

Hoffmann, Ingrid-Sibylle

Inszenierungen weiblicher Heiliger am ehemaligen Hochaltarretabel des Zisterzienserinnenklosters Lichtenstern

In:

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 147-158. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108881

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Inszenierungen weiblicher Heiliger am ehemaligen Hochaltarretabel des Zisterzienserinnenklosters Lichtenstern

Der Altaraufsatz aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern, um 1465/70 gefertigt und heute im Landesmuseum Württemberg bewahrt, ist für die Frage nach visuellen und materiellen Kulturen weiblicher Heiligkeit insofern von Interesse, als das Bildprogramm neben der im Zentrum stehenden Gottesmutter weitere weibliche Heilige – Maria Magdalena sowie Ursula mit den begleitenden 11.000 Jungfrauen – vor Augen führt. Dabei werden unterschiedliche Präsentationsformen, Erzählweisen und materielle Ausgestaltungen für die Visualisierung der Heiligen verwendet. Der vorliegende Beitrag untersucht, ob und wie die Variation der Gestaltungsweisen verschiedenen Funktionen der Heiligendarstellungen Rechnung trug und den Betrachtenden unterschiedliche Rezeptionsweisen ermöglichte. Ferner wird in einem Exkurs skizziert, welche Überlegungen das Team des Landesmuseums Württemberg nach der mehrjährigen Restaurierung des Lichtensterner Altarretabels bei seiner Integration in die Schausammlung geleitet haben.

Das Lichtensterner Altarretabel und sein Weg ins Landesmuseum Württemberg

Das Hochaltarretabel aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern¹ – in den Löwensteiner Bergen zwischen Heilbronn und Schwäbisch Hall gelegen – ist mit heute noch ca. 2,70 m Höhe und 3,50 m Breite bei geöffneten Flügeln der monumentalste Altaraufsatz der Mittelaltersammlung des Landesmuseums Württemberg (Abb. 1, 2).² Es wurde 1863 vom württembergischen Landeskonservator Konrad Dietrich Haßler (1803–1873), der das Altarretabel wiederum 1858 von der Stiftungspflege der aufgelösten Pfarrei Lichtenstern gekauft hatte, für die erst im Jahr zuvor gegründete „Königliche Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale“ erworben.

Beim Lichtensterner Hochaltarretabel handelt sich um einen charakteristischen spätmittelalterlichen wandelbaren Flügelaltar mit einem im südwestdeutschen Raum typischen Bildprogramm.³ Über der Predella mit der Darstellung Christi im Kreis der Apostel erhebt sich der von einem Drehflügel- und einem

Standflügelpaar begleitete Schrein. Im geöffneten Zustand erblicken die Betrachtenden im Zentrum die Marienkrönung als Skulpturengruppe, flankiert von zwei stehenden Heiligenfiguren, und auf den Flügelbildern sechs gemalte, christologisch-mariologische Szenen (Abb. 1). Im geschlossenen Zustand zeigen die Drehflügel sechs „Schmerzen Mariens“ und die Standflügel die Kirchenväter Gregor und Hieronymus, von denen der links positionierte Kardinal von der knienden Figur der Stifterin des Altaraufsatzes begleitet wird (Abb. 2). Auch die Schreintrückseite ist, wie für ein Hochaltarretabel üblich, bemalt und zeigt eine nurmehr fragmentarisch erhaltene Darstellung des Gebets am Ölberg. Nicht erhalten ist das in einer Quelle aus dem Jahr 1768 folgendermaßen erwähnte Gesprenge oberhalb des Schreins: „auf diesem altar ist oben an der spitze die Creuzigung Christ in bildHauer arbeit vorgestellt“⁴. Demnach war der Altaraufsatz ursprünglich durch eine stärkere Höhenentwicklung geprägt und das Bildthema des Gesprenge, vermutlich eine dreifigurige Kreuzigungsgruppe, war als zentraler Teil seines Gesamtprogramms stets sichtbar.

Ein Glücksfall für die Rekonstruktion des früheren Kontexts des Altaraufsatzes und die zeitliche Einordnung des Objektes ist es, dass sich dessen Auftraggeberin, Äbtissin Margarete von Stein, auf dem linken Standflügel darstellen ließ.⁵ Margarete von Stein stand vermutlich von 1444 bis 1469, eventuell auch bis 1473, dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern vor.⁶ Aufgrund des künstlerischen Stils des Lichtensterner Retabels lässt sich dieses gegen Ende ihrer Amtszeit um 1465/70 datieren. Die Stifterin kniet mit ihrem Wappen, das im Schild auf goldenem Grund drei schwarze gestürzte Wolfsangeln zeigt,⁷ und dem Äbtissinnenstab betend zu Füßen des hl. Hieronymus.⁸ Ihr immerwährendes Gebet spiegelt ihre mit der Altarstiftung verbundene Hoffnung auf ewiges Gebetsgedenken als Beitrag zum eigenen Seelenheil, gleichzeitig setzte sich die Auftraggeberin mit der Darstellung ein markantes Denkmal auch im irdischen Umfeld.⁹

Das Altarretabel mit dem über dem Schrein aufragenden Gesprenge dominierte den Chorraum der Kirche des Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern und



Abb. 1: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Lichtensterner Altarretabel (geöffneter Zustand)

bildete in der recht zurückhaltend ausgestalteten Kirche einen prächtigen Blickpunkt am liturgischen Zentrum.¹⁰ Es ist ein eindruckliches Zeichen der Frömmigkeit, aber auch der wirtschaftlichen Potenz seiner Stifterin.

