



Marie-Luise Kosan

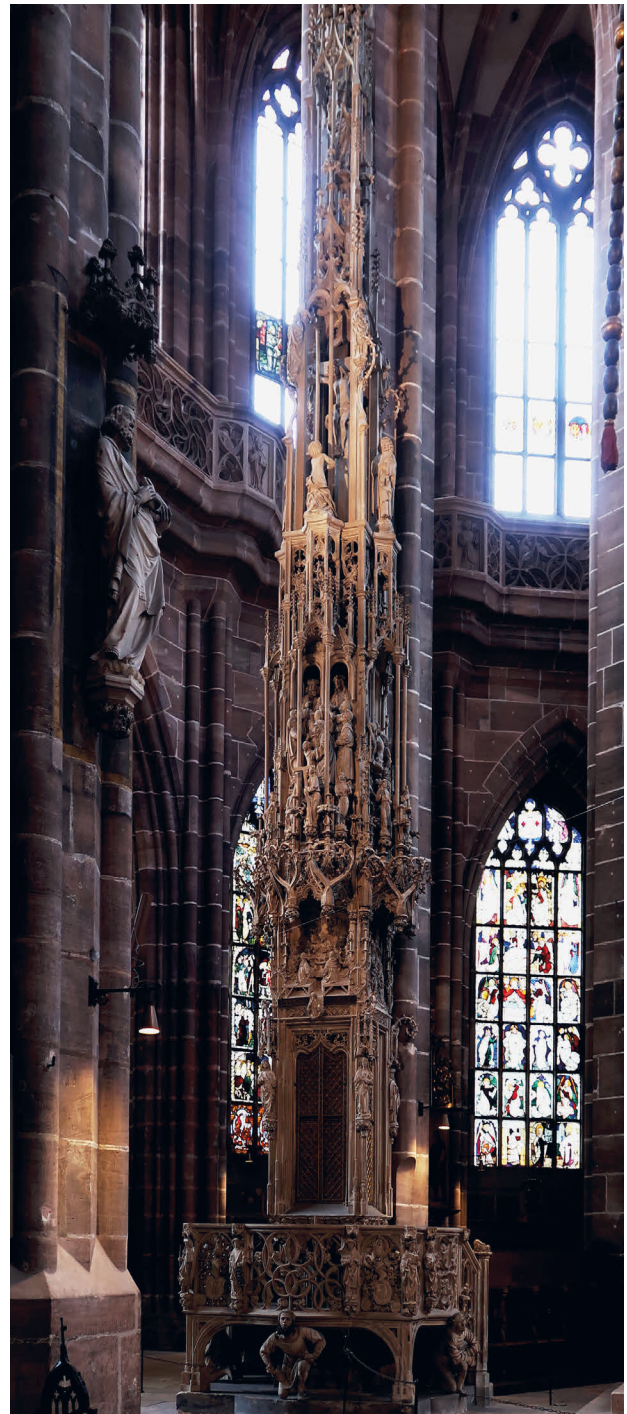
Die Sakramentsnische der Oberen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Bamberg Zur Funktion bildlicher Darstellungen an spätmittelalterlichen Sakramentshäusern

Eine erste Begegnung mit mittelalterlichen Bildwerken findet heutzutage vielerorts im Museum statt. In den Sammlungen werden Werke unterschiedlicher Provenienz einem breiten Publikum zugänglich gemacht und im Rahmen von Dauer- oder Sonderausstellung präsentiert. Hierbei rücken zumeist die künstlerische Qualität und die ästhetische Erfahrung der Bilder in den Vordergrund (Abb. 1). Dieser Blick auf mittelalterliche Bildwerke, die im musealen Umfeld zu *Kunstwerken* werden, hat wenig mit ihrer historischen Bedeutung gemein. Die Bildwerke sind ihrem ursprünglichen, vornehmlich sakralen Bestimmungsort und der an diesen gebundenen Funktion enthoben. Das Bildwerk wird zu einem Artefakt aus längst vergangener Zeit, dessen ursprüngliche Bedeutung sich gemeinhin nur schwer erschließt, da das Wissen darüber verloren gegangen zu sein scheint.

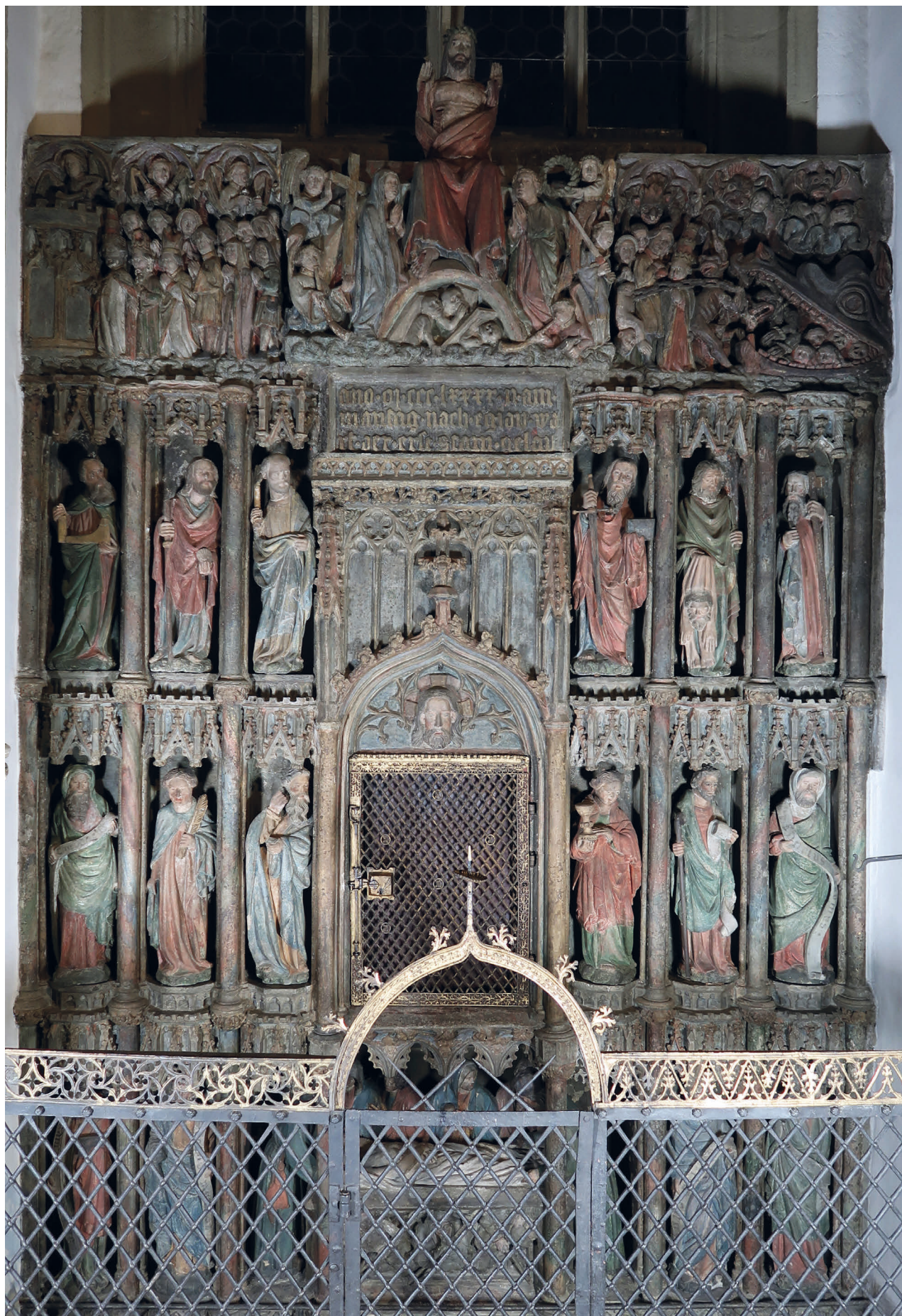
Sakramentshäuser hingegen sind mittelalterliche Ausstattungsobjekte, die in ganz Europa an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort erhalten sind, jedoch lange Zeit keine nähere (kunsthistorische) Erforschung erfahren haben. Über ihren Gebrauch war lediglich

