

Lisa Horstmann

Die Darbringung Christi im Gronauer Glasfenster. Zum ikonischen Bedeutungspotential von Pseudoschriften

Inschriften in Bildern können mit ihrem Inhalt das Gesehene benennen und konkretisieren, kommentieren und erläutern oder sogar dem Bildinhalt widersprechen und Spannungen erzeugen. Dabei können Schrift und Schriftzeichen zunächst als generelle Marker verstanden werden, die auf einen zu lesenden Text bzw. auf Sprache verweisen. Versteht man Schrift jedoch ausschließlich als Versachlichung von Sprache, werden Schrift und Bild zu dichotomen Elementen¹ und ein ikonisches Bedeutungspotential von Schriftzeichen bleibt unbeachtet.² Die von Sybille Krämer definierte „Schriftbildlichkeit“ unterläuft hingegen die traditionelle Dichotomie von ‚Sprache‘ und ‚Bild‘ und untersucht Schrift explizit auch auf ein ikonisches Potential.³ Sowohl die Gestaltung von Schrift als auch ihre Materialität – und sei es wie in der Tafelmalerei eine fingierte – sind dabei immer semantisiert.

Wenn Schriftzeichen sich nun einer generellen Lesbarkeit entziehen, weil der Rezipierende die Fähigkeit zur Entschlüsselung der Zeichen nicht besitzt oder diese ein Schriftsystem und damit eine potenzielle Lesbarkeit nur vortäuschen, entfällt die semantisch-textliche Ebene gänzlich. Dennoch vermitteln sie eine eigene Bedeutung und entfalten eine Wirksamkeit. Welche visuellen Codes von Schrift sind – jenseits eines Textinhalts – zu entschlüsseln? Der Beantwortung dieser Frage möchte ich mich in diesem Beitrag annehmen. Anhand von sog. „Pseudoschriften“,⁴ also Inschriften im Bild, die zwar durch ihre Gestaltung lesbarer Schrift ähneln, aber nicht als Aufzeichnung von Sprache dienen und dementsprechend unlesbar bleiben,⁵ soll die Rolle spezifischer Bildlichkeit und ihre Wirksamkeit analysiert werden. Denn hier ist die Wahrnehmung als visuelles Zeichen und damit die Bildhaftigkeit der vermeint-

1 Mieczyński Wallis bezeichnet Inschriften in Gemälden beispielsweise als „semantic enclaves“. Darunter versteht er einen Teil eines Kunstwerkes, der aus Zeichen eines gegenüber dem Rest differierenden Systems gebildet wird, quasi als autonome Einheit, Wallis 1973.

2 Kiening/Stercken 2008, 5.

3 Vgl. Krämer 2003.

4 James Elkins verwendet den Begriff ‚Pseudowriting‘ für schriftartige Darstellungen, mit dem er als Sammelkategorie verschiedene Phänomene beschreibt, Elkins 1999, 143–163.

5 Elkins 1999, 146–147 definiert Merkmale der Schrift, die von Pseudoschriften aufgegriffen werde.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

lichen Schriftzeichen höher als bei semasiographischen Schriften,⁶ die zwar als eine Art konventionalisierte Bilder oder Symbole Begriffe repräsentieren, sich somit von der gesprochenen Sprache distanzieren, auf visueller Ebene aber zunächst auf einen textlichen Inhalt verweisen. Transportieren Schriftzeichen keinen expliziten, lesbaren Text tritt das ikonische Potential von Schrift bei der Wahrnehmung in den Mittelpunkt und kann in seinen möglichen Bedeutungen analysiert werden.⁷ Im Folgenden wird dementsprechend das Bedeutungspotenzial hebraisierender Schriftzeichen in der ‚Darbringung im Tempel‘⁸ als ikonographisches Motiv und im Zusammenspiel mit anderen Bildelementen untersucht. Inwiefern animieren Schriftzeichen durch ihre Gestaltung und Materialität den Rezipierenden zum Lesen und prägen oder kontextualisieren das Gesehene über einen möglichen Textinhalt hinaus?

Die Darbringung im Tempel zählt zu einem der Motive christlicher Ikonographie, das selten exponiert als Einzeldarstellung zu finden ist. Mit wenigen Ausnahmen wird die Szene, in welcher Jesus als Kind von Maria in den Tempel gebracht wird (Lk 2,22–40), eingebettet in einen Zyklus der Kindheit Christi oder des Marienlebens.⁹ Die Ikonographie konzentriert sich dabei zumeist auf ein kleines Figurenrepertoire: Maria, der Jesusknabe und Simeon, dem, der biblischen Geschichte zufolge, die Geburt des Messias prophezeit worden war (Lk 2,27). Erweitert wird dieser Drei-Figuren-Typus häufig durch Josef und Hanna, eine alte Prophetin, die das Kind ebenfalls erkennt (Lk 2,28). Die Darstellung des Kindes und seine Positionierung variieren; es kann sowohl von Maria als auch von Simeon gehalten werden, wobei es oft mit verhüllten Händen berührt wird.¹⁰ Zumeist wird die Szene in einer Art Sakralraum verortet, der durch tempel- oder kirchenähnliche Architektur und einen Altar gekennzeichnet sein kann. Häufig gehören auch zwei Tauben als Opfergaben zum ikonographischen Repertoire, die von Maria oder Josef getragen werden.

1 Das Gronauer Glasfenster

In der Pfarrkirche in Gronau bei Bensheim in Hessen findet sich heute eine einzelne mittelalterliche Buntglasscheibe, die die Darbringung zeigt (Abb. 1). Der schlichte klassizistische Saalbau wurde 1831–1834 von Kreisbaumeister Ignaz Opfermann

⁶ Elkins 1999, 120–142.

⁷ Elkins 1999, 144.

⁸ Auch wenn Peter von der Osten-Sacken zu Recht anmerkt, dass bei der Benennung des Sujets eigentlich differenziert werden müsse zwischen ‚Darstellung‘ und ‚Darbringung‘, da beides zwar in der zugrunde liegenden Bibelstelle abgehandelt wird, aber an sich unterschiedliche Handlungen darstellen, wird im Zuge der vorliegenden Untersuchung ausschließlich von ‚Darbringung‘ gesprochen, Osten-Sacken 2005, 554.

⁹ Lucchesi Palli/Hoffschulte 1990, 473–477.

¹⁰ Die verschiedenen Möglichkeiten, wie die Figuren positioniert sind, werden mit Bildbeispielen angegeben bei: Erffa 1954.



Abb. 1: Darbringung im Tempel, Mittelrhein, um 1460/70, Glasmalerei, 44,5 × 47,6–48,3 cm, Gronau, Pfarrkirche, Langhaus Süd III.

errichtet,¹¹ wobei die auf 1460/70 datierte Glasmalerei im ersten Fenster von Osten des sonst blankverglasten Langhauses wahrscheinlich als Schenkung ihren heutigen Ort bezog.¹² Die Vermutung, dass die Scheibe aus dem Vorgängerbau stammt,¹³ wird von Uwe Gast zu Recht angezweifelt.¹⁴ Unabhängig von ihrem ursprünglichen Ort war sie mit großer Wahrscheinlichkeit Teil eines größeren Bilderzyklus, der sich dem Leben Marias oder der Kindheit Jesu gewidmet haben könnte. Nicht nur die geringe Größe von 44,5 × 47,6–48,3 cm spricht gegen eine Einzeldarstellung, sondern auch das

¹¹ Dehio 2008, 379.

¹² Gast 2011, 160. Sebastian Scholz datiert sie aufgrund paläographischer Merkmale etwas später (1470–1490), Scholz 1994, 56; Dehio übernimmt die Angaben von Scholz, Dehio 2008, 379. Nach Uwe Gast gibt es in den Akten zwar keinen eindeutigen Vermerk zur Schenkung eines Glasfensters, jedoch werden für 1861 zwei Bilder und für 1862 ein Kruzifix erwähnt, Gast 2011, 161, Anm. 5.

¹³ Kühner 1989, 24; Scholz 1994, 56; Dehio 2008, 379.

