

Raum für Heilige und Heilsgeschehen. Fragen zu Bild-Settings des Passionsaltars der heutigen Pfarrkirche in Pöggstall (Niederösterreich)

Isabella Nicka

Dass Pöggstall im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit eine herausragende Position innehatte, vermittelt selbst heutigen BesucherInnen der im südwestlichen Waldviertel gelegenen Marktgemeinde noch eindrucksvoll der im Zentrum gelegene Schlossbau mit vorgelagerter Barbakane. Der Baukomplex, wenn auch auf eine Anlage des 13. Jahrhunderts zurückgehend, ist vor allem Manifestation der Bedeutung eines der einflussreichsten Adelsgeschlechter im Land unter der Enns, der Herren von Roggendorf.¹ Kaspar von Roggendorf erwarb 1478 Schloss und Herrschaft Pöggstall; bis 1601 blieben diese in Familienbesitz.

Eine der baulichen Veränderungen, welche die neue Herrschaft nach der Übernahme herbeiführte, war die Errichtung einer Schlosskirche östlich der Anlage. Jenseits des Schlossgrabens gelegen, war sie durch eine schmale Steinbrücke bzw. einen holzgedeckten Gang in der Höhe des ersten Stockes mit dem Schloss verbunden.² Das Patrozinium der Kirche – sie war dem Hl. Ägidius geweiht – dürfte eine Kontinuität zu jenem einer Schlosskapelle darstellen, wie sie für die Anlage vor den Roggendorfern angenommen wird.³ In einem Verzeich-

¹ Zur Bedeutung der Roggendorfer bzw. deren teils als inadäquat zu bezeichnende Präsenz in Überblicksdarstellungen österreichischer Geschichtsforschung, siehe Andreas Zajic, Kaspar von Roggendorf (gest. 1506). Karrierist und Kunstliebhaber In: Waldviertler Biographien Bd. 2, hg. von Harald Hitz u. a. (Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 45) Horn-Waidhofen a. d. Thaya 2004, 9-32, hier 11, Anm. 4.

² Herbert Neidhart, Aus der Geschichte Pöggstalls. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Pöggstall 2007, 46.

³ Neidhart, Geschichte Pöggstalls 37. Die Existenz einer Schlosskapelle zum Hl. Ägidius wird auch durch die Stiftung eines Bürgers greifbar; Alois Plesser u. a. (Bearb.), Die Denkmale des politischen Bezirks Pöggstall. (Österreichische Kunsttopographie IV) Wien 1910, 164. Auf die bestehende Relevanz dieses Heiligen für Pöggstall vor der Herrschaftsübernahme durch die Roggendorfer weist auch die Abhaltung des Jahrmarktes an dessen Gedenktag, *an sannd Gilgen tag*, hin, wie einer Urkunde Kaiser Friedrichs III. vom

nis des Jahres 1548⁴ werden für die Schlosskirche nicht weniger als sechs Altäre – zwei davon auf der Westempore der Kirche situiert – genannt, die neben den ebenfalls dort gelisteten Wappen und Fahnen der Roggendorfer, zwei Kelchen, elf Messgewändern und verschiedenen weiteren liturgischen Geräten von der reichen Ausstattung der Kirche zeugen.⁵

Einer dieser Altäre, der sich auch heute noch in der seit 1810 zur Pfarrkirche und unter das Patrozinium der alten Pfarrkirche, St. Anna, gestellten Schlosskirche befindet, möchte ich in den Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen rücken.



Abb. 1: Flügelaltar in Pöggstall, Ansicht bei geschlossenen Flügeln, um 1490/1500

17. Juli 1459 zu entnehmen ist: http://regesten.regesta-imperii.de/index.php?uri=1451-07-17_1_0_13_13_0_212_211 (letzter Zugriff 3. Dezember 2010).

⁴ Herbert Neidhart, Aus der Geschichte Pöggstalls: Die Herren von Rogendorf (2. Teil). In: Das Waldviertel 42 (1993) 126-141, hier 139 f.

⁵ Neidhart, Geschichte Pöggstalls 81.

Vergessenes Kulturgut?

In Pöggstall hat sich das aus der Zeit um 1490/1500 stammende Flügelretabel erhalten, dessen gemalte Wappen der Roggendorfer auf der Predella es als im Auftrag der Herrschaft entstandenes und wohl auch als sich an seinem angestammten Platz befindendes Objekt, ausweisen. Heute als Hochaltar in Verwendung, dürfte es mit Ausmaßen von über drei Metern Höhe und zwei Metern Breite auch im mittelalterlichen Kirchenensemble einen eminenten Platz eingenommen haben. Der Flügelaltar, bestehend aus Schrein und Standflügeln sowie einem Paar beweglicher Flügel, zeigt bei geschlossenem Zustand acht männliche Heilige in zwei Registern (Abb. 1); bei geöffneten Flügeln präsentiert er der/dem BetrachterIn vier gemalte Szenen der Passion Christi sowie eine dreifigurige Kreuzigung mit Engeln im Schrein (Abb. 2).



