

Das spätgotische Retabel von Hohenaspe

Wir feiern heute unsere Gottesdienste in uralten Kirchen, wissen aber nicht unbedingt viel aus alten Zeiten oder machen uns davon viel bewusst. Im Kreis Steinburg ist von den Inneneinrichtungen mittelalterlicher Zeit nicht mehr allzu viel erhalten. Einerseits wissen wir bis aufs Wort, was in der lateinischen Messe gesungen wurde, andererseits bleiben etliche Fragen offen, zum Beispiel, wie sich das Glaubensleben unserer Vorfahren in Stadt und Land konkret abspielte. Es gab örtliche „Gewohnheiten“, Mysterienspiele wurden abgehalten. Doch welche Rolle spielten Wort Gottes und Liturgie im Leben des „einfachen Mannes“ und der Frauen und Kinder? Aaron J. Gurjewitsch ist dem in seinen Forschungen im Allgemeinen nachgegangen¹. Forscher fragen nach, wie Arno Borst² oder George Duby und andere französische Historiker, aber gerade im konkreten Fall zum Beispiel eines Kirchspiels ist so etwas oft äußerst schwierig, weil es dafür kaum schriftliche Quellen gibt. Umso wichtiger ist es, die Gegenstände zu befragen, in denen sich davon etwas noch spiegelt.

Der Altar mit seinem Retabel in Hohenaspe ist bislang kaum historisch näher in den Blick genommen worden. Am ausführlichsten ist immer noch das Weinige, das Richard Haupt 1888 schrieb³: „Altar – spätgotische Handwerksarbeit, um 1460 gemacht, 1634 mit Oelfarbe ziemlich gut bemalt.“ Im Begriff „Handwerksarbeit“ schwang damals schon ein Urteil: Hohe Kunst sei es nicht. „Um 1460“ ist eine grobe Schätzung, sehr viele Retabel ordnet man in diese Zeit ein

¹ Aaron J. Gurjewitsch: Das Weltbild des Mittelalterlichen Menschen, Dresden 1978; Mittelalterliche Volkskultur, Dresden 1986; Stumme Zeugend es Mittelalters, Köln 1997; Das Individuum im europäischen Mittelalter, München 1994.

² Arno Borst: Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt, Berlin 1973.

³ Richard Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, Kiel 1888 Band II S. 472.

zwischen 1450 und 1520, ohne sie im Einzelnen genauer datieren zu können. Die Namen der Künstler, bzw. Werkstätten bleiben zumeist verborgen. Es muss viele von ihnen gegeben haben, denn die Kirchen waren kurz vor der Reformation voll von solchen Retabeln und die von ihnen erhaltenen gleichen sich selten in ihrer Handschrift. Bei weitem nicht alle stammten aus berühmten (teuren) Werkstätten.

Die kaiserlichen Soldaten hatten im Dreißigjährigen Krieg böse gewütet, so auch die Tauffünte von Hohenaspe zerstört. Dann zog wieder Ordnung und Frieden ein:

„Anno 1634. Hat der Hoch Edler. Gestrenger Vester Mannhaffter Dettleff Rantzouw

Ritter, Und deß hoch Edle Vielehrn thugentreiche Hauß Ehre f. Dorothea Rantzouw,

Kirchen Patronen diß Altaer, Predigstuel, und Kirche also renovieren laßen.“ -

Im Jahre 1634 hat der hochedle, gestrenge, solide und mannhafte Detlef Rantzau, Ritter und dessen hochedles, vielverehrtes Haus (zur) Ehre „für“ (oder „Frau“) Dorothea Rantzau (als) Kirchenpatron diesen Altar, (den) Predigtstuhl und (die) Kirche also renovieren lassen.

So lautet die Inschrift auf der Predella des Retabels, links mit dem Wappen des Kirchenpatrons von Rantzau, rechts das Wappen der Familie von Ahlefeldt, denn Dorothea (1586-1647), Erbin des Schlosses Heiligenstedten, kam aus diesem Geschlecht. Detlef Rantzau (1577-1639) war ihr zweiter Ehemann, 1614 hatten sie geheiratet. Er war Amtmann des Kreises Steinburg und Gutsherr auf Panker, Colmar (heute Kollmar), Heiligenstedten und Drage. Es handelte sich also um mächtige Kirchenpatrone, Detlef Rantzau war hoher dänischer Beamter.

Doch wir wenden uns dem damals „mit Öl“, wie Richard Haupt festhielt⁴, übermalten Retabel zu. Nicht mehr zu sehen sind die mittelalterlichen Malereien auf der Predella unter dem Schrein, ebenso wenig können wir erahnen, was sich einst auf den Rückseiten der Flügel befunden hatte. Bei der Restaurierung von 1995 hat man den Zustand des 17. Jahrhunderts bewahrt.

Die Maße und Größenverhältnisse sollte man nicht in Zentimetern, sondern in Fuß und Zoll messen, um zu verstehen, wie sie gedacht waren. Dem Retabel von Hohenaspe liegt ein Grundmaß von einem Fuß in der Länge von 28,5 cm vor. Ein Zoll ist hier entsprechend mit einem Zwölftel davon zu bemessen, mit 2,375 cm. Von Ort zu Ort waren die genauen Längenmaße unterschiedlich, oft hatte man die Maße am Rathaus angebracht. Lügen uns Tabellen vor für die jeweiligen Fußmaße im Raum um Kreis Steinburg herum, könnte man Rückschlüsse ziehen auf die Herkunft des Retabels. Nimmt man Predella und obere Kreuzleiste hinzu, hat das Retabel in geschlossenem Zustand die Maße von 8 x 8 Fuß, öffnet man ihn, entsprechend im lichten Maß 16 zu 8 Fuß, also im Verhältnis 2:1. Gerechnet hat man bei der Einteilung innen mit Zoll im Dezimalsystem, nicht mehr wie bei älteren Retabeln mit Handspannen, Bruchteilen des Duodezimalsystems. So haben die Apostelnischen zum Beispiel das Größenverhältnis von 30 zu 10 Zoll, und das Mittelfeld 60 zu 40 Zoll. Auch dieser Tatbestand weist auf sehr spätes Mittelalter hin, als man sich immer stärker des Dezimalsystems als Rechen- und Maßgrundlage bediente.