Der Flügelaltar kann aufgrund der Provenienz und der formalen Gestaltung der Schreinarbeit nach Niederschwaben beziehungsweise Württembergisch Franken lokalisiert werden. Charakteristisch für Altaraufsätze aus dem Raum um Heilbronn und Schwäbisch Hall ist ein niedriger Figurenpodest, der aus einem durchgängig unter den Figuren verlaufenden Maßwerkstreifen besteht.¹¹ Eine überzeugende Zuordnung von Tafelmalerei und Skulpturen zu einem künstlerischen Zentrum oder einer Werkstatt steht noch aus, wobei Schwäbisch Hall oder Heilbronn als mögliche Standorte der ausführenden Werkstatt am plausibelsten erscheinen. Julius Baum datierte das Altarretabel um 1465 und lokalisierte es nach „Niederschwaben“. Alfred Stange schrieb die Tafelbilder der „Werkstatt des Lichtensterner Altars“ zu, die er um 1470 im fränkisch-schwäbischen Grenzgebiet tätig

und auch für die Flügelbilder des Hochaltarretabels in der Katharinenkirche von Schwäbisch Hall sowie für die Tafelbilder des Altaraufsatzes in Oppenweiler verantwortlich sah. Der von Alfred Stange konstruierte Werkstattzusammenhang ist aufgrund der stilistischen Unterschiede der drei Werke zurückzuweisen. Auch die von Alfred Miller vorgeschlagene Lokalisierung der Schreinskulpturen nach Ulm scheint aufgrund der fehlenden direkten Vergleichsstücke nicht überzeugend.¹² Das Altarretabel gehört, geht man von der Entstehung im regionalen Umfeld des Aufstellungsortes aus, zu den frühesten überlieferten Flügelaltären aus Niederschwaben oder Württembergisch Franken. So setzte die lokale Produktion von Retabeln, die dem für den Lichtensterner Altaraufsatz verwendeten Typus folgen, in Württembergisch Franken und Niederschwaben vergleichsweise spät ein. Ein ähnlich wie das Lichtensterner Retabel gegliedertes Werk liegt erst mit dem wenig früher, wohl um 1460/65 gefertigten Hochaltarretabel der Pfarrkirche St. Jakobus in Oppenweiler vor.¹³



Abb. 2: Stuttgart, Landesmuseum Wttemberg, Lichtensterner Altarretabel (geschlossener Zustand) ÄÄ

Das Bildprogramm des Altarretabels mit besonderem Fokus auf der Präsentation der dargestellten weiblichen Heiligen

Den Höhepunkt des anspruchsvollen Bildprogramms bildet die an hohen Feiertagen sichtbare, im Schrein dargestellte Krönung Mariens durch Christus und Gottvater, deren nahezu lebensgroße Figuren den Betrachtenden nicht nur durch das dargestellte Sujet, sondern auch durch die Farbfassung einen Blick in den Himmel suggerieren. Geprägt ist die Skulpturengruppe vom Farbklang der hellen, realitätsnah gestalteten Inkarnate und einer eher abstrahierenden Gewandgestaltung, die vom dominierenden Gold sowie ergänzenden blauen Partien geprägt ist.

Die ursprüngliche Wirkung und Materialität lassen sich dabei, insbesondere wegen der Empfindlichkeit des Azurits, auch nach der Restaurierung leider nur noch erahnen: Die Gestaltung setzte auf den Kontrast zwischen mattem, leuchtendem Blau,¹⁴ das fast pudrig, samtig wirkte, und dem hochglänzenden Blattgold. Es entstand – verstärkt durch den Kerzenschein – eine sicher beindruckende Farbwirkung mit einer ganz

eigenen optischen Qualität. Die Farbigeit, die durch einen ungewöhnlich hohen Anteil von glänzendem Gold geprägt ist, unterstrich die Transzendenz des Dargestellten, indem farbsymbolisch die himmlische, göttliche Sphäre assoziiert und darüber hinaus durch den Gold-Blau-Zweiklang die Kostbarkeit betont wurde. Darüber hinaus wurde durch die kontrastierende Materialität der Oberflächen der Gewandpartien und der Inkarnate die Aufmerksamkeit auch auf haptische Eigenschaften gelenkt, womit assoziativ neben dem Sehsinn auch der Tastsinn angesprochen wurde.

Flankiert werden die knienden bzw. sitzenden Figuren der Krönungsgruppe von zwei maßstäblich kleiner gegebenen, stehenden Heiligen. Der links positionierte Mönch in Zisterziensertracht kann als Bernhard von Clairvaux – neben der Gottesmutter zusammen mit dem hl. Benedikt einer der Patrone der Lichtensterner Klosterkirche – identifiziert werden.

Rechts von der Krönungsgruppe steht Maria Magdalena mit ihrem Attribut, dem Salbgefäß, in Händen (Abb. 3). Auffällig ist, dass die Heilige als einzige der Schreinfliguren durch ihre Körper- und Kopfwendung



Abb. 3: Stuttgart, Landesmuseum Wttemberg, Maria Magdalena, ÄÄ Schreinsulptur des Lichtensterner Altarretabels

und den Blick direkt mit dem Raum außerhalb des Retabels Kontakt aufnimmt.

Die Hinwendung zu den Betrachtenden wird dadurch unterstützt, dass Maria Magdalena einen goldglänzenden Mantel mit blauem Innenfutter trägt, der sie mit der Krönungsgruppe verbindet, gleichzeitig aber durch die weiteren Kleidungsbestandteile einen stärkeren Bezug zur zeitgenössischen, spätmittelalterlichen Erfahrungswelt erhält. Ihr Gewand ist als kostbarer Brokatstoff in Gold mit rotem Blütenmuster angelegt, außerdem trägt sie eine weiße Haube. Zur Imitation der von Goldfäden geprägten Seidenstoffe

wurde seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Tafel- und Fassmalerei sogenannter Pressbrokat verwendet, der – ähnlich wie das Azurit – besonders empfindlich und daher nach über 500 Jahren nicht mehr in seiner ursprünglichen Wirkung erfahrbar ist.¹⁵

Die Wirkung des rot-goldenen glänzenden Gewandes war sicherlich beeindruckend, vor allem wenn die Glanggold-Partien im Schein der Altarkerzen reflektierten. Brandspuren von Kerzen, die im Zuge der jüngsten Restaurierung unter älteren Übermalungen freigelegt wurden, zeugen von seitlichen, dicht neben dem Schrein flackernden Lichtquellen. Sie befanden

sich vor den Flügelbildern auf der Höhe des Hauptes Mariens bzw. auf Brusthöhe der übrigen Figuren im Schrein.

