

Praktiken der Präsentation: Der Halderner Altar im Spiegel alltags-, religions-, körper- und raumbezogener Zuschreibungen

Antje Roggenkamp

Diese Studie befasst sich mit einem prominenten Sammlungsstück des *LWL-Museums für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum* in Münster. Im Fokus stehen Praktiken der Präsentation, die den *Halderner Altar*¹ zu den Dingen der Sammlung in Beziehung setzen. Der Aufsatz rekonstruiert die Präsentation des Altars, zugleich adressiert er ihn als religiöses Ausstellungsobjekt. Da über die Herkunft des Altars viel diskutiert und noch mehr geschrieben wurde, interessiert zunächst, welche konkreten Bezüge die aktuelle Präsentation in der Mittelalterabteilung diesbezüglich nahelegt und welche ex- oder impliziten Kriterien hinter seiner Kontextualisierung stehen (1). Betonungs- und Auslassungspraktiken im Umgang mit dem ursprünglich religiösen Objekt gehen Bezügen zwischen dem Altar und den ihn umgebenden Fragmenten und Räumen nach (2). Eine exemplarische Analyse widmet sich Praktiken der Einbettung und Kontextualisierung, die im Museum zeitgenössisch bzw. retrospektiv aufgerufen werden; zudem wird sein spannungsvolles Gegenüber zu einem modernen Kunstwerk diskutiert (3). Schließlich werden Bewegungs-, Nutzungs- und Positionierungspraktiken thematisiert, die sich für den Flügelaltar aus seiner aktuellen Präsentation ergeben (4).

1 Die in der älteren Literatur gebräuchliche und auch im Folgenden gelegentlich verwendete Bezeichnung »Altar« ist etwas ungenau, präziser müsste es eigentlich heißen »Retabel oder Altar-Aufsatz« vgl. Kammann, Patrick/Marx, Petra: »Meister von Schöppingen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln: Wienand Verlag 2014, S. 76–79. Ein Digitalisat des Altars ist u.a. zugänglich über die Deutsche Digitale Bibliothek. Ein Stemma ermöglicht den Zugriff auf Außen- und Innenseiten: Halderner Altar – Schauseite (Erste) (vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4KVAT3KFS-D7MSE4ZPXIQZHB2IZTLM2LC> abgerufen am 02.11.2024); Halderner Altar – Schauseite (Zweite) (vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HQHGNZ2FGFH36PHV5HYQDEFYJ26MYFE> abgerufen am 02.11.2024).

1. Präsentationspraktiken: Religiöse Dinge und ihre Präsentation im Kontext musealer Räume

Ein Objekt aus Westfalen zeigen

Der älteste Altar des *Schöppinger Meisters* (1440/1450)² ist fast am Ende der Mittelalter-Abteilung in der Mitte eines großen Saals aufgestellt (Abb. 1). Er hat seinen festen Platz zwischen verschiedenen Bildtafeln aus mittelalterlichen Retabeln sowie einem Holzrelief und einer Steinskulptur gefunden. Bildtafeln und Vitrinen hängen ihm auf der Rückseite gegenüber, seiner Vorderseite korrespondiert ein als moderne Collage gestaltetes Kunstwerk.³ Der Ausstellungsaal selbst folgt auf einen längs gestreckten Raum, in dem verschiedene Fragmente aus westfälischen Klöstern eine Rekonstruktion der Klosterkirche aus der ehemaligen Zisterzienserabtei Marienfeld umgeben. Ein kompakter, labyrinthisch konstruierter Saal schließt sich an, in dem aus Sandstein gefertigte gewaltige Statuen biblische Personen zeigen (Abb. 2). Sie stammen u. a. aus dem St. Paulus-Dom, der dem Museum gegenüberliegt.



Abb. 1: Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Dass sich der Altar heute in der westfälischen Sammlung befindet, war nicht immer selbstverständlich. Der Berliner Kunstexperte und Direktor des gleichnamigen Museums, Wilhelm von Bode⁴, schrieb den Altar ursprünglich dem rheinischen Umkreis zu. Das Retabel wurde daher Ende des 19. Jahrhunderts an ein Kölner Museum verkauft. Ein halbes Jahrhundert später gelangte es im Tausch gegen ein rheinisches Parament in die westfälische Sammlung.⁵ Dass der Altar westfälischen Ursprungs ist,

2 Rensing, Theodor: Der Meister von Schöppingen, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1959, hier S. 7; Kammann/Marx, Meister von Schöppingen, S. 76.

