Innenseite. Die Faltengliederung nimmt die äußere Bogenform auf und staucht sich zwischen den Knien zu einer Schüsselfalte.

Jesus sitzt zur rechten Seite geneigt auf einer Bank, den Blick auf den Betrachter gerichtet. In sein Leiden ergeben, beherrscht er das Bildzentrum.

⁸⁷⁷ Bartsch, Bd. 11, S. 225, 34-17 (253) – Format 235 x 164 cm

⁸⁷⁸ Bartsch, Bd. 11, S. 223, 34-8 (253) – Format 235 x 164 cm

⁸⁷⁹ Mk. 15, 1-15

⁸⁸⁰ Mt. 27,24

Zwei der Soldaten drücken die Dornenkrone mit zwei gekreuzten Knüppeln auf sein Haupt, sodass Jesus hart gepeinigt wird, ohne dass die Soldaten sich die Hände verletzen. Beide Soldaten tragen die Schlitzmode und die Kuhmaulschuhe des frühen 16. Jh.

Die Hose des linken Soldaten ist sehr figurbetont. Den körperlichen Einsatz beim Aufpressen der Stangen hat der Schnitzer vor allem bei der linken Figur erkennbar herausgearbeitet.

Ein dritter Soldat kniet vor Jesus in Huldigungs-Pose, gibt ihm eine Stange als Szepter in die Hand. Er nimmt „ehrfurchtsvoll“ seine Mütze ab und streckt Jesus gleichzeitig die Zunge heraus. Er wirkt in seiner hockenden Haltung karikaturhaft.

Der Bezug zu Lucas Cranach d. Ä.

Das Vorbild für diese Tafel ist der Cranach-Holzschnitt „Die Dornenkrönung Christi“ aus der „*Passio Dn. Iesu Christi*“⁸⁸¹ (Abb. 153, S. 112).

Die Mittelgruppe des Holzschnittes, bestehend aus dem gequälten Christus, den beiden ihm die Dornenkrone aufdrückenden Folterern und dem vor ihm kniendem Spötter ist fast wörtlich übernommen. Eine Abweichung ist die Position von Jesus. Während er auf dem Holzschnitt nach rechts gewendet ist, sitzt er auf der Altartafel fast frontal, behält aber den Blick auf den Betrachter bei. Grund für diese Änderung dürfte sein, dass diese Tafel sich rechts von der Kreuzigungstafel, dem Altarzentrum, befindet und bei der Haltung der Vorlage Jesus sich aus dem Altar herauswenden würde.

Der linke Folterer wird bei Cranach als sehr heruntergekommener Typ dargestellt, barfuß, mit abgerissenem Hosenbein, zerrissenem Hosenboden und einem sehr brutalen Gesichtsausdruck. Der Altarschnitzer hat diese Details nicht übernommen, sondern ihn nach der neuesten Mode des frühen 16. Jh. gut gekleidet dargestellt.

Die übrigen Figuren der Vorlage sind auf der Tafel weggelassen. Dies stärkt die Intensität der zentralen Darstellung.

Das Motiv

Nach der Chronologie der Passion gehören die Tafeln 4, 5 und 6 hinter die Tafel 7 mit der Pilatusszene, befinden sich aber nach Feststellung des Restaurierungsberichts am ursprünglichen Standort⁸⁸². Deshalb folgt die Beschreibung auch dieser Reihenfolge.

⁸⁸¹ Bartsch, Bd. 11, S. 331 – 13 (280) – Format 245x171

Das Motiv wird in drastischer Weise im Markus-Evangelium geschildert:

„Dann legten sie ihm einen Purpurmantel um und flochten einen Dornenkranz; den setzten sie ihm auf und grüßten ihn: Heil dir, König der Juden. Sie schlugen ihn mit einem Stock auf den Kopf und spuckten ihn an, knieten vor ihm nieder und huldigten ihm⁸⁸³.“

Ab dem 15. Jh. wurde die Brutalität dieser Misshandlung stark betont⁸⁸⁴, wie diese Tafel zeigt.

6. Die Geißelung

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 113, S. 0084)

Jesus, nackt bis auf einen Lendenschurz, ist mit den Armen vor eine Säule gebunden. Trotz seines Martyriums ist seine Haltung aufrecht.

Zwei Soldaten schlagen von beiden Seiten mit brutaler Gewalt auf ihn ein, wobei die intensive Körperdrehung der beiden den Kraftaufwand betont. Beide sind modisch gekleidet, die Schlitzte in der Kleidung sind prägnant herausgearbeitet, auch die überbetonten Schamkapseln, die ab Ende des 15. Jh. Mode wurden⁸⁸⁵. Beider Gesichtsausdruck wirkt sehr misshandelt.

Der linke Peiniger ist sehr ähnlich den Soldaten in Tafel 2, 3, 4, 5 und 6 – die Figuren sind offensichtlich sämtlich nach der gleichen Vorlage gearbeitet.

Der unten links sitzende Mann bindet weitere Ruten für die Geißelung, ein Symbol für die Brutalität, mit der auf Jesus eingeschlagen wird.

Zwei Köpfe im Hintergrund könnten Zuschauer darstellen. Nach rückwärts wird die Darstellung abgeschlossen durch das Gesims einer Wand, woraus man in Übereinstimmung mit Markus 15,16 erkennt, dass die Szene in einem Innenraum spielt.

Die betont modische Bekleidung der Akteure – auch im vorigen Bild – ist auffallend. Der Schnitzer scheint besonderen Wert darauf zu legen.

⁸⁸² Ochsenfarth 1988, o. S., Ziffer V,1

⁸⁸³ Mk. 15,17-19

⁸⁸⁴ Sachs 1973, S. 98

⁸⁸⁵ Loschek 1999, S. 407

Beziehung zu Lucas Cranach d. Ä.

Bei dieser Tafel lässt sich eine Beziehung erkennen zu dem Holzschnitt von Lucas Cranach aus der Reihe „*Passio Dn. Iesu Christi*.“ „Die Geißelung Christi“⁸⁸⁶, wobei der Schnitzer die Personenzahl wiederum reduziert hat (Abb. 154, S. 113).

Der mit den Armen an eine Säule gebundene Jesus und der rechte Peiniger sind bis auf die Bekleidung der rechten Figur sehr ähnlich übernommen. Auch der Rutenbinder in der unteren linken Ecke findet sich fast gleiche in Haltung und Gesichtsausdruck auf dem Cranach-Holzschnitt.

Auf der linken Seite hat der Holzschnitzer die Figurengruppe links oben nicht mit übernommen und dafür zum Ausbalancieren des Bildes den linken Folterer abweichend von der Vorlage frontal aufgestellt, beidhändig zum Schlag ausholend. Auch die zwei Personen rechts vorne und den vor Jesus sitzenden, der dem Rutenbinder assistiert, hat der Schnitzer weggelassen. Dadurch kommt die zentrale Handlung der Geißelung stärker zur Geltung.

Das Motiv

Diese Geißelung war nach römischem Recht die Einleitung der Kreuzigung und Pilatus befahl sie nach seiner Handwaschung⁸⁸⁷. Die Darstellung der körperlichen Leiden bei dieser Szene entwickelte sich erst im 13. Jh. im Zusammenhang mit der franziskanischen Frömmigkeit und ihrer Passionsmystik⁸⁸⁸.

Diesem Bildtyp folgt die Darstellung der Geißelung.

7. Ecce Homo

Rechter Seitenflügel – Oberes Register (Abb. 113, S 0084)

Auf der rechten Bildseite führt Pilatus Jesus auf eine Empore.

Jesus, nach links zu seinen Gegnern gewandt, ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet, dessen Ende Pilatus hält. Der anatomisch sorgfältig ausgearbeitete Körper von Jesus ist leicht gebeugt und trägt die Spuren der Geißelung. Auf dem Haupt trägt er die Dornenkrone.

Pilatus steht hinter Jesus in frontaler Haltung. Sein voluminöser Mantel, der durch vertikale Falten gegliedert ist, akzentuiert die Figur.

⁸⁸⁶ Bartsch, Bd. 11, S. 330, 12 (280) – Format 245 x 171 cm

⁸⁸⁷ Mt. 27,26

⁸⁸⁸ Sachs 1973, S. 142 - 143

Auf der linken Bildseite stehen die Widersacher Jesu, in der Darstellung verkürzt auf drei Personen. Der vordere ist gekleidet mit einem Umhang, aus dessen Armöffnungen die sehr plastisch ausgearbeiteten geschlitzten Ärmel hervorkommen. Er steht leicht vorgebeugt mit zurückgelegtem Kopf und erhebt die Hände gegen Jesus. Die gleiche anklagende Haltung nimmt der hinter ihm Stehende ein. Sie zitieren die Hohenpriester und das Volk.

Unter der Empore sitzt in einer kleinen gemauerten Höhlung ein zusammengekauerter Hund. Die Tatsache, dass keine direkte Beziehung zwischen dem Hund und der Szene darüber erkennbar ist, lässt eine genrehafte Darstellung vermuten. Dafür spricht auch die Tatsache, dass in zahlreichen anderen Darstellungen der Zeit der Hund genrehaft erscheint, z. B. bei Andrea Mantegna auf dem Fresco in der Camera degli Sposi in Mantua von 1474. Dort liegt der Hund in dem höhlenartigen Raum unter dem Sessel von Lodovico Gonzaga.

Beziehung zu Lucas Cranach d. Ä.

Die Jesus-Pilatus-Gruppe lässt sich aus der Ecce-Homo-Darstellung der Passions-Folge von Cranach ableiten⁸⁸⁹ (Abb. 155, S. 114). Die Haltung beider Personen ist fast identisch, ebenso der Griff des Pilatus an das Ende des Lendentuches von Jesus. Die Haltung von Jesus ist allerdings gegenüber der Vorlage straffer. Die bei Cranach dargestellte Volksmenge, die die Kreuzigung verlangt, ist in der Altartafel auf drei Personen reduziert. Sie entstammen vermutlich einer anderen Vorlage. Gleichzeitig zeigt diese Reduzierung auch die Tendenz des Schnitzers, durch Verdichtung die Aussagekraft der Tafeln zu stärken.

Das Motiv

Jesus, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, wird von Pilatus auf die Empore des Gerichtsgebäudes geführt, um mit dem von den Martern geschundenen Körper Jesu Mitgefühl zu erregen, vergeblich. Die vor den beiden stehenden Personen – Volk und Hohenpriester symbolisierend – fordern gestikulierend die Kreuzigung. So wird die Szene im Johannes-Evangelium überliefert⁸⁹⁰.

⁸⁸⁹ Bartsch, Bd. 11, S. 332 – 14 (280) – Format 245 x 171 cm

⁸⁹⁰ Jo. 19,4-6

8. Die Kreuztragung

Linker Seitenflügel - unteres Register (Abb. 110, S. 0083)

Der Zug will, aus dem Stadttor kommend, nach rechts ziehen. Im Vordergrund kniet der zusammengebrochene Jesus, sich mit der linken Hand am senkrecht aufgesetzten Kreuz-Querbalken haltend. Der Blick seines seitwärts gerichteten Kopfes ist schräg aus dem Bild heraus gerichtet. Der diagonal das Bild schneidende Körper wird umfassen von der durch ein reiches Faltenspiel gegliederten Tunika.

Der Längsbalken des Kreuzes schneidet die Bildfläche nach links horizontal. Am hinteren Teil des Kreuzlängsbalkens hat Simon von Kyrene bereits den Kreuzbalken mit beiden Händen ergriffen, um Jesus zu entlasten und damit den Zug wieder in Gang zu bringen, wobei die Belastung in seiner Körperhaltung noch nicht zum Ausdruck kommt.

Vor und hinter dem aufgesetzten Kreuz-Querbalken stehen zwei gestikulierende Soldaten, von denen der vordere versucht, Jesus mit der linken Hand an einem Strick hochzuziehen, die rechte Hand hat er zum Schlag auf Jesus erhoben. In seiner gespreizten Beinhaltung und der gebogenen Körperhaltung ist seine Anspannung erkennbar herausgearbeitet. Er ist nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie in Tafel 2 (Verhaftung). Der hinter dem Kreuzbalken stehende Soldat hat die rechte Hand zum Schlag auf Jesus erhoben.

In der Kleidung entsprechen beide, wie auf den vorigen Tafeln, der Mode des frühen 16. Jh. Bei dem vorderen Soldaten kommen die Strumpfbänder gut zur Geltung, die nach 1500 Mode wurden⁸⁹¹.

Links hinter Simon von Kyrene direkt vor dem Stadttor steht am unteren Ende des Kreuzstammes Maria mit gefalteten Händen, hinter ihr Johannes, von dem nur der Kopf sichtbar ist. Ein weiterer weiblicher Kopf erscheint im Torbogen.

Den Hintergrund bildet ein bis zur Höhe der Torzinnen reichender felsiger Hügel.

Das Motiv

Die zur Kreuzigung Verurteilten mussten ihr Kreuz selbst zur Richtstätte tragen, so auch Jesus⁸⁹². Da das Kreuz für Jesus zu schwer war, zwangen die Soldaten Simon

⁸⁹¹ Loschek 1999, S. 259

⁸⁹² Sachs 1973, S. 223-224

von Kyrene, für Jesus das Kreuz zu tragen⁸⁹³. Entsprechend diesen Evangelien-Berichten trägt beispielsweise noch im Codex Egberti Simon das Kreuz alleine⁸⁹⁴. Im späteren Mittelalter setzte sich die Darstellung der gemeinsamen Kreuztragung von Jesus und Simon durch.

Die Anwesenheit von Maria und den anderen Frauen bei der Kreuztragung wurde von der darstellenden Kunst abgeleitet aus dem Lukas-Evangelium, wo von Frauen bei der Kreuztragung berichtet wird⁸⁹⁵ und von der Anwesenheit Marias unterm Kreuz⁸⁹⁶.

9. Die Entkleidung Jesu

Linke Altarseite – unteres Register (Abb. 111, S. 0083)

Im Zentrum dieser Tafel zieht ein Soldat, der nach der gleichen Vorlage gearbeitet ist wie der in Tafel 5 (Geißelung), dem am rechten Bildrand stehenden Jesus den „unge- teilten Rock“⁸⁹⁷ vom Leib. Bei den hinter dem Soldat sichtbaren Köpfen handelt es sich vermutlich um Zuschauer, wobei der rechte durch seinen Turban als Jude gekennzeichnet ist, eine Darstellungsweise, die sich im Laufe des 15. Jh. zur Darstellung von Juden an Stelle des Judenhutes durchsetzte⁸⁹⁸.

Links von dem Jesus entkleidenden Soldaten steht Maria mit Johannes. Maria trägt über ihrem Untergewand einen in lebhaften Falten gegliederten, gegürteten Umhang. Die Hände hat sie gefaltet. Johannes hat die linke Hand in einer Abwehrgeste erhoben.

Im Vordergrund links ist ein Scherge dabei, mit einem Handbohrer Löcher für die Kreuzigungsnägel in das auf dem Boden liegende Kreuz vorzubohren. Seine Haare sind als „Kolbe“ geschnitten, eine Haartracht, die ab ca. 1520 in ganz Europa getragen wurde⁸⁹⁹.

Den Hintergrund bildet ein scharfkantiger Hügel, der in der Höhe mit dem der Kreuz- tragung übereinstimmt, sodass sich von der Vorhangstange des Pilatusbildes über die Kreuztragung bis zur Entkleidungsszene eine obere durchlaufende Horizontale als Bildabschluss ergibt.

⁸⁹³ Mt. 27,32

⁸⁹⁴ Ronig 1977, S. 100-101, fol. 83v

⁸⁹⁵ Lk. 23, 27

⁸⁹⁶ Jo. 19,25

⁸⁹⁷ Joh. 19, 23

⁸⁹⁸ Sachs 1973, S. 198

⁸⁹⁹ Loschek 1999, S. 302

Das Motiv

Dargestellt ist die Entkleidung Jesu vor der Kreuzigung bis auf einen geknoteten Lendenschurz, eine Szene, die in den Evangelien nicht erwähnt ist, sie wurde abgeleitet aus dem Bericht von der Verteilung der Kleider unter den Soldaten nach der Kreuzigung⁹⁰⁰.

10. Die Beweinung

Rechte Altarseite – unteres Register (Abb. 112, S. 0084)

Der Leichnam Jesu im vorderen Bildzentrum wird von der schräg hinter ihm knienden Maria und von Johannes in sitzender Haltung gestützt, sein Kopf liegt an der Brust Marias. Mit der rechten Hand bemüht sie sich, einen Teil seiner Blöße mit ihrem Mantel abzudecken.

Links von Maria am Bildrand steht Maria Magdalena mit der Salbendose. Die Köpfe zweier weiterer Frauen sind im Hintergrund zwischen Maria Magdalena und Johannes erkennbar. Der auf der rechten Seite, wie von einem Windstoß erfasste, bogenförmig ausschwingende Umhang des Johannes zeigt die farblich abgesetzte Innenseite.

Rechts von Johannes im Hintergrund steht Nikodemus, der Jesus einst bei Nacht aufgesucht hatte⁹⁰¹, am rechten Bildrand Joseph von Arimathäa, der von Pilatus die Erlaubnis zur Kreuzabnahme Christi erbat⁹⁰². Beide sind als Teilnehmer bei der Kreuzabnahme und Grablegung in der Bibel erwähnt⁹⁰³. Aus der Grablegung (Tafel 11) sind sie identifizierbar. Joseph von Arimathäa wird umhüllt von einer voluminösen Schube, die an den Seiten durch vertikale, im Innenfeld durch scharfkantige, unregelmäßige Falten gegliedert wird.

Den Hintergrund des Bildes schließt ein scharfkantiger Hügel ab.

Beziehung zu Lucas Cranach d. Ä.

Diese Altartafel stützt sich teilweise auf das Cranach-Blatt „*Die Beweinung Christi*“ aus seiner Passionsfolge⁹⁰⁴ (158, S. 117).

Die Mittelgruppe mit dem Leichnam Jesu, der von Maria gestützt wird und dem Maria stützenden Johannes zeigt starke Anklänge an die der Vorlage, außer dass auf der Al-

⁹⁰⁰ Mt. 27,35

⁹⁰¹ Joh. 3,1-13

⁹⁰² Joh. 19,38

⁹⁰³ Joh. 19,38-39

⁹⁰⁴ Bartsch, Bd. 11, S.336 – 18 (280) – 245 x 171

tartafel Johannes halb stehend dargestellt ist, während er auf dem Holzschnitt neben Maria kniet. Jesus ist auf der Altartafel wieder straffer und weniger zusammengefallen und leidend dargestellt als auf dem Cranach-Holzschnitt. Die Gruppierung der übrigen Personen folgen einem anderen Vorbild.

Das Motiv

Diese Szene, die chronologisch zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung einzuordnen ist, wird in der Bibel nicht erwähnt. Sie erscheint in der darstellenden Kunst zuerst im 11. Jh. im byzantinischen Bereich. Gegen Ende des 13. Jh. begegnet das Motiv auch in Italien, mit der Kreuzabnahme und der Grablegung häufig so eng verbunden, dass eine genaue Trennung kaum möglich ist. Seit dem 15. Jh. tritt das Motiv auch in Deutschland auf, wobei der Leichnam häufig von Johannes gestützt wird⁹⁰⁵. Diesem Bildkanon folgt die Sillensteder Tafel.

11. Die Grablegung Jesu

Rechter Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 113, S. 0084)

Der mit einem plastisch ausgearbeiteten Gesims abschließende Sarkophag teilt im unteren Drittel horizontal die Bildfläche. Rechts und links am Sarkophagende tragen Nikodemus und Joseph von Arimathäa – identisch dargestellt wie in der Beweinung (Tafel 10) - das Leichentuch, auf dem der Leichnam Jesu, mit einem Lendenschurz bekleidet, liegt, und sind im Begriff, ihn in den Sarkophag abzusenken. Der Körper Jesu ist anatomisch prägnant durchgearbeitet und trotz des qualvollen Todes von einer gewissen Straffheit.

Vor dem Sarkophag kniet eine auf ihre Tätigkeit konzentrierte Maria-Magdalena in Seitenansicht, zu ihren Füßen das geöffnete Salbgefäß, und salbt die durch die Nagelung stigmatisierten Füße Jesu. Durch ihr voluminös gebauschtes Kleid, durch parallele Falten gegliedert, wird sie zur dominierenden Figur dieser Tafel.

Zwischen Nikodemus und Joseph steht am Kopf Jesu seine Mutter Maria, vom Schmerz gezeichnet, mit gefalteten Händen und schaut himmelwärts. Der rechts neben ihr stehende Johannes stützt sie, während er auf den Kopf Jesu schaut.

Im Hintergrund rechts sind zwei weitere Figuren erkennbar.

Die Darstellung wird nach hinten abgeschlossen durch einen scharfgratig gegliederten Hügel.

⁹⁰⁵ Sachs 1973, S. 60

Beziehung zu Lucas Cranach d. Ä.

Hier bedient sich der Schnitzer als Vorlage des Cranach-Holzschnitts „*Die Grablegung Christi*“ aus dem Passionszyklus⁹⁰⁶ (Abb. 159, S. 118). Während allerdings bei Cranach sich die Köpfe hinter dem Sarkophag in einer sanften Rundung um den quergestellten Sarkophag staffeln⁹⁰⁷, bilden sie auf dem Altarbild eine horizontale Linie. Die bei Cranach im Schmerz zusammengesunkene nach links aus dem Bild herausschauende Maria-Magdalena hat der Holzschnitzer in ihrer Haltung aktiviert und nach rechts zu den Füßen Jesu gewendet, wo sie aus ihrer bei Cranach nicht vorkommenden Salbdose seine Wundmale salbt.

Der Leichnam Jesu ist gegenüber der in sich zusammengefallenen Vorlage deutlich gestrafft.

„*Den ergreifenden Ausdruck schmerzlicher Duldung im Gesicht des Toten*“⁹⁰⁸ bei Cranach, auch seine Körperhaltung, hat der Schnitzer nicht übernommen.

Die im Holzschnitt urwaldartig umwachsene Naturhöhle, die die ganze Szene hinterfängt, hat der Schnitzer weggelassen, um die Tafel auf die Handlung zu zentrieren.

Das Motiv

Das Markus-Evangelium berichtet, dass es Joseph von Arimathäa gelang, den Leichnam Jesu frei zu bekommen und dass er ihn zusammen mit Nikodemus in Anwesenheit Maria Magdalenas und Marias, der Mutter des Joses, in ein Höhlengrab gelegt hat⁹⁰⁹.

Die Beisetzung in Höhlen war um diese Zeit im Orient stark verbreitet und so wurde die Szene vor allem in der byzantinischen Buchmalerei dargestellt.

Im westlichen Bereich erfolgte die Grablegung – in Anpassung an die hiesigen Bräuche der Antike – meist in einen Sarkophag oder ein Grab⁹¹⁰. Dieser Darstellungsform folgt auch diese Altartafel.

⁹⁰⁶ Bartsch, Bd. 11, S. 337 – 19 (280) – Format 245 x 171 cm

⁹⁰⁷ Jahn 1955, S. 40

⁹⁰⁸ Jahn 1955, S. 40

⁹⁰⁹ Mk.15,42-47

⁹¹⁰ Sachs 1973, S. 153 - 154

12. Die Auferstehung

Rechter Seitenflügel – Unteres Register (Abb. 113, S. 0084)

Der mit einer Steinplatte und einem Siegel verschlossene Sarkophag steht mit der Schmalseite zum Betrachter in der unteren Bildmitte. Auf diesem Sarg steht Christus in einer Kontrapoststellung, aus der sich eine schwungvolle, dynamische Biegung des Körper bis zum Kopf ableitet. Der vor dem Kinn geschlossene Mantel bauscht sich hinter der Figur auf und sein Ende wird um das linke Bein vor dem Körper über den rechten Oberarm geworfen. Die Faltengliederung folgt diesem diagonalen Schwung. Die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben und zeigt so auch die Wunde. In der linken Hand hält Christus in den meisten Darstellungen die Kreuzes-Fahne als Siegeszeichen. Hier zeigt er dem Betrachter die geöffnete linke Hand mit der Wunde. Aus dem Foto im Restaurierungsbericht von Ochsenfarth geht hervor, dass dieser Arm bis zum Ellbogen abgebrochen war und restauriert wurde. Möglicherweise liegt hier ein Restaurierungsfehler vor.

