

„Möbel“ als Analysekategorie der mittelalterlichen Bildwelt. Strukturierendes und funktionalisiertes Interieur in konfigurierten Innenraumdarstellungen

Isabella Nicka

Möbel – oder weiter gefasst mobile Bestandteile – und Accessoires des Innenraums zählen im Hochmittelalter neben formelhaften Landschaften und architektonischen Versatzstücken zu den angewandten Visualisierungsstrategien der Verortung des Bildgeschehens innerhalb eines imaginierten, sich aus Mitteln des sichtbaren „Realraumes“ konstituierenden, konfigurierten Raums. Daneben existieren aber auch Räume, die sich nicht-referentieller Mittel dieser Art bedienen, sondern wo Präsenz, Handlung, Interaktion und/oder Konstellation der menschlichen/tierischen/fabelhaften Protagonisten einen Ort induzieren, der durch die RezipientInnen zu rekonstruieren ist, das heißt, der keine Definitionen zum Ort des Geschehens auf der Objektebene enthält und im Bild nur als „Leerstelle“¹, als ornamentierte, bemalte, goldgrundige, reliefierte, aus ungestaltetem Materialgrund etc. bestehende Flächenkomposition ausgewiesen ist. Im Hochmittelalter ist jedoch meist eine Kombination von beiden möglichen Varianten vorzufinden. So verhält es sich auch in einem aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Evangeliar aus St. Lambrecht, wo die ganzseitige Federzeichnung auf fol. 13r (Abb. 1) in zwei Bildfeldern Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu wiedergibt. Im oberen Abschnitt, der die *Geburt* zeigt, ruht Maria auf einem mit gedrechselten, balusterförmigen Sprossen verzierten Pfostenbett. Weitere Ausstattungsstücke sind die hohe, massive Krippenkonstruktion, die das Jesuskind aufnimmt und hinter der Ochs und Esel hervorschauen, sowie die Sitzgelegenheit mit Sockel und Podest, auf der Joseph – dessen Darstellung zum Teil das querechteckige Bildfeld überschneidet – Platz genommen hat. Dass das Geschehen in oder vor einem wie auch immer gearteten umbauten Raum stattfindet, evoziert die zinnenbekrönte Arkade im Hintergrund, von der Rundbögen sowie die blattverzierten Kapitelle und eine Basis (rechts unten) der Säulen sichtbar sind. Im Unterschied dazu ist die *Verkündigung an die Hirten* im

¹ Der Begriff der „Leerstelle“ ist der Literaturwissenschaft entlehnt; vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1979, 59.

unteren Segment anhand des fehlenden architektonischen Versatzstücks, dem hohen pflanzlichen Element und den davor kauenden Weidetieren eindeutig im Außenraum verortet.



Abb. 1: Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten.
Federzeichnung in einem Evangeliar aus St. Lambrecht, 1. Hälfte 13. Jh.
Graz, Universitätsbibliothek, cod. 185, fol. 13v

Es ist vor allem der Bereich jener hier nur spärlich angegebenen Bild-Orte, deren „Leerstellen“ im Lauf des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit eine ungeheure Ausdifferenzierung und Auffüllung erfahren, sowohl was die Quantität der dargestellten Elemente, den Detailreichtum als auch eine zunehmende, unseren Sehgewohnheiten eher entsprechende Raumwirkung angeht. Es entsteht so

das „naturalistisch“ anmutende Bild, dessen „Realitätserzeuger“ die *détails inutiles*², die über das „Notwendige“ hinausgehenden Elemente der Darstellung sind. Im Projekt „Strukturen der Räume. Möbeldarstellungen auf mittelalterlichen Bildwerken und ihre Funktion(en)“ wird untersucht, ob und inwieweit überkommene Funktionen der Möbel des Hochmittelalters – wo sie als Verortungshinweis dienen, Mittel der Strukturierung sind und/oder narrativ gefordert sein können – für die in Spätmittelalter und früher Neuzeit einsetzenden ‚mimetischen‘ Darstellungsmodi übernommen oder transformiert werden oder ob Möbel gänzlich andere Funktionen erfüllen.

Nicht-visuelle Quellen zum Möbel im Mittelalter

Über Aussehen und Funktionen von Möbeln im Mittelalter geben verschiedene Quellen und Artefakte Auskunft. Die naheliegendsten Ressourcen, die man in diesem Zusammenhang befragen kann, sind erhaltene Möbelstücke aus der Zeit. Gesamte profane Ausstattungen haben sich jedoch nicht erhalten³ und die wenigen vereinzelt erhaltenen Möbel- und Ausstattungsstücke, die in Museen und Sammlungen konserviert werden, entstammen meist einem sakralen Zusammenhang oder sind der Kategorie Repräsentationsmobiliar zuzurechnen.⁴ Nur in diesen Fällen scheinen sie nicht – im Unterschied zu wesentlich kostenaufwändigeren Veränderungen der immobilen Architektur – einem neuen Gestaltungswillen oder der Abnutzung zum Opfer gefallen zu sein. Vermeintlich mittelalterliche Möbelstücke entpuppen sich darüber hinaus bei genauerer Untersuchung oft als (historistische) Nachschöpfungen (vgl. dazu Abb. 2 und 3) oder aber sie weisen erhebliche Veränderungen oder Umarbeitungen jüngerer Datums auf, die unser heutiges Bild vom mittelalterlichen Mobiliar wesentlich beeinflusst haben.⁵ Eine Korrektur dieses Bildes muss folglich mit gründlichen kunsthistorischen und technologisch-restauratorischen Analysen einhergehen, welche für einen Großteil der erhaltenen Objekte jedoch bis dato fehlen.

² Vgl. Roland Barthes, L’effet de réel, in: Communications 8 (1968) 85. Zur Anwendung von Barthes’ „Realitätseffekt“ auf die spätmittelalterliche Kunst siehe auch: Keith Moxey, Reading the „Reality Effect“, in: Gerhard Jaritz (Hg.), Pictura quasi Fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien 1) Wien 1996, 15-22.

³ Sven Lüken, Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen. Göttingen 2000, 9.

⁴ Vgl. Thorsten Albrecht, Die Anfänge künstlerischer Raumausstattung. Gotische Möbel, in: Bruno Klein (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 3. Darmstadt u. a. 2007, 569-577.

⁵ Vgl. Anja Grebe, Mikroarchitektur und Möbel – Ornament, Form, Konzept, in: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination. Leipzig 2008, 519-533, hier 521 f.



