

Habenicht, Georg: *Der Flügelaltar und sein Personal. Die Heilsmaschine*, Petersberg:

Michael Imhof Verlag 2014

ISBN-13: 978-3-7319-0091-7, 496 S., EUR 99,00

Habenicht, Georg: *Das ungefasste Altarretabel. Programm oder Provisorium (=*

Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 144, Petersberg:

Michael Imhof Verlag 2016

ISBN-13: 978-3-7319-0317-8, 240 S., 32,50 EUR

Rezensiert von: Christian Hecht, Weimar

Das mittelalterliche Retabel ist das große Thema, dem sich Georg Habenicht seit seiner 1999 abgeschlossenen Göttinger Dissertation immer wieder zuwendet. Diese 2002 online veröffentlichte Arbeit trägt den Titel „Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit“ und liegt jetzt in einer völlig überarbeiteten gedruckten Neufassung vor.^[1] Habenicht hat nicht nur viel neues Material herangezogen, sondern auch eine grundlegende Umstrukturierung vorgenommen. Völlig zu recht trägt die Arbeit jetzt den veränderten Titel „Das ungefasste Altarretabel. Programm oder Provisorium“. Man fragt sich sofort, ob die Antwort nur „Provisorium“ lauten kann. Tatsächlich betont der Autor das Provisorische, zeichnet aber doch ein differenziertes Gesamtbild. Das wird im Kapitel XII. am deutlichsten: „Das ungefasste Retabel als Programm“ (S. 184–203). Schon am Ende seiner Dissertation von 2002 schrieb Habenicht in Bezug auf das Alpirsbacher Marienretabel: „Die Abwendung von einer Auftraggeberhaltung, die anfangs noch ganz auf Überwindung des holzsichtigen Zustands ausgerichtet war, weil sie ihn [als] provisorisch begriff, hin zu einer Einstellung, die sich mit dem ungefaßten Erscheinungsbild nicht nur arrangierte, sondern es gar nicht mehr verändert wissen will, weil sie es befürwortete –, genau dieser Meinungsumschlag soll uns [...] interessieren. Lenken wir dazu unser Augenmerk auf die Ton-in-Ton ausgeführten, ‚holzfarbenen‘ Flügelgemälde vom Alpirsbacher Altarretabel.“ (S. 194). Tatsächlich kommt dem Alpirsbacher Retabel, das der Werkstatt des Ulmer Meisters Nicklaus Weckmann zugeschrieben wird, erhebliche Bedeutung zu, denn hier bilden die nichtpolychromierten Figuren eine gestalterische Einheit mit den Grisailles der Flügel. Die holzsichtige Fassung kann also kaum ein Provisorium gewesen sein. Von den meisten anderen Retabellen, selbst von den prominentesten Werken Riemenschneiders kann man das hingegen nicht sagen. In Münnerstadt haben sich die Auftraggeber jedenfalls für eine farbige Fassung entschieden, aber in Rothenburg, Creglingen usw. nicht. Gedurft hätten sie's auch dort.

Natürlich stimmt Habenichts Grundthese. Das beweisen die von ihm angeführten Archivalien, etwa diejenigen zu Riemenschneiders verlorenem Hochaltar der Windsheimer Kilianikirche. Der Verfasser hat sich hier sogar die Mühe gemacht, trotz der Arbeiten von Julius Bier die originalen Quellen einzusehen. Das Windsheimer Beispiel belegt, wie das zeitgenössische Vorgehen aussah: Der Bildschnitzer lieferte ein natürlich holzsichtiges Retabel, das er in der Regel nicht selber hätte fassen dürfen, weil ihm das die Handwerksregeln normalerweise verboten. Die großen Retabel – bei kleinen war es anders – konnten aber in den begrenzten Räumen der Bildhauerwerkstätten

