

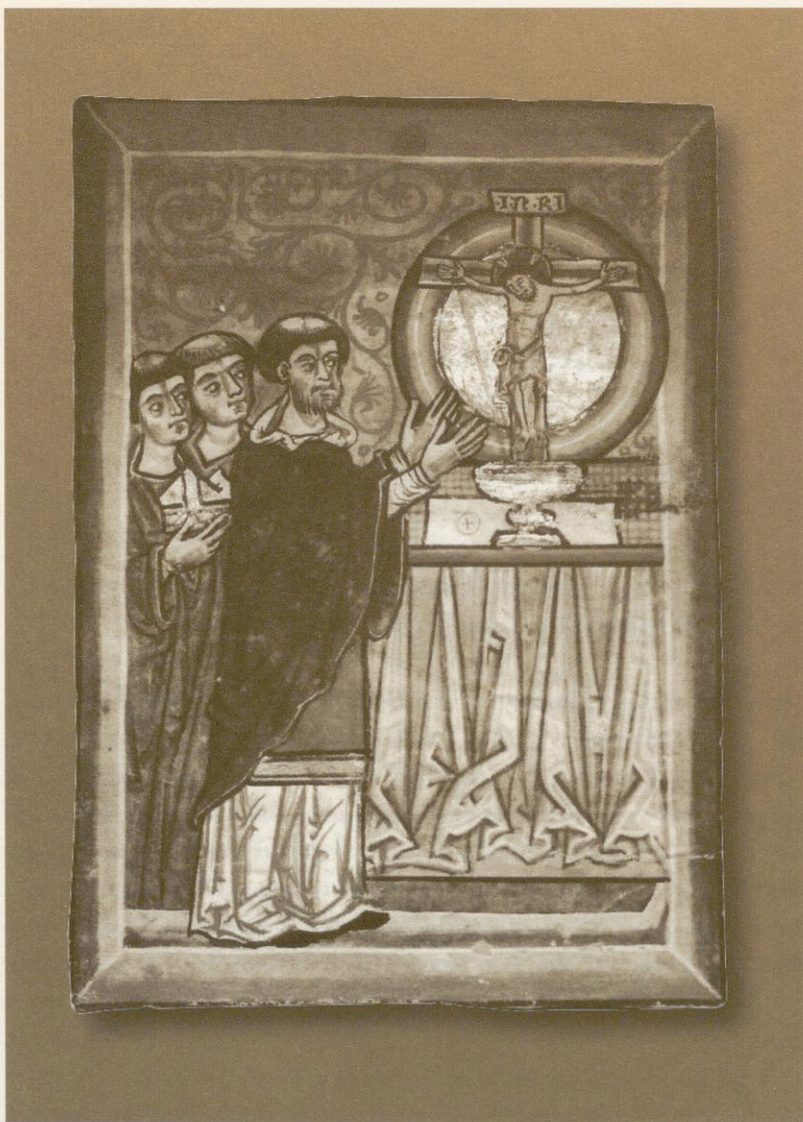


Harald Wolter-von dem Knesebeck

Zu einem unbekannten niedersächsischen
Pergament-Einzelblatt mit Darstellungen zur Transsubstantiation
aus der Mitte des 13. Jahrhunderts

Dank seiner ungewöhnlichen Darstellungen zur Transsubstantiation und deren guter malerischer Qualität verdient das erst vor kurzem im nördlichen Niedersachsen in einer Familienbibel aus dem Jahre 1904 aufgetauchte, hier erstmals vorzustellende kleine Pergamentblatt aus einer heute anscheinend nicht mehr nachweisbaren mittelalterlichen Handschrift der Mitte des 13. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit.¹ Auf seiner vollständig von einer Miniatur eingenommenen »Vorderseite« ist eine Messfeier wiedergegeben. Vor dem Altar steht ein Bischof, erkennbar an seiner Mitra, die von dem vorderen der beiden Priester, die mit ihm die Messe feiern, gehalten wird. Während dieser Messe, genauer während der Wandlung, vollzieht sich ein Transsubstantiationswunder.² Der über dem Altar kleinformatig wiedergegebene Gekreuzigte ergießt aus allen Wunden sein Blut in den Kelch, der vorne auf dem Altar neben der Hostie steht.

