

Chorschranken werden in der maasländischen und nordfranzösischen Kunstlandschaft nachgewiesen. Diese Anregungen werden in Halberstadt mit traditionell niedersächsischen Traditionen verbunden.

Von anderen Werken »sächsischer« Skulptur aus dem 1. Drittel des 13. Jh.s her gesehen, scheint dem Rezensenten die Datierung der Halberstädter Chorschranken »um 1200« allerdings reichlich früh. Einen gewissen Mangel an der verdienstvollen Arbeit von Frau Hohmann sieht er darin, daß die Fragen, die die reiche Überlieferung der Kunst dieser Zeit speziell auch in Halberstadt stellt, hier kaum reflektiert worden sind. Sollten nicht doch Chorschranken und Lettner in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt ihre Entstehung – wie üblich – ein und demselben Konzept verdanken? Mit der neuen Dendrodatierung der Wechselburger Kreuzigungsgruppe von +/- 10 Jahren um 1240 ist zwar für seine exakte Datierung nicht viel gewonnen. Es bleibt bei der Möglichkeit einer stilistischen Einordnung der Wechselburger Figuren in die 30er Jahre (Gutachten von B. Heußner vom Deutschen Archäologischen Institut vom 29.11.2001;

vgl. auch Magirius, H.: Das Kreuz des Wechselburger Lettners – ein Problemfall der Denkmalspflege – ein Vorbericht, *Die Denkmalspflege*, im Druck). Das Halberstädter Liebfrauenkreuz wird früher, möglicherweise noch in den 20er Jahren entstanden sein, die Gruppe im Dom um oder gar vor 1220. Mit einer Datierung der Chorschranken in Liebfrauen um 1210/20 rückte das Liebfrauenkreuz als vielleicht spätestes Werk der Schrankenkonzeption näher an die Stuckfiguren heran. Auch die berühmte Sitzmadonna aus der Liebfrauenkirche könnte dann ihrer Nähe zu dem um 1225 entstandenen Freiburger Tympanon wegen in die 20er Jahre datiert werden. Ein zeitlicher Abstand dieses großartigen Werkes zu der Madonna der Chorschranke von 30 Jahren, wie sie sich aus der von Frau Hohmann vertretenen Datierung ergeben würde, dürfte stilgeschichtlich schwer verständlich zu machen sein. Im Rahmen einer Rezension ist es allerdings nicht möglich, diese in der kunstgeschichtlichen Forschung nach wie vor umstrittenen Probleme hinreichend zu erörtern.

Heinrich Magirius

EWALD M. VETTER

Der Ortenberger Altar

Mit Beiträgen von DORIT SCHÄFER und RENATE KÜHNEN. Wiesbaden, Reichert Verlag 2000. VIII + 156 S. mit 123 Abb., davon 22 Abb. in Farbe, 1 Falttaf. Euro 49,90. ISBN 3-89500-127-9

Der Ortenberger Altar im Hessischen Landesmuseum Darmstadt ist eines der bedeutendsten Werke der Kunst um 1400 am Mittelrhein, wenn nicht des Internationalen Stils um 1400 überhaupt. Nicht nur erfindungsreich in Ikonographie und Komposition, sondern auch und vor allem raffiniert, ja brillant in seiner maltechnischen Ausführung, ist dieses Retabel von so ausnehmend hoher Qualität, daß sein Rang bereits von seinen ersten Bearbeitern erkannt und gewürdigt worden war. Gleich-

wohl fehlte bislang eine fundierte, sowohl historische, ikonographische und stilistische als auch technologische und konservatorische Aspekte umfassende Untersuchung. Gerhard Botts verdienstvolle Werkmonographie (*Der Ortenberger Altar*, Stuttgart 1966) vermochte die Lücke schon aufgrund ihres bescheidenen Umfangs kaum zu schließen. Zudem wurden darin manche für das Verständnis des Werks entscheidende Fragen – insbesondere, von wem und für welchen Standort das Retabel