Abb. 2: Stollenschrank, 2. H. 15. Jh. (?).
Waidhofen/Ybbs, Stadtmuseum



Abb. 3: Stollenschrank, 2. H. 19. Jh.
Brixen-Milland, Schloss Ratzötz

Aussagen zum Kontext des mittelalterlichen Interieurs können dagegen – je nach Erhaltungsbedingung und Fundzusammenhang – aus archäologischen Quellen gewonnen werden. Der archäologische Bestand an Möbelteilen aus Holz, die sich nur unter bestimmten Fundbedingungen im Boden erhalten haben, ist entsprechend gering und die Fragmente lassen nur Vermutungen über das ursprüngliche Aussehen und die Funktion des Möbels zu.⁶ Fundobjekte, die als Möbelbestandteile aus Metall – beispielsweise Beschläge oder Schlösser – angesprochen werden können, kommen zwar ob ihres sich weniger leicht zersetzenden Materials viel häufiger in Fundkomplexen vor und können zu quantitativen Analysen des Möbelbestandes herangezogen werden, geben aber ebenso nur partiell Auskunft über das Aussehen des gesamten Möbels.

Auch historische Schriftquellen, wie beispielsweise in Stadtbüchern überlieferte Testamente,⁷ inkludieren Möbelstücke. Allerdings finden sie in diesem Zusammenhang nicht zwingend und zudem überraschend selten Erwähnung und ihre Nennung kann formelhaft, gemeinsam mit anderen Mobilien erfolgen,⁸

⁶ Vgl. Heiko Schäfer, Zeugen einer leicht vergänglichen Welt – Holzgefäße und Möbelteile, in: Hauke Jöns u. a. (Hg.), Archäologie unter dem Straßenpflaster. 15 Jahre Stadtkernarchäologie in Mecklenburg-Vorpommern (Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mecklenburg-Vorpommerns 39) Schwerin 2005, 335-338; Ulrich Müller, Holzfunde aus Freiburg/Augustinereremitenkloster und Konstanz. Herstellung und Funktion einer Materialgruppe aus dem späten Mittelalter (Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 21) Stuttgart 1996, 193-207.

⁷ Eine andere hier zu nennende Schriftquelle sind Inventare; siehe dazu Grebe, Mikroarchitektur und Möbel 521.

⁸ Gerhard Jaritz, Die Aussage der sogenannten „Wiener Testamentsbücher“, in: Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 2) Wien 1977, 171-190, hier 176 und 179 f.

oder aber mit einer Ausnahmeregelung in Verbindung stehen, wie es auf ein Korneuburger Testament aus dem Jahr 1433 zutrifft:

*Item auch hat er geschafft seiner hausfrawn Kathrein alle varunde hab uber das gegenbürttig geschafft, ausgenommen die drey tysch, die yecz(unt) in der unntern stuben steen mit penkchen, stulen, so darczu gehören, die almar bey der tür, darunder das eysnein getter, das sol alles bey dem haws beleyben.*⁹

Das Beispiel zeigt auch, dass anhand dieser Quellen Informationen zum Raumzusammenhang gewonnen werden können; Informationen zu Aussehen oder Funktion sind jedoch weitgehend nicht vorhanden. Diese haben nur in Einzelfällen Eingang in diese Schriftquellen gefunden, nämlich dann, wenn die Besonderheit eines Ausstattungsstücks oder seines Materials vermittelt werden sollte.¹⁰ Zudem gilt es zu bedenken, dass Stadtbücher allgemein erst verstärkt im 16. Jahrhundert auftreten oder erst ab diesem Zeitpunkt angelegt wurden.¹¹

Von den literarischen Schriftquellen ist im Zusammenhang mit Möbeln eine Sonderform erwähnenswert, die heute unter dem Begriff „Hausratsgedicht“¹² zusammengefasst wird. Ihr ist ein ähnlich aufzählender Charakter eigen, wie er auch in den Testamenten und Inventaren überwiegend anzutreffen ist. So heißt es in einem von Hans Folz verfassten Gedicht *Von Allem Hauß rot*, das sich unter anderem in einem Druck um 1485 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel erhalten hat, *stül, penck vnd sidel muß man han / dischtuch, zwehel vnd fazilet / gießfas, hantpeck vnd kandel pret*.¹³ Handlungsräume werden in narrativen literarischen Quellen vor dem sogenannten Realismus in der spätmittelalterlichen Literatur¹⁴ meist nicht explizit thematisiert, sondern werden darin „fragmentarisch“ und selektiv angegeben und müssen „im Rezeptionsprozess aktiv mitkonstruiert und ergänzt werden.“¹⁵

⁹ StA Korneuburg, Hs. 3/159, fol. 43r (Auszug aus dem „Geschäft des Hans Hakensmid“, Eintrag in den Korneuburger Testamentsbüchern zum 22. April 1433). Für diesen Hinweis und die Transkription der genannten Stelle bedanke ich mich herzlich bei Kornelia Holzner-Tobisch, die eine Edition der Korneuburger Testamentsbücher vorbereitet.

¹⁰ Jaritz, „Wiener Testamentsbücher“ 180.

¹¹ Herwig Weigl, Schriftlichkeit in einer spätmittelalterlichen Kleinstadt. Verlorene Quellen und des Kleinstadt-Historikers Not, in: Mitteilungen für österreichische Geschichtsforschung 100 (1992) 254-267, hier 256 und Anm. 17. Zu den wenigen, auch für das Spätmittelalter umfangreich erhaltenen Stadtbüchern zählen jene Wiens; vgl. Paul Uiblein, Die Quellen des Spätmittelalters, in: Erich Zöllner (Hg.), Die Quellen der Geschichte Österreichs. Wien 1982, 82 f.

¹² Kurt Ruh u. a. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 3. Berlin-New York 1981, Sp. 556-558.

¹³ Zit. nach: Ingeborg Spriewald, Hans Folz. Auswahl (Studienausgaben zur neueren deutschen Literatur 4) Berlin 1960, 119-127, hier 119, V. 8-10.

¹⁴ Vgl. Siegfried Grosse, Zur Frage des „Realismus“ in den deutschen Dichtungen des Mittelalters, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre 22 (1972) 73-89, hier 76.

¹⁵ Gabriele Klug, Intimer und öffentlicher Raum in der Burg: Raumkonstruktion und Raumfunktion in zwei deutschen Prosaromanen des späten Mittelalters, in: Klára Berzeviczky

Verbildlichte Innenräume und ihr Inventar

Die letzte zu nennende Quellengattung, die den virtuellen Korpus, der Aussagen zum Thema „mittelalterliche Möbel“ beinhaltet, vervollständigt und – wenn auch in einer noch genauer abzusteckenden Form – gleichzeitig den konkreten Korpus des hier vorzustellenden Projektkonzepts darstellt, sind visuelle Quellen.

Leider muss konstatiert werden, dass, vor allem bezogen auf die Kunstgeschichte, Arbeiten zum Thema „Innenraumausstattung auf mittelalterlichen Bildwerken“ rar sind,¹⁶ wie überhaupt Möbeln des Mittelalters vergleichsweise wenig Interesse von Seiten der WissenschaftlerInnen entgegengebracht wird¹⁷ und eine umfassende Monographie als Desiderat der Forschung gilt.¹⁸ Mit Ausnahme von Annette LeZotte, die in gewissen Kombinationen von Ausstattungsstücken Signaturen einzelner Künstler oder Werkstätten erkennen will, unterzieht das Gros der AutorInnen, die zu diesem Gebiet arbeiten, den jeweilig ausgewählten Korpus – überwiegend handelt es sich dabei um Tafelmalerei – einer Analyse und Erhebung der dargestellten Interieurs, um sie anschließend mit einer anderen (meist historischen) Quelle zu vergleichen.

u. a. (Hg.), *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Berlin 2009, 45-56, hier 46.