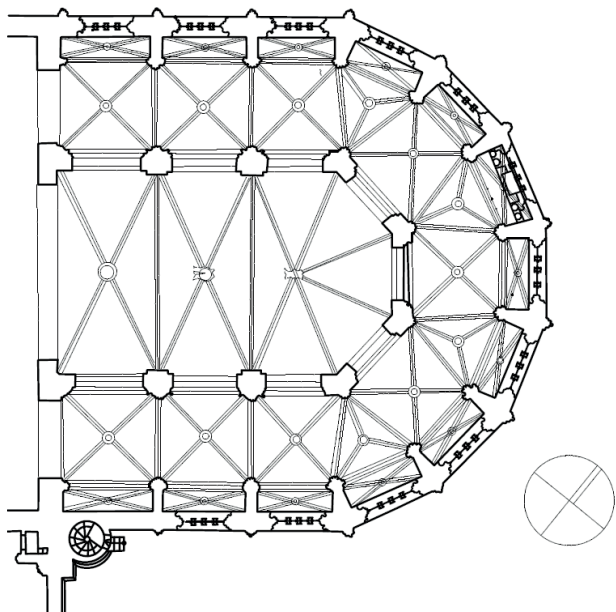


1 Ehemalige Kirche des Augustinerklosters, heute sogenannte Skulpturenhalle des Augustiner Museums Freiburg im Breisgau mit Skulptur der Fassade des Münsterturms, im Hintergrund weitere mittelalterliche Bildwerke unterschiedlicher Provenienz, architektonische Umgestaltung Christoph Mäckler, kunsthistorische Konzeption Detlef Zinke.



2 Nürnberg, Sankt Lorenz, Sakramentshaus, ca. 1493/96.





4 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Umgangschor, Grundriss mit Sakramentsnische.

bekannt, dass sie im Mittelalter als verschließbarer Aufbewahrungsort des *corpus christi*, der konsekrierten Hostie, dienten.¹ Im Zentrum der jüngeren Untersuchungen, deren Ziel es war, dieses Desiderat zu beheben, stand die vielfältige Ausformung von schlichten, kleinformatigen Sakramentsnischen bis hin zu meterhohen Sakramentstürmen (Abb. 2).² Die im 14. und 15. Jahrhundert zunehmende, aber nicht zwingend notwendige bildliche Ausstattung der Sakramentshäuser verlor die kunsthistorische Forschung hierbei zumeist aus den Augen. Ungeachtet ihrer eigentlichen Kompetenz wurden die bildlichen Darstellungen zumeist nur einer oberflächlichen Analyse unterzogen, die sich auf das Aufzeigen der Bildthemen und einer Verbindung dieser mit der durch die Fronleichnamströmigkeit geprägten Funktion der Sakramentshäuser beschränkte. Im Rahmen dieses Aufsatzes soll versucht werden, mittels einer exemplarischen Untersuchung dieses Desiderat zu beheben.

Das vermutlich um 1392/1418 entstandene Sakramentshaus der Oberen Pfarrkirche in Bamberg³ (Abb. 3, 4) bildet hierfür einen hervorragenden Untersuchungsgegenstand mit umfangreichem und – wie sich zeigen wird – anspruchsvollem Bildprogramm.⁴ Die wandgebundene Konstruktion als Sakramentsnische⁵ füllt die gesamte erste nördliche Kapelle des Umgangschores in ihrer Breite von 3,59 m aus und ragt 5,60 m in die Höhe.⁶ Die Sakramentsnische ist komposito-



3 linke Seite: Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, ca. 1392/1418.

5 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, christologische Mittelachse.

risch in drei vertikale Achsen unterteilt. Die mittlere Achse wird links und rechts von baldachinbekrönten Skulpturennischen gerahmt, in die, verteilt auf jeweils drei Register, Apostel- beziehungsweise Prophetenskulpturen eingestellt sind.⁷ Der zentrale Schrein, als Ort des *corpus christi*,⁸ liegt auf dieser Achse und wird mit einer Inschrift⁹ und drei bildlichen Darstellungen Christi verbunden (Abb. 5): Unten die Grablegung, mittig eine *vera icon*-Darstellung, oben der auf die Erde wiederkehrende Christus des Jüngsten Gerichts. Die Mittelachse ist somit nicht nur kompositorisch angelegt, sondern basiert auf einer Verbindung unterschiedlicher Christusdarstellungen mit dem *corpus christi* im Schrein. Die Grundlage der Komposition liegt somit in einer Verknüpfung von Vergangenheit (Passion), Gegenwart (*corpus christi*) und Zukunft der Heilsgeschichte (Jüngstes Gericht), die ebenso auf das theologische Verständnis der Eucharistie übertragbar ist.¹⁰ Hierbei ist es jedoch zu kurz gegriffen, das Bamberger Bildprogramm als eine bildliche Umsetzung sakramentaler Grundsätze und heilsgeschichtlicher Ereignisse zu interpretieren, die hier in eine zeitumspannende Beziehung zueinander gesetzt werden.¹¹ Eine derartige Herangehensweise unterschlägt die spezifischen Gestaltungsmerkmale und die mit den

Szenen verbundenen theologischen Diskurse der Entstehungszeit. Dass beide in einem für das Verständnis des Bildprogramms und der Gesamtkonzeption des Sakramentshauses essenziellen Zusammenhang stehen, soll im Folgenden anhand einer detaillierten Untersuchung der einzelnen Darstellungen, die deren innerbildliche Schwerpunktsetzungen berücksichtigt, dargelegt werden.

Die Grablegung des inkarnierten Gottes

In die tiefe Nische unterhalb des Schreins ist eine vollplastisch ausgearbeitete Darstellung der Grablegung Christi (Abb. 6) eingesetzt. Die Nischenkonzeption greift in die inneren baldachinbekrönten Nischen ein, die die Skulpturen des Josef von Arimathäa und Nikodemus beinhalten. Durch ihre Wendung zum Grab hin treten diese jedoch aus der unteren Skulpturenreihe ‚heraus‘ und werden zu Akteuren der szenischen Darstellung, indem sie den Leichnam Christi in den Sarg legen. Hinter dem Sarg sind von links nach rechts die Gottesmutter Maria, vom Apostel Johannes gestützt, und zwei weitere Frauen, von denen die linke durch das Salbgefäß in ihren Händen als Maria Magdalena



6 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Grablegung Christi.



7 Nürnberg, Sankt Sebald, Sakramentsnische, ca. 1370/74.

zu identifizieren ist, angeordnet. In die Front des Sarges ist eine Reliefdarstellung der schlafenden Wächter eingefügt.¹²

Aus dem Passionszyklus isolierte Darstellungen der Grablegung gehen auf eine Entwicklung zurück, die im 14. Jahrhundert ihren Anfang nahm und nachfolgend vor allem in Form der großfigurigen sogenannten Grablegungsgruppen Verbreitung fand.¹³ Die Integration einer Grablegungsszene in das Bildprogramm eines Sakramentshauses begegnet – dem überlieferten Bestand zufolge – erstmals in Sankt Sebald in Nürnberg (Abb. 7).¹⁴ Im Prozess des Herauslösen der Szene aus ihrem narrativen heilsgeschichtlichen Kontext erfährt die Grablegung Christi eine neue inhaltliche Schwerpunktsetzung. Um diese erläutern zu können, ist zunächst ein Blick auf die bildliche Umsetzung erforderlich. Bei der Grablegung am Bamberger Sakramentshaus handelt es sich nicht vordergründig um eine Illustration des heilsgeschichtlichen Geschehens. Während der Moment des Ins-Grab-Legens dargestellt ist, verweisen die Wundmale und die Dornenkrone Christi auf die vorangegangene Passion (Abb. 8). Zugleich verweist die Darstellung der Wächter am Grab und des Salbgefäßes in den Händen Maria Magdalenas auf das zukünftige Geschehen,¹⁵ die Auferstehung Christi. Die Gegenwart wird somit in Vergangenheit und Zukunft eingebettet; jene Kompositionsgrundlage, die zuvor bereits für die christologische Mittelachse



8 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Grablegung Christi, Detail.



9 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht.

dargelegt werden konnte und auf die heilsgeschichtliche Narration verweist.