Abb. 2: Flügelaltar in Pöggstall, Ansicht bei geöffnetem Schrein, um 1490/1500

Leider erfuhr dieses spätgotische Bildwerk kaum kunsthistorische Aufmerksamkeit. Hans Tietze ordnete 1910 den Pöggstaller Altar einer Entwicklung zu, deren Ausgangspunkt der „elegante höfische Stil des XV. Jhs. [ist], der von Böhmen einerseits, von Wien andererseits ausgehend, auch die provinziellen Erzeugnisse der zweiten Hälfte des Jhs. beeinflusst.“⁶ 1930 erwähnte Otto Benesch im Zuge seiner Studie zum *Meister des Krainburger Altars* den Altar in Pöggstall. Er sah ihn im Unterschied zu Tietze in Zusammenhang mit einem in den 90er-Jahren des 15. Jahrhunderts stattfindenden „lebhaften Meister- und Gellenaustausch“ zwischen Wien und den Vertretern der Salzburger Schule, weshalb in der Folge „auf niederösterreichischem Boden Werke einer Salzburger Werkstatt [entstanden], die mit der heimischen Tradition ganz starke Lands-huter Einflüsse verquikt.“⁷

Wie bei Tietze und Benesch handelt es sich bei Publikationen, die Notiz von dem Pöggstaller Kunstwerk nehmen,⁸ meist um kurze Beschreibungen und stilistische Einordnungen desselben. Neben dem immer wieder angesprochenen „provinziellen Charakter“ des Flügelretabels, der in der Vergangenheit vielfach eine eingehendere kunsthistorische Auseinandersetzung verhinderte, war auch der prekäre konservatorische Zustand⁹ für die, nach den 1930er-Jahren praktisch inexistente Beschäftigung mit dem Altar verantwortlich.

Die Predella wurde bereits im späten 17. Jahrhundert, vermutlich im Zusammenhang mit dem Tabernakelbedarf, unter Beibehaltung der originalen Predellenflügel teilweise erneuert. 1843 wurde die Kreuzigungsgruppe demontiert und als Schreinaufsatz verwendet und die beweglichen Flügel an die äußeren Seiten der Standflügel montiert. Das Innere des Schreins wurde mit neugotischen Einbauten versehen.¹⁰ Diese Einbauten wurden 1966 wieder entfernt und durch eine gotische Mondsichelmadonna, die heute freistehend in der Pfarrkirche Aufstellung gefunden hat, ersetzt.¹¹ Erst eine umfangreiche Restaurierung von 1999 bis 2001 konnte den originalen Zustand insofern wiederherstellen, als die – wie anhand der Aussparungen des Pressbrokats der Schreininnenseite nachgewiesen werden konnte – definitiv zum Schrein gehörige Kreuzigungsgruppe wieder an ihren angestammten Platz rückversetzt wurde. Die Gemälde, das Schreininnere, sowie das Schleierbrett und die Skulpturen konnten auf die

⁶ Hans Tietze, Kunstgeschichtliche Übersicht. In: Plesser, Denkmale II-XXVIII, hier XXII f.

⁷ Otto Benesch, *Der Meister des Krainburger Altars*. In ders., *Collected Writings*, Bd. III: *German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries*. New York 1972, 154-237, hier 220 [erstmal erschienen in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 = 21 (1930) 120-200].

⁸ Ein Überblick über die spärliche Sekundärliteratur findet sich in Neidhart, *Geschichte Pöggstalls* 48, Anm. 132.

⁹ Vgl. Manfred Koller, *Pöggstall als Kunstzentrum des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: *Denkmalpflege in Niederösterreich* 27 (2002) 17-22, hier 18 f., sowie BDA Wien, Abteilung für Restaurierung und Konservierung von Denkmälern, *Schlussbericht zu Zl.: 5008/3/2000, Objekt W 9162*.

¹⁰ Eine Abbildung bei Plesser, *Denkmale*, Fig. 177, dokumentiert diesen Zustand.

¹¹ Koller, *Pöggstall als Kunstzentrum*, linke Abbildung auf Seite 19.

Originalphase freigelegt werden;¹² die Schreinarbeit und die Predella auf den Zustand der Barockzeit. Somit präsentiert sich das Ensemble nun in einem Zustand, der eine intensivere Auseinandersetzung von Seiten der KunsthistorikerInnen zulässt und – in Anbetracht, dass Auftraggeber und mutmaßlich ursprünglicher Aufstellungsort bekannt sind – Raum für Überlegungen zu Funktion und Medialität dieses Flügelaltars gibt. Mögliche Fragestellungen und Themenkreise sollen im Rahmen dieses Beitrages vorgestellt werden.

Die Räume der Heiligen

Register mit stehenden Heiligen, einzeln oder zu Gruppen zusammengefasst, ziehen in kunsthistorischen Untersuchungen kaum Aufmerksamkeit auf sich. Handelt es sich, wie in Pöggstall, um deren Darstellung an den Außenflügeln, reduzieren sich die Angaben darüber hinaus überwiegend auf die Frage, ob sie derselben Hand wie jene der Innenseiten zuzurechnen sind und welche Heilige sie darstellen. Hier lohnt jedoch meines Erachtens ein verweilender Blick. Auffällig ist zunächst die aufgrund verschiedener Faktoren als ‚Gruppe innerhalb der Gruppe‘ auffassbare Zusammenstellung der vier gerüsteten Heiligen: Georg, Mauritius, Florian und Achatius. Nicht nur sind die anderen vier Heiligen – Vitus, Sebastian, der Kirchenpatron Ägidius und Leonhard – nachdem sie auf den Standflügeln untergebracht sind, knapp 25 cm nach hinten versetzt und weisen damit je nach Lichteinfall bzw. Beleuchtung Schattenzonen auf. Auch das einheitliche Auftreten in Rüstung, die roten Schuhe, die Kreuzfahnen bzw. die Lanze Georgs und der jeweils diagonal angebrachte Farbakord von rot und grün von Mänteln, Ehrentüchern und Bodenfliesen zeugen von einer intentionalen Konstruktion von wahrnehmbarer Einheit. Dass gerade der seit 1480 von Kaiser Friedrich III. in den Herrenstand erhobene Kaspar von Roggendorf¹³ als ambitionierter Aufsteiger, der bereits in jungen Jahren seinen Landesfürsten in Kriegsdiensten¹⁴ und in der Folge vor allem durch Finanzierung der seit den 1470er-Jahren zahlreichen militärischen Konflikte unterstützte, ein derartiges ‚centrepiece‘ bestehend aus legendären Heerführern und einem römischen

¹² Ausgenommen sind die beibehaltenen Vergoldungen an den Skulpturen und die auf die Barockphase freigelegten Predelleninnenflügel (abgebildet bei Neidhart, Geschichte Pöggstalls 49), lt. BDA, Abteilung für Restaurierung von Denkmälern, Restaurierkonzept vom 24. 10. 2000 und Franz Höring und Manfred Koller, Flügelaltar und Mondsichelmadonnen aus der Spätgotik im Waldviertel. In: Bedeutende Kunstwerke. gefährdet-konserviert-präsentiert 17 (2002; 245. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere) 8-15.

