



Der Untermhäuser

Marienaltar

INHALT

- 3 Himmlischer Ursprung?
- 4 Wie alt ist der Altar?
- 5 Wer ist der Künstler?

- 9 Die Vorderseite: Komposition und Deutungslinien
- 10 Die Himmelskönigin
- 13 Der Bethlehemitische Kindesmord
- 14 Die Flucht nach Ägypten
- 17 Die Darstellung
- 18 Der Marientod
- 21 Die Verkündigung
- 22 Die Heimsuchung
- 25 Die Krippe
- 26 Die Ankunft der Könige

- 31 Die Rückseite: Auferstehung und Rettung
- 33 Christus als Gärtner
- 36 Der ungläubige Thomas
- 39 Die Heilige Margarethe
- 40 Die Heilige Elisabeth

- 42 Das Ziel unserer Wanderung

- 43 Literaturverzeichnis in chronologischer Ordnung

- 47 Ein Altar wird Musik

Der Untermhäuser Marienaltar

Was wir über ihn wissen, und was wir in ihm sehen

Himmlischer Ursprung?

Der Untermhäuser Marienaltar ist vom Himmel gefallen. Das ist eine These, die ein zünftiger Kunsthistoriker vermutlich nicht zum Ausgangspunkt seiner Forschungen machen würde. Aber blickt man unbefangen auf die Fakten und ist von Profession – wie der Autor – Theologe, sympathisiert man bald mit dieser Vermutung. Schließlich sind viele Bilder der Christentumsgeschichte übernatürlichen Ursprungs, allen voran das berühmte Bild von Edessa¹, welches als Grundlage der Christusikonen in der ostkirchlichen Malerei dient. Warum sollte nicht auch ein Marienaltar himmlische Wurzeln haben?² Üben wir also Quellenkritik.

Es gibt wenig Literatur über das Altarwerk der Kirche St. Marien in Gera-Untermhaus. Kleine Schriften von Heimatforschern, Artikel aus kunst-, denkmal- oder kirchenhistorischen Standardwerken oder interne Publikationen liegen uns vor.³ Diese verweisen gern auf Erwähnungen in größeren regionalhistorischen Schriften, vor allem auf die Landes- und Volkskunde des Fürstentums Reuß jüngere Linie von Brückner.⁴ Bei Brückner oder bei den anderen Gera-

er Stadtgeschichten liegt aber kein besonderer Schwerpunkt auf der Klärung kirchenhistorischer Besonderheiten.⁵

1 Schwebel, Horst. *DIE KUNST UND DAS CHRISTENTUM. GESCHICHTE EINES KONFLIKTS*. C.H. Beck, München, 2002. S. 28. Vgl. auch: Belting, Hans. *BILD UND KULT. EINE GESCHICHTE DES BILDES VOR DEM ZEITALTER DER KUNST*. C.H. Beck, München 1990. ²2000.

2 Neben den himmlischen Wurzeln scheint auch ein himmlischer Schutz zu wirken, denn nach Quellen im Gemeindearchiv wurde der Altar zur Zeit des Zweiten Weltkrieges im Schloss Osterstein eingelagert, um ihn vor Kriegsschäden zu schützen. Allerdings wurden auch die Reservate im Schloss von Kriegsbomben getroffen. Viele Kunstgegenstände wurden dabei beschädigt oder zerstört. Unser Altar überlebte alle Angriffe in einem kleinen Nebengewölbe völlig unversehrt.

3 Die Sammlung dieser Schriften und eine Vielzahl von Informationen über Altar und Kirche verdanken wir Heinrich Trinks, der die Pfarrstelle „Gera-Untermhaus I (Reuß jg.)“ von 1955–1975 versah. Seinem Sohn Johann-Christoph Trinks verdanke ich zahlreiche Erzählungen und Quellenfunde, etwa das Kirchenbuch des ehemaligen Stadtarchivars Kretschmer und aufmerksame Korrekturen.

4 Johann Georg Martin Brückner. *LANDES- UND VOLKSKUNDE DES FÜRSTENTUMS REUß JÜNGERE LINIE*. Bad Langensalza: Rockstuhl, 1870. S. 420ff.

Wie alt ist der Altar?

Ein vermeintlich verlässlicher historischer Anhaltspunkt sind zwei Wappen, die auf den Außenseiten der Flügel zu finden sind. Der Lokalhistoriker Alfred Auerbach schreibt, ohne diesen Befund besonders zu betonen, diese seien „ersichtlich erst nach der Vollendung der Bilder aufgemalt worden“⁶. Er ordnet den „roten Kuhkopf im schwarzen Feld“ der Familie von Kudorf zu und den „Mohrenkopf zwischen schwarzem Vierzehnergewei in weißem Feld“ der Familie von Waldheim.⁷ Heinrich von Kudorf habe vermutlich aus Nürnberg gestammt und sei ein reicher Mann gewesen, der „jedoch von diesem seinen Reichtume wohl nicht immer einen einwandfreien Gebrauch gemacht habe.“⁸ Auerbach deutet an, ein recht zweifelhaftes Licht falle auf Kudorf anlässlich eines „früher vorgenommenen Pferdeverkaufs an den Junker Jan von Rudenies zu Kauern“⁹. Außerdem sei nicht urkundlich festzustellen, wann die „zuletzt genannten Glieder beider Familien der Kirche St. Mariä unter dem Hause das Altarwerk stifteten“.¹⁰ Auerbach bedient hier das Klischee, die Stiftung wertvoller Gegenstände folge meist einem schlechten Gewissen. Andererseits wirft seine umständliche aber faktengesättigte Schilderung der Familienverhältnisse ein bezeichnendes Licht auf die historischen Ursprünge unseres Altars: Die Datierung verlässt sich auf nachträglich aufgemalte Wappen.

Geradezu abenteuerlich muten die Informationen der Reussischen Kirchen-Galerie an. Die älteste gedruckte Quelle weiß über das Altarwerk an der Chornordwand, es sei „vermutlich um 1450, bzw. kurz danach, für das Hospital Beatae Mariae Virginis zu Gera von den in Halle und Leipzig begüterten Familien Kudorff und Wald-

heim gestiftet“¹¹. Diese bereits als Vermutung ausgewiesene Information wird sodann mit dem Satz unterlegt: „Die oben erwähnten Familien haben das Marienhospital vor dem Badertore mit mehreren Altären, Seelenmessen und Geldzinsen ausgestattet.“ Also gleich mehrere Altäre? Eine Urkunde aus dem Ratsarchiv von Gera datiere diese Schenkungen auf das Jahr 1445. Um diese Stiftungen habe sich in der Folgezeit ein langwieriger Prozess ergeben, der von Papst Julius II. gegen die Waldheymys und für das Hospital entschieden worden sei. Die Faktenlage wird mit dem Schlusssatz des Artikels so zusammengefasst: „Im Verlaufe eines dieser Prozesse dürfte das Altarbild vielleicht nach Untermyhaus gelangt sein.“¹²

5 Zu nennen sind hier die lokalhistorischen Werke des Hofbibliothekars Ferdinand Hahn: *GESCHICHTE VON GERA UND DESSEN NÄCHSTER UMGEBUNG*. Gera: Kanitz, 1850 sowie die Publikation des Stadtarchivars Ernst Paul Kretschmer, die sich offensichtlich auf dieses Geschichtswerk bezieht: *Geschichte der Stadt Gera und ihrer nächsten Umgebung*. Im Auftrage des Bürgerbundes Gera auf urkundlicher Grundlage bearbeitet. Gera Kanitz, 1926. Kretschmer verfasste ein eigenes Werk über die Kirchen in Gera, dessen Manuskript noch immer unveröffentlicht im Stadtarchiv liegt.

6 Auerbach, Alfred. „Die Stiftungen der Familien von Kudorf und von Waldheim in Gera“. In: *HEIMAT-BLÄTTER – Vierteljahrsbeilage zur Fürstl. Reuß Geraer Zeitung mit herausgegeben vom Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Gera*, 1. Jg Nr. 3 vom 11. Nov. 1909.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 *KIRCHEN-GALERIE DER FÜRSTLICH REUßISCHEN LÄNDER*. Erste Abtheilung: *EPHORIE GERA*. Dresden: Hermann Schmidt, 1843. S. 25.

12 Ebd. Die Schreibweisen derer von Kudorf und von Waldheim differieren in den zitierten Publikationen. Sie sind in diesem Altar führen nicht vereinheitlicht.

Wer ist der Künstler?

Auch über die Suche nach dem Künstler des Altars erhalten wir keine Aufklärung. Alfred Auerbach berichtet aus einer früheren Auflage des Voß/Lehfeldt oder einem Gespräch mit dem Konservator Voß selbst, der Schöpfer des Altares sei der sogenannte „Meister der architektonischen Baldachine“ und seine Eigenart, ältere Männer mit Warzen auszustatten (wie den Herodes auf der Tafel des Bethlehemitischen Kindermordes) und ein bestimmter Fingerschwung erweise ihn als einen Künstler, dem einige Altäre in Erfurt und Saalfeld zugeschrieben werden können. Die neuste Auflage des Voß/Lehfeldt, die von Paul Lehfeldt bearbeitet wurde, ordnet den Altar der Nordthüringischen Schule zu und stellt ihn stilistisch in die Nähe der „älteren westfälischen Schulrichtung“¹³.

Die Denkmalthistorikerin Anja Löffler erschließt noch eine weitere Wissensquelle, nämlich den Vergleich mit anderen Altären der Region in Langenberg, Tinz, Niebra und Dorna. Sie fasst zusammen, was sich heute gesichert sagen lässt: Die Altarretabeln in den genannten Kirchen sind „in einem relativ kurzen Zeitpunkt um 1500“ entstanden und wurden „vermutlich in den bekannten Werkstätten von Erfurt, Saalfeld, Jena und im Vogtland“ gefertigt.¹⁴

Es spricht also viel dafür, die Geschichte des Altars mit seiner Weihe in der Marienkirche zu beginnen und die Vorgeschichte zugunsten unserer heimlichen These, der Altar sei vom Himmel gefallen, im Dunkeln zu lassen. Wir halten fest; unser Altar wurde nach seiner wundersamen Ankunft in unserer Kirche durch Bischof Peter von Schleinitz (1434–1463) wohl kurz nach 1443 geweiht.¹⁵

Was die künstlerische Qualität angeht, kommt Paul Lehfeldt zu einem geringen Urteil. Er attestiert dem Altar „rundliche leere Gesichter, gedrungene Gestalten, conventionelle Gruppierung bei ganz guter Veranschaulichung (...) die Malereien sind äusserst archaisch, alle auf Goldgrund. Die Figuren sehr hager, doch besonders die Apostel ausdrucksvoll in den Gesichtern, die Bewegungen steif, aber originell mit einem selbständigen Streben nach Realismus.“¹⁶

Aus diesen Worten spricht vor allem die Gewohnheit des 19. Jahrhunderts, Kunstwerke an einem aktuellen geschmacklichen Ideal zu messen. Länglich ist dann besser als rundlich und weniger Gold dezenter und deshalb vornehmer als mehr Gold, auch und gerade, wenn es besonders ins Auge springt: „Neigung zu reicher Vergoldung der Kleider lässt das Figurenwerk (...) im Gesamteindruck besser erscheinen als im einzelnen.“¹⁷

Blicken wir von einem Standpunkt des 21. Jahrhundert auf das Altarwerk, so profitieren wir davon, dass implizite Blick-Ideale längst als suspekt gelten. Besser wahrnehmbar sind die Darstellungstufen verschiedener Kunstepochen. So weist unser Altar einige bildnerische Raffinessen auf, die erst im 20. Jahrhundert wirklich gebräuchlich wurden und lässt uns andererseits staunend vor mittelalterlichen Gestaltungsstrategien stehen, die theologische Aspekte hervor spielen, die mit heutigen Mitteln schlicht undarstellbar sind.

13 Lehfeldt, 1896, S. 122.



Die Vorderseite



Die Vorderseite: Komposition und Deutungslinien

Einige Blicke auf das künstlerische Konzept dieses Altars und seine bildnerischen Strategien sollen diese These veranschaulichen und vor allem die Theologie des Altarwerks mit seinen Darstellungsformen zusammensehen. Wie ist auf der Formebene ein theologischer Gedanke präsent? Diese Frage soll uns leiten, wenn wir auf einige Besonderheiten unseres Altars aufmerksam machen.