Auch bei der Figur Maria Magdalenas wurde also durch die Ausgestaltung der Farbfassung die Materialität besonders betont, wodurch die Heilige den Betrachtenden quasi multisensorisch und damit besonders eindringlich nähergebracht werden sollte. Die sinnliche Ansprache wird wieder über die Stofflichkeit der Gewänder sowie über das von der Heiligen gehaltene geöffnete Salbgefäß erreicht, das per se als Objekt und über die Hände Maria Magdalenas Berührung assoziieren lässt. Verbunden mit dem Blick in den Kirchenraum und der modischen Haube über dem offenem Haar sollte Maria Magdalena die zeitgenössischen Betrachtenden wohl besonders unmittelbar ansprechen und ihnen als Identifikationsfigur dienen. Zu denken ist wohl vor allem an die im Kloster lebenden Nonnen, die zu bestimmten Anlässen direkten Zugang zum Hochaltar hatten, galt doch die strenge Trennung der Klausur von der ‚äußeren Kirche‘ insbesondere für die von der Nonnenempore zu verfolgende Messfeier, während zu anderen Zeiten der Bereich vor dem Hauptaltar für die Nonnen zugänglich sein konnte.¹⁶ Für eine besondere Verehrung Maria Magdalenas im Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern spricht ein Brevier mit im mittleren 14. Jahrhundert nachgetragenen Offizien der hl. Magdalena (mit Miniatur), der hl. Katharina und der 11.000 Jungfrauen, das vermutlich ursprünglich aus Kloster Lichtenstern stammt. Eine zweite Handschrift, für die ebenfalls eine Herkunft aus Lichtenstern angenommen werden kann, liegt mit einem Gebetbuch zu großen Heiligenfesten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vor, in dem Maria Magdalena ebenfalls als eine von mehreren Heiligen – u.a. neben Bernhard von Clairvaux und Benedikt sowie der hl. Ursula – aufgeführt ist.¹⁷

Die Marienkrönung im Schrein spielt inhaltlich mit sechs mariologisch-christologischen Szenen auf den Retabelflügeln zusammen. Dargestellt sind Episoden der Heilsgeschichte: die Verkündigung an Maria (links oben), die Geburt Jesu (rechts oben), die Anbetung der Könige (Mitte links), Christi Auferstehung (Mitte rechts) sowie Himmelfahrt (rechts unten) und die Ausgießung des Hl. Geistes (links unten).¹⁸ Damit werden den Rezipierenden bei geöffnetem Retabel im Schrein und auf den Flügelbildern sieben freudvolle Ereignisse aus dem Leben Mariens vorgeführt. Die Verehrung der Freuden Mariens war ab dem 13. Jahrhundert, insbesondere auch im Zisterzienserorden, verbreitet, wobei die Zahl der Ereignisse bis ins späte 15. Jahrhundert

schwankte. Zunächst wurden fünf Ereignisse memoriert (Geburt Jesu, Auferstehung, Christi Himmelfahrt, Herabkunft des Hl. Geistes, Himmelfahrt Mariens), dann wurde die Auswahl um zwei Episoden (Verkündigung, Heimsuchung) auf die Siebenzahl erweitert. Bildliche Darstellungen der Freuden Mariens variieren auch im 15. Jahrhundert in Anzahl und genauer Auswahl der freudvollen Szenen. Wie im Lichtensterner Altaraufsatz findet sich teilweise die Anbetung der Könige in der Zusammenstellung und die Marienkrönung konnte an die Stelle der Himmelfahrt Mariens treten.¹⁹

Die Szenen der Flügelinnenseiten stehen vor Goldgrund und sind in knappe Bildkulissen, teils auch mit Landschaftsausblicken, integriert. Den Betrachtenden wird das Geschehen nicht illusionistisch vor Augen geführt, sondern die Bilder transportieren zuvorderst die wesentlichen Inhalte der Ereignisse. So findet beispielsweise die Verkündigung an Maria nicht in einem realitätsnah dargestellten Innenraum statt – eine ab dem mittleren 15. Jahrhundert verbreitete Option –, sondern der Schauplatz ist durch einzelne motivische Versatzstücke wie Fliesenboden und Betpult lediglich angedeutet.²⁰ Diese Darstellungsweise legt nahe, dass die Bilder eher zum Memorieren der bekannten heilsgeschichtlichen Ereignisse anregen, als eine tiefere Identifikation und ein durch besondere Elemente der Bildbetrachtung ausgelöstes emotionales Mitfühlen anstoßen sollten. Sie scheinen auf eine andere Rezeption als die mehrere Sinne ansprechende Gestaltung des Figureschreins angelegt, möglicherweise auch an andere Betrachtende, eventuell an die an einzelnen Gottesdiensten des Klosters teilnehmenden Laien, gerichtet zu sein.

Die an den meisten Tagen des Jahres sichtbare Ansicht des Retabels mit geschlossenen Flügeln ergänzt die Szenenauswahl der sogenannten Feiertagsseite sinnfällig, indem sie für Maria leidvolle Momente thematisiert: Die Flügelaußenseiten zeigen mit Simons Weissagung des Leids Mariens im Rahmen der Darbringung (rechts oben), der Flucht nach Ägypten (links oben), der Suche nach dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (Mitte rechts), der Gefangennahme (Mitte links) und der als Pietà bzw. Vesperbild ausgebildeten Beweinung Christi (rechts unten) fünf „Schmerzen Mariens“.²¹ Ergänzt werden diese durch ein weiteres Andachtsbild, die Schmerzensmutter mit von fünf Schwertern durchbohrtem Herzen (links unten). Die zentrale Darstellung des Marienschmerzes, die Kreuzigung Christi, war wie oben skizziert als plastische Arbeit im Gesprenge zu sehen.



Abb. 4: Stuttgart, Landesmuseum Wttemberg, Beweinung / Pietà, unteres rechtes Bildfeld der Außenseite des Lichtensterner ÄÄ Altarretabels

Die Außenansicht des Retabels ruft nicht allein heilsgeschichtliche Ereignisse bildlich in Erinnerung, sondern scheint explizit als Anregung zur mitfühlenden Meditation über die Leiden Mariens konzipiert worden zu sein. Den Auftakt des Zyklus bildete – anders als auf der Flügellinnenseite, wo die Szenenfolge links oben beginnt und damit einem weiter verbreiteten Schema folgt – die rechts oben gezeigte Szene, in der Simeon Maria voraussagt, dass ein Schwert ihre Seele durchdringen wird (Lk 2, 35). Das Erinnern dieser Prophezeiung bietet sich für den Beginn der Beschäftigung mit den Schmerzen Mariens nicht nur wegen der üblicherweise angenommenen Stellung innerhalb des chronologischen Ablaufs der Ereignisse an. Im Bildprogramm des Lichtensterner Altarretabels stellt die Szene darüber hinaus Bezüge zur abschließenden Darstellung der Schmerzensmutter, welche das Motiv des Schwertes im Herzen Mariens explizit vor Augen führt, im diagonal gegenüberliegenden Bildfeld links unten sowie zu der den Altaraufsatz bekronenden Kreuzigung Christi her. Die Wanderung des Blicks verläuft demnach bei einer chronologischen Lesart von rechts oben nach links unten und jeweils nach Registern. Dabei bieten

insbesondere die erste Szene sowie die abschließende Schmerzensmutter Anknüpfungspunkte zur Kreuzigung im Gesprenge. Überdies wäre dieses zentrale Ereignis des Marienschmerzes im zeitlichen Ablauf zwischen den Szenen des mittleren und des unteren Registers zu memorieren.