¹³ Zajic, Kaspar von Roggendorf 21.

¹⁴ Bereits 1467 und 1469 scheint er als Kommandant einer Söldnertruppe auf; als landesfürstlicher Pfleger und Amtmann leitete er 1477 die Verteidigung der Städte Krems und Stein gegen die Einfälle ungarischer Truppen, 1483 und 1484 organisierte er die Befestigung von Ybbs. Ebenda 13 f.

Amtsvorsteher des Statthalters in Auftrag gegeben hat, benötigt kaum weiterer Belege.

Ins Auge fällt weiters, dass es sich bei den dargestellten acht Heiligen ausschließlich um männliche Figuren handelt; wie überhaupt im gesamten Personal des Flügelretabels abgesehen von Maria, die in der Kreuzigung und in der Predella wiedergegeben ist, und den Heiligen Maria Magdalena und Salome (?) auf den Predelleninnenflügeln, eine Absenz weiblicher Protagonistinnen zu konstatieren ist. Kristina Potučkova thematisierte jüngst einen spätgotischen Flügelaltar aus Mlynica in der heutigen Slowakei, der fast ausschließlich weibliche Heilige und Heiligenviten versammelt. Zusammenhänge dieser Konzeption und Ikonographie sieht sie zu dem im frühen 16. Jahrhundert im damaligen oberungarischen Verwaltungsbezirk generell bestehenden Kult rund um jungfräuliche Märtyrerinnen und der besonderen Bedeutung der Heiligen Margarete für die Stadt Spiš. Die Stifterin, Hedwig von Teschen,¹⁵ die ebenda lebte und wirkte, hatte offenbar durch die Wahl dieses spezifischen Bildprogramms lokal etablierter Heiliger die eminente Stellung ihrer Familie in der Region zu demonstrieren und stärken versucht.¹⁶

Untersuchungen wie diese wären auch für das Pöggstaller Exemplar angebracht. Bezieht man ein weiteres heute noch erhaltenes Altarfragment aus der ehemaligen Schlosskirche, das sich nicht mehr *in situ* befindet, in die Betrachtungen ein, verdichtet sich der Fragenkomplex: Von dem heute in der Pfarrkirche in Langenlois aufgestellten Barbaraaltar ist nämlich ein Schrein mit der Darstellung von fünf und die Predella mit weiteren vier weiblichen Heiligen auf uns gekommen.¹⁷ Fragen zu einer genderspezifischen Nutzung oder Repräsentation bzw. zu bewusst gewählten weiblich bzw. männlich dominierten Figurenprogrammen sowie eine mögliche gegenseitige Bezugnahme derselben im Aufstellungskontext, wie sie beispielsweise anhand der auffallend einheitlich nach rechts gewendeten Heiligen in der Predella des Barbaraaltars denkbar wären (Abb. 3), könnten hierbei in den Mittelpunkt intensiverer Studien gerückt werden.

¹⁵ Sie ist mit ziemlicher Sicherheit mit der auf der Tafel mit der Hinrichtung der Heiligen Margarete dargestellten Stifterin ident.

¹⁶ Kristina Potučkova, Female Messages from the High Altar, in: *Medium Aevum Quotidianum* 60 (2010) 5-16, hier 15.

¹⁷ Die verlorenen Flügel sind heute durch moderne, geschaffen von Helmut Kies, ersetzt. Vgl. Höring und Koller, Flügelaltar 8 und Zajic, Kaspar von Roggendorf 27, Anm. 47 und Abb. II.



Abb. 3: Pfarrkirche Langenlois (NÖ), Barbaraaltar, Predella, Ende 15. Jahrhundert

Wie im Titel dieses Beitrags angedeutet, möchte ich im Rahmen meiner Bildanalyse auch die Kategorie Raum bzw. Bild-Setting im Pöggstaller Flügelretabel in den Fokus nehmen. Um die formale und funktionale Anlage der Außenseiten des Altars diesbezüglich besser fassen zu können, sei hier ein kurzer Vergleich zu anderen, jüngeren Darstellungen von Heiligen an Flügelaußenseiten herausgegriffen. Der im Wiener Raum in der Nachfolge des Albrechtsmeisters entstandene Klosterneuburger Magdalenenaltar¹⁸ ist 1456 datiert und zeigt bei geschlossenen Flügeln vier Bildfelder mit szenischen Darstellungen – das Gebet Jesu am Ölberg, das Gastmahl in Bethanien und eine auf zwei Felder aufgeteilte Verkündigung an Maria – sowie vier weitere Bildfelder mit jeweils zwei in niedrige Kastenräume eingestellten Heiligen. Wie jedes dieser Paare sind auch die Heiligen Sebastian und Achatius (Abb. 4) einander zugewandt dargestellt und scheinen sich gegenseitig die Symbole, die auf ihr jeweiliges Martyrium hinweisen – in diesem Fall Pfeil und Dornenast – zu präsentieren.

Als Ausstattung des Raumes fungieren die graubraunen Wände und das sie zu einem Großteil überschneidende, freischwebende Ehrentuch, das die tiefenräumliche Erstreckung des Raumes noch um einiges zurücknimmt, da so die Situierung der Rückwand nur anhand der rückwärtigen Grenze des geschachten Steinfliesenbodens wahrgenommen werden kann.