¹⁶ Abhandlungen jüngerer Datums, die sich – zumindest teilweise – mit verbildlichtem Interieur beschäftigen, sind: Luke Syson, *Representing Domestic Interiors*, in: Marta Ajmar-Wollheim und Flora Denis, *At Home in Renaissance Italy*. London 2006; Jeremy Aynsley u. a. (Hg.), *Imagined Interiors. Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. London 2006; Anja Grebe, *Möbel und Wohnkultur im spätmittelalterlichen Burgen- und frühen Schloßbau*, in: *Arx* 29 (2007) 30-38; dies., *Wie lebten sie? Mobile und feste Bestandteile der Wandausstattung*, in: dies. und Ulrich Großmann, *Burgen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Architektur und Alltag*. Petersberg 2007, 144-165; Grebe, *Mikroarchitektur und Möbel*; Patricia May Gathercole, *The Depiction of Architecture and Furniture in Medieval French Manuscript Illumination*. Lewiston (NY) 2006; Katja Kwastek, *Camera. Gemalter und realer Raum der italienischen Frührenaissance*. Weimar 2001; Anette LeZotte, *Home Setting in Early Netherlandish Paintings. A Statistical and Iconographical Analysis of Fifteenth- and Early Sixteenth-century Domestic Imagery*. Lewiston (NY) 2008; Lüken, *Verkündigung*; Ilka Wonschik, *Der profane Innenraum in der spätgotischen Altkölner Malerei. Studien zum bürgerlichen Interieur 1460–1490*. Bonn 2000; Georg Traska, *Die Gesellschaft der Räume. Laikale und bürgerliche Handlungsräume in der italienischen Malerei und Literatur um 1300*. Trier 2009.

¹⁷ So enthält etwa der dritte Band der *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance* (hg. von Artur Rosenauer. München-Berlin-London-New York 2003) trotz der anhand des Titels bereits offenkundigen Gewichtung auch einen Beitrag zur angewandten Kunst (Franz Kirchweyer, *Kunsth Handwerk*, in: ebd. 572-596), worin Möbel mit drei Absätzen behandelt werden und die beiden Katalognummern zum Mobiliar des 15. Jahrhunderts, der Oberteil eines Festwagens Friedrichs III. und ein Chorgestühl, Beispiele sakraler und profaner Repräsentation darstellen. Für den Zeitraum noch immer grundlegend sind Franz Windisch-Graetz, *Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik*. München 1982, und Heinrich Kreisel, *Die Kunst des deutschen Möbels*. München 1967.

¹⁸ Grebe, *Möbel und Wohnkultur* 31.

Die Bilanz der Ergebnisse solcher methodischer Ausrichtung sind unterschiedlich: Katja Kwastek zieht etwa am Ende ihrer Studie zu den gemalten Schlafräumen der italienischen Frührenaissance den Schluss, dass, was die mobile Ausstattung angeht, zwar alle dargestellten Möbel auch in den Inventaren vorkommen, aber nur solche Verbildlichung finden, die für die Szene benötigt werden.¹⁹ „Der Raum [...] bleibt [...] ein künstlerisches Produkt, das nicht nur durch seine Schauöffnung, sondern auch durch die Auswahl der ins Bild aufgenommenen Elemente einer individuellen Bildlogik unterworfen ist.“²⁰ Ein vollständiger Abgleich der Quellen Bild und Inventar ist demnach nicht möglich.²¹

Sven Lüken, der von den auf Innenräumen dargestellten *Verkündigungen an Maria* ausgeht, resümiert, dass Bildquellen sowohl als „illustrierende Quelle“ herangezogen werden können, also anhand des Vergleichs von Inventar und Bild etwa ein schriftlich erwähntes Ausstattungselement auch im visuellen Befund nachgewiesen werden kann, als auch, dass die Bildwerke als „eigenständige Quelle“ zu betrachten sind, die Aussagen über Objekte und ihre Verwendung zulässt; letzteres, so Lüken, jedoch nur dann, wenn gewährleistet werden kann, dass sich der Künstler nicht an niederländischen Vorbildern orientierte, sondern eigenständige Bildfindungen – und das meint in diesem Fall Motive aus seiner unmittelbar erfahrbaren geographischen Umgebung verwertend – realisierte.²² Am Ende dieser ‚Rechnung‘ bleiben also nach Lüken „reale“, „erreichbare“ Gegenstände und Architekturen übrig; nur „die abgebildete Zusammenstellung der Utensilien“ ist nicht real, sondern entspricht „einem Ideal, mit dem sich die meisten Betrachter identifizieren konnten“.²³ Ob und inwieweit dennoch auch andere Faktoren, wie die dem Prinzip der Vergegenwärtigung²⁴ gegenläufige ‚historisierende‘ Darstellungsweise, ‚Detailrealismen‘²⁵ sowie Funktionalisierungen von Motiven im Dienst der Bildhandlung, *neben* der Orientierung an geographisch entfernten Vorbildern den ‚Wirklichkeitsgehalt‘ und damit den Dokumentationswert der Bilder beeinflusst haben, bleibt in dieser *conclusio* offen.

Grundsätzlich ist auffallend, dass Publikationen, die sich (auch) dem Thema der Möbel auf Bildquellen widmen, vor allem auf Werke des Spätmittelalters und der Renaissance konzentrieren. Belegt wird ein solches Vorgehen fast immer mit der – unbestritten – höheren Dichte an dargestellten Objekten sowie

¹⁹ Kwastek, Camera 283.

²⁰ Ebd. 285. Zum Begriff der „Schauöffnung“ siehe Anna Rohlf-von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18 (1955) 109-135, hier 113.

²¹ Kwastek, Camera 285.

²² Lüken, Verkündigung 277-311.

²³ Ebd. 311f.

²⁴ Vgl. Martin Feltes, Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie. Eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Diss. phil., Aachen, 1987, 219-225, und Achim Simon, Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert. Berlin 2002, 126 f.