Abb. 1
Ortenberger Altar.
Mitteltafel (Ausschnitt).
Um 1430. Darmstadt,
Hessisches Landes-
museum (Bildarchiv
Foto Marburg
B 4617/3)

gestiftet worden sein könnte – so thesenhaft abgehandelt, daß sich, wie Wolfgang Beeh gezeigt hat, berechtigte Kritik anbringen und eine andere historische Situation leicht vorstellen ließ (Mittelalterliche Abbilder als Legimitationsnachweis, in: *Kritische Berichte* 4, 1976 [Heft 4], 4–18, hier 10f.). Darüber hinaus konnten weder in der älteren noch in der jüngeren Literatur Stil und Datierung des Retabels überzeugend geklärt werden. Um so gespannter war man daher auf jene neue Publikation über den Ortenberger Altar, die – in großzügigem Layout und reicher Ausstattung – nunmehr erschienen ist.

Der Band setzt sich aus drei, anscheinend unabhängig voneinander entstandenen Texten zusammen: einer weit ausholenden Untersuchung von Ewald M. Vetter, die der Geschichte, vor allem aber der Ikonographie des Ortenberger Altars gewidmet ist (S. 1–61);

einer nicht minder ausführlichen Untersuchung zum Stil des Retabels von Dorit Schäfer (S. 63–124); schließlich einer knapp gehaltenen Untersuchung zur Herstellungstechnik des Retabels von Renate Kühnen (S. 125–138). Ein umfangreiches Literatur-, ein Abbildungsverzeichnis und ein Register runden den Band ab.

Vetter geht in seinem Beitrag zunächst auf zwei in der Literatur vieldiskutierte Fragen ein: die Frage nach dem Stifter des Retabels und die Frage nach dessen ursprünglichem Standort (S. 1–7). Er setzt sich dabei insbesondere mit der These Beehs auseinander, daß das Retabel von Graf Gottfried VII. von Eppstein († 1437) gestiftet worden sei, und daß als sein ursprünglicher Standort allein die Ostwand des im 2. Viertel des 15. Jh.s erbauten Südseitschiffs der Ortenberger Pfarrkirche in Frage komme. Letzteres lehnt Vetter mit guten

Gründen ab und ermittelt als ursprünglichen Standort den Hochaltar der Ortenberger Kirche. Die Stifterfrage indes läßt er offen; er vermag zwar nachzuweisen, daß Beehs Identifizierung des stehenden Königs der Anbetung der Könige mit Graf Gottfried VII. nicht zutreffen kann, an der grundsätzlichen Möglichkeit einer Stiftung des Retabels durch die Herren von Eppstein ändert dies jedoch nichts. Denn der von Vetter beiläufig erwähnte Umstand, daß die Eppsteiner Anfang des 15. Jh.s »fast drei Viertel (111/116) der Herrschaft« Ortenberg innehatten (Karl E. Demandt, *Geschichte des Landes Hessen*, Kassel 1980, 497f.), läßt eine Stiftung aus ihren Reihen vermuten, zumal die Erweiterung der Ortenberger Pfarrkirche zu einer dreischiffigen Halle von ihnen entscheidend gefördert wurde. Dies belegen u. a. die in der Pfarrkirche erhaltenen bzw. für sie überlieferten Wappenscheiben Eppstein, Diez und Königstein aus den Jahren um 1420/30 (Daniel Hess, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet* [CVMA Deutschland III,2], Berlin 1999, 53, 303–305).

Nach dieser Einleitung kommt Vetter zu seinem eigentlichen Thema, einer eingehenden ikonographischen Untersuchung der Darstellungen des Retabels, das auf der Mitteltafel die Hl. Sippe zeigt, ergänzt um die Jungfrauen Agnes, Barbara und Dorothea (hier *Abb. 1*), und auf den Flügeln die Anbetung des Kindes und die Anbetung der Könige. Aus der Fülle seiner Beobachtungen, die sich mitunter im Detail verlieren und es dem Leser dadurch erschweren, das für das Verständnis des Werks Wesentliche im Blick zu behalten, seien einige wenige Punkte herausgegriffen.