Die Bemalung stammt eben aus dem 17. Jahrhundert. Nicht nur hier, wo es Schäden durch den Krieg gab, wurden in

⁴ Schon im Späten Mittelalter hatten Ölfarben das ältere Tempera weitgehend ersetzt, im 17. Jahrhundert aber hatten die Ölfarben einen anderen Charakter, bis hin zu regelrecht glänzenden Oberflächen.

Schleswig-Holstein Retabel aus dem Mittelalter neu bearbeitet.⁵ Viele wurden ersetzt, ergänzt und übermalt und dadurch entscheidend in ihrer Erscheinung verändert. Im Mittelalter wurden die Retabelwerkstätten zu den Malerzünften gerechnet, die geschnitzten Figuren mithin vor allem als Maluntergründe angesehen. Das bedeutet: Die eigentliche „Kunst“ des Retabels ist nicht nur auf den Rückseiten durch dicke Farbe verdeckt oder ersetzt. Die „Restauratoren“ des 17. Jahrhunderts werden sich schon an Farbgebungen des Mittelalters orientiert haben, aber verlassen kann man sich im Einzelnen nicht darauf.⁶ Besonders bei Händen und Augen waren die Maler der Neuzeit zudem oft wenig sorgsam.

Wir müssen uns also an die plastische Gestaltung halten und daraus Schlüsse ziehen. An der Darstellung mancher Hände sieht man sogleich, dass da die Fähigkeit des Bildschnitzers begrenzt war. Bei den Aposteln wie in den Szenen hielt man sich an Vorbilder, man kann geradezu von Stereotypen sprechen. Vom Gesicht allein kann man dennoch nicht auf einen konkreten Apostel schließen. Eine Ausnahme bildet Johannes, der durchgängig als junger Mann mit blonden Locken dargestellt wurde, aber selbst da finden wir hier eine Ausnahme, wie wir sehen werden. Petrus wurde oft als älterer Mann dargestellt, er könnte zum Beispiel der Mann mit grauem Bart sein, aber immer müssen wir bedenken, dass die jetzt sichtbaren Farben nicht dem Mittelalter entstammen. Es ist nicht leicht, sich vorzustellen, wie die Figuren nicht nur ohne die jetzige Bemalung, sondern in

⁵ Darum bringt es wenig Sinn, hier symbolischen Bedeutungen der Farben nachzugehen, die es sehr differenziert gegeben hatte.

⁶ Die Frauengestalten und die beiden feminin wirkenden Apostel mit langen blonden Locken erscheinen (heute) vornehm bleich, wie es den Idealen des Barock entsprach, die Gesichtsfarbe der Männer dagegen geht fast ins Rötliche, Derbere.

besserer, differenzierterer mittelalterlicher Weise bemalt waren.⁷

Nachdenklich kann stimmen, dass gleich zwei Apostel als Attribut ein langes Schwert tragen. Dies kann nicht 1634 nachträglich angefügt worden sein, das wäre erkenntlich. Als Apostel kämen dafür drei Personen infrage: Paulus und Matthäus, die aber nicht zugleich dargestellt werden konnten, weil sie beide als Ersatz für den Verräter Judas bei Abbildungen fungierten. Außerdem konnte Jakobus der Ältere ein Schwert haben, der ist aber durch seine Pilgermuschel an einer anderen Figur gekennzeichnet. Zehn der Apostel sind zudem barfuß, zwei aber haben Schuhe an, ausgerechnet Jakobus der Ältere mit der Muschel und der blondgelockte Apostel mit dem Schwert. Auch hätte ein Bildhauer sich wohl gescheut, Johannes und den Schwertträger stereotyp genauso auf ein und demselben Retabel darzustellen. Offenbar sind die Apostel verschiedenen Gruppen zuzuordnen.

Im unteren Teil der Predella ist rechts ein Türchen, hinter dem sich wiederum ein Türchen befindet, dieses ist durch ein mittelalterliches Schloss gesichert. Hier verbarg sich offenbar eine Reliquie, wie sie zu jedem Altar gehörte. Auffällig ist bei der Altarplatte aus Muschelkalk, dass auf ihr keine fünf Weihekreuze zu sehen sind, obgleich sie original zum Retabel passt. Das würde darauf hinweisen, dass es sich hierbei nicht um den Hochaltar handelt, sondern um einen hierher versetzten Seitenaltar, an dem nicht Brot und Wein konsekriert wurde, sondern man nur „Messen las“.⁸

⁷ Man vergleiche dazu das Landkirchener Retabel im Landesmuseum Schleswig-Holstein. Die Restaurierung hat die mittelalterliche Bemalung weitgehend wieder sichtbar machen können. Auf der Rückseite bekommen wir einen Eindruck davon, wie man grob im 17. Jahrhundert mit den Vorlagen des Mittelalters umgehen konnte.