²⁵ Vgl. Simon, Österreichische Tafelmalerei 135-167.

der bereits angesprochenen ‚naturalistischen‘ Darstellungsweise, die nach Meinung vieler AutorInnen überhaupt erst Fragen und Untersuchungen zum Thema Innenräume erlaubt. So begründet Sven Lücken beispielsweise die zeitliche Absteckung seiner Untersuchung mit den Worten:

„Der Beginn des Untersuchungszeitraumes wird durch einen künstlerischen Stilwandel markiert. Im Verlauf des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts wurde die Stilrichtung der Internationalen Gotik durch eine stärker von der realistischen Darstellungsweise geprägte Kunstrichtung abgelöst, die hauptsächlich von den Niederlanden ausging. Diese neue Stilrichtung war um eine wirklichkeitsgetreue Abbildung von Gegenständen, Räumen und Menschen bemüht, so daß seit dieser Zeit auch wirklichkeitsgetreue Darstellungen von Innenräumen zu erwarten sind.“²⁶

Die nicht gänzlich unverständliche Fokussierung auf die Kunst nach dem Einsetzen ‚realistischer‘ Tendenzen im italienischen Trecento bzw. nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert führte allerdings auch zu einer Betrachtung der zuvor entstandenen Innenraumdarstellungen *ex negativo*, wenn sie denn überhaupt in den Blickpunkt rückten. Ähnliches gilt auch für den Raum als kunsthistorische Kategorie. So konstatiert Cornelia Logemann:

„Die [...] häufig genährte Fiktion einer realistischen Raumdarstellung der Frühen Neuzeit ließ die mittelalterlichen Bildwelten im Gegenzug immer raumloser erscheinen und führte in letzter Konsequenz dazu, daß das heuristische Potential des Raumbegriffs praktisch ausschließlich für die Zeit ab Erfindung der Zentralperspektive, für ihre Wegbereiter und Heroen nutzbar gemacht wurde.“²⁷

Maßgeblich beteiligt an einer derart geführten Diskussion waren die Schriften Erwin Panofskys, allen voran der Aufsatz *Perspektive als „symbolische Form“*²⁸ und sein zweibändiges Werk *Early Netherlandish Painting*²⁹. Um zu verdeutlichen, warum es für meine Untersuchungen wichtig ist, diesen Diskurs unter die Lupe zu nehmen, möchte ich ein Beispiel aus dem letztgenannten Werk herausgreifen.

Zu einer Verkündigung von 1344³⁰, die sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Siena befindet, bemerkt Panofsky, dass Ambrogio Lorenzetti in diesem Bildwerk „ein grundlegendes Schema der Raumkonstruktion ein[führt],“ wofür er „in Ermangelung eines besseren Begriffs die Bezeichnung „implizierendes Interieur“ vorschlagen möchte: Ohne die Andeutung einer Architektur wird der Umstand, daß das Geschehen in einem Innenraum stattfindet, durch das einfache Mittel verdeutlicht, die Figuren auf einen Fliesenfußboden statt auf Felsen oder Gras zu stellen, wobei gerade das Fehlen seitlicher oder oberer Begrenzung-

²⁶ Lücken, Verkündigung 12.

²⁷ Cornelia Logemann, Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der „Vie de Saint Denis“ (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts. Köln-Weimar-Wien 2009, 17.

²⁸ Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“, in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hg. von Karen Michelis u. a. (Studien aus dem Warburg-Haus 1) Berlin 1998, Bd. 2, 664-757.

²⁹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*. 2 Bde. Cambridge 1953.

³⁰ <http://www.wga.hu/art/1/lorenz/ambrogio/9annunci.jpg>, letzter Zugriff 15. 7. 2010.

gen den Eindruck der Unbegrenztheit vermittelt.“³¹ Dass sich Panofsky beim Begriff „Interieur“ vielmehr auf die Beschaffenheit der Hülle des dargestellten Innenraumes und nicht auf dessen Ausstattung bezieht, wird noch einmal deutlicher in dem Abschnitt, in dem er über eine Illumination aus einer französischen Übersetzung Boccaccios *De mulieribus claris*³² schreibt:

„Anscheinend genügte dieses Verfahren [gemeint ist die Verwandlung der Standlinie in eine zurückfluchtende Bodenlinie, Anm. d. Verf.] weitgehend den räumlichen Bedürfnissen des Meisters; es ist eines seiner Charakteristika, daß er wenig Interesse an Architektur zeigt. Seine Interieurs – wie der Raum in dem Sappho [...] zwei jungen Schülern und einem grauhaarigen Kollegen vorträgt – sind nur impliziert, nämlich durch einen verkürzten Schachbretterboden angedeutet, der jedoch aufgrund seiner beträchtlichen Tiefe einen wirkungsvollen Raumeindruck erzeugt. Nur wo der Architektur eine bestimmte ikonographische Bedeutung zukommt, macht sich der Meister von 1402 die Mühe, sie überhaupt darzustellen; selbst dann aber wagt er sich nicht darüber hinaus, was ich „Puppenhaus“-Arrangement genannt habe, bei dem das Innere und das Äußere des kleinen Gebäudes gleichzeitig sichtbar ist.“³³

Anhand dieser und ähnlicher Stellen im Panofsky'schen Schrifttum wird deutlich, dass seine Analysen zur Kategorie Raum in der Kunstgeschichte wesentlich durch eine – seinen Überlegungen (zumindest implizit) zugrunde liegende – Raumkonzeption beeinflusst wurden, die vom Modell einer Behälter- oder Containerauffassung ausgeht. Für das gesamte Mittelalter, vor allem aber für die Zeit vor dem Aufkommen ‚mimetischer‘ Darstellungsmöglichkeiten in den visuellen Medien, scheint eine Konfigurationsauffassung von Raum jedoch die weitaus ertragreichere Perspektive zu bieten. Während bei der Containerauffassung die Objekte vor allem auf ihre Lage im Behälter hin gedacht sind, ist eine relative Vorstellung von Raum geprägt von der Lage der physikalischen Körper im Verhältnis zueinander, also ihrer Konfiguration, denn: Ort kann immer nur Ort *von etwas* sein, existiert aber nicht *per se*.³⁴ (s. schematische Darstellung, Abb. 4)

Im von Panofsky erwähnten Beispiel der französischen Buchmalerei ermöglicht eine Analyse, die von einer Konfigurationsauffassung ausgeht, die Strukturierung des Raumes durch das gestühlartige, weitgehend steinerne architektonische Element, in dem Sappho untergebracht ist, wahrzunehmen und seine Funktion zu erkennen, nämlich sie gegen die dargestellten Zuhörer bzw. Schüler

³¹ Zit. nach Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei*. Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. Bd. 1. Köln 2006, 26. Im Englischen Original heißt der Begriff „interior by implication“. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 1, 19.

³² Paris, BNF Ms. fran. 598, fol. 71v, Anfang 15. Jahrhundert. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100285&E=JPEG&Deb=51&Fin=51&Param=C> – letzter Zugriff 15. 7. 2010.

³³ Panofsky, *Altniederländische Malerei* 54 (im Original: Panofsky, *Netherlandish Painting* 53).

³⁴ Vgl. Petra Weiß, *Raumrelationen und Objekt-Regionen. Psycholinguistische Überlegungen zur Bildung lokalisierungsspezifischer Teilräume*. Wiesbaden 2005, 8 f.

abzugrenzen und von ihnen abzuheben – also eine hierarchische Ordnung herzustellen.