Die Ausrichtung der Außenansicht auf das Mitleiden tritt am eindringlichsten bei den beiden Szenen hervor, die den im Kirchenraum vor dem Retabel platzierten Betrachtenden am nächsten stehen: Die Darstellungen der Beweinung und der Schmerzensmutter bieten sich in ihrer überzeitlichen Konzentration auf den Schmerz der Mutter für die in der Frömmigkeit der Zisterzienserinnen zentrale *Compassio* in besonderer Weise an. So ist die Beweinung (Abb. 4), anders als die vier weiteren, jeweils durch begleitende Figuren szenisch angereicherten mariologischen und christologischen Szenen, als Pietà bzw. Vesperbild allein auf die Darstellung Mariens mit ihrem toten Sohn konzentriert. Die Gottesmutter sitzt dabei an einem Weg, hinter dem sich eine weite Seenlandschaft ausbreitet. Zu Füßen des Toten steht am linken unteren Bildrand ein Salbgefäß aus



Abb. 5: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Ursulaschiff, Außenseite des rechten Predellenflügels

Keramik, das wie auch die im Bildzentrum platzierte Hand Mariens auf dem Körper Christi die Berührung des Leichnams assoziieren lässt. Klingen hier demnach das räumliche und das haptische Empfinden an, so lenkt die Darstellung der Schmerzensmutter mit den das Herz durchdringenden Schwertern die Aufmerksamkeit explizit auf den körperlich empfundenen seelischen Schmerz der Gottesmutter. Die Flügelaußenseiten boten mit diesen multisensorischen Assoziationen den Betrachtenden unterschiedliche Anknüpfungspunkte für eine intensive, sinnliche Vergegenwärtigung des Marienschmerzes. Adressatinnen waren sehr wahrscheinlich die Zisterzienserinnen, denen auch die mit Blick zur Schmerzensmutter betende Äbtissin auf dem Standflügel als Vorbild dienen konnte.

Die Predella weist eine ungewöhnliche Gestaltung auf: So war die obere Hälfte der Predella mit zwei quereckigen Flügeln aufklappbar gestaltet, während die untere Hälfte über keine entsprechende vordere Öffnungsmöglichkeit verfügte. Diese Öffnungsmöglichkeit mit zwei schmalen Flügeln wurde im Zuge der zwischen 2017 und 2021 erfolgten Restaurierung des Altarretabels reaktiviert. Sie war sehr wahrscheinlich um 1861 während der ersten, vom Vorbesitzer Konrad Dietrich Haßler veranlassten Restaurierung unter Entfernung aller Spuren verschlossen worden. In zeitgenössischen Unterlagen zum Erwerb der Sammlung Haßler findet sich im Rahmen des Eintrages zu „VI. Der Steinische Altar“ folgende Beschreibung der Predella: „Leider hat aber die rechte Seite sehr gelitten, weil, wohl ursprünglich schon, um das [gestrichen: Allerheiligste] Reliquien aufzubewahren, die Tafel zerschnitten und zum Oeffnen eingerichtet war, wodurch in Folge des Gebrauchs 5 Köpfe fast ganz zu Grunde gegangen waren und nun im Styl des Ganzen hergestellt sind.“²² Während die im geschlossenen Zustand der Predella sichtbare Darstellung von Christus im

Kreis der Apostel ein verbreitetes Sujet an dieser Stelle des Altaraufsatzes ist, fehlen direkte Vergleichsbeispiele für die horizontal zweigeteilte Binnenstruktur. In Gdańsk (Danzig, Polen) sind Predellen aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert überliefert, die ebenfalls eine horizontale Gliederung aufweisen und so bei einer Öffnung den Blick auf Teilbereiche der Predella ermöglichen. Diese Predellen verfügen jedoch nicht über zwei querrechteckige Flügel, die nach außen aufgeklappt werden, sondern die obere Hälfte des vorderen Predellenabschlusses kann an Scharnieren nach unten geklappt werden. Teilweise sind sogar durch eine horizontale Dreiteilung zwei unterschiedliche Klappungen möglich.²³

Auf jedem der ehemaligen Predellenflügel ist auf der Innenseite ein Schiff aus der Flotte der hl. Ursula dargestellt. Der linke Flügel unterscheidet sich stilistisch deutlich vom rechten (Abb. 5), der wiederum enge Bezüge zu den anderen Teilen des Retabels hat. Aufgrund des Stils, insbesondere auch der Kleidung der Figuren, muss die Malerei des linken Flügels deutlich später – wohl in den 1520er Jahren – entstanden sein. Mutmaßlich wurde der linke Flügel in dieser Zeit ersetzt, vermutlich aufgrund einer massiven Beschädigung, die im Zusammenhang mit der Plünderung des Klosters im sogenannten Bauernkrieg 1525 stehen könnte. Das Kloster wurde am 13. April 1525 von einem Bauernhaufen unter der Führung von Jakob „Jäcklein“ Rohrbach geplündert und entging nur knapp seiner Zerstörung durch einen Brand. Neben Lebensmitteln und Hausrat wurde auch „Gotzzierde“ mitgenommen.²⁴

Interessant ist, dass sich in beiden Ursulaschiffen im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Darstellungen nur ursulinische Jungfrauen befinden und somit keine weiteren vornehmen Personen, wie sonst häufig

Papst Cyriacus und Bischof Pantalus, einbezogen sind. Die im Kloster lebenden Nonnen konnten sich so vermutlich in besonderer Weise mit der Heiligen-Gemeinschaft identifizieren.