nicht so lange aufbewahrt werden, bis die Finanzierung der Fassung gesichert war, die durchaus mehr kosten konnte als das Schnitzwerk selbst. Aus diesem Grund stellte man die nicht-polychromierten Werke in den Kirchen auf. Weil es sich um ein Problem handelte, das bei großen Retabeln drängender war als bei kleinen, sind kleine nicht-polychromierte Retabel eher selten. Allerdings wünschte man in Hinblick auf die möglicherweise lange Zeit, die bis zum Aufbringen einer Fassung vergehen konnte, ästhetisch mehr oder weniger befriedigende Oberflächen. Je länger diese Praxis dauerte, desto mehr gewöhnten sich alle Beteiligten an derartige Werke. Es trat, wie Habenicht schon 2002 schrieb, ein „Geschmackswandel auf der Auftraggeberseite“ ein (Dissertation 2002, S. 187). Das Provisorium wurde zum Programm – jedenfalls hier und da.

Habe nicht übergeht trotz seiner Präferenz für das „Provisorium“ nicht die Frage nach dem Geschmackswandel. Er bringt etwa die bekannten Vergleiche zu druckgraphischen Blättern, die ebenfalls einfarbig waren und die übrigens auch nachträglich farbig gestaltet werden konnten. Schon in der Dissertation zitiert Habenicht das berühmte „Epitaph“ des Erasmus von Rotterdam auf Dürer (Text und Übersetzung z.B. bei Christian Hecht: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement ... Regensburg 2003, S. 162). Erasmus lobt Dürers Fähigkeit, allein mit schwarzen Linien Dinge darzustellen, die man nicht einmal sehen kann, wie etwa Donnergrollen. Natürlich erwähnt Habenicht auch die holzsichtigen Betnüsse (S. 184). Vielleicht hätte er außerdem noch andere Beispiele für nicht-polychromierte hochwertige Oberflächen heranziehen können, bis hin zu Ofenkacheln und – gar nicht fernliegend – zu liturgischen Gewändern, besonders aber wären wohl Bildwerke aus Stein stärker zu berücksichtigen gewesen, denn z. B. die in Bayern und Österreich beliebten rotmarmornen Grabplatten dürften sicherlich so gut wie nie eine großflächige Farbfassung getragen haben. Diese banale Beobachtung kann sogar Ansatzpunkt für die Frage sein, ob Fassungsverzicht eine nordalpine Form der Antikenrezeption sein kann. Immerhin hat schon 1444 ein so kennnisreicher Beobachter wie Enea Silvio Piccolomini das heute verlorene marmorne Grabmal des Passauer Bischofs Leonhard von Layming mit Werken von Phidias und Praxiteles verglichen. (Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. Hg. v. Rudolf Wolkan. I. Abt.: Briefe aus der Laienzeit. I. Bd.: Privatbriefe. Wien 1909, S. 433) Schließlich bietet auch die Malerei eine ganze Reihe von gemalten nicht-polychromierten Skulpturen, erwähnt sei nur die Tabula magna aus Tegernsee.

Nochmals sei gesagt: Habenichts Grundthese ist richtig. Das wird niemand bezweifeln. Man findet seine Auffassung etwa schon bei Hubert Wilm, den Habenicht ausdrücklich erwähnt (Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. Stuttgart 1923 u. ö.). Aus der Menge der neueren einschlägigen Literatur sei außerdem verwiesen auf mehrere Aufsätze in dem von Hartmut Krohm und Eike Oellermann herausgegebenen Sammelband „Flügelaltäre des späten Mittelalters ...“ (Berlin 1992). Erwähnt sei schließlich Rainer Kahsnitz, der in seinem Werk „Die großen Schnitzaltäre ...“ (München 2002) die Dissertation von Habenicht bereits ins Literaturverzeichnis aufgenommen hat. Wenn Habenicht gelegentlich von einer zu korrigierenden „herrschenden Meinung“ (z.B. Dissertation 2002, S. 142) spricht, traf er schon zum Zeitpunkt der Abgabe seiner Dissertation nur einen kleinen Teil der Forschung. Es geht im Grunde um die Gewichtung von „Provisorium“ und „Programm“. In der Zwischenzeit hat sich diese Gewichtung – dank Habenichts Arbeit – nochmals zugunsten des „Provisoriums“ verschoben. Das hätte in der Buchausgabe von 2016 stärker berücksichtigt werden können. Umgekehrt, um auch diesen Aspekt nochmals zu erwähnen, will Habenicht den Gedanken des „Programms“ keineswegs streichen, sondern ihn als Konsequenz des „Provisoriums“ erkennbar machen.