¹⁴ Gast 2011, 160.

ikonographische Thema der Darbringung findet sich fast überwiegend als eine Szene in genannten Zyklen.

Die Szene wird in einem Innenraum gezeigt. Maria kniet mit zum Gebet erhobenen Händen vor einem Altar, der einen Großteil der Bildfläche einnimmt. Sie trägt ein dunkelrotes Gewand mit einem weißen, langen Überwurf, der Kopf und Schultern bedeckt. Ihren Kopf umgibt ein goldener Nimbus, der mit kleinen, ca. 1 cm hohen Buchstaben beschriftet ist: *· S(ancta) · maria · dei · genitrix*. Auf dem Boden zu ihren Knien befindet sich ein kleiner Korb mit zwei weißen Tauben. Ihr gegenüber steht Simeon in blauem Gewand. Er trägt einen goldenen, mit kleinen Zeichen verzierten Gürtel und eine golden-rote Kopfbedeckung. Durch die prunkvolle Kleidung wird er hier, wie in vielen anderen Bildern auch, als Hohepriester in der Szene dargestellt. Er hält den nackten Jesusknaben mit verhüllten Händen in einem Tuch über den Altar. Der Knabe besitzt die gleichen weichen Gesichtszüge und halb geöffneten Augen wie die übrigen Figuren. Er blickt zu Maria; sein Kopf ist umgeben von einem gold-weißen Nimbus, der sich vom Heiligenschein seiner Mutter unterscheidet. Gerahmt wird die Szene von zwei weiteren Figuren, Hanna und Josef, die hinter Maria und dem Hohepriester dem Geschehen beiwohnen. Der raumfüllende Altar ist mit einer verzierten Decke geschmückt. Darauf sind zwei goldene Kerzenständer aufgestellt und ein goldgerahmtes, geöffnetes Triptychon, auf dessen Tafeln weiße Zeichen auf schwarzem Grund zu sehen sind. Über Maria hängt eine Leuchte, das Ewige Licht. Der Raum wird durch eine Backsteinmauer eingeschlossen.

Das Bild ist farblich von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast geprägt. Im Grundton dominiert ein mit Braunlot abgedunkeltes Violett für Altar und Mauer. Während Schwarzlotschraffuren zur Unterstützung der Schatten sparsam eingesetzt wurden, wird das farbige Glas durch Stupfen, Radieren und Wischen stellenweise aufgehellte. Die Scheibe weist einen guten Erhaltungszustand auf, scheint aber zu allen Seiten beschnitten.¹⁵ Bei einer Neuverbleiung der Scheibe scheinen mutmaßliche Fehlstellen an Simeons Arm durch eine Art graues Kachelmuster und auf der Höhe der Stirn durch einen Teil des Taubenkörbchens ersetzt worden zu sein.¹⁶

Stilistisch verortet Uwe Gast die Entstehung der Glasmalerei aufgrund der holzschnittartigen Machart und der feinen, gestupften Konturzeichnungen sowie des „gutmütig-naiven Ausdruck[s] in den rundlichen stets freundlichen Gesichtern“ in eine am Mittelrhein ansässige Werkstatt.¹⁷ Gast sieht Ähnlichkeiten in der Gestaltung zu einer Gruppe von Fenstern aus der ehemaligen Karmeliter-Klosterkirche in Boppard, die in der Mitte der 1440er Jahre entstanden sind, und zu den Scheibenresten aus dem um 1435/40 verglasten Westchor der Katharinenkirche in Oppenheim. Er ver-

¹⁵ Gast 2011.

¹⁶ Gast 2011 vermutet, dass diese Kacheln ursprünglich zum Boden gehörten, der durch die Verkleinerung der Scheibe abgeschnitten wurde.

¹⁷ Gast 2011.

mutet für die Herstellung der Gronauer Scheibe einen Nachfolger des Glasmalers, der auch die Fenster in Boppard und Oppenheim gestaltete. Technisch arbeite dieser jedoch fortschrittlicher, sodass die Entstehung der Gronauer Scheibe etwas später als die Vergleichsbeispiele anzusetzen ist.

Die Komposition folgt mit der Wahl des Figurenrepertoires und in ihrer Anordnung der ikonographischen Tradition der Darbringung Christi im Tempel. Besonders ist dabei die Körperhaltung der Gottesmutter, die nicht wie üblich Simeon gegenübersteht, sondern vor dem Altar kniet und die Hände zum Gebet erhoben hat. Damit greift die Glasmalerei einen Darstellungstypus auf, der sich wahrscheinlich erst im 14. Jahrhundert in Italien etablierte und eher selten umgesetzt wird.¹⁸ In der Komposition beeinflusst wurde die Gronauer Scheibe wahrscheinlich von Werken des Kölner Malermeisters Stefan Lochner. Aufgrund der Interaktionen von Simeon und Maria, ihrer besonderen Positionierung und Körperhaltung, zieht Uwe Gast Parallelen zu Darbringungsszenen des Kölner Buch- und Tafelmalers.¹⁹

Bemerkenswert in der Darstellung und für diesen Beitrag von besonderem Interesse ist der Gebrauch zweier unterschiedlicher Zeichensysteme innerhalb der enthaltenen Inschriften. Der Nimbus von Maria ist mit kleinen lateinischen Buchstaben versehen, die durch Radierung eingetragen wurden. Technisch gleich ausgeführt, aber mit hebraisierenden Zeichen ist der Gürtel von Simeon verziert. Im Gegensatz zu diesen Schriftzeichen, die erst bei genauerer Betrachtung auffallen, stechen die Zeichen auf den Innentafeln des Triptychons auf dem Altar unmittelbar ins Auge, indem sie beim geringsten Lichteinfall durch den starken Kontrast hell aufleuchten. Während die kleinen Buchstaben im Nimbus von Maria aus der Nähe in einer gut lesbaren gotischen Minuskel die Gottesmutter als *S(ancta) maria dei genitrix* betiteln, entziehen sich die hebraisierenden Zeichen einer Lesbarkeit. Denn hier stehen Buchstaben aus dem hebräischen Alphabet neben Phantasiebuchstaben.²⁰ Somit wird durch diese sog. Pseudoinschrift im Gegensatz zur Nimbeninschrift bei Maria kein spezifischer Textsinn transportiert. Neben der von Gast beschriebenen kompositorischen Nähe zu Lochner weist auch die Art und Weise der Verwendung hebraisierender Schriftzeichen in der Darbringungsszene Parallelen zum Kölner Meister auf. Lohnenswert für ein besseres Verständnis des Gronauer Fensters ist deswegen die Analyse von Lochners Darbringungsszenen.

¹⁸ Schorr 1946, 29.

¹⁹ Gast 2011, 160.

²⁰ Scholz 1994, 56.

2 Die Darbringung nach Stefan Lochner

Stefan Lochner († 1451 in Köln)²¹ gilt heute als einer der Hauptvertreter des sog. Weichen Stils und als ein früher aktiver Rezipient der flämischen Malerei um Robert Campin und Jan van Eyck,²² der den ‚neuen‘ Naturalismus in seine Werke übernahm und somit in der Kölner Malschule neue Impulse setzte.²³ Auch Lochner selbst beeinflusste Künstler insbesondere in Köln sowie im niederrheinischen Umland, wobei sich Spuren der Rezeption bis in den niederländischen Raum aufzeigen lassen.²⁴

Lochner können nach stilkritischen Punkten sowohl mehrere Tafelwerke zugeschrieben als auch ein Mitwirken oder zumindest ein direkter Einfluss auf die Illuminationen einiger erhaltener Gebetsbücher nachgewiesen werden.²⁵ Im Folgenden soll Lochners Wirkung auf die Komposition des Gronauer Fensters analysiert, indem die Lissabonner Darbringung (1445)²⁶, die Darmstädter Darbringung (1447)²⁷ sowie die Darbringungsszene im Darmstädter Gebetbuch (um 1451–1453)²⁸ in ihrer Ikonographie und dem Einsatz von (Pseudo-)Schriftzeichen untersucht werden. Mit der Darmstädter Darbringung im Tempel entwirft er ein äußerst komplexes Werk, das Altes und Neues Testament, Verheißung und Erfüllung in der Bildsprache eng miteinander verknüpft und zugleich überlagert.²⁹