Was die Hl. Sippe betrifft (S. 10–20), so befand man sich über die richtige Benennung zweier ihr angehörender Figuren bisher im unklaren. Zum einen bei jener Heiligen, die zur Rechten der Hl. Anna sitzt und im Nimbus *sancta alpheus* genannt wird, und zum anderen bei dem bärtigen Alten, dessen Haupt,

Maria zugewandt, hinter der lesenden Anna erscheint. Bei der Heiligen handelt es sich Vetter zufolge nicht um eine der Schwestern Mariens, sondern um die Mutter von Anna und deren Schwester Esmeria, der Mutter Elisabeths. Mit dem bärtigen Haupt hingegen scheint, wie im übrigen schon Beda Kleinschmidt vermutet hat (*Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum* [Forschungen zur Volkskunde 1–3], Düsseldorf 1930, 276), nicht Joseph, sondern Joachim gemeint zu sein. Daß außer Joachim keine Männer in der Ortenberger Darstellung der Hl. Sippe erscheinen, erklärt Vetter mit der »mariologischen Akzentuierung« (S. 20), die von ihm sukzessive herausgearbeitet wird.

Eine formale und inhaltliche Ausrichtung auf Maria, wie sie im Mittelbild zu beobachten ist, stellt Vetter auch für die Anbetung des Kindes (S. 20–37) und für die Anbetung der Könige (S. 37–59) fest. Vor allem letztere Darstellung, von der verschiedene, teils mittelalterliche, teils neuzeitliche Fassungen existieren, hat wiederholt das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Auch Vetter räumt ihrer Besprechung viel Platz ein. Als wohl wichtigstes Ergebnis ist festzuhalten, daß Vetter für die Komposition der Anbetung der Könige – im Unterschied zu Bott und Beeh, die sie auf Werke der franko-flämischen bzw. niederländischen Malerei zurückgeführt haben – Vorbilder aus Böhmen und aus böhmisch beeinflussten Gebieten nachweisen kann (S. 45). Aber auch seine These, daß in dem stehenden König rechts König Sigismund dargestellt sei (S. 48f.), verdient Beachtung und weitere Diskussion, zumal Olga Pujmanová bereits denselben Gedanken geäußert hat (Portraits of Kings depicted as Magi in Bohemian Painting, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, hrsg. von Dillian Gordon u.a., London 1997, 247–266, hier 261f.).

Mit dem Theologen Matthäus von Krakau († 1410) benennt Vetter schließlich eine Person, die durch ihr Wirken in Heidelberg und Worms die »Übermittlung der in Böhmen aus-



Abb. 2
Auferstehung Christi.
Karmeliter-Chorbuch B,
fol. 242v. 1432. Mainz,
Bischöfliches Dom- und
Diözesanmuseum (Bild-
archiv Foto Marburg
158.031)

gebildeten Frömmigkeitshaltung« (S. 60) gefördert haben könnte. Vetter läßt in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt, daß sich laut Friedrich Back auch maltechnisch ein böhmischer Einfluß beobachten lasse, doch geht er den aus dieser Feststellung resultierenden stilistischen Fragen nicht mehr nach. Sie sind Gegenstand des zweiten, von Dorit Schäfer verfaßten Beitrags des Bandes.

Nach einer kurzen Einleitung und einer Analyse stillbildender Faktoren wie Komposition, Figurenbildung usw. (S. 63–67) ist der erste längere Abschnitt dieses Beitrags dem Ortenberger Altar als »Kunstwerk der Zeit um 1400« gewidmet (S. 67–73). Schäfer geht dabei von den verschiedenen Begriffen aus, die für die Kunst um 1400 gebräuchlich sind, klopft diese auf ihre Tragfähigkeit ab, um