Dass der Moment der Grablegung Christi jedoch im Kontext spätmittelalterlicher Theologie nicht nur Assoziationen an das historische Geschehen innerhalb der Passion Christi wecken konnte,¹⁶ wird bei einem Blick in die theologischen Quellen deutlich: Die Grablegung wird zum entscheidenden Moment in Hinblick auf die Bedeutung der Passion Christi für die Erlösung der Menschheit und die an diese geknüpfte Hoffnung auf eine Auferstehung der Toten am Tag des Jüngsten Gerichts. Beispielsweise anhand der Schriften Thomas von Aquins (1225–1274) kann veranschaulicht werden, dass das irdische Begräbnis des Leichnams Christi, des inkarnierten Gottes, entscheidend für das Verständnis von Auferstehung und Erlösung der Menschheit war.¹⁷ Indem Christus ebenso wie alle Menschen tot im Grab lag, um nachfolgend von den Toten auferstehen zu können, habe er der gesamten Menschheit eine derartige Auferstehung am Ende der Zeit ermöglicht. Diese Abhandlungen sind eng mit dem mittelalterlichen Leib-Seele-Diskurs verknüpft. So wird bei Thomas ausgeführt, dass Christus in seiner menschengewordenen Gestalt ebenso wie alle Menschen über Leib und Seele verfügt habe, dass sein irdischer Leib begraben worden sei, sich im Tod die Seele vom Leib getrennt und für die Auferstehung wieder mit dem Leib verbunden habe. Aufgrund der Vereinigung von ‚göttlicher Person‘ und ‚menschlicher Natur‘ in Christus sei dieser aus sich selbst heraus beziehungsweise mithilfe der göttlichen Kraft zu dieser Wiedervereinigung von Leib und Seele imstande gewesen. Der Mensch hingegen sei auf das göttliche Zutun angewiesen. Durch das Erlösungswerk

am Kreuz und indem er den gleichen ‚Weg‘ wie alle Menschen in den Tod beziehungsweise das Grab ging, habe der inkarnierte Gott die Voraussetzung dafür geschaffen, dass auch der Mensch sich am Tag des Jüngsten Gerichts mit einem mit der Seele wiedervereinigten Körper aus dem Grab erheben und am Gericht teilnehmen könne.¹⁸

Diese in der Bamberger Konzeption angelegte Assoziation scheint zudem für das Verständnis der Sakramentshäuser im ausgehenden Mittelalter allgemein von großer Relevanz gewesen zu sein. So ist in mittelalterlichen Quellen des frühen 15. Jahrhunderts die Bezeichnung der Sakramentshäuser als „Sarg“ beziehungsweise „sepulchrum“ überliefert.¹⁹ In Anbetracht der mittelhochdeutschen Semantik des Wortes *sarc*, die neben dem spezifischen Objekt ‚Sarg‘ und dem Akt der Grablegung auch ganz allgemein die Bedeutung eines Behältnisses oder Schreins umfasst,²⁰ gilt es, diese Bezeichnung vor dem Hintergrund der zuvor aufgezeigten Bezüge neu zu bewerten.²¹

Der zum Jüngsten Gericht auf Erden wiederkehrende Christus

Wenn in der kunsthistorischen Forschungsliteratur von der Darstellung des Jüngsten Gerichts beziehungsweise einer Gerichtsszene am Bamberger Sakramentshaus die Rede ist, so bezieht sich diese Aussage auf die Hochreliefdarstellung im oberen Abschluss desselben (Abb. 9).²² Die Darstellung lässt sich in drei Bildzonen unterteilen, die die vertikale Dreiteilung der gesamten Nische aufnehmen und nicht nur kompositorisch und



10 Bamberg, Dom, Fürstenportal, ca. 1225.

inhaltlich, sondern zusätzlich durch den Steinschnitt gebildet werden: Der mittlere Werkblock ist etwas niedriger als die seitlichen, wird jedoch durch den diesen überragenden Oberkörper Christi kompositorisch herausgestellt. Die bisherigen Beschreibungen der Darstellung konzentrierten sich auf jene Darstellungselemente, die zur ‚gängigen‘ Ikonographie eines Jüngsten Gerichts im Hoch- und Spätmittelalter gehören: der im Zentrum thronende Weltenrichter umgeben von der Gottesmutter, Johannes (hier der Evangelist und nicht der Täufer!), Engeln mit den Arma Christi und dem Erzengel Michael, sowie die Auferweckung der Toten und die Trennung von Seligen und Verdammten.

Beschreibungen wie beispielsweise jene Breuers²³ unterschlagen jedoch nicht nur die Darstellungsdetails, sondern auch die mit diesen verbundenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen der Bamberger Darstellung. Das erwartete Geschehen am Tag des Jüngsten Gerichts folgte im hoch- und spätmittelalterlichen Verständnis exakt geregelten Abläufen, die es bei der Analyse der Darstellungen zu unterscheiden gilt.²⁴ So vereint das Relief im Zentrum das Erschallen der Posaunen, das darauffolgende Erheben der Toten aus ihren Gräbern und den gleichzeitigen *secundus adventus* Christi, der in seiner Menschengestalt auf Erden erscheint. Dieses Prozedere bildet nur den Auftakt zum eigentlichen Gericht, beinhaltet dieses jedoch nicht. Erst wenn Christus – wie hier dargestellt – zum Gericht Platz genommen hat, beginnt der eigentliche

juristische Akt. Christus ist jedoch in Bamberg nicht als gestrenger Richter, sondern im Typus des Wundmalchristus dargestellt. Er ist nicht im Begriff zu richten, sondern präsentiert, ebenso wie im Tympanon des Fürstenportals (Abb. 10), seine Wunden, die nicht nur als Verweis auf die Passion zu verstehen sind, sondern zudem einen Bezug zu den eucharistischen Substanzen, Leib und Blut, herstellen.²⁵ Während im Zentrum der Auftakt des Gerichts im Fokus steht, erscheinen links und rechts bereits dessen Folgen – Erlöste und Verdammte haben das Urteil des Gerichts erfahren. Demnach vereinen sich auch in der Reliefdarstellung unterschiedliche Zeitebenen miteinander. Die Narration weist hierbei eine Leerstelle auf, den eigentlichen Gerichtsakt, der durch den Betrachter imaginiert werden kann. Der individuelle Ausgang des Gerichts ist somit nicht Teil der Darstellung, sondern würde eine das zukünftige Geschehen imaginierende Partizipation am Bild verlangen.

Im Zentrum der Darstellung steht somit nicht der Gerichtsakt als solcher, sondern die Thematik des Jüngsten Gerichts bildet vielmehr den inhaltlichen Rahmen, in dem eine Aussage verortet wird. Indem Christus nicht während des eigentlichen Gerichtsaktes dargestellt ist, sondern – wie bereits erwähnt – seine Wundmale präsentiert, wird der Fokus der Darstellung auf die *Erscheinungsform* des wiederkehrenden Christus gelegt, seinen verklärten Leib. Diese Darstellungsweise weckt Assoziationen an den theologischen



11 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht, Detail: Auferweckung der Toten.

Diskurs über die Beschaffenheit des Körpers des auferstandenen und zum Jüngsten Gericht auf Erden wiederkehrenden Christus, der das gesamte Mittelalter durchzieht. Bei Thomas heißt es hierzu, dass die Wundmale Christi ein Beweis seiner leiblichen Auferstehung seien, an die – wie bereits ausgeführt – die leibliche Auferstehung der Menschheit geknüpft sei.²⁶ Im Gericht, so Thomas weiter unter Berufung auf Beda (672/73–735), seien die Wundmale Zeichen dafür, dass die Menschheit ein gerechtes Urteil erfahren werde.²⁷ Aus diesem Verständnis heraus nimmt die Komposition Bezug auf die Grablegungsdarstellung unten: Anhand der Wundmale wird die Verbindung zwischen dem inkarnierten Gott, der in seiner menschlichen Gestalt tot im Grab liegt, und dem auf Erden wiederkehrenden Christus hergestellt. Zwischen diesen beiden Erscheinungsformen Christi – dem von der Seele getrennten Leib des inkarnierten Gottes unten und dem mit dieser wiedervereinten, auferstandenen und auf die Erde wiedergekommenen Christus oben – steht nicht nur formal, sondern auch inhaltlich die Erlösung der Menschheit und das heilsbringende Sakrament, die konsekrierte Hostie der Gegenwart im zentralen Schrein.