Aufgrund der Motivik ist anzunehmen, dass im Predellenfach bei geöffneten Flügeln Ursula-Reliquien ausgestellt waren. Dabei scheinen die in der Predella präsentierten Gegenstände mit Kerzen oder Lampen beleuchtet worden zu sein, worauf zahlreiche kleine Brandlöcher am Predellendeckbrett hindeuten. Offensichtlich strebte man eine hervorgehobene Inszenierung des Predelleninhaltes an und stellte dafür Sicherheitsbedenken hinten an.

Der Zisterzienserorden spielte bei Verbreitung von Kult und Reliquien der hl. Ursula eine wichtige Rolle und gerade in Zisterzienserinnenklöstern sind häufig diese Heilige und die sie begleitenden 11.000 Jungfrauen besonders verehrt worden. Eine Ursula-Verehrung lässt sich beispielsweise in den Zisterzienserinnenklöstern Kirchheim am Ries, wo es im Frauenchor einen Ursula und ihren Begleiterinnen geweihten Altar gab, oder auch in Lichtenthal (Baden-Baden) nachweisen, das der Straßburger Ursula-Bruderschaft angehörte und auf dessen 1496 datiertem Altaraufsatz aus dem Frauenchor (heute Kloster Lichtenthal, Klosterkirche, Fürstenkapelle) im geschlossenen Zustand die hl. Ursula samt Gefolge dargestellt ist.²⁵ Für Lichtenstern ist derzeit keine Quelle mit einem Nachweis entsprechender Reliquien bekannt, allerdings haben sich sehr wahrscheinlich aus dem Kloster Lichtenstern stammende Handschriften erhalten, die eine ausgeprägte Ursula-Verehrung bezeugen. In einem Brevier des 14. Jahrhunderts findet sich neben Offiziumsnachträgen zu Maria Magdalena ein Reimoffizium zu den 11.000 Jungfrauen.²⁶ In einem lateinischen Gebetbuch zu den großen Heiligenfesten aus dem frühen 16. Jahrhundert sind die gleichen Hymnen- und Reimoffiziumsteile zu Ursula und den 11.000 Jungfrauen enthalten, die bereits in der älteren Handschrift aufscheinen, und zusätzlich wurden an einer anderen Stelle des Gebetbuchs weitere Ursula-Gebete nachgetragen.²⁷

Rätselhaft ist weiterhin, warum nur der obere Teil der Predella zu öffnen ist, und so auch bei geöffneten Flügeln unterhalb des Reliquienfaches ein Streifen mit der unteren Hälfte der Apostelbüsten sichtbar blieb. Sollten die Apostel gleichsam als Basis für die in der Predella in Reliquien anwesenden Heiligen und für die ihnen nachfolgenden Gläubigen optisch präsent gehalten werden? Oder wurde bei einer temporären Öffnung der untere Bereich der Predella durch Tücher verdeckt, um so die Aufmerksamkeit ganz auf die im Fach

präsentierten Reliquien und die begleitenden Darstellungen der Ursula-Schiffe zu lenken? So oder so deutet das Fehlen von Vergleichsstücken darauf hin, dass die für den Lichtensterner Altaraufsatz gewählte Lösung höchst spezifisch war und daher in der Nordwürttembergischen bzw. Württembergisch-Fränkischen Altarbaukunst nach heutigem Kenntnisstand einzigartig geblieben ist.

Die Predella zeugt davon, dass Urheber und Auftraggeberin des Lichtensterner Altarretabels nicht wie wenige Jahrzehnte später agierende Akteur*innen auf einen Katalog von Gestaltungsmöglichkeiten zurückgreifen konnten, aus dem Ausgestaltung und Bildprogramm eines Altarretabels für den jeweiligen Kontext maßgeschneidert zusammengestellt werden konnten. Vor diesem Hintergrund erscheint das Werk noch einmal deutlicher als ambitionierter Auftrag, der am liturgischen Zentrum der Klosterkirche verschiedene Funktionen erfüllen und Rezeptionsangebote an unterschiedliche Betrachtende machen sollte. Das Lichtensterner Hochaltarretabel ermöglichte nicht nur die eher knappe visuelle Vergegenwärtigung zentraler Ereignisse der Heilsgeschichte entlang des Kirchenjahres, sondern bot auch verschiedene Sinne aktivierende Ausgangspunkte für die persönliche Andacht bzw. Compassio und war überdies auf die temporäre Inszenierung von Reliquien zugeschnitten. Dabei fokussiert das Bildprogramm weibliche Heilige, die als Identifikationsfiguren angeboten werden. Das Lichtensterner Hochaltarretabel war demnach als Multifunktions-Objekt konzipiert, das die unterschiedlichen Nutzungszusammenhänge in der Klosterkirche berücksichtigte und dabei einen deutlichen Schwerpunkt auf die weibliche Perspektive der Zisterzienserinnen legte.

Exkurs. Die Präsentation des Altarretabels im Landesmuseum Württemberg seit 2021

Das Team des Landesmuseums Württemberg entschied sich im Vorfeld der Aufstellung des Altarretabels nach der von der Ernst von Siemens Kunststiftung großzügig geförderten Restaurierung²⁸ dafür, den linken Predellenflügel nicht wieder einzubauen, sondern die Tafel mit zu den Betrachtenden gewandter Ursula-Seite unterhalb der Predella anzubringen (Abb. 6). Damit wird – erläutert durch ein zusätzliches Objektschild – zumindest punktuell thematisiert, dass ein über 500 Jahre altes Objekt nicht nur von seiner Entstehungszeit erzählt, sondern darüber hinaus Spuren späterer Ereignisse birgt. Überdies signalisiert die Teilöffnung



Abb. 6: Stuttgart, Landesmuseum Wttemberg, Präsentation des Lichtensterner Altarretabels seit 2021 ÄÄ

der Predella, dass das untere Bauteil des Altaraufsatzes nicht nur konstruktive Funktion hatte und einen Teil des Bildprogramms trug, sondern darüber hinaus zur Aufbewahrung und Präsentation von liturgischen Gegenständen und Reliquien diente.