Wenn Habenichts Arbeit trotz allem die letzte Durchschlagskraft fehlt, dann liegt das weniger an inhaltlichen als an formalen Gründen, denn er verzichtete nicht nur auf einen Katalog der betreffenden Retabel, sondern auch auf ein Register und sogar auf ein detailliertes Inhaltsverzeichnis. Er wollte wohl ein Buch schreiben, das keine Hilfsmittel braucht, sondern den Leser völlig in den Bann schlägt. Das ist nicht ganz gelungen, was auch an einer gewissen Weitschweifigkeit liegt. Jedenfalls hatte der Rezensent an der etwas gradlinigeren Urfassung mehr Freude. Bei diesem pdf-Dokument stört auch das Fehlen eines Registers nicht. In der Konsequenz wird Jörg Rosenfelds Studie „Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“ (Hamburg 1990) weiterhin das Referenzwerk zum Thema bleiben, auch wenn dieses Werk in Zukunft sicherlich oft zusammen mit den beiden Fassungen von Georg Habenichts Dissertation zitiert werden wird.

Die Überarbeitung, die der Verfasser seine Dissertation zuteil werden ließ, versteht man am besten, wenn man sie als Komplement zu Habenichts 2015 erschienenem zweitem Retabelbuch sieht: „Die Heilsmaschine. Der Flügelaltar und sein Personal“. Das Buch ist ein Augenschmaus, wie ihn nur der besondere bibliophile Sachverstand des Imhof-Verlagsbereiten konnte. Noch wichtiger ist das Engagement des Autors, der das Buch – wie man ohne Übertreibung sagen darf – mit Herzblut geschrieben hat. Wer das nicht bei der Lektüre bemerkt, kann es aus dem sehr persönlichen Nachwort erfahren. Das alles hat es dem Rezensenten nicht leicht gemacht, über dieses Werk zu schreiben, denn er ist in wichtigen Punkten anderer Meinung als der Verfasser. Es gilt aber, den Ernst und die Wissenschaftlichkeit der vorliegenden Arbeit anzuerkennen. Gerade wer dieses Buch kritisch sieht, kann es mit Gewinn lesen.

Habe nicht versucht, was an sich sehr zu begrüßen ist, das mittelalterliche Retabel einem heutigen Publikum durch den Vergleich mit heutigen Medien verständlich zu machen. Habenichts Gleichsetzung von Filmkunst und Retabelkunst kann der Rezensent aber nicht nachvollziehen:

„Damals wie heute treibt die Künstler dasselbe an. Nur die Mittel sind andere. Statt mit Malpinsel und Schnitzmesser wird heute mit digitalen Bildern und raffinierter Schnitttechnik operiert. Das Ziel ist geblieben: den Menschen – dieses Augentier – durch die Macht der Bilder in den Bann zu schlagen. Die Flügelaltäre, jene Medien des Glaubens und der Andacht, sind wie Filme, nur langsam, nicht nur in der Bewegung, sondern auch in der Bilderfolge, den Schnitten, wenn man so will. Flügelaltar wie Film teilen die Erzähltechnik, Bildsequenzen in chronologischer Abfolge hintereinander zu zeigen. Nicht nur in Form eines Comicstrips, sondern auch konzeptionell, gewissermaßen diaphan, denn die Heiligengeschichten sind auf Vorder- und Rückseite ein und desselben Flügels zu sehen. Das Mediale bricht sich erstmals Bahn.“ (S. 20)