Mit Haut und Haar: Die Auferweckung der Toten

Die Komplexität des Bamberger Bildprogramms wird jedoch nur dann deutlich, wenn ein weiterer Darstellungsdetail Beachtung findet: die Auferweckung der Toten (Abb. 11). Diese ist zu Füßen Christi, unterhalb des Regenbogens, angeordnet. Angestoßen durch das Erschallen der Posaune des Engels rechts, erheben sich die Toten aus ihren Gräbern. Hierbei steigern sich die Körperlichkeit und Physiognomie: Von unten rechts nach oben links wird das Skelett mit Haut bedeckt, nimmt das Volumen des Körpers zu.

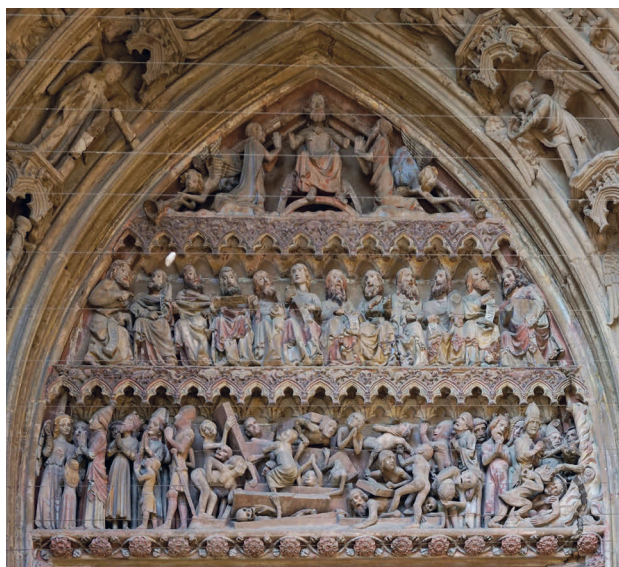
Die Darstellung eines Prozesses, in dem Skelette sukzessiv mit Haut und Fleisch bedeckt werden, findet sich vor allem im Kontext der bildlichen Verarbeitung der Ezechielvision (Ezechiel 37,1–14).²⁸ Diese Szene, in der der alttestamentliche Prophet, von Gott geführt, Knochen schrittweise zum Leben erweckt, hält seit dem Frühchristentum als Simultandarstellung unterschiedlicher Stadien Einzug in die bildende Kunst.²⁹ Ab dem 8. Jahrhundert ist eine zunehmende Verbindung der Szene mit Darstellungen der Kreuzigung, des Weltgerichts oder der Apokalypse auffällig. Für das Spätmit-



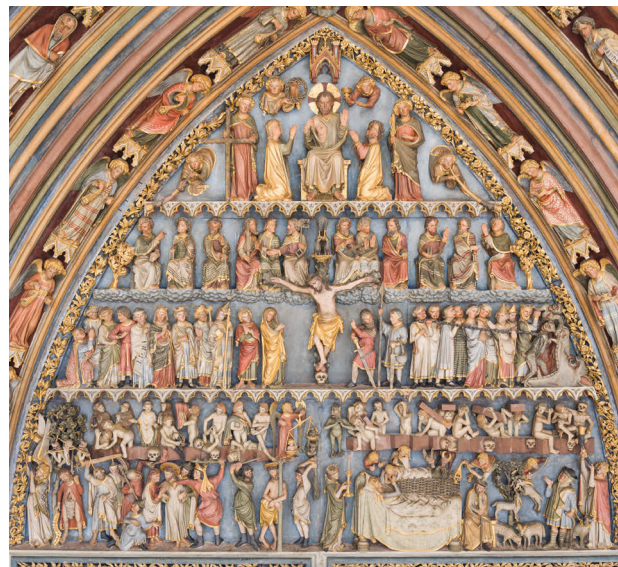
12 Ochsenfurt, Michaelskapelle, Westportal, Tympanon, ca. 1450.

telalter wird in der Forschung zumeist auf das um 1499 entstandene Werk Luca Signorellis im Dom zu Orvieto verwiesen, wo die Szene mit einer expliziten Wiederbelebung der Toten im Jüngsten Gericht verknüpft wird.³⁰

Die Szene an der Sakramentsnische der Oberen Pfarre reiht sich mit ihrer Darstellung einer prozesshaften Auferweckung in eine Folge mehrerer Beispiele aus dem süddeutschen Raum ein, die zumeist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder dem beginnenden 15. Jahrhundert entstanden. Ihnen allen ist gemein, dass sie die Auferweckung der Toten in unterschiedlichen Stadien vor Augen führen. So zeigt beispielsweise das Gerichtstympanon der Michaelskapelle in Ochsenfurt (Abb. 12) unterhalb der Deesis eine Reihe von Auferweckten, die sich aus ihren Gräbern erheben. Bis auf eine Figur, die sich unterhalb von Christus befindet und dem Betrachter ihren Körper entgegenstreckt, sind alle anderen Auferweckten als Skelette ausgeformt. Weitere Beispiele lassen sich in den Gerichtstympana des Südostportals des Ulmer Münsters, des Südportals



13 Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster, Chorsüdportal, Tympanon, ca. 1360.



14 Freiburg i. Br., Münster, Westportalhalle, Tympanon, ca. 1250/70.



15 Troyes, Saint-Urbain, Westportal, Türsturz rechts, ca. 1262/86.



16 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, Das sogenannte Jüngste Gericht, Detail: Petrus führt die Seligen in das Himmelreich.

des Münsters zu Schwäbisch Gmünd (Abb. 13), der Westportale von Sankt Kilian zu Korbach und der Marienkapelle zu Würzburg und in einem Skulpturenfragment in der ehemaligen Klosterkirche Schmerzhafte Dreifaltigkeit zu Schlüsselau (Frensdorf, Kreis Bamberg) finden.³¹ Das älteste bekannte Beispiel auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reichs stellt die Darstellung im Tympanon der Portalhalle des Freiburger Münsters aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dar (Abb. 14).³² Es wäre an anderer Stelle zu überprüfen, ob die Darstellungstradition aus Frankreich über Freiburg in das Heilige Römische Reich gelangte. In Frankreich findet sich das Motiv beispielsweise am Türsturz des Westportals von Saint-Urbain in Troyes, circa 1262/86 (Abb. 15). Es gilt an dieser Stelle jedoch festzuhalten, dass das Bamberger Sakramentshaus mit seiner prozesshaften Darstellung der Auferweckung der Toten kein Einzelbeispiel darstellt. Besonders ist hier jedoch die scheinbare Reduktion auf eine Figur, während in den Portalen die Vielzahl der Auferweckten betont wird.³³

Caroline Walker Bynum hat eine Diskurstradition aufgedeckt, auf die die Darstellungstradition zurückgehen könnte und die bis in die Spätantike zurückzuverfolgen ist.³⁴ Ihren Ursprung haben derartige Verknüpfungen von Ezechiel 37,1–14 und der Gerichtsthematik im Leib-Seele-Diskurs, in dem die Frage nach dem Verhältnis von Leib und Seele mit der Frage nach dem Vorgang der Auferweckung der Toten im Gericht verknüpft wurde. Diese Verbindungen fußen auf der jüdischen Exegese, die Ezechiel 37 nicht nur in Bezug auf den Staat Israel, sondern auch auf das

Individuum auslegte.³⁵ Basierend auf den zuvor ausgeführten inhaltlichen Verknüpfungen von Grablegung, Auferstehung und Wiederkunft Christi hinsichtlich der Leib-Seele-Thematik fügt sich die Darstellung der Auferweckten in diese ein: In der prozesshaften Zunahme von Körperlichkeit wird, so die These, die Verbindung von Leib und Seele des beziehungsweise der Verstorbenen impliziert. Interessant ist hierbei, dass dieser Prozess, der sich den theologischen Abhandlungen des Mittelalters zufolge vor der Erhebung aus den Gräbern ereignet, im Medium des Bildes modifiziert wird, indem einerseits die Wiedervereinigung von Leib und Seele mittels einer zunehmenden Verkörperlichung dargestellt wird und andererseits eine Verbindung dieses Prozesses mit dem schrittweisen Erheben aus dem Grab stattfindet. Die bildliche Darstellung ist demnach keine reine ‚Illustration‘ der theologischen Abhandlungen, sondern setzt mit ihren gestalterischen Möglichkeiten eigene inhaltliche Akzente. Auf diese Weise gelingt eine Verbindung der Gerichtsthematik mit den Erscheinungsformen Christi und der Auferstehung der Toten, die eine inhaltliche Verdichtung gegenüber den theologischen Abhandlungen darstellt: Durch Christi Tod in seiner menschlichen Gestalt erfährt der Mensch Erlösung und darf auf die Gnade Gottes im Jüngsten Gericht hoffen. Dieser Aspekt wird am Sakramentshaus mit dem *corpus christi* in einen direkten Zusammenhang gebracht. Das Sakrament wird sowohl in kompositorischer Hinsicht auf der vertikalen Mittelachse als auch inhaltlich zum Zentrum der Aussage. In ihm ist die Heilspräsenz und Gnade Gottes in der Gegenwart bereits erfahrbar.