⁸ Vgl. Martin Grahl: Johann Spreter – Theologe im Schatten von Johannes Calvin in Konstanz, 2020 S. 150ff. Dieser Umstand erklärt auch, warum es bei den hohen Hürden des Mittelalters für den im späten Mittelalter streng abgesperrten Hohen Chor gab, betr. Abendmahl. Schon ein Tropfen des Abendmahlswein auf einem Parament hätte laut Synodenbeschlüssen dazu geführt, dass dieses Stück Stoff hätte im Chorraum verbrannt

Nicht zu erklären sind rechts neben dem Altar Feldsteinelemente im Fußboden. Sie lassen ebenfalls vermuten, dass die jetzige Aufstellung im Chor nicht die ursprüngliche ist.⁹

Wenden wir uns dem Mittelteil des Retabels zu: Unten ist die Darstellung verteilt auf zwei Holzplatten, die zum Relief gearbeitet sind. Die Schnitzweise ist anders als bei älteren Retabeln blockartig, um nicht zu sagen grob, nicht glatt und im Detail abgerundet. Man fühlt sich zunächst vielleicht sogar an Kasperlepuppen des 19. Jahrhunderts erinnert. Das Urteil der Kunsthistoriker lautet da gewöhnlich: Aus regionaler Werkstatt, sprich: wenig bedeutend. Es handele sich wohl nicht um eine berühmte Werkstatt. Andererseits ist die Darstellung durchaus beeindruckend und auf ihre Weise expressiv, mit sehr individuellen Gesichtern und besonders, was den Mittelteil betrifft im Ausdruck nicht stereotyp, also durchaus individuell, realistisch und gekonnt. Die Künstlergruppe, um die es sich zumeist mit Tischler, Schnitzer und Maler handelte, besaß Mut. Es handelt sich nicht um eine künstlerisch gering zu schätzende Darstellung.

Unten in der Mitte links ist Maria Magdalena am Salbgefäß neben ihr als Attribut zu erkennen. Sie hat lange, schön gelockte, bzw. geflochtene Haare. Aber ihre Arme fehlen und ihr Blick richtet sich auf die Achselhöhle des „Hauptmanns“ neben ihr. Üblich ist aber die Haltung der Magdalena als vor dem Fuß des Kreuzes kniend und dieses klagend umfassend. Schaut man etwas höher, sieht man, dass das Holz des Kreuzes Christi abgebrochen ist, hier fehlt ein Mittelstück. Die beiden Teile sind so nicht ursprünglich beieinander gewesen,

werden müssen. Wie hätten da an einem Seitenaltar ohne jeden Abstand zum „Volk“ Brot und Wein konsekriert werden können? Das höchste der Möglichkeiten war da die Verteilung von bereits konsekrierten Oblaten. Von einer weiteren Altarmensa berichtet R. Haupt (wie Anm. 3) S. 473.

⁹ Wie ich weiter zeigen werde, sollte hier ein größerer Altar gestanden haben, diese nicht leicht zu beseitigende Unregelmäßigkeit des Untergrunds war somit einst verdeckt.

die Reliefs passen einfach nicht in den Rahmen dieses Retabels. Der untere, an den Seiten durchbrochene schöne Rand fehlt ebenfalls.

Die Schlussfolgerung kann nur lauten: Hier sind verschiedene Retabel zu einem vereint worden. Weil der Altartisch keine eingravierten Weihekreuze aufweist, sollte man vermuten, dass das Retabel (mit Mensa) zu einem Seitenaltar gehörte, die mittlere Darstellung aber vielleicht zum ehemaligen Hochaltar. So eine Tat würde gut zum Jahr 1634 passen. Wir werden noch weitere Indizien dafür finden. Entsprechend werden also die beiden Apostel mit den Schuhen von einem anderen Retabel stammen. Dass es in einer Kirche mehrere Retabel gab mit Aposteldarstellungen ist nicht verwunderlich, wurde doch alle Kapellen als eigene Kirchräume verstanden und z.B. in Stadtkirchen auch gesondert mit zwölf eigenen Weihekreuzen versehen, die den Aposteln entsprachen. Außerdem wurden häufig Seiten- und Hauptaltäre in einer Kirche ähnlich gestaltet, besonders, wenn die Retabel zeitnah zueinander gestiftet wurden.¹⁰

Das Motiv der Kreuzigungsszene war für das Zentrum eines Retabels in der Zeit von 1450 bis weit in die Reformationszeit hinein verbreitet. In Ostfriesland sehen wir dafür gar die Mehrheit der mittelalterlichen Altäre so gestaltet.¹¹

Christus am Kreuz ist hier in Hohenaspe friedfertig dargestellt mit geradezu segnender Gebärde. Ein Engel fängt das Blut aus der Seite auf, der andere tat dasselbe wohl von der linken Hand Christi, für diese Art der Darstellung lassen sich auch andere Beispiele finden wie in Tettens (Ostfriesland). Jenes Retabel erinnert auch sonst in der Art des Schnitzwerks an

¹⁰ Vgl. die vielen Darstellungen in Justin Kroesen: Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen, Standort – Raum – Liturgie; Regensburg 2010.

¹¹ Justin Kroesen, Regnerus Steensma: Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung, Petersberg 2011 S. 60-125. Die Autoren stützen sich in diesem Kapitel auf Herbert Marwede: Vorreformatrische Altäre in Ost-Friesland, Diss. Hamburg 2006.

Hohenaspe. Das Retabel von Tettens wird auf die Zeit um 1480 datiert und eben auch einer nicht näher bestimmbaren „regionalen Werkstatt“ zugeordnet.¹²

Einer der beiden Mitgekreuzigten schaut gen Himmel, der andere scheint bereits gestorben zu sein. Ihre Arme sind wie auf anderen Retabeln oder Bildern ebenfalls nach hinten über die Kreuzarme gebunden.