Rechts und links vom Sarkophag sitzen je zwei Wächter, von denen der rechte vordere sich im Halbschlaf zu befinden scheint und sowohl in der Kleidung als der Physiognomie nach der gleichen Vorlage gearbeitet ist wie Soldat rechts auf der Kreuztragung (Tafel 8). Der linke vordere gestikuliert in deutlicher Erregung. Die beiden hinteren machen einen eher abwesenden Eindruck.

Die beiden vorderen Wächter wirken durch Körperhaltung und Gesichtsausdruck sehr individualisiert.

Diese beiden Figuren, ebenso wie der Jesus dieser Tafel, sind im Vergleich zu den anderen Figuren dieses Altars von einer besonders ausgeprägten Bewegtheit, zusätzlich betont durch den weit ausschwingenden Mantel von Christus.

Der Bildhintergrund wird von einem felsigen Hügel ausgefüllt. Über diesen Hügel kommen in einiger Entfernung rechts hinten die drei Frauen, Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jacobus, und Salome. Alle drei führen Salbdosen mit sich.

Beziehung zu Albrecht Dürer

Bei dem kompositorischen Aufbau der Jesus-Figur auf dem geschlossenen Sarg lässt sich eine Beziehung zu dem entsprechenden Blatt von Dürer aus „*Die Große Passi-*

on“ von 1510 erkennen⁹¹¹ (Abb. 160, S. 109), auch hier der ungeöffnete Sarg mit dem nicht erbrochenen Siegel, das gleiche Ausschwingen des Mantels und die dynamische Körperhaltung.

Das Motiv

Dieses Kernstück des christlichen Glaubens wird in der Bibel nicht überliefert. Die Auferstehung wird geschildert aus der Sicht der drei Frauen, die zum Grab kamen und denen ein Engel sagte: *„Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier.“*⁹¹²

Diese Szene setzt die Auferstehung voraus, für die sich dann eine gesonderte Darstellungsform entwickelt hat, für den Westen beginnend mit der ottonischen Buchmalerei. Die verbreitete Form im Westen ist die des aus dem Sarg steigenden Christus, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der linken die Kreuzesfahne. Eine abweichende Variante zeigt ihn auf dem geschlossenen Sarg stehend, wie auf der Sillensteder Tafel. Bereichert wird die Szene schon früh um die Wächter⁹¹³.

Auf der Tafel des Sillensteder Altars wird die Auferstehungsszene mit dem in der Bibel geschilderten Weg der drei Frauen zum Grab kombiniert und bekommt so wieder Anschluss an die Überlieferung der Evangelien.

13. Die Kreuzigung

Mitteltafel (Abb. 114, S. 0085)

Der Künstler hat die Kreuzigungstafel geteilt, indem er in der Mitte der Bildfläche eine horizontale Fläche eingezogen hat, die er als zweite Ebene benutzt.

Der untere Teil der Tafel (Abb. 115, S. 0086)

In der unteren Ebene wird die Mitte von einem Reiter eingenommen, der, seiner Kleidung und dem befehlenden Gestus mit dem linken Arm nach zu urteilen, wohl als der Hauptmann des Kreuzigungs-Kommandos anzusehen ist. Um ihn so herausgehoben darstellen zu können, hat der Künstler an dieser Stelle den Zwischenboden nach oben gewölbt, sodass das Kreuz Jesu auf einer Erhöhung des Geländes steht. Der Reiter steht mit seinem Pferd frontal zum Betrachter, den Kopf hat er seitwärts nach oben ge-

⁹¹¹ Bartsch, Bd. 10, S. 110, - 15 (118) - 1510

⁹¹² Mk. 16,6

⁹¹³ Sachs 1973, S. 47-48

richtet. Sein aufwendiges Wams mit reichem Schlitzdekor und seine turbanartige Kopfbedeckung mit Sendelbinde hebt ihn modisch heraus.

Der linke Bildteil wird eingenommen von der schmerzvoll zusammengesunkenen Maria. Sie trägt über ihrem Gewand einen von den Schultern rutschenden Umhang, der in einem reichen, wie vom Wind aufgebauchten Faltenspiel ihren Körper umfängt und die Fläche aufbricht. Ein vergleichbarer Anklang findet sich in der Nikodemus-Darstellung der Beweinung (Tafel 10), dem Christus der Auferstehung (Tafel 12), dem Lendenschurz des Gekreuzigten und dem Umhang von Ansgar (Tafel 14).

Die Gestaltungsweise dieser Gruppe weicht von den meisten Figuren des Altars ab und könnte von einer anderen Hand gearbeitet sein.

Zwischen Maria und dem Hauptmann steht der sie stützende Jünger Johannes. Auch bei ihm zeigt der Umhang, wenn auch verhaltener, das Ausschwingen des Faltenverlaufs.

Hinter Maria und zu ihrer Seite stehen die drei bei Johannes erwähnten Frauen⁹¹⁴.

Hinter ihnen sieht man die Köpfe zweier bärtiger Männer.

Rechts von dem Reiter schreitet ein wiederum nach der Schlitzmode gekleideter Soldat auf den neben ihm stehenden Reiter auf einem Schimmel zu. Dieser Soldat ist nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie der rechte Soldat in der Kreuztragung (Tafel 8). Zwei weitere zivil gekleidete Personen stehen am rechten Bildrand, die vordere mit einem Schwert bewaffnet. Hier dürfte es sich um Zuschauer handeln, von denen der rechte Nikodemus sein könnte. Er ist nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie der Nikodemus in der Beweinung (Tafel 10).

Auffällig ist, dass bis auf den Soldaten zwischen den beiden Reitern alle Personen ihren Blick nach schräg oben zu einem erhöhten Punkt richten. Dies lässt den Schluss zu, dass die dargestellten Personen auf den gekreuzigten Jesus schauen. Um sie aber nicht in Rückenansicht darstellen zu müssen, muss dieser untere Teil der Tafel als um 180° gedreht angesehen werden, d. h. diese Gruppe steht in der Interpretation des Künstlers ebenfalls vor dem Kreuz.

Der obere Teil der Tafel

Die obere Bildszene wird dominiert von den drei ungewöhnlich hohen Kreuzen.

⁹¹⁴ Jo. 19, 25

Das Kreuz Jesu aus sauber gearbeiteten Balken reicht bis an den oberen Bildrand, über dem sich vermutlich ursprünglich als Abschluss – wie bei allen Bildtafeln – ein für den gesamten Altar verloren gegangenes Schleierwerk befand. Bis zu dieser Zeit müssen die <erneuerten> Kreuze niedriger gewesen sein, da das Schleierwerk sonst den oberen Teil der Gekreuzigten verdeckt hätte.

Obwohl Jesus, wie die Seitenwunde und die geschlossenen Augen zeigen, als Toter dargestellt ist, ist der Körper nicht kraftlos eingesunken, sondern in straffer, gerader Haltung dargestellt, einschließlich der fast horizontal ausgestreckten Arme. Selbst der Kopf ist nur andeutungsweise zur Seite geneigt.

Rechts und links von Christus stehen die etwas niedrigeren Kreuze der beiden Schächer. Diese sind aus unbehauenen Stämmen zusammengefügt. Die Schächer sind mit den Oberarmen hinter dem Kreuzquerbalken angebunden. Ihnen sind beide Ober- und Unterschenkel gebrochen, damit, wie das Johannes-Evangelium berichtet, die inneren Blutungen zu einem schnelleren Tod führen sollten⁹¹⁵. Bei ihnen wirkt sich der Todeskampf in grausigen Verzerrungen der Arme und der frei hängenden Beine aus, wobei sich bei der Darstellung der Schächer auswirkt, dass die Künstler hier größere Gestaltungsfreiheit hatten, während es für die Jesus-Darstellung einen recht festen Kanon gab⁹¹⁶.

Während Jesus mit einem an den Enden sich ausbauschenden Lendentuch – ein Anklang an die Gewandbehandlung bei Maria – bekleidet ist, tragen die Schächer fest anliegende slipartige Hosen, die „Bruch“.

Auf der oberen Ebene in der linken unteren Ecke ist ein Schreiber mit der Beschriftung des *Titulus* mit dem Text I N R I beschäftigt, der auf den meisten Darstellungen bereits bei der Kreuzaufrichtung angebracht ist.

Neben dem Schreiber steht ein Reiter, Longinus, der auf Jesus schaut und der Armhaltung nach mit der verlorenen Lanze Jesus den Seitenstich beibringt⁹¹⁷, zusammen mit dem dahinter stehenden zweiten Reiter, der auch zu Jesus aufschaut und der Armhaltung nach die Lanze mit geführt hat. Dem Gesichtsausdruck nach hat der ihn wieder sehend machende Blutstropfen Jesu⁹¹⁸ die Augen des Longinus noch nicht getroffen.

⁹¹⁵ Jo., 19, 31 - 32

⁹¹⁶ Sachs 1973, S. 220

⁹¹⁷ Jo. 19,34

⁹¹⁸ Legenda Aurea 1999, S. 182

Am Fuße des auf einem Erdhügel errichteten Kreuzes Jesu kniet Maria Magdalena in vom Schmerz überwältigter Haltung, die Arme erhoben, die Hände ringend. Ihre Darstellung ist fast identisch mit der Maria Magdalena in der Grablegung (Tafel 11).

Rechts vom Kreuz im Vordergrund streiten sich zwei Soldaten um den ungeteilten Rock⁹¹⁹.

Der auf der rechten Seite auf Jesus weisende Reiter muss der „gute“ Hauptmann des Kreuzigungskommandos sein, von dem Markus berichtet⁹²⁰.

Das Motiv

Die Kreuzigung als zentrales Thema der Passion wird in allen Evangelien überliefert, am ausführlichsten im Johannes-Evangelium⁹²¹.

Die erste sicher datierbare Darstellung der Kreuzigung zeigt der Codex Rabbula von 586⁹²², die die Schächer, die trauernden Frauen mit Maria und Johannes, Longinus mit der Lanze (von griech.: *lonché* = Lanze) und die um die Kleider würfelnden Kriegsknechte zeigt.

Entsprechend der Tendenz, die sich im 14. und 15. Jh. durchsetzte, handelt es sich in Sillenstede um eine „volkreiche“ Darstellung der Kreuzigung⁹²³.

14. Überhöhter Mittelteil über der Kreuzigung

St. Ansgar und St. Margareta von Antiochia (Abb. 116, S. 0086)

Die Bischofsfigur mit dem Kirchenmodell auf der linken Hand steht in leicht s-förmiger Haltung, die rechte Hand erhoben. Das Ausschwingen des Umhanges mit die Innenseite zeigenden Kanten zeigt Anklänge an die Gewandbehandlung u. a. bei der Maria der Kreuzigung (Tafel 13) (Abb 114).

Auf der rechten Seite der Bildtafel steht in betonter S-Kurve die heilige Margareta von Antiochia mit aufwendiger, ausschwingender, durch vertikale Falten gegliederter Kleidung, zu ihren Füßen der Drachen mit aufgesperrtem Rachen, den sie lt. Überlieferung der Legenda Aurea durch das Kreuzzeichen bändigte. Sie wurde zur Zeit von Kaiser Diokletian (284-305) als Märtyrerin hingerichtet⁹²⁴.

⁹¹⁹ Joh. 19,24

⁹²⁰ Mk, 15,39

⁹²¹ Jo. 19,17-30

⁹²² Codex Rabbula 1959, f. 13a

⁹²³ Sachs 1973, S. 222

⁹²⁴ Legenda Aurea 1999, S. 356-359

Das Motiv

Die örtliche Überlieferung interpretiert den auf der linken Seite des mittleren Auszugs dargestellten Bischof als den Hl. Ansgar mit einem Modell des Bremer Doms, was sich bei Betrachtung des Kirchenmodells nachvollziehen lässt. Die Beziehung ergibt sich aus der Tatsache, dass Sillenstede zum Erzbistum Bremen gehörte.

Die Beziehung zu St. Margareta, deren Vita in der *Legenda Aurea* überliefert ist⁹²⁵, konnte nicht geklärt werden.

15. Auszug auf dem linken Seitenflügel

St. Florian

Die Figur wirkt etwas blockhaft und schlichter gearbeitet als die Altarfiguren. Auf der rechten Hand sitzt ein nicht identifizierbarer weißer Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, in der linken hält er ein erhobenes Schwert.

Das Motiv

Diese als Soldat gekleidete Figur mit erhobenem Schwert wird in der örtlichen Überlieferung als der Hl. Florian angesehen, der Kirchenpatron von Sillenstede. Auch er starb unter Diokletian (284-305) als Märtyrer. Er gilt nicht nur als Schutzpatron gegen Feuer, sondern auch gegen Sturm und Wasser⁹²⁶, für eine sturmflutgefährdete Kirche ein verständliches Patrozinium, aber aus den vorhandenen Attributen nicht belegbar.

16. Auszug auf dem rechten Seitenflügel

St. Adrian

Dargestellt ist ein Krieger mit erhobenem Schwert in der rechten Hand, in der linken Hand hält er einen in Sillenstede als Amboss interpretierten Block. Auch diese Figur wirkt blockhaft und schlichter gearbeitet als die Altarfiguren.

Das Motiv

Die Attribute lassen die Figur als St. Adrian interpretieren⁹²⁷. Er gilt als Schutzpatron der Soldaten, Schmiede und Boten.

⁹²⁵ *Legenda Aurea* 1999, S. 357

⁹²⁶ LCI, Bd. 6, 1974, Sp. 250-254

⁹²⁷ LCI, Bd.5, 1973, Sp. 36-38

St. Adrian erscheint auch unter den acht romanischen Sandsteinfiguren an der Ostwand des Langhauses über den Ziborien. Möglicherweise war er Zweitpatron der Kirche.

Die vier Evangelisten-Bilder auf den Außenflügeln

Bei geschlossenem Schnitzaltar zeigt die Werktagsseite auf der Außenseite der beiden Schnitzflügel und auf den Innenseiten der beiden sonst von den Schnitzflügeln verdeckten Außenflügeln die 1645 an Stelle der ursprünglichen Heiligenbilder angebrachten vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes.

Das Johannes-Bild muss jüngeren Datums sein, da dieser Flügel bei einer Restaurierung aus Nadelholz erneuert wurde.

17. Die Predella

Bei der Restaurierung 1759 erhielt die Predella zwei Gemälde, die Verkündigung an Maria und die Verkündigung an die Hirten. In der Mitteltafel stehen die Einsetzungsworte.

Altargehäuse

Das Altargehäuse präsentiert sich heute schmucklos bis auf das barocke Schleierwerk, das auf den Schrein aufgesetzt ist. Bis auf den rechten äußeren Seitenflügel mit dem Johannesbild handelt es sich um den Originalbestand.

Geschichte des Altars

Vergleichbare Schreinkonstruktionen mit vier Außenflügeln haben der Hochaltar in St. Nikolai zu Kalkar, der 1508/1509 vollendet war und der 1521 gestiftete Bordesholmer Altar. In beiden Fällen waren die Außenseiten der Außenflügel, wie auch in Sillenstede, nicht bemalt⁹²⁸.

Ochsenfarth geht von einer Entstehung des Sillensteder Altars um 1520 aus, ebenso der Dehio⁹²⁹.

1645 wurde der Altar barockisiert. Hierauf bezieht sich eine Inschrift an der Predella-Seite: „*Anno 1645 ist dieser Altar gebauet.*“

Zu dieser Zeit wurden die Rankenschleier über den Relieffeldern entfernt. Der Schrein und die Flügel erhielten ein barockes Gesprenge.

⁹²⁸ Wolff-Thomsen 1997, S. 149

⁹²⁹ Dehio 1992, S. 1206

Der gesamte Altar wurde farblich neu gefasst, auf der Predella wurden die Einsetzungsworte und auf den Flügeln die Apostelbilder angebracht.

1759 erfolgte eine vollständige Neufassung des Altars und die Predella wurde übermalt mit zwei Ölgemälden und einer Texttafel. Hierauf verweist eine Inschrift an der rechten Seite der Predella: „*Anno 1759 ist dieser Altar durch die verwitwete Apothekerin Töbken geborene Blocken mit Malwerk erneuert worden.*“

Diese Schrifttafel ist als Schiebetür gearbeitet.

1861 fand offensichtlich eine erneute Restaurierung statt. Darauf lässt die Anbringung von drei Namen als Stifter (Witte<?>, Hero Tanken, Albert Franken) jeweils mit der Jahreszahl 1861 auf der Rückseite der Mitteltafel schließen. Ochsenfarth geht aber davon aus, dass es sich hier nur um eine partielle Überfassung einzelner Figuren handelte.

1936/37 erfolgte eine Überarbeitung des Altars durch den Kirchenmaler Hermann Oetken⁹³⁰.

Nach Ochsenfarth erfolgte zwischen 1950-60 eine Überfassung der Schreinrahmen und der Hintergründe.

1987/1988 wurde der Altar durch die Firma Ochsenfarth, Paderborn, grundlegend restauriert. Diese Arbeit wurde ausführlich im Restaurierungsbericht dokumentiert⁹³¹.

Daraus ist ersichtlich, dass der Altar in einem recht guten Zustand war, abgesehen von der verschmutzten bzw. abblättrenden Farbfassung. Es waren nur kleine Ergänzungen nötig bei Händen und Nasen. Die einzige gravierende Ergänzung war der linke Arm des auferstandenen Christus. Auch die Farbgebung von 1759 war überall rekonstruierbar, sodass der Altar sich jetzt farblich so darstellt, wie er 1759 gefasst wurde. Wieweit sich das mit dem farblichen Originalzustand von 1520 deckt, ist nicht zu klären, auch die Fassung von 1645 war nicht rekonstruierbar.

Abgesehen vom Gesprenge über dem Mittelschrein gehören damit alle wesentlichen Teile des Altars lt. Ochsenfarth zum ursprünglichen Bestand von 1520 mit Ausnahme des rechten äußeren Seitenflügels.

⁹³⁰ Archiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, Stützpunkt Oldenburg, Aktennotiz vom 4. 11. 1993

⁹³¹ Ochsenfarth 1988

Stilistische Einordnung und Datierung

Das in Sillenstede in der Kreuzigungsszene verwandte Bildschema der horizontalen Teilung findet sich auch in der Kreuzigungsszene des Bordesholmer Altars in Schleswig⁹³², der auf 1521 datiert wird. Hier ist in der unteren Hälfte die Kreuztragung dargestellt.

Auf einem Altar, der in Schloss Gottorf dem weiteren Umkreis von Hans Brüggemann zugerechnet und dort - möglicherweise etwas zu spät - auf ca. 1530 datiert wird, findet sich eine der Sillensteder sehr ähnliche Komposition⁹³³. Leider waren trotz mehrfacher Anfragen aus Schloss Gottorf keine Unterlagen bzw. Abbildungen zu bekommen.

Ein Werkstattzusammenhang ist denkbar, wobei auf dem Sillensteder Altar die Figuren sehr viel stärker individualisiert und deutlich feiner gearbeitet sind.

Der Altar wird im Dehio auf die Zeit um 1520 datiert. Der Dehio vermutet, dass er aus einer Bremer Werkstatt stammt⁹³⁴. Wolken/Machtemes datieren auf 1515 – 1520 und vermuten als Schöpfer einen flämischen Künstler, der in Bremen gearbeitet hat⁹³⁵.

Auf Grund des Erscheinungsdatums der als Vorlagen benutzten Stiche kann der Altar kaum vor 1520 entstanden sein.

Die Figuren sind sehr dynamisch und naturalistisch dargestellt, die Gruppen sind ausdrucksstark durchkomponiert. Das spricht für eine künstlerisch leistungsfähige Werkstatt.

Auf einigen Tafeln, vor allem bei der Maria in der Kreuzigungsszene (Tafel 13), bei dem Christus in der Auferstehung (Tafel 12) und bei Ansgar (Tafel 14) mit den aufgebrochenen Gewandflächen sowie bei der Hintergrundgestaltung des Gebetes am Ölberg (Tafel 1) finden sich Anklänge an Altäre aus der "Schule des Meisters von Osnabrück". Vergleichbar sind die Hintergrunddarstellung in der Tafel „Das Gebet am Ölberg“ in Zetel (siehe Zetel Tafel 3), die Maria-Johannes-Gruppe in der Kreuzigungsszene von Oldenorf / Kreis Osnabrück⁹³⁶ sowie die Gewandbehandlung der Maria in der Kreuzigungsszene von Bad Zwischenahn⁹³⁷.

⁹³² St. Petri Dom, Schleswig

⁹³³ Spielmann 1994, Abb.128 u. S. 163, Inv. Nr. 1935

⁹³⁴ Dehio 1992, S. 1206

⁹³⁵ Wolken – Machtemes o.. J., S. 7

⁹³⁶ Manske 1978, S. 240, Abb. 126

⁹³⁷ Manske 1978, S. 279, Abb. 129

Bei den übrigen Figuren des Sillensteder Altars dominiert häufig die stärker vertikale Gewandgliederung, z. B. bei dem Ankläger vor Kaiphas (Tafel 6) und bei dem Diener des Pilatus (Tafel 7).

Bei der zeitlichen Nähe dieser Altäre – alle zwischen 1520 und 1525 – lässt dies die Vermutung zu, dass ein Schnitzer aus der „Schule des Meisters von Osnabrück“ an diesem Altar mitgearbeitet hat.

Diese Hypothese legt eine Entstehung des Altars in Bremen oder im nordwestdeutschen Raum nahe, eventuell in der von Manske vermuteten Oldenburger Werkstatt (siehe Absatz „Meister von Osnabrück“, S. 21-22)⁹³⁸.

Standort des Altars

Die auf einem Geestausläufer, zusätzlich durch eine Wurt gesichert, liegende Granitquaderkirche von Sillenstede mit einer Länge von 48 m, einer Breite von 13 m und einer Mauerhöhe von 11 m ist die größte Kirche im Landkreis Friesland⁹³⁹.

Der Dehio setzt als Bauzeit die Mitte des 12. Jh. an⁹⁴⁰. Für diese These spricht die Bauweise aus Granitquadern.

Das einschiffige Langhaus wird im Osten durch einen Triumphbogen abgeteilt, der seitlich von kuppelig gewölbten Ziborien aus dem 13. Jh. flankiert wird⁹⁴¹.

Daran schließt sich der eingezogene Chorraum an, dessen Bodenniveau vier Stufen höher liegt.

Hier hat – ursprünglich vom Langhaus durch eine Sängereмпore zwischen den Ziborien abgetrennt – der Passionsaltar seinen Platz.

⁹³⁸ Manske 1985, S. 356

⁹³⁹ Wolken – Machtemes o. J., S. 2-5

⁹⁴⁰ Dehio 1992, S. 1206

⁹⁴¹ Dehio 1992, S. 1206

Tettens (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland

St. Martins-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar Abb. 117, S. 0087

Geschnitzter Flügelaltar – eventuell norddeutsch, um 1480

Material: Eiche

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan von Tettens – nicht maßstabgerecht

1 Mantel- teilung	2 Traum v. St. Martin	3 Bischofs- Weihe des St. Martin	13 St. Martin	15 Kreuzigung	14 St. Thomas	7 Beckets Bischofs- weihe	8 Fuß- waschung	9 Tho- mas u. Papst Alexan- der
4 St. Martin feiert die Messe	5 St. Martin erweckt Toten	6 Tod des St. Martin				10 Verspottung d. Thomas Becket	11 Ermordung d. Thomas Becket	12 Ludwig VII. am Grab von Thomas Becket
16 Predella								

Maße

Mittelschrein	Breite 3,35 m	Höhe 1,66 m (ohne Predella)
Mit Predella und Schleierwerk		Höhe 5,50 m
Seitenflügel	Breite 1,48 m	Höhe 1,66 m
Bildfelder (Innenmaße)	Breite 0,45 m	Höhe 0,80 m
Heiligennischen	Breite 0,68m	Höhe 1,66 m
Predella	Breite 3,55 m	Höhe 0,72 m
Tiefe des Schnitzwerkes	Mittelschrein: 0,21 m	
	Seitenflügel	0,08 m

Das Programm des Altars

Linker Seitenflügel: Legende des Hl. Martin von Tours

1. Die Mantelteilung
2. Der Traum des St. Martin
3. Die Bischofsweihe des St. Martin
4. St. Martin feiert die Messe
5. St. Martin erweckt einen Toten
6. Der Tod des St. Martin

Rechter Seitenflügel: Geschichte des Hl. Thomas Becket

7. Thomas Becket wird zum Bischof geweiht
8. Die Fußwaschung
9. Thomas Becket wird von Papst Alexander III. gesegnet
10. Die Verspottung des Thomas Becket
11. Die Ermordung des Thomas Becket
12. Das Gebet von Ludwig VII. am Grab von Thomas Becket

Mittelschrein:

13. Statue des Hl. Martin von Tours
14. Statue des Hl. Thomas Becket
15. Die Kreuzigung
16. Die Predella

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

Linker Seitenflügel und linke Altarseite: Die Vita des St. Martin von Tours

St. Martin gilt als der Patron der Kirche von Tettens. Das erklärt auch die ausführliche Darstellung seiner Vita auf dem Altar.