Die Grundlage für Lochners vielschichtige Auseinandersetzung mit der christlichen Heilsgeschichte bildet die biblische Schilderung der Darbringung. Auch hier rekurriert das Neue Testament unmittelbar auf die Gesetze des Alten Testaments (Lk 2,22–28). Es geht um das Erkennen des christlichen Heilands durch jüdische religiöse Vertreter während eines alten Rituals, das auf die mosaischen Gesetze zurückzuführen ist. So soll jeder erstgeborene Sohn in den Tempel gebracht werden, um Gott heilig zu heißen (Ex 13,2 u. Ex 13,15). Die Darbringung des Kindes erfolgte mit zwei Tauben als Opfergabe, die jede Wöchnerin nach der Zeit ihrer Reinigung, also 40 Tage nach der Entbindung, als Zeichen für Brand- und Sündopfer geben sollte (Lev 12,6–8). Simeon, der durch den Geist in den Tempel geführt wurde (*et venit in Spiritu in templum*, Lk 2,27), nahm das Kind auf den Arm und erkannte in diesem den Heiland, der Heil und Licht dem Volk Israel bringen werde. Er segnete Maria und sprach eine Pro-

²¹ Schwingenstein 1987, 2–4; Chapuis 2004.

²² Täuber 1993; Liess 1996/97.

²³ Brinkmann 1993.

²⁴ Kemperdick 1993.

²⁵ Vgl. Katalog der Tafelbilder Lochners und verwandten Werken in: Chapuis 2004, 261–291.

²⁶ Darbringung im Tempel, 1445, Eichenholz, 37,6 × 23,7 cm, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum (Inv. Nr. 272).

²⁷ Darbringung im Tempel, 1447, Eichenholz 139 × 126 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK 24).

²⁸ Darbringung im Tempel, D-Initiale, um 1451–1453, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70, fol. 56^v.

²⁹ Jülich 2017, 14.

phezeiung aus.³⁰ Auch die betagte und gottesfürchtige Priesterin Hanna war dem Lukasevangelium nach zur selben Zeit anwesend. Sie pries Gott und sprach danach über das Kind mit allen, die Erlösung suchten.

Die Lissabonner Darbringung von Stefan Lochner ist ein Tafelbild (Abb. 2), das ursprünglich wahrscheinlich Teil eines Diptychons war und die Kindheitsgeschichte Christi zum Thema hatte.³¹ Die zugehörige Tafel zeigt die Anbetung des Kindes und auf der Rückseite die Kreuzigung Christi. Die Darbringung wird im Gegensatz zu der offenen Szene der betenden Maria im Stall in einem sakralen Innenraum verortet. Durch einen von Säulen getragenen Rundbogen schaut der Betrachter in ein kleines Gewölbe. Der steinerne Bogen ist im Scheitelpunkt mit einer Jahreszahl (1445) versehen, die als gemeißelte gotische Inschrift illusionistisch in die Bildrealität eingewoben wird, zugleich aber auf die Entstehung der Tafel verweist. In einem kleinen Kuppelraum, in den der Betrachtende Einsicht erhält, sind fünf Figuren um einen niedrigen Altar versammelt. Rechts steht der mit einem reich verzierten Gewand bekleidete Hohepriester Simeon, der das nackte, nimbierte Christuskind in einer fast intimen Geste in den Armen hält. Der Knabe blickt Simeon an und berührt den alten Mann zärtlich am Bart. Bei ganz genauer Betrachtung fallen Tränen im Gesicht des Hohepriesters auf. Die Trauer Simeons präfiguriert auf subtile, emotionalisierte Weise die Passion und den Kreuzestod Christi.³²

Auf der anderen Seite des Altars steht Maria mit geneigtem Kopf, der von einem goldenen Heiligenschein umgeben wird. Ihr Blick ist andächtig gesenkt und ihre Hände hält sie als Zeichen der Trauer vor der Brust gekreuzt – ebenfalls wie bei Simeon vorausweisend auf den Kreuzestod. Neben ihr steht Hanna, die den nackten Knaben anblickt und die Hände zum Gebet erhoben hat. Hinter den beiden Frauen, zum Teil von der linken Säule verdeckt, steht Josef in rotem Gewand, einen Korb mit zwei weißen Tauben haltend. Der Altarbereich wird durch einen fast transparenten Baldachin bekrönt und zugleich gekennzeichnet. Ebenfalls zentral im Bild durchbricht ein Rundbogenfenster die hintere Wand, das den Blick nach außen jedoch durch eine Glasmalerei verschließt. Das Fenster zeigt eine frontal ausgerichtete, ganzfigürliche Gestalt Mose, die in seiner verhüllten linken Hand die Gesetzestafeln präsentiert. Auf den beiden Tafeln werden Inschriften durch feine schwarze Linien angedeutet. In Korrelation mit dem Schriftträger, den zwei steinernen Tafeln und der Figur des Moses

³⁰ *dixit ad Mariam matrem eius ecce positus est hic in ruinam et resurrectionem multorum in Israhel et in signum cui contradicetur et tuam ipsius animam pertransiet gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitations*, Lk 2, 34–35, Vulgata 1994.

³¹ Als zugehörige Tafel wird die Geburt Christi identifiziert, die heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt wird (Inv. Nr. 13169). Stil, Material sowie Größe stimmen überein und die Bilder korrelieren in ihren Bildsujets und den dargestellten Figuren, Chapuis 2004, 70–73, 267–268.

³² Besonders in der Zusammenschau der beiden ursprünglich zusammengehörigen Tafeln, der Darbringung und der Anbetung, wird der Verweis auf den Kreuzestod über die Emotionen des Hohepriesters evident. In der Anbetung wird über die gestickten Kreuze auf dem Tuch unter dem liegenden Jesusknaben ebenfalls auf die Passion Christi angespielt. Dazu: Levine 2003.