3 Fisch, Ingrid: Das Kunstwerk des Monats Dezember 2018: Anke Feuchtenberger, Tracht und Bleiche, Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum 2018.

4 Zu Wilhelm von Bode vgl. Beitrag »Kunst-Gläubig?« von Petra Marx in diesem Band.

5 Vgl. Pieper, Paul: »Als der Kunstverein den Halderner Altar erwerben wollte«, in: Westfalen 1959 (1981), S. 126–130.



Abb. 2: Außenflügel mit Durchgang; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuk/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

zeigen stilistische und motivische Vergleiche.⁶ Der Einfluss westfälischer Vorgänger wie Conrad von Soest (1370–1422) auf die Darstellung von Kalvarienberg und Kreuzesabnahme gilt als gesetzt, auf Bezüge zu den Meistern des Warendorfer Altars sowie des Daruper Retabels wurde hingewiesen.⁷ Verbindungen zu den altniederländischen Meistern sind deutlich erkennbar.⁸ Ein Einfluss flämischer Malerei scheint für den Halderner Altar – im Unterschied zu dem etwas jüngeren Schöppinger Retabel – weniger wahrscheinlich.⁹

Der Werkstatt des Schöppinger Meisters werden zwei weitere, etwas jüngere Retabel zugeschrieben.¹⁰ Ein aus den Jahren zwischen 1450 und 1455 stammender Altar aus der Petri- bzw. Wiesenkirche in Soest, der sich im Bode-Museum befand, wurde im zweiten Weltkrieg zerstört.¹¹ Ein weiteres Retabel befindet sich in der Gemeindekirche St. Brictius in Schöppingen, es wurde um 1453/54 fertiggestellt, zog mehrfach um und steht heute wieder an seinem ursprünglichen Platz.¹² Man hat Vermutungen darüber angestellt, welche Gründe Bode bewogen haben könnten, den Altar für rheinisch zu halten. Die Nähe zum Soester Altar konnte ihm nicht verborgen geblieben sein.¹³ Ein plausibles Argument für die rheinische Zuschreibung mag der Fundort in Haldern ge-

6 Mit Blick auf den Halderner Altar wurden für einzelne Figuren und Szenen Einflüsse von Hans Multscher und Lukas Moser (beide Ulm) diskutiert, vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 17.

7 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 9, 13, 16f.

8 Borchert, Till-Holger: Van Eyck bis Dürer, Stuttgart: Belser 2010, S. 221; Rensing: Meister von Schöppingen, S. 11.

9 Borchert: Van Eyck, S. 224; Rensing: Meister von Schöppingen, S. 21, 26.

10 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 6.

11 Borchert: Van Eyck, S. 221f; vgl. auch Pieper, Paul: »Westfälische Maler der Spätgotik«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 30 (1952), S. 77–131, hier S. 85–87.

12 Böcker, Wolfgang: Eine gemalte Predigt. Der Schöppinger Altar, Münster: dialogverlag 2020.

13 Bodes Zuschreibung jedenfalls hielt den westfälischen Kunstverein zunächst davon ab, das Retabel zu erwerben, vgl. Pieper: Kunstverein, S. 128.

wesen sein.¹⁴ Zudem können sammlungstechnische Gründe eine Rolle gespielt haben.¹⁵ Die Präsentation im Museum dürfte die Frage einer möglichen rheinischen Provenienz insofern aufgreifen, als dem sog. Halderner Altar in der westfälischen Sammlung zwei Bildtafeln aus dem Kölner Raum gegenüber hängen.¹⁶