Auf der »Rückseite« des Blattes sieht man vor grünem Grund drei im Gegensatz zu den Klerikern der »Vorderseite« mit Nimben ausgezeichnete Mönche nebeneinander auf einem Sitzkissen hocken. Die beiden äußeren wenden sich dabei dem mittleren zum. Dieser bekennt mit seinem Spruchband »Credo domine«, übersetzt »Herr, ich glaube«. Anlass seines Bekenntnisses dürfte der Kelch sein, den ihm der rechte Mönch direkt vor den Mund hält. Der eucharistische Kelch verbindet die beiden Miniaturen des



Blattes. Zur Klärung dieses Zusammenhanges trägt der Text bei, der einspaltig über und unter der zweiten Miniatur erscheint. Er gibt zudem einen Hinweis auf das ehemalige Format der Handschrift, aus der das Fragment stammt. Sollte der Codex, wie es damals in Niedersachsen bei illuminierten Handschriften am üblichsten war, ehemals einen einspaltigen Text aufgewiesen haben, so fehlen seitlich nur die Ränder, da lediglich der erste Buchstabe der Zeile bisweilen angeschnitten ist, der Text ansonsten aber ohne Verlust durchläuft. Er lautet:



[Qualis (?) Daniel abbatem quidam de christi corpore dubitan-
 tem correxit dicens. Sicut in principio puluerem de
 terra deus accipiens hominem plasmavit ad sua yma-
 ginem. sic et panem et vinum in carnem et sanguinem
 suum transmutavit. Ad hoc abbas respondit. Nisi rem
 (es folgt die Miniatur)

[ipsam video. Non mihi satisfactum esse cognosco. Sanctus Pater Da-
 niel senesque duo resederunt in cyrpo. Aperteque sunt

intellectuales eorum. Viderunt puerum in manibus sacerdotis [.]
Nam angelus domini in fragmento panis pu-
eri membra concidit et sanguinem in calicem misit. Dixe-
runt [...]

Übersetzung:

»Wie Daniel einen Abt, der am Körper Christi (der Transsubstantiation) zweifelte, zurecht wies, indem er sagte: Wie Gott am Anfang (bei der Schöpfung) mit Staub von der Erde den Menschen nach seinem Bild geformt hat, so hat er auch Brot und Wein in sein Fleisch und Blut gewandelt. Diesem antwortete der Abt: Wenn ich jene Sache nicht sehe, erkenne ich sie nicht als etwas, das mir gerechtfertigt erscheint. Der hl. Vater Daniel und die zwei Alten sitzen auf den Binsen. Und ihre Sinne sind ihnen geöffnet. Sie sehen einen Knaben in den Händen des Priesters. Dann zerteilte der Engel des Herrn in den Teilen des Brotes die Glieder des Knaben und goß das Blut in den Kelch. Sie sagten [...]«

Nach dem Text, dessen Anfang nach Ausweis der farbig hervorgehobenen Initiale erhalten blieb, ist der mittlere Mönch der zweifelnde Abt. Nachdem ihm die fundamentale Vorstellung von der Erschaffung des Menschen nach dem Bild Gottes aus dem Staub der Erde gemäß Genesis 1–2 nicht zu überzeugen vermochte, da er nach Sichtbarem verlangt, wird er von der Realpräsenz Gottes in Brot und Wein der Messe, welche die beiden anderen Mönche verfechten, durch eine wunderbare Erscheinung überzeugt, die den dreien während der Messe zuteil wird. Diese Messe dürfte auf der anderen Miniatur zu sehen sein, wenn auch von der Erscheinung des Engels, der einen Knaben mit den Teilen der Hostie teilt und sein Blut in den Kelch fließen lässt, nur der Blutfluss eines Kruzifix blieb. Dieser Bezug ist umso naheliegender, als die Kleriker unnimbiert sind und dementsprechend den Mönchen gegenüber deutlich untergeordnet erscheinen. Daher ging die Darstellung der Messfeier wohl dem Text und dem in der zweiten Miniatur dargestellten Glaubensbekenntnis des zweifelnden Abtes voran.

