

Johannes Tripps: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1. Aufl. 1998; 275 S., 84 Abb.; 2. erweiterte und verbesserte Aufl. 2000, 320 S., 84 Abb.; ISBN 3-7861-2355-1; € 89,-

Die Funktion von Kunstwerken stellt eines der interessantesten neueren Forschungsfeldern der Mediävistik dar, und dem in der Liturgie oder im paraliturgischen Zusammenhang benutzten Bildwerk gilt seit geraumer Zeit besondere Aufmerksamkeit. Auch wenn sich diesbezüglich inzwischen zahlreiche kunstgeschichtliche Einzelstudien anführen lassen, war das Gebiet auf weiten Strecken bislang ein Ressort der Theater-, Literatur- und Liturgiegeschichte geblieben. Erfreulicherweise hat Johannes Tripps diesem spannenden Sujet unlängst eine umfassende kunstgeschichtliche Studie in Gestalt seiner Habilitationsschrift gewidmet. Bereits die Tatsache, daß in kurzer Frist eine zweite (verbesserte) Auflage des Buches gedruckt wurde, ist beredter Ausdruck des außergewöhnlich großen Interesses am Thema. Schließlich ist man heute eher gewohnt, daß kunstwissenschaftliche Literatur einen wesentlichen Bestandteil des Angebots von Buch-Restsellern ausmacht.

Zunächst besteht die Bedeutung der Abhandlung im Versuch einer kritischen Zusammenfassung der vielfach regional begrenzten Forschungen. Freilich kann sie sich auf jüngere grundlegende Studien von Johannes Taubert, Peter Jezler, Hans-Joachim Krause und Hans Ruedi Weber zu den Gattungen der Depositionsbilder und der Auffahrtsfiguren stützen. Dennoch ist es das uneingeschränkte Verdienst des Autors, die den deutschsprachigen Raum betreffenden Darstellungen erstmals mit den Resultaten der italienischen, französischen und englischen bis hin zur spanischen Forschung zu einem Gesamtbild zu verbinden, auch wenn sein Schwerpunkt auf den Entwicklungen innerhalb der deutschen und französischen Länder liegt. Grundsätzlich versucht Tripps, Objekt und Quelle, hier vorrangig die *Libri Ordinarii*, miteinander in Verbindung zu bringen. Von den Bildwerken ausgehend interessiert ihn, wie deren Gebrauch die bauliche Struktur des Kirchengebäudes beeinflusste, welche Sinnschichten einzelnen Bauteilen zugemessen wurden und welche Rollen Auftraggeber und Künstler dabei spielten. Klar ist das handelnde Bildwerk als Typ dreidimensionaler Kunstwerke definiert, der im Zusammenhang mit den Festtagsliturgien in Erscheinung tritt. Somit werden präzise wundertätige Ikonen und Prozessionsbilder, aber auch Figurenapparate von Spieluhren und anderen Automaten abgegrenzt, denen das Moment der Bewegung und Transportabilität ebenfalls eignet. Auch Andachtsbilder, deren wesentliche Funktion die Aufforderung des Betrachters zur *Compassio* war, wiewohl auch sie zu handelnden Bildwerken werden konnten, rechnet Tripps im engeren Sinne nicht zu dem Typ, widmet sich solchen am Beispiel des *Vesperbildes* im Zuge seiner Darlegungen aber dennoch. Als Aufgabe der Spezies wird die Verdeutlichung der Heilsgeschichte, die aktive, erfahrbare Übermittlung in die jeweils zeitgenössische Gegenwart herausgestellt.

Abgesehen von Italien, wo bereits Mitte des ersten Jahrtausends monumentale

Bildwerke belegt sind, liegt die Genesis der abendländischen Monumentalplastik in der karolingischen Epoche. Sei jedoch damals nur Christus selbst die großplastische Darstellung zugekommen, so habe das Schaubedürfnis und die überzeugende Präsenz der Dreidimensionalität von Figuren spätestens im 10. Jahrhundert zu einer bis dahin ungekannten Legitimation und Ausbreitung der Vollfigur über die Darstellung des Gekreuzigten hinaus geführt. Obwohl Tripps der vielzitierten, in jene Zeit weisenden Quelle von der Augsburger Palmsonntagsprozession des heiligen Ulrich keinen neuen Akzent hinzufügen kann, verwirft seine Interpretation des dort genannten „imago“ aufgrund dieser These die Möglichkeit eines mitgeführten Gemäldes und geht definitiv von einer Vollfigur des Palmesel aus. So bestechend und schlüssig sich diese Argumentation zweifellos gibt, stellt sie dennoch keine endgültige Lösung des mit dem umstrittenen Sachverhalt verbundenen Problems dar und bleibt ein Stein in der Waagschale des Pro für den ersten plastischen Palmesel, nicht mehr und nicht weniger. Die Entstehung des handelnden Bildwerks im 10. Jahrhundert muß folglich Hypothese bleiben.