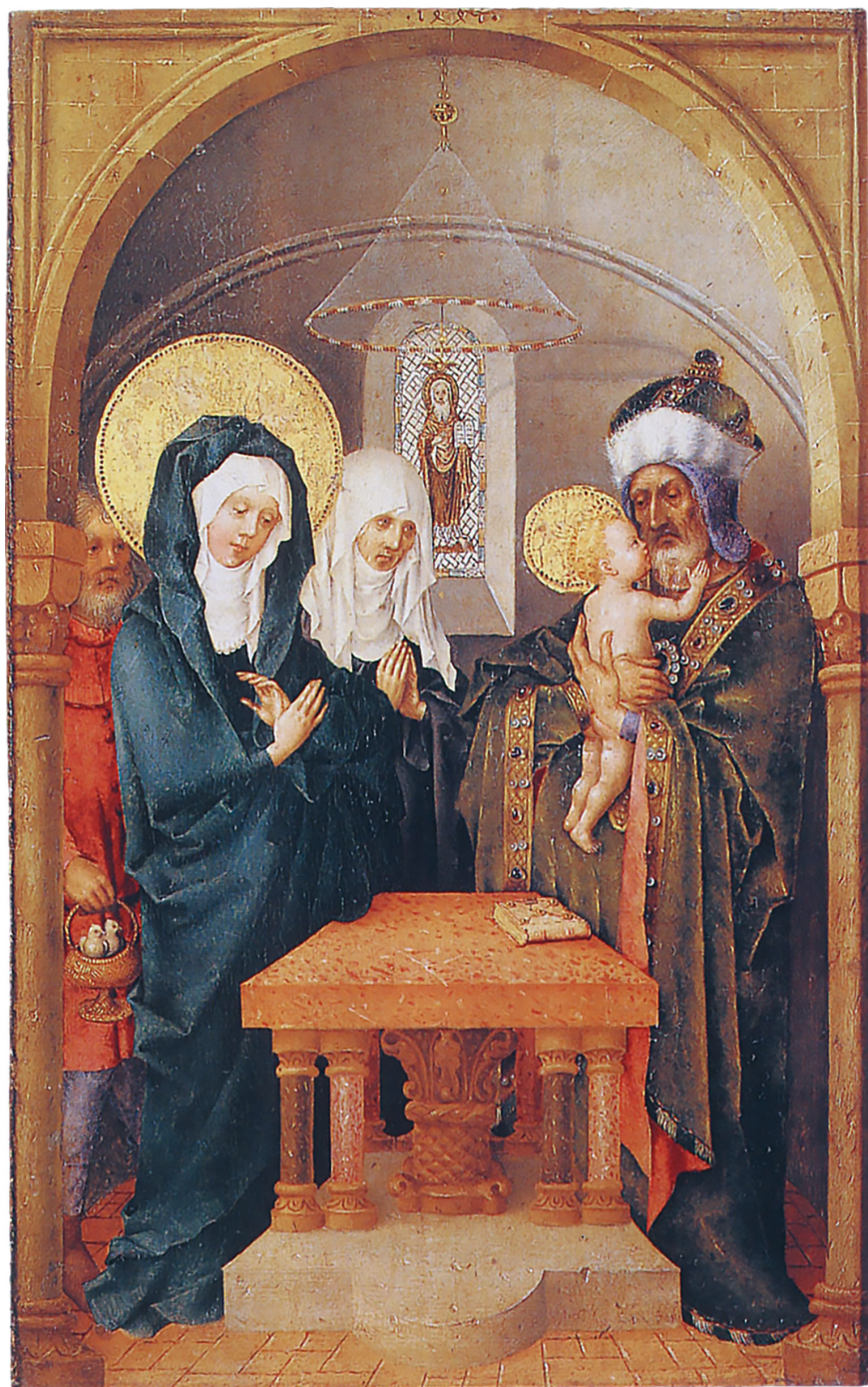


Abb. 2: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 1445, Eichenholz, 37,6 × 23,7 cm, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum (Inv. Nr. 272).

werden die angedeuteten Schriftzeichen vom intendierten Rezipierenden als Hebräisch gedeutet. Die insgesamt fünf Schriftzeilen greifen dabei die jüdische Tradition auf, die Gesetze symmetrisch zweimal in fünf Zeilen aufzuteilen.³³ Vor Simeon liegt, als einziger Gegenstand auf dem Altar, ein zugeschlagener Pergamentcodex mit verziertem Einband als Verweis auf die lateinische Schrifttradition und die christliche Liturgie.³⁴ An die mosaïschen Gesetze, die den Ursprung der im Bild dargestellten Handlung bilden, wird durch die Glasmalerei erinnert. Die Darbringung selbst steht dabei buchstäblich im Vordergrund. Als einzige unbelebte Figur, als Glasbild durch das das göttliche Licht in den Raum dringt, dennoch zentral im Bild positioniert, kommt Moses mit den Gesetzestafeln eine besondere Rolle in der Deutung der Szene zu. Lochner verankert die Szene der christlichen Heilsgeschichte nicht nur historisch, legitimiert und begründet sie, er zeigt auch auf, wie das Alte der jüdischen Riten zwar die Grundlage bildet und stets erinnert werden soll, aber durch das Neue im lebendigen Christusknaben überlagert wird.

Komplexer zeigt sich diese Überlagerung des jüdischen, alttestamentlichen durch den Neuen Bund in Lochners Darmstädter Darbringung von 1447 (Abb. 3). Mutmaßlich als Auftragsarbeit für St. Katharina zu Köln, der Kirche des Deutschen Ordens, geschaffen,³⁵ stellt die Tafel Lochners eine Besonderheit dar.³⁶ Während die Darbringung im Tempel zumeist in Bilderzyklen eingebunden wird,³⁷ ist sie in der Version für den Deutschen Orden einer typisch ausgewogenen Komposition das alleinige Hauptthema.³⁸

Maria befindet sich halbkniend in strahlend blauem Gewand und mit einem goldenen Nimbus vor einem prunkvoll verzierten, goldenen Altar, der von einem Ehrentuch umfangen wird. Der Nimbus ist mit ornamentaler Punzierung und einem schmalen Band mit Zeichen ausgeschmückt. Einige dieser Schriftzeichen lassen sich dem griechischen Alphabet zuordnen, insgesamt ergeben sie jedoch keinen sinnvollen Zusammenhang im Sinne eines lesbaren Textes.³⁹ Der Blick der Gottesmutter ist gesenkt und sie hält zwei Tauben in den Händen. Ihr schräg gegenüber steht der Hohepriester Simeon auf der anderen Seite des Altars, der behutsam den nackten, nimbierten Jesusknaben auf die rechte Ecke der Altarmensa setzt, die mit Simeons Mantel bedeckt ist. Hinter Maria steht Josef, der nach Goldmünzen in seinem an der Hüfte sitzenden Geldbeutel kramt, um seinen Erstgeborenen nach levitischer Tradition gegen eine bestimmte Geldsumme auszulösen. Er nimmt dabei selbst nicht am

³³ Boockmann 2013, 190.

³⁴ Chapuis 2004, 73.

³⁵ Jülich 2017, 11–12.

³⁶ Woelk 1995, 42.

³⁷ Erffa 1954.

³⁸ Ausführlich zu Lochners kompositorischen Merkmalen und seinem symmetrischen Bildaufbau: Schwinn 1997.

³⁹ Willberg 1993, 163.



Abb. 3: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 1447, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK 24), Eichenholz 139 × 126 cm, Vormalis: Hauptaltar der Deutsch-Ordenskirche zur hl. Katharina in Köln.

mystischen Geschehen teil.⁴⁰ Ebenfalls hinter Marias Rücken positioniert, ist die Prophetin Hanna in blauem, aber weniger leuchtendem Gewand zu sehen. Hinter Josef und Hanna steht eine vom Seitenrand beschnittene Gruppe von neun Frauen dem Altar zugewandt, teils mit Kerzen in den Händen. Hinter Simeon folgt eine Gruppe von neun Männern, ebenfalls in unterschiedlichen Gewändern und mit verschiedenen Kopfbedeckungen bekleidet. Es handelt sich um eine Wiedergabe der Oberschicht

⁴⁰ Jülich 1993, 16.



Abb. 3a: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel (Ausschnitt), Metallplättchen mit den griechischen Buchstaben Alpha und Omega.



Abb. 3b: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel (Ausschnitt), hebraisierende Schriftzeichen auf den mosaischen Gesetzestafeln und den Altarkanten.

der Kölner Bürger, in standesgemäßer Kleidung teils mit Schmuck- oder Pelzbesatz und mit kostbaren Rosenkränzen.⁴¹ Aus der Gruppe der Männer hebt sich eine Figur in hellem Gewand und weißem Umhang hervor, die zum Betrachter gewandt einen Zettel in

⁴¹ Jülich 2017, 17 vermutet, es handle sich um die symbolische Darstellung der Kölner Stadtregierung als Zeugen im salomonischen Tempel. Damit zeige sich einerseits die Verbundenheit der Regierung mit der Kommende des Deutschen Ordens, andererseits das überragende Standesbewusstsein der herrschenden Schicht.

den Händen hält. Durch das schwarze Kreuz als Deutschordensritter, also Vertreter der Auftraggeber erkennbar, steht auf dem Papier des Ordensritters gut lesbar in gotischer Minuskel: *Ihsu maria geit uns loen mit dem Rechtverdige(n) Symeo(n) des heltu(m) ich hy zeigen schoen 1447*. Wahrscheinlich war an dieser Stelle ein kreuzförmiges Kästchen mit den Reliquien des an der Szene beteiligten Simeons befestigt,⁴² auf die der Zettel wie eine Reliquienauthentik verweist. Im Vordergrund befindet sich eine Schar Kinder, die Ministranten gleichen, der Größe nach gestaffelt mit Kerzen in den Händen, die wie die Erwachsenen Messer und Geldbeutel an ihren kostbaren Gürteln tragen.⁴³