¹⁸ Aufgrund des Bildthemas der Mitteltafel auch „Auferstehungsaltar“ genannt; Otto Benesch, Katalog der Kunstsammlungen des Stiftes Klosterneuburg. Die Gemälde. Klosterneuburg o. J., 71 ff; Wilhelm Suida, Beiträge zur österreichischen Kunst der Spätgotik. In: Belvedere XI (1927) 72; Otto Demus, Zur Nachfolge des Albrechtsmeisters. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 14, H. 4 (1960) 114-122, hier 119 ff.



Abb. 4: Sog. Magdalenenaltar, Hll. Sebastian und Achatius, 1456.
Klosterneuburg, Stiftsgalerie

In den gut 40 Jahre später entstandenen Pöggstaller Heiligendarstellungen sind nun anstelle der ‚setzkastenartigen Doppelzimmer‘ Nischenräume zu beobachten, die zwischen den in steilen Winkeln eingestellten Seitenwänden *und* anhand der sich vor diesen Nischen fortsetzenden Fliesenböden Räume bzw. ‚Bühnen‘ für die Figuren bieten.¹⁹ Greifbar wird hier, dass wir es mit einer Konstruiertheit²⁰ eines ‚Heiligenumraums‘ zu tun haben, der die speziell gewählte Versammlung, die im Gegensatz zu den unterschiedlichen ‚historischen‘ bzw. legendenhaften Wirk- bzw. Herkunftsorten der jeweiligen Heiligen steht, aufnimmt. Es geht also nicht um eine konkrete Verortung der Heiligen ‚in der/ihrer

¹⁹ Vergleichbar sind diese Bildsettings beispielsweise mit einer Serie von 14 Kupferstichen Israhel van Meckenems. Fritz Koreny-Tilman Falk, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts* 24. Roosendaal 1986, 133 ff., v. a. Kat. Nr. 284-287.

²⁰ Der konfigurierte Charakter der Räume wird auch anhand der kleinen Mauernische in der Seitenwand links vom Heiligen Leonhard bewusst (s. Abb. 5).

Welt‘, sondern um die Definition einer ihnen zugeordneten Sphäre. Deutlich wird ein solches bildstrategisches Vorgehen, wenn dieser Heiligenumraum, wie Marius Rimmele beispielsweise anhand des Thomas-Altars vom Meister des Bartholomäusaltars²¹ aufzeigen konnte,²² durch hinter den Figuren aufgespannte Brokatbahnen und einem schmalen Steinfliesenboden als Standfläche markiert, in einen nach hinten entfaltenden *Bildraum der Vita* anachoretischer Heiliger eingezogen wird. Er wird auch dort erkennbar, wo in einer Miniatur sowohl der ‚realistisch‘ gemalte Baum mit abgehackten Ästen, auf einer mit unterschiedlichen Pflanzen bewachsenen Wiese stehend, als auch der an ihn gebundene, pfeildurchbohrte Heilige Sebastian Schatten auf den gemalten blauen ‚Himmel‘ werfen.²³

Den acht Protagonisten in Pöggstall haftet aber nicht nur ob ihres ‚Gemeinschaftsraumes‘ Versammlungscharakter an; auch ihre einheitliche Ausrichtung auf die Retabelmitte hin lässt sie über die Nischenschränke hinweg zueinander in Verbindung treten (Abb. 5). Deutlich fungieren sie in ihrer Rolle als Repräsentanten der *ecclesia caelestis*; wir sehen also einen Ausschnitt „der immerwährenden kultischen Verehrung, die Gott im himmlischen Jerusalem von den Engeln und Heiligen dargebracht wird“²⁴. Aber – und anders machte die Darstellung auf einem Objekt, vor dem liturgische oder devotionale Praxis geübt wird, keinen Sinn – die Heiligen sind, salopp formuliert, auch erste Anlaufstelle für die Gläubigen. Wie hat man sich nun diese für heutige Begriffe nur als ‚Spagat‘ zu bezeichnende Aufgabe vorzustellen?

„Heilige sind zugleich materiell in der Welt und seelisch im Himmel anwesend, wo sie für die Menschen bitten. Sie sind ‚Schwellenwesen‘, vor allem Kommunikationsverstärker, sie garantieren für die Vermittelbarkeit des Irdischen ins Himmlische, auch durch ihr persönliches Vordringen in die himmlischen Sphären.“²⁵

²¹ http://www.wga.hu/art/m/master/bartholo/s_thomas.jpg (letzter Zugriff 3.12.2010); Rainer Budde-Roland Krischel (Hg.), *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*. Köln 2001, 416 f., Kat. Nr. 82.

²² Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort*. München 2010, 275.

²³ Auf diese Miniatur wurde ich im Zuge eines Vortrags von Katharina Georgi aufmerksam. Sie entstammt einem in Privatbesitz befindlichen Gebetbuch, dem sich Frau Georgi in ihrer noch unpublizierten Dissertation „Studien zur Nürnberger Buchmalerei um 1500. Eine Gruppe deutschsprachiger Gebetbücher“ widmet. S. auch dies., *Was Vorlagen verraten. Einem fränkischen Buchmaler auf der Spur*. In: Georg Ulrich Großmann, *Buchmalerei der Dürerzeit – Dürer und die Mathematik – Neues aus der Dürerforschung* (Dürer-Forschungen 2). Nürnberg 2009, 65-80.

²⁴ Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959, 9.

²⁵ Rimmele, *Triptychon* 73.