Oder etwas kürzer: „Der Film beerbt die Kunst der Altarbauer, die Heilsmaschine ist ein Vorbote der Traumfabrik“, so steht es auf der Rückseite des Schutzumschlags. Gerade weil diese modische These so eingängig wirkt, hätte sie einer besseren Begründung bedurft. Zwar sind alle heutigen Bildmedien die Nachfolger älterer Bildmedien, aber wenn man nicht auf dieser abstrakten Ebene bleiben möchte, sondern konkrete Bezüge herstellen will, dann erweisen sich die Unterschiede zwischen Film und Retabel als erheblich. Ein direkter Zusammenhang, sei er auch nur phänotypischer Art, kann jedenfalls nicht aufgezeigt werden, schon gar kein genotypischer. Kein Filmregisseur könnte, selbst wenn er wollte, die formalen Prinzipien eines Flügelretabels für seine Arbeit nutzen. Habenicht hat dieses Problem durchaus gesehen und richtete daher seine Aufmerksam-

keit auf die szenischen Elemente der Retabel, und er behandelt auch einige „handelnde“ Bildwerke mit beweglichen Gliedmaßen (z.B. S. 312–315). Aber auch diese Bildwerke, die mit Retabeln wenig zu tun haben, lernten niemals laufen. Und obwohl Retabel Flügel besitzen, die übrigens ohne Publikum geöffnet oder geschlossen wurden, sind die Bildwerke, um die es geht, nicht einfach langsamer, sondern bewegen sich überhaupt nicht. In der Retabelkunst überwiegt das statische Repräsentieren. Szenische Darstellungen erscheinen erst spät und nur selten in den Mittelschreinen, wenn auch bei einigen bekannten Hauptwerken.

Habenicht dekliniert die Parallelisierung von Retabel und Film in den 14 Kapiteln seines Buches durch. Der Heilige wird als „Star der Inszenierung“ (S. 71–106) vorgestellt, der Stifter als „Finanzier und Produzent“ (S. 107–146). Bei diesen Konkretisierungen kommt es mehrfach zu Schwierigkeiten, beispielsweise gerät der „Altarist“, der „im Rampenlicht“ (S. 223–234) auftritt, in Konflikt mit dem Heiligen im Altarschrein. Auch wenn die Konstruktion dieses Kapitels nicht ganz stimmig erscheint, u.a. weil an den Hauptaltären nur selten einfache Altaristen zelebrierten, ist es doch besonders wichtig, weil es Habenichts Auffassung als Nachfolgerindes „Theatrum-sacrum-Gedankens“ erweist, der die kunsthistorische Deutung der frühneuzeitlichen Kunst lange Zeit stark bestimmte. Am schwersten nachzuvollziehen ist die Formulierung, „Künstler“ und „Konkurrent“ seien „Werkzeug der 2-dimensionalen Illusion“ bzw. der „3-dimensionalen Illusion“ (S. 147–222).

Es finden sich aber auch viele lehreiche Beobachtungen und gut lesbare Passagen, etwa zur Kirchenbeleuchtung (S. 227–232) oder zum Amt des Mesners, dem ein umfangreiches Kapitel gewidmet ist (S. 236–276). Ein wichtiges Kapitel behandelt den Bildersturm (S. 329–351). Seltsamerweise fehlen hier Akutalisierungen. Nur ein einsames, unkommentiertes Bild zeigt den Abbau einer Leninstatue in Vilnius. Gerade in diesem Kapitel hätte man eine Bezugnahme auf aktuelle religiös motivierte Kunstzerstörungen erwartet. Habe nicht konzentriert sich statt dessen auf die protestantischen Territorien der Reformationszeit, um ein „Ende der Vorstellung“ (S. 329) zu postulieren. Das stimmt aber nur im Bereich des Calvinismus. Vielleicht hat der Verfasser das Retabel zu stark mit der Spätgotik identifiziert. Doch selbst diese erkennt man z.B. im Hochaltarretabel des Ingolstädter Münsters noch in der zweiten Jahrhunderthälfte; erwähnt seien ansonsten nur die späteren Retabel von St. Ulrich und Afra in Augsburg oder das Überlinger Hochaltarretabel. Bei den letztgenannten Werken verbinden sich die alten Formen mit dem modernen Konzept der antikischen Ädikula. Diese bestimmt dann im 17. und 18. Jahrhundert den Retabelbau sowohl in katholischen als auch in lutherischen Territorien. Das Ende der Vorstellung – also ein Ende des Retabels – ist bis heute nicht erreicht, wie etwa das 2011 vollendete Altarbild belegt, das Michael Triegel für die Stadtpfarrkirche von Dettelbach in Franken gemalt hat.