Unter dem Kreuz links sieht man einen Mann mit Eisenhut¹³, unter ihm eine der drei Frauen, die Christus folgten. Sie scheint zu weinen und trocknet ihre Tränen mit ihrem Schleier. Neben dem Mann sieht man einen Juden, am „Judenhut“ erkennbar, der Christus spottend einen Vogel zeigt, wie wir sagen: Er hält Christus für verrückt. Ihm zugewandt sehen wir einen kleineren, offenbar Jüngeren (an den gepanzerten Beinen als Soldat gekennzeichnet) mit einem Stock, den wir als eines der traditionellen Leidenswerkzeuge (arma Christi) identifizieren können, einer Stange mit Essigschwamm. Die rechte Hand war erhoben, als schaute er zum bereuenden Schächer über ihm. Sein Unterarm ist nicht mehr erhalten. Entweder wies er mit ihm auf den zum Glauben gekommenen Mitgekreuzigten als Gegenargument dem Spottenden ihm gegenüber, oder aber er hatte in dieser Hand zudem den berühmten Speer in Händen und würde damit mit dem legendären „Longius“ zu identifizieren sein, dessen Speerspitze zu den Reichsinsignien des Kaisers gehörte und eines der zentralen Reliquien Europas bildete.

¹² Kroesen/Steensma (wie Anm. 11) S. 74f.

¹³ Es gibt eine ganze Reihe von Helmarten, durch die man manchmal auch auf das Alter einer Darstellung schließen kann. Die hier dargestellten weit verbreiteten „Eisenhüte“ wirken bereits wie ein „Cabasset“, auch Birnhelm oder Schützenhaube genannt, wie sie vor allem zu Beginn des 16. Jahrhunderts gebräuchlich wurden.

Darunter sehen wir Johannes mit dem Buchbeutel seines Evangeliums, der die trauernde Maria, Mutter Jesu, stützt, während Maria Magdalena das Kreuz unten umfasste.¹⁴

Auf der rechten Seite gibt es ebenfalls typischer Weise verschiedene Gruppen von miteinander redenden Personen: einmal diskutiert ein römischer Soldat (Eisenhut) mit einem Juden (Judenhut), dann zwei Juden miteinander, die man als Schriftgelehrte deuten kann. Darunter sieht man wie auf der linken Seite einen einzelnen Soldaten mit Eisenhut, unter ihm einen Soldat mit gepanzertem Beinkleid mit Dreiecksschild und einem langen Stock, als (jetzt oben abgebrochene) Lanze deutbar. Unter dem Wams sieht man den typisch vorgewölbten Brustpanzer. Seine Kopfbedeckung zeigt keinen hier zu erwartenden Helm, sondern eher eine schlichte Form, die fast an Kopfreif erinnert, wie sie ein Graf als Kriegstracht tragen konnte. Mit seiner Eckposition und dem Schild in der Hand, das gewöhnlich mit einem Wappen versehen war, könnte man auch an einen ritterlichen Stifter denken.

Daneben sehen wir den Hauptmann, der einem ungläubigen Juden sagt: „Fürwahr, dieser ist ein frommer Mann gewesen!“ (Lk 23,47) Der Hauptmann und Maria Magdalena unter dem Kreuz sind die, die Christus bekennen.

Weil es sich mit der Kreuzigungsszene um eine sehr häufige Darstellung des ausgehenden Mittelalters handelt, sollte man nicht zu viel in Details deutend hineinlegen. Keine Idee des Dargestellten ist neu. Es handelt sich um eine ganze Sammlung von Bildzitate, die hier zusammengesetzt wurden. Aber die realistische Darstellung gemäß der Zeit um 1500 ist frisch empfunden. So findet man wohl Darstellungen, auf denen die Körperhaltung der Schächer ähnlich dargestellt

¹⁴ Beispiele anderer Kreuzigungsdarstellung mit einem überlangen Kreuz zwischen den beiden Gruppen gibt es etliche, wie Sainte-Eulalie, Bordeaux; Kaiserdom Sankt Bartholomäus, Wahlkapelle, Frankfurt a.M.; Kirche Sankt Reinoldi, Dortmund, also sehr weit verbreitet.

worden waren, aber besonders für den Mann von uns aus links wird man schwerlich ein direktes Vorbild auf Retabeln oder Bildern finden.

Links oben sehen wir drei Szenen aus der Passion Jesu, beginnend mit dem Verhör Jesu vor Pilatus. Dieser sitzt auf einem hohen Gerichtsstuhl. Dabei ist seine rechte Hand optisch verkürzt auf einer Handlehne dargestellt, einerseits ein Hinweis darauf, dass der Schnitzer vielleicht eine Grafik oder ein Gemälde zum Vorbild nahm, andererseits ist es dem Charakter des Reliefs geschuldet. Die beiden Soldaten tragen spitzen Schuhwerk, modisch im Mittelalter, hier aber Kennzeichen der Rüstung. Der linke Mann, der Jesus hält, trägt einen Eisenhut und einen Wams über der Rüstung, der rechte Mann ist ganz und gar geharnischt in einen Plattenpanzer mit hochgeklapptem Visier. Sogar seine Hand ist gepanzert.¹⁵ Der Jesusfigur sieht man es besonders an: Gesicht, Hände und Füße, sonst Ausweis der künstlerischen Qualität des Schnitzers, sind sehr einfach gestaltet, nicht zu vergleichen mit dem Mittelbild.

Auch auf der Geißelungsszene, völlig traditionell gestaltet, ist Jesus nicht sehr gekonnt dargestellt, besonders sein rechter Arm zeigt das Unvermögen des Schnitzers. Auch hier handelt es sich um ein Relief, aus einem Stück gefertigt. Die Maler des 17. Jahrhunderts haben den unteren Hintergrund (Teil des Reliefs) grün gehalten. Ob die Sterne darüber auf dunkelgrünem Grund dem mittelalterlichen Original entsprachen, muss offen bleiben. Der Mann links hatte eine Rute oder Geißel in den Händen, die nicht erhalten ist. Seine Kopfbedeckung soll ihn offenbar als Juden bezeichnen, ob das aber dem Schnitzer noch bekannt war, der hier die übliche

¹⁵ Ich habe auf dem Retabel in seiner jetzigen Gestalt nicht weniger als zwölf Personen gezählt, die als „milites“, Ritter, bzw. Soldaten dargestellt wurden. Das Mittelalter war bis zu seinem Ausgang durch die Ritterkultur geprägt, hier vor Ort hatte der Adel die Grundherrschaft, die das Patronat für die Kirche innehatte.