1. Die Mantelteilung

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 118, S. 0087)

St. Martin nimmt mit dem schräg im Bild stehenden, etwas hölzern wirkenden Pferd die gesamte Bildbreite ein. Der durch den Umhang voluminös wirkende Heilige wendet sich in einer Rechtsdrehung ins Bild und zieht sein Schwert, um den noch geschlossen über seiner Schulter hängenden Mantel zu teilen. St. Martin trägt sehr lang gearbeitete, über die Knöchel reichende Schnabelschuhe, wie sie bis Ende des 15. Jh. Mode waren⁹⁴².

In der linken unteren Ecke kniet der Bettler, der deutlich kleiner dargestellt ist. Er ist – entgegen der Legende – bekleidet mit einem gegürteten Hemd, einer Strumpfhose und einer Kappe. Auf seiner Schulter hängt ein breitkrempiger Hut. Hier hat möglicherweise der Künstler die Freude am modischen Detail über die Überlieferung des nackten Bettlers gestellt.

Der halb zum Betrachter gewendete Bettler stützt sich mit der rechten Hand auf einen Stock, die Linke greift schon zum noch ungeteilten Mantel.

⁹⁴² Loschek 1999, S. 197

Die Szene spielt auf einer ansteigenden Fläche. Der Hintergrund wird durch einen Waldrand abgeschlossen.

Das Motiv

Dies ist die Kernszene der Martinslegende, die folgendermaßen überliefert wird: *„Es geschah an einem Wintertag, dass er ritt (noch als römischer Soldat) durch das Tor von Amiens, da begegnete ihm ein Bettler, der war nackt und hatte noch von niemandem ein Almosen empfangen. Da verstund Martin, dass von ihm dem Armen sollte Hilfe kommen; und er zog sein Schwert und schnitt den Mantel, der ihm allein noch übrig war, in zwei Teile und gab die Hälfte dem Armen und tat selber das andere Teil wieder um⁹⁴³.“*

2. Der Traum des St. Martin

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 118 u. 119, S. 0088)

Den Vordergrund der Bildtafel nimmt das Feldbett mit dem träumenden Martin ein. Der Kopf liegt auf einer zu einer Volute gewickelten Kopffrolle. Seine Augen sind geöffnet auf Christus gerichtet, die Hände erhoben.

Hinter dem Bett steht in der Bildmitte frontal zum Betrachter Christus, den Körper in einer leichten S-Kurve gebogen, den Kopf zu St. Martin gewandt. Über dem nackten Oberkörper trägt Christus den Umhang, den St. Martin dem Bettler gegeben hat. Mit der linken Hand hebt er das rechte Ende des Mantels bogenförmig so an, dass Brust und Seitenwunde frei sind. Der rechte Arm von Jesus fehlt vom Ärmel an, er war wohl zum Segensgestus erhoben.

Von den drei durch Flügel als Engel gekennzeichneten Frauen stehen zwei links von Jesus, eine rechts. Alle drei entsprechen in ihrer schlichten Kleidung und ihrem bäuerlichen Habitus mehr Mitbewohnern von Tettens zur Zeit der Erschaffung des Altars als überirdischen Wesen.

Die Komposition dieser Tafel ist ausgerichtet auf die Beziehung der zentralen Christus-Figur zum Hl. Martin. Das verdichtet die Aussage.

Das Motiv

Diese Szene schildert die Legenda Aurea: *„Des Nachts darnach sah er Christum für ihn kommen, der war gekleidet mit dem Stücke seines Mantels, das er dem Armen hatte gegeben. Und der Herr sprach zu den Engeln, die um ihn stunden, „Martinus, der*

⁹⁴³ Legenda Aurea 1999, S. 661

noch nicht getauft ist, hat mich mit diesem Kleide gekleidet“. Nach diesem Erlebnis ließ Martin sich taufen⁹⁴⁴.

3. Die Bischofsweihe des St. Martin

Linke Altarseite – oberes Register (Abb. 118, S 0088)

Der Hl. Martin sitzt in der Bildmitte auf einem Podest. Zwei rechts und links von ihm stehende Bischöfe in vollem Ornat, mit reich geschmückten, ausladenden Pluvialen, setzen ihm die Bischofsmitra auf. Zwei an der Handlung nicht beteiligte Figuren schließen rechts und links vom Hl. Martin den Hintergrund ab.

Durch das Podest unter der Cathedra stellt der Schnitzer für die drei Bischöfe eine Isokephalie her.

Die vorne spitz zulaufenden Schuhe, die sich auch bei St. Martin zu Pferde auf Tafel 1 finden, entsprechen der Mode von vor 1500⁹⁴⁵.

Die Komposition dieser Tafel ist von einer starken Zentrierung auf die Einsetzungshandlung gekennzeichnet.

Das Motiv

Im Jahre 371 wurde St. Martin zum Bischof von Tours gewählt. Auf der Bildtafel ist die Bischofsweihe dargestellt.

4. St. Martin feiert die Messe

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 118, S. 0088)

Das Bildzentrum wird beherrscht von der durch die Messgewänder ausladende Gestalt des Hl. Martin, der die Messe feiert, wie Kelch und Messbuch auf dem Altar anzeigen <die rechte Hand von St. Martin ist abgebrochen>. Das Zentrum der wegen fehlender Perspektive schräg aufsteigenden Altarmensa ist der Kelch.

Die in der Legenda Aurea erwähnte feurige Kugel ist entweder aus technischen Gründen weggelassen oder verloren gegangen.

Rechts und links von St. Martin kniet je ein Diakon, mit Albe <gehört weiß, falsch restauriert> und Dalmatik bekleidet. Durch ihre kniende Haltung akzentuieren sie die herausragende Figur des St. Martin.

Die Frau links im Hintergrund könnte als *pars pro toto* die Gemeinde darstellen.

Auch hier haben wir wieder die Zentrierung der Darstellung auf den wesentlichen Bildinhalt, die herausragende Gestalt des Hl. Martin.

⁹⁴⁴ Legenda Aurea 1999, S. 661

⁹⁴⁵ Loschek 1999, S. 197

Das Motiv

Dieser Messfeier wird ebenfalls die Legenda Aurea zugrunde liegen, in der berichtet wird: „Aber dieweil er die Messe las, erschien eine feurige Kugel über seinem Haupt, die ward von vielen gesehen. Davon ward gesagt, dass er gleich sei den Aposteln“⁹⁴⁶.“

5. St. Martin erweckt einen Toten

Linker Seitenflügel – unteres Register (Abb. 118, S. 0088)

Die Mitte der Tafel wird von dem diagonal in das Bild gestellten offenem Sarg eingenommen, der auf einem unter dem Sarg angedeutetem Feld steht. Der etwas schwächliche Jüngling, dem beide Unterarme fehlen, ist bereits erwacht und erhebt sich langsam. Gut bringt der Künstler hier eine gewisse Benommenheit des Erwachenden zum Ausdruck.

Links am Bildrand, durch das Volumen seiner Figur betont, steht der Hl. Martin in vollem Ornat mit Pluviale und Mitra, die Arme erhoben <die rechte Hand fehlt>.

Hinter dem Kopf des Erwachenden stehen, wenn man der Überlieferung folgt, die betenden Eltern, die dem Ausdruck nach das Erwachen des Toten noch gar nicht wahrgenommen haben. Die dritte Figur könnte einen unbeteiligten Heiden darstellen.

Diese drei Figuren sind in Kleidung und Gestus so gestaltet, dass die damaligen Gemeindemitglieder sich in ihnen wiederfinden konnten.

Das Motiv

Es sind in der Legende mehrere Fälle von Erweckung von Toten durch den Hl. Martin überliefert. Die hier dargestellte Szene scheint sich auf die dritte Erweckung zu beziehen, von der es heißt: „Es war ein Jüngling gestorben, des Mutter bat Sanct Martin mit Tränen, dass er ihn wieder lebendig mache. Da fiel Martinus mitten auf dem Feld, da eine unzählbare Schar der Heiden war, auf seine Knie, und der Jüngling erstand vor aller Augen. Davon wurden die Heiden alle zum Glauben bekehrt.“⁹⁴⁷

6. Der Tod des St. Martin

Linke Altarseite – unteres Register (Abb. 118, S. 0088)

Die Mitte wird eingenommen von dem diagonal ins Bildfeld gebrachten Feldbett des sterbenden St. Martin. Das Bett steht vor einer Mauer, die einen Innenraum kennzeichnen soll. Ein rechts von St. Martin stehender bärtiger Mann hilft ihm beim Hal-

⁹⁴⁶ Legenda Aurea 1999, S. 666

⁹⁴⁷ Legenda Aurea 1999, S. 663

ten der Sterbekerze. Der zweite hinter seinem Kopf stehende Sterbebegleiter hält das Buch mit den Sterbegebeten.

Die Gestalt des Hl. Martin wirkt in sich gekehrt. Der rechte Mann zeigt in seiner leichten Körperwendung zu dem Sterbenden in Form einer angedeuteten S-Kurve eine betonte Hinwendung.

Bei der in sich sehr geschlossen wirkende Tafel ist dem Künstler bei aller Schlichtheit der Darstellung eine besondere Innigkeit gelungen.

Das Motiv

Der Überlieferung nach starb St. Martin am 10. November 397. Wie er gelebt hatte, so wollte er auch sterben, in mönchischer Kargheit auf einem Feldbett⁹⁴⁸. Dies ist der Inhalt dieser Bildtafel

Rechter Seitenflügel und rechte Altarseite: Die Vita des Hl. Thomas Becket

7. Thomas Becket wird zum Bischof geweiht.

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 120, S. 0089)

Dargestellt ist die Einführung von Thomas Becket als Erzbischof von Canterbury.

Thomas Becket sitzt auf der durch ein Podest erhöhten Cathedra und zwei rechts und links von ihm stehende Bischöfe in vollem Ornat setzen ihm die Mitra auf. Hinter ihnen ragen die Köpfe von zwei Männern hervor.

Einschließlich der Nebenfiguren ist diese Tafel bis auf geringe Abweichungen identisch mit der Tafel 3 aus dem St.Martin-Zyklus des linken Flügels. Beide Tafeln sind offensichtlich nach der selben Vorlage gearbeitet.

Das Motiv

Auf Betreiben des englischen Königs Heinrich II. wurde Thomas Becket 1162 zum Erzbischof von Canterbury geweiht. Der König versprach sich davon eine Stärkung seiner Position gegenüber der katholischen Kirche⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ Legenda Aurea 1999, S. 669

⁹⁴⁹ Sachs 1973, S. 322

8. Die Fußwaschung

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 120 u. 121, S. 0089)

Dargestellt ist die Fußwaschung von Bettlern durch Thomas Becket. Vermutlich, um die Komposition nicht unübersichtlich werden zu lassen, hat der Künstler sich in dieser Darstellung auf sechs Bettler beschränkt.

Fünf der Armen sind hinter dem mit Speisen besetzten Tisch gruppiert, der Bärtige halb links hat gerade zum Becher gegriffen. Sie alle wirken nicht wie heruntergekommene Bettler.

Vorne links ist sehr drastisch die Fußwaschung eines Bettlers dargestellt. Thomas Becket kniet vor dem am linken Bildrand Sitzenden und wäscht ihm die Füße in einer Wasserschüssel. Die nackten Knie des Armen schauen aus der durchgescheuerten Strumpfhose heraus, wobei diese Löcher über den Knien bereits vom Schnitzer vorgegeben sind.

Rechts klettert ein kleines Hündchen auf die Beine des knienden Erzbischofs. Im späten Mittelalter wird der Hund verbreitet zum Genre-Motiv, z. B. bei Schongauer, Dürer u. a., sodass ihm wohl auch hier keine ikonographische Bedeutung zukommt.

Insgesamt zeigt die u-förmige Komposition um die Tischplatte herum in ihrer Schlichtheit eine gute Geschlossenheit.

Das Motiv

Die Fußwaschung hat Jesus bei seinen zwölf Jüngern beim letzten Abendmahl vorgenommen.⁹⁵⁰ Der Brauch entspringt einem alten orientalischen Höflichkeitserweis. Bei Jesus ist er jedoch als Reinwaschung von Sünden zu verstehen.

Die Fußwaschung nahm später liturgischen Charakter an. Domherren, Äbte und Fürsten nahmen sie als Zeichen der Demut an Armen und Bettlern von der Straße vor. Im späteren Mittelalter wurde dieser Brauch in die Gründonnerstags-Liturgie aufgenommen, wobei unter Bezug auf die Zahl der Apostel es stets zwölf Bettler waren⁹⁵¹.

⁹⁵⁰ Jo. 13,1-15

⁹⁵¹ Sachs 1973, S. 138-139

9. Thomas Becket wird von Papst Alexander III. gesegnet

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 120, S. 0089)

Die Bildmitte wird eingenommen von dem knienden Thomas Becket im Mönchshabit und dem stehenden Papst im Ornat mit Tiara. Der Papst hat die rechte <zur Hälfte abgebrochene> Hand zum Segensgestus erhoben. Rechts und links werden die Mittelfiguren durch zwei weitere nicht besonders gekennzeichnete Personen gerahmt, von denen die rechte einen Biberhut trägt, der bis Ende des 15. Jh. Mode war⁹⁵².

Alle vier Personen wirken beziehungslos nebeneinander gestellt.

Das Motiv

Das Treffen von Papst Alexander III. und Thomas Becket fand in Frankreich vor Becket's Rückkehr nach England statt. So wie Thomas Becket vor dem englischen König nach Frankreich geflohen war, war der Papst vor Friedrich Barbarossa (1152 -1190) dorthin geflohen⁹⁵³.

In der hier dargestellten Szene gibt der Papst ihm seinen Segen für die Rückkehr nach England.

10. Die Verspottung des Thomas Becket

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 120, S. 0089)

Durch die Bildmitte reitet Thomas Becket auf einem in der Darstellung ungekonnt wirkenden Pferd, den Kopf zur Seite zum Betrachter gewendet. Die rechts und links hinter Becket stehenden zwei Personen bringen durch Gesten ihre Verachtung zum Ausdruck. Der dritte ist dabei, mit einem großen Messer dem Pferd den Schweif abzuschneiden, eine hochgradige Verachtungsgeste und das gegenüber einem Erzbischof. Die Dramatik der Handlung kommt in den schlichten Figuren nicht zum Ausdruck.

Auch auf dieser Tafel stehen die Figuren etwas beziehungslos nebeneinander, die Emotion der Szene kommt nicht zum Ausdruck.

Das Motiv

Die Erwartung, dass sich die Situation in England bei seiner Rückkehr 1170 durch das Übereinkommen zwischen dem Papst und dem englischen König für Becket entspannt hätte, erwies sich schnell als Trugschluss. Die Legende berichtet von Schmähungen

⁹⁵² Loschek 1999, S. 127

⁹⁵³ Sachs 1973, S. 322

und Verspottung schon auf seinem Weg von der Kanalküste nach Canterbury.

Diesen Vorgang, der in zahlreichen Viten des Hl. Thomas überliefert wurde, verwandte bereits Meister Francke und hat ihn in seinem Thomas-Altar dargestellt⁹⁵⁴.

11. Die Ermordung des Thomas Becket

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 120, S. 0089)

Thomas kniet im Messgewand mit Mitra vor dem Altar, auf dem sich das Messbuch und zwei Kerzenleuchter befinden <vom Kelch ist nur noch der Fuß vorhanden>. Hinter Thomas stehen ein Mönch und ein Krieger, der mit dem <bis auf den Knauf abgebrochenen> Schwert zum tödlichen Schlag ausholt. Während der Hl. Thomas in gleicher Weise wie auf den anderen Tafeln etwas schlicht und rustikal dargestellt ist, wirkt der Krieger, abweichend von den übrigen Personen des Altarprogramms, recht schlank und körperbetont, auch wenn das Anspannen der Kräfte für den Schlag in seiner Körperhaltung mit der leichten Biegung nur andeutungsweise zum Ausdruck kommt.

Das Motiv

Auf dieser Tafel wird die Ermordung von Thomas Becket am 29. Dezember 1170 dargestellt, der, in seine Messfeier vertieft, vom Vorgehen hinter sich nichts bemerkt. Die Schuld für diesen Mord wurde dem englischen König, Heinrich II., angelastet⁹⁵⁵.

12. Das Gebet Ludwig VII. am Grabe von St. Thomas Becket

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 120, S. 0089)

Vor dem im Hintergrund quer gestellten Hochgrab kniet der durch seine Krone gekennzeichnete König. Die Haltung des gegenüber den meisten anderen Altarfiguren recht schlanken Königs deutet vom leicht vorgeschobenen Kopf bis zu den Knien eine S-Kurve an, die der Figur eine gewisse Eleganz gibt. Mit gefalteten Händen ist er ins Gebet vertieft.

Hinter ihm steht im Vordergrund ein ebenfalls schlanker Soldat mit auf den Boden aufgesetztem Schwert in ruhiger Haltung. Eine zweite Person steht direkt hinter dem König und ist durch ihn fast verdeckt.

⁹⁵⁴ Hamburger Kunsthalle, Inv. 497

⁹⁵⁵ Ploetz 1951, S. 359

Diese Darstellung ist geprägt von konzentrierter Ruhe.

Das Motiv

Nach der Ermordung von Thomas Becket verhängte der Papst über Heinrich II. den Bann. Um sich davon zu lösen und sich mit dem Papst zu versöhnen, musste Heinrich II. am Grabe von St. Thomas Becket (bereits 1173 heilig gesprochen) 1174 Kirchenbusse tun und sich dort geißeln lassen. Diese Szene ist nach der in Tettens vertretenen Auffassung hier dargestellt⁹⁵⁶.

Dagegen spricht, dass der auf dieser Tafel vor dem Hochgrab kniende König herrscherlich bekleidet ist – so kann er sich nicht geißeln lassen – und in Begleitung von zwei in ruhiger Wartehaltung hinter ihm stehenden Krieger betet.

Der Augenschein spricht dafür, dass es sich hier um Ludwig VII. von Frankreich handelt (1137-1180), der nach der Heiligsprechung Becketts eine Pilgerfahrt an dessen Grab machte, um für die Gesundheit seines Thronfolgers zu beten, dies wohl auch als Affront gegen Heinrich II. gedacht, der die geschiedene Frau Ludwigs, Eleonore von Aquitanien, geheiratet hatte und damit in den Besitz des Südwestens von Frankreichs gelangt war⁹⁵⁷.

Für diese These spricht auch, dass diese Szene mit Ludwig VII zum ursprünglichen Programm des Thomas-Altars von Meister Francke gehörte, aber nicht erhalten ist⁹⁵⁸.

13. Die Statue des St. Martin von Tours

Mittelschrein – linke Nische (Abb. 122, S. 0090)

In zwei Nischen des Mittelschreins links und rechts von der Kreuzigungsszene sind zwei Bischofsfiguren eingestellt, die jeweils von einem Baldachin überfangen sind.

Im Anschluss an das Programm des linken Seitenflügels mit Szenen aus der Martins-Legende steht in der linken Nische der Heilige Martin von Tours im vollen Bischofsornat mit Mitra und (erneuertem) Bischofsstab. Die Figur steht mit einem angedeuteten Kontrapost in einer sich leicht nach rechts biegenden Haltung.

Zwischen St. Martin und dem rechten Bildrand steht eine kleine Figur in einfacher Kleidung mit einem Stützstock. Diese erhebt ihre (halb abgebrochene) rechte Hand in Richtung auf die linke Hand von St. Martin, der eine Münze in der Hand hält, die er

⁹⁵⁶ Eickermann 2003, S. 25

⁹⁵⁷ Pernoud 1994, S.168

⁹⁵⁸ Pernoud 1994, S.168

⁹⁵⁸ Leppin 1999, S. 141

offensichtlich der kleinen Figur geben will. Damit ist diese Figur als der Bettler aus der Legende zu identifizieren. Für eine Interpretation als Stifterfigur gibt es keine Anhaltspunkte.

14. Die Statue des St. Thomas Becket

Mittelschrein – rechte Nische (Abb. 122, S. 0090)

Die Figur in der rechten Nische gilt unter Bezug auf das Bildprogramm des rechten Seitenflügels als St. Thomas Becket. Auch er ist im Bischofsornat dargestellt.

Beide Figuren scheinen mit geringfügigen Abweichungen nach derselben Vorlage gearbeitet zu sein. Sie zeigen den gleichen angedeuteten Kontrapost und die leichte s-förmige Körperhaltung. Die Gesichtsdarstellung wirkt nahezu identisch.

Beide Figuren sind, wie die meisten Altarfiguren, etwas statisch und standardisiert.

15. Die Kreuzigung

Mittelfeld (Abb 122 u. 123, S. 0090)

Die Kreuzigungstafel ist horizontal in zwei Ebenen geteilt.

Die obere Ebene beherrschen die drei von Baldachinen überfangenen Kreuze, wobei das Kreuz Jesu bis an den oberen Bildrand reicht. Der Schächer rechts von Jesus (vom Betrachter links), der gute Schächer, dem die Arme hinter dem Kreuzbalken zusammengebunden sind, wirkt für die Umstände eher entspannt, der auf der linken Seite von Jesus gibt sich durch seine verzerrte Haltung als der böse Schächer zu erkennen.

Die Haltung des gekreuzigten Jesus mit ansteigenden Armen und leicht geneigtem Kopf wirkt recht straff, es ist kein zusammengesunkener Leichnam, sondern Jesus hat den Tod überwunden.

Die zwei Engel rechts und links von Jesus fangen in ihren Kelchen <beim linken Engel abgebrochen> das Blut Jesu aus den Handwunden auf. Als Vorlage in der Druckgrafik findet sich dieses Motiv u. a. beim Meister E. S. in seinem Kupferstich „*Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes*“, um 1460⁹⁵⁹.

Die Darstellung in der unteren Ebene teilt sich in drei Gruppen.

Im Vordergrund links ist Maria, mit weit ausschwingendem Kleid und Umhang, schmerzerfüllt zusammengesunken. Ihr Kleid ist durch unregelmäßige vertikale Falten gegliedert, der Umhang umfängt den Körper in zwei ovalen Bögen (Abb. 123).

⁹⁵⁹ Warnke 1999, S. 220, Abb. 193

Von links hinten stützt Johannes Maria, von rechts eine der Frauen, die sich mit deutlich herausgearbeitetem Mitgefühl Maria zuwendet⁹⁶⁰, eine Gefühlsbetonung, wie sie in den anderen Altartafeln nicht zu finden ist, ebenso wenig die dynamische Gewandbehandlung Marias.

Hinter dieser Gruppe steht eine weitere Dreiergruppe. Eine Frau ganz links ist durch Johannes fast verdeckt. Von den beiden Männern rechts davon ist der linke bärtig und, soweit erkennbar, reicher gekleidet als der rechte. Beide bemühen sich, in einer koordinierten Handhaltung eine <nicht mehr vorhandenen> Lanze nach oben zu führen. Es spricht alles dafür, dass es sich hier um den fast blinden römischen Hauptmann Longinus und seinen Knecht handelt. Er fügte Jesus die Seitenwunde zu, aus der zum Zeichen seines Todes Blut und Wasser floss.⁹⁶¹ Aus dem Gesichtsausdruck des Longinus ist erkennbar, dass das Wunder der Heilung der Blindheit noch nicht geschehen ist⁹⁶².

Diese sechs Figuren sind auf einem Block angebracht.

Auf dem rechts daneben stehenden Block, der sich mittig unter dem Kreuz Jesu befindet, ist der Schreiber dargestellt, der im Auftrage des Pilatus den Text für das Kreuz Jesu schreibt (I.N.R.I.)⁹⁶³, und ein Soldat. Bei einer früheren Restaurierung ist der Text auf dem Titulus offensichtlich geändert worden in „*Und Sie führten ihn an die Stätte Golgatha, woselbst sie ihn kreuzigten*“. Der Soldat rechts neben dem Schreiber und der am rechten Bildrand sind gekleidet in der Mode der zweiten Hälfte des 15. Jh.⁹⁶⁴ Unter ihren Harnischen tragen sie Socken, die nur knapp das Gesäß bedecken und Strumpfhosen, die um 1500 durch Kniehosen abgelöst wurden⁹⁶⁵.

Hinter dem Schreiber steht noch eine Frau, die nach links zur Maria-Gruppe schaut.