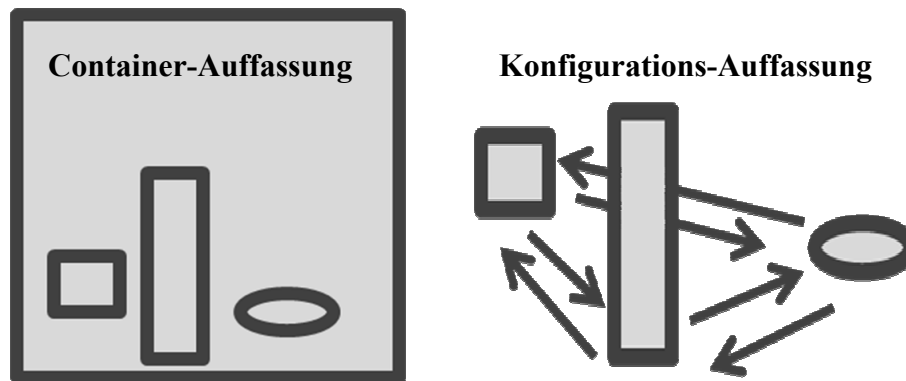


Abb. 4: Panofsky's Raumkonzeption

Zudem kann erst dann, wenn die räumliche Wirkung eines Innenraumes nicht an der Darstellung dessen Raumhülle gemessen wird, die plastische Qualität des Figuren-Ausstattungskomplexes in den Blickpunkt genommen und gewürdigt werden, auch wenn eine perspektivisch einheitliche Konstruktion nicht gegeben ist.

Um die strukturierende Wirkung von Interieur und Ausstattungselementen und deren Funktion noch genauer zu skizzieren, sei an dieser Stelle ein weiteres Beispiel, die *Geburt Christi*, eine von vier erhaltenen Tafeln eines Augustineraltars aus der Zeit um 1350/70 genannt, die sich heute im Angermuseum in Erfurt befindet.³⁵

Das gerüstartig aufgebaute, offenbar gänzlich zusammenhängende Ausstattungselement übernimmt die Funktion, einerseits die Hauptszene zu strukturieren und das von der Bibelstelle geforderte Accessoire, die Krippe, bereitzustellen und andererseits von dem Ort der Präfigurationen abzuheben. Jedem Protagonisten und jedem Handlungsort wird so ein klar definierter Raum zugewiesen: Während die Baldachine, gleichsam als visuelle Klammern für die Aufnahme von Maria mit dem Kind links und Joseph rechts fungieren, die gleichzeitig Kanzeln für die Evangelisten Lukas und Johannes bilden, grenzt die ‚Bühne‘ des Hauptgeschehens den Raum für die Weissagungen von Jesaja und König David nach unten hin ab. Vergleicht man dieses Setting mit der Werktagsseite des Genter Altars von 1432³⁶ so fallen, bei aller Unterschiedlichkeit in der Darstellungsweise, Ähnlichkeiten im Aufbau und der Vermittlungsstrategie auf. Hubert und Jan van Eyck erschaffen durch den – freilich unseren Sehgewohnheiten stärker entsprechenden und detaillierter ausgestatteten – Verkündigungsraum mit seinem Ausblick auf eine Stadt und dem Himmel, der sich in den Zwickeln der Darstellungen der Sibyllen und der Propheten fortsetzt, auf den ersten Blick den Eindruck eines mehrgeschossigen Hauses. Tatsächlich verfügt aber nur die Darstellung der Verkündigung über einen zuordenbaren Innenraum,

³⁵ Abb. 110 in: Franz Matthias Kammel, *Kunst in Erfurt 1300–1360. Studien zu Skulptur und Tafelmalerei*. Berlin 2000, 341-344.

³⁶ http://www.wga.hu/art/e/eyck_van/jan/09ghent/2closed.jpg, letzter Zugriff 15. 7. 2010.

während die anderen ‚Figuren-Orte‘ keinen eindeutig benennbaren Raum wiedergeben: eine Konstruktion, die der Etablierung verschiedener Realitätsebenen entgegenkommt.³⁷ Hier wie im zuvor vorgestellten 60 bis 80 Jahre jüngeren Augustineraltar wird das – nicht der realen Erfahrungswelt entnehmbare – Verkündigungsgeschehen inklusive der Präfigurationen dargestellt. Beim Beispiel des Genter Altars haben die Maler aber in „raffinierter Weise von den neu entwickelten mimetischen Möglichkeiten ihrer Kunst Gebrauch [gemacht], die es ihnen erlauben, diese Themen in neuem Gewand darzustellen.“³⁸

Die verbildlichte Ausstattung kann aber nicht nur mithelfen, ganze (gedachte) Räume und ‚weit auseinanderliegende Realitäten‘ gegeneinander abzugrenzen, sie kann auch – wie bereits anhand der lehrenden Sappho kurz angerissen – maßgeblich daran beteiligt sein, Teilräume innerhalb eines Handlungsraumes für eine oder mehrere Figuren abzustecken. Im Falle Mariens im Genter Altar kommt hier auch noch das Moment der „Direktionalisierung“³⁹ hinzu: Durch die Anordnung des (nicht eindeutig als Pult oder Fensterbank erkennbaren) Ausstattungsstücks, auf dem das Buch liegt, und durch die Haltung Mariens, die sich bereits aus dem Konzept „kniend an einem Pult lesend“ gelöst hat, ist in einer Art Momentaufnahme gleichzeitig das Wissen um eine bereits stattgefunden habende Bewegung enthalten. Mit dem implizit vorhandenen Aufrichten vom Betpult – in den meisten Fällen erfordert eine einseitig abgeschrägte Buchauflagefläche eine konkrete Positionierung Mariens – und dem, der Bewegung des Erzengels gegenläufigen nach hinten Wenden, ist ein Darstellungsmodus geschaffen worden, der sich nach 1400 langsam durchsetzte und noch lange großer Beliebtheit erfreute.⁴⁰

Ein weiteres Beispiel für die Notwendigkeit einer Analyse sowohl der Verknüpfung von Interieur und Narration – und damit Strukturierung und Funktion – als auch dem vorsichtigen Umgang mit ‚aus dem Leben gegriffenen‘ Ausstattungsstücken auf Bildwerken des Spätmittelalters soll an dieser Stelle anhand einer bestimmten Darstellungsvariante des *Letzten Abendmahles* vorgestellt werden. Im abendländischen Kontext erfolgt die Einnahme dieses Mahles meist an einem Tisch sitzend. Die horizontale Ebene des Tisches eröffnet zum einen Raum für die Darstellung von Speisen, Getränken und – je nach Maßgabe – anderen Elementen der Tischkultur. Zum anderen ist der Tisch aber auch ein Ausstattungselement, das die Handlungsakteure im Raum strukturieren kann, d. h.