Darstellungsart kopiert hatte, darf man auch offenlassen. Beinkleid und Schuhe meinen eher einen „Kriegsknecht“, also Römer.

Bei der Kreuztragung barmt Maria die Hände und scheint zu beten. Hinter ihr ist das Tor Jerusalems zu sehen. Der Bauer ist mit einem „Gugel“ über dem Mantel bekleidet. Er trägt im Unterschied zu den Soldaten Schuhe, vorn rund, also keine höfische Kleidung. In der Tasche steckt etwas, es meint vielleicht zwei Brote, was ihn als Landwirt kennzeichnen sollte. Der geharnischte Soldat hat wieder den Eisenhut und zieht am Strick Jesus wie einen Esel hinter sich her. Auch das ist keine originelle Erfindung dieser Werkstatt. Die Dornenkrone ist im Übrigen auch anders geschnitzt als im Kreuzigungsbild.

Bei entsprechenden Bildfolgen könnte man sich noch weitere Motive denken wie das Abendmahl, das Verhör vor dem Hohen Rat oder die Auferstehung Jesu. Auch bei diesem Retabel ist zu sehen, dass die Motive nicht die einfache Gleichung hergeben, dass Retabel grundsätzlich bei Festzeiten geöffnet und in Fastenzeiten oder an normalen Tagen geschlossen waren. Sollte man in der Passionszeit diese Bilder verborgen haben, aber zu Ostern zeigen?

Bilder des „Marienlebens“ sieht man auf der anderen Seite, beginnend mit der Verkündigung. Diese Darstellungen sind geschickter als die Passionsszenen gestaltet, was vor allem an Gesicht und Händen abzulesen ist. Gabriel hält in seiner Rechten eine Palme, in der Linken wird sich einmal (entsprechend ikonographischer Tradition) ein Schriftband befunden haben. Auf jeden Fall sollten wir uns im hohen Krug eine Lilie vorstellen. Bei dem Buchständer vor Maria scheint sich ein Irrtum eingeschlichen zu haben: Aus der

perspektivischen Darstellung des Pultes ist ein Holzklotz geworden.

Bei dem Weihnachtsbild hält Joseph schützend seine Hand über der Kerze: Christus ist das Licht der Welt. Er ist der alte Mann, hier sogar mit Tonsur wie ein Mönch.¹⁶ Er wurde ja nicht als leiblicher Vater dieses Kindes angesehen. Alle sehen auf dieses Licht, nicht auf das Kind, das nackt unten liegt wie bei dem berühmten Weihnachtsbild von Roger van der Weyden. Selbst Ochs und Esel schauen auf das Licht. Auch die drei Engelchen sind typisch für diesen Bildtypus, aber die gesamte Darstellung mit Joseph und der Kerze finden wir nicht häufig. Es gibt Bilder, auf denen er eine Laterne trägt und eine Hand schützend (oder sie wärmend) darüber hält, so auf einem geschnitzten Flügelaltar in Hemmerde bei Unna in Westfalen, jetzt im Städtischen Museum in Braunschweig oder auf einem Altargemälde im Universalmuseum in Graz, wo in der Laterne sich eine Kerze befindet, so auch auf dem Altarretabel von Groß-Linden. Joseph nur mit Kerze und darüber gehaltener Hand sieht man auf dem Retabelgemälde im Hohaus-Museum Lauterbach (Vogelsbergkreis) und in Dausenau. Bekannter sind Szenen, auf denen Joseph Feuer macht. Auf allen diesen Beispielen liegt das Jesuskind nicht in der Krippe, sondern auf dem Fußboden.

Hintergrund ist die Biblia Pauperum der Zisterzienser, wo der Geburt Jesu die Gotteserscheinung im Brennenden Dornbusch Ex 3 allegorisch zugeordnet wird.¹⁷ Christus ist das Licht der Welt, in ihm offenbart sich Gott der Welt. Das wirklich Besondere unserer Darstellung in Hohenaspe ist, dass sich hier die Blicke Marias nicht auf das Kind, sondern auf das Kerzenlicht richtet, ein Zeichen, dass man sich der

¹⁶ In Schedels Weltchronik von 1493 (Blatt XCVI) ist Joseph ganz und gar als Mönch dargestellt.

¹⁷ Maurus Berve: Die Armenbibel – Herkunft, Gestalt, Typologie; Beuron 1989 Tafel 4.

Aussage der Biblia Pauperum in dieser Sache noch bewusst war.

Typisch ist die Anbetungsdarstellung. Nicht einzigartig, aber schon als etwas seltsam kann man den schwarzen König ansehen, auf den ersten Blick wie in voller Ritterrüstung. Er gleicht so gängigen Mauritiusdarstellungen, dem dunkelhäutigen Ritterheiligen. Allerdings könnte man ihn sich bei anderer Bemalung deutlich ziviler vorstellen. Er trägt seine Krone in der Rechten, in der Linken einen Schatz, der weder Gold, Weihrauch noch Myrrhe anzeigt, sondern eher einem Reliquienbehälter, bzw. einer Monstranz gleicht. Der älteste der drei Könige, sie sind wie üblich in drei Altersstufen und den drei Erdteilen zugeordnet, „tut seinen Schatz auf“, und das Kind beginnt damit zu spielen. Auch das sieht man auf anderen Darstellungen.¹⁸ Weitere Themen des Marienlebens sind gewöhnlich die Begegnung mit Elisabeth, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten und andere Szenen, wie wir sie zum Beispiel von dem berühmten Zyklus Dürers (nach 1500 bis 1511 entstanden) kennen.