Auf dem gekachelten Fußboden liegen Stechpalmenblätter und Weizenähren verstreut. Den Altar und die Figuren umgibt ein Goldgrund, der mit kleinen Engelsfiguren in blauen Gewändern belebt wird. Wie die eingeritzten Strahlen entspringen die Engel einer himmlischen Sphäre, die sich am oberen Bildrand öffnet. Gottvater blickt als nimbierte Halbfigur in rotem Gewand aus einer Aureole von Engeln auf das Geschehen herab; seine Hände hat er zum Segensgestus erhoben. Der Altar unter ihm hat eine aufgesetzte goldene Mitteltafel, die von drei Engeln bekrönt wird und als zentrales Thema unter dem maßwerkverzierten Bogenabschluss Moses mit den Gesetzestafeln zeigt. Seitlich wird sie flankiert von zwei Kerzen in Halterungen, an denen jeweils ein metallenes Täfelchen (Abb. 3a) mit den griechischen Buchstaben Alpha (links) und Omega (rechts) als Symbol für das Allumfassende in Christus bzw. Gott hängt, der sich selbst als Anfang und Ende betitelt (Apk 22, 13). In einem Antependium ist zwischen Maria und Simeon ebenfalls als goldene Schmiedearbeit die Opferung Isaaks zu sehen. Sowohl auf den zwei Tafeln des Moses, auf der Kante der Mensa sowie der Stoffborte am Stipes des Altars als auch an den Kanten finden sich hebraisierende Schriftzeichen (Abb. 3b).

Lochners komplexes Bildwerk behandelt inhaltlich mehrere Themen: Die Darbringung des Erstgeborenen sowie die Reinigung Marias und die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi.⁴⁴ Die Wiedergabe der biblischen Erzählung der Darbringung orientiert sich sehr genau an der Bibel und den mosaischen Gesetzen: Maria hat zwei Tauben als Opfergabe in den Händen, Josef Goldmünzen, um sein Kind auszulösen. Sogar Simeon ist gemäß der Kleidervorschrift für Hohepriester im Buch Exodus gekleidet.⁴⁵

Auf allegorischer Ebene wird in den Bildelementen und -details die Besiegelung des Neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen veranschaulicht. Gottvater, der an höchster Stelle umgeben von seinen Heerscharen der Szene beiwohnt, segnet das

⁴² Das Reliquiar wird im Museumsführer bei Pauli 1818² erwähnt, bevor es verloren ging. Spuren der Befestigung sind allerdings heute noch erkennbar, dazu Chapuis 2004.

⁴³ Zum Schutz ihrer wertvollen Schuhe tragen sie sogar Trippen unter den Füßen, die das Gehen durch Unrat auf den Straßen ermöglichen, Jülich 2017, 17.

⁴⁴ Chapuis 2004, 81; Jülich 2017, 14.

⁴⁵ Jülich 1993, 25. Das rot-blaue Gewand ist dabei u. a. bei der Gestaltung der Cappa geprägt von liturgischen Gewändern des 15. Jahrhunderts.

Geschehen und legitimiert seinen Sohn.⁴⁶ Auf der vertikalen Mittelachse des Bildes sind die Verweise auf den Alten Bund zwischen Gott und den Israeliten als bildtragende Artefakte angeführt.⁴⁷ Mit Moses wird die Gesetzesübergabe aufgerufen, die Opferung Isaaks durch seinen eigenen Vater, den Stammesvater Abraham (Gen 22), veranschaulicht die Gottesfürchtigkeit und verweist auf den Alten Bund sowie die Erneuerung des Bundes. Abraham, der von Gott wiederum von der Tat abgehalten wird, beweist mit seiner Bereitschaft Demut und Ergebenheit. Auf moralisch-appellativer Ebene können dementsprechend analog zu Abraham und den zentral abgebildeten Geboten die Rezipierenden zu Gehorsam aufgefordert werden.⁴⁸ Zudem präfiguriert die Bindung Isaaks den Tod Christi, der von seinem eigenen Vater zur Erlösung der Menschen geopfert wird.⁴⁹ Lochner stellt mit dem Typus des Alten Testaments keinen typologischen Bezug zur Darbringung her, sondern präfiguriert den Kreuzestod. Die Passion Christi wird ebenfalls in den am Boden liegenden Stechpalmenblättern vorausgewiesen.⁵⁰

Die Weizenähren, die zusammen mit den Stechpalmenblättern auf dem Fußboden liegen, verweisen auf eine moralische Ebene und beziehen die unmittelbare Gegenwart mit ein, indem den Gläubigen der Weg zum eigenen Seelenheil aufgezeigt wird. Die Ähren als Symbol für das eucharistische Brot suggerieren,⁵¹ dass die Gläubigen am Opfertod teilhaben und erlöst werden können.⁵² Lochner bietet den intendierten Rezipienten dabei nicht nur Identifikationsfiguren im Bild an, sondern er bezieht mit einem Detail die Betrachtenden der Tafel in das Geschehen ein, indem er den Bildraum in den Betrachterraum ausweitet: Der Rubin auf der Mitra Simeons spiegelt ein gotisches Fenster, das nicht durch die Architektur innerhalb der Bilddarstellung begründet ist, sondern den Aufstellungsort der Tafel, den Kirchenraum aufgreift.⁵³ Es kommt zur Überlagerung der verschiedenen Bildthemen sowie Realitätsebenen.

Die biblische Darbringung wird in Lochners Tafel zugleich mit der Tradition des Lichterfests verknüpft, das bereits im 5. Jahrhundert in die christliche Liturgie übernommen und als ‚Maria Lichtmess‘ noch immer am 2. Februar in der katholischen Kirche zelebriert wird. Im Bild ist die Prozession der Kölner Oberschicht an den Altar

⁴⁶ Jülich 2017, 15.

⁴⁷ Schwinn 1997, 286–287.

⁴⁸ Jülich 2017, 15.

⁴⁹ Lucchesi Palli 1990, 33–34.

⁵⁰ Chapuis 2004, 81.

⁵¹ Auch in Lochners Tafel mit der Anbetung des Kindes, die ursprünglich wahrscheinlich zusammen mit der Lissabonner Darbringung zu einem kleinen Klappaltar gehörte, gibt es Verweise auf das eucharistische Brot. Das Kind, vor dem Maria kniet und die Hände zum Gebet erhoben hat, liegt auf einem mit Kreuzen verzierten Tuch, ähnlich dem Korporale, auf dem während der Messfeier die Hostie abgelegt wird.

⁵² Seibert 1990, 81–82.

⁵³ Brinkmann 1993, 85–86. Mehrere Werke Lochners zeigen solche Spiegelungen, die er stilistisch aus der niederländischen Malerei übernommen hat. Dazu auch Chapuis 2004, 85 und Jülich 2017, 16, jeweils mit Detailabbildungen.

getreten, um dem Geschehen dort beizuwohnen. Kompositorisch trennt Lochner die Figuren der biblischen Erzählung und diejenigen, die symbolisch für die Kölner Patrizier bzw. den Stadtrat stehen, indem er die Protagonist:innen der Darbringung allesamt vor dem Ehrentuch positioniert. Die übrigen Figuren der Städter stehen vor dem Goldgrund.⁵⁴ Der Altar im Bildzentrum ist sowohl Teil der Darbringungsszene als auch liturgische Feierlichkeit der Kölner zur Kerzenweihe. Mit dem Verweis auf die Weizenähren zu den Füßen der Messteilnehmer ist der Christusknabe, der vom Hohepriester auf den Altar gesetzt wird, als Veranschaulichung der Realpräsenz Christi in der Eucharistie zu verstehen.