Ein Triptychon hat schon als Form in der christlichen Kunstgeschichte eine besondere Aussagekraft.¹⁸ Die Innentafel eines Triptychons zeigt eine konzentrierte Zusammenfassung dessen, worauf sich unser Glaube gründet, gleichsam die Manifestation unseres Heils. Die Flügel sind oft Stifterportraits oder Nebenmotiven vorbehalten.

Unser Altar jedoch hat ein Gesamtkonzept, das sich aus sich verschränkenden Motiven ergibt. Die Stifterwappen und zwei Heiligendarstellungen, die mit den Stifterfamilien vermutlich verbunden sein werden, sind auf die Rückseiten der Flügel verbannt und nur in der Schließzeit des Altars in der Karwoche zu sehen. Auch sie sind jedoch auf sublimale Weise in das Gesamtkonzept des Altars eingebunden. Wir kommen später darauf zurück.¹⁹

Die Tafelbilder auf den Flügeln zeigen, chiastisch angeordnet, die Motive von Gefahr und Errettung bzw. die Konkurrenz von menschlichen und göttlichen Zielen. Auf den Reliefs des Mittelteils finden sich in schöner parallel geordneter Harmonie oben die Bilder der Verheißung und unten die der Erfüllung.

Unser Marienaltar hat einen Mittelschrein, der Maria als Himmelskönigin zeigt. Sie trägt das Kind. Um ihren Hals liegt eine Kette, deren Anhänger eine große Kugel ist. An dieser hervorgehobenen Stelle und dazu im geometrischen Zentrum des Altars findet sich der hermeneutische Schlüssel unseres Altarwerks.

¹⁴ Löffler, Anja. „Kirchenbau der Stadt Gera“. In: *Kulturdenkmale in Thüringen*. Hg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie. Bd. 3: Stadt Gera. Bearbeitet von Anja Löffler. Dresden: Sandstein, 2007. S. 134–149. Hier: S. 141.

¹⁵ Kretschmer, Ernst Paul. *DIE KIRCHEN DER STADT GERA*. Gera: Manuskript, 1943 [Stadtarchiv Gera, III F 02 / EPK – 015]. S. 158. Der ehemalige Stadtarchivar betont, seine Forschungen beruhen auf „urkundlicher Grundlage“. So jedenfalls überschreibt er seine Stadtgeschichte von 1926. Welche Urkunde dieser überraschenden Frühdatierung des Altars – alle historischen Quellen rechnen mit der Entstehung des Altars nach 1450 – zugrunde liegt, wissen wir nicht.

¹⁶ Lehfeldt, 1896, S. 122.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Lankheit. Klaus. *DAS TRIPTYCHON ALS PATHOSFORMEL*. Heidelberg: Winter, 1959.

¹⁹ Siehe Kapitel 14. Die Rückseite: Auferstehung und Rettung

Die Himmelskönigin

In unaufdringlicher Eleganz zeigt er sich darin, wie die Finger von Mutter und Kind mit dieser Kugel spielen. Die Mutter hebt sie als Schmuckstück mit der linken Hand leicht an, während sie mit ihrer rechten das Kind hält. Der kleine Junge hat beide Hände darauf gelegt und wendet seine Aufmerksamkeit einem interessanten Ding zu, wie es alle Kinder tun und wie alle Kinder von ihren Müttern mit verlockenden Gegenständen beschäftigt werden. Und über dieser alltäglichen Spielszene liegt die kosmische Bedeutung. Maria als die Mutter und Königin der Schöpfung hält die Welt. Ihr Sohn, der menschengewordene Schöpfer, segnet sie. Dass über oder unter den alltäglichen Szenen eine geistliche Bedeutung liegt, dass unter manchem kruden Geschehen eine göttliche Fügung liegt, ist das christliche Verständnis der Welt, nicht nur des Mittelalters.

Für uns Protestanten ist es schwer, sich in diese Gedankenwelt hineinzusetzen. Maria, das schlichte jüdische Mädchen als Himmelskönigin? Gibt es überhaupt eine Bibelstelle, die das nahelegt? Das Schott Messbuch gibt dazu einen Hinweis. Die katholische Kirche feiert das Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel am 15. August.²⁰ In der Ordnung für diesen Festtag ist ein Vers aus der Offenbarung angegeben: „Ein großes Zeichen erschien am Himmel: Eine Frau, umgeben von der Sonne, den Mond unter ihren Füßen, und einen Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“²¹ Diese Frau, die von einem Himmelsdrachen angegriffen wird und eine Zuflucht in der Wüste bekommt, ist natürlich eine Art Himmelskönigin. Viele mittelalterliche Altäre zeigen die Sterne über

ihrem Haupt und vor allem den Mond unter ihren Füßen. Dieser Typus ist als Mondsichel-Madonna sehr weit verbreitet. Aber unser Altar zeigt diese Himmelszeichen nicht. Dennoch gibt uns das Messformular einen Hinweis in seinem Schlussgebet: „Denn heute hast du die jungfräuliche Gottesmutter in den Himmel erhoben, als Erste empfing sie von Christus die Herrlichkeit, die uns allen als verheißen ist, und wurde zum Urbild der Kirche in ihrer ewigen Vollendung.“²² Maria ist uns vorangegangen und empfing als erste die Herrlichkeit. Sie ist also die erste Erlöste und steht als solche für die Kirche, die Gemeinschaft der Glaubenden.

20 „15. August – Mariä Aufnahme in den Himmel“. In: Benediktiner der Erzabtei Beuron (Hg.), *Schott-Messbuch Marienmessen. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Messbuches und des Messlektionars*. Freiburg: Herder, 2018.

21 *Apokalypse* 12, 1

22 *Ebd.*





Der Bethlehemitische Kindesmord

Steigen wir mit der näheren Betrachtung bei der linken unteren Bildtafel ein und verhalten uns dabei so wie viele Besucherinnen und Besucher der Kirche, besonders Kinder. Wir werden in eine Gewaltszene gezogen, die sich durch ungewöhnliche Drastik auszeichnet. Der Kindesmord zu Bethlehem zeigt auf der rechten Seite drei Schergen, zwei Mütter und drei getötete Kinder. Zwei der ritterlich gekleideten Soldaten sind sichtbar affiziert durch das, was sie tun müssen. Das zeigen ihr Mienenspiel und der verrutschte Helm des einen Mannes. Daneben steht mit fast nachdenklichem Gesichtsausdruck der dritte Krieger. Die Mienen und Gesten der beiden Mütter lassen äußersten Schmerz sehen. Drei Kinder werden oder wurden von Schwertern durchbohrt. Ihr Körperausdruck signalisiert weder Schmerz noch Leiden, eher Frieden. Die Alte Kirche hat die Kinder, die in Bethlehem anstelle des Christusknaben getötet wurden, als die ersten Märtyrer angesehen und als solche sind sie ikonographisch gestaltet.

Für uns heutige Betrachter aus der Zeit der anonymen Kriege ist jedoch die Anwesenheit des Befehlshabers dieser Mordszene besonders berührend. Auf der linken Seite der Bildtafel thront König Herodes selbst und ordnet mit hocharhobenem Zeigefinger das Massaker an. Er sieht unmittelbar, was er gewollt hat: „Als Herodes merkte, dass ihn die Sterndeuter getäuscht hatten, wurde er sehr zornig, und er ließ in Betlehem und der ganzen Umgebung alle Knaben bis zum Alter von zwei Jahren töten, genau der Zeit entsprechend, die er von den Sterndeutern erfahren hatte.“²³ Herodes ist in Palastkleidung abgebildet mit einem Gewand,

das ein botanisches Muster, vermutlich Passionsblumen²⁴ zeigt. Diese bildnerische Strategie, räumlich getrennte Ereignisse aufgrund ihrer zusammenhängenden Bedeutung in einem Bild zu vereinen, ist auf mittelalterlichen Altären häufig zu beobachten. Hier entstehen durch diese bildlogische Entscheidung zwei sehr berührende Situationen.

Eine der weinenden Frauen hebt die Hände, um Einhalt zu erbiten. Aufgrund der Collage-Technik unseres Altars, der eine Szene aus dem entfernten Jerusalem in die Szene zu Bethlehem schneidet, steht sie nicht vor einem Soldaten, sondern direkt vor dem Verursacher ihres Leids und überwindet in ihrem Schmerz Zeit und Distanz.

Das andere Bilddetail, das den Schrecken vor Ort und den kalten Befehl aus der Ferne vollendet ausdrückt, ist die Nähe der beiden Füße des Herodes und eines seiner Schergen. Der Eisen ummantelte Fuß der mittelalterlichen Rüstung berührt die Palaststrümpfe des Königs beinahe, und rot wie Blut bauscht sich daneben ein Gewand.

²³ Matthäus 1, 16

²⁴ Die an eine Kreuzform erinnernden Staubgefäße fehlen jedoch.

Die Flucht nach Ägypten

Die Tötung der Knaben von Bethlehem entspricht der Rettung des Jesusknaben, die auf der Tafel „Die Flucht nach Ägypten“²⁵ rechts oben dargestellt ist. Das Bild atmet Ruhe. Josef führt den Esel. Sein Zimmermannswerkzeug hat er geschultert. Sein rechter Fuß reicht optisch über den Bildrand hinaus.²⁶ Mit besorgtem väterlichen Blick schaut er sich um. Das Jesuskind ist in ein blutrotes Tuch gewickelt, ein farblicher Anklang an die Kindesmordszene links unten, sein Gesicht ist auffallend bleich.

Die Berge im Hintergrund sind ragend und zackig wie auf den ostkirchlichen Ikonen, die Jesu Abstieg ins Totenreich zeigen. Gerade mit diesen Felsen ist jedoch eine Legende verbunden, die von Jesu Macht über diese Todesgefahr erzählt. Zwischen Jesus und Maria ist im Hintergrund ein Schiff zu sehen, das auf ein Ereignis im Verlauf der Flucht nach Ägypten verweist. Die erzählerische Tradition weiß, dass das Schiff, mit dem die heilige Familie den Nil queren wollte, von fallenden Steinbrocken bedroht wurde und der kleine Jesus die Gefahr mit einer Machtgeste abwehrte. Dieses Schiff ist im Hintergrund zwischen Maria und Josef zu sehen.²⁷

So sublim wird in diesem Fluchtbild Jesu Macht über den Tod dargestellt, gerade im Moment seiner Errettung. Und ebenso sublim erscheint im Bild die Gefahr. Dieses Mal wird er verschont, aber sein Leben wird am Kreuz enden. In mittelalterlichen Tafelbildern gibt es eine lebendige Blumensymbolik²⁸, die auch hier als verstecktes Gegenbild der Idylle fungiert. Unter dem eingepuckten Kind wächst ein Näglein, das viele von uns aus Brahms Wiegen-

lied kennen.²⁹ So ein Näglein soll an jeder Stelle gewachsen sein, wissen fromme Erzählungen, wo eine von Mariens Tränen unter dem Kreuz auf den Erdboden tropfte. Überhaupt gilt die Nelke aufgrund ihrer Form als Nagel- und deswegen auch als Kreuzigungssymbol.

²⁵ Die biblische Grundlage für dieses Motivs ist Matthäus 1, 13–18.