Über den Szenen befinden sich geschweifte spätgotische Bögen mit jeweils sieben Kreuzblumen, dahinter eine Reihe gotische Fenster, darunter einige Dreipässe, heute zumeist beschädigt. Unten am Retabel befinden sich durchbrochene Schmuckleisten, nur in der Mitte nicht, Hinweis darauf, dass hier etwas später passend gemacht worden ist. Über der Mittelszene haben wir drei gotische Baldachine, die man entsprechend durch Verschiebung der Winkel dem Rahmen anpassen konnte. Sie werden von dem anderen Retabel übernommen worden sein, von dem die Kreuzigungsszene stammt. Über allem sind 32 Kreuze angebracht, im

¹⁸ Z.B. im Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

geschlossenen Zustand sind davon 16 zu sehen, passend zur Fußzahl des Maßes, sie verdoppelnd.

Wir haben also ein Retabel vor uns, das zwar auf den ersten Blick einheitlich erscheint, aber die Figuren innen stammen von mindestens zwei Altären. Ich sage mindestens zwei, denn dem Kirchengrundriss nach darf man vermuten, dass es neben dem Hauptaltar in den Seiten jeweils weitere Altäre gegeben hat, die Kirche wird insgesamt drei Altäre gehabt haben.¹⁹

Dazu müssen wir uns der Baugeschichte der Kirche von Hohenaspe zuwenden.

Zur Baugeschichte der Kirche von Hohenaspe besitzen wir eine ganze Reihe von Äußerungen von Richard Haupt im Buch: Geschichte und Art der Baukunst in Nordelbingen²⁰. Aufgrund dieser Beobachtungen lässt sich die Baugeschichte so rekonstruieren: Der untere Teil des westlichen Kirchenschiffs entstammt frühester Zeit mit den (ehemals) zwei kleinen Portalen im Süden und Norden. Dann wurde das Kirchenschiff erhöht, was an den gotischen Fenstern im Kirchenschiff ersichtlich ist. Weiterhin gab es die Umwandlung der Kirche in die Kreuzform. Die seitlichen Schiffe waren überwölbt. Wie die Pfeilerform anzeigt, waren sie noch nicht so lang wie jetzt. Geht man von einer quadratischen Form aus, hätte ein Retabel wie das jetzt vorhandene in aufgeklapptem Zustand mit weniger als 5 m ausreichend Platz gehabt. Man muss nicht davon ausgehen, dass die Retabel aus der Umbauphase stammen, für den Zweck der Nebenaltäre brauchte es nicht zwingend Retabel, sie waren aber zumindest in der 2. Hälfte des 15.

¹⁹ Von einer weiteren, abgestellten Altarplatte berichtete auch noch R. Haupt.

²⁰ R. Haupt: Geschichte und Art der Baukunst in Nordelbingen; Band 6 von: Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig=Holstein, Heide 1925. Die einzelnen sachlich geordneten Hinweise findet man unter dem Stichwort „Hohenaspe“ im Register.

Jahrhunderts üblich. Diese Frage stellt sich wegen der jetzt vermauerten drei Fenster im Chor.²¹

Der Text auf der Predella verweist auch auf eine Renovierung der gesamten Kirche. Vielleicht kam der wirkliche Umbau aber auch erst im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Errichten der jetzt sichtbaren großen Grabanlage zustande. Jedenfalls wurde eine größere Tür für das gräfliche Grabgelege nötig, als es die kleinen Pforten des Kirchenschiffes boten. R. Haupt erklärt die Gestaltung der Nordwand mit dem Wechsel von Feldsteinen und Mauerschichten für eine „Laune des 18. Jahrhunderts“. Die (symmetrische) Umgestaltung der Seitenschiffe ist also der Anlage der Gruft und ihres späteren Überbaus zuzurechnen. Dadurch wurden jedenfalls die Seitenaltäre zum Problem, die einfachste Möglichkeit war ihre Zusammenfassung zu einem neuen Hauptaltar.

In dem dafür verwendeten Retabel, ehemals ein Seitenaltar, jetzt Hauptaltar, befanden sich die schlichteren Figuren, also einiger der Apostel und die drei Passionsszenen. Es wird sich bei dem erhaltenen Retabel innen um einen Passionsaltar gehandelt haben.

Wenn wir von drei Retabeln ausgehen, wie es nach Justin Kroesen als Normalform für Dorfkirchen galt, zumal, wenn sie in Kreuzform gebaut waren, ist zu überlegen, ob die Apostel alle von einem, von zwei oder drei Retabeln stammen. In seinem Buch über die Seitenaltäre sieht man auch an mehreren Bildbeispielen, dass man gern die Retabel einer Kirche nach einem einander ähnlichen Grundmuster gestaltete.

²¹ Wurden gleich im Zuge der gotischen Erweiterung der alten romanischen Kirche die neuen Fenster durch ein großes Retabel verstellt? Die jetzigen Seitenfenster jedenfalls sind barocker Art.

Das erste Unterscheidungsmerkmal sind die Schuhe, an zwei der Apostel zu sehen, das sind der junge blonde Mann mit dem Schwert (Matthias) und Jakobus d.Ä. mit der Pilgermuschel am Hut.

Die erhaltene Darstellung in der Mitte vom Kreuzigungsgeschehen passt nicht recht in den Mittelrahmen, mindestens ein Retabel muss also größer gewesen sein. So sind auch einige Apostelfiguren sind größer (höher und zumeist auch umfangreicher) als die anderen. Bleibt man bei der Unterscheidung gemäß der Schuhe als weiteres Unterscheidungsmerkmal, ergeben sich drei Gruppen (zählt man von links):²²

1	2	3	4	5	6		7	8	9	10	11	12	

größere Figuren – 2,4,5,7,11 und 12,
 Figuren mit Schuhen – 3 und 10,
 restliche Figuren – 1,6,8,9.