Abb. 5: Hll. Georg und Leonhard

Die dargestellten Heiligenumräume grenzen das „unvollkommen geheiligte Diesseits“ – neben konfigurierten (Nischen-)Räumen kommen besonders häufig Mauern, Brüstungen und Ehrentücher als gestalterische Mittel dieser Grenze zum Einsatz – gegen das „visionär Geschaute im Inneren“ des Retabels ab.²⁶ *Prima vista* ignorieren die Außenseiten des Pöggstaller Altars die „Herstellung einer präsentischen Kontinuität zwischen Betrachter- und Bildsphäre“ und offenbaren zunächst die „Verdeutlichung der Schwelle zwischen beiden“; sie erschließen eine „transzendente, ‚alternative‘ Welt“.²⁷ Bei näherer Betrachtung ihres performativen Aktes (der Ausrichtung ihres Körpers, ihrer Gesten und ihrer Handlungen zur Retabelmitte hin) bzw. aufgrund ihrer ‚menschnahen‘ Verortung im ‚Vehikel der Heilsökonomie‘ bahnen sie den Weg des Blickes zu je-

²⁶ Karl Schade, *Ad Excitandum Devotionis Affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*. Weimar 2001, 82. Ebenda wird auf eine besonders deutliche Verbindung von der zwei stehende Heilige hinterfangenden Mauer auf der Außenseite und der Mauer des dahinterliegenden *hortus conclusus* der Mitteltafel eines Triptychons hingewiesen.

²⁷ Regine Prange, *Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur*. In: Verena Krieger und Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln-Weimar-Wien 2010, 125-167, hier 129.

nem schmalen Spalt, der in das Innere des Flügelaltars und somit gleichzeitig zum Ort des Mysteriums führt:

„Nirgendwo tritt [...] die heilsgeschichtliche Rolle der Heiligen als Vertreter des absenten Christus sprechender zu Tage als im Medium des Flügelretabels, nirgendwo auch könnte die Beziehung zwischen Christus als Vorbild und den Heiligen als Abbildern eindringlicher formuliert werden. Das Flügelretabel konnte somit zu einem umfassenden und ungemein suggestiven Gleichnis auf die großen Zusammenhänge der Heilsgeschichte werden.“²⁸

Die Heiligen als Mittlerpersonen nützen das Potenzial des Bildträgers, indem sie durch ihre ‚Beweglichkeit‘ auf den Flügeln den Weg zum Heil er-öffnen.²⁹ Gezeigt sind sie in der Abgewandtheit von den BetrachterInnen um so gleichzeitig für letztere einzutreten und wegweisend zu sein.

Über-brückung

Leider sind Fragen zu Prozedere, Häufigkeit und Zeitpunkt des Öffnens respektive Schließens von Flügelaltären aufgrund der nur punktuell erhaltenen Quellen, die Aussagen zu diesen Vorgängen erlauben, kaum beantwortbar.³⁰ Der Einsatz von Retabeln war weder obligatorisch, noch liturgisch geregelt. Die wenigen Berichte, die von einer Öffnung von Flügelretabeln sprechen, nennen für den Zeitpunkt der Wandlung jedoch den Vortag des Feiertags und nicht die Einbindung in die Zeremonie des jeweiligen Hochfestes.³¹

Auch wenn dieses Vorgehen nicht zwangsläufig Usus gewesen sein muss, sollte man bei Lesarten, wie ich sie für die Pöggstaller Außenseite vorgeschlagen habe, bedenken, dass das Flügelretabel nicht an einem bestimmten Zeitpunkt im Ritus ‚aufgesprungen‘ ist; sich dieser Spalt nicht performativ in der Liturgie in die dahinterliegende Wandlung transformiert. Ebenso müssen längere Perioden des Zeigens einer Ansicht – vermutlich der äußeren – in die Überlegungen einbezogen werden. Verschiedentlich ist in letzter Zeit auf die beim Bildmedium Flügelaltar bewusst zum Einsatz kommende Überlagerung der Bilder, wie sie durch die BetrachterInnen imaginativ vollzogen wird, hingewiesen worden:

²⁸ Valerie Möhle, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts. In: David Ganz und Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1) Berlin 2004, 147-169, hier 165.

²⁹ Vgl. Rimmele, Triptychon 194 und 287.

³⁰ Eine Übersicht zur Thematik findet sich ebenda 52 ff.

³¹ Ebd. 52 f. Darstellungen, wie sie sich bei Lankheit, Triptychon als Pathosformel 13, finden, wonach das langsame Öffnen von Schrein- und Flügelaltären in die täglichen liturgischen Handlungen eingebunden gewesen wäre, sind entsprechend kritisch zu sehen.

„War die innere Schauseite eines Retabels geöffnet [...] schien auch die äußere durch und umgekehrt; am selben Ort wurde nicht nur das Anwesende, sondern auch das periodisch Abwesende wahrgenommen.“³²

Ein formaler Bezug zur Innentafel kann man am Retabel in Pöggstall im Lanzestich des Heiligen Georg erkennen, deren Spitze sich in etwa auf der Höhe der Seitenwunde der Skulptur im Schrein befindet. Inhaltlich könnte auch der Dornenast des Heiligen Achatius eine visuelle Klammer zur Dornenkrönung bzw. zum dornengekrönten Haupt Christi bilden.³³ Einen vielleicht noch deutlicheren mnemotechnischen Anhaltspunkt stellen die Darstellungen der Predellenaußenflügel dar: In den Spalt zwischen den Trauernden, Maria und Johannes, kann zwar auch die nach der Öffnung sichtbare Darstellung der ersten Wandlung der Predella, von der sich nur die Predelleninnenflügel erhalten haben, ‚hinein-imaginiert‘ werden.³⁴ Gleichzeitig bietet sich aber auch eine andere Variante: die gedankliche Verschränkung mit den beiden stehenden Skulpturen unter dem Kreuz. RezipientInnen, die die innere Schauseite mit dem Schrein bereits ein- oder mehrmals gesehen haben, können Maria und Johannes als einen Trigger für die Vorstellung der dahinterliegenden Ansicht nützen.