etwas unvermittelt dem von Gerhard Schmidt zur Diskussion gestellten Begriff »Synthetischer Stil« den Vorzug zu geben. Nicht ohne Berechnung, soll doch in den darauffolgenden Kapiteln »Bezüge zu anderen Kunstgattungen« (S. 73–85) und »Graphik« (S. 86–94) gezeigt werden, daß der Ortenberger Altar als Produkt einer »Gattungsverschmelzung« anzusehen sei, wobei sich in den »Anspielungen auf andere Kunstgattungen ... ein zeitspezifisches Kunstwollen« (S. 73) manifestiere. Dieses Modell, das besondere Erscheinungsbild des Ortenberger Altars zu erklären, ist durchaus innovativ. Allerdings wird man den Kreis der für einen Vergleich relevanten Werke einschränken müssen. So sinnvoll es einerseits ist, Glasmalereien wie jene zwei qualitativ bescheidenen, hinsichtlich ihres Zeichenstils aber mit dem Retabel verwandten Scheiben der Taufe und Himmelfahrt Christi in Darmstadt heranzuziehen (S. 76, Abb. 47f.), ebenso – aufgrund ihrer Gravuren – Goldschmiedearbeiten wie die Monstranz aus St. Kolumba in Köln (S. 82f., Abb. 52f.), so fraglich ist andererseits der Erkenntnisgewinn von Vergleichen mit Werken der Textilkunst (S. 78–80, Abb. 50) oder des Holzschnitts (S. 87–89, Abb. 58f.). Bei der Buchmalerei, die Schäfer auch streift (S. 74f.), hätten die sog. Karmeliter-Chorbücher in Mainz erwähnt werden müssen, in deren Initialminiaturen, etwa in der Auferstehung Christi in Band B, eine ähnlich virtuose, in der Strichführung bisweilen nervös anmutende Zeichnung begegnet wie in den Gewändern des Ortenberger Altars (hier Abb. 1, 2).

Anschließend wendet sich Schäfer der Einordnung des Ortenberger Altars in die Kunst um 1400 am Mittelrhein zu (S. 94–109). Es mag auf den ersten Blick überraschen, daß dies »am ehesten über den Weg der gleichzeitigen Plastik« (S. 97) möglich sein soll, doch sind die – schon öfters beobachteten – verwandtschaftlichen Bezüge, welche die Autorin z. B. zwischen den Figuren des Ortenberger Altars und den Werken des Meisters der Hallgartener

Madonna herausarbeitet (S. 99–101, bes. Abb. 63f.), in der Tat evident. Nur nebenbei sei angemerkt, daß die Hallgartener Madonna und die aus Kloster Eberbach stammende Muttergottes im Louvre nicht, wie Schäfer schreibt, »aus einem Model gearbeitet« (S. 99) worden sind, sondern daß die Eberbacher Madonna eine mittelalterliche Abformung der in Hohltechnik aufgebauten Hallgartener Figur ist (Bodo Buczynski / Moritz Woelk, Beispiele der Tonplastik des 15. Jhs am Mittelrhein, in: Kat. Ausst. *Gutenberg – aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution*, Mainz 2000, 542–548, hier 545).

Was über die Tonplastik und Steinskulptur hinaus die weiteren »Bezüge zur mittelhheinischen Kunst um 1400« betrifft (S. 105–109), so kommt namentlich Schäfers Hinweis auf zwei Palatina-Handschriften Bedeutung zu. In keinem der Tafelmalerei verwandten Medium scheinen sich so »enge stilkritische Bezüge« (S. 109) feststellen zu lassen wie in den Miniaturen der Handschriften Pal. lat. 411 und 291 der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 8f.), die vermutlich in Heidelberg um 1417 bzw. 1425 entstanden sind.

Hier wäre nun Gelegenheit gewesen, die in der Literatur höchst kontrovers diskutierte Frage der Lokalisierung der Werkstatt des Ortenberger Altars aufzugreifen und die verschiedenen Möglichkeiten – Mainz oder Frankfurt/M.?, Bingen?, Heidelberg? – gegeneinander abzuwägen. Doch dazu kommt es leider nicht. Schäfer geht zwar kurz auf Heidelberg als Kunstzentrum ein (S. 108f.), begnügt sich am Ende aber mit der allgemeinen Feststellung, daß der Ortenberger Altar »aufgrund seiner stilistischen Zusammenhänge mit spezifisch mittelhheinischen Werken stilkritisch in eine Kunstlandschaft« (S. 109), eben das Mittelrheingebiet, eingebettet werden könne, um ihn daraufhin mit Werken vom Ober- und Niederrhein zu vergleichen (S. 109–114) und schließlich in seinen gesamteuropäischen Kontext einzubinden (S. 115–123). Anhand gut

gewählter Beispiele arbeitet Schäfer sowohl westliche als auch östliche Stilkomponenten heraus.