Außerdem erprobt das Landesmuseum Württemberg im Zusammenhang mit der Neuaufstellung des Lichtensterner Altarretabels ein neues Vermittlungsformat, das auf digitales Geschichtenerzählen mittels einer Virtual-Reality-Anwendung setzt.²⁹ Anlass war die Beobachtung, dass die stark vom christlichen Glauben geprägten Bild- und Lebenswelten des Spätmittelalters vielen Besuchenden zunehmend fremd sind. Bedeutung und Kontexte mittelalterlicher Objekte erschließen sich in der musealen Präsentation, die Objekte in Vitrinen oder auf Podeste gestellt und professionell ausgeleuchtet zeigt, nicht intuitiv, vielmehr müssen sie durch zusätzliche Informationen rekonstruiert werden.

Der Virtual-Reality-Film „Heilige und Halunken. Eine VR-Reise ins Mittelalter“³⁰ ermöglicht den Gästen im Museum wie auch Online-Besuchenden ins Spätmittelalter einzutauchen. Der 360°-Film spielt in möglichst realitätsnah rekonstruierten spätmittelalterlichen Räumen, in denen reale Darsteller*innen agieren. Die Zuschauer*innen werden so in eine andere Welt

versetzt, Kulturgeschichte wird für sie lebendig. Der Film ist dabei nicht dokumentarisch, sondern als zwölfminütiger kurzer Spielfilm konzipiert, der dem Bedürfnis der Besuchenden, im Museum auch gut unterhalten zu werden, durch eine fiktive Krimihandlung rund um die Fertigung des Altarretabels und den Raub einer Ursula-Reliquie nachkommt.

Der immersive, suggestive Charakter einer Virtual-Reality-Anwendung knüpft nicht allein an die zeitgenössische Populärkultur an, in der im weitesten Sinne ‚mittelalterliche‘ Settings beliebt sind, sondern schlägt in gewisser Weise auch eine Brücke zu einigen der im Ausstellungsbereich „Christliches Mittelalter“ des Landesmuseums Württemberg ausgestellten Exponate, die teils an Feiertagen wie etwa die Figur eines Himmelfahrts-Christus (WLM 12157) in aufwändige, synästhetische Inszenierungen integriert waren. Was früher ein auf Rädern gezogener hölzerner Palmesel (WLM 10790) leistete, bietet – unter anderen Vorzeichen, nämlich denen der Kultur- statt der Religionsvermittlung – heute zumindest teilweise ein 360°-Film.

Der Virtual-Reality-Technik stellt eine lohnende Ergänzung zur Präsentation der Originale dar, mit denen im Landesmuseum Württemberg die Medienanwendung

eng verschränkt ist. Nicht nur das Lichtensterner Altarretabel bindet als ‚Protagonist‘ des Filmes die virtuell gezeigte Handlung an die analoge Sammlung, darüber hinaus sind in der Ausstattung der im Film gezeigten Räume verschiedene Anknüpfungspunkte an Objekte der Schausammlung zu entdecken. Beispielsweise verweist eine im Film vom Werkstattinhaber zur Abstimmung mit der Auftraggeberin genutzte Visierung des Altarretabels auf ein entsprechendes Exponat im angrenzenden Ausstellungsbereich des Landesmuseums, den berühmten Riss des Ulmer Hochaltarretabels (E 743). Auf diese Art und Weise hoffen wir, die popkulturelle Mittelalteraffinität nutzen zu können, um eine nachhaltige Faszination für originale Artefakte und deren Objektgeschichte(n) anzustoßen.

- 1 Einführung zum Kloster Lichtenstern: Maria Magdalena Rückert, Zisterzienserinnenabtei Lichtenstern, in: Wolfgang Zimmermann/Nicole Priesching (Hg.), *Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Ostfildern 2003, S. 323–325 (<http://www.kloester-bw.de/?nr=116>, 25.01.2024).
- 2 Zum Lichtensterner Altaraufsatz (Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. WLM 261) wurde noch keine ausführlichere kunsthistorische Studie veröffentlicht. Museumsintern liegen detaillierte Vorarbeiten von Karl Halbauer für die Publikation in einem geplanten Bestandskatalog der Skulpturen aus Württembergisch Franken sowie die im Zuge der Restaurierung des Altarretabels in den Jahren 2017 bis 2021 erfolgten Untersuchungen und Erkenntnisse vor. Über das Restaurierungsprojekt sowie zum ausgehend vom Lichtensterner Altarretabel entwickelten Kulturvermittlungsprojekt informieren über 20 Blog-Beiträge des Museumsblogs (<https://blog.landmuseum-stuttgart.de/tag/lichtenstern/>, 24.01.2024).
Erstmals wurde das Altarretabel in den 1840er Jahren als bemerkenswertes Kunstwerk in der Literatur erwähnt. Julius Baums Katalogeintrag im *Skulpturenkatalog der königlichen Altertümersammlung* kann als maßgebliche, wenngleich äußerst knappe Gesamtdarstellung gelten. Vgl. Carl Grüneisen, *Übersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben*. Sendschreiben an Herrn Prof. Dr. Franz Kugler in Berlin, in: *Schorns Kunstblatt* 98 (1840), S. 420; *Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreich Württemberg*. Zusammengestellt von dem k. statistisch-topographischen Bureau, hg. v. Christoph Friedrich Stälin, in: *Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde* 1 (1841), S. 234f.; Julius Baum, *Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart/Berlin 1917 (*Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart* 3), Kat. 202, S. 202f., Taf. 12.
- 3 Alle den Lichtensterner Altaraufsatz prägenden Bildthemen, mit Ausnahme der Ursulaschiffe auf den Innenseiten der Predellenflügel, zählen zu den an vergleichbarer Stelle üblichen Darstellungen, wobei die meisten erhaltenen Vergleichsstücke später datieren. Vgl. Sibylle Setzler, *Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik*, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausst.Kat. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1993, Stuttgart 1993, S. 344–355.
- 4 *Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist., fol. 91, Bl. 45v* (Ferdinand Wilhelm Pistorius, *Monumenta des Frauen closters zu Lichtenstern*. Aus bewährten Historicis und alten bey der amtsregistratur noch vorhandenen fragmentis, auch in Stein eingehauenen Denckmahlen, bey müßigen stunden zusammengetragen, 1768).
- 5 Zu Äbtissin Margarethe von Stein von bzw. zu Arnegg vgl. Christa-Maria Mack, *Die Geschichte des Klosters Lichtenstern von der Gründung bis zur Reformation*, Göppingen 1975 (*Göppinger Akademische Beiträge* 91), S. 133f.
- 6 Margarete von Stein lässt sich seit 1444 als Äbtissin nachweisen und starb laut der Inschrift auf ihrer Grabplatte 1473. In dieser ist auch vermerkt, dass sie dem Kloster 25 Jahre als Äbtissin vorstand, was für eine Amtszeit bis 1469 spricht. Pistorius 1768 (wie Anm. 4), Bl. 38v.
- 7 Das Stammwappen der Familie vom Stein (Stain), die in Württemberg verschiedene Zweige ausbildete, ist geprägt durch die im Schild gezeigten drei gestürzten Wolfsangeln. Die Helmdecke ist schwarz-gold, auf dem Helm eine goldene aufgerichtete Wolfsangel, beide Spitzen mit einem Pfauenwedel besteckt. Siehe: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, neu hg. v. Otto Titan von Hefner,