Diese beiden Gruppen erscheinen in ihrer Anordnung problematisch. Wenn man sich in den Händen des Longinus und seines Knechtes die Lanze vorstellt, trifft diese ins Leere. Diese Position, wenn auch nicht ganz so extrem, findet sich aber auch in Sillenstede im oberen Teil der Kreuzigungsszene.

Ferner ist es selten, dass der Schreiber so zentral platziert ist, in Sillenstede sitzt er in der linken Ecke.

⁹⁶⁰ Lk. 8,2-3

⁹⁶¹ Jo. 19,34

⁹⁶² Legenda Aurea 1999, S. 182

⁹⁶³ Jo. 19,19

⁹⁶⁴ Loschek 1999, S. 399

⁹⁶⁵ Loschek 1999, S. 440

So wird in Tettens die Frage diskutiert, ob diese beiden Figurenblöcke bei einer früheren Restaurierung verwechselt worden sind, denn Ochsenfarth hat sie bei seiner Restaurierung bereits so vorgefunden.

In dem Falle stünden Longinus und sein Knecht so, dass sie den Stich fast senkrecht nach oben durchführen könnten und Maria mit Johannes und der zusätzlichen Frau kämen in die Bildmitte.

In der Position würde allerdings die Stellung der Frau hinter dem Schreiber fragwürdig, sie würde, am linken Bildrand stehend, aus dem Bild herausschauen.

Bei einer Betrachtung der Komposition spricht einiges dafür, die jetzige Stellung zu akzeptieren, anderenfalls wäre die Figurenverteilung ungleichgewichtig. Dies erscheint bei der Ausgewogenheit der Komposition der Kreuzigungsszene als nicht wahrscheinlich.

In der rechten Gruppe ist ein Jude an seinem Hut erkennbar und ein Hohepriester ebenfalls an seiner Kopfbedeckung. Diese beiden sind den Gesten nach in ein Gespräch verwickelt. Diese Gruppe ist, anders als die der Heiligenviten, durch bewegte Gestik und Vernetzung der beteiligten Personen gekennzeichnet.

Während die Figuren auf den Altartafeln – bis auf Tafel 11 und 12 – gesetzter und schlicht wirken, sind die Teilnehmer der Kreuzigungsszene bewegter ausgearbeitet und sie machen die Kommunikation untereinander fassbar. Dies lässt für die Kreuzigung und die Tafel 12 einen anderen Schnitzer vermuten.

Das Motiv

Die Kreuzigung als zentrales Motiv der Passion wird in allen Evangelien überliefert, am ausführlichsten bei Johannes⁹⁶⁶. Im 14. und 15. Jh. entwickelte sich die Form der „volkreichen Kreuzigung“⁹⁶⁷, der auch die Tafel in Tettens folgt.

16. Predella

Laut Ochsenfarth stammt die Predella ebenso wie der Aufsatz aus der Restaurierung von 1730 und 1735. Die Predella ragt seitlich um jeweils 10 cm über den Mittelschrein hinaus und wird gegliedert durch je eine eingestellte Säule an den Ecken und ein lisenenartiges Mittelteil, vor dem ein Kruzifix steht. Die Flächen enthalten barockes Schleierwerk.

⁹⁶⁶ Jo. 19,16b-30

⁹⁶⁷ Sachs 1973, S. 222

Altargehäuse

Das Gehäuse ist blau-weiß-rot marmoriert. Die Bildfelder werden getrennt durch schlanke, aufgesockelte, gedrehte Säulchen, deren schlanke Kapitelle an das die Bilder überfangende Schleierwerk anschließen.

Die Einzelszenen werden überfangen von Kielbögen. Die Felder zwischen den Bögen und dem Rahmen werden durch einen doppelten Rundbogenfries geschmückt. Über den Bischöfen und der Kreuzigungsszene des Mittelschreins bilden leicht spitzbogige Baldachine den Abschluss, die in Fialen auslaufen. Der Zwischenraum zum oberen Rand zeigt gotisches Maßwerk. Auf den Mittelbögen über den Bischöfen sitzen zwei puttenähnliche Figuren.

Geschichte des Altars

Auf der Rückseite des Schreins befinden sich mehrere Inschriften. Die älteste berichtet: *„Dieser Altar ist durch eine freiwillige Collekte 1730 renovieret 1735 angemahlet.“* Bei dieser Renovierung erhielt der Altar das reiche Rankenwerk in der Predella und den mächtigen Aufsatz. Dieses Schmuckelement wird im dortigen Raum als *„friesischer Barock“* bezeichnet. Soweit erkennbar, wurde bei dieser Barockisierung, die ab 1717 das ganze Kircheninnere betraf, der Altar selbst nicht verändert⁹⁶⁸. Die zweite Inschrift berichtet: *„Im Jahre 1839 wurde dieser Altar durch eine freiwillige Collekte renovieret, angemahlet und vergoldet.“*

Weiterhin sind durch Inschriften auf der Schreintrückseite Renovierungen von 1922 und 1965 belegt. Über deren Umfang gibt es keine Belege.

Eine detaillierte Dokumentation der Firma Ochsenfarth Restaurierungen GmbH, Paderborn, vom April 2000⁹⁶⁹ berichtet über die Restaurierung und den Zustand des Altars im Jahre 1999.

Danach war das Figurenprogramm des Altars bis auf die beiden Bischofsstäbe, verschiedene Hände, Attribute und einige Spiralsäulchen vollständig.

Bis auf die Bischofsstäbe verzichtete man auf Rekonstruktion von fehlenden Händen und Attributen.

Gravierende Verluste gab es bei dem Schleierwerk über den Kielbögen der einzelnen Bildtafeln und beim Maßwerk der beiden Bischofskonsolen. Dies wurde in Anpassung an die Bestände ergänzt.

⁹⁶⁸ Eikermann 2003, S. 19-20

⁹⁶⁹ Ochsenfarth 2000

Die Farbfassung hatte durch das moderne Raumklima (Heizung) gelitten, sie war teilweise bis auf das Holz abgeblättert.

Bei der Wiederherstellung ging man auf die rekonstruierbare Barockfassung von 1735 zurück, die Erstfassung ließ sich nicht mehr wiedergewinnen.

Der Hintergrund der Figurenreliefs und der Kreuzigungsszene wurde nach Befund in einem Blauton gefasst. Auch die Wolken hinter der Kreuzigung gehen auf alten Befund zurück. Das gleiche gilt für den braunen Hintergrund der Bischofsfiguren und die blau-rote Marmorierung des hell gefassten Schreins.

Stilistische Einordnung und Datierung

Der geschnitzte dreiteilige Flügelaltar, der fast die gesamte Breite der Apsis einnimmt, wird im Dehio auf die Zeit um 1500 datiert⁹⁷⁰, bei Noah auf das frühe 16. Jh.⁹⁷¹ und Hans-Bernd Rödiger schlägt die Zeit um 1450 vor⁹⁷².

Es sind keinerlei Quellen zur Entstehungszeit des Altars bekannt. Im Vergleich zu dem deutlich bewegter gestalteten Altar in Sillenstede, für den auf Grund der benutzten Vorlagen eine Entstehung um 1520 angesetzt werden kann, scheint dieser Altar sowohl von der Gestaltung der Figuren als auch von der Mode her vor der Jahrhundertwende anzusetzen, etwa um 1480.

Bei der schlichten und kaum differenzierten Darstellung der etwas blockartigen Personen könnte für diesen Altar eine regionale Werkstatt in Frage kommen.

Standort des Altars

Die Granitquader-Kirche auf einer Wurt wird im Dehio auf die erste Hälfte des 13. Jh.⁹⁷³ datiert, während Noah auf frühes 13. Jh. datiert.⁹⁷⁴ Dagegen bezieht sich der neue Kirchenführer von Tettens auf eine Urkunde, die von Eberhard Rack veröffentlicht wurde und einen Baubeginn für 1143 belegen soll⁹⁷⁵. Dies wirkt für einen Granitbau überzeugender.

Bei einer Länge von 36 m ohne Apsis und einer Breite von 10,30 m hat sie für eine Dorfkirche eine beachtliche Größe.

Es ist eine Saalkirche mit eingezogener, gewölbter Apsis. Das Kirchenschiff hat eine Holzdecke, die 1717 im Barockstil ausgemalt wurde.

⁹⁷⁰ Dehio 1992, S. 1269

⁹⁷¹ Noah, S. 95

⁹⁷² Rödiger 1978, S. 41

⁹⁷³ Dehio 1992, S. 1269

⁹⁷⁴ Noah 1991, S. 92

⁹⁷⁵ Eikermann 2003, S.4

In der Apsis steht der Altar auf einem alten aus Backsteinen gemauerten Stipes mit einem Reliquiengrab auf der Rückseite.

Bis in die zwanziger Jahre des 20. Jh. war es der Gemeinde nicht bekannt, welche Personen auf den Seitenflügeln dargestellt waren. Erst der Tettenser Pastor Hans Thorade (1925-1953) konnte diese Frage 1928 klären. Das Becket-Programm in Tettens gehört neben Hamburg, Rostock, Wismar und Freiburg zu den umfangreichsten im deutschsprachigen Raum.⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ Eickermann 2003, S. 26

Wiarden (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland

St. Cosmas u. Damian-Kirche

1. Altarretabel-Fragment – niederdeutsch (?) – 1. Viertel 14. Jh.

(Abb. 124, S. 0091)

Material: Eiche – farbig gefasst

Maße: Höhe 0,62 m Breite 2,62 m

Programm:

Mittelfeld: Christus als Weltenherrscher

Rechts und links: je 6 Apostel

2. Barockaltar (Pasticcio) – regional – 17. u. 18. Jh.

Material: Eiche und Fichte

Farbig gefasst

Maße: aus technischen Gründen ohne Gerüst nicht ermittelbar

Programm:

Untere Ebene: Gemälde des Abendmahls

Mittlere Ebene: Geschnitzte Kreuzigungsszene

obere Ebene: Gemälde der Himmelfahrt

3. Geschnitzter Kreuzigungsaltar – Fragment –

Niederdeutsch(?) – 1480-1500

Material: Eiche

Farbig gefasst

Maße: aus technischen Gründen ohne Gerüst nicht ermittelbar

Programm

Mittelteil: Fragment einer Kreuzigungsszene

Im Barockaltar verteilt: 12 Apostelfiguren

-.-.-.-.-

1. Altarretabel-Fragment (Abb. 124, S. 0091)

Christus als Weltenherrscher u. die zwölf Apostel

Die Darstellung besteht aus zwei gleichbreiten Längsbohlen, von denen die untere in der Mitte quer geteilt ist, während die obere durchläuft. Eine dritte Bohle, auf der Teile der die Figuren überfangenden Architektur vermutet werden, konnte wegen der Stabilität des vorgesetzten Barockaltars nicht ausgebaut werden.

Soweit bei dem stark fragmentarischen Zustand auf der oberen geborgenen Bohle erkennbar ist, stehen alle dreizehn Personen frontal zum Betrachter. Die Köpfe sind leicht zur Seite geneigt und tragen Heiligenscheine, von deren Vergoldung sich Reste erhalten haben. Die Augen sind mandelförmig gemalt. Die Nasenkanten schwingen nach oben bogenförmig als Augenbrauen aus. Die Gesichter wirken standardisiert. Alle Figuren werden überfangen von Dreipässen, deren in den Ansätzen erkennbare obere abschließende Bögen der Dipl. Restaurator Uwe Plenninger, Hannover, auf der fehlenden oberen Bohle vermutet. Getrennt werden die Bildfelder durch schlanke Säulen, auf deren Kugelkapitellen die Bögen der Dreipassarchitektur aufsitzen. Ob die Säulen ursprünglich auch Basen hatten, ist nicht mehr rekonstruierbar.

Soweit in Resten noch über Petrus erkennbar, gab es zwischen dem Dreipass und dem überfangenden Rundbogen über den Figuren dreiblättrigen Palmettenschmuck.

Während auf der unteren Bohle außer den Gewandsäumen kaum noch etwas zu erkennen ist, sind auf der oberen Bohle die Oberkörper von Christus sowie Petrus mit Schlüssel rechts und Paulus mit Schwert links besser erhalten (Abb. 125). Die Konturen sind aber so schwach, dass sie auf Fotos kaum zu sehen sind.

Am besten erhalten ist der Oberkörper von Christus, der über einem grünen Gewand einen roten Umhang trägt, durch den er mittig mit der linken Hand den Reichsapfel mit Kreuz hervorhält (Abb 125, S. 0091).

Bei den übrigen Aposteln haben sich Reste von Inkarnat erhalten sowie die Vorritzungen des Künstlers für Gesichter, Heiligenscheine und die Architektur, die Uwe Plenninger bei den Figuren von Christus und Petrus auf einer Abbildung markiert hat. Das Retabel wurde an beiden Seiten durch vierkantige Eichenbalken fixiert, die am oberen Ende jeweils einen sternförmig geschnitzten Abschluss haben (Abb. 126, S. 0092). Sie werden horizontal verbunden durch die nicht ausgebaute obere Bohle. Eine dendrochronologische Untersuchung ergab, dass dieses Stützgerüst nicht vor 1306, wahrscheinlich aber erst um 1316, errichtet wurde, wodurch sich für das Retabel ein Datierungsanhalt ergibt⁹⁷⁷.

Motiv

Im Laufe des 13. Jh. entwickelte sich in den Kirchen ein wachsender Bedarf nach Altarbildern, womit die Amtskirche Probleme hatte. Sie war besorgt, dass dies zu einer Bilderverehrung führen könnte. Deshalb befasste sich eine Synode in Trier 1310 mit diesem Thema und beschloss, dass auf jeden Altar ein Bild des Titelheiligen im Kon-

⁹⁷⁷ Knöfel 2005, S. 3-4

text mit den vorhandenen Reliquien angebracht werden sollte⁹⁷⁸. Dabei sollten die Bilder nur als „Schatten“ gelten und nicht ihrerseits Gegenstand der Verehrung sein – ein altes Thema in der Kirche, das zurückreicht bis zum Ikonoklasmus unter Leon III. im 8. Jh.⁹⁷⁹. Die uns überlieferten Altarbilder zeigen, dass die Motivbegrenzung gerne überschritten wurde.

Das wiederentdeckte Altarretabel von Wiarden gibt eine Vorstellung davon, wie auch in den anderen Kirchen der ostfriesischen Halbinsel der Altarschmuck vor dem Entstehen der aufwendigen Flügelaltäre in der zweiten Hälfte des 15. und im frühen 16. Jh. ausgesehen haben könnte.

Es spricht viel dafür, dass dies das erste Altarbild der Wiardener Kirche ist, jedenfalls ist es das älteste erhaltene im Gebiet dieser Arbeit.

Geschichte des wiederentdeckten ersten Altarretabels

Bei den Restaurierungsarbeiten an dem barocken Altaraufbau im August 2004 fiel dem Restaurator Uwe Pleninger an der rückseitigen Altarversteifung eine lose sitzende Eichenbohle auf. Er zog sie heraus, um sie neu zu befestigen und entdeckte darauf den gemalten Apostelfries mit Christus als Weltenherrscher in der Mitte⁹⁸⁰.

Eine zweite Bohle, deren Unterkante mit der Mensa abschloss, konnte ebenfalls ausgebaut werden und erwies sich als untere Fortsetzung des Altargemäldes, allerdings in einem schlechteren Erhaltungszustand als die obere Bohle.

Bei Errichtung des Barockaltars wurde das offensichtlich im 15. Jh. in den neu erbauten gotischen Chor umgesetzte alte Altarretabel als Stützkonstruktion benutzt und dadurch abgedeckt und erhalten.

Heute sind die beiden Bohlen an der Rückseite des Barockaltars zu besichtigen.

Stilistische Einordnung und Datierung

Ein vergleichbares Motiv findet sich in einer „Apostelreihe mit thronendem Christus“ in Schloss Gottorf, die nach Körperproportionen und Haltung auf die Zeit um 1320 datiert wird, wobei es sich hier um Holzplastiken handelt⁹⁸¹. Dargestellt sind mittig der thronende Christus als Weltenherrscher in frontaler Herrscherpose, ihm zur Seite die zwölf Apostel. Soweit beim Erhaltungszustand des Wiardener Retabels Vergleiche möglich sind, scheint die Haltung der Apostel ähnlich, frontal zum Betrachter mit leicht geneigten Köpfen.

⁹⁷⁸ Belting 1991², S. 497

⁹⁷⁹ Angenendt 1991³, S. 237

⁹⁸⁰ Lt. mündliche Auskunft des Restaurators Uwe Pleninger

⁹⁸¹ Spielmann 1994, S. 69, Abb. 76-77 und S. 148, Inv. Nr. 1898/235

Der Kommentar zu diesen Figuren im Katalog weist darauf hin, dass dieses Motiv im 13./14. Jh. im norddeutschen Raum sehr verbreitet war.

Dies würde eine durch die dendrochronologische Untersuchung vorgegebene Datierung um 1310/1320 stützen.

2. Barockaltar (Abb. 127, S. 0093)

Im gotischen Chor erhebt sich auf einem aus Backstein gemauerten Stipes ein barocker Altar in einem dreistufigen Aufbau, der 1749 unter Verwendung älterer Vorgängerteile errichtet wurde⁹⁸², ein Pasticcio. Auf das Datum 1749 weist eine Stifterinschrift auf dem unteren Altarteil hin.

Über dem Stipes erhebt sich der Altarbau in drei sich verjüngenden Stockwerken, deren Mittelfeld jeweils von zwei Säulen auf jeder Seite eingefasst wird, unten von ionische, in der mittleren und oberen Ebene von korinthischen Säulen. Als Altarbekrönung ist das „Auge Gottes“ angebracht.

Im unteren Bildfeld befindet sich eine Abendmahlsdarstellung des jeverschen Malers Schwitters von 1749⁹⁸³.

In das mittlere Bildfeld ist das gotische Altarfragment eingebracht worden.

3. Gotische Altarfragmente

Die Kreuzigung (Abb. 128, S. 0094)

Die Bildmitte beherrscht das auf einem felsartigen Sockel stehende Kreuz Jesu. Die erschlaffte Körperhaltung, die bei zur Seite gesunkenem Kopf in einer leichten S-Kurve verläuft, lässt erkennen, dass der Tod bereits eingetreten ist. Der Körper – Skelett und Muskulatur – ist naturalistisch durchmoduliert.

Die Schächer hängen tiefer und sind mit den Armen über die Kreuzquerbalken gebunden bei frei hängenden Füßen. Der linke – der gute Schächer – wirkt entspannt und hat seinen Kopf zu Jesus gerichtet. Nach den offenen Augen und der Körperhaltung zu urteilen, ist er noch lebendig, ebenso wie der rechte Schächer, der in einer sehr viel verkrampfteren Haltung am Kreuz hängt und seinen Kopf von Jesus abgewandt hat. Links unterhalb des Kreuzes des guten Schächers finden sich in einer Gruppe die zusammengebrochene Maria, der sie haltende Johannes und eine weitere der Jesus begleitenden Frauen. Diese drei Figuren sind zu einer sich überschneidenden Gruppe zusammengefasst. Sie zeigen kaum Emotionen und sind ohne modische Akzente gekleidet.

⁹⁸² Kowalewsky o. J., S. 8

⁹⁸³ Noah 1991, S. 113

Hinter Johannes am linken Bildrand steht eine aufwendig gekleidete, bärtige männliche Figur. Der Darstellung nach könnte es Longinus sein, der Jesus die Seitenwunde beibringt⁹⁸⁴, dazu passt aber nicht der Essigschwamm, den er emporreckt⁹⁸⁵. Der hinter ihm stehende jüngere bartlose Mann hält den Spieß. Möglicherweise liegt hier ein Restaurierungsfehler vor und die beiden Attribute wurden verwechselt.

Unter dem rechten Kreuz steht eine Gruppe von vier gerüsteten Soldaten.

Drei Soldaten tragen den zu Beginn des 15. Jh. in Gebrauch gekommenen Plattenpanzer und die von den Schnabelschuhen abgeleiteten spitz zulaufenden Schuhe, die bis 1480/1490 Mode waren⁹⁸⁶. Der vierte Soldat ist barfuß. Die Gesichter der Soldaten sind von einer schlichten Derbheit. Der zweite Krieger von links trägt an seinem Rock Zatteln entsprechend der Mode bis Ende des 15. Jh.⁹⁸⁷.

Die beiden Figurengruppen haben untereinander keine Beziehung. Für eine volkreiche Kreuzigungsszene sind es zu wenig Beteiligte. So liegt die Vermutung nahe, dass eventuell Teile der ursprünglichen Personen unterm Kreuz verloren gegangen sind und wir es hier nur noch mit einem Fragment zu tun haben.

Die Hintergrundfassung beruht auf einer Wiedergewinnung der Darstellung aus der Restaurierung von 1749.

Motiv

Das Kreuzigungsmotiv wirkt mit dem vorhandenen Bestand kompositorisch nicht schlüssig.

Die Apostel (Abb 129 u. 130, S. 0095)

Im Kirchenführer wird darauf hingewiesen, dass sämtliche Apostel an ihren Attributen zu identifizieren seien⁹⁸⁸, in dem undatierten Restaurierungsprotokoll (siehe „Geschichte des gotischen Altarfragments“) wird aber darauf hingewiesen, dass die Apostelattribute erneuert worden seien. Daher ist die Zuordnung der Figuren problematisch.

Die Apostelfiguren wirken gedrungen, auch durch die halslose Darstellung. Sie sind körperbetonter und individualisierter als die Figuren der Kreuzigung. Auch die Faltenbehandlung ist stärker dynamisiert, besonders auffällig bei den Figuren des Petrus und des Matthias auf dem ersten Architrav links.

⁹⁸⁴ Jo. 19,33-34

⁹⁸⁵ Mk. 15,36

⁹⁸⁶ Böhn 1925, S. 216 und Loschek 1999, S. 197

⁹⁸⁷ Loschek 1999, S. 476

⁹⁸⁸ Kowalewsky, S. S. 7-8

Nach der neuen Restaurierung stehen die Apostel, neu mit Attributen ausgerüstet, wieder im Barockaltar, je zwei in der unteren Ebene rechts und links zwischen den Säulen, je zwei auf dem unteren Architrav neben den Säulen (Abb 129 u. 130), je einer auf dem mittleren Architrav an den Außenecken und je einer oben rechts und links neben dem Auge Gottes.

Geschichte des gotischen Altarfragments

In den barocken Altaraufbau waren bis 1947 die Fragmente des gotischen Kreuzigungsaltars aus dem 15. Jh. eingestellt. Die Kreuzigungsszene nahm das mittlere Bildfeld ein, die zwölf Apostel waren zwischen den Säulen und außen neben dem obersten Bildfeld sowie rechts und links vom „Auge Gottes“ verteilt. Im unteren Bildfeld befindet sich bis heute eine Abendmahlsdarstellung des jeverschen Malers Schwitters von 1749⁹⁸⁹.

Diese Zusammenführung von alt und neu lässt sich erkennen auf einer Aufnahme im betreffenden Inventarband von 1909⁹⁹⁰.

1947 wurden die gotischen Figuren aus dem Barockaltar herausgenommen.

1987/88 wurden die stark beschädigten Figuren von dem Restaurator Reinhard Meyer-Graft aus Teufelsmoor (Osterholz-Scharmbeck) restauriert und erhielten einen neuen Schrein, der ebenso wie die alten Figuren aus Eichenholz gefertigt wurde.

Die nachstehenden Details dieser Restaurierung stammen aus einem Protokoll, das offensichtlich zeitnah in der Gemeinde angefertigt wurde.

Es ist nicht datiert. Es wurde dem Verfasser von der Gemeinde Wiarden zur Verfügung gestellt.

„Sämtliche Figuren wurden im Laufe der Jahrhunderte mehrfach übermalt und es fehlten mehrere Teile – Hände, Lanzen, Attribute. Der ursprüngliche Zustand war nicht mehr erkennbar.

Die Restaurierungsarbeiten umfassten die Abnahme von 3 bis 4 Farbschichten, Versuch der Wiedergewinnung der ursprünglichen Fassung aus mm-großen Resten, Festigung des teilweise morschen Holzes, Ergänzen von fehlenden Holzteilen, Erneuerung der Apostel-Attribute, Neubemalung nach altem Befund (Goldgewänder der Apostel in Ölvergoldung, der Kreuzigungsgruppe in Glanzvergoldung).

Der Schrein wurde neu gefertigt aus Eichenholz⁹⁹¹.“

⁹⁸⁹ Noah 1991, S. 113.