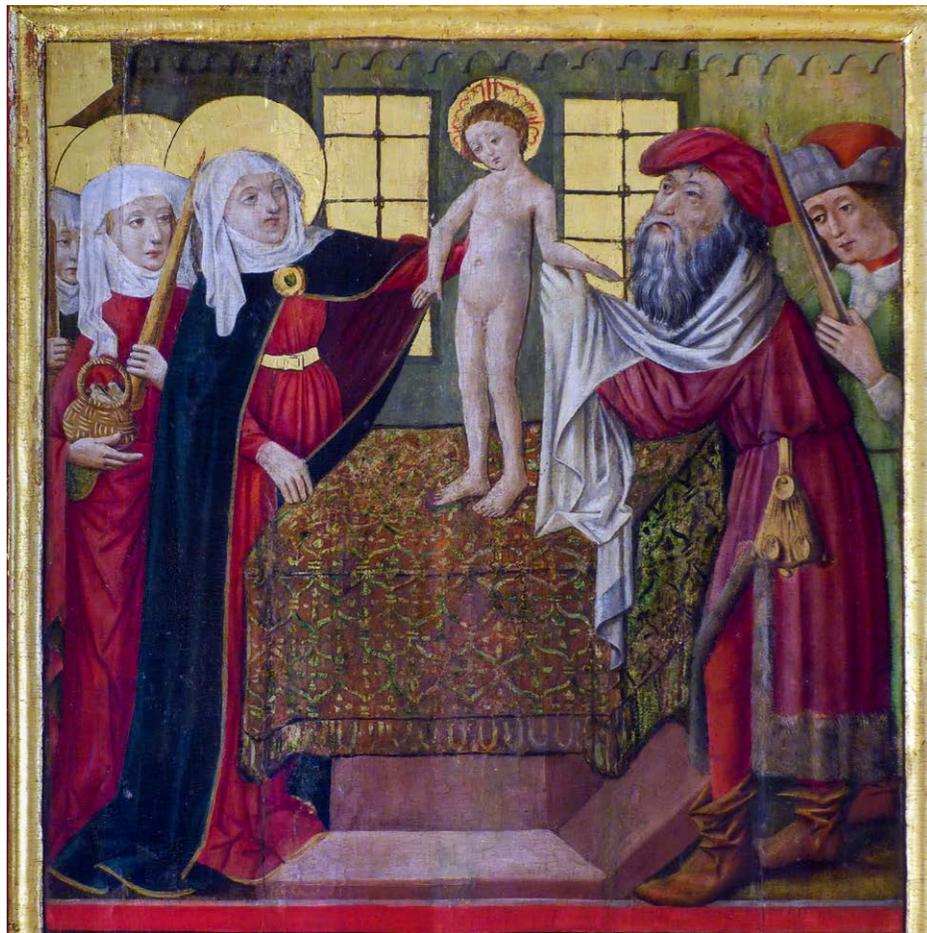
²⁶ Die Kirchengemeinde Untermhaus gewährte 2015 einem jungen Syrer Kirchenasyl. In dieser Zeit wird die politische Lage durch Flüchtlingsströme von Afrika und dem Nahen Osten nach Europa geprägt. Dass die Fluchtrealität unseres Altars durch Josefs überschreitenden Fuß mit unserer Fluchtrealität verbunden wird, hat uns in dieser Zeit sehr berührt. Diese Empfindung wird noch durch den Gedanken verstärkt, dass der kleine Jesus damals nach Afrika floh, wo er offenbar Asyl fand. Von dort kommen heute viele der Flüchtenden. Die Situation hat sich umgekehrt.²⁵ Die biblische Grundlage für dieses Motivs ist Matthäus 1, 13–18.

²⁷ Dass der braune Weg, auf dem dieses Schiff steht, zur Zeit der Entstehung ein blauer Fluss war, ist die Vermutung der Kunstgutbeauftragten unserer Kirche Dr. Bettina Seyderhelm. Es gibt mehrere Beispiele, dass Blautöne auf Jahrhunderte alten Bildern nachgedunkelt sind und eine bräunliche Färbung angenommen haben.

²⁸ Vgl. Behling, Lottlisa. DIE PFLANZEN IN DER MITTELALTERLICHEN TAFELMALEREI. Köln/Graz: Böhlau, 1957.

²⁹ Der Text der ersten Strophe lautet: „Guten Abend, gut' Nacht/Mit Rosen bedacht/Mit Näglein besteckt/Schlupf unter die Deck:/Morgen früh, wenn Gott will/Wirst du wieder geweckt.“





³⁰ Im Neuen Testament finden Sie die ganze Geschichte hier:

Lukas 2, 21–40.

³¹ Lukas 2, 32

³² So heißt das Lied des Simeon (Lukas 2, 29–32) nach dem Beginn seiner lateinischen Übersetzung, also in der Fassung der Vulgata: „Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace“.

Die Darstellung

Auch die beiden anderen Bilder der Altarflügel gehören zusammen. Links oben findet sich ein Motiv, das in der Ikonografie „Darstellung“ genannt wird. Hintergrund ist eine biblische Geschichte, in der Jesus in den Tempel gebracht wird, um ihn mit Hilfe eines Erstlingsopfers auszulösen.³⁰ Hintergrund ist die altorientalische und auch biblische Vorstellung, dass der erste Sohn einer Familie, Gott gehört. Er muss in biblischer Zeit ausgelöst werden. Lukas 2, 24 nennt das erforderliche Opfer: „Auch wollten sie ihr Opfer darbringen, wie es das Gesetz des Herrn vorschreibt: ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.“ Mit diesem Ereignis verbindet sich das Lichtmess-Fest, das im Brauchtum christlicher Völker eine wichtige Rolle spielt. Vor allem werden an diesem Tag die Lichtmess-Kerzen geweiht. Diese werden in den Häusern bei Angst und Gefahr entzündet, z.B. bei Gewitter.

Außerdem ist die Geschichte von Hanna und Simeon mit dieser Szene verknüpft. Als Maria und Josef in den Tempel treten, kommt ein alter Mann auf sie zu. Ihm ist geweissagt worden, dass er den Messias sehen wird, bevor er stirbt. Im kleinen Jesus erkennt er den Retter der Welt und nennt ihn ein „Licht für die Völker“³¹ Zum ersten Mal wird hier Jesus Christus nicht nur als innerjüdisches Ereignis wahrgenommen, sondern als Geschehen mit kosmischer Bedeutung. Ganz wörtlich nimmt das der Maler unserer Bildtafel. Simeons linker Stiefel geht über den Bildrand hinaus. Von innen geht es nach außen. Fast alle Nunc dimittis³²-Darstellungen zeigen reiche Interieurs, große Kirchenbauten oder Tempel. Bei uns in der Marienkirche sind zwei Stubenfenster zu sehen – wie im be-

nachbarten Dix-Haus. In sie quillt der Goldgrund wie Licht hinein. Noch ein zweiter wichtiger Gedanke ist mit dem Simeon-Lied verbunden. Simeon beginnt sein Lied mit der Erwähnung seines eigenen Todes. „Nun lässt du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden.“ Diese Worte beten die Mönche in ihrer Vesper und denken in der liturgischen Pause in der Mitte des Verses an ihren eigenen Tod. Hier liegt die erste Verbindung zur schräg gegenüber liegenden Tafel des Marientodes. Auch sie stirbt einen friedlichen Tod nach einem Leben, das sich erfüllt hat.

Sehr viele Nunc dimittis-Darstellungen der Kunstgeschichte stellen als zentrales Motiv die Rechte Gottes gegen die Mutterliebe Mariens. Dieser Antagonismus wird meist dargestellt, indem Simeon, der mit der Zeit in Gewandung und Stellung immer mehr zum Hohepriester wird, und Maria in einer offenen Konkurrenzsituation gezeigt werden. Gehört Jesus zu Gott oder in seine Familie? So ist es auch auf unserem Altar. Maria berührt ihn, hat ihn wohl gerade auf den Altartisch gestellt, der Hohepriester/Simeon nicht. Seine Hände sind durch ein weißes Tuch verhüllt. Dieses Mal wird Jesus nicht geopfert. Dieses Mal wird er durch die Opfergabe, die die Frau hinter Maria zusammen mit der Lichtmesskerze trägt, ausgelöst. Hier ist eine Verbindung zum Bethlehemischen Kindermord auf der Tafel direkt unter der Darstellung. Auf der linken Seite des Altars sind zwei Verschönerungen zu sehen oder blicken wir umgekehrt: zwei Male Gefahr für Leib und Leben.

Der Marientod

Schräg gegenüber, auf der rechten Seite des Altarflügels finden wir einen „Marientod“. Mit dieser Bezeichnung beschreibt die Christliche Ikonografie eine Szene, in der Maria – meist im Kreise der Apostel – auf dem Totenbett liegt. Diese Tafelmalerei ist das einzige Motiv des Altars, das nicht auf eine biblische Textstelle zurückgeht. Vielleicht konnte dieser vorreformatorische Marienaltar von seinen protestantischen Nachbesitzern so freundlich aufgenommen werden, wie es offensichtlich geschah³³, weil hier vorwiegend biblische Szenen dargestellt werden. Dem Marientod liegt eine Legende zugrunde, in der sich Maria wünschte, die Apostel wiederzusehen. Nach den Strapazen der Hinreise verstarb sie dann in deren Mitte.

Eine der Lichtmess-Kerzen aus der Bildtafel schräg gegenüber hält Maria in der Hand. Sie hilft gegen Angst und Gefahr. Ein kleiner Engel drückt ihr ein Auge zu, will heißen, sie ist tot. Und hinter der Reihe der Apostel – eher über ihr – ein Mann mit der typischen Christus-Physiognomie. Er hält ein kleines Mädchen im Arm, das seinen Kopf an seine Schulter lehnt. Offenbar trägt Christus die Seele der Maria höchstpersönlich in den Himmel. Das ist eines der rührenden Details unseres Altars. Die beiden korrespondierenden Bildtafeln zeigen auf der einen Seite den kleinen Jesus mit seiner Mutter und auf der anderen den großen Jesus mit der Seele seiner Mutter, die wie ein kleines Mädchen aussieht.

Schauen wir uns den Marientod näher an, finden wir einige sehr geheimnisvolle Elemente. Ein Öllämpchen, aufgeschlagene Bü-

cher, ein Palmzweig in der Hand des Engels, ein Körbchen und vor allem ein kleiner Mann in dunkelgrauer Kutte, der sich nach links aus dem Bild schleicht. Man hat gemutmaßt, dass der mönchisch gekleidete Mann ein Franziskaner sei und der Altar deshalb aus einer besonderen Werkstatt stammen müsse oder dass die Aussage des Altars von der franziskanischen Theologie her zu verstehen sei. Auch der grün gekleidete Mann neben Simeon auf der Darstellungstafel hat Deutende rätseln lassen, um wen es sich wohl handele. Gegen die Franziskaner-These spricht, dass dieser Mönch einen Heiligenschein hat. Und der Meister dieses Altares achtet genau darauf, wer einen trägt und wer nicht. Die Franziskaner, deren Ordensbezeichnung OFM ist, was für „ordo fratrum minorum“ steht und „Orden der geringen Brüder“ heißt, wohl eher nicht. Ich lasse die geheimnisvollen Stellen gerne im Dunklen, denn über vielfältig begründete Vermutungen kommen wir hier nicht hinaus. Was nicht biblisch und ikonografisch klar identifiziert werden kann, müssen wir nicht unbedingt wissen.³⁴

³³ Auch darüber wissen wir nichts. Aber wir sehen keine Beschädigungsspuren oder Übermalungen, wie in den Zeiten des Bildersturms üblich. In der Geschichte der protestantischen Nutzung der Kirche ist der Altar, der lange an der Nordseite hing, schließlich doch ins Zentrum gerückt worden.

³⁴ Für die wahrscheinlichste Variante halte ich, dass hier der Jünger Thomas den Raum verlässt. Er war ja, wie der Auferstehungsbericht in Johannes 20, 24–29 beschreibt, auch bei Jesu erster Erscheinung im Kreise seiner Jünger nicht anwesend, weil er möglicherweise der einzige war, der sich hinaus traute. Auch die Legende zu Mariens Tod erzählt offensichtlich in bewusster Parallelität, dass Thomas erst einige Tage später zu den Jüngern stieß und wegen seiner das Grab noch einmal geöffnet wurde. Bei dieser Gelegenheit konnte man feststellen, dass Mariens Leib verschwunden war und nur ein unbeschreiblicher Wohlgeruch in der Grabkammer lag. Dieser Zusammenhang ist wichtig für das Dogma von Mariens leiblicher Aufnahme in den Himmel, das die katholische Kirche am 15. August mit dem Fest „Mariä Himmelfahrt“ begeht. Insofern lässt sich vorstellen, dass Thomas hier dargestellt wird, wie er sich entfernt. Gegen diese Deutung spricht natürlich, dass Thomas nicht wie in der Legende Tage zu spät kommt, sondern schon beim Tod der Maria anwesend ist. Dem könnte man entgegen, dass der Schöpfer des Altars den abwesenden Thomas zeigen wollte und ihn – analog zum räumlich versetzten Herodes – zeitlich versetzte. Thomas ist noch auf dem Weg und dass er ihr den Rücken zukehrt, bedeutet, dass er ihren Tod nicht sehen kann. Dass auf der Rückseite des Altars die Auferstehungsgeschichte mit dem „Ungläubigen Thomas“ dargestellt wird und er daher als Figur wohl dem Künstler des Altars präsent ist, sei dazu bemerkt.