Sicher ist demgegenüber, daß die „hohe Zeit“ des handelnden Bildwerks mit der von den Bettelorden propagierten *Imitatio Christi* und einem gewachsenen Bedürfnis nach der Verbildlichung der Heilsgeschichte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anbrach. Als gewiß darf außerdem gelten, daß dieses Bedürfnis aus der Festtagsliturgie geboren worden ist. Bis zur Reformation waren die Dominikaner die intensivsten und uneingeschränkten Förderer solchen Bildgebrauchs sowohl im öffentlichen Kultraum als auch im privaten Ambiente, also bis hinein in die Familie, was mit tiefsinnigen didaktischen Absichten der Glaubensunterweisung, insbesondere der Jugend, verbunden war. So suchte schon 1954 Hans Wentzel die Entstehung des Andachtsbildes des Christuskindes im Säuglingsalter innerhalb der Sphäre süddeutscher Frauenklöster und -konvente zu verankern und als Visualisierung von Gedankengut mystischer Theologie bzw. entsprechender geistlicher Literatur zu erklären. Johannes Tripps kann dagegen und präziser noch wahrscheinlich machen, daß der Ursprung dieses Bildtyps in der von den Franziskanern ab dem 13. Jahrhundert nachhaltig betriebenen Propagierung der Christusnachfolge, dem bildhaften Nacherleben der Heilsgeschichte, der entsprechenden Visions- und Meditationsliteratur dieses Ordens liegt, von Frauenkonventen auch anderer Gemeinschaften aber alsbald aufgegriffen worden ist. Die Dominikaner erreichten diesbezüglich wohl erst in der Zeit um 1300 die „Spitzenposition“. Freilich ist uns nichtsdestotrotz kaum etwas über den tatsächlichen Umgang mit solchen Bildern verbürgt. Die Vermutung des Autors, die kleinen Christkindfiguren, deren älteste erhaltene Exemplare vom Beginn des 14. Jahrhunderts stammen, aber auch die Madonnen mit abnehmbaren Kindern hätten zunächst wohl vorrangig im Zusammenhang mit den Festen der Beschneidung des Herrn und *Purificatio Mariae* fungiert, stellt eine überlegenswerte, in dieser Weise bisher nicht beleuchtete Facette dar, läßt sich aber letztenendes mit dem derzeit bekannten Material noch nicht in Breite belegen. Wie schwierig selbst der tatsächliche Gebrauch der zum bildgegenständlichen Kult um die Menschwerdung Gottes gehörenden Kinderwiegen zu eruieren ist, gibt die vor wenigen Jahren erschienene dieser

Spezies gewidmete Dissertation von Peter Keller bestens zu erkennen. Sogar für die Periode des 15. und 16. Jahrhunderts, in der die schriftlichen Quellen oft reichlicher fließen und Figürchen und Wiegen längst über die Kloster- und Beginenzellen hinaus den privaten Lebensraum des Bürgers erklommen hatten, herrscht nach wie vor in vielem Ungewissheit. Selbst wenn Christkindchen und deren Bekleidung zur Aussteuer von Novizinnen und gutsituierten Bürgerstöchtern gehörten, Testamente von diesbezüglichen Erbschaften künden und bald unter Benutzung von Vervielfältigungstechniken in Kleinserien hergestellte kleinformatige Bilder bzw. Plastiken breitere Schichten erobert haben müssen: von den mit diesen Vehikeln geübten Frömmigkeitsformen sind bislang nicht mehr als blasse Vorstellungen vorhanden. Tripps ist dieser allgemeine Wissensstand freilich nicht anzulasten.

Breitesten Raum nimmt die Darstellung der mit den Feierlichkeiten von Gründonnerstag bis Christi Himmelfahrt verbundenen Bildgebräuche ein, das heißt Gestalt und Umgang mit den Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenen Typen des Leichnams Christi, des Kreuzifixus mit beweglichen Armen und der Figur des auferstandenen Christus, den sogenannten Auffahrtbildern. Auch hier weist Tripps die liturgischen Texte der Festtagsriten als die Quellen der Figurenkulte nach. Insbesondere Dominikaner, Franziskaner und Karmeliter sind es gewesen, die entsprechende Inszenierungen dann aus der Liturgie lösen und in die Hände von Bruderschaften legen sollten – und somit unter anderem die volkserzieherische Dimension der ordensspezifischen Pastoral realisierten.