⁹⁹⁰ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S.293, Abb. 287

⁹⁹¹ Restaurierungsbericht o. J., o. S., Archiv der Gemeinde Wiarden

Dieser Schrein hing dann bis zur neuen Restaurierung von Kirche und Altar 2003/2005 an der Südwand.

In den Jahren 2004/2005 hat der Restaurator Uwe Pleninger den Barockaltar restauriert und die Fragmente des gotischen Schnitzaltars wieder in den Barockaltar eingebracht in der Form, wie sie bis 1947 bestand.

Stilistische Einordnung und Datierung

Während die Gruppe um Maria in sich abgeschlossen wirkt, machen die Figuren der Soldaten den Eindruck, als seien sie beziehungslos nebeneinander gestellt. Es ergibt sich bei ihnen keine Beziehung zur Handlung.

Aus dem Typ der Figuren und modischen Details liegt eine Datierung gegen Ende des 15. Jh., eventuell um 1480, nahe.

Was die Apostelfiguren betrifft, könnte es sein, dass diese Figuren aus einer routinierteren Werkstatt kommen und etwas später anzusetzen sind als die Kreuzigungsgruppe, ca. um 1500.

Für beide Teile gibt es zur Herkunft keinerlei Überlieferung.

Standort der Altäre

Die auf einer hohen Wurt stehende Kirche von Wiarden ist in ihrem alten Westteil ein Granitquaderbau von 25 m Länge und 11 m Breite. Die Bögen der Fensterlaibungen waren ursprünglich aus Tuffstein gemauert. Reste davon sind noch erkennbar.

Der anschließende gotische Chor von 12 m Länge mit einem 4/8-Abschluss, der eine romanische Apsis ersetzte⁹⁹², ist ein Backsteinbau aus dem 15. Jh.⁹⁹³.

Die Verwendung der Granitfindlinge für den Kirchenbau – dieses Material fand auf der ostfriesischen Halbinsel vor allem im jeverschen Gebiet Verwendung – beginnt in der 2. Hälfte des 12. Jh., kurz nach dem sich entwickelnden Import des Tuffsteins aus der Eifel⁹⁹⁴.

Da die Innenschale der Wiardener Kirche aus Backstein gemauert ist, setzt Noah den Bau nach 1200 an, da er von einer Einführung des Backsteins auf der ostfriesischen Halbinsel im ersten Viertel des 13. Jh. ausgeht⁹⁹⁵. Haiduck datiert den Bau auf Grund seiner kleineren und höher angesetzten Fensterform im Vergleich zur Kirche von Sengwarden, deren Weihe mit 1233 überliefert ist, auf die Zeit um 1200⁹⁹⁶.

⁹⁹² Kowalewsky o. J., S. 4

⁹⁹³ Noah 1991, S. 112

⁹⁹⁴ Haiduck 1986, S. 26-27

⁹⁹⁵ Noah 1991, S. 111 u.
u. Noah 1969, S. 106-107

⁹⁹⁶ Haiduck 1986, S. 26

Der Kirchenraum schließt oben mit einer flachen Balkendecke ab. Das Langhaus wird mit einem Rundbogen zum ebenfalls flach gedeckten Chor abgegrenzt, hinter dem der Altaraufbau steht.

**Wüppels (Gemeinde Wangerland) / Landkreis Friesland
Pfarrkirche - Geschnitzter Flügelaltar (Abb. 131, S. 0096)**

Geschnitzter Flügel-Altar, wohl regional, 1523

Gemälde im Mittelfeld – Herkunft unbekannt - 17. Jh.

Material: Eiche / Tannenholz / Gips

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan – nicht maßstabgerecht

1	2	3 Petrus (?)	13 Mittelschrein	7 Paulus	8	9
4	5	6 Jacobus	Abendmahl	10 Johannes	11 Matthäus	12
14 Predella						

Maße:

Predella Höhe 0,41 m Breite 2,12 m

Altarschrein Höhe 1,23 m Breite 1,62 m

Mittelfeld Höhe 1,23 m Breite 0,77 m

Flügel Höhe 1,23 m Breite 0,81 m

Apostelfächer Höhe 0,56 m Breite 0,35 m

Gemäldetafel Höhe 1,05m Breite 0,69 m

Schreintiefe ca. 9 cm

Das Programm des Altars

Linker Seitenflügel:

Fächer 1, 2, 4, 5: Apostelfiguren

Rechter Seitenflügel:

Fächer 8, 9, 11, 12 Apostelfiguren

Mittelschrein

Fach 3: Petrus (?), Fach 6: Jacobus d. Ä., Fach 7: Paulus, Fach 10: Johannes

Mittelfeld: Gemälde des Hl. Abendmahls

Beschreibung des Altars lt. Plan

Mittelfeld (Abb.132, S. 0097)

Das Mittelfeld wird ausgefüllt von einem Gemälde des „Letzten Abendmahls“. „Das Gemälde datiert der Restaurator Ochsenfarth auf das 17. Jh.“⁹⁹⁷

An einer sich in die Bildtiefe erstreckenden Tafel sind, aus Untersicht dargestellt, die Apostel versammelt. In der Blickschneise zwischen den beiden vorderen Aposteln nimmt Jesus mit Johannes das etwas nach links verrückte Bildzentrum ein.

Im Vordergrund bilden ein Brotkorb, zwei Servietten und ein Zinnteller auf dem Boden ein kleines Stilleben mit niederländischem Anklang.

Über dem Mittelfeld erhebt sich ein bei der Restaurierung 2004 neu angefertigtes Kreuz mit einem Korpus. Ochsenfarth lässt die Frage offen, ob dieser Korpus zum ursprünglichen Bestand einer früheren Kreuzigungsszene gehört⁹⁹⁸. Die Körpergestaltung und die Muskulatur im Vergleich zu den Corpusdarstellungen in Sillenstede und Cleverns lassen dies möglich erscheinen.

Seitenflügel (Abb. 133 u. 134, S. 0098)

Rechts und links von der Mitteltafel sind in zwei Registern die 12 Apostel dargestellt, je zwei an den Seiten des Mittelfeldes und je vier auf den beiden Seitenflügeln. Von diesen Figuren stammen zehn aus der Entstehungszeit des Altars, die Figur 12 wurde im 17. Jh. erneuert, die Figur 5 bei der Restaurierung 1848⁹⁹⁹. Nach dem Sturz des Altars 1947 erhielt Figur 10 (Johannes) einen neuen Kopf aus Gips.

Identifizierbar sind nur Paulus durch sein Schwert (7), Johannes durch seinen Kelch (10), Matthäus durch sein Beil (11) und Jacobus durch seinen Hut (6). Die Figur auf der Gegenseite von Paulus (3) müsste Petrus sein. Für ihn und die übrigen Figuren fehlen Attribute.

Die Figuren sind farblich bei der Restaurierung 1987/88 sehr lebhaft gefasst worden. Sie sind schlicht gearbeitet.

Altargehäuse (Abb 131, S. 0096)

Das Gehäuse besteht aus einer schmucklosen, rot gefassten Holzkonstruktion.

⁹⁹⁷ Ochsenfarth 1988, o. S., Abs. III

⁹⁹⁸ Ochsenfarth 1984, S. 3

Kirchenarchiv Wüppels, Wüppels-St. Joost

⁹⁹⁹ Ochsenfarth 1988, o. S., Abs. III

Predella

Die Predella ist etwas breiter als der Mittelschrein des Altars und in 6 undekorierte Quadrate aufgeteilt.

Geschichte des Altars

Man kann wohl davon ausgehen, dass das Mittelfeld ursprünglich eine Kreuzigungs- oder eine Marienszene enthielt. Bei der Restaurierung im 17. Jh. wurde im Mittelfeld das Abendmahlsgemälde eingebracht.

Eine Kirchenbucheintragung in St. Joost-Wüppels aus dem Jahre 1885, Fol.19, die der Archivar der Gemeinde, Tjark Ahrends aus Wüppels, herausfand, berichtet: *„Dazwischen <zwischen den Seitenflügeln> findet sich ein Oelgemälde, welches die Einsetzung des Heiligen Abendmahls darstellt, mässig gut gemalt und gut erhalten.“*

Bei einer Restaurierung im 18. Jh. wurden die Apostelfiguren marmoriert.

Zu den Aposteln berichtet eine Kirchenbucheintragung von 1885, Fol. 19: *„Die Apostelgruppe ist verunstaltet durch vier Figuren, welche vermutlich später angefertigt sind und hat man des halb schon daran gedacht, sie zu veräußern.“*

Es gelang leider nicht, diese Figuren zu identifizieren. Lt. Ochsenfarth sind nur die eingangs erwähnten Figuren 12 1848 und 5 im 17. Jh. erneuert worden.¹⁰⁰⁰

Bei der Restaurierung von 1848/49 wurde der alte Farbbestand stark angeschliffen und eine Neufassung aufgebracht. Von Schädlingen befallene Stellen wurden vor der Neufassung mit Leinen überklebt und mit Gips nachmoduliert.

Bei der Restaurierung 1912 wurde die Fassung von 1848 ausgebessert und überlasiert.

Eine weitere Inschrift auf der Rückseite des Altars berichtet:

„Ao 1947 stürzte der Altar zusammen.“

Ao. 1948 wurde er im ursprünglichen Sinn erneuert.“

Bei diesem Sturz gingen Gesprenge und Schleierwerk verloren, wie der Zeitzeuge Tjark Ahrends berichtete.

Im Jahresbericht für das Jahr 1948 im Kirchenbuch wird überliefert, dass der Kirchenmaler Hermann Oetken, Delmenhorst, die Restaurierung übernahm¹⁰⁰¹.

¹⁰⁰⁰ Ochsenfarth 1988, o. S., Abs. VI B

¹⁰⁰¹ Kirchenbuch der Gemeinde Wüppels 1948, S. 115-117, Kirchenarchiv Wüppels, Wüppels-St. Joost

Zu diesem Zeitpunkt ist das alte Corpus, das vorher über dem Altar angebracht gewesen sein soll, an die Stelle des Abendmahlbildes getreten, das an der Südwand aufgehängt wurde. Das zugehörige Kreuz wurde auf die Mittelfeldwand gemalt. Die beschädigten Figuren wurden zum Teil mit Gips ausgebessert, u. a. der Kopf des Johannes¹⁰⁰².

1987-88 wurde dieser Altar von der Firma A. Ochsenfarth oHG., Paderborn, von Grund auf saniert und restauriert¹⁰⁰³. Ein glücklicher Zufall war es, dass in Wüppels-St. Joost das Kirchenarchiv bis ins 17. Jh. vor Ort existiert und das Gemeindemitglied Tjark Ahrends dieses Archiv bis heute betreut und im Griff hat. Darauf konnte die Firma Ochsenfarth sich für die Geschichte des Altars stützen. So konnte die Entwicklungsgeschichte dieses Altars in ungewöhnlicher Exaktheit belegt werden.

Von der ursprünglichen Fassung von 1523 ließen sich nur noch geringe Reste feststellen, die für eine Wiedergewinnung nicht reichten.

Im Jahre 2004 wurde das Abendmahlsgemälde nach einer Restaurierung wieder in das Mittelfeld eingebracht und das Korpus mit einem neuen Kreuz erhielt seinen Platz über dem Mittelfeld.

Stilistische Einordnung und Datierung

Die heute in lebhaften Farben gefassten Figuren zeigen einen eher bäuerlich-schlichten Charakter, was dafür spricht, dass sie möglicherweise von örtlichen Handwerkern hergestellt worden sind. Bei einigen Figuren – 1 zu 2, 4 zu 8 – ist eine deutliche Ähnlichkeit der Grundfigur erkennbar, sie sind vermutlich nach derselben Vorlage gearbeitet worden.

Die Figuren 4, 6, 8 wirken durch die angedeutete Körperbiegung etwas belebter als die übrigen.

Aus der sehr schlichten Gestaltung und den verschiedenen Überarbeitungen der Figuren lässt sich eine Datierung nur vage ableiten. Mit dem überlieferten Stiftungsdatum 1523 würde sich der Altar zeitlich unter die Altäre einfügen, die um diese Zeit im Landkreis Friesland neu entstanden sind.

¹⁰⁰² Ochsenfarth 1988, o. S., Abs. III

¹⁰⁰³ Ochsenfarth 1984, o. S., und Ochsenfarth 1988, o. S.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Eine Inschrift auf der Rückseite des Altars berichtet: *„Bis zum Jahre 1848, als dieser Altar von dem Maler T. J. Renken, Wüppels, neu gemalt wurde, befand sich hier die Jahreszahl 1523.“*

Auf diese Jahreszahl 1523 stützt sich die örtliche Überlieferung, dass dieser Altar durch den Häuptling Ricklef von Fischhausen von der benachbarten Häuptlingsburg gestiftet wurde. Dieses Geschlecht hatte in der Kirche seine Grablege und stiftete auch im 17. Jh. die Kanzel.

Standort des Altars

Die Kirche von Wüppels ist ein spätromanischer Backsteinbau aus dem 13. Jh., erbaut auf einem Restdeich als Wurt¹⁰⁰⁴. Die längsrechteckige Saalkirche hat eine kleine gewölbte Rundapsis im Osten und im Kirchenraum eine roh belassene Balkendecke. Vor dieser Apsis steht der Altar auf einem gemauerten Stipes.

¹⁰⁰⁴ Noah 1991, S. 122

Zetel / Landkreis Friesland -**St. Martins-Kirche - Geschnitzter Flügelaltar (Abb. 135, S. 0099)**

Geschnitzter Flügelaltar - Schule des Meisters von Osnabrück – 1520-1525

Material: Eiche¹⁰⁰⁵

Farbig gefasst

Schematischer Altarplan - Nicht maßstabgerecht

1 Geburt	2 An- betung	3 Oel- berg	13 Kreuzigung	4 Verrat	5 Verur- teilung	6 Geisse- lung
7 Dornen- krönung	8 Ecce Homo	9 Kreuz- tragung		10 Vorhölle	11 Aufer- stehung	12 Himmel- fahrt
14 Predella Abendmahl						

Maße:

Altarschrein inkl. Seitenflügel	Höhe	1,54 m	Breite	4,37 m
Mittelschrein	Höhe	1,54 m	Breite	2,21 m
Kreuzigungsszene	Höhe	1,39 m	Breite	1,05 m
Seitenflügel inkl. Rahmen			Breite	1,12 m
Bildfächer der Passionsszenen	Höhe	0,62 m	Breite	0,505 m
Kreuzigung u. Reliefs im Mittelfeld	Tiefe	ca. 0,15 m		
Reliefs in den Seitenflügeln	Tiefe	ca. 0,07 m		
Predella	Höhe	0,73 m	Breite	1,35 m

Das Programm

Die Bezeichnung folgt der Beschriftung auf den Tafeln vor den Bildfeldern

- | | |
|-----------------|------------------|
| 1. Geburt | 7. Dornenkrönung |
| 2. Anbetung | 8. Ecce Homo |
| 3. Oelberg | 9. Kreuztragung |
| 4. Verrat | 10. Vorhölle |
| 5. Verurteilung | 11. Auferstehung |
| 6. Geißelung | 12. Himmelfahrt |

¹⁰⁰⁵ Ochsenfarth 2002, S. 3

- 13. Kreuzigung
- 14. Predella / Abendmahl

Die Bildfelder folgen in chronologischer Reihenfolge dem Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt, ausgenommen die Kreuzigung auf Tafel 13. Die Handlungsabfolge ist in zwei durchlaufenden Registern dargestellt.

Beschreibung der Relieffelder lt. Plan

1. Geburt

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 136 u. 137, S. 0100)

Auf der Geburtstafel nimmt Maria mit dem Kind die linke vordere Seite des Bildes ein. Sie kniet anbetend, von einem voluminösen Mantel, vermutlich aus schwerem, geblümten Damast, umfangen, vor dem nackten Jesuskind. Die Haare fallen lose über ihre Schulter, ein Hinweis auf ihre Jungfräulichkeit. Das Kind liegt auf einer ausgeschwungenen Bahn ihres weiten Mantels. Auch wenn hier der Lichtkranz fehlt, dürfte diese Darstellungsform sich auf die Birgitta-Visionen beziehen. Die rechte Seite füllt die schwungvoll mit Wanderstock heranschreitende Figur des Joseph aus, eine Herausstellung, wie sie Joseph selten widerfährt. Mit der Dynamik seiner Bewegung und dem Ausschwingen seines Umhanges zu einem Halboval erhält das Bild eine Betonung auf der rechten Seite. Als ruhendes Zentrum liegen in der Bildmitte, den Blick auf das Kind gerichtet, Ochse und Esel in sehr naturalistischer Darstellungsweise. Den Hintergrund bildet eine oben abgeschnittene Quaderwand mit zwei Fenstern. Im rechten Fenster sind zwei Männer dargestellt, von denen der eine mit der Rechten auf das Kind zeigt. Diese sind als die Hirten zu interpretieren, die so in die Geburtsszene hineingenommen werden. Der rechte von ihnen mit seinem fetten Gesicht bringt einen Hauch von Komik in die Darstellung.

Die Gesamtkomposition umfängt als schützender Halbkreis das Jesus-Kind, nach außen abgegrenzt durch die Bögen der ausschwingenden Mäntel von Maria und Joseph.

Das Motiv

Die frühesten Darstellungen der Geburtsszene finden sich in der römischen Sarkophagplastik des 4. Jh. Hier werden neben dem in Windeln gewickelten Jesuskind in einem geflochtenen Korb oder einem Trog nur Ochse und Esel dargestellt, die im Neuen Testament nicht vorkommen, sondern sich auf Jesaja beziehen, bei dem es heißt: „*Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn, aber Is-*

*rael kennt nicht.*¹⁰⁰⁶ Als erste Personen erscheinen bereits im 4. Jh. die Hirten an der Krippe¹⁰⁰⁷, im 5. Jh. kommt Maria dazu, danach Joseph.

Seit dem 13./14. Jh. wird die Beziehung Mutter-Kind in der darstellenden Kunst stärker betont.

Die Visionen der Hl. Birgitta von Schweden (1302-1373, 1391 heilig gesprochen) bewirken mit der Anbetung des auf einem Lichtkranz schwebenden nackten Kindes durch Maria eine neue Darstellungsform, wie sie bereits Meister Franke in der Geburtsszene des Thomas-Altars (1424-1436) zeigte.¹⁰⁰⁸

2. Anbetung

Linker Seitenflügel – oberes Register (Abb. 136 u. 138, S. 0100)

Das Bildzentrum besetzen links die sitzende Maria mit dem Kind auf dem Schoß und von rechts kommend der kniende älteste König, der dem Kind sein Geschenk, eine mit Goldstücken gefüllte Kasse, überreicht. Diese zentrale Szene wird nach außen abgegrenzt durch die ausschwingenden Mantelbahnen von Maria und dem alten König. In dieser zeremoniellen Devotionsdarstellung wirkt die natürliche Reaktion des Kindes, das mit beiden Händen mit den Goldstücken spielt, besonders belebend. Die dadurch entstehende persönliche Beziehung zwischen dem alten König und dem Kind, das Maria dem alten König entgegenhält, ist aus dem Einfluss franziskanischer Frömmigkeit zu verstehen¹⁰⁰⁹.

Hinter dem knienden alten König steht in ruhiger Haltung ein König mittleren Alters, der in der linken Hand ein Goldgefäß hält und mit der rechten dem hinter ihm stehenden jungen König den Stern zeigt, der sie hergeführt hat.

Am rechten Bildrand steht in einer Kontrapost-Haltung der dritte König, ein, im Gegensatz zu den beiden älteren Königen, betont modisch gekleideter afrikanischer Jüngling mit Schlitzärmeln nach der Mode ab ca. 1500, Faltenrock und einer aufwendigen Goldkette. Der neuesten Mode des frühen 16. Jh. entsprechen auch sein Hut mit reichem Pfauenfederschmuck und die Kuhmaulschuhe¹⁰¹⁰.

Sein linker Fuß ist etwas unnatürlich nach außen verdreht, in der linken Hand hält er ebenfalls ein Goldgefäß.

¹⁰⁰⁶ Js. 1,3

¹⁰⁰⁷ Sachs 1973, S. 140

¹⁰⁰⁸ Leppien 1999, S. 141-142, Hamburger Kunsthalle, Inv. 495

¹⁰⁰⁹ Sachs 1973, S. 31

¹⁰¹⁰ Loschek 1999, S. 184-185

Die zur Haltung des linken Beines gegenläufige Haltung des linken Armes und die leichte Körperdrehung nach rechts bei nach links gewendetem Kopf gibt der Figur einen sehr bewegten Ausdruck.

Am linken Bildrand sitzt Joseph auf einem Steinsockel in zusammengesunkener Haltung, gestützt auf einen Stock, den er mit beiden Händen umfasst. Sein Oberkörper ist nach links gebogen, den Kopf hält er nach schräg rechts gesenkt, ein starker Kontrast zu der eleganten Jünglingsfigur am rechten Bildrand.

Die Einfassung der Mittelgruppe durch die beiden Randfiguren gibt der Komposition dieser Tafel eine starke Geschlossenheit.

Den Hintergrund bildet eine mit funktionslosen Säulen dekorierte Architektur.

Das Motiv

Das Motiv der „Heiligen Drei Könige“ basiert auf der Überlieferung im Evangelium des Matthäus. Dort wird von den Sterndeutern aus dem Osten berichtet, die, von einem Stern geführt, nach Bethlechem kamen, um den „neugeborenen König der Juden“ anzubeten.

Seit dem 10. Jh. werden sie mit Kronen als Könige dargestellt¹⁰¹¹.

Die hier dargestellte Form mit der Übergabe von Geschenken durch die Könige, die durch unterschiedliches Alter gekennzeichnet sind, kennt man seit dem 6. Jh., wobei sie zeitweise um Nebenpersonen – Hirten, Engel, Gefolge u.a. – erweitert war. Gegen Ende des 15. Jh. beschränkte man sich dann wieder meist auf die sechs Hauptpersonen¹⁰¹².

Diesem Bildkanon folgt die Tafel des Zeteler Altars.

3 Oelberg

Linke Altarseite – oberes Register (Abb. 136, S. 0100)

Der vor einem Felshügel kniende Jesus nimmt das Bildzentrum ein. Der leicht zurückgebogene Körper mit zusätzlich zurückgeneigtem Kopf betont die intensive Orientierung des Betenden himmelwärts.

In der vorderen rechten Ecke liegt Petrus mit angezogenen Beinen in tiefem Schlaf. Auch hier benutzt der Künstler das Mittel des weit ausschwingenden Mantels, der zusätzlich so umgeklappt ist, dass auch die Innenfarbe zur Geltung kommt, um gegen den dominierenden Jesus ein kompositorisches Gegengewicht zu schaffen.

¹⁰¹¹ Sachs 1973, S. 161

¹⁰¹² Sachs 1973, S. 30-31

Vorne links schläft der zusammengekauerte Johannes, dahinter Jacobus d. Ä., mit der linken Hand seinen Kopf stützend, in der rechten ein Buch haltend. Der Künstler hat bei den drei Aposteln die Tiefe ihres Schlafes sehr prägnant herausgearbeitet. Den Hintergrund bildet ein Palisadenzaun.

Das Motiv

Alle vier Evangelien berichten von dem Gebet am Ölberg. Markus berichtet, dass Jesus die Jünger Jacobus d.Ä., Petrus und Johannes mitnahm, die wachen sollten, während er betete, „*dass die Stunde, wenn möglich, an ihm vorübergehe*¹⁰¹³“.

Diese Szene ist zuerst aus der byzantinischen Buchmalerei zum Ende des 6. Jh. überliefert¹⁰¹⁴. Die Zeteler Tafel zeigt die Ausformung des späten Mittelalters mit knien- dem Jesus und den schlafenden Jüngern und der Betonung der Todesangst.

4. Verrat

Rechte Altarseite – oberes Register (Abb. 139 u. 140, S. 0101)

Die Bildmitte wird von einer ineinander verschränkten Vierergruppe beherrscht, in deren Mitte Jesus steht, den Körper in einer leichten S-Kurve gebogen, den Kopf zu Judas geneigt. Die Haltung drückt Ergebnis in sein Schicksal aus.

Von rechts nähert sich Judas in einem weiten Ausfallschritt zum verräterischen Kuss. Sein Oberkörper ist weit vorgebogen, um die zwischen dem Verräter und Jesus gewahrte Distanz zu überbrücken, den Kopf erhebt er zu dem ihm zugeneigten Kopf Jesus.

Das ausschwingende vordere Ende des Umhangs von Judas betont seine Bewegung zusätzlich.