Die *ecclesia praesens* als Verwalterin der Sakramente

Zu dieser inhaltlichen, den Leib-Seele-Diskurs betreffenden Akzentuierung der Weltgerichtsthematik tritt bei genauerer Betrachtung ein weiterer Aspekt. Am linken Rand des Reliefs ist Petrus dargestellt, der das Himmelstor für die Seligen aufsperrt (Abb. 16). Dieses Motiv ist zunächst nicht ungewöhnlich und findet sich an zahlreichen sogenannten Gerichtsportalen. Auffällig ist hingegen am Bamberger Sakramentshaus die Darstellung Petri im Papstornat und dass der konkrete Moment des Toraufsperrens ins Bild gesetzt ist.³⁶ Verbreiteter ist die Darstellung des bereits geöffneten Tores, an dem Petrus die Erlösten lediglich in Empfang nimmt. Interessant ist hierbei der dezidierte Verweis auf das Papsttum und den Kirchenbau.³⁷ Während die Darstellung des Himmlischen Jerusalem beziehungsweise des Paradieses in Form eines Gebäudes

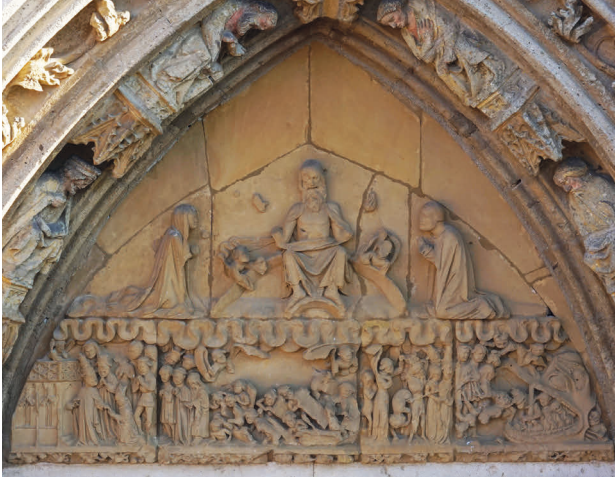


17 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Chor von Nordosten.

keine Besonderheit darstellt,³⁸ zeigt die Bamberger Lösung in Form der kielbogigen Blendarkaturen ein Element, das sich sowohl am Außenbau als kielbogige Couronnementrahmung wiederfindet (Abb. 17) als auch am Sakramentshaus selbst als bekrönender Abschluss der Sakramentsnische vorkommt. Demnach stellt sich die Frage, ob diese Verbindung zwischen dem Himmlischen Jerusalem, dem Kirchengebäude beziehungsweise der Kirche als Institution und dem Sakramentshaus intendiert war und als Teil eines größeren Bedeutungskomplexes zu verstehen ist.³⁹ Die These lautet, dass bewusst Assoziationen an die *ecclesia praesens* als Institution geweckt werden sollen, die als Verwalterin des heilsbringenden Sakraments fungiert.⁴⁰ In Hinblick auf die Darstellung Petri in den Tympana wurde bereits auf die Schlüsselgewalt der Kirche als Verwalterin des Heils verwiesen.⁴¹ Mit der in den oberen Reliefs dargestellten Abfolge des jüngsten Gerichts geht das Ende der irdischen Heilszeit und der *ecclesia praesens* einher, die ihr Primat als Heilsvermittlerin an den höchsten Richter zurückgibt. Neben dieser endzeitlichen Perspektive wird zugleich auf die Verwaltungsfunktion der Kirche verwiesen, die den Zugang zum

heilsbringenden Sakrament durch die gesamte irdische Heilszeit gewährt und verwehrt.

Das Sakramentshaus wird damit zu einem Ort kirchlichen Selbstverständnisses und institutioneller Selbstinszenierung. Interessant ist hierbei die Anbindung an das Kirchengebäude als solches. Nicht nur aufgrund einer räumlichen Verortung innerhalb, sondern auch aufgrund der direkten Anbindung an dieses treten Sakramentsnische und Sakralarchitektur in ein Spannungsverhältnis zueinander. Durch die wandgebundene Konstruktion ist die Sakramentsnische in die Architektur eingefügt.⁴² Auf einer zweiten Ebene wird diese sowohl formale als auch inhaltliche Anbindung durch die bereits beschriebenen Architekturzitate und die Inschrift verdeutlicht.⁴³ Die Zitate werden auf einer dritten Ebene mit den bildlichen Darstellungen verknüpft, wenn unter anderem das im ‚Gerichtsrelief‘ dargestellte Himmelstor sowohl Parallelen zur Gestaltung des Schreins als auch des Chorumgangs aufweist.⁴⁴ Die Funktion von Sakramentsnische und Kirchenportal werden miteinander verflochten. Auf formale Parallelen zwischen diesen wurde in der Forschung bereits vereinzelt hingewiesen.⁴⁵ Die Funktion derartiger Verknüpfungen blieb offen. Am Beispiel



18 Nördlingen, Sankt Salvator, Westportal, Tympanon, ca. 1401/22.



19 Bamberg, Obere Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, Sakramentsnische, *vera icon*.

der Sakramentsnische der Oberen Pfarre werden die Bezüge jedoch greifbar. Die Bildprogramme mittelalterlicher Kirchenportale inszenieren diese vielerorts als „Ort der Transformation“, als Schwellenraum zum Kirchengebäude, an dem die Funktion der *ecclesia praesens* als Verwalterin des Heils thematisiert wird.⁴⁶ Nicht zuletzt aus diesem Grund sind die zahlreichen Parallelen des Bamberger Sakramentshausprogramms mit den Bildprogrammen von Kirchenportalen kein Zufall. Derartige Bezüge werden nicht zuletzt anhand eines Vergleichs mit dem vermutlich von der gleichen Bildhauerwerkstatt geschaffenen Tympanon des Westportals von Sankt Salvator zu Nördlingen deutlich (Abb. 18). Sakramentshaus und Kirchenportal beziehungsweise -gebäude werden als Orte des Heils definiert. Während das Kirchenportal den Übergang vom profanen zum sakralen Raum markiert, ist das Sakramentshaus der Ort sakramentaler Präsenz, der aber dennoch nicht betreten werden kann.⁴⁷ An beiden Orten stellen die Bildwerke eine Verbindung zwischen dem Innen und Außen her, lassen Assoziationen zu größeren Bedeutungskontexten zu und überwinden auf diese Weise die Grenze, die physisch nicht oder nur gelegentlich überschritten werden kann.

Präsenz und Absenz: *corpus christi* und *vera icon*

In der Verbindung des heilsbringenden *corpus christi* mit den bildlich abstrahierenden Darstellungen der Erscheinungsformen Christi ergibt sich auf der christologischen Mittelachse ein Spannungsverhältnis: Die sakramentale Realpräsenz ist im Gegensatz zu den bildlichen Darstellungen nicht visuell erfahrbar. In der

Ambivalenz aus unsichtbarer Realpräsenz und ‚visuell erfahrbarer‘ Absenz erschließt sich eine entscheidende Aufgabe der Bilder am Sakramentshaus. Das Bild lässt durch seine Komposition die Assoziation größerer Bedeutungskontexte zu, in denen der zentrale *corpus christi* zu verstehen ist. Hierbei ist es jedoch entscheidend zu bedenken, dass die Bilder keinen Ersatz für den im Schrein (teilweise) visuell entzogenen *corpus christi* darstellen können.⁴⁸ Vielmehr sind sie als Medien zu verstehen, die religiöses Wissen über den *corpus christi* und seine Relevanz vermitteln. Am Sakramentshaus selbst führt die Darstellung der *vera icon* diese Verhältnisbestimmung vor Augen (Abb. 19).