Außen- und Innenseiten dokumentieren

Die drei Bildtafeln des Altars – zwei quadratische und eine große rechteckige – zeigen auf den Innenseiten Szenen aus der Passionsgeschichte: das Leiden und Sterben Jesu, den Umgang mit seinem Tod sowie seine Auferstehung. Auf der Außenseite befinden sich zwei quadratisch aufgeteilte Bildtafeln, von denen eine verschiedene Szenen aus dem Leben und Sterben Johannes des Täufers schildert. Ein kirchlicher Würdenträger ist auf der zweiten Tafel ähnlich dargestellt.¹⁷ Die längliche Tafel dazwischen zeigt die hölzerne Rückenansicht des Altars; die Anordnung der Tafeln scheint nicht verändert worden zu sein.¹⁸ Zudem hat sie Parallelen im norddeutschen Raum.¹⁹ Die Bilderfolge greift auf ein um 1400 eingeführtes, hier allerdings abgewandeltes (Bild-)Programm zurück:

»Für die gemalten Seiten gab es [...] drei Themenkreise: die Vita des Kirchenpatrons, meist legendarischen Inhalts, Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, die zugleich die wichtigsten Elemente aus der Jugend Christi darstellten, und die Szenen der Passion des Herrn.«²⁰

Neben Johannes dürfte der kirchliche Würdenträger im Namen der Kirche eine besondere Rolle gespielt haben. Die Bilderfolge schreibt den Außenflügeln eine spezifische Bedeutung zu: Wegen der Darstellung von Täufer und Würdenträger ist auch ein Doppelpatrozinium vermutet worden.

Halten wir fest: Der Altar weist darauf hin, dass er ursprünglich für eine Kirche geschaffen worden ist, die Johannes dem Täufer sowie einem kirchlichen Würdenträger geweiht gewesen sein dürfte. Vieles spricht dafür, dass der Würdenträger mit Liudger,

14 Die Halderner Kirche, auf deren Dachboden der Altar 1893 aufgefunden wurde, scheidet als Provenienzzort nicht nur wegen der geringen Größe des Chorraums, sondern auch insofern aus, als die Kirche dem hl. Georg geweiht worden war, vgl. Pieper: Spätgotik, S. 82.

15 Bode wollte den Altar für seine eigene Sammlung erwerben, vgl. Pieper: Kunstverein, S. 127.

16 Zum Korbacher Franziskaner, der Bildtafeln für St. Pantaleon in Köln anfertigte, vgl. Meier, Esther: »Das Kalvarienbergretabel des Korbacher Franziskaners: Rekonstruktion eines stilgeschichtlichen Problemfalls«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 85/86, (2007/2008), S. 345–365.

17 Vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 14f; Pieper, Paul: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster: Aschendorff Verlag 1986, hier S. 118; Böcker: Predigt, S. 11.

18 Vgl. u. a. Böcker: Predigt, S. 8.

19 Explizit verwiesen wird in diesem Zusammenhang auch auf die Parallelen zwischen Hans Raphon und dem Schöppinger Meister, vgl. Arndt, Karl: »Das Retabel der Göttinger Paulinerkirche, gemalt von Hans Raphon«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 188–219, hier S. 199f.

20 Kahsnitz, Rainer: »Das Hochaltarretabel in St. Jacobi zu Göttingen«, in: Noll/Warnecke, Kunst und Frömmigkeit, S. 45–82, hier S. 50.

dem ersten Bischof von Münster, gleichzusetzen ist.²¹ Man verweist in diesem Zusammenhang auf eine ältere romanische Kirche in Billerbeck.²² Diskutiert wird auch das Zisterzienserinnenkloster in Schledenhorst bei Haldern, das nach 1803 aufgegeben und 1806 zerstört worden ist.²³