Die linke Hand des Judas liegt auf der Brust von Jesus.

Links von Jesus greift als Dritter der Gruppe ein fast verdeckter Häscher nach dem Arm von Jesus. Hinter Jesus und Judas ragt ein weiterer Häscher hervor, der mit der rechten Hand Jesus an den Haaren reißt, die linke hat er zum Schlag erhoben.

Am rechten Bildrand steht ein Häscher, der eine Fackel trägt. Er fällt durch seine graziöse Haltung mit leicht abgewinkeltem rechtem Fuß und seine modische Bekleidung auf. Er trägt eine Strumpfhose, wie sie in den unteren Ständen bis ca. 1520 in Gebrauch war¹⁰¹⁵, während seine Kuhmaulschuhe erst ab ca. 1500 in Mode kamen. Sein Wams mit dem tiefen Halsausschnitt war bis ca. 1530 Mode¹⁰¹⁶.

¹⁰¹³ Mk. 14,32-40

¹⁰¹⁴ Sachs 1973, S. 265-266

¹⁰¹⁵ Loschek 1999, S. 439-440

¹⁰¹⁶ Loschek 1999, S. 469-470

In der linken vorderen Ecke wird dargestellt, wie Petrus dem Malchus mit dem Schwert ein Ohr abschlägt. Malchus liegt mit überkreuzten Beinen auf der Erde, den Oberkörper zum Betrachter, den Kopf zum Angreifer gerichtet, den linken Arm abwehrend gegen das Schwert erhoben <die Hand fehlt>, eine expressive Haltung. Der hinter ihm stehende Angreifer hat den linken Fuß auf einer Erhöhung stehen, mit dem rechten Arm holt er zum Schlag aus, ohne dass seine Körperhaltung eine Muskelanspannung erkennen lässt. Die Kuhmaulschuhe und die Kniehosen des Malchus entstammen der Mode nach 1500¹⁰¹⁷.

Insgesamt ist diese Tafel gekennzeichnet durch eine starke Dynamisierung der Figuren und eine Konzentrierung auf die zentrale Handlung des Verrates.

Das Motiv

Die Gefangennahme Jesu nach dem Gebet am Ölberg schildern alle vier Evangelien, besonders ausführlich Matthäus¹⁰¹⁸.

Das hier dargestellte Motiv des frontal zum Beschauer stehenden Jesus und des von der Seite herantretenden Judas, der Jesus umarmt, wird seit dem 9. Jh. verwandt¹⁰¹⁹. Dieser Bildkanon gilt auch für die Zeteler Tafel.

5. Verurteilung

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 139, S. 0101)

Während die meisten Tafeln des Zeteler Altars sich durch eine Reduzierung auf die wesentlichen Personen auszeichnen, herrscht auf dieser Tafel ein verwirrendes Gedränge.

Die Bildmitte beherrscht eine Zweiergruppe, ein der Haltung nach offensichtlich von Zweifeln geplagter Pilatus, die Beine vorschriftsmäßig in Richterhaltung gekreuzt, der seine Hände „in Unschuld wäscht“ und ein Diener, der ihm dazu das Wasser eingießt. Die Schale ist verloren.

Der links vom Richtstuhl zu Pilatus gewendete Diener mit der Wasserkanne hat in seiner modischen Kleidung, einem kurzen Faltenrock, Wams mit Schlitzärmeln, einer als „Kolbe“ bezeichneten Frisur, die um 1520 dominierend wurde¹⁰²⁰, und seiner herausgehobenen Stellung innerhalb des Bildes eine ungewöhnliche Position. Er scheint weniger ein Diener als ein Vertrauter zu sein.

¹⁰¹⁷ Loschek 1999, S. 440

¹⁰¹⁸ Mt. 26,47-56

¹⁰¹⁹ Sachs 1973, S. 345-346

¹⁰²⁰ Boehn 1923, S. 116-118

Zwischen dem Mann mit der Wasserkanne und dem linken Bildrand steht noch eine durch ihre konservative Kleidung gekennzeichnete Person, die mit dem Finger auf den am gegenüberliegenden Bildrand stehenden Jesus zeigt, dem Gestus und der Kopfbedeckung nach einer der jüdischen Ankläger.

Am rechten Bildrand steht Jesus mit gefesselten Händen. Ein zwischen ihm und dem Richtstuhl stehender Knecht ist dabei, ihn an Bart und Haaren nach vorne zu zerren. Jesus soll nach der Urteilsverkündung abgeführt werden.

Den Hintergrund bildet eine die Bildbreite füllende Reihe von Zuschauerköpfen.

Von der Komposition her wird Jesus hier zur Randfigur.

Das Motiv

In allen vier Evangelien wird berichtet, wie Jesus an den römischen Statthalter Pilatus ausgeliefert wurde mit dem Antrag, ihn kreuzigen zu lassen¹⁰²¹. Dies war erforderlich, da nur der römische Statthalter Todesurteile fällen durfte. Dass Pilatus von der Richtigkeit des Urteils nicht überzeugt war, geht aus dem Bericht des Matthäus hervor, wo es heißt: *„Er wusch sich vor allen Leuten die Hände und sagte: Ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen.“*¹⁰²²

6. Geißelung

Rechter Seitenflügel – oberes Register (Abb. 139, S. 0101)

Im Bildzentrum steht Jesus, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, mit überkreuzten Armen an eine hinter ihm stehende Säule gefesselt. Der anatomisch stark durchgeformte Körper wirkt bei einer leicht s-kurvenförmigen Biegung straff.

Links von Jesus steht einer der römischen Soldaten in einer recht exzentrischen Haltung. Auf dem rechten Fuß stehend, die Hüfte leicht nach links ausgestellt, tritt er mit dem linken Fuß Jesus ans Schienbein. Den rechten Arm hat er zum Schlag erhoben <die Hand fehlt>, während er mit der ausgestreckten linken Hand Jesus am Bart zerzt. Auf der rechten Seite steht ein weiterer Soldat im Ausfallschritt nach rechts. Auch der Oberkörper ist nach rechts gebogen, um den zum Schlag mit einer Rute ausholenden Armen durch die Gewichtsverlagerung zusätzliche Kraft zu verleihen.

Hinter Jesus und dem linken Soldaten steht eine weitere Person, die mit breitgezogenen Lippen und herausgestreckter Zunge Jesus verspottet.

Eine modische Auffälligkeit bei beiden Soldaten sind die unterschiedlichen Farben von Hosenbeinen und Strümpfen. Diese Mode wird als „Mi-parti“ bezeichnet und er-

¹⁰²¹ Mt. 27,11-26

¹⁰²² Mt. 27,24

freute sich im ersten Drittel des 16. Jh. großer Beliebtheit, ebenso wie die gezattelten Hosenbeine des linken Soldaten¹⁰²³.

Bei dieser Tafel hat der Schnitzer durch die Komposition eine Vernetzung der beteiligten Personen erreicht. Die den gefesselten Jesus schwungvoll rahmenden Soldaten betonen das Bildzentrum, ebenso der Verzicht auf Nebenfiguren.

Das Motiv

Die Evangelien erwähnen die Geißelung nur kurz. Bei Matthäus heißt es: „*Darauf ließ <Pilatus> Barabas frei und gab den Befehl, Jesus zu geißeln und zu kreuzigen.*“¹⁰²⁴

Die Geißelung war nach römischem Recht die Einleitung der Kreuzigung.

Die frühesten Darstellungen dieses Motivs sind aus dem 9. und 10. Jh. überliefert, hier allerdings noch eher als Zitat wie im Codex Egberti, wo Jesus bekleidet an einer Säule steht.¹⁰²⁵

Die Geißelung Jesu erlangt ihre expressive Darstellungsform unter dem Einfluss der franziskanischen Frömmigkeit und ihrer Passionsmystik¹⁰²⁶.

Diese Expressivität prägt die Zeteler Geißelungstafel.

7. Dornenkrönung

Linke Seitentafel – unteres Register (Abb 136, S. 0100)

Jesus sitzt als zentrale Figur in der Bildmitte frontal auf einer Bank, der Körper von den Geißelspuren gezeichnet. Er ist bekleidet mit einem herrscherlichen Mantel, der ihn in weiten Falten umfasst und sich am Boden staucht, sowie einem Lendenschurz. Sein Kopf ist leicht nach links geneigt. Die beiden seitlich von Jesus agierenden Kriegsknechte drücken ihm mit zwei als Hebel benutzten <unvollständigen> Knüppeln die Dornenkrone auf den Kopf. So können sie ohne eigene Verletzungsgefahr Jesus maximale Schmerzen zufügen. Bei beiden Kriegsknechten kommt die Kraftanspannung in der Körperhaltung erkennbar zum Ausdruck. Der rechte Kriegsknecht zeigt dabei eine fast artistische Leistung, indem er zusätzlich auf dem unnatürlich nach außen gedrehten linken Fuß stehend mit dem rechten Jesus gegen das Knie tritt. Daraus resultiert eine bogenförmige Körperhaltung. Dieses Kompositionsschema hat der Schnitzer spiegelbildlich auch bei dem linken Kriegsknecht in der „Geißelung“ angewandt.

¹⁰²³ Boehn 1923, S. 112-115

¹⁰²⁴ Mt. 27,26

¹⁰²⁵ Ronig 1977, S. 95, Fol. 80v

¹⁰²⁶ Sachs 1973, S. 142-143

Im Vordergrund links verspottet ein Kriegsknecht Jesus, indem er, vor ihm niederkniend, ihm einen <verlorenen> Stock als Szepter in die Hand drückt. Diese Figur mit dem dahinterstehenden Kriegsknecht grenzen die Komposition nach links ab.

Den Hintergrund bildet eine Quadermauer, die den Innenraum erkennbar macht, in den die Soldaten Jesus nach Matthäus führten.¹⁰²⁷

Durch den Verzicht auf Begleitpersonen ist diese Tafel ganz auf den leidenden Jesus konzentriert, der den Betrachter anschaut und ihn so einbezieht.

Das Motiv

Diese Szene wird bei Matthäus, Markus und Johannes überliefert, aber ohne Details. Matthäus schreibt: *„Sie zogen ihn aus und legten ihm einen purpurroten Mantel an. Dann flochten sie einen Kranz aus Dornen, den setzten ihn ihm auf.“*¹⁰²⁸

Die für diese Tafel benutzte Darstellungsweise der Dornenkrönung als Misshandlung erscheint im 15. Jh. u.a. auf einem Gemälde des Meisters der Hl. Veronika von 1440¹⁰²⁹ und auf dem Regleraltar in Erfurt von 1495¹⁰³⁰.

8. Ecce Homo

Linker Flügel – unteres Register (Abb. 136, 0100)

Die unterschiedlichen Tendenzen – Pilatus, der Jesus freilassen möchte einerseits und die Hohenpriester mit ihren Dienern, die die Kreuzigung durchsetzen wollten, andererseits – hat der Künstler auf die zwei Bildhälften verteilt.

Die linke Bildhälfte nehmen Pilatus und Jesus ein.

Vor dem von gedrehten Säulen flankiertem Hauseingang auf einem halbrunden Balkon, der seitlich von gedrehten Säulen abgeschlossen wird, steht Pilatus in einer Unsicherheit ausdrückenden Haltung mit zum Volk geneigten Kopf, den Körper zu Jesus gewendet. Mit seiner linken Hand weist er auf den geschundenen Jesus.

Jesus steht am linken Bildrand in einer beherrschten Haltung mit über der Brust verschränkten Armen. Eine ähnliche Haltung zeigt auch der Jesus auf der Sillenstede Ecce-Homo-Darstellung (Sillenstede, Tafel 9). Das als Vorlage für Sillenstede dienende Cranach-Blatt (Bartsch 14(280) Abb. 155, S. 114) zeigt dagegen einen völlig gebrochenen Jesus. Offensichtlich hat ebenso wie in Sillenstede auch hier der Künstler eine Umformung der Figur gegenüber z. B. Cranach und Schäußelein (Bartsch 34-16(253) vorgenommen.

¹⁰²⁷ Mt. 27,27

¹⁰²⁸ Mt. 27,28-29

¹⁰²⁹ Sachs 1973, S. 98, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

¹⁰³⁰ Warnke 1999, S. 119, Abb. 94 u. 95, Reglerkirche, Erfurt

Die rechte Bildhälfte nehmen die bei Johannes erwähnten Hohenpriester und ihre Diener ein, die die Kreuzigung fordern und die der Künstler auf die drei vorderen männlichen Figuren verkürzt. Der rechte Mann in seinem aufwendigen langen Mantel weist mit der Rechten aufordernd aus dem Bildfeld. Seine Handbewegung könnte die Forderung andeuten, den Delinquenten abzuführen.

Die mittlere Figur drückt in ihrer verbogenen Körperhaltung, den erhobenen Armen und dem zum Schreien geöffnetem Mund gesteigerte Emotion aus.

Die linke barhäuptige Figur, ebenfalls mit einem weit fallenden Mantel bekleidet, wirkt eher nachdenklich.

Dahinter stehen erhöht drei weitere Personen, in der Mitte ein bärtiger Mann mit Barret, rechts und links zwei nicht identifizierbare Frauen.

Durch diese blockhafte Darstellung erzeugt der Künstler eine spürbare Spannung zwischen den beiden Seiten.

Das Motiv

Die hier gewählte Darstellungsform der „Ecce-Homo-Szene“ hat sich im späten Mittelalter herausgebildet¹⁰³¹. Sie basiert auf der Überlieferung im Johannes-Evangelium, das schildert, wie Pilatus den geschundenen, dornengekrönten Jesus dem Volke zeigt mit den Worten: *„Seht, ich bringe ihn zu euch heraus; ihr sollt wissen, dass ich keinen Grund finde, ihn zu verurteilen.“* Aber in einer aufgeheizten Stimmung verlangten die Hohenpriester mit ihren Dienern die Kreuzigung Jesu, sodass Pilatus gegen seine Überzeugung dem Verlangen zur Kreuzigung Jesu nachgab¹⁰³².

9. Kreuztragung

Linke Altarseite – unteres Register (Abb. 136, S. 0100)

In der Bildmitte kniet Jesus unter dem mit dem Querbalken aufgesetztem Kreuz. Das weite Gewand umfängt, betont durch vertikale Falten, weiträumig die kniende Figur. Am Boden staucht sich der Stoff in scharfkantigen Falten. Nach rechts grenzt der senkrecht gehaltene rechte Arm mit dem geschoppten Ärmel die Figur ab. Diese reiche Ausarbeitung betont Jesus als Bildzentrum. Seine Körperhaltung wirkt erschöpft, aber, ebenso wie bei der Ecce-Homo-Szene, nicht gebrochen. Der Blick ist dem Folterknecht zugewandt, der mit der linken Hand versucht, Jesus hoch zu zerren, mit der rechten zum Schlag ausholt, um ihn anzutreiben. Diese doppelte Anspannung wirkt sich in der spiralförmig gedrehten Körperhaltung des Soldaten aus, der damit zur dy-

¹⁰³¹ Sachs 1973, S. 103-105

¹⁰³² Jo. 19,4-15

namischsten Figur dieser Tafel wird. Seine Fußstellung wirkt allerdings unnatürlich. Die Fußspitzen sind um mehr als 180° auseinander gespreizt.

Hinter Jesus lehnt sich ein an der Handlung nicht beteiligter Mann lässig auf den Kreuzbalken. Er trägt ein Barett, das den unteren Ständen in Deutschland zu Beginn des 16. Jh. nicht erlaubt war¹⁰³³.

Links hinter Jesus hat ein etwas schwächig wirkender Simon von Kyrene den unteren Kreuzbalken bereits ergriffen, ohne dass in seiner Körperhaltung die Kraftanspannung zum Ausdruck kommt.

Hinter Simon steht in beherrschter Haltung Maria, ihr zur Seite Johannes.

Drei weitere Personen im Hintergrund sollen offensichtlich „die Menschenmenge“, von der Lukas berichtet, zitieren.

Eine Eigenart des Schnitzers sind überlängte schlanke Hände, hier die rechte Hand von Jesus, in der Dornenkrönung seine linke und in der Ecce-Homo-Szene die linke Hand von Pilatus.

Das Motiv

Nach römischem Rechtsbrauch musste Jesus, wie alle zum Kreuzestod Verurteilten, sein Kreuz selbst zur Richtstätte tragen. Da es für ihn aber zu schwer war, berichtet u.a. Matthäus, dass das römische Begleitkommando Simon von Kyrene zwang, für Jesus das Kreuz zu tragen¹⁰³⁴. Hierfür sind aber nur aus dem frühen Mittelalter Darstellungen überliefert. In der späteren mittelalterlichen Kunst setzte sich durch, dass Jesus und Simon von Kyrene das Kreuz gemeinsam tragen, nachdem Jesus vorher unter dem Kreuz zusammengebrochen war¹⁰³⁵.

Lukas berichtet: *„Es folgte eine große Menschenmenge, darunter auch Frauen, die um ihn klagten und weinten.“*¹⁰³⁶ Hieraus wurde dann auch bei der zunehmend figurenreicher werdende Kreuztragung die Anwesenheit Marias abgeleitet mit dem Jünger Johannes als Begleiter¹⁰³⁷.

Auf diesem Bildschema ist die Zeteler Tafel aufgebaut.

10. Vorhölle

Rechte Altarseite – unteres Register (Abb. 139, S. 0100)

Von links strebt Jesus in einem dynamischen Ausfallschritt auf die vordere Bildmitte zu. Sein am Hals geschlossener Umhang unterstreicht in seinem stürmischen auswe-

¹⁰³³ Loschek 1999, S.120

¹⁰³⁴ Mt. 27,32

¹⁰³⁵ Sachs 1973, S. 223-224

¹⁰³⁶ Lk. 23,27

¹⁰³⁷ Sachs 1973, S. 223-224

henden Faltenspiel die Kraft der Bewegung, lässt aber die Wundmale frei. Sehr deutlich hat der Schnitzer in der Körperhaltung Jesu und der Gewandbehandlung den Wandel vom leidenden Jesus zum Überwinder herausgearbeitet.

Seine <abgebrochene> linke Hand war vermutlich Adam und Eva entgegengestreckt, während die rechte der Handhaltung nach eine Siegesfahne gehalten haben könnte. Von rechts drängen die aus der Hölle Befreiten zur Bildmitte, zum vorgegebenen Treffpunkt mit Jesus.

Als Vorderster kniet Adam mit betend erhobenen Händen, zu dem Punkt ausgerichtet, den Jesus mit seinem nächsten Schritt erreichen wird. Adam ist als Hauptperson der zu Erlösenden deutlich größer und kraftvoller im Körperbau dargestellt.

Neben ihm kniet die zierlichere Eva, die einen Apfel in der Hand hält. Hinter beiden drängen weitere Gestalten beiderlei Geschlechts zur Erlösung, entsprechend der Schilderung in der Legenda Aurea. In der Lücke zwischen Jesus und Eva liegt die herausgebrochene Höllentür auf der Erde.

Die den Hintergrund bildende Quadermauer wird rechts begrenzt durch eine Dreiviertel-Säule.

Die Komposition der Tafel, die die Beteiligten von zwei Seiten dem Zentrum zustreben lässt, verleiht der Darstellung Spannung.

Das Motiv

Die Szene, die im apostolischen Glaubensbekenntnis zitiert wird (*„hinabgestiegen in das Reich des Todes“*), wird bei Matthäus angedeutet¹⁰³⁸.

Eine ausführliche Schilderung bringt die „Legenda Aurea“, die sich auf das apokryphe Nikodemus-Evangelium stützt. In der „Legenda Aurea“ wird berichtet: *„Unser Herr gebot den Riegeln der Hölle, dass sie sich auftäten. Da brachen die eisernen Riegel und es kamen herfür unzählige Völker der Heiligen.“*¹⁰³⁹

Dieser Moment wird auf der Tafel dargestellt.

11. Auferstehung

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 139, S. 0101)

Der Sarkophag, der im Westen entsprechend der antiken Bräuche an die Stelle des im östlichen Bereich üblichen Höhlengrabs trat, schneidet diagonal die Bildfläche. In der Mitte entsteigt Christus in herrscherlicher Haltung mit einem großen Schritt dem Sarkophag, dessen Abdeckplatte zerbrochen ist. Er ist bekleidet mit einem Lendenschurz und einem weit nach rechts ausschwingendem Umhang. Unterstützt durch den raum-

¹⁰³⁸ Mt. 12,40

¹⁰³⁹ Legenda Aurea 1999, S. 217

greifenden Faltenwurf des Mantels, beherrscht Christus das ganze mittlere Bildfeld. In der <abgebrochenen> Hand des linken Armes hielt er wohl eine verlorene Siegesfahne. Über seinem Kopf erscheint ein gemalter Strahlennimbus.

Im rechten unteren Bildteil, das durch den abteilenden Sarkophag zum Dreieck eingegrenzt wird, sitzt der eine Wächter, mit dem Rücken an den Bildrand gelehnt, mit der linken Hand den Kopf stützend, die rechte Hand vor die Augen haltend, vermutlich, um sie vor dem Lichtnimbus zu schützen. Er macht den Eindruck, als ob er im Zustand des Aufwachens sei. Vor ihm auf der Erde liegt ein Vorderlader mit Hakenstanke. Den zugehörigen Pulverbeutel hat er am Gürtel über seinem linken Bein hängen. Der links hinter dem Sarkophag schlafende Wächter stützt sich über gebeugt auf den Rest der Abdeckplatte und nimmt vom ganzen Geschehen nichts wahr.

Der dritte schlafende Wächter findet sich am rechten oberen Ende des Sarkophages und ist durch den auswehenden Mantel Jesu und den Sarkophagdeckel fast verdeckt.

Das Motiv

Über dieses Kernstück des christlichen Glaubens wird in den Evangelien nicht direkt berichtet. Es folgert nur aus dem Bericht über die drei Frauen am Grab, denen der Engel sagt: „*Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden.*“¹⁰⁴⁰

In der westlichen Kunst tritt das Motiv des aus dem Sarg steigenden Christus zuerst in der Ottonischen Buchmalerei zu Beginn des 11. Jh. auf, wobei es zu der Zeit noch keine Begleitpersonen gibt. Erst im 12. Jh. entwickelt sich der mehrfigurige Typ, insbesondere mit den schlafenden Wächtern.¹⁰⁴¹

Diesem Vorbild folgt die Tafel in Zetel.

12. Himmelfahrt

Rechter Seitenflügel – unteres Register (Abb. 139 u. 141, S. 0101)

Die vertikale Bildachse wird oben markiert durch den in eine Wolke entschwindenden Christus, umgeben von einem gemalten Lichtnimbus und geschnitzten Wolken.

In der Mitte erhebt sich der Hügel, von dem Christus aufgefahren ist.

Den unteren Punkt dieser Achse nehmen die kniende Maria und der ebenfalls kniende Apostel Johannes ein. Beide sind in einer s-kurvenförmigen Haltung dargestellt, die vom zurückgebeugten Kopf – den Blick auf den auffahrenden Jesus Christus gerichtet – über den zurückgebogenen Körper zu den leicht vorgesetzten Knien verläuft. Beide sind durch den reichen Faltenfall ihrer Gewänder zusätzlich hervorgehoben und durch

¹⁰⁴⁰ Lk. 24,5-6

¹⁰⁴¹ Sachs 1973, S. 47-48

den nahezu spiegelbildlich verlaufenden Faltenverlauf der Rückenseiten ihrer Mäntel als zentrale Gruppe abgegrenzt.

Bei Maria fällt auf, dass sie, obwohl verheiratet, das Haar lose trägt. So haben aber schon Martin Schongauer in seinem Gemälde „*Geburt Christi*“ von 1480¹⁰⁴² und Friedrich Herlin in seinem Gemälde „*Thronende Mutter Gottes mit Heiligen und der Familie des Malers*“ von 1488¹⁰⁴³ die Mutter Gottes dargestellt und wollen damit ihre Jungfräulichkeit betonen.

Hinter dieser Zweier-Gruppe stehen, nach oben gestaffelt, die weiteren elf Apostel. Alle haben in einer Art andachtsvollem Erstaunen die Köpfe nach oben gerichtet und folgen dem Entschwindenden mit den Blicken.

Auffällig ist, dass zwölf Apostel dargestellt sind, obwohl die Nachwahl des Matthias als Nachfolger für Judas nach der Apostelgeschichte erst nach der Himmelfahrt erfolgte¹⁰⁴⁴. Dies lässt sich als künstlerische Freiheit interpretieren oder der Künstler benutzte eine Vorlage mit zwölf Aposteln.

Die trichterförmige Anordnung der Personen mit dem auffahrenden Jesus Christus im oberen Zentrum führt zu einer Sogwirkung in der Darstellung.