Als flaches Relief ist das Christushaupt den übrigen (Christus-)Darstellungen am Sakramentshaus formal untergeordnet. Ihre Konzeption basiert auf dem sogenannten Schweißstuch (*Sudarium*) der Heiligen Veronika und der auf diese Reliquie zurückgehenden Darstellungstradition, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und dem frühen 13. Jahrhundert etablierte.⁴⁹ Mit der zusätzlichen Übertragung der Bildreliquie in das Medium des Bildes ging eine klare Funktionsbestimmung und Abgrenzung einher: Während die Bildreliquie als von Christus auf Erden hinterlassenes Zeichen Heilswirksamkeit besitzt und demnach Verehrung erfährt, ist das Bild der Reliquie nur als Abbild des Göttlichen zu verstehen und erfährt selbst keine Verehrung.⁵⁰ Zusätzlich wird, konträr zu den Darstellungen Christi mit Dornenkrone unten und oben, durch den Kreuznimbus die Heiligkeit und Überhöhung Christi in den Fokus gestellt und dem Heilsmedium zugeordnet. Somit ist die *vera icon* nicht nur eine weitere Darstellung Christi, der in den eucharistischen Gestalten von Brot und Wein leiblich anwesend ist,⁵¹ sondern verweist einerseits auf die

Schweißstuchreliquie als ‚Beweisstück‘ des historischen Passionsgeschehens und des inkarnierten Gottes auf Erden, andererseits beinhaltet sie die für das Verständnis der Komposition des Sakramentshauses und der Gott-Mensch-Beziehung elementare Verhältnisbestimmung von Urbild und Abbild: Christus ist in der konsekrierten Hostie sakramental präsent, die Bilder sind nur abbildhafte Verweise auf ihn und das Wissen über ihn.

Conclusio

Die Herausforderung, die „mythische Vorzeit“⁵² in Verbindung mit der eigenen Gegenwart zu bringen, war dem Christentum von Beginn an immanent. In der eucharistischen Wandlung von Brot und Wein zu Leib und Blut Christi findet dieser Brückenschlag zwischen Himmel und Erde, Altem und Neuen Bund, Vergangenheit und Gegenwart seinen Ausdruck.⁵³ Die seit dem 13. Jahrhundert mit der Transsubstantiationslehre einhergehende Ambivalenz aus sichtbarer *materia* (Brot) und unsichtbarer *essentia* (Leib) betont die Bedeutung des Glaubens,⁵⁴ der als Bindeglied das Unsichtbare mit dem Sichtbaren verbindet. Der während der eucharistischen Wandlung vollzogene Austausch der *essentia* geht mit einem Wesenswandel der Hostie einher und markiert den Kern der sakramentalen Lehre – Christus ist im Brot leiblich präsent.

Die Konzeption der Bilder am Sakramentshaus der Oberen Pfarre nimmt diesen für die Funktion des Ortes elementaren Glaubensgrundsatz auf und verknüpft die Relevanz des eucharistischen Sakraments, seine Heilswirksamkeit, mit weiteren Glaubensinhalten. Der dem zentralen *corpus christi* zugrundeliegende Austausch von *materia* und *essentia* wird mit dem Austausch von Leib und Seele Christi, der im Verständnis mittelalterlicher Theologie für die Erlösung der Menschheit elementar ist, verbunden. Ebenso wie sich Form und Materie während der Eucharistie wandeln, wandelte sich auch das Verhältnis von Leib und Seele Christi. An jede Wandlung, ob historisch oder in der Gegenwart, ist die Erlösung der Menschheit geknüpft. Hierbei ist es nicht Aufgabe der Bilder den Aspekt des Wandels zu ‚veranschaulichen‘; wie auch während der Eucharistie bleibt der eigentliche Vorgang des Austausches unsichtbar.⁵⁵

Die Bilder betonen zudem den Unterschied zwischen dem irdischen Sehen und der himmlischen Schau. Während das Sehen durch den menschlichen Sehsinn geschieht, beruht das Schauen auf dem Glauben. Schauen ist ein rein geistiger Akt, an den die Gotteserkenntnis geknüpft ist und der dem irdischen

Menschen nicht beziehungsweise nur partiell möglich ist.⁵⁶ Die Bilder beziehungsweise Darstellungen Christi am Sakramentshaus bilden demnach keinen ‚Ersatz‘ für den visuell entzogenen beziehungsweise nur partiell visuell erfahrbaren *corpus christi*, sondern können lediglich Assoziationen wecken, die einerseits religiöses Wissen voraussetzen, andererseits zu einem schrittweisen Erkenntnisgewinn beitragen können. Sichtbares und Unsichtbares werden somit im Glauben zu einer untrennbaren Einheit, die sich in der Verbindung von Brot und Leib ebenso manifestiert wie in der Zuordnung von bildlichen Darstellungen der Erscheinungsformen Christi und der Realpräsenz im *corpus christi* am Sakramentshaus.

- 1 Vgl. Gerda Naujoks, Die Entwicklung des architektonischen Sakramentsbehälters in Franken im Laufe des Mittelalters (Diss. masch.), Erlangen 1948; Otto Nußbaum, Die Aufbewahrung der Eucharistie (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums), Bonn 1979. Die Thesen zur Funktion der Sakramentshäuser reichen von der Umsetzung einer Forderung nach einer dauerhaft ‚sicheren‘ Verwahrung des *corpus christi* bis hin zu einem temporären Gebrauch im Rahmen liturgischer (Andachts-/Prozessions-) Praxis. Vgl. Achim Timmermann, Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600 (Architectura Medii Aevi, Band 4), Turnhout 2009, S. 28; Kinga German, Sakramentsnischen und Sakramentshäuser in Siebenbürgen. Die Verehrung des Corpus christi (Diss. Univ. Stuttgart), Petersberg 2014, S. 133.
- 2 Vgl. Publikationen in Fußnote 1, zudem Achim Timmermann, „Ein merklich köstlich und wercklich sacrament gehews“. Zur architektonischen Inszenierung des Corpus Christi um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, hrsg. v. Anna Morath-Fromm, Ostfildern 2003, S. 207–230; zahlreiche weitere Publikationen von Timmermann, die hier aus Platzgründen nicht aufgeführt werden können; Justin E. A. Kroesen und Peter Tångeberg, Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie, Petersberg 2014.
- 3 Im Folgenden kurz Obere Pfarre genannt.
- 4 Die Grundlage des Aufsatzes bilden die Ergebnisse der im Wintersemester 2019/20 am Lehrstuhl für mittelalterlicher Kunstgeschichte eingereichten Masterarbeit mit dem Titel „Zeitlichkeit in Anbetracht der Ewigkeit. Das spätmittelalterliche Sakramentshaus der Oberen Pfarrkirche Unsere Liebe Frau in Bamberg im medialen und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext“.