Die Entwicklung der Rituale der *Depositio crucis* und die seit um ca. 1300 vielfach nachweisbaren temporären Heilig-Grab-Bauten sind ohne die hochmittelalterlichen Erfahrungen der Jerusalempilgerschaft ebenso wenig zu begreifen wie ohne den immensen Stellenwert, der von Bernhard von Clairvaux und anderen bedeutenden Theologen dem Grab Christi als dem heiligsten Schatz der Christenheit zugemessen worden ist. Daneben sieht Tripps die Ursprungshandlung des Brauches in einem in der Vita des heiligen Ulrich beschriebenen Ereignis, der nämlich die nach der Kommunion noch übrigen konsekrierten Hostien, den in Brotgestalt realpräsenten Leib Christi also, in ein Grab getragen habe. Nichtsdestoweniger liegen die eigentlichen Wurzeln der mit den Kartagen und dem Osterfest verbundenen Zeremonien sicher im 13. Jahrhundert, von dem der Autor zu recht sagt, es sei wie kein anderes Säculum um die Verehrung des Herrenleibes bemüht gewesen. Daß Tripps in diesem Zusammenhang der These, temporäre Ostergräber sollten groteske Osterspiele einschränken, eine scharfe Ablehnung erteilt, ist nur allzu verständlich. Zweifellos entstand der Typus des Depositionsbildes also im Zuge der Intensivierung der Eucharistieverehrung Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts. Freilich haben wir es gerade dabei, anders als beispielsweise beim nur einmal jährlich sichtbaren, weil nur einmal im Jahr gebrauchten Palmesel, wohl oft mit ganzjährigen Andachtsbildern zu tun, die an Karfreitag in besonderer Weise – im Zusammenhang mit der Deponierung der Hostie im Grab – benutzt worden sind.

Seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist auch der Brauch der Himmelfahrtsfiguren belegt. Als Vorläufer macht Tripps die seit dem 10. Jahrhundert bezeug-

te besondere Elevatio des Kreuzes bzw. des Bildes des Gekreuzigten am Festtag am Ausgang der Osterzeit ausfindig. Vom Ende des 12. Jahrhunderts stammt bereits der erste Hinweis auf eine am Fest Mariae Himmelfahrt ins Gewölbe gezogene Figur: 1198 benutzte man in der Stiftskirche des französischen Mantes ein mit Leim und Stoff kaschiertes, bemaltes und vergoldetes Bild der Assunta. Die bisherige Annahme, Auffahrtsfiguren Mariens folgten entsprechenden Bildern Christi (erste Erwähnung 1232 in Hildesheim) ist demzufolge entkräftet, die Entwicklung umgekehrt zu denken. Blicke man dessen ungeachtet bei der bislang verbreiteten These, ergibt sich zwingend, daß bereits vor Ende des 12. Jahrhunderts mit Bildern verbundene Rituale am Fest Christi Himmelfahrt inszeniert worden sein müssen. Immerhin erscheint das marianische Auffahrtsbild folgerichtig am Ende einer vom 10. bis zum 12. Jahrhundert währenden Periode intensiver theologischer Diskussionen um die leibliche Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel: Daß solcherart Bräuche bestätigenden, vielleicht aber auch instrumental den Charakter zur Durchsetzung entsprechender Glaubensüberzeugungen und -lehren haben konnten, liegt daher mehr als nahe.