Das Motiv

Die Himmelfahrt Christi ist u. a. in der Apostelgeschichte überliefert¹⁰⁴⁵.

Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Christi stammen aus der Zeit um 400. In der frühen Form wird Christus in der Mandorla von Engeln empor getragen. Um die Wende des ersten Jahrtausends entsteht der Typ des entschwindenden Christus. Man sieht nur noch seine Füße. Unten knien Maria und die Apostel. Für die Anwesenheit Marias gibt es keinerlei biblische Überlieferungen, aber mit dem sich ausbreitenden Marienkult nach dem Konzil von Ephesus 431 ist sie immer häufiger präsent. Der früheste Beleg für die Anwesenheit Marias bei der Himmelfahrt findet sich im Codex Rabbula.

Diese Entwicklungsgeschichte führt zu der hier gewählten Darstellungsform der Himmelfahrt.

13. Die Kreuzigung (Abb. 142 u. 143, S. 0102)

Die Darstellung ist horizontal in zwei Hälften aufgeteilt.

Die obere Hälfte wird beherrscht von den drei Gekreuzigten.

¹⁰⁴² Warnke 1999, S. 134

¹⁰⁴³ Warnke 1999, S. 123

¹⁰⁴⁴ Apg. 1,15-26

¹⁰⁴⁵ Apg. 1,9

In der Mitte dominiert der gekreuzigte Jesus die ganze Komposition. gemäß einer im 12. Jh. beginnenden Darstellungsform erscheint Jesus hier als Toter mit geschlossenen Augen und Lendenschurz¹⁰⁴⁶.

Der Körper ist mit ausgeprägter Anatomie ausgearbeitet. Brustkasten, Bein- und Armsehnen, Knie und Füße sind naturalistisch durchgestaltet. Die Haltung des Gekreuzigten ist betont straff, besonders auch die Arme. Nur die Seitenwunde und eine leichte Neigung des Kopfes deuten auf die Entspannung durch den eingetretenen Tod hin. Hier könnte eine Übergangsposition erkennbar sein zwischen dem leidenden Jesus, der die Passion durchlitten hat und dem Überwinder des Todes, wobei der Schnitzer bei allen Szenen dazu neigt, im Gegensatz zu manchen Holzschnittfolgen – z. B. die „*Passio Dn Iesu Christi*“ von Lucas Cranach“, Amsterdam 1509 – „Jesus mit einer gewissen Straffheit als Überwinder des Leidens darzustellen.

Ganz anders wirken die beiden Schächer. Im Gegensatz zu Jesus, bei dem bestimmte Darstellungsschemata vorgegeben waren, hatte der Künstler bei den Schächern größere Darstellungsfreiheit, die er bis an die Grenze zur Brutalität ausgeschöpft hat. Die Schächer sind nicht genagelt sondern mit den Armen über den Kreuzquerbalken gebunden. Auch bei ihnen legte der Künstler Wert auf die Herausarbeitung der Anatomie. Bei ihnen wirkt sich die Tortur des Kreuzestodes in den qualvoll verzerrten Körperhaltungen aus. Bei beiden sind die Spuren des Brechens der Beine erkennbar, womit das Eintreten des Todes vorm Sabbat beschleunigt werden sollte¹⁰⁴⁷.

Den Hintergrund und gleichzeitig die Abgrenzung zur unteren Bildhälfte bildet eine detailliert ausgearbeitete mittelalterliche Stadtsilhouette als Zitat von Jerusalem.

In der unteren Bildhälfte sind alle die dargestellt, die an der Kreuzigung lt. Evangelien oder anderen Überlieferungen teilnahmen.

Diese auf den ersten Blick etwas verwirrend wirkende Menschenmenge lässt sich in zwei Gruppen unterteilen.

Auf der linken Bildseite finden wir bevorzugt die Menschen, die in einer positiven Beziehung zu Jesus stehen.

Im Zentrum der linken Gruppe kniet, leicht nach links geneigt, die zusammengebrochene Maria mit gefalteten Händen. Ihr weiter Goldmantel fällt in reichen Falten um sie und bauscht sich in einer seitlichen Schwingung halbkreisförmig zu ihren Füßen. Darunter trägt sie ein Brokatkleid. Ihr Blick geht aus dem Bild heraus ins Leere. Ihre Haltung scheint Erschöpfung auszudrücken (Abb. 143, S. 0102).

¹⁰⁴⁶ Sachs 1973, S. 221

¹⁰⁴⁷ Jo. 19,31-32

Hinter ihr steht der sie mit beiden Händen stützende Johannes. Die extrem weit ausschwingende linke Seite seines Mantels umfasst Maria in einer Weise, die an das Motiv der Schutzmantelmadonna erinnert. Der Blick von Johannes ist auf den Gekreuzigten gerichtet.

Links von Maria am Bildrand steht die Hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch, das sie Jesus bei der Kreuztragung reichte und es mit der „vera icon“ zurückbekam. Diese Gestalt ist nur aus mittelalterlichen Legenden überliefert und wird ab ca. 1400 mit der Passion Christi in Verbindung gebracht.¹⁰⁴⁸

Rechts von Maria am Fuß des Kreuzes steht leicht erhöht Maria Magdalena. Ihre Gestalt ist aus verschiedenen Überlieferungen der Evangelisten und Legenden zusammengefügt. Sie wird stets durch eine betont modische Kleidung und unbedeckten Haare hervorgehoben.

Maria Magdalena steht auf dieser Tafel zwischen Maria und dem Kreuz, den Körper zum Kreuz gewandt, den Kopf seitlich gedreht, den Blick nach oben gerichtet und die gefalteten Hände zum Kreuz hin erhoben. Diese gegenläufigen Bewegungen führen zu einer ausgeprägten Spannung innerhalb der Figur. Die Ärmel zeigen die „Schlitz-Mode“, eine modische Extravaganz, die sich nach 1500 durchsetzte¹⁰⁴⁹. Ein besonderes modisches Accessoire sind ihre hüftlangen, steif geflochtenen Zöpfe, die vom Schnitzer sehr detailliert ausgearbeitet sind.

Hinter der Hl. Veronika und Johannes sind nach oben gestaffelt zwei Reiter dargestellt, von denen der hintere mit der linken Hand auf sein linkes Auge zeigt und in der rechten einen <abgebrochenen> Speiß in Richtung auf Jesus hält. Diese Szene geht auf das Johannes-Evangelium zurück, wo es heißt: „*Einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite und sogleich floss Blut und Wasser heraus*“¹⁰⁵⁰, ein Zeichen, dass er tot war. Aus diesem Soldaten wurde schon im Codex Rabbula (586) der Hauptmann Longinus, der fast blind war¹⁰⁵¹. Durch einen an der Lanze herunterlaufenden Blutstropfen Jesu wurde er wieder sehend und fand so zum christlichen Glauben. Dieses Wunder ist hier, wie der Hinweis des Longinus auf sein Auge zeigt, schon geschehen.

¹⁰⁴⁸ Sachs 1973, S. 345

¹⁰⁴⁹ Boehn 1923, S. 98

¹⁰⁵⁰ Jo. 19,34

¹⁰⁵¹ Codex Rabbula 1959, fol. 13a

Die Männer hinter der Hl. Veronika und neben Longinus sowie die Frau hinter Johannes gehören offensichtlich zu der bei Lukas erwähnten großen Menschenmenge, darunter auch Frauen, die um ihn klagten und weinten.¹⁰⁵²

Auf der rechten Seite des Kreuzes sind diejenigen dargestellt, die an der Kreuzigung beteiligt sind.

Im rechten oberen Teil der Figurengruppe ist ein aufwendig gekleideter Reiter dargestellt, der mit seiner rechten Hand auf den toten Jesus zeigt.

Aus der Gestik ist zu schließen, dass er sich im Gespräch mit dem links vor ihm Stehenden befindet, der der Kleidung nach, mit kurzem Rock und Schlitzärmeln, zu den Soldaten gehört. Ersterer dürfte der „gute Hauptmann“ sein, der beim Tod Jesu sagte: *„Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn“*¹⁰⁵³. Sein vollrundes Gesicht hat der Schnitzer sehr porträtthaft ausgearbeitet.

Eine weitere Zweiergruppe rechts unterhalb des Kreuzes ist ebenfalls in ein Gespräch vertieft. Hier stellt der Künstler offensichtlich die bei Matthäus erwähnten Hohenpriester und Schriftgelehrten dar, die mit unterm Kreuz standen¹⁰⁵⁴.

Ein Soldat steht als Wächter neben dem Kreuz, zwei weitere, die sich durch eine gewisse Exaltiertheit auszeichnen, stehen vorne rechts. Beide tragen strumpfhosenartige Beinkleider und Kuhmaulschuhe, die nach 1500 Mode wurden. Die Haltung des linken bildet eine leichte S-Kurve, in seiner rechten Hand hält er einen Speiß. Diese Figur ist lose in den Schreinboden eingesetzt, da sie bei Schließung des um 1950 erneuerten Schreins zu weit vorragt und herausgenommen werden muss.

Bei dem rechten fällt die extrem verdrehte Fußhaltung auf. Bei dieser Figur, die vollplastisch gearbeitet ist, wurde wohl bei einer Restaurierung Ober- und Unterkörper falsch zusammengesetzt. Während der Oberkörper zum Betrachter gewandt ist, sieht man beim Unterkörper auf das Gesäß, gut erkennbar an der Haltung des „linken“ Fußes und der sich auf der Gegenseite befindenden Schamkapsel.

Alle dargestellten Personen – bis auf die zwei Figuren vorne rechts – sind auf das Ereignis des Todes Jesu bezogen.

Den Hintergrund bildet über einer hügeligen Landschaft eine mittelalterliche Stadtsilhouette, die Jerusalem zitiert.

¹⁰⁵² Lk. 23,27

¹⁰⁵³ Mk. 15,3

¹⁰⁵⁴ Mt 27,41

Das Motiv

Die Kreuzigung als zentrales Thema der Passionsgeschichte gehört zu den bedeutendsten Motiven der christlichen Kunst. Dadurch, dass alle Evangelisten darüber berichtet haben, verfügt die darstellende Kunst über eine umfangreiche Überlieferung. Die erste sicher datierbare Darstellung der Kreuzigung Christi stammt aus dem mesopotamischen Codex Rabbula von 586¹⁰⁵⁵.

Im 14./15. Jh. entwickelte sich die Kreuzigungsdarstellung zu einer zunehmend volkreichen Szene, auf der alle Personen dargestellt wurden, die mit dem Geschehen in Zusammenhang gebracht werden konnten.

Aus dieser Darstellungsphase stammt die Zeteler Kreuzigung. Es sind einschließlich der Gekreuzigten 19 Personen dargestellt.

14. Predella

Die Predella und die Abendmahls-Darstellung wurden um 1950/51 von dem Holzbildhauer Wilhelm Kunst aus Zetel eingebracht¹⁰⁵⁶. Die Abendmahlsszene ist eine sehr lebendig geschnitzte Kopie des Abendmahls von Leonardo da Vinci von 1497.

Geschichte des Altars

Der Flügelaltar stand bis 1617 und von 1700 – 1793 auf dem Hauptaltar. Von 1793 bis 1951 hing er an der Südwand über der Kanzel und seit 1951 hat er wieder seinen Platz auf dem Stipes des Hauptaltars¹⁰⁵⁷, in der Zwischenzeit schmückten den Altar „drei Bilder, auf Holz gemalt, ohne Wert.“¹⁰⁵⁸ Das Kreuzigungsgemälde war gefasst in einen Rahmen, der mit Wappen und Namen von 16 Adels- und Bauerngeschlechtern bemalt war. Im KDM von 1909 heißt es: „Es wird vermutet, dass der Rahmen mit den Wappen zu diesem <Schnitzaltar> gehört habe und dass die darauf Genannten dessen Stifter zur Zeit des Zeteler Friedens 1517 waren“¹⁰⁵⁹.

Daraus lässt sich ableiten, dass zu dieser Zeit – 1909 – die geschnitzten Tafeln nicht mehr in ihrem Originalschrein standen. Nach einer Abbildung im KDM¹⁰⁶⁰ waren die Tafeln ohne Rücksicht auf die Chronologie willkürlich in einen Schrein eingesetzt. Der jetzige Zustand des Altarschreins geht nach dem Restaurierungsbericht der Firma Ochsenfarth¹⁰⁶¹ auf die Zeit der Umsetzung von der Südwand wieder auf den Altar Anfang der 50er Jahre des 20. Jh. zurück. Zu der Zeit wurden ein neuer Schrein und

¹⁰⁵⁵ Sachs 1973, S. 219-223 u. Codex Rabbula 1959, fol. 13a

¹⁰⁵⁶ Schmacker 2000, S. 5

¹⁰⁵⁷ Schmacker 2000, S. 3

¹⁰⁵⁸ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 146-147

¹⁰⁵⁹ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 148

¹⁰⁶⁰ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 148

¹⁰⁶¹ Ochsenfarth 2002, S. 5

das Abendmahlsrelief in der Predella angefertigt. Gleichzeitig wurden die Tafeln wieder in eine chronologische Reihenfolge gebracht bei horizontaler Leserichtung über die ganze Altarbreite. Diesen Zustand fand Ochsenfarth vor. Der Verbleib des Originalschreins war nicht zu klären.

Die Aufgabe der Restaurierung von 1996/97, die der Restaurierungsbericht von 2002 dokumentiert, war die Wahrung der erhaltenen Farbfassung aus der Zeit um 1600, eine Neufassung des Altarschreins sowie der Reliefhintergründe. Ferner wurden die zu der Zeit leeren Schriftfelder unter den Reliefs mit neuen Beischriften versehen¹⁰⁶².

Die verlorengegangenen Maßwerkschleier wurden nach Vorlagen aus dem Altar in der Kirche St. Johannes Baptist in Bad Zwischenahn in Epoxidharz erneuert.

Stilistische Einordnung und Datierung

Das gesamte alte Figurenprogramm dieses Schnitzaltars zeichnet sich durch Lebendigkeit, Natürlichkeit und Individualisierung der Figuren aus. Bei der Komposition der Szenen versteht es der Künstler, durch Reduzierung auf das Wesentliche eine Verdichtung der Szenen zu erreichen.

Die Gesichter wirken dagegen etwas standardisiert, ihnen fehlt meist die porträtartige Lebendigkeit.

In seinem Werkkatalog „Der Meister von Osnabrück“ von 1978 führt Manske diesen Altar noch nicht auf, schreibt ihn aber in seinem Aufsatz im Katalog „Stadt im Wandel“ von 1985 der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zu, ohne auf Einzelheiten einzugehen¹⁰⁶³. Dem schließt sich der Dehio in seiner Ausgabe von 1992 an und schreibt, dass dieser Altar „*Anklänge an die Werke aus dem Kreis um den Meister von Osnabrück*“¹⁰⁶⁴ zeige. Zu dieser Schule rechnet Hans-Joachim Manske im Oldenburgischen die Altäre von Bad Zwischenahn (Abb 41, S. 0030) und Edewecht sowie den Altar von Cleverns in der Herrlichkeit Jever¹⁰⁶⁵ (siehe Cleverns). Diese Zuschreibung wirkt nachvollziehbar.

Ebenso wie u. a. in Icker (Kreis Osnabrück)¹⁰⁶⁶ und Cleverns finden sich in Zetel die rundlichen Kopfformen und die Vorliebe der Schule für dynamisch gebogene Körperhaltungen. Beide Altäre werden von Manske der „Schule des Meisters von Osnabrück“ zugeschrieben und auf die Zeit um 1525 datiert.

¹⁰⁶² Ochsenfarth 2002, S. 4

¹⁰⁶³ Manske 1985, S. 356

¹⁰⁶⁴ Dehio 1992, S. 177

¹⁰⁶⁵ Manske 1978, SS. 279, 191, 189

¹⁰⁶⁶ Manske 1978, S. 204

Das Zusammendrängen der Figuren unter dem Kreuz in Zetel und Icker wirkt ähnlich. Besonders auffallend ist die nahezu identische Darstellung der trauernden Frauen mit Johannes. Die Übereinstimmung geht von der Körperhaltung bis zur Gewandbehandlung. Die entsprechende Gruppe in dem Altar von Oldendorf (Kreis Osnabrück) zeigt deutliche Ähnlichkeit. Diesen Altar schreibt Manske ebenfalls dieser Schule oder der Werkstatt zu und datiert ihn auf 1520-25¹⁰⁶⁷.

Eine weitere Verwandtschaft ergibt sich zwischen den Altären von Zetel und Bad Zwischenahn (Abb. 41, S. 0030) in der dynamisierten Gewandbehandlung, beispielsweise bei der Maria unterm Kreuz, bei der Auferstehung und bei der Maria-Johannes-Gruppe der Himmelfahrt (Abb. 144, S. 0103).

Ebenfalls das Motiv von ein bis zwei in Einzelfiguren in der unteren rechten Ecke der Kreuzigungsszene findet sich neben Zetel in Bad Zwischenahn (lt. Manske Schule des Meisters von Osnabrück, um 1525), Rödinghausen (lt. Manske Schule, durch Inschrift datiert 1520) und Cleverns. In allen Fällen heben sich diese Figuren durch eine von den übrigen Figuren abweichende modisch betonte Kleidung sowie eine affektierte Haltung ab und dadurch, dass sie nicht in die Handlung eingebunden sind.

Da die Altäre in Edewecht und Bad Zwischenahn für die Schule des Osnabrücker Meister als gesichert angesehen werden können und Zetel seit 1517 zu Oldenburg gehörte, erhöht dies auf Grund der gleichen Landesherrschaft die Wahrscheinlichkeit, dass auch dieser Altar in die Gruppe der Schule oder Werkstatt des Osnabrücker Meisters gehört.

Gemäß den Vergleichen führt dies zu einer Datierung um 1520-1525 wie bei den benachbarten Altären von Cleverns, Bad Zwischenahn und Edewecht. Der Dehio datiert auf 1520¹⁰⁶⁸.

Die Frage nach dem Auftraggeber

Schriftliche Überlieferungen hierzu gibt es nicht. In „*Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg*“ von 1909 wird berichtet, dass auf dem alten Gehäuse, das 1950/51 ausgetauscht wurde, die Namen und Wappen von 16 Hofbesitzern angebracht waren, die als die Stifter des Altars angesehen werden¹⁰⁶⁹.

Standort des Altars

Zetel liegt auf der Nordostflanke des oldenburgisch-ostfriesischen Geestrückens auf sturmflutsicherem Gebiet. Nach Grabungsbefunden gab es hier schon im 11/12. Jh.

¹⁰⁶⁷ Manske 1978, S. 240-241

¹⁰⁶⁸ Dehio 1992, S. 1428-1429

¹⁰⁶⁹ Bau- und Kunstdenkmäler 1909, S. 147-148

eine Holzkirche, die in der ersten Hälfte des 13. Jh. durch die jetzige Kirche ersetzt worden sein soll¹⁰⁷⁰.

Die Mauern der Kirche sind im unteren Teil mit Granitsteinen gebaut, die aber überwiegend nicht mehr im originalen Verbund liegen. Der obere Teil des aufgehenden Mauerwerks ist mit unterschiedlichen Backsteinen gemauert, ohne zum Granit einen glatten Abschluss zu bilden. Dies spricht für zahlreiche Reparaturen.

Auf der Ostseite lassen halbkreisförmig im Boden noch erkennbare Steine auf eine ehemalige Rundapsis schließen¹⁰⁷¹.

Noah datiert den ursprünglichen Bau dieser Kirche auf die erste Hälfte des 13. Jh. Zu Beginn des 15. Jh. wurde sie zerstört und unter Verwendung alten Baumaterials wieder aufgebaut.

Der Altarraum vor der glatt abschließenden Ostwand liegt drei Stufen erhöht. Dort steht auf einem verputzten Stipes der Flügelaltar.

¹⁰⁷⁰ Noah 1991, S. 127-128

¹⁰⁷¹ Noah 1991, S. 128

Literaturverzeichnis

Bibel:

Die Bibelstellen werden zitiert nach der *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart 1980

Quellen:

- | | |
|---------------------|---|
| Brüggemann 1961 | Brüggemann, Erich: <i>Kostenanschlag für die Restaurierung des Altars in Filsum mit Aufzählung der vorgesehenen Arbeitsgänge</i> , Stöckte 1961, im Archiv des niedersächsischen Landesamtes für Denkmalspflege, Stützpunkt Oldenburg |
| Corpora Bonorum | Exzerpte der Corpora Bonorum des Kunstreferats der Landeskirche Hannover (transkribiertes Manuskript) |
| Furmanek 2003 | Furmanek, Peter: <i>Dokumentation: Spätgotischer Schnitzaltar Arle</i> (Manuskript), Hannover 2003, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Arle |
| Holstein 2002 | Holstein, Johann: <i>Arbeitsbericht: Durchgeführte Konservierungsarbeiten an der Altarpredella der ev. luth. Kirche in Loquard</i> (Manuskript), Aurich 2002, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich |
| Icks 1997 | Icks, Horst: <i>Schlussbericht zur Restaurierung des Kreuzigungsaltars in Hage</i> (Manuskript), Bramsche 1997, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich |
| Ihlower Altar 1982 | Aktennotiz: <i>Aurich, ev. luth. St. Lamberti, Schäden am Ihlower Altar</i> (Manuskript), Hannover 1982, Archiv des niedersächsischen Landesamtes für Denkmalspflege, Stützpunkt Oldenburg, Altakte |
| Kirchenbuch Wüppels | <i>Kirchenbuch der Gemeinde Wüppels</i> , Bd. II, 5 1724-178, S. 5, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Wüppels - St. Joost / Hohenkirchen |
| Kräckel-Hansum 1997 | Kräckel-Hansum, Thomas: <i>Technologische Untersuchung des Hochaltars der ev. St. Stephanus-Kirche zu Schortens</i> , (Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim-Holzminde), Manuskript, Hildesheim 1997, im Archiv von Ingeborg Nöldeke, Schortens |
| Kummer 1982 | Kummer, Wolfram: <i>Restaurierungsgutachten für Altar---der Gemeinde Funnix</i> (Manuskript), Pattensen 1982, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege, Außenstelle Osnabrück |

- Kummer 1984 Kummer, Wolfram: *Durchgeführte Restaurierungsmaßnahmen am Altar in Aurich* (Manuskript), Pattensen, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich
- Kummer 1995 Kummer, Wolfram: *Restauratorisch-technische Befunduntersuchung am Flügelaltar in Filsum* (Manuskript), Pattensen 1995, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich
- Kummer 1996 Kummer, Wolfram: *Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen am spätgotischen Flügelaltar Filsum gemäß Angebot* (Manuskript), Pattensen 1995, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich
- Kummer 2000 Kummer, Wolfram: *Dokumentation der durchgeführten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen am Altar von Buttforde* (Manuskript), Pattensen 2000, im Archiv der Ev. luth. Landeskirche Hannover, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück, Außenstelle Aurich
- Ochsenfarth 1984 Ochsenfarth Restaurierungen¹⁰⁷²: *Untersuchungsbericht über den Flügelaltar in Wüppels*, (Manuskript) Paderborn 1984, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Wüppels, Wüppels - St. Joost / Hooksiel
- Ochsenfarth 1986 A. Ochsenfarth OHG, *Restaurierungsbericht des Oldorfer Altars* (Manuskript), Paderborn 1986, im Archiv der Gemeinde Oldorf - Hohenkirchen
- Ochsenfarth 1988 Ochsenfarth Restaurierungen: *Restaurierungsbericht Flügelaltar Sillenstede*, Manuskript, Paderborn 1988, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Sillenstede
- Ochsenfarth 1988 Ochsenfarth Restaurierungen: *Restaurierungsbericht des Flügelaltars Wüppels*, (Manuskript) Paderborn 1988, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Wüppels, Wüppels - St. Joost / Hooksiel
- Ochsenfarth 2000 Ochsenfarth Restaurierungen: *Restaurierung des Hauptaltars - Evangelische Kirche St. Martin - Tettens / Wangerland*, Paderborn 2000, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Tettens

¹⁰⁷² Die unterschiedlichen Firmierungen der Firma Ochsenfarth sind den Briefbögen entnommen.