- Bd. 2, Abteilung 5: Die Wappen des Württemberger Adels, Nürnberg 1857, Taf. XV.
- 8 Die Gebetshaltung entspricht dem Typus von Stifter*innendarstellungen, wie sie auf Altarretabeln oder Epitaphien im 15. Jahrhundert zunehmend anzutreffen sind, allerdings handelt es sich um ein frühes Beispiel im südwestdeutschen Raum. Zu Stifterbildern im Spätmittelalter vgl. Wolfgang Schmid, *Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellung städtischer Eliten des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausst.Kat. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum und Köln, Schnütgen-Museum 1994, hg. v. Peter Jezler, Zürich 1994, S. 101–116. Zur Situation in Ulm, wo Stifter*innendarstellungen auf Altarretabeln erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts häufiger auftreten, vgl. Eva Leistenschneider, *Der Stifter ist im Bild. Altar- und Kunststiftungen in der Ulmer Kunst um 1500*, in: *Sigrid Hirbodian/Sabine Holtz/Petra Steymans-Kurz* (Hg.), *Zwischen Mittelalter und Reformation. Religiöses Leben in Oberschwaben um 1500*, Stuttgart 2021 (*Oberschwaben. Forschungen zu Landschaft, Geschichte und Kultur* 6), S. 131–150.
 - 9 Einführend zur Ausstattung von Kirchen in Frauenklöstern durch Stifter*innen vgl. Jeffrey F. Hamburger, *Die „äußere Kirche“. Offen für Laien*, in: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ausst.Kat. Essen, Ruhrlandmuseum, und Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2005, München 2005, S. 348f.
 - 10 Zur Baugeschichte des Zisterzienserinnenklosters vgl. Claudia Mohn, *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster im mitteleuropäischen Raum*, Petersberg 2006 (*Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege* 4), Kat. Nr. A 17, S. 170–173.
 - 11 Vgl. Karl Halbauer, „Ein höchst vollendetes Schnitzwerk“. Das Hochaltarretabel der Öhringer Stiftskirche, in: *Anna Morah-Fromm/Gerhard Weilandt* (Hg.), *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters*, Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Stuttgart/Ulm 2000, S. 245–267, bes. S. 260. In der Sammlung des Landesmuseums Württemberg entsprechen beispielsweise die allerdings erst um 1505 entstandenen Retabel aus Mistlau (WLM 1034) und aus Anhausen (E 1676) dem für Lichtenstern verwendeten Retabeltypus mit besagtem niedrigen Podest sowie einem Paar Drehflügeln und Standflügeln. Vgl. Karl Halbauer (Bearb.), *Die mittelalterlichen Skulpturen*, Bd. 3: *Stein- und Holzskulpturen sowie Tonplastiken 1400–1530*, Niederschwaben und außerschwäbische Gebiete, Teil 1: Schwäbisch Hall, Stuttgart 2000, Kat. 4, S. 25–46; Kat. 6, S. 58–74.
 - 12 Vgl. Baum 1917 (wie Anm. 2), Kat. 202, S. 202f., Taf. 12; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 8: *Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, München/Berlin 1957, S. 113; Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der Deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 2: *Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen*, von der Donau zum Neckar, hg. v. Norbert Lieb, München 1970, Nr. 1052; Wolfgang Deutsch, *Der Hochaltar der Haller Katharinenkirche. Geschichte und Herkunft*, in: *Württembergisch Franken* 69 (1985), S. 127–220, bes. S. 174; Albrecht Miller, *Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*, Kempten 1969, S. 9.
 - 13 Abgebildet in: Adolf Schahl [Bearb.], *Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises*, 2 Bde., München/Berlin 1983, Bd. 2, S. 689. Im Raum Schwäbisch Hall lassen sich einzelne früher datierte flämische Importwerke nachweisen, darunter das Riedener Altarretabel aus der Sammlung des Landesmuseums Württemberg (WLM 6651), deren Form sich vom Lichtensterner Retabel unterscheidet. In Niederschwaben gibt es nur einzelne frühere, allerdings ebenfalls völlig anders gestaltete Retabel, etwa den 1385 datierten, sog. Mühlhausener Altar, heute Staatsgalerie Stuttgart, und Lukas Mosers Magdalenenaltar von 1431 in Tiefenbronn.
 - 14 Zur Verwendung von Azurit, basischem Kupfercarbonat, im Spätmittelalter vgl. Beate Fücker, *Materialität im Kontext. Studien zur Kunsttechnik spätmittelalterlicher Tafelmalerei aus Bayern, Österreich und Südtirol am Germanischen Nationalmuseum*, *Ausgewählte Ergebnisse des kunsttechnologischen Forschungsprojektes*, Heidelberg 2023, S. 126 (<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1264>, 22.01.2024).
 - 15 Ulrike Palm, *Das Pressbrokat – eine aufwändige Verzierungs-technik der Gotik*, in: *LMW-Blog, Stuttgart 2020* (<https://blog.landmuseum-stuttgart.de/das-pressbrokat-eine-aufwaendige-verzierungs-technik-der-gotik/>, 25.01.2024). Zur Technik der Pressbrokatakauflagen vgl. auch Hans Westhoff/Roland Hahn/Annette Kollmann et al. (Bearb.), *Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996, bes. S. 26–28; Fücker 2023 (wie Anm. 14), S. 101–113.
 - 16 Vgl. Gisela Muschiol, *Zeit und Raum – Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen*, in: *Ausst.Kat. Essen/Bonn 2005* (wie Anm. 9), S. 40–51, bes. S. 45f.; zu spätmittelalterlichen Zisterzienserinnenklöstern vgl. Carola Jäggi/Uwe Lobbedey, *Kirche und Klausur – Zur Architektur mittelalterlicher Frauenklöster*, ebd., S. 88–103, bes. S. 96–98.
 - 17 Stuttgart, *Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 89*. Vgl. Virgil Ernst Fiala/Wolfgang Irtenkauf, *Codices breviarii (Cod. brev. 1-167)*, Wiesbaden 1977 (*Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, R. 1, 3*), S. 113–115; Peter Burkhardt (Bearb.), *Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart 2005, Kat. 104, S. 152f., Abb. 399–404. Stuttgart, *Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 40*. Vgl. Fiala/Irtenkauf 1977 (wie Anm. 17), S. 57–59.
 - 18 Die Positionierung der letzten beiden Szenen im unteren Register weicht von der Leserichtung der ersten vier Szenen ab, da diese nicht von links nach rechts und in Registern von oben nach unten, sondern von rechts nach links zu lesen sind. Eine solche Variabilität in der Anordnung von Bildfeldern lässt sich auch bei anderen Werken des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts feststellen. Auch die Lichtensterner Flügelaußenseiten folgen nicht der am weitesten verbreiteten Leserichtung von links nach rechts.
 - 19 Die gleiche Auswahl freudvoller Ereignisse findet sich unter der Überschrift „das sint die sibem freud gemalt“ in einem um 1440 in Bayern entstandenen Gebetbuch (*Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 117, fol. 23v–29v* (<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00093816-1;24.01.2024>)). Auch die Flügelreliefs des 1477–1489 entstandenen Krakauer Altars von Veit Stoß zeigen die gleichen Episoden, allerdings ergänzt um die im Schrein dargestellten Szenen des Todes und der Himmelfahrt der Gottesmutter, während die Marienkrönung im Gesprenge dargestellt ist. Ich danke Dr. Karl Halbauer für den Hinweis auf die Werke mit verwandter Szenenauswahl.
 - 20 Zu den Darstellungstypen der Verkündigung im deutschsprachigen Raum vgl. Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, insbes. S. 41–56; zum Lichtensterner Altarretabel vgl. ebd., S. 396, Anm. 762; Katalogteil, S. 167, Nr. SC12.
 - 21 Die fünf dargestellten Szenen gehören bis auf die Gefangennahme Jesu zu den Ereignissen, die als „Sieben Schmerzen Mariens“ zusammengefasst werden. Die Gefangennahme