Die Verkündigung

Wenden wir uns dem Mittelteil des Altars zu. Die oberen beiden Reliefs stellen die „Verkündigung“ und die „Heimsuchung“ dar. Auf der linken Seite besucht der Engel Gabriel Maria, auf der rechten besucht Maria ihre Base Elisabeth. In der Verkündigungsszene erfährt Maria, dass sie schwanger wird. In der Heimsuchungsszene versteht sie diese Tatsache, so dass ihr das berühmte Magnificat³⁵ auf die Lippen kommt, ein Lobgesang, der Gott auf die Seite der Niedrigen und der einfachen Leute stellt.

Die Verkündigung auf dem linken oberen Relief gehört zu den hintergründigsten und ästhetisch raffiniertesten Bildwerken unseres Altars. Er schildert die Berührung der himmlischen Mächte mit unserer irdischen Existenz und das in der paradoxen Form, dass der Erzengel der späteren Himmelskönigin unterstellt ist. So kniet er vor ihr, Maria, dem einfachen Mädchen. Und durch diese Geste wird sie zur Königin, in einem goldenen Mantel und einem Heiligenschein, der größer und schmuckvoller ist als der des Engels. Ihre Geste, die vor der Brust gekreuzten Hände, signalisiert Einverständnis. „Mir geschehe, wie du sagst.“³⁶ Das Lächeln auf ihren Lippen ist kaum zu sehen, gehört aber zu den bezauberndsten Details des Altars.

Modern mutet die eigentümliche Verwirrung von innen und außen an. Maria steht mit Haupt und Heiligenschein vor dem Baldachin. Ihre Füße jedoch stehen klar innen hinter der Säule, die raffiniert vorgezogen ist. Die Botschaft, die der Engel bringt, steckt in seinem Botenstab. Seine Segensgeste und seine eindrucksvol-

len mehrfarbigen Flügel sind außen. Sowohl der Engel als auch Maria sind gleichzeitig drinnen und draußen. Drinnen sind sowohl die Botschaft des Engels wie ein Lesepult mit Büchern. Erstaunlich oft wird das einfache Mädchen Maria lesend oder vor einem Lesepult mit einem dicken Buch dargestellt. Hintergrund ist, dass die Botschaften des Engels und die Prophezeiungen der Hebräischen Bibel sich aufeinander beziehen. „Siehe, eine Jungfrau wird schwanger werden und einen Sohn gebären“, heißt es bei Jesaja. Und der Engel birgt in seinem Stabe diese Nachricht: „Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben.“³⁸ Das Spiel dieser Worte, diese Bezüglichkeit, findet in unserer Wirklichkeit statt. Wir sind auf die Schrift, auf Worte verwiesen. Draußen begegnen sich die designierte Himmelskönigin und der kniende Erzengel. Hier wird mit anderen ästhetischen Mitteln das hermeneutische Prinzip aus dem Zentrum des Altares noch einmal realisiert.

³⁵ Mariens Lied wird nach dem ersten Wort der im Mittelalter sehr gebräuchlichen lateinischen Übersetzung, der Vulgata, so genannt: „Magnificat anima mea Dominum“. Es steht im Neuen Testament Lukas 1, 46–56.

³⁶ Lukas 1, 36

³⁷ Jesaja 7, 14. Auch das Magnificat ist voller z.T. wörtlicher Zitate aus der Hebräischen Bibel. Das könnte ein weiterer Grund sein, warum Maria in der christlichen Kunstgeschichte häufig mit Büchern gezeigt wird.

³⁸ Lukas 1, 31

Die Heimsuchung

Neben der Verkündigung findet sich die sogenannte „Heimsuchung“. Maria, die die Worte des Engels in ihrem Herzen bewegt hat, geht über's Gebirg zu ihrer Base Elisabeth. Der Engel hatte ihr diesen Namen genannt. Er wies darauf hin, dass auch Zacharias und Elisabeth ein Kind unter wunderbaren Umständen zur Welt bringen würden. Die Heimsuchungstafel zeigt den spirituellsten Moment auf unserem Altar. Vielleicht sah Paul Lehfeldt die „leeren Gesichter“³⁹, von denen er bei der Beurteilung unseres Altares schreibt, auf diesem Relief, denn die Antlitze dieser drei Figuren, Zacharias, Maria und Elisabeth, sind von einem großen Staunen geprägt. Ihr Blick ist nach innen gekehrt, wenn man will, leer. Maria ist hier das einzige Mal mit unverhülltem Haupt und ohne Heiligenschein zu sehen, dafür in schwesterlicher Umarmung mit ihrer Verwandten Elisabeth. Sie ist ein Mensch, der begreift, was mit ihm geschieht und über dieser Erkenntnis für einen Moment weggetreten ist. Wie die Gesichter von Meditierenden sind die Gesichter dieser Figuren nach innen gekehrt. Ihr blickloses Schauen fixiert keinen Gegenstand; einen Augenblick lang spüren sie die Ewigkeit.

Zacharias hat eine besondere Geschichte.⁴⁰ Er konnte einem Engel nicht glauben, der ihm einen Sohn ankündigte und wurde deshalb mit Stummheit geschlagen, bis Johannes, so soll er ihn nennen, zur Welt kommen wird. Dieser sprachlose Mann ist der einzige, der auf unserem Altar den Mund öffnet. Ein Bild des Staunens.

³⁹ Lehfeldt, 1886, S. 122.

⁴⁰ Sie wird in Lukas 1, 5-25 erzählt.





Die Krippe

Unter der Verkündigungstafel liegt ein Krippenbild, das Maria und Josef mit dem Kinde und vor dem Stall zeigt.⁴¹ Es ist die Erfüllung der Verheißung, die der Engel Gabriel gab. Maria wird ein Kind gebären. Es liegt vor ihr auf Stroh. Und dieses Stroh hat über seiner himmlisch-irdischen Last eine Sternform angenommen. Das ist die Hintergrundgeschichte für die Erfindung des Strohsterns. Ein weiterer Stern ist im Dach des Stalles zu sehen. Er ist als Aussparung in die Balken und das Stroh gefügt. Der Goldgrund schimmert durch. Der Goldgrund ist auf mittelalterlichen Bildern die Gottesrealität, die hinter der erfahrbaren menschlichen Realität steht. Aus eben diesem Goldgrund besteht der Stern. Und noch ein weiteres Spiel treibt der Schöpfer des Altares mit dieser Farbe, die eigentlich nur den Hintergrund bildet. Die Hirten auf dem Felde sehen eine Himmelserscheinung, die sich in einen Engelschor verwandelt, der „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens“⁴² singt. Dieses Schauspiel lässt normalerweise die Hirten in eine Art Furcht- und Freudentaumel fallen. Hier ist es der Goldgrund selbst, der diese Himmelserscheinung darstellt. Auf einem Hügel rechts oben im Bild fällt ein Hirte neben seinen Schafen aus dem Schneidersitz auf den Rücken. Neben ihm eigenartiger Weise ein kleines Kirchenmodell. Was hat es hier zu suchen? Es ist zu unspezifisch, um an eine wirkliche Kirche zu erinnern.⁴³ Eigentlich ist es das Ikon einer Kirche mit Schiff und Turm. Da die Hirten die ersten Apostel waren, also die ersten Menschen, die mit der Verkündigung beauftragt wurden, wird oft die These vertreten, mit der Aussendung der Hirten sei die Kirche entstanden. Auf unserem Altar wirkt diese Situation

burlesk. Ein Hirte fällt auf seinen Rücken und mit diesem Staunen, mit diesem Schrecken auch beginnt die Geschichte der Kirche.

Auch Ochse und Esel, die zu der verbreiteten Krippenszenenerie gehören, sind auf diesem Relief zu finden. Sie haben möglicherweise eine dunkle Vergangenheit, denn ein latenter Antisemitismus liegt in Ihnen. Diese beiden Stalltiere sind eine hintergründige Anspielung an einen Vers aus dem Buch des Propheten Jesaja: „Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk vernimmt's nicht.“⁴⁴ Wir können also diese beiden Tiere als Kritik an der Untreue Israels verstehen, vielleicht auch als Vorwurf, Israel habe seinen neuen Herrn Jesus Christus nicht erkannt. Vielleicht ist es aber naheliegender, auch gerade in Gera, die Kirche als das neue Volk Gottes zu verstehen, mit anderen Worten als das neue Israel und so die Kritik, die durch die beiden Tiere ausgedrückt wird, auch als Warnung an die christliche Kirche zu lesen.

⁴¹ Die zu diesem Relief gehörende Bibelstelle ist die sogenannte „Weihnachtsgeschichte“ und steht bei Lukas 2, 1–20.

⁴² Lukas 2, 14

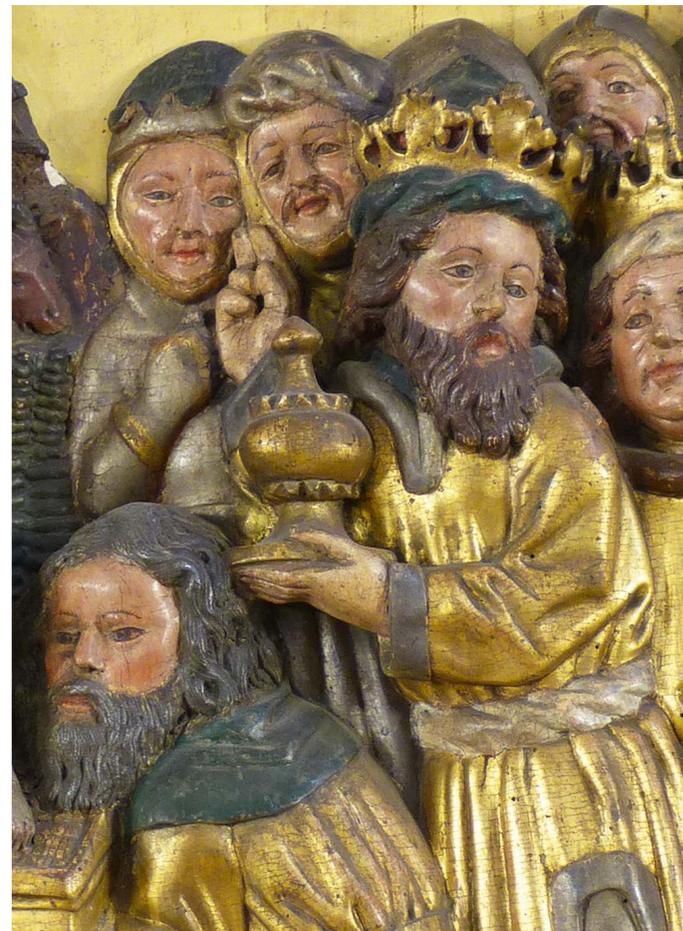
⁴³ Eine sehr sympathische Deutung hält das Kirchlein für St. Marien selbst. Wenn der dunkelbraune Wall in der oberen linken Bildecke eine Stadtmauer ist, spricht dafür die ‚Lage vor der Stadt‘. Leider passt die Form der kleinen Kirche mit dem hohen Westportal überhaupt nicht zu St. Marien. Auch nicht die Lage auf dem Hirtenhügel, denn die Untermhäuser Kirche liegt ja unten am Fluß.

⁴⁴ Jesaja 1, 3

Die Ankunft der Könige

Noch eine zweite Krippendarstellung schmückt unseren Altar. Wenn die erste Szene mit dem Jesuskind die Erfüllung der Verheißung einer wunderbaren Geburt ist, dann ist diese zweite Darstellung die Erfüllung der anderen Verheißung, dass das Kind das Licht der Völker ist. Die drei Könige haben immer für die drei Kulturkreise gestanden, also für die Ökumene, die ganze damals bekannte bewohnte Welt. Die Ankunft der Könige behauptet als die kosmische Bedeutung des Jesuserignisses, und wie sie auf diesem Relief inszeniert wird, ist bemerkenswert.

Ein Riesengedränge ist auf diesem Bild zu sehen. Hinter den Königen tauchen weitere Leute vom Hofstaat auf. Vielleicht sind es auch einfach nur Gaffer. Ihre Gesichter scheinen – anders als die der Könige – aus verschiedenen Weltgegenden zu stammen. Auch eine gekrönte Frau ist unter ihnen. Maria und Josef sind – genau wie Ochs und Esel – in eine Ecke gedrängt und Josef fasst sich an den Kopf. Aber Jesus gefällt die Sache, und er nimmt die Huldigungen wie ein kleiner König entgegen und legt die Hand auf einen goldenen Kasten, als wolle er damit spielen. In diesem Relief wird geradezu gefeiert. Alle Welt stürmt auf den Heiland zu, kaum dass er geboren ist.