Der Text ist eine Kurzfassung eines anscheinend erstmals in den *Vitae patrum* (Leben der Väter) im 6. Jahrhundert geschilderten Geschehens.³ Die drei Mönche gehören somit an die Anfänge des Mönchtums in den Wüsten des Nahen Ostens, sie zählen zu den so genannten Wüstenvätern. Aus den *Vitae patrum* wurde der Text von Paschasius Ratbertus in die zweite, Kaiser Karl dem Kahlen zu Weihnachten 843 oder Ostern 844 dedizierte Fas-

sung seines Buches über den Körper und das Blut des Herrn (*Liber de corpore et sanguine Domini*) eingefügt.⁴ Paschasius, geboren zur Zeit der Sachsenkriege Karls des Großen und großgezogen im Nonnenkloster in Soissons, wurde Mönch und später Abt in Corbie. An der Gründung von Kloster Corvey an der Weser beteiligt, wurde er von dessen Abt Warin 831 zur Verfassung dieser eucharistietheologischen Schrift angeregt, die ihn bis zu seinem Lebensende als resignierter Abt von Corbie nach 851 beschäftigt zu haben scheint. So wurde der Text schon während der karolingischen Christianisierung in Sachsen bekannt.

Ob hier eine eigenständige Zusammenfassung dieses Textes vorliegt oder eine bereits vorhandene verwendet wurde, muss vorerst offen bleiben. Auch die Frage nach dem Typus der Handschrift, dem das Fragment zugehörte, ist noch unbeantwortet. War es vielleicht eine Exempelsammlung zur Transsubstantiation? Jedenfalls kann das Fragment auf kunsthistorischem Wege gut an sächsische Arbeiten der Mitte des 13. Jahrhunderts angeschlossen werden. Dies demonstrieren etwa neben den typischen hartbrüchigen Faltenformationen des niedersächsischen Zackenstils – insbesondere am unteren Ende des Altartuches gut erkennbar – auch die typische Gesichtsgestaltung mit den punktförmigen roten Mündern zwischen schwarzen Punkten für Mundwinkel und Kinn.⁵ Der keilförmig über die Stirn zur Nasenflanke geführte Schatten ist ein weiteres charakteristisches Merkmal des Malers. Es findet sich nahezu identisch in der großen dreibändigen Bibel wieder, die im Raum Hildesheim-Goslar-Braunschweig 1255 für den Hamburger Dom hergestellt wurde und heute im Besitz der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen ist.⁶ Auch die Farbigkeit und die überaus feine Pinselzeichnung erinnert an diese Bibel, so dass auch das Einzelblatt deren Werkstatt entstammen könnte. Unabhängig von dieser Zugehörigkeit zu einer bestimmten Werkstatt gehört das Einzelblatt in eine Blütephase der niedersächsischen Buchmalerei. In dieser wurden nicht nur Vorbilder aus dem kulturell führenden Westen ebenso wie aus dem griechischen Osten, dessen Metropole Konstantinopel damals gerade von lateinischen Kreuzfahrern beherrscht wurde, eigenständig adaptiert. Vielmehr war es auch die Zeit, in der die niedersächsische Malerei des Zackenstils selber von Westfalen bis nach Schlesien, von Franken bis nach Gotland ihre größte Wirkung entfalten konnte.⁷

Von besonderem Interesse für die hochmittelalterliche Entwicklung des Altars und seiner Ausstattung, die ebenso wie das Eucharistieverständnis