Die Figur 7 musste man offenbar sogar um das Fußpodest kürzen, damit sie noch in den Rahmen passt.

Wir haben es Figuren aus allen drei Retabeln der Kirche zu tun:

Hauptaltar – große Apostelfiguren 2,4,5,7,11,12. Mittelteil mit der Kreuzigungsszene. (größere Maße)

Nebenaltar 1 - Apostel 3 und 10.

Nebenaltar 2 – Apostel 1,6,8,9.

²² 3 – Matthäus (Schwert); 7 – Jakobus der Ältere (Schwert) 8 – Johannes; 10 – Jakobus der Ältere (Muschel); 11 – Philippus (Doppelkreuz); 12 – Simon Zelotes (Säge)

Ich bin geneigt, dem Nebenaltar 1 dem Marienleben und dem Nebenaltar 2 dem Passionszyklus zuzuordnen, aber das ist nicht viel mehr als ein Gefühl, das darauf beruht, dass mir die Apostel dieser Gruppe am wenigsten geschickt gestaltet vorkommen und so den Passionsszenen am ehesten entsprechen.

Einer der Nebenaltar-Retabel (mit teilweise ausgetauschten Figuren) ist der jetzt noch erhaltene. Das bedeutete im Klartext, dass man 1634 aus drei vorhandenen Retabeln einen machte und dabei die kleinere Form wählte: Die Bildszenen hätten in zu großen Nischen verloren gewirkt, wenn solche überhaupt im Hauptaltar vorhanden waren. Für die um etwa 10 % kleineren Apostel hätte das gleiche gegolten. Die Maße des Retabels mit der Kreuzigungsszene hätten dann vermutlich 9x9 Fuß im geschlossenen, 18x9 Fuß im geöffneten Zustand betragen. Einfacher erschien es, eines der kleineren Retabel für die Zusammenstellung zu wählen mit den entsprechenden Folgen vor allem in der Mitte. So konnte die Gemeinde auch wesentliche Bildteile aller ihrer Retabel in der neuen Gestaltung wiedererkennen.

Vermutlich hatten die beiden Nebenaltäre in ihren Retabeln also jeweils sechs Szenen (eine Marienreihe und eine Passionsreihe mit der Auferstehung) in den oberen Gefachen, unter ihnen 12 Apostel und eine Mitteldarstellung, das legt das erhaltene Retabel nahe.²³ Was die Mitte der Nebenaltarretabeln gebildet hatte, kann man nur vermuten, am wahrscheinlichsten ist ein Kreuz mit Maria und Johannes, wie wir sie von den Triumphkreuzen kennen im Passionsaltar und eine Marienkrönung im Marienaltar, in den Augen des

²³ Schaut man genau hin, gewinnt man den Eindruck, als passten die Marienbilder rechts nicht wirklich in den Rahmen. Sie sind zwar nicht bedeutend größer als die Passionsszenen, aber sind doch von anderer Machart anders.

17. Jahrhunderts für die Lutheraner ein sehr „katholisches“ Motiv. Auch bleibt offen, was am Hauptaltar neben den Aposteln zu sehen war, wenn es sich da überhaupt um einen Wandelaltar gehandelt hatte. Denkbar ist auch eine einfache Tafel mit sechs Aposteln links und sechs Aposteln rechts, die größeren Maße dieser Apostelfiguren würden es hergeben. Dann wären über den Aposteln ähnliche Baldachine zu denken, wie sie jetzt nur über den drei Kreuzen in der Mitte zu sehen sind. So jedenfalls kann man es nach üblichen Mustern des Mittelalters annehmen. Vorstellbar ist auch, dass im Mittelteil wie in Tettens neben der Golgathaszene zwei große Figuren gestanden haben, von denen dann eine sicher der Heilige Michael (Patrozinium der Kirche zu Hohenaspe) gewesen wäre. Aber damit wären wir endgültig im Bereich der Spekulation angekommen. Ebenso wenig wissen wir von dem, was Predellen und Außenflügel an Gemälden zierten.

Eine Zuordnung der Retabel zu Werkstätten wage ich nicht, dieser Frage müsste besonders nachgegangen werden. Zur zeitlichen Einordnung lässt sich nicht mehr sagen, solange keine Zuordnung gelingt: Irgendwann zwischen 1450 und 1520, allerdings eher jüngeren Datums, was die Helmform der Cassaba bei den Soldaten nahelegt. Die einfachste Vermutung, und dem sollte man in der Regel zunächst folgen, wäre ein Zusammenhang mit der Erweiterung der Kirche²⁴, als sie ihre Kreuzform erhielt.

Bleibe die Frage, wer die Retabel gestiftet, und evtl. auch die spätgotische Erweiterung getragen hatte. Infrage kommen dafür zwei Instanzen, einmal die Familie von Krummendieck, deren prominentester Vertreter für jene Zeit Bischof Albert II. Krummendieck (1417 oder 1418 – 1489, Bischof ab 1466)

²⁴ Haupt (wie Anm. 3) S. 471. „Um 1500“ nahm er an, begründet die Vermutung aber nicht.

war, zum anderen das Zisterzienserinnenkloster zu Itzehoe, das im Bereich des Kirchspiels Hohenaspe Teilbesitz hatte. Beim Marienaltar mag man an sie denken, schon wegen der bemerkenswerten Darstellung von Joseph gemäß der Biblis Pauperum. Die von Krummendieck waren eng mit dem Kloster in Itzehoe verbunden. Ida Krummendieck war 1488 Nonne in Itzehoe²⁵. Es gab auf einem alten „großen Stuhl“ mal eine Liste von Kirchenpatronen der Familie, diese ist aber nicht wörtlich überliefert.²⁶ Vielleicht sind die Namen noch unter einer Farbschicht wiederzufinden.