The background of the right half of the page is a faded, golden-brown image of a manuscript page. It features four distinct panels of religious illustrations. The top-left panel shows a standing figure, likely Jesus, with a halo, gesturing towards a kneeling figure. The top-right panel depicts a group of figures, possibly the Virgin Mary and the Holy Family, in a domestic setting. The bottom-left panel shows a figure, possibly an angel, holding a scroll, with another figure kneeling in prayer. The bottom-right panel shows a figure, possibly the Virgin Mary, holding a child, with another figure kneeling. The entire background is framed by a decorative border with a repeating floral or geometric pattern.

Die Rückseite



Die Rückseite: Auferstehung und Rettung

Was muss auf die Rückseite eines Flügelaltars? Auf die Vorderseite gehört das Heil. Vom Mittelstück des Triptychons, sagten wir im Abschnitt 4., erwarten wir geradezu die „Manifestation des Heils“. ⁴⁵ Theologisch gedacht erwarten wir also auf der Rückseite der Altarflügel das Gericht. Auch die Abendmahlspraxis einer Gemeinde legt diese Motive nahe, jedenfalls in Kirchen, in denen man nach dem Empfang der Hostie hinter dem Altar vorbeidefiliierte, um anschließend den Kelch des Heils zu empfangen. Hier war eine kleine Erinnerung an das Jüngste Gericht (häufiges Motiv) angebracht, wenn nicht sogar eine so eindrucksvolle Szene wie auf der Rückseite des Schneeberger Cranach-Altars in St. Wolfgang, wo eine Wasserfläche zu sehen ist, auf der Müll und Leichen schwimmen. In der Mitte als schlichter Kasten auch die Arche Noah als nicht auf den ersten Blick erkennbare Andeutung einer möglichen Rettung.

Nichts davon auf unserem Marienaltar. Auf der Rückseite befinden sich ausgerechnet zwei Auferstehungsgeschichten. Wenn der Altar in der Karwoche geschlossen wird und das Heil auf diese Weise liturgisch-rituell unzugänglich gemacht wird, blickt die Gemeinde auf zwei Darstellungen der Auferstehung. Eine Kreuzigung findet sich ja nicht auf unserem Marienaltar. Das ist verwunderlich, weil dieser schreckliche Moment eine ganz zentrale Szene des Lebens Mariens ist. ⁴⁶ Gerade in der Zeit des Kreuzes blickt die Gemeinde in St. Marien auf zwei Tafelbilder, die den Auferstandenen zeigen. Es sind aber genau die beiden Geschichten, die die Auferstehung als ein Ereignis zeigen, dass nicht vor

aller Augen klar und nachvollziehbar feststeht. Maria Magdalena erkennt den Auferstandenen nicht, obwohl er vor ihr steht und sie anspricht. ⁴⁷ Erst als er ihren Namen sagt, wird ihr klar, dass sie vor dem lebendigen Christus steht. Auf der rechten Seite oben der sogenannte „Ungläubige Thomas“, ⁴⁸ der dem Bericht seiner Mitjünger zunächst keinen Glauben geschenkt hatte. In den Mariengeschichten ist der Glaube natürlich das zentrale Thema, so dass diese beiden Bilder zwar auf den ersten Blick ungewöhnlich wirken, aber auf den zweiten Blick eine hohe motivische Stimmigkeit besitzen. In der Karwoche wird uns die Schwierigkeit des Glaubens vor Augen geführt.

Unter den beiden Auferstehungsbildern sind zwei Darstellungen, die weiblichen Heiligen gewidmet sind. Es handelt sich links um die Heilige Margarete und rechts um die Heilige Elisabeth. Es lassen sich hier sowohl thematische als auch historische Bezüge herstellen. Der linke Flügel trägt unten das Wappen der Stifterfamilie Kudorff. In dieser Familie gab es eine Margarete, verheiratete Hotritt. Ein Namensbezug lässt sich herstellen. ⁴⁹ Der linke Flügel trägt unten das Wappen der Familie Waltheim als zweiter Stifterfamilie. Hier ist ein regionaler Bezug (Thüringen) zur Heiligen denkbar.

Thematisch gesehen, wird die Heilige Margarete häufig zusammen mit Maria Magdalena, Barbara und Dorothea im Rahmen des ikonographischen Motivs „Quattuor Virgines Capiales“ dargestellt. Das Bildnis der Heiligen Margarete befindet sich direkt unter der Auferstehungsgeschichte mit Maria Magdalena. Außerdem ist Margarete die Schutzheilige der Schwangeren, vermutlich

weil sie sich aus einem Drachenmagen retten konnte. Hier liegt der Bezug zur Mutter Gottes auf der Hand. Die Heilige Elisabeth auf der linken unteren Seite repräsentiert die Barmherzigkeit, ein starkes mariologisches Motiv, zu dem die regional verehrte Heilige gut passt.

⁴⁵ Vgl. Lankheit, 1959.

⁴⁶ Vgl. Matthäus 27, 55f; Markus 15, 40; Johannes 19, 25!

⁴⁷ Johannes 20, 11–18

⁴⁸ Johannes 20, 24–31

⁴⁹ Lämmerhirt, Maike. „Die jüdische Siedlung in Leipzig im Mittelalter“. In: *STADTGESCHICHTE. MITTEILUNGEN DES LEIPZIGER GESCHICHTSVEREINS E.V. Jahrbuch 2006*. S. 27–54. S. 45. Auf den Seiten 45–51

32 befasst sich die Autorin ausführlich mit den Familien Hotrit, Waldheim und Kudorf.

Christus als Gärtner

Skurtil wirkt für den Laien die Darstellung des Auferstandenen als Gärtner. Auf unserem Altar trägt er keinen großen Gärtner-Schlapphut wie auf vielen anderen Werken mittelalterlicher Kunst, sondern hält einen Spaten, dessen Blatt über den Bildrand hinausgeht, wie auch sein rechter Fuß und ein kleiner Schattenwurf von Mariens Gewand. Das Gärtner-Motiv geht auf eine biblische Auferstehungsszene zurück. Maria Magdalena ist frühmorgens zum Grab gekommen, um den Leichnam Jesu zu salben. Sie sucht und erwartet einen Toten und ist deshalb nicht in der Lage, den lebendigen Christus zu erkennen. So hält sie ihn für den Gärtner.⁵⁰ Sie wird seine Stimme erst erkennen, wenn Jesus ihren Namen ausspricht. Das geschieht in der nächsten Szene. Sie antwortet mit dem Wort „Rabbuni!“.⁵¹ Das heißt „Mein Meister“.

Aus dieser Antwort hat der Meister des Altars wohl abgeleitet, dass sie knien muss. In dieser Haltung sieht man sie auf unserer Bildtafel. Sie hat ihre Arme erhoben, ihre Hände sind offen. Der Spaten des vermeintlichen Gärtners – die Verkennung – steht noch zwischen ihr und ihm. Dargestellt ist die Szene des nächsten Verses, in dem Jesus sagt: „Berühre mich nicht!“⁵² Das berühmte ikonographische Motiv des „Noli me tangere“ ist hier verwendet, das darauf abzielt, dass Jesus hier als der Christus in einer veränderten Beziehung zu Maria steht. Die Tradition schrieb dieser gerne zu, Jesu Geliebte gewesen zu sein. Hier ist die göttliche Natur Christi hervorgetreten, so dass die Berührungen, die sie gekannt hat, nicht mehr möglich sind.⁵³

Christus selbst wird aber überdeutlich als Mensch abgebildet. Seine Wunden an Füßen und Händen sind mit einiger Drastik und starkem getrockneten Blutfluss dargestellt. Seine rechte Hand ist zu einer segnenden Geste erhoben, die andere ruht auf dem Spaten, was ihn nicht so sehr als Menschen, sondern als Gärtner des Paradieses darstellt.

Diese schöne Tradition, dass der Gärten der Auferstehung mit dem Paradiesgarten aus dem ersten Buch der Bibel gleichgesetzt wird,⁵⁴ ist auch hier aufgenommen. Das wird an der Verwendung eines Flechtzaunes, welcher regelmäßig auch auf den in Thüringen sehr häufigen mystischen Einhornjagden⁵⁵ verwendet wird deutlich.⁵⁶ Hier ist ein Stück Garten abgezäunt, innerhalb dessen viele kleine Blumen blühen. Außerhalb sehen wir bloßes Grün und zwei aufsteigende Felsen, die an die Bildtafel von der Flucht nach Ägypten erinnern.⁵⁷ Sie lassen eine Assoziation zu den Felswänden russischer Ikonen, die Christi Höllenfahrt darstellen. Felsen sind im Mittelalter noch keine freundlichen Freizeitgeräte für den Klettersport, sondern Bilder für Öde und Tod. Hier sind sie aber durch eine schwarze Humusdecke und beginnende Vegetation gekrönt. Offenbar verändert die Auferstehung auch die Natur.

Es ist natürlich schwierig, die diversen kleinen Frühblüher zu identifizieren, die innerhalb des Paradieszaunes wachsen. Sie spiegeln die alte christliche Tradition, die Auferstehung mit dem Aufbruch der Natur im Frühling zu parallelisieren. Deshalb liegt das Osterfest auf dem Sonntag nach dem ersten Frühlingsvollmond. Es ist schwer, die Blüten botanisch einzuordnen, denn sie sind verblasst und oft nur stilisiert. Dennoch gelingt es, die Pflanzen zu



bestimmen, wenn wir auf die symbolischen Bedeutungen dieser Blumen achten. Auf diese Weise kommen wir auf die Schlüsselblume, das Scharbockskraut und das Buschwindröschen.⁵⁸ Die Schlüsselblume steht für Maria als der Herrin des Frühlings.⁵⁹ Dieselbe Bedeutung wird auch dem Scharbockskraut zugeschrieben. Darüber hinaus klingt auch Maria als heilende Mutter an.⁶⁰ Im äußerst empfindlichen Buschwindröschen klingt als Anemone die Schmerzensmutter an.⁶¹ Auch Christi Passion gehört zur zugeschriebenen christlichen Symbolik.⁶²

Die Szene zwischen Maria Magdalena und dem Auferstandenen findet also gleichsam im mariologischen Gelände statt. Das Salbgefäß, das für die Totensalbung mitgebracht wurde steht offen zwischen den beiden und ein ganz besonderes Detail ist der Gewandbausch am rechten unteren Bildrand. Er ist offenbar noch in Bewegung, denn ein Stück violettes Innenfutter ihres Mantels ist zu sehen, und diese Öffnung bildet ein Herz.

⁵⁰ Johannes 20, 15

⁵¹ Johannes 20, 16

⁵² Johannes 20, 17

⁵³ Eine Ironie der Kunstgeschichte ist es, dass die biblischen Geschichten so erzählt sind, dass Maria Magdalena Jesus berührt, aber der Jünger Thomas ihn nicht berührt. Ikonografisch, also in der Ge-

schichte der Bilder, ist es genau umgekehrt. Thomas' Hand liegt häufig in der Seitenwunde, Maria berührt ihren Herren nie. Tatsächlich bekommt Pilatus von den „Hohepriestern der Juden“ zu hören: „Schreibe nicht, der Juden König“ (Johannes 19, 21), was natürlich voraussetzt, dass er diese Worte eben geschrieben hat. Genauso ist das „Berühre mich nicht!“ gemeint, nämlich im Sinne von: „Lass mich los!“. Maria berührt also nach der Erzählung des Johannes-Evangeliums den Herrn, während Thomas das gerade nicht tut. Als der Auferstandene ihn auffordert, seine Hände in seine Seite zu legen, antwortet er mit dem Christusbekenntnis „Mein Herr und mein Gott!“ (Johannes 20, 28) und berührt ihn gerade nicht, was auch vorausgesetzt wird, als im folgenden Vers die Quintessenz der Thomas-Geschichte ausgesprochen wird: „Weil du mich gesehen hast, darum glaubst du? Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Johannes 20, 29).

⁵⁴ Vgl. Genesis 2, 15

⁵⁵ Einhorn, Jürgen Werinhard. *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München: Fink, 1976.

⁵⁶ Auch die mystischen Einhornjagden sind Marienaltäre.

⁵⁷ Vgl. Kapitel 7. Die Flucht nach Ägypten

⁵⁸ Ich danke Jana Huster für ihre liebevolle Bestimmungsbearbeitung!

⁵⁹ Zerling, Clemens. *LEXIKON DER PFLANZENSYMBOLIK*. Darmstadt: Synergia, 2013. S. 243.