³⁷ Zu den verschiedenen Realitätsebenen im Genter Altar, siehe: Michael Viktor Schwarz, On the Construction of Reality and Imagery in Jan van Eyck and Woody Allen, in: *Artibus et Historiae* 49 (2004) 19-31.

³⁸ Bastian Eclercy, Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des „Disguised Symbolism“ bei den frühen Niederländern, in: Stephan Kemperdick und Jochen Sander (Hg.), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Ausstellungskatalog des Städel Museums, Frankfurt am Main. Ostfildern 2008, 132-147, hier 147.

³⁹ Darunter versteht man die Beschreibung einer Ortsveränderung, die von einer eingenommenen Position ausgehend erfolgt; vgl. Weiß, Raumrelationen 13.

⁴⁰ Z. B. El Greco, *Verkündigung an Maria*, Szépművészeti Múzeum, um 1600/05. http://www.wga.hu/art/g/greco_el/11/1106grec.jpg, letzter Zugriff 15. 7. 2010.

sie in örtliche Nähe oder Distanz bringen bzw. hierarchisch nach einer vorherrschenden kulturhistorischen Ordnung zu gruppieren im Stande ist. Die Figur des Judas kann neben vielen anderen Merkmalen, wie der roten Haartracht, der gelben Kleidung, dem Geldbeutel mit den Silberlingen sowie dem fehlenden oder schwarzen Nimbus⁴¹, die ebenfalls in anderen Szenen – so beispielsweise im *Verrat* im Garten Gethsemane – eingesetzt werden, auch durch ihre Isolierung vom restlichen Personal der Handlung abgesetzt sein.⁴²



Abb. 5: Letztes Abendmahl, Fresko. Naturns, Filialkirche St. Prokulus, Anf. 15. Jh.

In einem Südtiroler Fresko aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abb. 5) ist Christus gerade im Begriff die so genannte Judaskommunion⁴³ zu spenden. Die beiden Akteure des dargestellten Erzählmoments sitzen einander gegenüber. Der Tisch zwischen ihnen fungiert als Aktionsraum, aber auch als Distanz und Opposition schaffendes Moment. Rechts und links von Judas sitzen – allerdings nicht direkt im Anschluss – zwei Apostel. Auf den ersten Blick nimmt die/der BetrachterIn die Lücke zwischen dem Verräter und den übrigen Jüngern wahr und Letztere können gemeinsam mit Christus als u-förmig geschlossene Einheit perzipiert werden.

⁴¹ Ruth Mellinkoff, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkley-Los Angeles-Oxford 1993, Bd. 1, 51 f., 71 f., 133-135 und 150-154, Überblick zur Literatur zur Judas-Ikonographie ebd. 256, Anm. 110; siehe auch Art. Judas Ischariot, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, Sp. 444-448.

⁴² Seit dem 15. Jahrhundert treten die Motive zur Charakterisierung vermehrt geballt auf; vgl. Peter Dinzelbacher, *Judastraditionen*. Wien 1977, 35. Aufgrund der im Mittelpunkt stehenden Frage nach den Strukturen und Funktionen der Ausstattungstücke wird in weiterer Folge nicht überall auf diese einzelnen Motive eingegangen, ohne damit ihre indizierende Qualität leugnen zu wollen.

⁴³ Zum Begriff und zur Darstellungskonvention siehe Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* 2: *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1968, 41, und Barbara Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*. Berlin 1991, 39, 40 und 43.

In einer anderen Abendmahlsdarstellung, die sich auf dem Churburger Passionsdiptychon vom Anfang des 15. Jahrhunderts⁴⁴ (Abb. 6) erhalten hat, ist die Zusammengehörigkeit der Apostel und Christus durch eine nahezu geschlossene, runde Bank, die den ebenfalls runden Tisch umläuft, erzielt.



Abb. 6: Churburger Passionsdiptychon, Letztes Abendmahl, Tempera auf Holz.
Churburg, Gem. Schluderns, Anf. 15. Jh.

Bereits seit dem 12. Jahrhundert anzutreffen,⁴⁵ erfreute sich vor allem im 14. Jahrhundert eine Bildtradition großer Beliebtheit, die diese Trennung des Judas von der übrigen Abendmahlsgruppe noch radikaler umsetzt.⁴⁶ Wie beispiels-

⁴⁴ Leo Andergassen, Das Churburger Passionsdiptychon, in: Martina Giovanni u. a., Vogt Gaudenz von Matsch. Ein Tiroler Adeliger zwischen Mittelalter und Neuzeit (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstituts 3) Bozen 2004, 131-158.

⁴⁵ Z. B. *Letztes Abendmahl*. Andreaskästchen (Vorderseite). Siegburg, St. Servatius, um 1180–1230; Nikolaus von Verdun, *Letztes Abendmahl*. Grubenschmelz, vergoldet. Stift Klosterneuburg, 1181.

⁴⁶ Weitere Beispiele: Federzeichnung in der *Biblia Pauperum*. St. Florian, Stiftsbibliothek, cod. III 207, fol. 5r, um 1310; kolorierte Federzeichnung in der *Concordantiae caritatis*. Lienenfeld, Stiftsbibliothek, cod. 151, fol. 72v, 1349–1351; kolorierte Federzeichnung in der *Biblia Pauperum*. Wien, ÖNB, cod. 1198, fol. 5r, um 1330; *Passionszyklus*. Wandmalerei. Waltensburg, Reformierte Kirche, um 1330; *Corpus Christi-Altar*. Tafelmalerei. Bad Doberran, Zisterzienserkloster, um 1320; Netzer Altar. Flügelaltar. Netze, Klosterkirche, um 1370; Meister Bertram von Minden, sog. Pariser Tafeln. Paris, Musée des Arts décoratifs, um 1380/90; Mittelfenster im Chor, Mühlhausen in Thüringen, Pfarrkirche St. Blasius, um 1330.

weise in einer Darstellung im *Speculum humanae salvationis* aus dem dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts (Abb. 7),⁴⁷ wird dabei der Abendmahlstisch als regelrechte Grenze zwischen den ‚Christustreuen‘ und dem Verräter eingesetzt.



Abb. 7: Letztes Abendmahl. Kolorierte Federzeichnung aus einem *Speculum humanae Salvationes*, Südwestdeutschland oder Österreich. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. ser. nova 2612, fol. 18v (Detail), 1330er Jahre

Neben dieser horizontalen Bildaufteilung in Gut und Böse, wird die subalterne Stellung des Judas dadurch verstärkt, dass dieser auf dem Boden sitzend dargestellt ist und er kaum zum Tisch hinaufzureichen scheint. Eine andere sehr ähnliche Variante unterscheidet sich nur darin, dass Judas nun auf einem Schemel platziert ist. Auch für diese Bildtradition haben sich bereits Beispiele seit dem 11. Jahrhundert erhalten.⁴⁸ Im Perikopenbuch aus St. Nikola in Passau von 1170/80 findet sich ebenfalls eine derartige Illumination.⁴⁹ Judas sitzt hier auf einem offenbar sogar gepolsterten Schemel, seine Füße ruhen auf einem kleinen Fußschemel. Diese Form der Judasisolierung basiert also, neben der

⁴⁷ Gerhard Schmidt (Hg.), *Mitteuropäische Schulen 1* (ca. 1250–1350) (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 10) Wien 1997, 293–302.