Die Benutzung des Bildes zur Verfolgung didaktischer Ziele, in zunehmendem Maße aber auch zur Steigerung der Frömmigkeit durch die ihm eigentümliche Art der Affekterzeugung und -übertragung liegt ohnehin auf der Hand. Der Autor führt dies nicht zuletzt am Beispiel der im Spätmittelalter so beliebten Pietà, insbesondere am Typus des weinenden Vesperbildes und jenes mit abnehmbarem Leichnam Christi, noch einmal einleuchtend aus. Folgt seine Darstellung zur Genesis der Spezies aus der poetischen Gattung Marienklage eher älteren Erklärungsmustern, enthält die aus vielfältigen geistlichen Quellen zur Parallelisierung des Leidens Christi und Mariens gefolgerte These bedenkenswerte und überzeugende neue Momente: die Erfindung der Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Sohnes entspringe dem Wunsch nach einem den Bildern blutender Kreuze und Darstellungen des Schmerzensmannes gleichsam paritätisch zugeordneten Bild der Compassio, ja der Passion der Mutter Jesu. Gerade bezüglich der den Vesperbildern mit separat gearbeitetem, transportablem Leichnam verbundenen Zeremonien und Andachtsformen geben die neuesten, nur in der zweiten Auflage zitierten Erkenntnisse der italienischen Forschung zu Karfreitagszeremonien mit Bildwerken Christi, die zunächst am Kreuz, dann von diesem gelöst, später im Schoß der Schmerzensmutter und schließlich im Heiligen Grab verehrt worden sind, weiterführende Denkrichtungen an.

Eine Vertiefung des Bedürfnisses der Gottesschau und die intensiviertere Begierde der Nachahmung spielten also eine entscheidende Rolle für die Entstehung und Entwicklung des handelnden Bildwerks, dessen Vorstellung heute vor allem von erhaltenen Stücken des 14. und 15. Jahrhunderts geprägt ist. Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, so eine wesentliche Quintessenz aus Darstellung und Argumentation von Johannes Tripps, ist die Periode, in der die kirchlichen Rituale und Zeremonien verschiedener Festtage zunehmend durch die Verwendung handelnder Bildwerke bereichert werden. Einem plastisch gedachten Palmesel des heiligen Ulrich, einer Genesis des handelnden Bildwerks im 10. Säculum, gereicht eben dieser Schluß jedoch gerade nicht zur Bestätigung.

Dem Ziel, unser Bild vom geistigen Leben in Kirchen und Kathedralen des hohen und späten Mittelalters zu erweitern, kommt die gewichtige Abhandlung zweifellos nach. Nicht zuletzt zeichnet sie sich durch die vor allem im Anmerkungsapparat in breiter Ausführlichkeit wiedergegebenen Quellen bzw. entsprechende Verweise aus. Wenn Tripps freilich resümiert, die von ihm besprochenen Figurenkulte hätten im Spätmittelalter „eine Aufwertung, ja Dominanz des Hauptschiffes gegenüber den anderen Bauteilen bewirkt, besonders im deutschsprachigen Raum“, keimt insbesondere aufgrund des generalisierenden Charakters dieser Schlußfolgerung eine gewisse Skepsis. Unbestritten belegt sein Material die zunehmende Bemächtigung der entsprechenden Rituale durch Laien und Laienkorporationen im 15. Jahrhundert. Und zweifellos lassen sich zahlreiche Beispiele der Finanzierung von Langhausneubauten durch das Bürgertum anführen. Daß dafür in manchem Falle wohl auch das in der Baugestalt schlechthin gespiegelte Prestige der Bürgerschaft, die Bedeutung der Schiffe als Prozessionsstraßen schlechthin und Friedhöfe eine Rolle gespielt haben, ist außer Acht gelassen worden. Tatsächlich gab das im Spätmittelalter hohe Maß an Altar- und Kapellenstiftungen mit dem damit verbundenen Platzbedarf gab nicht zuletzt einen Grund für Neu- und Erweiterungsbauten ab. Das von Tripps geschilderte Phänomen, des spätgotischen Langhausneubaus unter Beibehaltung des hochgotischen Chores kann über die drei von ihm angeführten Beispiele des Hl.-Kreuz-Münsters von Schwäbisch Gmünd, des Domes zu Augsburg und der Pfarrkirche von Wimpfen am Berg hinaus gewiß vielfach aufgezeigt werden. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Die Erfurter Stiftskirche Beatae Mariae Virginis erhielt zwischen 1455 und 1465 den Neubau eines dreischiffigen Langhauses, das an den um 1370 vollendeten Chor anschließt. Allerdings wurde es natürlich vom Stiftsvermögen finanziert. Keine Erfurter Pfarrkirche besitzt ein ähnlich repräsentatives Langhaus, und so gespannt wie das Verhältnis zwischen Stadt und Stift in der Mainzer Enklave im Mittelalter war, kann man sich kaum vorstellen, daß die Kanoniker selbst den Laien der inkorporierten Pfarrei Zeremonien im größeren Maße überlassen hätten. Vermutlich bezeichnet das Erfurter Beispiel nicht nur die obligatorische Ausnahme von der Regel, sondern das Exempel widerspricht dem verallgemeinerten Schluß von Tripps grundsätzlich.