- Ochsenfarth 2001 Ochsenfarth Restaurierungen: *Restaurierung des Hochaltars der ev. Kirche St. Stephanus zu Schortens, Kreis Friesland* (Manuskript), Paderborn 2001, im Archiv von Ingeborg Nöldeke, Schortens und im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Schortens
- Ochsenfarth 2002 Ochsenfarth Restaurierungen GmbH: *Konservierung des spätgotischen Flügelaltars der evangelischen Kirche St. Martin, Zetel 1996/1997*, Paderborn 2002, im Archiv der Ev. luth. Gemeinde Zetel
- Oetken 1962 Oetken, Hermann, Kirchenmaler: *Rechnung und Auflistung der Restaurierungsarbeiten in der Kirche zu Filsum*, Delmenhorst 1962, im Archiv des Niedersächsischen Landesamt für Denkmalspflege, Stützpunkt Oldenburg

Nachschlagwerke

- Dehio 2000 Feldmann, Hans Christian u. a. (Bearb.): *Georg Dehio Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler - Mecklenburg-Vorpommern*, München 2000
- Dehio 1992 Weiß, Gerd u. a. (Bearb.): *Georg Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler – Bremen, Niedersachsen*, München 1992
- Dehio 1977 Kiesow, Gottfried u. a. (Bearb.): *Georg Dehio Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler - Bremen, Niedersachsen*, München 1977
- DTV Lexikon 1990 DTV Lexikon, Band 14, München 1990
- Fischer-Wollpert 2004 Fischer-Wollpert, Rudolf: *Lexikon der Päpste*, Wiesbaden 2004
- LCI, Bd. 5, 1973 Braunfels, Wolfgang u. a. (Hrsg.):
LCI, Bd. 6, 1974 *Lexikon der christlichen Ikonographie*,
Rom - Freiburg - Basel - Wien 1972 - 1975
- Loschek 1999 Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1999
- Physiologus 1981 *Physiologus – Frühchristliche Tiersymbolik*, (aus dem Griechischen übersetzt von Ursula Treu), Berlin 1981
- RDK 1958 Gall, Ernst – Heydenreich, L. H. / Zentralinstitut für
RDK 2003 Kunstgeschichte (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart - München 1958 - 2003
- Sachs 1973 Sachs, Hannelore – Badstübner, Ernst – Neumann, Helga: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973

- Wenz 1998 Wenz, Günther: *Sakramente* in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 29, Berlin – New York 1998

Literatur

- Angenendt 1991 Angenendt, Arnold: *Das Frühmittelalter*, Stuttgart 1991
- Adam von Bremen Adam von Bremen (J. C. M. Laurent u. Wattenbach, W. übers.), Heine, Alexander (Hrsg.): *Hamburger Kirchengeschichte - Geschichte der Erzbischöfe von Hamburg*, Essen - Stuttgart 1986
- Bau- u. Kunstdkm. 1909 Großherzogliches Staatsministerium (Hrsg.): *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg*, 5. Heft: *Die Ämter Brake, Butjadingen, Varel, Jever und Rüstringen*, Neudruck der Ausgabe von 1909, Osnabrück 1976
- Beckerath 1994 Beckerath, Astrid von: *Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur (Dissertation)*, Ammersbek 1994
- Belting 1991 Belting, Hans: *Bild und Kult - eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991
- Boehn 1923 Boehn, Max von: *Die Mode – Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923
- Boehn 1925 Boehn, Max von: *Die Mode – Menschen und Moden im Mittelalter vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance*, München 1925
- Bonsdorff 1994 Bonsdorff, Jan von: *Zur Methode der kunsthistorischen Großraumforschung: Die mittelalterlichen Holzskulpturen in Schleswig-Holstein* in: Albrecht, Uwe - Bonsdorff, Jan von (Hrsg.): *Figur und Raum - Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, S. 9-20
- Boodt 1999 Boodt, Ria de: *Befunde zu den Antwerpener Altarschreinen der Spätgotik aus der ersten Hälfte des 16. Jh.*, in: Rommé, Barbara (Hrsg.): *Der Niederrhein und die alten Niederlande – Kunst und Kultur im späten Mittelalter*, in: Schriften der Heresbach-Stiftung, Kalkar, Band 9, Bielefeld 1999, S. 207-220
- Cazelles 1988 Cazelles, Raymond – Rathofer, Johannes: *Das Stundenbuch des Duc de Berry – Les Très Riches Heures*, München 1988
- Codex Rabbula Ceccechelli, Carolus – Furlani, Ioseph – Salmi, Marius curaverunt: *EVANGELIARII SYRIACI, VULGO RABBULAE; IN BIBLIOTHE MEDICEA-LAURENTIANA (PLUT. I;56) ADSERVATI ORNAMENTA EDENDA NOTISQUE INSTRUENDA; OLTUN & LAUSONAE MCMLIX (1959)*

- Coldewey 1976 Coldewey, Dettmar: *Frisia Orientalis - Daten zur Geschichte des Landes zwischen Ems und Jade*, Wilhelmshaven 1976
- Decker 1985 Decker, Bernhard: *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers* (Dissertation), Bamberg 1985
- Deeters 1985 Deeters, Walter: *Kleine Geschichte Ostfrieslands*, Leer 1985
- Diederichs 2005 Diederichs-Gottschalk, Dietrich: *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Norddeutschland*, in: *Adiaphora - Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus*“ (Hrsg.: v. Poser und Groß-Naedlitz, Hasso) Regensburg 2005
- Eickermann 2003 Eickermann, Angelika - Weber, Fritz: *Wegweiser durch die St. Martinskirche zu Tettens*, Tettens 2003
- Emmius (1616) 1982 Emmius, Ubbo (aus dem Lateinischen von Erich von Reeken): *Ostfriesland (Führung durch Ostfriesland, d. h. genaue geographische Beschreibung Ostfrieslands)*, (nach der Originalausgabe von 1616) Frankfurt 1982
- Fastenau 1930 Fastenau, J.: *Ostfriesische Kirchengeschichte in Umrissen*, Emden 1930
- Fissen 1960 Fissen, Karl: *Jever - Volkskundliches aus einer kleinen Stadt und ihrer Landschaft*, Jever 1960
- Flühler-Kreis 1998 Flühler-Kreis, Dione: *Funktion, Form und Bildprogramm spätgotischer Flügelaltäre*, in: Beckerath, Astrid von - Nay, Marc Antoni - Rutishauser, Hans (Hrsg.): *Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Lichtenstein Chur* 1998
- Foss o. J. Foss, Grethe (Übers. Fjelrad, Gisela H.): *Der Dom zu Århus*, Århus o.J.
- Galle 2001 Galle, Jost - Holstein Johann: *Der Ihlower Altar wird restauriert*, in Galle, Jost – Junge, Brigitte – Traxler, Franz – Wittkugel, Gerh. (Hrsg.): *Passion und Propaganda - Ostfriesische Altarbilder in Religion und Kunst*, Aurich 2001, S. 29-32
- Gräber 1992 Gräber, Olaf: *Mittelalterliche Holzplastik im norddeutschen Küstenraum*, Schlossmuseum Jever, Museumsmaterialien 3, Jever 1992
- Gmelin 1974 Gmelin, Hans Georg: *Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen*, München – Berlin 1974
- Haffke 2000 Haffke, Bernhard: *750 Jahre Sankt-Paulus-Kirche, Filsum*, Filsum 2000 (im Internet unter www.juemen.de-Kirchen-Filsum)

- Haiduck 1986 Haiduck, Hermann: *Die Architektur der mittelalterlichen Kirchen im ostfriesischen Küstenraum*, Aurich 1986
- Hamann 1955 Hamann, Richard: *Geschichte der Kunst – Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1955
- Hegner 1996 Hegner, Kristina: *Die Verarbeitung der Druckgraphik von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Hans Schäufelein in den deutschen Schnitzwerkstätten des 16. Jh.*, in: Albrecht, Uwe - Kaldewei, Gerhard - Krohm, Hartmut - Lemaitre, Ute - Lins, Ursula. (Hrsg.): *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann - Werk und Wirkung*, Berlin 1996, S. 165-179
- Heise 1993 Heise, Brigitte - Vogeler, Hildegard: *Die Altäre des St. Annen-Museums*, Lübeck 1993
- Heussi 1981 Heussi, Karl (Hrsg.): *Kompendium der Kirchengeschichte*, Tübingen 1981
- Jahn 1955 Jahn, Johannes: *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955
- Janssen 1957 Janssen, L: *Aus der Familie Kröpelin*, in: *Heimatkunde und Heimatgeschichte*, Aurich 1957, Folge 11, S. 41-42
- Joedecke 1978 Joedecke, Bernd: *Geschlossene Gesellschaft*, in *Geo* 1978, Nr. 10, S. 8-32
- Karrenbrock 1992 Karrenbrock, Reinhard: *Evert van Roden - Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Johanniskirche*, Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 31, Osnabrück 1992
- Killisch 1998 Killisch, Sieglinde - Müller, Siegfried - Reinbold, Michael (Hrsg.): *Oldenburg - Kulturgeschichte einer historischen Landschaft*, Oldenburg 1998
- Kitzlinger 1996 Kitzlinger, Christine: *Die künstlerische Umsetzung graphischer Vorlagen im Passionszyklus des Bordesholmer Retabels*, in: Albrecht, Uwe - Kaldewei, Gerhard - Krohm, Hartmut - Lemaite, Uta - Lins, Ursula (Hrsg.): *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann - Werk und Wirkung*, Berlin 1996, S. 109-135
- Knöfel 2005 Knöfel, Achim: *Das frühe gotische Altarretabel von Wiarden*, in: *Mitteilungsblatt der oldenburgischen Landschaft*, Heft 123, 1. Quartal 2005, S. 1-4
- Kowalewsky o. J. Kowalewsky, Christfried u. a.: *Kirche St. Cosmas und Damian zu Wiarden*, Wiarden o. J.

- Krawitz 1995 Krawitz, Rainer - bearbeitet v. Lengen, Monika van: *Ostfriesland mit Jever- und Wangerland*. DuMont Landschaftsführer, Köln 1995
- Kroesen 2004 Kroesen, Justin E. A. - Steensma, Regnerus: *The Interior of the medieval Village Church*, Leuven 2004
- K. V. Hage 1999 Kirchenvorstand Hage (Hrsg.): *Evangelisch-lutherische St.-Ansgari-Kirche zu Hage*, Hage 1999
- K. V. Aurich 1985 Kirchenvorstand der Ev. luth. Lamberti-Gemeinde Aurich: *150 Jahre Lamberti-Kirche in Aurich*, Aurich 1985
- Legenda Aurea 1999 Voragine, Jacobus de (Übers. Richard Benz): *Die Legenda Aurea*, Gütersloh 1999
- Lengen 1996 Lengen, Hajo van: *Bauernfreiheit und Häuptlingsherrlichkeit*, in: Behre, Karl Ernst - Lengen, Hajo van (Hrsg.): *Ostfriesland - Geschichte und Gestalt einer Kulturlandschaft*, Aurich 1996, S. 113-134
- Lengen 1999 Lengen, Hajo van: *Die Ostfriesische Landschaft in Aurich*, Aurich 1999
- Lengen 2003 Lengen, Hajo van: *Tota Frisia: Sieben Seelande und mehr - Die territoriale Gliederung des freien Frieslands im Mittelalter*, in: Lengen, Hajo van (Hrsg.), bearbeitet von Driever, Rainer - Koppers, Wilhelm: *Die Friesische Freiheit des Mittelalters - Leben und Legende*, Aurich 2003, S. 56-89
- Lengen 2003 Lengen, Hajo van: *Die Friesische Freiheit - Leben und Legende - Einführung*, in: Lengen, Hajo van (Hrsg.) bearb. von Driever, Rainer - Koppers, Willem: *Die Friesische Freiheit des Mittelalters - Leben und Legende*, Aurich 2003, S. 8-13
- Lentes 2000 Lentes, Thomas: *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses*, in: Krüger, Klaus - Nova Alessandro (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit*, Mainz 2000, S. 22-46
- Leppien 1999 Leppien, Helmut R.: *Meister Francke – Thomas Altar – 1424-1436* in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Goldgrund und Himmelslicht – Die Kunst des Mittelalters in Hamburg* (Katalog), Hamburg 1999, S. 140-142
- Lins 1994 Lins, Ursula - Bünsche, Bernd (Schleswig): *Die Restaurierung des Flügelaltars aus der St. Laurentiuskirche zu Ries bei Apenrade*, in: Albrecht, Uwe - Bonsdorff, Jan von (Hrsg.): *Figur und Raum - Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, S. 181-189, Berlin 1994

- Logan 2005 Logan, F. Donald (Übers. Nicolai, Karl H.): *Geschichte der Kirche im Mittelalter*, Darmstadt 2005
- Manske 1978 Manske, Hans-Joachim: *Der Meister von Osnabrück* (Dissertation), Osnabrück 1978
- Manske 1985 Manske, Hans-Joachim: *Osnabrücker Plastik um 1500 - Der Auftragsmarkt, die Produktionsbedingungen und die führenden Werkstätten* in: Meckseper, Cord (Hrsg.): *Stadt im Wandel* (Katalog), Stuttgart-Bad Cannstatt 1985, S. 343-370
- Manske 1988 Manske, Hans-Joachim: *Meister von Osnabrück und die Nienburger Apostel innerhalb des Gesamtwerks*, Manuskript eines Vortrages im Museum Nienburg, Nienburg 1988
- Meier 2003 Meier, Esther: *Die Gregorsmesse im Bildprogramm der Antwerpener Schnitzretabel*, in: Welzel, Barbara – Lentjes, Thomas - Schlie, Heike (Hrsg.): *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikirche*, Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft, Band 2, Bielefeld 2003, S. 183-199
- Meinhard 1928 Meinhard, Hanns: *Der Meister von Osnabrück - Sein Werk und seine Werkstatt* (Dissertation), Marburg 1928
- Melchers 1931 Melchers, Hans: *Die Westfälische Steinskulptur von 1500-1560* (Dissertation), Emsdetten 1931
- Mithoff 1880 Mithoff, H. Wilh. H.: *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*, Band 7: *Fürstentum Ostfriesland und Harlingerland*, Hannover 1880
- Moeller 1965 Moeller, Bernd: *Frömmigkeit in Deutschland um 1500*, in ARG. Jg. 56, 1965, S. 5-31
- Moeller 1991 Moeller, Bernd: *Probleme des kirchlichen Lebens vor der Reformation*, in: Schilling, Johannes (Hrsg.): *Die Reformation und das Mittelalter - Kirchenhistorische Aufsätze*, Göttingen 1991, S. 86-97
- Mol 2003 Mol, Johannes A.: *Friesische Freiheit in Kirchspiel und Kloster*, in: Lengen, Hajo van (Hrsg.), bearb. von Driever, Reinhard - Koppers, Willem: *Die Friesische Freiheit des Mittelalters - Leben und Legende*, Aurich 2003, S. 194-245
- Mrusek 1976 Mrusek, Hans-Joachim: *Drei Sächsische Kathedralen*, Dresden 1976

- Mussbacher 1977 Mussbacher, Norbert: *Die Marienverehrung der Cistercienser*, in: Schneider, Ambrosius – Wienand, Adam – Bickel, Wolfgang – Coester, Ernst (Hrsg.): *Die Cistercienser*, Köln 1977, S. 165-181
- Noah 1969 Noah, Robert: *Die mittelalterlichen Kirchen im Harlingerland*, Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Band 51, Aurich 1969
- Noah 1983 Noah, Robert: *Bonifatius-Kirche Arle*, Aurich 1983
- Noah 1989 Noah, Robert: *Gotteshäuser in Ostfriesland*, Norden 1989
- Noah 1991 Noah, Robert: *Gotteshäuser in Friesland und Wilhelmshaven*, Norden 1991
- Noah 1996 Noah, Robert: *Die Ausstattung der Kirchen*, in: Behre, Karl-Ernst - Lengen, Hajo van (Hrsg.): *Ostfriesland - Geschichte und Gestalt einer Kulturlandschaft*, Aurich 1996, S. 289-309
- Noah 2003 Noah, Robert: *Die Marienkirche zu Buttforde*, in: *Harlinger Heimatkalender 2003*, Esens o. J. (2002), S. 42-45
- Noah 2005 Noah, Robert: *Die Kirche in Funnix*, in: *Harlinger Heimatkalender 2005*, Wittmund und Esens o. J. (2004), S. 59-66
- Nöldeke 1998 Nöldeke, Ingeborg: *Der Schortenser Altar - Seine Geschichte und die Kupferstichvorbilder des Israhel van Meckenem*, Oldenburg 1998
- Nöldeke 2003 Nöldeke, Ingeborg: *Siehe, es ist alles neu geworden - Der Schortenser Altar ist restauriert*, Jever 2003
- Nöldeke o. J. Nöldeke, Ingeborg: *Die Schortenser St. Stephanus-Kirche*, Schortens o. J. (2004?)
- Pernoud 1994 Pernoud, Régine: *Königin der Troubadoure - Eleonore von Aquitanien*, München 1994
- Petri 1994 Petri, Wolfgang: *Fräulein Maria von Jever - Studien zur Persönlichkeit und Herrschaftspraxis*, (Dissertation), Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Band 73, Aurich 1994
- Postel 1999 Postel, Rainer: *Die Folgen der Reformation für die Kunst*, in: Plagemann, Volker (Hrsg.): *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg - Aufsätze zur Kulturgeschichte*, Hamburg o. J. (1999), S. 273-280
- Robra 1951 Robra, Günther: *Der Filsumer Schnitzaltar und seine Herkunft*, in: *Ostfriesland, Mitteilungsblatt der Ostfriesischen Landschaft*, Dezember 1951, 4. Heft, S. 1-5

- Robra 1959 Robra, Günther: *Mittelalterliche Holzplastik in Ostfriesland*, Leer 1959
- Robra 1985 Robra, Günther: *Wie kamen katholische Heiligenbilder auf den evangelischen Altaraufsatz?* In: *Ostfriesenzeitung*, Beilage *Unser Ostfriesland*, Aurich 1985, Nr. 21, S. 1-2
- Robra 1989 Robra, Günther: *Der Passionsaltar in Loquard*, Leer 1989
- Robra 1996 Robra, Günther: *Die Liudger-Kirche von Holtgaste im Reiderland*, Holtgaste 1996
- Robra 2001 Robra, Günther: *Ein Blick in die Werkstätten*, in: Galle, Jost – Junge, Brigitte – Traxler, Franz – Wittkugel, Gerhard (Hrsg.): *Passion und Propaganda – Ostfriesische Altarbilder in Religion und Kunst*, Aurich 2001, S. 23-25
- Rödiger 1978 Rödiger, Hans-Bernd - Wilkens, Klaus: *Friesische Kirchen im Jeverland und Harlingerland*, Jever 1978
- Rödiger 1983 Rödiger, Hans-Bernd - Ramm, Heinz: *Friesische Kirchen im Auricherland, Norderland, Brokmerland und in der Krummhörn*, Jever 1983
- Rommé 1994 Rommé, Barbara: *Typologie und Landschaftsstil - Ein Beitrag zur systematischen Auswertung des "Gesamtkunstwerkes Retabel" am Beispiel des Niederrheins*, in: Albrecht, Uwe - Bonsdorff, Jan von (Hrsg.): *Figur und Raum - Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, S. 221-231
- Ronig 1977 Ronig, Franz J.: *Codex Egberti*, Trier 1977
- Rosenfeld 1994 Rosenfeld, Jörg: *Fragen zur nicht polychromierten Retabel-Skulptur des Spätmittelalters in Schleswig-Holstein*, in: Albrecht, Uwe - Bonsdorff, Jan von - Henning, Anette (Hrsg.): *Figur und Raum - Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeografischen Kontext*, Berlin 1994, S. 233-249
- Schaden 1967 Schaden, Christoph: *Die Antwerpener Schnitzaltäre im ehemaligen Dekanat Zülpich*, Köln 2000
- Schäfer 2003 Schäfer, Ulrich: *Assemblagetechnik und Arbeitsteilung der Antwerpener Bildschnitzer*, in: Welzel, Barbara - Lentjes, Thomas – Schlie, Heike (Hrsg.): *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerche*, Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft, Bd. 2, Bielefeld 2003, S. 111-127

- Schlie 2003 Schlie, Heike: *Von außen nach innen, am Scharnier von Präsenz und Absenz – Die Gregorsmesse und die Medialität des Klappretabels*, in: Welzel, Barbara – Lentjes, Thomas – Schlie, Heike (Hrsg.): *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikirche*, Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft Bd. 2, Bielefeld 2003, S. 201-222
- Schmacker 2000 Schmacker, Reinhold: *Die Sankt-Martins-Kirche zu Zetel im Wandel der Zeiten 1250-2000*, Zetel 2000
- Schmidt 1975 Schmidt, Heinrich: *Politische Geschichte Ostfrieslands*, in: *Ostfriesland im Schutze des Deiches, Beiträge zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des ostfriesischen Küstenlandes*, Band 5, Leer 1975
- Schmitz-Ehmke 1996 Schmitz-Ehmke - Fischer, Barbara (Hrsg.): *Stadt Schleiden* in: *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I Rheinland*, 9.9, Berlin 1996, S. 48-49
- Schneider 1977 Schneider, Ambrosius - Wienand, Adam - Bickel, Wolfgang - Coester, Ernst (Hrsg.): *Die Cistercienser*, Köln 1977
- Schollmeyer 2004 Schollmeyer, Lioba: *Jan Joest: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500* (Dissertation), Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, Band. 11, Bielefeld 2004
- Schunke 1978 Schunke, Siegfried: *Vom Häuptlingssitz zum Küstenbadeort – Esens – ein Stück ostfriesischer Geschichte*, Esens 1978
- Smid 1974 Smid, Menno: *Ostfriesische Kirchengeschichte*, in: *Ostfriesland im Schutze des Deiches, Beiträge zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des ostfriesischen Küstenlandes*, Band 6, Pewsum 1974
- Spielmann 1994 Spielmann Heinz (Hrsg.), Katalog, bearb. von Zubek, Paul - Spielmann, Heinz : *Schloss Gottorf und seine Sammlungen - Mittelalter*, Schleswig 1994
- Stange 1954 Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik - Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515*, Band 4, Berlin 1954
- Starcke 1890 Starcke: *Der Altarschrein in der Lamberti-Kirche zu Aurich*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden*, 9. Band – Heft 1, Emden 1890, S. 67-71
- Stuttmann 1940 Stuttmann, Ferdinand - Osten, Gert von der: *Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters*, Berlin 1940

- Waldburg-Wolfegg 1997 Waldburg-Wolfegg, Christoph Graf zu: *Venus und Mars - Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München - New York 1997
- Warnke 1999 Warnke, Martin: *Geschichte der deutschen Kunst*, Band 2: *Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400 – 1750*, München 1999
- Winkelmann 1671 Winkelmann, Johann-Just: *Oldenburgische Friedens- und der benachbarten Oerter Kriegshandlungen*, Oldenburg 1671
- Wolff-Thomsen 1997 Wolff-Thomsen, Ulrike: *Jan Joest von Kalkar: ein niederländischer Maler um 1500*, Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, Band 3, Bielefeld 1997
- Wolken - Machtemes Wolken, D. - Machtemes, P. W.: *St. Florian-Kirche Sillenstede - Kirchenführer*, Sillenstede o. J.

Lebenslauf von Herbert R. Marwede

Geboren am 6. 8. 1931 in Hamburg

Einschulung Ostern 1938, kriegsbedingt 8x umgeschult

März 1952 Abitur am Johanneum, Hamburg

1. April 1952 bis 30. September 1954 kaufmännische Lehre
beim Bankhaus Conrad Hinrich Donner, Hamburg

Ab 1. Oktober 1954 bei der Weinimportfirma Sociedad Vinicola Eicke & Co., Ham-
burg,
zur warenkundlichen Ausbildung

1958 Praktikum auf verschiedenen Weingütern in Frankreich

1. Jan. 1959 bis 30. Juni 1960 Verkaufsleiterassistent
bei der Sociedad Vinicola Eicke & Co., Hamburg

16. August 1960 Gründung der Familienfirma L. Marwede & Cie., Weingroßhandel
in Hamburg, zusammen mit meiner Schwester

30. September 1999 Ausscheiden aus der Firma

10. Oktober 99 - 4. Juli 2003 Studium von Kunstgeschichte (Hauptfach), Archäologie
und Kirchengeschichte mit Abschluss „Magister Artium“ an der Universität Hamburg

Okt. 2003 - Sept. 2006 Promotionsstudium an der Universität Hamburg

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit erkläre ich an Eides statt durch meine Unterschrift, daß ich andernorts mit keiner Arbeit eine Doktorprüfung beantragt habe, daß ich vorstehende Arbeit

„Vorreformatorische Altäre in Ost-Friesland“

Selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe.

Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit eingefügten Zeichnungen und Abbildungen.

Hamburg, im November 2006

Herbert R. Marwede