⁴⁸ Z. B.: Salzburgisch (?), *Illumination aus einem Lektionar*. New York, Pierpont Morgan Library, G.44, fol. 80r.

⁴⁹ Peter von Baldass u. a., *Romanische Kunst in Österreich*. Wien 1962, Abb. 53.

Zuweisung des Sonderplatzes vor der Tafel,⁵⁰ durch die Positionierung auf einem Möbelstück, das an sich nur einer Person Platz gewährt.

Eine mittelhochdeutsche, kolorierte Federzeichnung von 1420/30⁵¹ zeigt eine Strukturierung der Figuren, wie wir sie vom Churburger Passionsdiptychon her kennen. In der Mittelachse, deutlich durch Größe und Kreuznimbus hervorgehoben, befindet sich Christus; an seiner Brust lehnt der Lieblingsjünger Johannes. Die Apostel haben sich dicht gedrängt um einen runden Tisch versammelt. Ob die Sitzgelegenheit tatsächlich eine runde Bank meint, wie der Vergleich nahe legen könnte, ist ungewiss. Zu sehen ist nur jeweils eine Seitenwange, die schlüssellochförmige Aussparungen und rechts eine mit kleinen Dreiecken angedeutete Schnitzdekoration aufweist. Judas dagegen ist etwas abgesetzt von den anderen Jüngern auf einem Schemel platziert, dessen seitliche Bretter mit einfachen Flachbogausschnitten versehen sind.



Abb. 8: Letztes Abendmahl. Glasmalereifenster an der Nordseite.
Viktring ehem Stiftskirche um 1390–1400

⁵⁰ Darauf, dass eine derartige Anordnung auch in Passionsspielen eingenommen wurde, weist eine ‚Regieanweisung‘ des *Donaueschinger Passionsspiels*, das um 1480 (?) entstanden ist, hin: *Nu stat der saluator vff mit denn | iungern vnd gat zû tisch vnd den | loufft iudas vnd bringt ein brates | lembly oder gitzi und stelt das für | in das gesegnet der saluator vnd | Sitzt iudas ze vnderst an tisch iohan | nes vf der rechten sitten des | saluators vnd petrus vff der lingken [...]* (meine Hervorhebung). Zitiert nach: Anthonius H. Touber, *Das Donaueschinger Passionsspiel*. Stuttgart 1985, 137.

⁵¹ <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg432/0049?sid=c795ed6de71bbf72d8477cccc297d22c>, letzter Zugriff 7. 7. 2010.

Dass man es hier mit einer bildkünstlerischen Verwendung von Interieur, nämlich dem Kontrast zwischen der mehrere Figuren aufnehmenden Bank und einem „Einsitz“ zu tun hat, verdeutlicht auch die Abendmahlsdarstellung einer Glasmalerei in der ehemaligen Stiftskirche von Viktring, die ins letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert⁵² wird (Abb. 8).

In anderen aus ungefähr derselben Zeit stammenden Werken, wie der Glasmalerei in St. Erhard in der Breitenau und einer Illumination im so genannten *Rationale Durandi*,⁵³ wird das Abendmahl ebenfalls an einer querrechteckigen Tafel abgehalten, und auch hier sitzt Judas als einziger an der Vorderseite des Tisches auf der diesen umlaufenden Eckbank. Auf seine Abgrenzung von den Aposteln weist neben dieser Positionierung einmal mehr die frei bleibende Sitzfläche, also der Abstand zu den Anderen hin. In Viktring aber, wo sich die Szene – und damit auch der Tisch – über zwei Scheiben erstreckt, empfängt Judas auf einem einfachen vierbeinigen Schemel die Kommunion.



Abb. 9: Meister des Wiener Schottenaltars, Letztes Abendmahl, Tempera auf Holz. Wien, Schottenstift. 1469/80



Abb. 10: Meister von Pulkau, Letztes Abendmahl (Detail), Tempera auf Holz. Pulkau, Filialkirche zum Heiligen Blut, um 1510–1515

⁵² Günter Brucher (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2: Gotik*, München-London-New York 2000, 429.

⁵³ Glasfenster, Nordseite. Breitenau am Hochlantsch, St. Erhard, um 1386–1395, abgebildet bei Ernst Bacher, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark 1*. Wien-Köln-Graz 1979, XXXIX, Abb. 34; *Rationale divinorum officiorum*. Wien, ÖNB, cod. 2765, fol. 57v, um 1385/95, siehe Bildnr. 006197C auf <http://www.imareal.oeaw.ac.at/realonline/>, letzter Zugriff 7. 7. 2010.

Wenn man im Wissen um diese Darstellungsvarianten zwei weitere Tafeln aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert, die vom *Letzten Abendmahl* handeln, auf die Strukturierung und Funktion der Ausstattung hin analysiert, werden Zusammenhänge trotz der gänzlich neuen, ‚realistischen‘ Malweise augenfällig: Auch wenn der Innenraum auf der Tafel des Wiener Schottenaltars (Abb. 9) bereits so wiedergegeben ist, als wäre die/der BetrachterIn auch in den Raum mit eingetreten, und die Szene mit zeitgenössisch gewandtem Speisenaufträger und Mundschenk sowie durch die detaillierte Wiedergabe einzelner Realien der Tischkultur – wie beispielsweise dem minuziös bildlich umgesetzten Muster des Tischtuchs – bereichert ist, wurde dennoch die überkommene Funktion des Schemels als Judas von den anderen separierendes, vereinzeldes Bildmotiv zur Anwendung gebracht.⁵⁴

Ähnlich verhält es sich in einem Werk der Donauschule, dem Pulkauer Altar (Abb. 10). Das Abendmahl, das auf den geschlossenen Flügeln der Predella des Altares zu sehen ist, wird hier an einem schräg in den Raum gestellten Tisch abgehalten. Judas, deutlich erkennbar durch die gelblich-orange Kleidung, die rote Haartracht und den am Rücken hängenden Beutel,⁵⁵ sitzt am unteren Ende der Tafel auf einem einfachen dreibeinigen Hocker, während die anderen Jünger auf einer mit einer üppigen roten Auflage ausgestatteten Bank Platz genommen haben.

Mit den wenigen, genannten Beispielen sollte gezeigt werden, dass bei Untersuchungen zu mittelalterlichen Bildwerken die ihnen eigene hybride Natur von Tradition und Innovation grundlegend zu berücksichtigen ist.⁵⁶ Nicht überall tritt diese jedoch so offen zu Tage wie auf einer Tafel, die dem Umkreis des Meisters des Tucher Altars zugeschrieben wird (Abb. 11).