Demgegenüber gerät die abschließende Diskussion der Datierung des Retabels nicht nur zu kurz, sondern auch entschieden zu einseitig (S. 123f.). Allein aufgrund von Vergleichen mit Werken der zeitgenössischen Tonplastik spricht sich Schäfer für eine Entstehung in den Jahren zwischen 1410 und 1420 aus. Daß gelegentlich auch eine spätere Entstehungszeit erwogen worden ist – namentlich von Beeh –, bleibt unerwähnt. Zwar ist Beehs wichtigstes Argument für eine Datierung »um 1430« hinfällig, weil das Retabel ursprünglich eben nicht in dem erst um diese Zeit erbauten Südseitenschiff der Ortenberger Kirche aufgestellt gewesen sein dürfte (s. o.), folglich früher entstanden sein kann. Doch spricht *gegen* Schäfers und *für* Beehs Datierung die virtuos gehandhabte Zeichnung in den Gewandpartien, die vor dem 3. Jahrzehnt des 15. Jh.s kaum wahrscheinlich ist. Die bereits erwähnten Mainzer Chorbücher sind nicht vor 1430/35 entstanden (Judith König, *Die Chorbücher des Mainzer Karmeliterklosters*, in: *Kat. Ausst. Mainz 2000* [s. o.], 556–559).

Der dritte und letzte Text des Bandes, Renate Kühnens Darstellung der Herstellungstechnik des Ortenberger Altars, bringt einige neue, die kunsthistorische Beurteilung des Werks aber nicht unmittelbar berührende Erkenntnisse. So konnte Kühnen z. B. nachweisen, daß jene in mattem, kühlem Gold schimmernden Gewandpartien des Retabels, die man stets für mit Goldlack überzogenes Blattsilber hielt, aus Zwischgold bestehen (S. 129), einem Material, dessen Verwendung in der Tafelmalerei bislang kaum bekannt ist. Von Interesse für Fragen der Werkstattorganisation dürfte Kühnens Beobachtung sein, daß die reiche, in unterschiedlichen Schraffursystemen gearbeitete Zeichnung auf diesen Zwischgoldflächen an den Übergängen zur Malerei Unstimmigkeiten und nachträgliche Korrekturen (von anderer Hand?) aufweist, was für eine Aus-

führung von Schraffurzeichnung und Malerei durch unterschiedliche Personen sprechen könnte (S. 132f., 137).

Anhand solcher und anderer Beobachtungen zur Maltechnik hätte vermutlich geklärt werden können, ob jene beiden Tafeln der Anbetung der Könige in Aschaffenburg und Lenzburg (Schweiz), die als Arbeiten der Werkstatt des Meisters angesehen werden, tatsächlich in einer so engen Verbindung mit ihrem fraglichen »Vorbild« stehen. Kühnen geht zwar kurz auf die Aschaffener Anbetung ein und weist auf einige Abweichungen von der Ortenberger Komposition hin (S. 128f., Abb. 30), die Lenzburger Darstellung läßt sie jedoch – wie die anderen Autoren auch – unberücksichtigt (vgl. Beeh 1976 [s. o.], Abb. 1). Dabei hätten die erwähnten Tafeln unter maltechnischen und stilistischen Gesichtspunkten eine Besprechung ebenso verdient gehabt, wie das Phänomen mehrerer, nahezu identischer Fassungen eines Bildgegenstands nach Veters kritischer Auseinandersetzung mit den Thesen Beehs einer neuen Erklärung bedurft hätte.

Die Texte sind formal und inhaltlich nicht optimal aufeinander abgestimmt. So ist, was die formale Gestaltung des Bandes betrifft, die Zitation der Literatur in den (zahlreichen) Anmerkungen nicht einheitlich geregelt worden, worüber sich indessen hinwegsehen läßt. Inhaltlich kommt es dagegen zu manchen Unstimmigkeiten; so z. B. zwischen S. 2 und S. 118 (unterschiedliche Lokalisierung des von Eberhard Windecke erwähnten Porträts König Sigismunds »in unser lieben frouwen greten cruzgang«) oder zwischen S. 14f. und S. 64 (entgegen Veters Ausführungen zur Figur der *sancta alpheus* nennt Schäfer diese Maria Alpheus). Zu korrigieren sind schließlich die Bildlegenden zu Abb. 1 und Abb. 24; die dort jeweils erwähnte Friedberger Provenienz der Utrechter Tafeln ist nicht belegt (Julia Zipe-lius, *Der »Utrechter Altar«* und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: *Mainzer Zeitschrift* 87/88, 1992/93, 11–133, hier 14).