wichtige Impulse von dem 1215 tagenden vierten Laterankonzil erhalten hatte,⁸ ist die Miniatur mit der Messfeier. Wie dargelegt, ist statt dem kaum bildlich wiederzugebenden Engel mit dem in der Hostie zerteilten Knaben ein Kruzifix zu sehen. Dieser ergießt, da er in dem inzwischen bereits eher altertümlichen Viernageltypus wiedergegeben ist, sein Blut aus allen fünf Wunden in den eucharistischen Kelch, der neben der auf einem Altartuch liegenden Hostie auf dem Altar steht. Er zeigt dabei eine seit dem späteren 11., insbesondere aber dem 12. Jahrhundert verbreitete Form des Altarkreuzes, die in dem Bernwardskreuz des Hildesheimer Domschatzes einen frühen Vorläufer besitzt.⁹ Somit prägt die Altarausstattung der Zeit ganz wesentlich das Bild, welches die Miniatur von der Vision entwirft. Der visionäre Charakter des Geschehens ist neben den Blutflüssen insbesondere auch in dem vom Maler angelegten Inkarnat Christi betont, dass dem Goldschmied bzw. den Bronzegießern der Altarkreuze in dieser Form nicht zur Verfügung stand. Zugleich erhellt sich in dieser Verbindung der Typik des liturgischen Gegenstandes mit der eucharistischen Vision das Aussagepotential der Altarkreuze selber, die den Opfertod Christi handgreiflich-augenscheinlich in die Präsenz Gottes während der Messe überführen können. Dies führte in der Miniatur zu einer gezielten ästhetisch Inszenierung des Kruzifix, die zwischen diesen beiden Polen, dem Kreuz als liturgischem Gegenstand auf der einen Seite und als zentrales Element einer Vision auf der Seite changiert.

Wie schon vom Bildbefund her nicht zu entscheiden ist, ob es sich bei dem Wunder um eine Vision – des Bischofs, aller Kleriker, bzw. bei dem vermuteten Textzusammenhang ja eigentlich nur der auf der folgenden Miniatur zu sehenden Mönche? – oder um einen (transzendentalen) Vorgang mit bzw. an realen Gegenständen handelt, scheint auch die genaue Stellung des Kruzifix und damit seine ontologische Qualität insgesamt bewusst in der Schwebe gehalten zu werden. So bleibt es unklar, ob das Kreuz als Vision über dem Kelch bzw. seinem hinteren Rand schwebt oder aber als ein Ding retabelartig am hinteren Ende des Altars angebracht ist. Dies betrifft auch den Hintergrund. Ist die (Wein)-Ranke allgemein auf die Eucharistie beziehbar, so wird der Kruzifix zudem als einziges Bildelement von Goldgrund hinterfangen. Dieser wiederum wird von einem runden Rahmen mit konzentrisch abgestuften Farbringen umrahmt. Das Kreuz erhält somit eine Art Mandorla. Dabei ist es aber wieder offen, ob diese Mandorla Teil der Vision ist oder eines Scheibenkreuzes, wie sie wiederum im Hildesheimer Domschatz mit besonders prominenten Beispiele vertreten sind,

der Gruppe aus dem Umkreis der Werkstatt des Roger von Helmarshausen, die allerdings ohne einen Kruzifix auskommen.¹⁰ Im 13. Jahrhundert wurden solche Scheibenkreuze mit Kruzifix in Norddeutschland, etwa in Soest, aber auch in Skandinavien vielfach in monumentalen Maßstäben und in Holz realisiert.¹¹

In der Miniatur betonen auch die Überschneidungen der Mandorla ihre Doppeldeutigkeit. Wird sie selbst durch den hinteren Rand der Altarplatte überschritten, so betont dies auf der einen Seite ihre Materialität, ist aber für die Scheibe eines realen Scheibenkreuzes als Teil eines Altaraufbaus wiederum untypisch. Die Überschneidung des Rahmens lässt die Mandorla zwar immateriell erscheinen, da sie sich hierdurch dem Bischof zuzuwenden scheint, was ihrem Dingcharakter widerspricht. Gerade in dieser Drehung und in ihrer Verschränkung zwischen Rahmen und Altarplatte gewinnt sie aber wiederum auf paradoxe Weise an Dinglichkeit, wobei dies auch durch die kompakte Form der Mandorla unterstützt wird.

Letztlich scheint diese Ambiguität in diesem Falle Teil einer bewussten Strategie zu sein, die auch bei den realen Ausstattungsgegenständen der Altäre zu beobachten ist und diese – allgemein gesprochen – offen für den Einbruch von Transzendenz hält. Darüber hinaus standen allerdings dem Maler in der Wiedergabe einer solchen Inszenierung noch zusätzliche, über die Realisierung eines Altaraufbaus hinausgehende, sozusagen »virtuelle« Mittel im Rahmen einer solchen Strategie zur Verfügung. Sie zeigen sich insbesondere in der unklaren Situierung der Mandorla. Die bisher unbekannte Miniatur ist daher ein sprechendes Beispiel für eine mit den hochmittelalterlichen Vorstellungen von Gottesebenbildlichkeit, Eucharistie und Transsubstantiation verknüpfte »Ästhetik« des Mittelalters.