Räume des Heilsgeschehens

Den bereits genannten, durch Otto Benesch herausgestellten, stilistischen Bezügen des Pöggstaller Ensembles zur Landshuter Malerei sei hier ein Vergleich des *Ecce Homo* in Pöggstall und einer Tafel des sog. „Mair von Landshut“ an die Seite gestellt, (Abb. 6 und 7) um eine – wie ich meine – essentielle Charakteristik des Pöggstaller Altars bei geöffneten Flügeln herauszustellen.³⁵

³² Heike Schlie, Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln. In: Das Mittelalter 9, H. 1 (2004) 23-43. Darauf aufbauend auch Möhle, Wandlungen 150 und Rimmele, Triptychon 54 ff.

³³ Die Marter des Hl. Achatius und der 10.000 Märtyrer und die Kreuzigung in Gegenüberstellung der Darstellung der Kreuzigung und des Schmerzensmannes findet sich bereits bei einem Diptychon von 1325/30 (Köln, Walraff-Richartz-Museum Inv. Nr. 822. Franz Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990, 105 ff., Abb. 76 f.). Ähnliche Parallelen weist ein Triptychon von Hans Raphon von 1512 auf (www.bildindex.de, Objekt 20218513 – letzter Zugriff 3. Dezember 2010). Im bereits genannten Altar von Mlynica ist im Zentrum der Darstellung des Martyriums Achatius’ Christus am Kreuz ‚beigefügt‘.

³⁴ Der Zusammenhang der Trauernden, Maria und Johannes, auf den Außenseiten mit zwei weiblichen Heiligen (Marien?) mit Salbgefäßen auf der Innenseite der Flügel lässt Themen wie „Grablegung“, „Beweinung“, „Schmerzensmann“ (im oder am Grab), vielleicht sogar eine „Auferstehung“ erwarten.

³⁵ Benesch, Krainburger Altar 220. Den Zusammenhang mit den Werken Mairs betont Benesch vor allem bei den Tafeln eines Marienaltars, den er derselben Werkstatt wie die Pöggstaller Tafeln zurechnet. (Österr. Galerie Belvedere Inv.-Nr. 4964-67; vgl. Elfriede Baum, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien-München 1971, 170 f., <http://digital.belvedere.at/emuseum/> – letzter Zugriff 3. Dezember 2010). Das *Ecce homo* vergleicht er mit einer Tafel des ehemaligen Hochaltars der Münchner



Abb. 7: Pöggstall Ecce Homo

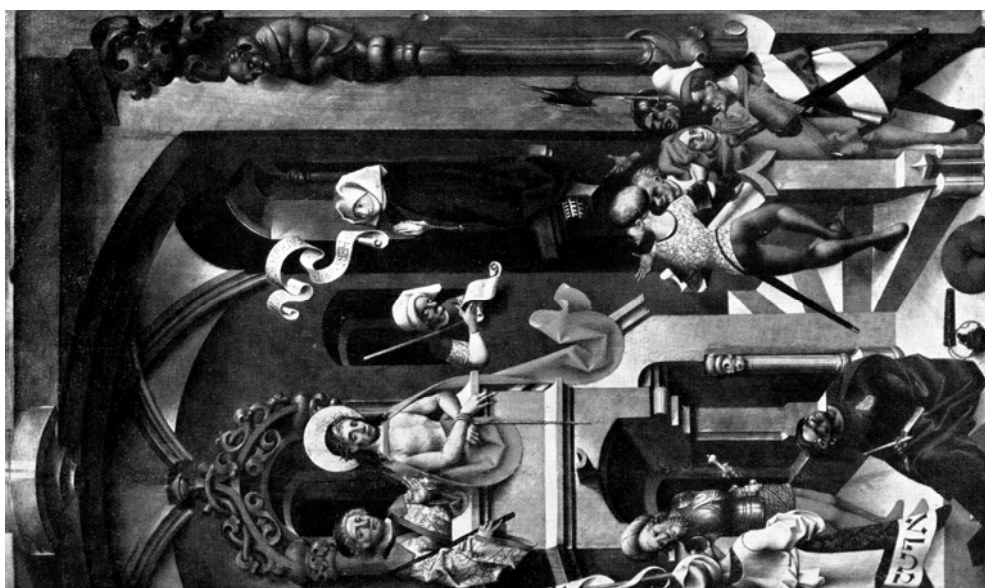


Abb. 6: Mair von Landshut, Ecce Homo, Slg. der Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee, um 1500. (Aus: Pantheon 10 (1938), 306.)

Die formale Anlage der gewölbten Vorhalle mit Treppe ist in beiden Tafeln ähnlich, wenngleich die niederösterreichische Darstellung insgesamt reduzierter erscheint. Dies gilt sowohl für den kleinteiligen Architekturzierrat – man vergleiche die Ausschmückung des Portals, vor dem Christus und Pilatus stehen, oder die steinerne Konsolfigur des Mönchs am rechten Rand der bayerischen Tafel –, als auch für das bei Mair ungewöhnlich ausdifferenzierte Personal, das mit dem Schreiber im Bildvordergrund oder dem aus einer Schriftrolle vorlesenden Mann das für gewöhnlich zu erwartende Figurenrepertoire erweitert. Das zentrale kompositorische Element ist jedoch in beiden Tafeln angewandt: der

Franziskanerkirche [bei Benesch wohl fälschlich aus Blütenburg] aus der Werkstatt Jan Polacks (Bayer. Nationalmuseum Inv.-Nr. MA 3716, 10/217-220. Vgl. Peter B. Steiner und Claus Grimm (Hg.), Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Augsburg 2004, 165-188). Dass bei Polack und Mair Parallelen bestehen, verwundert aufgrund der mutmaßlichen Zusammenarbeit am Hochaltar der Münchner Stadtpfarrkirche St. Peter nicht weiter; ebenda 12.

eine steile Treppe hinaufsteigende Mann mit Turban, der geschickt die Blickführung auf Christus lenkt.³⁶ Letzterer erwidert, im Unterschied zum Mair'schen *Ecce homo*, diesen Blick jedoch nicht, sondern führt das Auge weiter zur nächsten Szene und damit zum Ereignis im Schrein – der Kreuzigung Christi.