Trotzdem wird der Band in Zukunft das Standardwerk zum Ortenberger Altar sein – insofern zu Recht, als er eine kritische Bilanz der bisherigen Forschungen darstellt und diese auch um neue Aspekte bereichert. Daß er nicht

die abschließende Publikation zum Thema geworden ist, sondern Fragen offen bleiben, läßt angesichts des in den letzten Jahren regen Interesses an der Kunst um 1400 am Mittelrhein auf weitere Forschungen hoffen.

Uwe Gast

ELISABETH HEMFORT

Monastische Buchkunst zwischen Mittelalter und Renaissance. Illuminierte Handschriften der Zisterzienserabtei Altenberg und die Kölner Buchmalerei 1470-1550

Bergisch-Gladbach, Altenberger Dom-Verein e.V. 2001 (Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins, 61), 291 S.; 211 SW-Abb., 16 Farbtaf. ISBN 3-935921-90-4

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen fünf großformatige Handschriften aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Altenberg im Bergischen Land, die als Dauerleihgaben der Stadt Düsseldorf in der Landes- und Universitätsbibliothek Düsseldorf aufbewahrt werden. Sie gehörten zu jenen 37 handgeschriebenen, illuminierten Meß- und Chorbüchern, die sich bei der Säkularisation noch in der Kirche der Abtei befanden. Diejenigen Codices, die man damals für die schönsten hielt, wurden in die Hofbibliothek nach Düsseldorf gebracht und blieben dort erhalten. Aufgrund verschiedener Hinweise – Wappen der Abtei, Signaturen von Konventsmitgliedern, der im Kolophon eines Bandes mitgeteilte Schreibernamen eines Altenberger Mönchs – vermutete man die Entstehung der aufwendig mit Deckfarbeninitialen und ornamentalen Bordüren geschmückten Bände im Skriptorium von Altenberg. Diese Handschriften galten bisher als ungewöhnlich späte Zeugnisse der Buchkunst am Niederrhein, wo nicht als Belege einer provinziell retardierten Stilhaltung, da man aus dem Wortlaut eines Kolophons, aufgrund des einheitlichen Formats und des in allen Bänden ähnlichen Schmucks angenommen hatte, alle fünf Handschriften seien zwischen 1533 und 1556 ausgeführt worden (vgl. Gabriel Ham-

mer, Buchmalerei in Altenberg, in: *Altenberger Domverein 1894-1969*, Bergisch-Gladbach 1969, S. 37-75; Eberhard Galley und G. Hammer, *Die Chorbücher der Abtei Altenberg aus dem 16. Jh.*, o. O. [Bergisch-Gladbach] 1988). In einer exemplarischen Studie hat E. Hemfort die Altenberger Chorhandschriften nun erstmals gründlich untersucht, mit anderen aus Altenberg stammenden Handschriften verglichen und die Tätigkeit des Skriptoriums den Aktivitäten anderer Skriptorien im Erzbistum Köln (Gemeinschaften der »*devotio moderna*«, Kreuzherren, Benediktiner, Zisterzienser) gegenübergestellt. Dabei erweist sich, daß die Tätigkeit des Altenberger Skriptoriums früher einsetzte als bisher angenommen und von den späten 60er Jahren des 15. Jh. bis um die Mitte des 16. Jh.s andauerte. Als man hier die Schreibfähigkeit wiederaufleben ließ, folgte man dem Vorbild der Chorherren von Corpus Christi in Köln, schrieb und rubrizierte wie diese Handschriften und versah sie mit Fleuronné, verpflichtete für den Buchschmuck aber – ebenso wie in anderen monastischen Skriptorien – auswärtige Buchmaler. So kann E. Hemfort in den Altenberger Chorhandschriften um 1500 einen Utrechter Buchmaler und seit den frühen 40er Jahren des 16. Jh.s den vorher in Schweizer Klöstern tätigen Claudio Rofferio