Ein Retabel als Artefakt inszenieren

Der Ausstellungsraum ist durch den Altar in zwei Hälften geteilt. Dinge und Artefakte²⁴ werden – nach Innen- und Außenseite getrennt – auf verschiedene Weise präsentiert. Sieht man genauer hin, so sind die beiden Seitenflügel so angeordnet, dass sie weniger dem direkten Vergleich als vielmehr den Beziehungen zu den gegenübergehängten Gegenständen zuarbeiten. Die *ursprüngliche Innenseite* tritt mit Gegenständen in Beziehung, die Aspekte von Leiden, Sterben und Auferstehung thematisieren: Eine Kreuztragung aus Baumberger Sandstein, die Erhöhung Heinrichs des II. neben einem Kalvarienberg auf einem weiteren Tafelbild (Abb. 3)²⁵ sowie zwei Darstellungen des Korbacher Franziskaners – Christus in der Vorhölle sowie die Auferstehung Christi aus dem Kölner Raum²⁶ – prägen den vorderen Bereich. Die Dinge laden zu Praktiken des Vergleichens ein, insofern sie das Leiden Jesu auf stilistische und z. T. auch materielle Aspekte hin erschließen. Die fortstrebenden Seitenflügel auf der *ursprüng-*



Abb. 3: Heinrichstafel; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

21 Pieper, Paul: »Ludger oder Martin auf dem Halderner Altar?«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 45 (1967), S. 124–130.

22 Kammann/Marx: Meister von Schöppingen, S. 76; Böcker: Predigt, S. 114f.

23 Vgl. Pieper: Kunstvereine, S. 127f.

24 Zur polyvalenten Terminologie vgl. Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 118 (2021), S. 241–265, hier S. 244f.

25 Zum Meister der Barbara-Legende vgl. Marx, Petra: »Heinrichstafel, um 1494«, in: Arnhold/Krause/Staab, Einblicke – Ausblicke, S. 88–89.

26 Meier: Kalvarienbergretabel, S. 345f.

lichen Außenseite sind den Betrachtenden nicht unmittelbar zugänglich. Sie treten aber mit anderen Artefakten in Kontakt. So sind im rückwärtigen Bereich in einer Art Galeriegang allerhand Dinge und Bildtafeln aufgestellt: Glasvitrinen schützen figürliche Heilige wie Jakobus oder Rochus, deren überregionaler Bekanntheitsgrad jenem des ersten Bischofs von Münster entsprechen dürfte (Abb. 4). Szenen aus dem Leben und



Abb. 4: Kreuztragung mit Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Sterben Johannes des Täufers treten dem rechten Flügel entgegen. Zwei gerahmte Tafeln, die je sechs Apostel mit ihren Folterwerkzeugen abbilden, sind dem leeren mittleren Korpus des Altars gegenüber angebracht. Sie bringen zudem eine neue Dimension ins Spiel: Da die Bilder nicht geschnitzt, sondern gemalt sind, deuten sich Bezüge auf den ursprünglich religiösen Raum an. In der Schöppinger Kirche befinden sich just jene Personen über und seitlich vom Retabel angeordnet: Apostel und Märtyrer, die als Attribut jenes Ding in den Händen halten, das – der jeweiligen Legende nach – ihren Tod verursacht hat.²⁷ Die Abfolge von Propheten und Jüngern Jesu bringt im Chorraum von St. Brictius ein quasi heilsgeschichtliches Programm zur Sprache. Wenn die Präsentation der ursprünglichen Außenseite im Museum auch einen direkten Vergleich der Flügel untereinander erschwert, so eröffnet sie zugleich neue Perspektiven: Die Seitenflügel des Altarretabels treten mit anderen religiösen Objekten in Beziehung. Sie werden nicht selbst als religiöse Artefakte inszeniert, sondern als Abfolge von narrativen Geschichten präsentiert. Ob sich Betrachtende die Heiligenlegenden vergegenwärtigen?

Halten wir zunächst Folgendes fest: Der Ausstellungsraum lädt sowohl im vorderen, auf die ursprüngliche Innenseite konzentrierten, als auch im hinteren, auf die ursprüngliche Außenseite des Altars bezogenen, Teil des Raums zu Praktiken des Vergleichens ein. Die Dinge und Artefakte präsentieren bildgebende Motive, die sich auf die Passionsgeschichte beziehen, sowie Leben und Sterben weiterer relevanter Figu-

27 Dargestellt sind Stephanus, Laurentius und Maxentius sowie weitere Würdenträger, vgl. Pieper: Spätgotik, S. 120.

ren zur Sprache bringen. Verschiedene Materialitäten – Holz, Stein, Glas –, aber auch unterschiedliche regionale Stile – wie u. a. westfälisch, rheinisch – regen die Betrachtenden dazu an, sich zugleich über regionale und lokale Kontexte zu informieren. Damit lässt die Präsentation strittige Fragen der konkreten Provenienz offen.