⁶⁰ Zerling, 2013. S. 238.

⁶¹ Schels, Peter C. A. Art. „Pflanzensymbolik“. In: *MITTELALTER-LEXIKON. KLEINE ENZYKLOPÄDIE DES DEUTSCHEN MITTELALTERS*. <https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Pflanzensymbolik>. Entnommen am 6. April 2020. Die Zuordnung von Pflanzen zu zur christlichen Ikonografie wirkt vielleicht auf den ersten Blick willkürlich. Jede Symbolik aber verdankt sich bestimmten botanischen Eigenschaften. Ich habe mal in den Sozialen Netzen die Gegenprobe gemacht und ein Bild eines blühenden Teppichs von Buschwindröschen veröffentlicht. Dann habe ich gefragt, was diese Blumen mit den Schmerzen Marien zu tun haben könnten. Die Schauspielerin und Sängerin Alexandra Broneske schrieb mir daraufhin: „Könnte mir denken, weil die Köpfchen nach unten gucken, sich im Wind bewegen, zittern und ganze Flächen bedecken, ganze Waldflächen und genau zu der Zeit meistens blühen ... weiß, Reinheit...ein Köpfchen mit ausgebreiteten Blättern (arme). So meine Assoziationskette.“

⁶² Zerling, 2013, S. 17.

Der ungläubige Thomas

In den Gottesdiensten unserer Gemeinde zur Zeit der Corona-Pandemie entfaltete diese Bildtafel eine besondere Intensität. Als wir in der Kirche stets den Hygiene-Abstand von 1,5 Metern einhalten mussten, klappten wir sie um, so dass auch außerhalb der Karwoche Jesus und seine Jünger in beindruckender Nähe zu sehen waren. Eine saloppe Deutung dieser engen Raumsituation könnte lauten: Nur so waren Jesus und alle zwölf Jünger auf eine einzige Bildtafel zu kriegen. Aber in Corona-Zeiten entfalte diese Nähe plötzlich ihre besondere Aussagekraft. Es ist keine geringe Aussage, dass die Auferstehung vor allem darin bestand, dass sie neue Nähe ermöglichte zwischen Jesus und den Jüngern und übertragen auch der Gemeinde und dem auferstandenen Christus. So wie in den Zeiten der Flüchtlingswelle 2015 uns die Rettung des Heilands und sein Asyl in einem afrikanischen Land besonders bewusst wurde, war es 2020 in Corona-Zeiten diese Nähe.

So wie Maria auf die Knie fällt, als sie den Auferstandenen erkennt, so ist es auch dem Jünger Thomas ergangen. Er kniet und Jesus hat seine Hand genommen. In der Geschichte, die der Evangelist Johannes berichtet, hatte Jesus gesagt: „Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“⁶³ Diesen Satz drückt Jesus auf unserer Bildtafel mit einer Geste aus. Er führt Thomas' Hand an seine Seite. Seine linke Hand ist segnend erhoben und alle seine Wunden sind deutlich zu sehen. Ein Bild, das nur in der Passionszeit zu sehen ist, zeigt mit

großer Deutlichkeit, dass der auferstandene Christus der Mensch Jesus von Nazareth ist, der am Kreuz für uns gelitten hat.

Rechts neben ihm steht der graubärtige Petrus, der ihm einen Fisch reicht. Das spielt auf eine Szene an, die Lukas berichtet und in der Jesus seine Jünger auffordert, ihm einen gebratenen Fisch zu reichen, damit diese sehen können, dass er essen kann, also kein Gespenst ist, sondern ein wirklicher Mensch mit einem aufnahmefähigen Körper.⁶⁴

Kann man herausfinden, welcher der abgebildeten Jünger wer ist? Lassen sich Namen zuordnen? Eigentlich gewinnen nur wenige Jünger in den Erzählungen der Evangelien ein Profil. Diese lassen sich den abgebildeten Figuren zuordnen. Am rechten Bildrand kniet Johannes, der bartlose Jünger, der als Zeichen seiner vorbildlichen Frömmigkeit die Hände gefaltet hält. Der älteste Jünger mit der Fischplatte ist Petrus. Und kleinste Jünger am linken Rand ist vermutlich Matthias, der nach der Erzählung der Apostelgeschichte den Judas ersetzte, welcher nach seinem Verat den Freitod wählte.⁶⁵ Die Szene hat übrigens etwas durchaus Komödiantisches, wenn man darauf achtet, wie die Jünger in der hinteren Reihe sich bemühen, über die Heiligenscheine der vor ihnen stehenden Brüder hinwegzusehen.

⁶³ Johannes 20, 27

⁶⁴ Lukas 24, 43. Auch in der Szene am See von Tiberias isst Jesus mit seinen Jüngern Brot und Fische (Johannes 21, 14)

⁶⁵ Apostelgeschichte 1, 26





Die Heilige Margarethe

Wie gelöst kniet oder schwebt die Frau auf einem Drachen, der bis auf seinen leicht tückischen Blick etwas Schoßtierhaftes hat. Ein Stück ihres Gewandes hängt noch in seinem Maul. Aber die Assoziation, dieser Drache habe sie verschluckt, ist weit entfernt. Wir sind an dramatische Bilder des Schmerzes und des Schreckens gewöhnt und missverstehen die mittelalterliche Darstellung des Leidens leicht. Die Heilige Margarete, um die es sich hier handelt, wird auf unserem Altar in ihrer Souveränität im Leiden dargestellt. Sie steht über allem.

Schaut man auf ihre Geschichte, war sie geradezu einem Exzess verschiedener Foltern ausgesetzt. Sie wurde durch Pferde geschleift, geißelt, durch glühende Eisen verletzt und ans Rad geflochten. All das, weil sie einem Stadthalter namens Olibrius nicht zu Willen sein will und zur Begründung auf ihren christlichen Glauben verweist. Anschließend wird sie in den Kerker geführt, wo sie in innerpsychische Gefährdungen gerät, die durch Erscheinungen und Versuchungen charakterisiert werden. Diese Kerkerhaft wird im Spätmittelalter umgedeutet, bzw. durch ein Bild ersetzt. In diesen Erzählungen wird sie von einem Drachen verschlungen.⁶⁶ Das ist ein faszinierendes Bild für die inneren Gefahren und Leiden, die ein Mensch durchmachen muss. Sie gewinnt in diesen Kämpfen immer wieder Trost durch ein Kreuz, das sie mit in den Kerker geschmuggelt hat.

Dieses Kreuz hält sie auf unserem Altarbild in ihren betenden Händen. Neben ihr schwebt ein Engel; rechts neben ihrem Kopf

eine Taube, die in einer rührend kindlichen Geste einen ihrer Flügel über das Haupt der Margarethe hält. Die Taube trägt einen Heiligenschein und ist mit diesem Attribut als Heiliger Geist zu identifizieren. Der Geist Gottes und ein Engel, der ihr in der Zeit der Not erscheint, wie Jesus im Garten Gethsemane,⁶⁷ lassen sie nicht verzweifeln. Alle ihre Kämpfe mögen sehr knapp ausgegangen sein. Sie wurde verletzt, aber ihre Wunden heilten schnell genug, wie die Legende über die um 290 in Alexandrien geborenen Frau erzählen. Auch alle inneren Dramen hat sie durchgestanden, und nun ist sie in innerer und äußerer Souveränität in einer Art Schwebezustand zwischen den Welten. Ihre Augen sind geschlossen. Ihre Miene ist entspannt. Der Engel trägt ein Spruchband, auf welchem keine Schrift zu lesen ist. Es weist auf ein Wort oder besser gesagt auf das Wort Gottes hin, das sie tröstete und hatte durchhalten lassen.

Der Schwanz des Drachen verbindet sich auf eigenartige Weise mit dem reich verzierten und gehörnten Helm der das Wappen deren von Kudorff trägt. Die weitgehend merkmallose Landschaft – vielleicht handelt es sich um Geröll und Sand – ist symbolisch zu verstehen und erinnert an die biblische Landschaft der Versuchungen, die Wüste.⁶⁸

⁶⁶ Schmid, Josef Johannes. Art. „MARGARETA (auch: Margarethe, Margarete; gr. Marina) Hl., Jungfrau und Martyrerin - Fest: 20. Juli ca. 290 Alexandrien (Antiochien?)“. In: *BIOGRAPHISCH-BIBLIOGRAPHISCHES KIRCHENLEXIKON*. Hg. von Traugott Bautz. Band XVIII (2001). Spalten 855–859. Herzberg: Bautz, 2001. Sp. 855f.

⁶⁷ Lukas 22, 43f.

⁶⁸ Die drei synoptischen Evangelien erzählen von der Versuchung Jesu (Mt 4,1-11; Mk 1,12-13; Lk 4,1-13).

Die Heilige Elisabeth

Auf der rechten unteren Tafel der Außenseite des Altars wird die Begegnung der Heiligen Elisabeth mit einem Bettler gezeigt. Auf der Außenseite des Altars ist diese besonders ausgefallene Prothesenkonstruktion des Bettlers der Blickfang. Wer weiß, dass direkt neben der Kirche das Geburtshaus von Otto Dix liegt und dass unser Altar das erste künstlerische Werk von Niveau war, das der Knabe Dix gesehen haben mag, denkt sofort an die Arbeiten dieses großen Künstlers aus Gera.

Jüngst hat die Reformationsgeschichtlerin Julia Mandry den Altar im Rahmen ihre Dissertation „Armenfürsorge, Hospitäler und Bettel in Thüringen in Spätmittelalter und Reformation (1300–1600)“ untersucht. Sie beschreibt die Prothese so: „Die Beinstümpfe des Bettlers ruhen, durch drei rötliche Fixierbänder befestigt, in schalenförmigen Schienen, die durch quer angebrachte, durch flache Holzbretter gearbeitete Stützen in Form eines umgedrehten T eine ungewöhnliche Höhe bzw. Entfernung vom Erdboden erreichen.“⁶⁹ Außerdem stellt sie fest: „Die Darstellung wirkt durch die Bewegung des Bettlers, die Körperneigung und den gelösten Witwenschleier Elisabeths wie eine Momentaufnahme.“⁷⁰

Das ist eine schöne Beobachtung, denn auf diesen Moment der Barmherzigkeit zwischen zwei Menschen kommt es hier wohl an. Die Momente des Erkennens auf den beiden oberen Tafeln korrespondieren mit den beiden Momenten der Souveränität im Leiden und der barmherzigen Zuwendung. Denkt man an Jesu Satz aus seinem Gleichnis vom Weltgericht „Was ihr getan habt einem

von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan!“⁷¹ könnte auch diese barmherzige Zuwendung eine Art Christuserkenntnis sein. Vielleicht sind auf den Außentafeln unseres Altars zusammen mit dem Moment der Stärkung und Tröstung in Not auf der Margarethen-Tafel vier Momente der Christuserkenntnis besser gesagt „Christus-Synchronisation“, dargestellt. Zwei sind biblisch, zwei können sich auch in unserem Leben ereignen. Dafür steht ja, wenn man es prinzipiell nimmt, die Verbindung dieser ethischen Momente mit einer Heiligen.

Ein besonders berührendes Detail dieser Tafel ist die Nähe der beiden Hände von Elisabeth und dem Bettler. Elisabeth hält einen Teller mit Weintrauben und einem Brotlaib. Ihre Finger greifen um den Rand. Im Gegensatz dazu reicht ihr der Bettler seine bauchige Schale mit verkürzten Fingern. Julia Mandry diagnostiziert eine deutliche Fehlbildung seiner linken Hand. Medizinisch gesehen handelt es sich um eine sogenannte Kurzfingerigkeit (Brachydaktylie), eventuell in einer Plantarflexion versteift.⁷² Die langen schlanken Finger der Heiligen betonen die Vornehmheit der Landgräfin so wie auch ihr reich verziertes Gewand. Ihre auffallend schlanke Gestalt verweist außerdem auf die harte Askese, zu der sie ihr Beichtvater Konrad von Marburg angeregt hatte, wie auch zu einem franziskanischen Christentum mit einer den Armen zugewandten tätiger Liebe.⁷³

Schauplatz der Handlung ist eine „Gras und Felsenlandschaft abseits städtischer Mauern“ mit den beiden charakteristischen Felsen, die wir auch auf dem Fluchtbild und bei der Begegnung Maria Magdalenas mit dem Auferstandenen sahen. Der Bettler

ist nicht nur amputiert und mit einer Fehlbildung der Finger belastet, sondern trägt noch ein weiteres Zeichen, das seine Not begründet, nämlich graue Haare, die sein hohes Alter belegen. Das war offenbar schon damals ein Armutsrisiko.