Der Vergleich der beiden Tafeln ermöglicht auch die Darlegung verschiedener Konzepte der Manifestation des Äußeren im Inneren, der bildgestalterischen Herstellung einer Verbindung von BetrachterIn und Bildraum. Im bayerischen Beispiel dient die – relativ ungewöhnlich auf einer Konsole erhöht im Raum untergebrachte – Stifterin als Identifikationsangebot für vor dem Bild Betende und somit als *Interface* zwischen Bild- und Betrachterwelt. Die zeitlichen und örtlichen Differenzen, die zum Bildraum hin bestehen, können ‚aktiv‘ nur durch diese Schnittstelle betreten werden. Der Abgang im linken unteren Eck, an dessen oberen Ende der Schreiber Platz genommen hat, ist eine Handlungsöffnung, die jenem zur Verfügung steht; der sich nach hinten erstreckende Raum ist den RezipientInnen vor allem als ‚Anschauungsraum‘, als Gegenüber, zugänglich.³⁷

Die Passionsszenen des Pöggstaller Hochaltars hingegen agieren mit einer Einladung an die vor ihnen stehenden Gläubigen in Form architektonischer Versatzstücke (Abb. 8). Diese innovative Leistung des unbekannten Künstlers bzw. der Werkstatt scheint mir wichtig gesondert hervorzuheben: Im *Ecce homo* führt am unteren Bildrand eine schmalere Stufe zur eigentlichen ästhetischen Grenze³⁸ des Bildes, dahin, wo eine niedrige rote Umgrenzung auch im Bild Einlass in den Hof des Geschehens gewährt. Dass mit dieser ersten Stufe nicht (oder nicht nur) eine Handlungsöffnung gemeint ist, die für das Bildpersonal begehbar respektive vorgesehen ist, wird noch offenkundiger anhand der Szene der Dornenkrönung. Hier kniet links einer der Spötter Christi auf einem Niveau des Raumes, das gegen den Boden, auf dem die Haupthandlung stattfindet, um zwei Stufen nach unten hin abgesetzt ist. Im rechten unteren Eck des Bildes findet sich eine farblich abgesetzte Treppe; ein alternativer Zugang zur Bildhandlung. Begibt man sich auf diese, führt der Weg des Auges direkt zu Christus, oder genauer gesagt zu dem von seinen Füßen tropfenden Blut.

³⁶ Zur Verwendung der Rückenfigur „im Rahmen der Historie“ und ihrer Funktion und Funktionalisierung vgl. Prange, Sinnoffenheit, 137–141.

³⁷ Zur ‚Handlungsöffnung‘ und zum ‚Anschauungsraum‘ vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996, 29 ff. und 143 ff.

³⁸ Dieser Begriff wurde durch Ernst Michalski in die Kunstgeschichte eingeführt; ders., *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Bernhard Kerber. Berlin 1996. Vgl. auch Prange, Sinnoffenheit 133 und Anm. 23.



Abb. 8: Pöggstall, Tafeln mit den gemalten Passionsszenen

Die hier angewandten ‚Blickbrücken‘ thematisieren, so meine Theorie, eine Form von Zugängen, die auf einer zeitlichen und räumlichen Ebene mit jener der RezipientInnen liegen, indem sie die Aktualisierung des Opfertodes Christi und seine Realpräsenz in der Transsubstantiation der Eucharistie thematisieren. An den gemalten Tafeln der Retabelinnenseite ist die/der Gläubige eingeladen, die angebotenen Brücken wahrzunehmen und in die Passionsmeditation einzutreten:³⁹ Die vom Bildrand überschrittenen (und damit erneut als zwischen Betrachter- und Bildwelt situierten) Stufen im linken unteren Eck der Szene Christus vor Pilatus markieren den Eingang zum abbreviierten Kreuzweg.⁴⁰ Über den Schrein hinweg setzt sich dieser fort in der Schau der Geißelung, die durch die vorkragende ‚Konsol-Öffnung‘ im ‚Obergeschoß‘ einzusehen ist.⁴¹ Diagonal an der Kreuzigung vorbei, wird der Blick sodann durch die diesmal vom rechten unteren Bildrand überschrittene Treppe ins Bildfeld der Dornenkrönung und Verspottung Christi geführt, um schließlich den bereits beschriebenen ‚Gang‘ durch das *Ecce homo* hin zum Schrein anzutreten. Dort kulminiert das Nachdenken über das Leiden Jesu im am Kreuz Geopferten; an seinen Wunden: „Die Wunde ist Bedingung, Argument, aber auch Quelle des Heils.“⁴² Dieses wird vom Engel⁴³ am Kreuzfuß im Kelch aufgefangen. Hierin ist die Klammer zur Eucharistie am deutlichsten;⁴⁴ verstärkt wird sie noch durch die Geste

³⁹ Ob und wie wir uns Zusammenhänge mit einzelnen Mess- oder Passionsgebeten, die vor der geöffneten Schauseite während der Eucharistie oder der davon unabhängigen Passionsbetrachtung „als eine Form der geistlichen Kommunion“, vorzustellen haben, bedürfte noch näherer (interdisziplinärer) Untersuchungen. Vgl. Johanna Thali, Strategien der Heilsvermittlung in der spätmittelalterlichen Gebetskultur. In: Carla Dauven-van Knippenberg u. a. (Hg.), Medialität des Heils im späten Mittelalter (Medienwandel–Medienwechsel–Medienwissen 10) Zürich 2009, 241-278, hier 258.