In Lochners Darbringung von 1447 werden die – aus christlicher Sicht – alten, jüdischen Traditionen mit der christlichen Liturgie quasi überblendet und ein zeitgenössisch aktueller Bezug hergestellt. Dies wird durch die Art der Veranschaulichung von Altem und Neuem Testament deutlich. Ikonographisch wird der Alte Bund durch die alttestamentlichen Figuren und Szenen im Altarschmuck aufgerufen. Zusätzlich markieren hebraisierende Schriftzeichen am und um den Altar herum einen jüdisch bzw. alttestamentlichen Schrift-Raum. Die Zeichen, die die Edelsteinborte an der Altarkante flankieren, sind nach Boockmann als hebräische Buchstaben zwar lesbar, doch kann sie keinen konkreten Textsinn daraus erschließen.⁵⁵ Die Verwendung der Zeichen ist auf einige hebräische Buchstaben mit aschkenasischem Duktus beschränkt, die keine Lesbarkeit der Inschrift bzw. einen Zusammenhang der einzelnen Zeichen als sinnvolle Wörter oder Sätze erkennen lassen.⁵⁶ Boockmann vermutet, dass Lochner eine Alphabetvorlage oder einen konkreten hebräischen Text nutzte, den er jedoch nicht getreu übertrug.⁵⁷ Kleiner und dadurch in ihrer Lesbarkeit erschwert sind die Zeichen auf den Gesetzestafeln der Mosesfigur im Altarschmuck. Lediglich die ersten Zeichen einer Zeile sind dem Alphabet zuordenbar, die übrigen sind, teils durch Beschädigung, Boockmann zufolge nicht mehr erkennbar. Anders als bei der Lissabonner Darbringung enthalten die Schrifttafeln in der Darmstädter Version sieben Schriftzeilen und weichen damit von der Wiedergabe der Anzahl der Gebote ab. Der durch die hebraisierenden Zeichen gekennzeichnete Raum wird seitlich durch die griechischen Buchstaben auf den kleinen, an den Kerzenhaltern hängenden Plaketten gerahmt. Mit Abschluss der Mensa des goldenen Altars, auf welcher der Christusknabe platziert ist, verweisen Alpha und Omega auf Christus als den Ersten und Letzten (Apk 22,13) – nicht zuletzt, indem sie in der christlichen Auffassung die ganze Potenz des Alphabets zwischen sich halten.⁵⁸

⁵⁴ Die einzige Ausnahme bildet die exponierte Position der männlichen Figur hinter dem Hohepriester, die zusammen mit der sonst unauffälligen äußeren Erscheinung die These eines Kryptoporträts des Künstlers selbst bestärkt, Suckale 1998, 194.

⁵⁵ Boockmann 2013, 477.

⁵⁶ Boockmann 2013, 477.

⁵⁷ Boockmann 2013, 119.

⁵⁸ Kiening 2016, 177.

Durch die Positionierung des Knaben auf dem Altar führt Lochner die verschiedenen Bildebenen, die von den Schriftzeichen als ikonisches Element unterstützt werden, in einem Punkt zusammen. Erstens wird die biblische Erzählung mit Christus veranschaulicht, der als Kind nach mosaischem Gesetz im Tempel dargestellt wird. In diesem Fall dienen die hebräischen Buchstaben „der Historisierung und Verortung der Szene in ein alttestamentliches oder jüdisches Umfeld“. ⁵⁹ Zweitens bedeutet Christus die Erfüllung der Verheißung des Alten Testaments. Er wird über und vor den ikonographischen Szenen des Alten Bundes und der hebräischen Schriftzeichen positioniert. Der Alte Bund ist dabei sowohl als gesetzliche Grundlage als auch als Gegensatz zum Neuen Bund zu verstehen. Drittens zeigt Lochner Christus auf dem Altar im Kontext des Messgeschehens in seiner Realpräsenz und lässt so die Gläubigen am Opfertod und der damit verbundenen Erlösung teilhaben.

Neben diesem komplexen Tafelwerk weist eine Buchmalerei der Szene, die aufgrund des kleinen Formats eine Reduzierung der Bildelemente erfährt, zugleich aber Lochners Bezüge und ikonographische Verknüpfungen beibehält, eine besondere Nähe zum Gronauer Fenster auf. Das sogenannte Darmstädter Gebetbuch, das gerade einmal 10,8 × 8,3 cm misst, wurde als Gebrauchshandschrift zur privaten Andacht hergestellt – sein guter Erhaltungszustand lässt jedoch keine intensive Nutzung vermuten (Abb. 4). ⁶⁰ Die Handschrift wird aufgrund einer großen stilistischen Nähe mit Lochner und seiner Werkstatt in Verbindung gebracht, ohne dass eine aktive Rolle Lochners bei den prachtvollen Illuminationen eindeutig nachgewiesen werden kann. ⁶¹ Das kleinformatige Stundenbuch zeigt innerhalb des Marienoffiziums (fol. 22^v–72^v) auf fol. 56^v in einer historisierten Initiale die Darbringung im Tempel. Im Binnenfeld des Buchstaben D, der die Non markiert und beginnt, wird Maria im Zentrum des Bildes in einem sakralen Innenraum gezeigt. Sie kniet mit zum Gebet erhobenen Händen vor einem Altar und ist Simeon zugewandt, der das nackte Jesuskind hält.

Begleitet wird er von einer faltig dargestellten Frau, der Prophetin Hanna. In dieser Version hält Josef die zwei Tauben als Opfergabe mit verhüllten Händen. Hinter ihm steht eine Frau in Habit und Schleier der Zisterzienserinnen. Durch einen kreisrunden goldenen Baldachin wird der Raum des Altartisches ähnlich der Lissabonner Darbringung angezeigt. Auf der Mensa selbst stehen zwei steinerne Tafeln mit hebräisch anmutenden Schriftzeichen, die die Gesetzestafeln repräsentieren. Während die Darmstädter Darbringung ein theologisches Programm wiedergibt, das die Szene mit dem Lichtmessfest zusammenführt, konzentriert sich die Darstellung im Gebetbuch auf die Schilderung nach Lukas. Gleichwohl wird die zentrale Figurengruppe analog zu den Tafelwerken dargestellt. Bemerkenswert ist die Veranschaulichung des Alten Bundes und der mosaischen Gesetze, die im Gebetbuch ebenfalls reduziert als zwei steinerne Tafeln auf dem Altar inszeniert werden. Analog zur Darmstädter Version

⁵⁹ Boockmann 2013, 190.

⁶⁰ Woelk 1996, 17.

⁶¹ Ausführliche Literaturhinweise zum Mitwirken Lochners bei Cermann (o. J.).



Abb. 4: Darbringung im Tempel, D-Initiale, um 1451–1453, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70, fol. 56^v.

wird Christus kompositorisch leicht nach rechts versetzt vor die Gesetzestafeln positioniert. Die Tafeln betonen die zentrale Bildachse und nehmen zusammen mit dem Altar einen Großteil der Bildfläche ein. Weitaus weniger komplex, dennoch mit der gleichen zugrundeliegenden Überlagerung von Altem und Neuem Testament, veranschaulicht das Gebetbuch die Darbringung im Tempel.

Stefan Lochner verwendet in allen drei besprochenen Darbringungsdarstellungen hebräische und hebraisierende Schriftzeichen, die in ihrer Reihenfolge nicht logisch oder gar nicht lesbar sind und somit keinen konkreten Text wiedergeben. Sie werden wie andere ikonographische Elemente als Bildzeichen verwendet und transportieren auf ikonischer Ebene Bedeutung, die je nach Schriftträger differiert. Während die Zeichen auf den mosaischen Tafeln spezifisch auf die Zehn Gebote verweisen und somit die Textreferenz konkret ist, markieren die hebraisierenden Zeichen auf der Altarmensa einen bestimmten Raum und auf den Gewändern der Figuren kennzeichnen sie ihre Träger. Die Unlesbarkeit der Zeichen steigert gewissermaßen noch ihre Aussage innerhalb des Bildgefüges. Moses, der als bildliche Darstellung auf der Lissabonner und der Darmstädter Darbringung die beschriebenen Tafeln präsentiert, gehört nicht zum interagierenden, lebenden Personal der Szene. Es kommt zu einer christlichen Umdeutung des jüdischen Schriftmodells. Der in Gold oder Glas fixierte Moses mit den in Stein gemeißelten Gesetzen – oder auch nur die steinernen schrifttragenden Tafeln –, die allein durch ihre Materialität auf Perpetuierung ausgelegt sind, werden als Hintergrund eines aktualisierten, christlichen Schriftverständnisses, basierend auf Paulus veranschaulicht.