- 5 Die Verwendung des Begriffs Sakramentshaus wird im Folgenden als Oberbegriff verwendet. Unter den Begriff der Sakramentsnischen fallen Sakramentshäuser, die als tatsächliche Nische im Verband mit der Mauer stehen oder, wie in Bamberg, einer Chorkapellenwand vorgelagert sind.
- 6 Maße inklusive des 0,58 m hohen Oberkörpers der Christusskulptur. Vgl. zu den Maßen Tilmann Breuer und Reinhard Gutbier, *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken. Stadt Bamberg. Bürgerliche Bergstadt (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberfranken, Band 6.1), Bamberg/München/Berlin 1997, S. 208.*
- 7 Die Anordnung der Apostel- und Prophetenskulpturen ist ebenso wie die Inschriften auf deren Schriftbändern nicht mehr bauzeitlich. Darauf deutet unter anderem eine Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert hin (Louis Trautner: *Sacrarium der Oberen Pfarrkirche, Bamberg, 1785, Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert, 364 × 216 mm, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 43400 Z.*). Unter anderem unter Bezugnahme auf die Komposition am Fürstenportal des Domes wurde im Rahmen der Masterarbeit eine Anordnung der Propheten in der unteren Reihe und der Apostel in den darüber liegenden Registern postuliert. Diese These liegt auch den Ausführungen im Rahmen des Aufsatzes zugrunde.
- 8 Die im Inneren der vergitterten Schreintür befestigte Platte, die heute keinen Einblick in das Innere des Schreins erlaubt, ist neben der Auskleidung des gesamten Schreins eine spätere Zugabe des 16./19. Jahrhunderts.
- 9 In gotischen Minuskeln: *Ano. M.ccc.lxxx.ii. am / mantag . nach . egidij . war/rt. der erst. stain . gelait.* In der jüngeren Forschung herrscht Einvernehmen darüber, dass sich die Datierung der Grundsteinlegung – entgegen älterer Thesen – nicht auf die Sakramentsnische bezieht, sondern auf den Baubeginn des Chorumgangs. Vgl. Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 56 f.
- 10 Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009, S. 491.*
- 11 Vgl. Tilmann Breuer, „Der Eckstein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein geworden.“ *Das Sakramentshaus der Oberen Pfarre zu Unserer Lieben Frau in Bamberg*, in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1.2 (1995/96), S. 83–94, hier S. 86.*
- 12 Von der These Schwarzwebers ausgehend wurde in der kunsthistorischen Forschung immer wieder betont, dass es sich bei der Bamberger Wächterdarstellung um „eine ikonographische Besonderheit [handle], die hier zum ersten Male begegne[t].“ Annemarie Schwarzweber, *Das heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, Band 2), Freiburg i. Br. 1940, S. 47, 51 ff.* Vgl. zudem Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 203. Bei Hofman findet sich allerdings der Verweis auf eine Darstellung im Retabel der Pfarrkirche von Hattonchâtel, das um 1330 entstand und bereits eine Wächterdarstellung an dieser Stelle aufweist. Vgl. Helga Dorothea Hofman, *Das Heilige Grab, die Grablegung Christi und Christus im Grabe*, in: *Saarheimat 7 (1963), S. 97–105, hier S. 98.* Zudem findet sich eine Darstellung am im ersten Viertel des 14. Jahrhundert entstandenen Heiligen Grab des Freiburger Münsters und am um 1350 entstandenen Lettner der Kathedrale von Bourges.
- 13 Vgl. Markus Maisel, *Grablegungsgruppen des Spätmittelalters. Entstehung, Verbreitung, Ikonographie und Funktion einer Sonderform des Figurengrabmals*, in: *Das Grabdenkmal des Christoph von Rheineck. Ein Trierer Monument der Frührenaissance im Zentrum memorialer Stiftungspolitik (Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier, Band 19), hrsg. v. Peter Seewaldt, Trier 2000, S. 117–138.*
- 14 Vgl. Hofman 1963, wie Anm. 12, S. 100. Als nachfolgendes Beispiel gilt die Sakramentsnische von Sankt Jakob zu Rothenburg ob der Tauber. Deren Datierung ist bislang jedoch unzureichend geklärt.
- 15 Hierzu auch Breuer 1995/96, wie Anm. 11. Es wäre zu überlegen, ob das Motiv der schlafenden Wächter möglicherweise mit der weiter unten ausgeführten Sehen-Schauen-Thematik einhergeht und somit ein Ausdruck des Nicht-Erkennens Christi wäre.
- 16 Ich spreche an dieser Stelle bewusst von einer in der Konzeption des Werks angelegten ‚Assoziation‘, die als Abgrenzung zu der weitverbreiteten Formulierung und Postulierung einer konkreten ‚Rezeption‘ durch einen potentiellen mittelalterlichen Betrachter dient. Während das einer Konzeption immanente Assoziationspotential am Objekt selbst analysiert werden kann, setzt ein postuliertes Rezeptionsverhalten immer eine Universalität der Wahrnehmung, ungeachtet beispielsweise des Vorwissens potenzieller Betrachter, voraus. Ich danke an dieser Stelle Isabell Väh für den sehr inspirierenden Austausch zu diesem Aspekt.
- 17 In der Ostkirche findet sich diese Tradition bis in die Gegenwart, wo der Moment der Höllenfahrt Christi und die Erlösung Adams und Evas zum entscheidenden Moment werden. Dies spiegelt sich beispielsweise in den Anastasisikonen wider. Vgl. hierzu Felix Gietenbruch, *Höllenfahrt Christi und Auferstehung der Toten. Ein verdrängter Zusammenhang (Studien zur systematischen Theologie und Ethik, Band 57), Zürich/Münster 2010.*
- 18 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologica, Bd. 28: Des Menschensohnes Leiden und Erhöhung, III q. 46–59, lat.-dt., ed. v. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg b. Köln, Salzburg – Leipzig 1938, hier q. 51 insb. art. 1, S. 146–149, art. 3, S. 155–158, art. 4, S. 158–161, sowie q. 52 art. 3, S. 172–174.*
- 19 Vgl. hierzu die Erwähnung in einer bayerischen Messstiftung aus dem Jahr 1429 bei German 2014, wie Anm. 1, S. 129. Auch Maisel verweist auf diese im Spätmittelalter

- scheinbar gängige Bezeichnung, nennt jedoch keine Quellen. Vgl. Maisel 2000, wie Anm. 13, S. 61.
- 20 Vgl. hierzu Art. Sarc, Sarch, in: BMZ, online unter: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ&mode=Vernetzung&lemid=BS00574#XBS00574 (abgerufen am 27.07.2019). Art. sarc, sarch, in: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, hrsg. v. Matthias Lexer, online unter: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=LS00554&sigle=Lexer (abgerufen am 27.07.2019).
- 21 Auf eine liturgische Anbindung im 15. Jahrhundert weist das Mesnerpflichtbuch (1493) von Sankt Sebald in Nürnberg, in dem sich ein Verweis auf eine Aussetzung des Allerheiligsten in der Sakramentsnische während der Ostersonntagsliturgie findet. Vgl. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007, S. 497.
- 22 Vgl. Breuer/Gutbier 1997, wie Anm. 6, S. 207; Schwarzweber 1940, wie Anm. 12, S. 47. Vgl. zudem Heinrich Mayer, *Die Obere Pfarrkirche zu Bamberg (Bamberger Hefte für fränkische Kunst und Geschichte, Band 10/11)*, Bamberg 1929, S. 37.
- 23 Vgl. Breuer 1995/96, wie Anm. 11.
- 24 Noah Regenass hat dies eindrücklich anhand der Darstellung an der Galluspforte des Basler Münsters für das 12. Jahrhundert darlegen können. Vgl. Noah Regenass, *Drei Pforten zur Seligkeit. Die Galluspforte als Mittlerin zwischen Gegenwart und Jüngstem Gericht*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 118 (2018), S. 203–229.
- 25 Vgl. zum Fürstenportal Stephan Albrecht, *Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal*, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen, Band 4)*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 243–289.
- 26 Vgl. Aquin, ST, wie Anm. 18, hier q. 54 art. 1, S. 209–214.
- 27 Vgl. ebd., hier q. 54 art. 3 und 4, S. 218–226.
- 28 Vgl. für die Fassung der Vulgata Hieronymus, *Biblia Sacra Vulgata, lat.-dt.*, Bd. 4: *Isaias – Hieremias – Baruch – Hiezechiel – Danihel – XII Prophetæ – Maccabeorum*, hrsg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Berlin/Boston 2018, S. 702–709. Ich danke für den Hinweis auf diese Bibelstelle ganz herzlich Thomas Wabel.
- 29 Vgl. z. B. Auferweckung der Gebeine durch den Propheten Ezechiel, um 244, Fresko, ursprünglich Synagoge von Dura Europos, jetzt Nationalmuseum Damaskus; Auferweckung der Gebeine durch den Propheten Ezechiel, Kölner Goldglas, 1. Hälfte 4. Jahrhundert, London, British Museum, Inv. 628. Im Frühmittelalter wird die Darstellung unter anderem um Windgeister ergänzt, die den Toten neues Leben einblasen (Ez 37,10). Vgl. Beate Brenk: Art. Auferstehung der Toten, in: LCI 1 (2012), Sp. 219–222.
- 30 Vgl. Michael Quinton Smith: Art. Ezechiel, in: LCI 1 (2012), Sp. 718. Im Spätmittelalter ist die Szene nördlich der Alpen vor allem in deutschen illustrierten Historienbibeln des 15. Jahrhunderts zu finden.
- 31 Bei dem Fragment, das sich heute an der Nordwand des Chores befindet, könnte es sich um den bekrönenden Abschluss einer ehemaligen, nicht erhaltenen Sakramentsnische handeln. Quellen, die diese Hypothese belegen, konnten bislang nicht gefunden werden. Zudem verweisen stilistische Ähnlichkeiten auf eine Verwandtschaft zur Sakramentsnische der Oberen Pfarre. Diese Hypothese gilt es jedoch an anderer Stelle zu überprüfen. Daneben findet sich eine vergleichbare Darstellung auf einem sich heute im Rathaus von Diest (Belgien) befindlichen Tafelgemälde, das wohl ursprünglich um 1420/30 im Kölner Raum entstand und das Paradies zudem in Form eines Kirchen-/Kapellenbaus darstellt, durch dessen Hauptportal die Erlösten einziehen. Vgl. hierzu Martin Konrad: *Das Weltgerichtsbild im Stadthause zu Diest*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 3/4 (1926/27), S. 141–151.
- 32 Vgl. Ansätze hierzu in Dieter Gerhard Morsch, *Die Portalhalle im Freiburger Münstersturm (Diss. Univ. Freiburg) (Studien zur Kunst am Oberrhein, Band 1)*, Münster 2001, S. 130.
- 33 Eine prozesshafte Darstellung findet sich womöglich auch im bereits erwähnten Tympanon des Südostportals des Ulmer Münsters, wo links des Trumeaubaldachins eine Figur mit Skelettkopf einer körperlich bereits ausgebildeten Figur aus dem Sarg ‚zu folgen‘ scheint. Es könnte sich hierbei auch um die gleiche Person handeln, die in zwei unterschiedlichen Stadien dargestellt wird. Dafür würde auch die aufwärtsstrebende Bewegung der Dargestellten sprechen.
- 34 Vgl. Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336 (American Lectures on the History of Religion)*, Columbia 2017.
- 35 Vgl. ebd., S. 54. Walker Bynum endet mit ihren Untersuchungen um 1300 und gibt für das 14. und 15. Jahrhundert lediglich hinsichtlich der Ikonographie folgenden Ausblick: „[...] bones [...] [are] almost never depicted as rising, but if they are [...], they are shown not naked but in the process of acquiring flesh.“ Ebd., S. 187.
- 36 Ein weiteres Beispiel konnte bislang nur in Würzburg am Westportal der Marienkapelle gefunden werden.
- 37 Es wäre zu überlegen, ob die dezidierte Darstellung Petri im Papstornat möglicherweise mit den zum Entstehungszeitpunkt relevanten Diskursen hinsichtlich des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417) und des 1417 einberufenen Konzils von Konstanz in Verbindung steht.
- 38 Vgl. hierzu Yves Christe, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, S. 96.
- 39 Ansätze finden sich auch bei Timmermann 2009, wie Anm. 1, S. 221. Timmermann deutet die Formübernahme ebenfalls im Kontext der Bedrohung durch die Hussiten, wobei