- ¹_ Das Blatt misst 10,9 x 7,8 cm und ist vergleichsweise gut erhalten. Mein Dank für Hinweise bei Abfassung dieses Textes gilt Patrizia Carmassi und Konrad Wiedemann, ebenso möchte ich Christine Margin danken, besonders aber Ibeling Ringena als dem Besitzer des Blattes.
- ²_ Zur Transsubstantiation vgl. Lexikon des Mittelalters, Bd. VIII, Sp. 950–952, s. v. Transsubstantiation (M. Gerwing), mit Literatur.
- ³_ Patrologia Latina, hg. von J.-P. Migne, Bd. 73, Sp. 851–992, bes. 978–980 (Pelagius I., Verba seniorum). Zu den Vitae patrum vgl. Lexikon des Mittelalters, Bd. VIII, Sp. 1765–1768, s. v. Vitas patrum (U. Williams).
- ⁴_ Pascasivs Radbertus, De corpore et sanguine domini, hg. von Beda Paulus O.S.B. (Corpus christianorum Continuatio Mediaevalis, XVI), Turnholt 1969, bes. S. X, S. 88.
- ⁵_ Zum Zackenstil allgemein vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Zackenstil, in: Lexikon der Kunst, Neubearbeitung, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 873 ff., zu Genese und Entwicklung des sächsischen Zackenstils vgl. Hans Belting, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4 (1978), S. 217–257, zur Forschungsgeschichte vgl. Renate Kroos, Sächsische Buchmalerei 1200–1250: Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41 (1978), S. 283–316, s. a. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts, Berlin 2001, zugleich Phil. Diss. Göttingen 1998, bes. S. 303 ff.
- ⁶_ Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Gl. Kgl. S. 4 fol., vgl. Stadt im Wandel, Kat. Ausst. Braunschweig 1985, Bd. II, Nr. 1038 (R. Kroos); Harald Wolter-von dem Knesebeck, Ein unbekanntes Evangeliar aus dem Kloster Preetz und seine Stellung in der norddeutschen Kunst des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993) 335–365, bes. S. 352 f., Abb. 22–23, Anm. 67 mit Literatur; Erik Petersen, Bertoldus' Bibel. Bøger, billeder og bogstaver i et håndskrift fra 1255, in: Fund og forskning (I det Kongelige Biblioteks Samlinger)

32 (1993), S. 7–38. Gute Farbabbildungen bei Vera Trost, Skriptorium, Stuttgart 1991, S. 11, 15–17.

7_ Vgl. zuletzt Harald Wolter-von dem Knesebeck, Das Goldene Hildesheimer Kalendarium als Denkmal der sächsischen Buchkunst des Hochmittelalters, in: Goldenes Hildesheimer Kalendarium. Faksimile und Kommentar zum Faksimile der Handschrift Cod. Guelf. 13. Aug. 2° der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Stuttgart 2003, S. 12–52.

8_ Vgl. Julian Gardner, »ANTE ET SUPER ALTARE ...« From Antependium to Altarpiece, in: Das Aschaffenburg Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. von Erwin Emmerling und Cornelia Ringer, Internationales Kolloquium München 1996 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), München 1997, S. 25–40.

9_ Vgl. allgemein Peter Bloch, Romanische Bronzekruzifixe (Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters 5), S. 240, Nr. VI A 1; sowie Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Kat. Ausst. Hildesheim 1993, hg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, Mainz 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII–31 (Michael Brandt).

10_ Vgl. Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, Kat. Ausst. 2001, hg. von Michael Brandt, Regensburg 2001, Kat. Nr. 5.1.–5.3. (Ursula Mende).

11_ Vgl. Lexikon des Mittelalters, Bd. VII, Sp. 1446, s.v. Scheibenkreuz (V. H. Elbern), zahlreiche Beispiele abgebildet bei Wolf-Herbert Deus, Scheibenkreuze in Soest, auf Gotland und anderswo (Soester Beiträge 30), Soest 1967.