3 *littera enim occidit, spiritus autem vivificat*

Nicht dass wir tüchtig sind von uns selber, uns etwas zuzurechnen als von uns selber; sondern dass wir tüchtig sind, ist von Gott, der uns auch tüchtig gemacht hat zu Dienern des neuen Bundes, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.

(2 Kor 3,5–6, LUT)

Paulus schreibt im dritten Kapitel seines zweiten Briefes an die Korinther über den rechten Dienst für Christus. Dabei nimmt er Bezug auf die alttestamentliche Theologie: Den Alten Bund besiegelte am Berg Sinai das Gesetz, das Moses auf die steinernen Tafeln schrieb. Dabei überblendet Paulus „den mosaischen Gedanken mit dem prophetischen der zukünftigen Begründung eines neuen Bundes“.⁶² Der lebendige Gott schreibe sich direkt in die Herzen der Menschen ein. Dies mache er nicht mit Tinte, sondern mit dem Heiligen Geist. Er schreibe nicht in steinerne Tafeln, sondern in die fleischernen Tafeln des Herzens (2 Kor 3,3). In einer metaphorischen Gegen-

⁶² Kiening 2016, 172.

überstellung von Materie und Geist kulminiert Paulus Polemik schließlich im oben genannten Zitat, dass Gott keine Diener des Buchstabens schaffe, sondern Diener des Geistes, denn der Buchstabe töte, der Geist aber mache lebendig.⁶³ Für Christian Kiening konkretisiert sich dies „im Sinn der christologischen Überbietungsidee in einem pneumatischen Schriftbegriff“.⁶⁴

Diese Überbietung des jüdischen Schriftverständnisses, in welchem die Heilige Schrift die Grundlage für Gottes Handeln gegenüber dem Menschen bildet,⁶⁵ entsprechend einer unmittelbareren Kommunikation qua der Paulinischen Idee des Einschreibens in die Herzen, wird in den Darbringungsszenen bildlich umgesetzt. Die mosaïschen Tafeln bzw. die Figur des Moses im Kunsthandwerk in den Bildern Lochners verweist auf das Alte, auf die Idee einer göttlichen Urschrift, die auch in späteren Zeiten ermöglichte, Normen und Regeln durch den Rückgriff auf die in Stein gemeißelten Ursprünge zu legitimieren. Die Zeichen sind weder lesbar, noch ist Moses lebendig. Die Überschreibung findet durch Christus statt, der als inkarnierter Logos, von Simeon als Heiland erkannt, Erlösung und Gnade bringt. Während der Alte Bund den gottgeschriebenen, steinernen Tafeln verpflichtet ist, ist das Neue Testament an Formen des körpernahen „lebendigen Gedächtnisses“ gebunden.⁶⁶ Es handelt sich um eine Gegenüberstellung und Überbietung von Altem und Neuem Bund, von Gesetz und Gnade, die als steinerne Tafeln mit hebraisierenden Schriftzeichen und fleischerne Tafeln anschaulich wird. Letztere manifestieren sich in dem lebendigen Geist in Christus, der durch seine Realpräsenz in der Liturgie die Gläubigen immer wieder am Messopfer teilhaben lässt.

Das Gronauer Fenster zeigt auffällige kompositorische Ähnlichkeiten zu Lochners Darbringungen, besonders im Vergleich mit dem Darmstädter Gebetbuch. Sowohl die Positionierung der Akteure um den bildraumeinnehmenden Altar in einem sakralen Innenraum als auch die Gesetzestafeln als eines der wenigen Bildelemente verweisen auf eine zumindest indirekte Rezeption der Werke Lochners. Zu Abweichungen kommt es bei der Verwendung von Schriftzeichen und ihren Trägern, die die Überbietung und Überlagerung des jüdischen Schriftmodells durch den Neuen Bund, den christlichen Glauben und die Liturgie veranschaulichen. Die Benennung der Gottesmutter in ihrem Nimbus greift eine aus der Tafelmalerei stammende Bildtradition auf. Durch den Einsatz von Metall in der Malerei werden goldene Hintergründe und Nimben durch Punzierung, Ritzen, Kratzen oder auch Farbauftrag mit Details versehen.⁶⁷ Besonders bei der Gestaltung ohne zusätzlichen Farbauftrag bleiben Namensbeischriften und Titulierungen je nach Betrachterstandpunkt im Material verborgen, aus dem sie herausgearbeitet wurden. Dies steigert auf eine besondere Weise die Präsenz

⁶³ Frese 2014, 7.

⁶⁴ Kiening 2016, 172.

⁶⁵ Kiening 2016, 170.

⁶⁶ Küsters 2012, 286.

⁶⁷ Vgl. Fritz 1993, Willberg 1993 und Schulz 2016.

der Schrift, indem die Zeichen im Metall durch Lichteinfall flirren und flimmern oder gar unsichtbar werden („restringierte Schriftpräsenz“).⁶⁸ Diese Art des Verbergens der Zeichen wird durch die kleinen, lediglich etwas helleren goldenen Buchstaben im goldenen Nimbus von Maria im Gronauer Fenster übernommen. Obwohl es sich um die einzige konkrete, textsinngenerierende und aus der Nähe gut lesbare Inschrift auf der Scheibe handelt, ist davon auszugehen, dass diese für den Betrachtenden – je nachdem in welcher Höhe die Scheibe ursprünglich angebracht war – unlesbar oder gar verborgen blieb. In der Gestaltung gleicht die Nimbeninschrift den Schriftzeichen auf dem Gürtel Simeons. Inschriften auf der Kleidung, auf Borten, Säumen oder Gürteln, mit hebräischen oder hebraisierenden Schriftzeichen sind ebenfalls aus der Tafelmalerei bekannt und wurden auch in Passionsspielen in der Spätgotik verwendet.⁶⁹ Die schrifttragenden Textilien gehen dabei nicht auf reale Vorbilder jüdischer (Ritual-)Kleidung zurück, sondern dienten zur Kennzeichnung der Figuren und ihrer (religiösen) Herkunft.⁷⁰ Indes waren Inschriften auf ritueller Kleidung ein Spezifikum der christlichen Liturgie. Heute sind liturgische Gewänder erhalten, die – insbesondere auf der Kasel – lateinische Inschriften aufweisen. Auf den Messgewändern aufgestickte Bilder und Inschriften dienten dabei meist der Vergegenwärtigung des Kreuzestods.⁷¹ Bei der Veranschaulichung des jüdischen Ritus nach mosaischem Gesetz kommt es in der Bildsprache im Gronauer Fenster zur Überlagerung von christlichen Traditionen der Liturgie. Dieses Phänomen der Überlagerung wird durch die Darstellung der Schrifttafeln auf dem Altar nochmals gesteigert. Während in den Darbringungsszenen nach Lochner der Schriftträger ikonographisch die Gesetzestafeln aufgreift, teilweise sogar die Schriftzeichen nach jüdischer Tradition in zweimal fünf Zeilen aufteilt, erscheint im Gronauer Fenster ein Triptychon als Schriftträger, das in seiner Formensprache große Ähnlichkeit zu einem christlichen Retabel aufweist. Solche Altaraufsätze dienten als Schauwand hinter der Mensa und weisen in der Regel eine mannigfaltige Bebilderung in ihrer Geschichte auf.⁷² In der Gronauer Scheibe ersetzen Schriftzeichen die Darstellung von heiligen Personen oder szenischen Gefügen. Dabei entziehen sich die hebraisierenden Schriftzeichen einer Lesbarkeit, denn sie imitieren nur die Wiedergabe eines Textes an dieser Stelle. Auch in dieser Darstellung wird der Christusknabe wie in Lochners Darbringungen auf dem Altar vor den

⁶⁸ Zur „restringierten Schriftpräsenz“ vgl. Frese/Keil/Krüger 2014. Michel Butor versteht die Funktion schwer zu entziffernder Inschriften in punzierten Nimben nicht in der Identifikation der dargestellten Person, sondern die verborgenen Wörter sollen den Betrachter dazu bewegen, die „Namen ehrfurchtsvoll so oft wie möglich auszusprechen“, Butor 1992, 43–44.