- er die Strebewerkspyramiden als Ausdruck eines Triumphes über die Häresie und die Gestaltung der Sakramentsnischen als eine Art Befestigungsarchitektur zum Schutz des Allerheiligsten gegen diese deutet. Die Frage nach möglichen Adressaten bleibt bei Timmermann offen.
- 40 Neben die auf die Institution verweisende Darstellung Petri im Papstornat wird auf der gegenüberliegenden Seite eine weitere Papstfigur gestellt, die zu den Verdammten gehört und sich auf dem Weg in die Hölle befindet. Hierbei könnte eine Unterscheidung zwischen individueller, fehlbarer Person und Institution intendiert sein.
- 41 Vgl. Bruno Boerner, Eschatologische Perspektiven in mittelalterlichen Portalprogrammen, in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia, Band 29), hrsg. v. Jan A. Aertsen und Martin Pickavé, Berlin u. a. 2002, S. 301–320, hier 309; Regenass 2018, wie Anm. 24, S. 222ff.
- 42 Nach außen wurde diese Thematik möglicherweise in einer – heute nur noch fragmentarisch überlieferten – Wandmalerei veranschaulicht. Historische Fotografien lassen an der Wandfläche des Chores, hinter der sich im Inneren die Sakramentsnische befindet, die Darstellung einer von Engeln getragenen Monstranz erahnen. Die Malerei ist wohl in das späte 15. Jahrhundert zu datieren. Dies wäre allerdings mittels einer restauratorischen Untersuchung zu überprüfen. Derartige Darstellungen sind andernorts in das Bildprogramm von Sakramentshäusern des 15. Jahrhunderts integriert.
- 43 An der Sakramentsnische von Sankt Sebald geschieht dies über die auf dem Querschnitt einer Basilika beruhende Grundkomposition (vgl. Abb. 8). Eine weitere Ebene eröffnet eine mögliche Aussetzung des Allerheiligsten in einer Monstranz, die um 1400 oftmals, wie ein Beispiel aus der Oberen Pfarre zeigt, auf die basilikale Grundform Bezug nehmen.
- 44 Ein weiteres Beispiel für derartige Bezüge stellt das Tympanon des Westportals des Kapellenturms zu Rottweil dar, wo der Turm des als Kirchengebäudes ausgeformten Himmlichen Jerusalems das trennende Wolkenband zur Deesis durchbricht.
- 45 Vgl. z.B. Timmermann 2009, wie Anm. 1, S. 29ff., 51f., 96, 221; German 2014, wie Anm. 1, S. 12, 30.
- 46 Vgl. Albrecht 2015, wie Anm. 25; Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019.
- 47 Vgl. die Definition von Sakramentshäusern als Mesoarchitektur in Abgrenzung zu Makro- und Mikroarchitekturen bei Ines Braun-Balzer, [...] ou quel lieu seront trois piliers [...]: Spätgotische Turmmonstranzen und ihr Verhältnis zur Makroarchitektur, in: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, hrsg. v. Christine Kratzke und Uwe Albrecht, Leipzig 2008, S. 43–59.
- 48 Diese These suggeriert beispielsweise Timmermanns Formulierung von „Schauentzug“ und „Schauersatz“ am Sakramentshaus. Timmermann 2003, wie Anm. 2, S. 207.
- 49 Vgl. hierzu Gerhard Wolf, Vera Icon, in: Handbuch der Bildtheologie, Band 3: Zwischen Zeichen und Präsenz, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2014, S. 419–466; Ders., Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 46–51; Heike Schlie, Vera Ikon im Medienverbund. Die Wirksamkeit der Sakramente und die Wirkung der Bilder, in: Medialität des Heils im späten Mittelalter (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 10), hrsg. v. Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening, Zürich 2009, S. 61–82.
- 50 Vgl. hierzu auch Schlie 2009, wie Anm. 49, S. 68f.
- 51 Vgl. zu einer derartigen Deutung der *vera icon* am Sakramentshaus der Oberen Pfarre Schwarzweber 1940, wie Anm. 12, S. 420.
- 52 Thomas Lentjes, Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in der Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Krüger, Mainz 2000, S. 21–46, hier S. 22.
- 53 Vgl. Thomas von Aquin, Summa Theologica, Bd. 30: Das Geheimnis der Eucharistie, III q. 73–83, lat.-dt., ed. v. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg b. Köln, Salzburg – Leipzig 1938, hier q. 75 art. 5, S. 69–72.
- 54 Vgl. ebd., q. 75 art. 1, S. 51–57.
- 55 Es wäre an anderer Stelle mittels einer restauratorischen Analyse zu überprüfen, ob dieser Substanzwechsel auch in der ursprünglichen Fassung Ausdruck gefunden hat. Reste mehrerer Überfassungen sind an unterschiedlichen Stellen erkennbar. Auf einer ersten Ebene findet eine Abstufung der unterschiedlichen Erscheinungsformen Christi bereits in der Ausgestaltung als vollplastische Skulptur, Hoch- und Flachrelief statt und weisen somit erneut Parallelen zur Ausgestaltung mittelalterlicher Portale auf. Vgl. bspw. Stephan Albrecht: Das Bildprogramm der Kathedrale von Paris: „Der Weg ist das Ziel?“, in: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021 (= Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 98–153, hier S. 122.
- 56 Vgl. Aquin, ST, wie Anm. 53, hier q. 76 art. 7, S. 110–114. Zu der Unterscheidung auch Albrecht in Bezug auf das Fürstenportal: Albrecht 2015, wie Anm. 25, S. 277.

Bildnachweis

Abb. 1: Augustinermuseum Freiburg i. Br., Fotografie Thomas Eicken

Abb. 2, 7, 15: Simon Dirk Schmidt

Abb. 3–6, 8–13, 16–19: Marie-Luise Kosan

Abb. 14: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i.Br., Bildarchiv, Aufnahme Peter Trenkle.