Das Wappen derer von Waldheim, der Mohrenkopf im Vierzehendergeweihe, ist auf der rechten Seite unten zu sehen. Das heraldische Zeichen ist ebenfalls mit einem Helm verbunden und auf einer grauen Fläche gespiegelt, die wie ein Stück zivilisierte Architektur in der Öde wirkt. Unter dem violetten Innengewand der Hl. Elisabeth blühen Anemonen, die auch für Vergänglichkeit stehen können.⁷⁶ Elisabeth von Thüringen wurde nur 24 Jahre alt.⁷⁷



69 Mandry, Julia. *ARMENFÜRSORGE, HOSPITÄLER UND BETTEL IN THÜRINGEN IN SPÄTMITTELALTER UND REFORMATION (1300–1600)*. Quellen und Forschungen zu Thüringen im Zeitalter der Reformation. Bd. 10. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2018. S. 769.

70 Mandry, 2018, S. 739.

71 Mt 25, 40b. Vgl. Hiddemann, Frank. „Wunder geschehen? Der Gekreuzigte im Ehebett“. In: *Kirchenamt der Föderation Evangelischer Kirchen in Mitteldeutschland* (Hg.). *ELISABETH. ROSE MIT DORNEN*. Weimar: Wartburg, 2007.

72 Mandry, 2018, S. 757f.

73 Bautz, Friedrich Wilhelm. Art. „ELISABETH, Landgräfin von Thüringen, Heilige, 1207 auf der Burg Sáros Patak (Nordungarn) als Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn u. seiner Gattin Gertrud, Tochter des Grafen Berthold IV. und Herzogs von Meranien, † 17.11. 1231 in Marburg (Lahn)“. In: *BIOGRAPHISCH-BIBLIOGRAPHISCHES KIRCHENLEXIKON*. Hg. von Traugott Bautz. Band I (1990) Spalten 1498–1500. Herzberg: Bautz, 2001. Sp. 1498.

74 Mandry, 2018, S. 739.

75 Mandry, 2018, S. 754.

76 Beuchert, Marianne. *SYMBOLIK DER PFLANZEN*. Frankfurt: Insel, 1995. S. 19. Elisabeth war eine fragile Gestalt, vgl. dazu auch Anm. 61.

77 Bautz, 2001, Sp. 1499.

Das Ziel unserer Wanderung

Unsere Reise durch die Bildwelten unseres Altars ist zu Ende. Wir haben eine erstaunliche Vielfalt der ästhetischen Mittel, der Formen von Symbolisierung und der theologischen und biblischen Verweise gesehen. Gibt es eine Botschaft, die dieser Altar ausrichten möchte? Einer meiner Vorgänger, Heinrich Trinks, hat versucht, den Altar auf eine These zu bringen. Seine lutherische Theologie, seine Christozentrik und die Atmosphäre der Nachkriegszeit haben ihn dabei geleitet: „Die leidende und dienende Kirche hat die Verheißung ihres auferstandenen Herrn, dem der Dienst Marias galt und ebenso der Dienst der Kirche als der ‚Magd des Herrn‘ alle Zeit gelten wird.“⁷⁸

Im 21. Jahrhundert sind wir sehr viel vorsichtiger geworden, was Gesamtdeutungen angeht.⁷⁹ Es reicht mir, zu verstehen und zu betonen, dass unser Altar, eine Bildwelt ist, in der wir an vielen Stellen versinken können, uns wundern oder uns fragen: Warum sind wir zu solcher Innigkeit, zu solcher Direktheit, aber auch zu mancher feinen Hintergründigkeit nicht mehr fähig? Oder auch: Warum sagen uns die Blumen nichts mehr? So wie Peter Helmut Lang den Altar musikalisch erwanderte und erlebte und seinen Erlebnisparcours kunstvoll in Noten setzte,⁸⁰ so kann auch der Betrachter visuell und spirituell, aber auch theologisch Entdeckungen und Erfahrungen machen. Über 500 Jahre trennen uns von seiner Entstehungszeit. Manchmal schauen wir mit Betrachtung des Altars in einen Brunnen der Geschichte, und seine Gedankenwelt wirkt sehr fern. Manchmal wirkt er wie gerade für uns gemacht. Sein Jetzt und unseres berühren sich.

⁷⁸ Trinks, Heinrich Leopold Waldemar, „Der Flügelaltar. Ein Meisterwerk der Hochgotik“. Gera, Manuskript vom 25. Juni 1960. S. 2.

⁷⁹ Hiddemann, Frank. „Wider den Hang zur Gesamtdeutung. Paul Tillich und das Verhältnis von Theologie und moderner Kunst“. In: ANSTÖßE 35 (1988). H. 3. S. 86–93. Vgl. auch: DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK. EUROPÄISCHE UTOPIEN SEIT 1800. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Aarau/Frankfurt/Salzburg: Sauerländer, 1983.

⁸⁰ Im Rahmen eines gemeinsamen Projektes der Untermhäuser Kirchgemeinde mit dem Dix-Ensemble vertonte Peter Helmut Lang in einer zweijährigen Gottesdienstreihe jedes Relief, jedes Tafelbild und den Mittelschrein des Altars. Daraus entstand eine Kammer-Kantate für Holzbläserquartett und Sopran, die in einem Altenburger Verlag als Mediabook mit eingelegter CD erschien: Lang, Peter Helmut. KAMMERKANTATE „... UND SIE BEWEGTE DIE WORTE IN IHREM HERZEN“ FÜR SOPRAN & HOLZBLÄSERQUARTETT. Altenburg: Kamprad (Querstand), 2018.

Literaturverzeichnis in chronologischer Ordnung

KIRCHEN-GALERIE DER FÜRSTLICH REUßISCHEN LÄNDER. Erste Abtheilung: EPHORIE GERA. Dresden: Hermann Schmidt, 1843. S. 25.

Hahn, Ferdinand. GESCHICHTE VON GERA UND DESSEN NÄCHSTER UMGEBUNG. Gera: Kanitz, 1850.

Johann Georg Martin Brückner. LANDES- UND VOLKSKUNDE DES FÜRSTENTUMS REUß JÜNGERE LINIE. Bad Langensalza: Rockstuhl, 1870.

BAU- UND KUNST-DENKMÄLER THÜRINGENS. FÜRSTENTHUM REUSS JÜNGERE LINIE Bd. 1. Bearbeitet von Paul Lehfeldt. Art. „Untermhaus“. Jena: Gustav Fischer, 1896, S. 118-149.

Auerbach, Alfred. „Die Stiftungen der Familien von Kudorf und von Waldheim in Gera“. In: HEIMATBLÄTTER – Vierteljahresbeilage zur Fürstl. Reuß Geraer Zeitung mit herausgegeben vom Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Gera“, 1. Jg. Nr. 3 vom 11. Nov. 1909.

Kretschmer, Ernst Paul. GESCHICHTE DER STADT GERA UND IHRER NÄCHSTEN UMGEBUNG. Im Auftrage des Bürgerbundes Gera auf urkundlicher Grundlage bearbeitet. Gera Kanitz, 1926.

Auerbach, Heinrich Berthold/Deter, Hermann Ernst/Käferlein, Fritz. DENKSCHRIFT ZUR ERINNERUNG AN DIE 200JAHRFEIER DER KIRCHGEMEINDE UNTERMHAUS UND AN DIE ERNEUERUNG DER MARIENKIRCHE AM 11. OKTOBER 1936. Gera: Geraer Verlagsanstalt, 1936.

Kretschmer, Ernst Paul. DIE KIRCHEN DER STADT GERA. Gera: Manuskript, 1943 [Stadtarchiv Gera, III F 02 / EPK – 015].

Behling, Lottlisa. DIE PFLANZEN IN DER MITTELALTERLICHEN TAFELMALEREI. Köln/Graz: Böhlau, 1957.

Lankheit, Klaus. DAS TRIPTYCHON ALS PATHOSFORMEL. Heidelberg: Winter, 1959.

Trinks, Heinrich Leopold Waldemar. „Der Flügelaltar. Ein Meisterwerk der Hochgotik“. Gera, Manuskript vom 25. Juni 1960.

Einhorn, Jürgen Werinhard. SPIRITALIS UNICORNIS. DAS EINHORN ALS BEDEUTUNGSTRÄGER IN LITERATUR UND KUNST DES MITTELALTERS. München: Fink, 1976.

Schwebel, Horst. DAS CHRISTUSBILD IN DER BILDENDEN KUNST DER GEGENWART. Gießen: Wilhelm Schmitz, 1980.

DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK. EUROPÄISCHE UTOPIEN SEIT 1800. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Aarau/Frankfurt/Salzburg: Sauerländer, 1983.

Hiddemann, Frank. „Wider den Hang zur Gesamtdeutung. Paul Tillich und das Verhältnis von Theologie und moderner Kunst“. In: ANSTÖßE 35 (1988). H. 3. S. 86–93.

Beuchert, Marianne. SYMBOLIK DER PFLANZEN. Frankfurt: Insel, 1995.

Bautz, Friedrich Wilhelm. Art. „ELISABETH, Landgräfin von Thüringen, Heilige, 1207 auf der Burg Sáros Patak (Nordungarn) als Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn u. seiner Gattin Gertrud, Tochter des Grafen Berthold IV. und Herzogs von Meranien, † 17.11. 1231 in Marburg (Lahn)“. In: BIOGRAPHISCH-BIBLIOGRAPHISCHES KIRCHENLEXIKON. Hg. von Traugott Bautz. Band 1 (1990) Spalten 1498–1500. Herzberg: Bautz, 2001.

Beltjng, Hans. BILD UND KULT, EINE GESCHICHTE DES BILDES VOR DEM ZEITALTER DER KUNST. München: Beck, 1990. 2000.

Schmid, Josef Johannes. Art. „MARGARETA (auch: Margarethe, Margarete; gr. Marina) Hl., Jungfrau und Martyrerin – Fest: 20. Juli ca. 290 Alexandrien (Antiochien?)“. In: BIOGRAPHISCH-BIBLIOGRAPHISCHES KIRCHENLEXIKON. Hg. von Traugott Bautz. Band XVIII (2001). Spalten 855–859. Herzberg: Bautz, 2001.

Becker, Jürgen. MARIA. MUTTER JESU UND ERWÄHLTE JUNGFAU. Biblische Gestalten Bd. 4. Leipzig: EVA, 2001.

Schwebel, Horst. DIE KUNST UND DAS CHRISTENTUM. GESCHICHTE EINES KONFLIKTS. C.H. Beck, München, 2002. S. 28.

Lämmerhirt, Maïke. „Die jüdische Siedlung in Leipzig im Mittelalter“. In: *STADTGESCHICHTE. MITTEILUNGEN DES LEIPZIGER GESCHICHTSVEREINS E.V. Jahrbuch 2006*. S. 27-54. S. 45ff.

Hiddemann, Frank. *SITE-SPECIFIC ART IM KIRCHENRAUM. EINE PRAXISTHEORIE*. Berlin: Frank & Timme, 2007.

Hiddemann, Frank. „Wunder geschehen? Der Gekreuzigte im Ehebett“. In: *Kirchenamt der Föderation Evangelischer Kirchen in Mitteldeutschland (Hg.). ELISABETH. ROSE MIT DORNEN*. Weimar: Wartburg, 2007.

Seidel, Thomas/Schacht, Ulrich (Hg.). *MARIA. EVANGELISCH*. Leipzig: EVA, 2001. 22014.

Löffler, Anja. „Kirchenbau der Stadt Gera“. In: *KULTURDENKMALE IN THÜRINGEN*. Hg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie. Bd. 3: *STADT GERA*. Bearbeitet von Anja Löffler. Dresden: Sandstein, 2007. S. 134-149.

Hesemann, Michael. *MARIA VON NAZARETH: GESCHICHTE - ARCHÄOLOGIE - LEGENDEN*. Augsburg: St. Ulrich, 2011.

Zerling, Clemens. *LEXIKON DER PFLANZENSYMBOLIK*. Darmstadt: Synergia, 22013.

Benediktiner der Erzabtei Beuron (Hg.). *SCHOTT-MESSBUCH MARIENMESSEN*. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Messbuches und des Messlektonars. Mit Einführungen zu den Messformularen. Freiburg: Herder, 2018.