Noch wichtiger aber als alle Einzelfragen ist Habenichts generelle Überbewertung des Retabels: „[...] das Faszinierende am Altar mit seinem Retabel ist der Umstand, dass beide im Schnittpunkt ständischer und sozialer Systeme lagen, die sonst durch Schranken getrennt waren. Am Altar trafen Könige und Bischöfe auf Kaufleute oder Handwerker. Frauen und Kinder versammelten sich um ihn, aber auch die Bauern der umliegenden Dörfer. [...] So steht der Altar nicht nur im Mittelpunkt herausgehobener gesellschaftlicher oder politischer Ereignisse [...], sondern begleitet und verdichtet die existentiellen Wegmarken im Leben jedes einzelnen Menschen, angefangen mit der Taufe, über die Kommunion und die Hochzeit bis hin zur Totenmesse.“ (S. 21)

Wie kann das sein? Wie der Verfasser wenige Zeilen später sagt, besaß doch das Retabel „kirchen-

rechtlich gar keine Notwendigkeit". Viele europäische Hauptkirchen haben Hauptaltäre, auf denen nie ein Retabel stand, etwa die Lateranbasilika oder der Kölner Dom. Die Antwort auf die eben gestellte Frage fällt leicht: Nicht die Retabelnutzung, sondern die gesamte Liturgie war die zentrale kulturelle Praxis des Mittelalters. Daher ist das Retabel auch keine „Heilsmaschine“, vielmehr ist es die gesamte Liturgie, durch die Heil vermittelt wird, und zwar aus der Perspektive des Glaubens reales Heil. Damit zeigt sich nochmals eine ganz entscheidende Differenz zum Film, den sogar die eifrigsten Fans als Illusion verstehen. Es ist also, selbst wenn man die Akzente hin zu einer ethnographisch-religionswissenschaftlichen Fragestellung verschiebt, keineswegs klar, ob tatsächlich der Film an die Stelle der mittelalterlichen Liturgie getreten ist, zu deren Requisiten das Retabel zählte. Wie dem auch sei: Der Verfasser rückt Probleme in den Blick, die im Rahmen eines Buchs zur mittelalterlichen Retabelkunst nicht zu klären sind. Es geht letztlich um weltanschauliche Entscheidungen, die in Zukunft nicht nur den Umgang mit Retabeln, sondern überhaupt mit der Kunst der Vergangenheit beeinflussen werden. Das vorliegende Buch ist selbst ein Indiz für die radikale Verheutigung historischer Kunstwerke und steht für ein Gegenprogramm zum wissenschaftlichen Historismus, der weite Bereiche der Kunstgeschichtsschreibung über mehrere Jahrhunderte prägte, der sich aber seit längerem in verschiedenen Debatten auflöst. Zu diesen Debatten liefert Georg Habenicht mit seiner „Die Heilsmaschine“ einen ernstzunehmenden Beitrag.

Anmerkung

[1] <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0006-B385-4>

Empfohlene Zitation:

Christian Hecht: [Rezension zu:] Habenicht, Georg: *Der Flügelaltar und sein Personal. Die Heilsmaschine*, Petersberg 2014; Habenicht, Georg: *Das ungefasste Altarretabel. Programm oder Provisorium* (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*; 144), Petersberg 2016. In: ArtHist.net, 01.10.2017. Letzter Zugriff 17.02.2026. <<https://arthist.net/reviews/9339>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.