⁴⁰ Interessanterweise beginnt dieser nicht, wie in vielen anderen gemalten Beispielen mit der Darstellung des Gebets Jesu am Ölberg (vgl. Wilfried Franzen, Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Berlin 2002, 65, Anm. 162) oder der Gefangennahme Christi sondern – vielleicht in Bezugnahme auf die diagonal gegenüberliegende Bildtafel mit dem *Ecce homo* – mit Christus vor Pilatus.

⁴¹ Die Darstellung der Marter Christi wird an der Jahrhundertwende tatsächlich oft in einem Obergeschoß stattfindend dargestellt (so z. B. die Dornenkrönung im Schlüsselfelder Altar der Katzheimer Werkstatt, vgl. Steiner-Grimm, Polack 39). Ein zum Betrachterraum hin konsolartig vorkragendes Motiv findet sich auch im bereits genannten Polack’schen Altar aus der Franziskanerkirche; ebd. 176 f., 182 f.

⁴² Rimmele, Triptychon 91.

⁴³ Die beiden oberen Engel wurden bei der Restaurierung 1999/2001 entsprechend der am Pressbrokatvorhang erkennbaren Abdrücke angebracht. Vgl. Höring-Koller, Flügelaltäre, 9. Mittlerweile sind sie aber wieder, rezente Kelche in Händen, auf die Hände Christi hin ausgerichtet. Für diese Information, sowie für das freundliche und interessante Gespräch in Pöggstall danke ich Pfarrer Franz Schaupp.

⁴⁴ Der von Koller (Pöggstall als Kunstzentrum 18) angeführte Zusammenhang mit der Heiligblutverehrung, wie sie im unweiten Pulkau oder Heiligenblut (Mannersdorf, Gem. Raxendorf, PB Melk) vorherrscht, ist aufgrund der dort auf vorgebliche Hostienfrevel durch Ju-

des Engels, der mit seiner freien Hand auf die Übergabe⁴⁵ und die Adressaten des ‚frisch gekelterten‘ Heils zeigt – *qui pro multis effunditur* (Mk 14,24). Die Bildschwelle wird einmal mehr durchdrungen; diesmal von innen nach außen, zu der im realen Kirchenraum stattfindenden Eucharistiefeier.

Anhand des Pöggstaller Flügelretabels sollte gezeigt werden, warum es wünschenswert wäre, dass Bildwerke, deren Kontext (vergleichbar) gut erschlossen werden kann, die über einen nachvollziehbar dokumentierten und originalnahen Konservierungszustand verfügen und komplexen liturgischen und auftraggeberbezogenen Anforderungen unter Einbeziehung vielschichtiger Bildstrategien und Ausschöpfung der medialen Qualität des Flügelretabels künstlerisch zur Umsetzung verhelfen, nur deshalb nicht Gegenstand eingehenderer Betrachtungen werden können, weil ihnen ein sogenannter „regionalen Charakter“ anhaftet, der sie noch immer außerhalb der Wahrnehmungsschwelle kunsthistorischer Forschung situiert.

Bildnachweis: Wenn nicht anders angegeben, Institut für Realienkunde, Krems/Donau.

den fußenden Kult zumindest differenziert zu betrachten. 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 592 ff.

⁴⁵ Ein beeindruckendes Beispiel für die Herstellung der Beziehung mit dem real auf dem Altar befindenden Abendmahlskelch findet sich bei Möhle, Wandlungen 160 f.: Im 1402 vollendeten Hochaltarretabel der Göttinger Kirche St. Jacobi fließt das Blut Christi über den Kreuzfuß und den gemalten Boden hinab bis zur rahmenden Inschrift.

MEDIUM AEVUM
QUOTIDIANUM

61

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
András Vadas, Volcanoes, Meteors and Famines. The Perception of Nature in the Writings of an Eleventh-Century Monk	5
Ronald Salzer, Ein brennendes Thema: Der Destillierhelmfund in der ehemaligen Badestube von Zwettl-Niederösterreich) und die Rolle der Destillation im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit	27
Helmut W. Klug, <i>gewürzcz wol vnd versalcz nicht</i> . Auf der Suche nach skalaren Erklärungsmodellen zur Verwendung von Gewürzen in mittelalterlichen Kochrezepten	56
Isabella Nicka, Raum für Heilige und Heilsgeschehen. Fragen zu Bild-Settings des Passionsaltars der heutigen Pfarrkirche in Pöggstall (Niederösterreich)	84
Buchbesprechung	101
Anschriften der Autoren	103

Vorwort

Der vorliegende Band von *Medium Aevum Qutidianum* widmet sich Untersuchungsergebnissen zu Alltag und materieller Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die aus Forschungen zu archäologischem, textlichem und bildlichem Quellenmaterial hervorgegangen sind, welche in Österreich und Ungarn durchgeführt wurden.

Ausgehend von einem Fund im nördlichen Niederösterreich widmet sich Ronald Salzer der Analyse frühneuzeitlicher keramischer Destilliergefäße. Helmut W. Klug präsentiert eine Untersuchung der Gewürzkultur, wie sie sich in mittelalterlichen Kochrezeptsammlungen darstellt. An Hand eines zu Ende des 15. Jahrhunderts geschaffenen Flügelaltars analysiert Isabella Nicka die „Räume“ der dargestellten Heiligen und deren beabsichtigte Wirkung auf ihr Publikum. András Vadas hingegen zieht für seine Untersuchung das berühmte chronikalische Werk des burgundischen Benediktinermönches Rodulfus Glaber aus dem 11. Jahrhundert heran um herauszufinden, in welchem Maße sich der Autor mit der Natur und Naturerscheinungen seiner Zeit auseinandersetzte.

Gerhard Jaritz