Mandry, Julia. *ARMENFÜRSORGE, HOSPITÄLER UND BETTEL IN THÜRINGEN IN SPÄTMITTELALTER UND REFORMATION (1300–1600)*. Quellen und Forschungen zu Thüringen im Zeitalter der Reformation. Bd. 10. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2018.

Heilmeyer, Marina. *DIE SPRACHE DER BLUMEN. PFLANZEN UND IHRE SYMBOLISCHE BEDEUTUNG*. München: Bassermann, 42019.

Schels, Peter C. A. Art. „Pflanzensymbolik“. In: *MITTELALTER-LEXIKON. KLEINE ENZYKLOPÄDIE DES DEUTSCHEN MITTELALTERS*. <https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Pflanzensymbolik>. Entnommen am

6. April 2020.



... und sie bewegte die Worte
in ihrem Herzen



Ein Altar wird Musik

Die Kammerkantate zum Untermhäuser Marienaltar von Peter Helmut Lang

Neben ihrer reichen Ausstattung an materiellen Kunstwerken besitzt die Untermhäuser Marienkirche mit der Kammerkantate ... *und sie bewegte die Worte in ihrem Herzen* von Peter Helmut Lang auch ein immaterielles Kunstwerk, das sich in besonderer Weise ihrem Marienaltar widmet. In ihrer kompletten Form stellt sie ein abendfüllendes Werk dar, das die Details des Untermhäuser Marienaltars musikalisch erlebbar macht, seinen Darstellungen in kammermusikalischen Klängen nachspürt und dem Altar somit auch eine nicht zu unterschätzende musikhistorische Bedeutung verleiht.

Ihren Anfang nahm die Kantate mit dem Vorhaben des Pfarrers Dr. Frank Hiddemann, die einzelnen Altarbilder in einer Gottesdienstreihe vorstellen zu wollen, und der Anfrage an das Geraer *ensemble dix*, diese Reihe mit Musik zu begleiten.

Das *ensemble dix*, eine Vereinigung von Mitgliedern des *Philharmonischen Orchesters Altenburg Gera*, war bis dahin vor allem mit Bach-Adaptionen und Vertonungen von Gemälden seines Namensgebers – Otto Dix – in Erscheinung getreten. Schnell entschloss es sich, für die reizvolle Aufgabe einer Altar-

vertonung nicht auf Bestehendes zurückzugreifen, sondern mit der Beauftragung des Komponisten Peter Helmut Lang dem Untermhäuser Marienaltar etwas Neues und untrennbar zu ihm Gehörendes zu widmen.

Über den ungewöhnlichen Auftrag aus Gera äußerte sich der Weimarer Komponist später wie folgt:

Einen Altar und seine neun Gemälde und Reliefs in eine mehrsätzliche Kammerkantate zu übersetzen, war schon eine besondere Aufgabe.

Zu einer Herausforderung wurde sie, da die einzelnen Musiksätze jeweils zu bestimmten, in das Kirchenjahr eingebetteten Gottesdiensten erklingen sollten und die Entstehungszeit so einen ungewöhnlich langen Zeitraum umfasste. Um diesen zu überbrücken und der Kantate einen inneren Zusammenhalt zu geben, entschloss ich mich zu einer Kompositionsweise mit Leitmotiven. So entwickelte ich neben anderen Motiven ein Engelsmotiv, ein Motiv der Göttlichkeit, ein Motiv der Königswürde und ein Motiv der Demut, welche sich durch die einzelnen Sätze der Kantate ziehen sollten.

Dass Peter Helmut Lang dabei den Anspruch erhob, keine allgemeine Vertonung des Marienlebens zu komponieren, sondern den Versuch unternahm, die speziellen Eigenheiten des Altars zu reflektieren, spiegelte sich in seiner Herangehensweise wider:

Im Vorfeld zur Komposition eines jeden Kantatensatzes galt es, das jeweilige Altarbild zu deuten und seine Eigenheit herauszuarbeiten, um eine angemessene musikalische Entsprechung finden zu können. Hierfür wandte ich mich immer wieder an Herrn Pfarrer Hiddemann und es entstanden angeregte, tiefgreifende Diskussionen und wunderbare gemeinsame Interpretationsversuche.

Ganz einfach war die Übersetzung in eine kammermusikalische Form jedoch nicht und es erforderte eine besondere Sichtweise, die Vielzahl der Figuren des Altars in eine überschaubare Anzahl von Musikern und eine schlüssige Dramaturgie zu führen.

Um Maria in den Mittelpunkt zu rücken, wurde die Kantate lediglich mit einem Sopran als einzige Gesangsstimme besetzt. Damit dennoch die verschiedenen im Altar dargestellten Personen zu Wort kommen konnten, wählte ich eine Perspektive, in der Maria Worte singt, wie sie sie entsprechend der Bibel-Szenen von anderen gehört hat – quasi als innerliches Nachhören, Reflektieren und Nachspüren des Gesagten. Der biblische Satz „Maria aber behielt all die Worte und bewegte sie in ihrem Herzen“ wurde somit zum Motto und Titel meines Werkes.

Von April 2016 bis Mai 2017 erfolgten die Uraufführungen der einzelnen Kantatensätze in der Reihenfolge: *Die Verkündigung* (17.04.2016), *Im Tempel* (22.05.2016), *Die Flucht* (03.07.2016), *Der Tod Marias* (04.09.2016), *Der Besuch bei Elisabeth* (11.12.2016), *Die Geburt Jesu* (25.12.2016), *Die Anbetung der Weisen* (22.01.2017), *Der Kindermord zu Bethlehem* (02.04.2017) und *Die Himmelskönigin* (28.05.2017). Über ein Jahr hatte die Beschäftigung mit ihrem Altar das Leben der Kirchgemeinde geprägt. Immer mehr Interessierte waren den Aufführungen gefolgt, bis schließlich am 25. August 2017 die vollendete Kammerkantate vor einer großen Zuhörerschaft erstmals komplett erklang.

Noch am Abend dieser Erstaufführung entstand die Idee, das Werk in Form einer CD mit Begleitbuch festzuhalten. Knapp ein Jahr später, am 26. Mai 2018, konnte dank der Unterstützung zahlreicher Vereine, Unternehmen und Privatpersonen diese in einem Erscheinungsfest der Öffentlichkeit übergeben werden. Seither gehört sie als besonderes Exponat zum Inventar der Marienkirche von Gera-Untermhaus.

Peter Helmut Lang ... und sie bewegte die Worte in ihrem Herzen

Kammerkantate zum Untermhäuser Marienaltar für Sopran und Holzbläserquartett (2016/17)

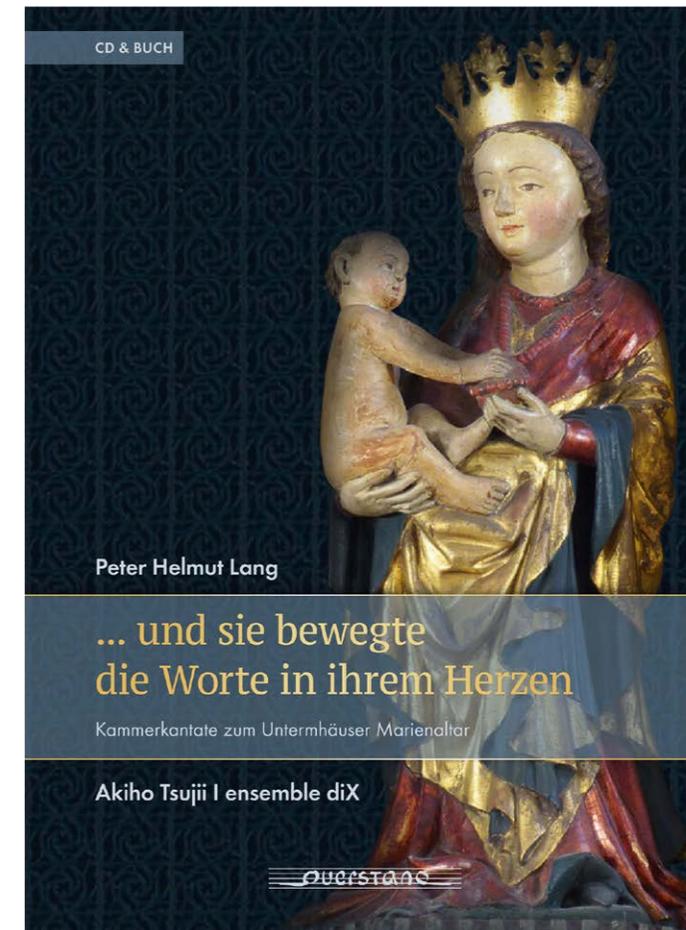
Texte nach dem Matthäus-Evangelium, dem Lukas-Evangelium und der Schrift *Transitus Mariae*.

Akiho Tsujii – Sopran
&

ensemble diX

Andreas Knoop – Flöte, Altflöte
Albrecht Pinquart – Oboe, Englischhorn
Hendrik Schnöke – Bassettorn
Roland Schulenburg – Fagott

Eine Produktion von *querstand*, dem Klassiklabel der Verlagsgruppe Kamprad (VKJK 1803).
Erhältlich über das Gemeindekirchenbüro bzw. im Fachhandel.



1. Prolog – Die Himmelskönigin

2. Die Verkündigung

Gabriel: „Sei gegrüßt, Du Begnadete!“

Maria: „Welch ein Gruß ist das?“

Gabriel: „Fürchte Dich nicht, Maria,
Du hast Gnade bei Gott gefunden.

Du wirst einen Sohn gebären.“

Maria: „Wie soll das zugehen,
da ich von keinem Mann weiß?“

Gabriel: „Der Heilige Geist wird über Dich kommen,
denn bei Gott ist kein Ding unmöglich.“

Maria: „Siehe, ich bin Gottes Magd,
mir geschehe, nach Deinem Wort“

3. Der Besuch bei Elisabeth

Elisabeth:

„Gesegnet bist Du mehr als alle andern Frauen.

Gesegnet ist das Kind in Deinem Bauch.

Vor Freude hüpfte mein Kind in meinem Bauch,
als ich Deinen Gruß hörte.

Selig bist Du, die Du geglaubet hast,
dass sich erfüllt, was Dir Gott verheißen hat.“

4. Die Geburt Jesu

Engel:

„Fürchtet Euch nicht!

Sieh, ich verkündige Euch eine große Freude!

Denn Euch ist heute ein Kind geboren,
welches ist Christus, der Heiland.“

Alle Engel:

„Ehre sei Gott in der Höhe

und Friede den Menschen auf Erden!“

Maria aber bewegte all die Worte in ihrem Herzen.

5. Die Anbetung der Weisen

Die Weisen:

„Wo ist der Neugeborene?

Wir sind gekommen um ihn anzubeten.“

Antwortende Stimme:

„Der Stern, den Ihr habt aufgehn sehn,
zieht vor Euch her bis zu dem Ort, dort bleibt er stehn.“

Die Weisen:

„So lasst uns niedersinken,
mit Weihrauch, Gold und Myrrhe ihn beschenken.“

6. Im Tempel

Simeon:

„Nun lässt Du, Gott, Deinen Diener in Frieden fahren.

Denn meine Augen haben das Heil gesehen.

Ein Licht, zu erleuchten die Menschheit.“

Simeon zu Maria:

„Dieses Kind wird ein Zeichen sein,
dem widersprochen wird.

Durch ihn werden viele aufgerichtet werden,
und viele fallen.“

7. Der Kindermord zu Bethlehem

Simeon:

„Dir aber, Maria,

wird ein Schwert durch die Seele dringen.“

Jeremia:

„Da hat man ein Geschrei gehört,

viel Weinen und Wehklagen;

Rachel beweinte ihre Kinder

und wollte sich nicht trösten lassen,

denn es war aus mit ihnen.“

8. Die Flucht

Engel:

„Steh schnell auf, nimm das Kind zu Dir

und fliehe nach Ägypten!

Bleibe dort, bis ich Dir es sag!

Denn Herodes sucht das Kind und will es töten.

Fliehe!“

9. Der Tod Marias

Gebet der 12 Apostel

„Du Muttergottes,

gib der Welt Deinen Segen,

da Du von ihr scheidest.

Denn Du hast sie gepriesen

und aufgebaut, als sie in Ruinen lag,

indem Du das Licht der Welt hervorgebracht hast.

Muttergottes, gib der Welt Deinen Segen.“

10. Epilog – Die Gottesmutter