Höchsten Rang besaß ohne Zweifel prinzipiell und auch nach spätgotischen Langhausneubauten der den Hauptaltar bergende Bauteil einer Kirche. Nach wie vor waren die östlichsten, um den Hochaltar gelegenen Grabplätze in den Kirchen die teuersten und vornehmsten. Nicht zuletzt erfuhren gerade im 15. Jahrhundert Chöre und Presbyterien ebenfalls eine bildhafte „Aufwertung“ durch prächtige, teilweise mehrfach wandelbare und sogar mit beweglichen und austauschbaren Details bestückte Flügelretabel und durch mit figürlichen Schnitzereien verzierte Chorgestühle, die im Gegensatz zu den handelnden Bildwerken ständig präsent waren. Tripps zollt dem wichtigen Phänomen des bildreichen spätgotischen Retabels erst in der zweiten Auflage Tribut, indem er ein Kapitel einschiebt, das sich kurz und prägnant mit dem „hyperwandelbaren Altarretabel“ beschäftigt, somit ein Desiderat der Erstauflage beseitigt und seine hier kritisierte Folgerung selbst relativiert.

Trotz der geäußerten Kritik besitzt das umfassende Werk zu einem äußerst spannenden Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte zweifellos die Bedeutung einer sehr schätzenswerten, respektablen Leistung, auf die man bei weiterer Beschäftigung auf diesem Feld unbedingt zurückgreifen muß. Tripps hat damit in vielfacher Hinsicht Grund gelegt für künftige Forschungen. Daneben birgt die Arbeit genügend brisante Aspekte, die eine nachhaltige Diskussion ebenfalls sichern. Ihre zweite, um 50 Seiten umfangreichere Auflage zeichnet sich nicht allein durch die Zutat des oben bereits erwähnten Kapitels und das erweiterte Literaturverzeichnis aus. Aufgrund verschiedener Hinweise an den Autor und jüngster, unmittelbar nach dem erstmaligen Erscheinen des Buches publizierter Forschungsergebnisse konnten an zahlreichen Stellen Ergänzungen, Präzisierungen und Beispiele, welche die Argumentation zu erhellen oder zu stützen vermögen, eingefügt werden. Der Leser erkennt diese Einschübe leicht an den Fußnoten, da hier die Anmerknungsnummern aus gleichbleibender Ziffer und alphabetisch fortlaufendem Buchstaben bestehen. Ob man eine mit so zahlreichen Ergänzungen ausgestattete Zweitaufgabe allerdings in dieser Weise ohne eine damit verbundene grundsätzliche Überarbeitung des Textes herausbringen sollte, ob dies dem renommierten Berliner Verlag in editorischer Hinsicht zur Ehre gereicht, bleibe jedoch dahingestellt.

FRANK MATTHIAS KAMMEL
Germanisches Nationalmuseum
 Nürnberg

Monika Schmelzer: Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion (*Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, 33); Petersberg: Michael Imhof 2004; ISBN 3-937251-22-7; € 49,80

Der Lettner, mit dem sich Monika Schmelzer in ihrem Buch auseinandersetzt, ist eines jener Themen, die im Zuge von Überlegungen zu *Kontext* und *Funktion* von Kirchenräumen neue Aufmerksamkeit erlangten. Denn schließlich setzen Aussagen zum Gebrauch sakraler (Kunst-)Objekte das Wissen um die Ausstattung von Kirchräumen voraus. Da die letzte große Untersuchung zum Thema Lettner von Erika Kirchner-Doberer annähernd sechzig Jahre alt ist und nie publiziert wurde¹, ist das Buch ein willkommener Versuch, eine Forschungslücke zu schließen. Nur leider bleibt die Autorin zu sehr ihrem Vorbild verhaftet. Sie übernimmt nicht nur den methodischen Ansatz Erika Kirchner-Doberers, sondern beharrt auch weiterhin auf deren längst in Zweifel gezogenen Postulaten.

Spätestens seit dem im Jahr 2000 erschienenen Aufsatz von Jacqueline E. Jung war klar, daß die von Erika Kirchner-Doberer vertretene Forschungsmeinung, der

1 ERIKA DOBERER-KIRCHNER reichte ihre Überlegungen zum Thema Lettner 1946 bei Hans Sedlmayr und Karl Oettinger an der Universität Wien mit dem Titel „Die deutschen Lettner bis 1300“ ein.