Während alle anderen Jünger am Tisch Platz genommen haben, ist Judas im Bildvordergrund im Begriff auf dem Boden kniend die Kommunion aus der Hand Christi zu empfangen. Neben dieser exponierten Positionierung und den anderen auf den Verrat hinweisenden Elementen, übernimmt auch die kreisbogensegmentförmige Bank ihren Anteil an der Inhaltsvermittlung. Wie in der

⁵⁴ Artur Saliger, *Der Wiener Schottenmeister*. München-Berlin-London-New York 2005, 103 erkennt bereits diesen Umstand, ohne auf eine existierende Bildtradition hinzuweisen.

⁵⁵ Die exponierte Positionierung und die ihn deutlich als Verräter kennzeichnenden Charakteristika müssen an diesem Altar freilich auch in Zusammenhang mit dem damit korrespondierenden antisemitischen Thema des Hostienfrevels, der auf den Standflügeln der Predella dargestellt ist, gesehen werden. Die Parallelen in der Farbgebung von Judas und dem Juden, der gerade im Begriff ist, die Hostie mit einem Dolch zu durchbohren (links) bzw. zu verstecken (rechts), ist sicher beabsichtigt; siehe Bildnr. 011263 und 011266 auf <http://www.imareal.oeaw.ac.at/realonline>, letzter Zugriff 7. 7. 2010. Vgl. dazu Mitchell B. Merback, *Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulkau Passion Altarpiece*, in: *The Art Bulletin* 87 (2005) 589-642, hier 604 f.

⁵⁶ Eclercy, *Mausefallen und Ofenschirme* 147.

oben genannten Darstellung aus dem *Speculum humanae Salvationes* (Abb. 7), wo der Tisch als zusätzliche Abgrenzung zu Judas hin fungiert, weist auch hier die Bank dem Verräter einen eigenen Ort zu. Auch wenn die Tischform nicht eindeutig identifizierbar ist, kann anhand der Apostel in Rückenansicht geschlossen werden, dass diese Bank nicht auf den Tisch, sondern auf den vor ihr Knienden hin konzipiert ist – und wohl kaum jemand wird annehmen, dass diese ‚Judasexklusionsbank‘ so aufgestellt in der Erfahrungswelt des Künstlers vorkam. Dagegen verdeutlicht das Beispiel m. E. anschaulich, wie Möbel im Dienste der Bildhandlung funktionalisiert wurden; wie sehr sie an der Strukturierung des Geschehens teilhaben können.



Abb. 11: Letztes Abendmahl, Tafelmalerei. Langenzenn, Evangelische Friedhofskirche, spätes 15. Jahrhundert

Das hier vorgestellte Projekt macht es sich zur Aufgabe, die bis dato stiefmütterlich behandelten dargestellten Möbel als Analysekategorie in der Erforschung der Konstruktion mittelalterlicher Erzähl-Räume und ihrer konfigurierten Zusammensetzung in Anspruch zu nehmen. Dazu verorten breit angelegte Fallstudien einerseits einzelne Möbelstücke in einem Bilddiskurs, der verschiedene Kontexte, Kunstgattungen sowie einen Entstehungszeitraum, der die hochmittelalterlichen Bildtraditionen inkludiert, umfasst. Andererseits wird das Mobiliar einzelner Figuren analysiert, um figurspezifische oder soziale Referenzen dokumentieren zu können. Ziel des Projekts ist eine quellenkritische Erhebung der Funktion(en) der Möbel auf mittelalterlichen Darstellungen, die es in weiterer Folge ermöglichen soll, sie in interdisziplinäre Forschungen zu Raum und Wohnen im Mittelalter adäquat einzubinden.

© Die Bildrechte aller verwendeten Abbildungen liegen beim Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

MEDIUM AEVUM
QUOTIDIANUM

60

KREMS 2010

HERAUSGEGEBEN
VON GERHARD JARITZ

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER KULTURABTEILUNG
DES AMTES DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG

niederösterreich kultur

Titelgraphik: Stephan J. Tramèr

ISSN 1029-0737

Herausgeber: Medium Aevum Quotidianum. Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, Körnermarkt 13, 3500 Krems, Österreich. Für den Inhalt verantwortlich zeichnen die Autoren, ohne deren ausdrückliche Zustimmung jeglicher Nachdruck, auch in Auszügen, nicht gestattet ist. – Druck: Grafisches Zentrum an der Technischen Universität Wien, Wiedner Hauptstraße 8-10, 1040 Wien.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Kristina Potuckova, Female Messages from the High Altar	5
Isabella Nicka ‚Möbel‘ als Analysekategorie der mittelalterlichen Bildwelt. Strukturierendes und funktionalisiertes Interieur in konfigurierten Innenraumdarstellungen	17
Romedio Schmitz-Esser, <i>Prudentia</i> in a Classroom? A Late-Medieval Mirror as Revealing Object in a Miniature from London, BL Harley MS 3828	36
Buchbesprechungen	46
Anschriften der Autoren	59

Vorwort

Das vorliegende Heft von *Medium Aevum Quotidianum* beschäftigt sich vorrangig mit der Untersuchung und Analyse von verschiedenen Bereichen spätmittelalterlicher bildlicher Überlieferung und ihrer Bedeutungsmuster. Die Beiträge von Kristina Potuckova und Isabella Nicka sind die für den Druck überarbeiteten Vorträge der Autorinnen, welche sie am 45. International Medieval Congress in Kalamazoo/Michigan im Mai 2010 in der Sektion „Intention and Response: Late Medieval Images and Public Space“ gehalten haben.¹ Beide Aufsätze zeigen in beeindruckender Weise, wie stark Alltag und materielle Kultur einerseits mit religiösen, andererseits sozialen und geschlechtsspezifischen Komponenten des mittelalterlichen Lebens verbunden waren. Sie vermitteln darüber hinaus, wie wichtig sich die Analyse der ‚Zeichensprache‘ von Bildinhalten des Zeitraums für ein besseres Verständnis der Wirkung visueller Botschaften darstellt.

Der Beitrag von Romedio Schmitz-Esser widmet sich der Neuinterpretation einer flämischen Miniatur aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die bis dato als die Wiedergabe eines Schulraumes für den Unterricht von Mädchen gedeutet worden war. Mit Hilfe des Herausarbeitens und einer Analyse der allegorischen und realistischen Bildelemente gelingt ihm ein wichtiger neuer Vorschlag zur Sinngebung der Darstellung.

Gerhard Jaritz

¹ Die Sektion wurde vom Department of Medieval Studies von Central European University (Budapest) und dem Consortium for Medieval and Early Modern Studies (Claremont, Kalifornien) organisiert. Die Vortragstitel waren: Kristina Potuckova, *Female Messages from the High Altar (Central Europe, Fifteenth and Sixteenth Centuries)*; Isabella Nicka, *Saintly Distance and Domestic Proximity: The Sign Language of Furniture in Late Medieval Art*.