Das Marienretabel bietet dem Intellekt und künstlerisch Gebildeten größeren Genuss. Der Passionsaltar aber ist auch in seiner weniger raffinierten Form ein Zeugnis für die Frömmigkeit der Landbevölkerung, vielleicht sogar ihre eigene Stiftung, so einfach, wie er gestaltet war, also bezahlbarer.

1894 schrieb der Jesuit Wilhelm Schmitz über die Frömmigkeit im ausgehenden Mittelalter „besonders in Dänemark“ und führte dabei etliche Quellen aus²⁷. In Bezug auf die Passion erwähnt er eine Veröffentlichung von 1509 für Betrachtungen in der Karwoche, man solle morgens und abends 15 Vaterunser und Ave Maria beten, bedenken, welchen Schmerz Maria der Tod Jesu bedeutete und sich zu Ostern mit ihr freuen. Christiern Pedersen (1480-1554) empfahl, bevor er zum Lutheraner wurde: möglichst oft die Messe hören, der Predigt beizuwohnen (die kein Teil der Messe war), Gutes tun, Almosen geben, um die Erlangung der ewigen Seligkeit zu beten, Gott danken und an seine Sünden

²⁵ Archiv für Staats- und Kirchengeschichte Band 4, Altona 1840 S. 376ff. Zu Ida Krummendieck als Küsterin des Klosters S. 387.

²⁶ Neues staatsbürgerliches Magazin mit besonderer Rücksicht auf die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg (1836) S. 861.

²⁷ Wilhelm Schmitz S.J.: Der Einfluss der Religion auf das Leben beim ausgehenden Mittelalter, besonders in Dänemark, Freiburg i.Br. 1894 (Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach 61.).

denken, die man seit der letzten Beichte begangen habe, um in sich Reue zu erwecken.²⁸ Die Betrachtung der Retabel diente diesen Zielen.

Ein anderer Blick mag der Zeit der Restaurierung 1634 gelten: Diese war nicht nur ein Ausdruck des Respekts gegenüber althergebrachtem Glauben. Man wählte die Szenen aus, die auch in evangelischen Zeiten narrativen Wert hatten, die Passionsgeschichte und von der Marienverehrung die Weihnachtsdarstellungen und die Verkündigung Marias, sowie die Kreuzigungsdarstellung, wie man sie auch in der Neuzeit im norddeutschen Raum gern als Altar neu gestaltete. Jetzt war außer den biblischen Gestalten kein Heiliger mehr auf dem Retabel zu finden. Es diente auch nicht mehr vor allem dem Seelenheil einer Patronatsfamilie, wenn sie etwas für die Kirche stiftete, sondern sie ehrte sich selbst indirekt vor dem Volk, indem sie diese Spende zur Ehre Gottes und zum Schmuck der Kirche bestimmte. Gute Werke galten nicht mehr als für das Jüngste Gericht und das ewige Leben als verdienstlich, sollten aber als Frucht des Glaubens dennoch getan werden. Sie selbst sahen sich in ihrer Funktion als Grundherrscher und Detlef Rantzau als königlicher Amtmann für Steinburg mit entsprechendem Patronat als verantwortlich für die Dorfkirchen, und das hieß: für die fromme Erziehung ihrer Untergebenen. Außerdem diente so die kleine Dorfkirche für sie als eine ihnen angemessene Grablege.

Zur Passionszeit dichtete Johann Heermann (1585-1647) in jener Zeit die Zeilen: Jesus, „Was ist die Ursach solcher Plagen? Ach, meine Sünden haben dich geschlagen! Ich, oh Herr Jesu, habe dies verschuldet, was du erduldet!“ Zur Sünde rechnete man auch Ungehorsam gegenüber der

²⁸ Schmitz (wie Anm. 27) S: 19-21.

Obrigkeit und gesellschaftlicher Normen, nicht aber das Töten von vermeintlichen Hexen. Als Frömmigkeit wurde mehr und mehr ein persönliches Verhältnis zum Heiland pietistischer Art verstanden. Der Altar schmückte und ehrte nun (in der Neuzeit) die Kirche, seine alte liturgische Funktion hatte sich im 17. Jahrhundert gründlich geändert, auch wenn nach wie vor dort Abendmahl gefeiert wurde. Die Herrschaft schuf sich über ihrer großen Grabanlage ein mächtiges Gestühl, das sie im wahrsten Sinn des Wortes von den Untertanen abhob.²⁹ Die Stiftung von Geld für Altar, Taufbecken und Predigtstuhl war als ein Gnadenakt im Rahmen von Patronatspflichten angesehen, also auch als ein Akt der frommen Untertanenerziehung. Im späten Mittelalter wurden in der Kirche die Grenzen anders gezogen, vor allem zwischen Klerus und Laien.

Heute ist das Retabel uns eine Erinnerung an alte Zeiten, ein „Kunstdenkmal“, das wert ist, erhalten zu werden. Außerdem möchte mancher gern wissen, was es damals mit dem allen hier auf sich hatte. Oder dient das Retabel mit seinen Figuren der Gemeinde immer noch, und wenn, auf welche Weise im Gebet? Es bildet auch heute die Rückseite des Altars und erzählt von ehemals Herrschenden und den ihnen Untergebenen und was sie geglaubt und gehofft und bedacht hatten.

Martin Grahl, März 2021

²⁹ Dazu: Kerstin Aßmann-Weinlich: Adelskultur im Kirchenraum - Herrschaftsstände in Schleswig-Holstein aus nachreformatorischer Zeit, Diss. Kiel 2010.