⁶⁹ Boockmann 2013, 73.

⁷⁰ Der Tallith ist das einzige Kleidungsstück des jüdischen Ritus, das (in der Realität) eine Inschrift tragen kann. Inschriften können auf der Borte am Halsausschnitt neben anderen Zierelementen eingestickt sein. Weiterführend: Rubens 1973.

⁷¹ Boockmann 2013, 73–74. Erst ab dem 17. Jahrhundert etabliert sich eine Rabinertracht, die wiederum auch auf christliche Vorbilder liturgischer Gewänder zurückgeht, Rubens 1973, 159–178.

⁷² Braun 1934.

hebraisierenden Schriftzeichen positioniert. Die Zeichen, die nicht als ein konkreter Text gelesen werden können, funktionieren als ikonographisches Element, eröffnen eine typologische Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament und nobilitieren zugleich den Neuen Bund. Die Komplexität in der Interpretation kann, wie bei Lochner gezeigt, bis hin zu einem in Zeichen gemalten Glaubensbekenntnis reichen,⁷³ auch wenn die Gronauer Scheibe die Bildelemente auf das Wesentliche der Darbringung reduziert. Die Ikonographie der Gesetzestafeln wird aufgehoben, gleichsam mit einer christlich-liturgischen Formsprache überschrieben. Allein die Pseudoinchrift auf den Tafeln erhält den Assoziationskontext, der das Geschehen im ursprünglichen jüdischen Ritus verankert. Überdies wird das Spannungsverhältnis von Buchstabe und Pneuma bildlich umgesetzt,⁷⁴ das zugleich der Veranschaulichung einer Überschreibung und Umkodierung des jüdischen Schriftmodells mit einem pneumatischen Schriftverständnis dient.

Literaturverzeichnis

Quellen

Biblia Sacra juxta vulgatam versionem, hg. von Roger Gryson, Stuttgart 1994.

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, revidierter Text, durchgesehene Ausgabe, Stuttgart 2017.

Forschungsliteratur

Boockmann, Margaretha (2013), *Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik* (Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg 16), Heidelberg.

Braun, Joseph (1934), „Altaretabel (Altaraufsatz, Altarrückwand)“, in: *Reallexikon der Kunstgeschichte*, Bd. 1, 529–564.

Brinkmann, Bodo (1993), „Jenseits von Vorbild und Faltenform: Bemerkungen zur Modernität Stefan Lochners“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 81–96.

Butor, Michel (1992), *Die Wörter in der Malerei*, aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M.

Cermann, Regina (Bearb.) (o. J.), „Stoffgruppe 43: Gebetbücher. Handschrift Nr. 43.1.43: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs 70“, in: *Deutschsprachige illustrierte Handschriften des Mittelalters*, Online-Datenbank: <https://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/43/1/43> (Stand: 1.8.2022) [gedruckt in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Band V,1].

Chapuis, Julien (2004), *Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout.

⁷³ Jülich 2017, 15.

⁷⁴ Vgl. Küsters 2012, 289.

- Dehio, Georg (2008), *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen II: Regierungsbezirk Darmstadt*, bearbeitet von Folkhard Cremer u. a., München/Berlin.
- Elkins, James (1999), *The Domain of Images*, London.
- Erffa, Hans Martin von (1954), „Darbringung im Tempel“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, 1057–1076, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89142> (Stand: 4.4.2022).
- Frese, Tobias (2014), „‘Denn der Buchstabe tötet’ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.
- Fritz, Johann Michael (1993), „Auf Gold gezeichnete und gemalte Goldschmiedearbeiten“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 133–142.
- Gast, Uwe (2011), *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. III, 1), Berlin.
- Jülich, Theo (1993), „Die Darbringung im Tempel“, in: Theo Jülich (Hg.), *Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst*, Darmstadt, 10–37.
- Jülich, Theo (2017), „Nunc dimittis servum tuum Domine. Stefan Lochners Darbringung im Tempel von 1447“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* NF 10, 7–28.
- Kemperdick, Stephan (1993), „Zur Lochner-Rezeption außerhalb Kölns“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 69–80.
- Kiening, Christian (2016), *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich.
- Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hgg.) (2008), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich.
- Krämer, Sybille (2003), „‘Schriftbildlichkeit’ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.
- Kühner, Eberhard (1989), *Das Dorf in der Grünen Aue. Gronau im Laufe der Jahrhunderte*, Bensheim.
- Küsters, Urban (2012), *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf.
- Levine, Daniel (2003), „An iconographic oddity in Stefan Lochner’s Lisbon ‚Presentation in the Temple‘“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64, 329–332.
- Liess, Reinhard (1996/97), „Stefan Lochner und Jan van Eyck. Der Einfluss des Genter Altars auf den Altar der Kölner Stadtpatrone“, in: *Aachener Kunstblätter* 61, 157–197.
- Lucchini Palli, Elisabeth (1990), „Abraham“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 33–34.
- Lucchini Palli, Elisabeth/Hoffschlote, Lidwina (1990), „Darbringung Jesu im Tempel“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 473–477.
- Osten-Sacken, Peter von der (2005), „Opferung Isaaks, Gesetzestafeln und Auslösung des Erstgeborenen: Biblisch-jüdische Motive in Stefan Lochners ‚Darbringung Christi im Tempel‘ von 1447“, in: Birgit E. Klein u. Christiane E. Müller (Hgg.), *Memoria – Wege jüdischen Erinnerns: Festschrift für Michael Brocke zum 65. Geburtstag*, Berlin, 553–578.
- Pauli, Philipp August (1818?), *Das Grossherzogliche Museum in Darmstadt*, Darmstadt.
- Rubens, Alfred (1973), *A History of Jewish Costume*, London.
- Scholz, Sebastian (1994), *Die Inschriften des Landkreises Bergstraße* (Die Deutschen Inschriften, Bd. 38), Wiesbaden.

- Schorr, Dorothy C. (1946), „The Iconographic Development of the Presentation in the Temple“, in: *The Art Bulletin* 28,1, 17–32.
- Schulz, Vera-Simone (2016), „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 508–541.
- Schwingenstein, Christoph (1987), „Lochner, Stephan“, in: *Neue Deutsche Biographie* 15 (1987), 2–4, Online-Version, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118728679.html#ndbcontent> (Stand: 14.3.2023).
- Schwinn, Christa (1997), „Beobachtungen zu Bildsymmetrie und Goldgrund bei Stefan Lochner“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58, 285–290.
- Seibert, Jutta (1990), „Ähre“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 81–82.
- Suckale, Robert (1998), *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln.
- Täuber, Dagmar Regina (1993), „Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 55–68.
- Wallis, Mieczysław (1973), „Inscriptions in Paintings“, in: *Semiotica* 9, 1–28.
- Willberg, Anette (1993), „Die Punzierung – ein technologisches Detail“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 157–168.
- Woelk, Moritz (1995), *Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bilder des Spätmittelalters aus den Beständen des Hessischen Landesmuseums aus Privatbesitz* (Katalog zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 16. September 1995 – 12. November 1995), Darmstadt.
- Woelk, Moritz (1996), „Das Darmstädter Stundenbuch und seine Stellung in Lochners Werk“, in: Kurt Hans Staub (Hg.), *Stefan Lochner Gebetbuch 1451*, Wiesbaden, 17–78.

Bildnachweise

Abb. 1: Uwe Gast/Daniel Parello, CVMA Freiburg.

Abb. 2: Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon.

Abb. 3: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, GK 24, Fotograf: Wolfgang Fuhrmannek.

Abb. 4: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70.