- mit dem Verrat des Judas und der Malchus-Episode steht hier anstelle der (nichtbiblischen) Szene der Begegnung Mariens mit Jesus auf dem Kreuzweg. Sie scheint, auch wenn Maria nicht Teil der Szene ist, wie diese stellvertretend für die Erinnerung an die Passionsgeschichte zu stehen.
- 22 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 20 a Bü 168, fol. 5v–6r (<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-984920-6>, 24.01.2024).
 - 23 Vgl. Weronika Grochowska, *Ze studiów nad gotyckimi nastawami ołtarzowymi w Gdańsku. O specyfice konstrukcji, ikonografii i funkcji gdańskich predell*, in: *Porta Aurea* 14 (2015), S. 5–31 (<https://doi.org/10.11588/diglit.43438#0011>, 26.01.2024).
 - 24 Ich danke Anja Katharina Frisch für den Hinweis auf die Danziger Predellen. Vgl. Mack 1975 (wie Anm. 5), *Regesten*, S. 269; Moritz von Rauch (Bearb.) *Urkundenbuch der Stadt Heilbronn. Bd. 4, Stuttgart 1922 (Württembergische Geschichtsquellen 20)*, S. 325f. Der linke Predellenflügel könnte bei der gewaltsamen Öffnung der Predella durch die Aufständischen beschädigt und nach der Rückkehr der Nonnen ins Kloster ersetzt worden sein.
 - 25 Zur Ursula-Verehrung in Lichtenthal vgl. Konrad Krimm, *Die Markgrafen von Baden und ihr Hauskloster im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal. Faszination eines Klosters, Ausst. Kat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1995, Sigmaringen 1995*, S. 71–83, bes. S. 77; *Deutsche Inschriften Online, Stadt Baden-Baden und Landkreis Rastatt DI 78, Nr. 127* (Ilas Bartusch, 2009), in: www.inschriften.net (urn:nbn:de:0238-di078h017k0012708; 23.01.2024).
 - 26 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 89. Vgl. Anm. 17.
 - 27 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 40. Vgl. Anm. 17.
 - 28 Neben den in Anm. 2 erwähnten Blog-Artikeln informiert auch die Homepage der Ernst von Siemens Kunststiftung zum Restaurierungsprojekt: Wolff Lipinski/Elisabeth Krebs, *Restaurierung des Hochaltarretabels aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern* (<https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/restaurierung-des-hochaltarretabel-aus-dem-zisterzienserinnenkloster-lichtenstern-2.html>, 24.01.2024); Ingrid-Sibylle Hoffmann/Elisabeth Krebs, *Restaurierung des Hochaltarretabels aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern* (<https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/restaurierung-des-hochaltarretabel-aus-dem-zisterzienserinnenkloster-lichtenstern.html>, 24.01.2024).
 - 29 Ausführlicher dazu: Ingrid-Sibylle Hoffmann/Katharina Wilke, *2 x 360°. Museumsobjekte und Virtual Reality (VR). Ein neuartiges Kulturvermittlungsprojekt des Landesmuseums Württemberg*, in: *Update – Museen im digitalen Zeitalter. Museumskunde* 84 (2019) – Online-Erweiterung (<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/04/final-wilke-hoffmann-1.pdf>; 24.01.2024).
 - 30 Online sind über die Homepage des Landesmuseums Württemberg (<https://www.landesmuseum-stuttgart.de/ausstellungen/vr-reise-ins-mittelalter>, 26.01.2024) und auf youtube sowohl der zwölfminütige Film für die Einzelbesucher*innen als auch eine kürzere und inhaltlich auf die Bedürfnisse von Schüler*innen abgestimmte Version abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=Ggzr-CRGsJg> (Langfassung); <https://www.youtube.com/watch?v=N7rkxif1O1A> (Schulklassenversion).