2. Betonungs- und Auslassungspraktiken im Dienst eines kirchlichen Ausstellungsraums?

Liturgisches Dekonstruieren

Das Halderner Retabel ist ursprünglich ein zweiflügeliger Wandelaltar, der im ausgehenden Mittelalter in norddeutschen Kirchen²⁸ relativ häufig anzutreffen war. In der Regel wurden diese Tafelbilder für den Hoch- oder den Seitenaltar einer bestimmten Kirche angefertigt, in kleinerem Format auch als weitere Altarstellen im Langhaus.²⁹ Sie verfügten seit dem Spätmittelalter über eine Predella und passten mit ausgeklappten Flügeln in den Chor- bzw. Altarraum, gelegentlich auch in eine Seitenkapelle hinein.³⁰ Die Altäre waren häufig durch gemalte Wandfresken oder gemauerte Stützen auch architektonisch mit dem sie umgebenden Raum verbunden.³¹ Im Mittelalter waren die Retabel zumeist geschlossen: »die Gläubigen [konnten] den größten Teil des Kirchenjahrs über nur die relativ einfach ausgestattete Außenseite sehen«³². Die Stellung ihrer Flügel – die jeweilige Wandlung – zeigte die (Hoch-) Feste des Kirchenjahres an.³³ Die Regelungen für die verschiedenen Wandlungen dürften allerdings nicht erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts unterschiedlich gewesen sein.³⁴ Obschon für die eigentliche Messliturgie nur der Tisch von Bedeutung ist, werden die Bildtafeln im deutschen Sprachgebrauch als *Altar* bezeichnet. Sie wurden weder bischöflich geweiht noch im gottesdienstlichen Vollzug in Gebrauch genommen.³⁵

In der Inszenierung in Münster präsentiert sich der Halderner Altar als zweiflügeliges Retabel (Abb. 5, siehe nächste Seite). Die Seitenflügel sind freischwebend im Raum arretiert und bilden jeweils einen stumpfen Winkel. Durch die Arretierung der Flügel werden Praktiken verwehrt, die mit den Hochfesten einhergingen: Anstatt über die Wandlungen zu staunen oder in gebührender Distanz auf den Empfang des Messopfers zu warten, sind die Besuchenden eingeladen, sich zu den verschiedenen, vom

28 Arndt: Retabel, S. 200.

29 Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter: »Einleitung«, in: Noll/Warnecke: Kunst und Frömmigkeit, S. 9–14, hier S. 9f.

30 Das Vermögen jener, die den Altar stifteten, wird nicht gering gewesen sein. Goldgrund, aber auch gemalte Bekleidungsstoffe, -formate und -materialien deuten dies an. Zum sozialen Raum vgl. insgesamt Schlie, Heike: »Die Ordnung der Bilder. Positionierungen im Hochaltarretabel der Göttinger Barfüßerkirche«, in: Cornelia Aman/Babette Hartwig (Hg.), Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Das Göttinger Barfüßerretabel von 1424, Hannover: Michael Imhof Verlag 2015, S. 185–210, hier S. 194f.

31 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f.

32 Ebd.

33 Schlie: Ordnung der Bilder, S. 186f, S. 194.

34 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 49.

35 Ebd., S. 45f.

Retabel eröffneten Perspektiven zu verhalten. Man kann sich hinsetzen, um Details genauer zu betrachten, man kann aber auch um den Altar herumgehen, etwa um seine Geschichten zu verstehen. Vergleicht man die Aufstellung des Halderner Altars im Museum mit jener des Altars in der Schöppinger St. Brictius-Kirche, so treten durch die Präsentation unterschiedliche Formen von Praktiken hervor: Der Schöppinger Altar lässt sich nicht umrunden. An Weihnachten sind – zumindest aktuell – die Flügel geschlossen. Verantwortlich dafür ist sein spezifisches Bildprogramm. Während der Halderner Altar Praktiken des Schauens, Betrachtens und Zeigens ermöglicht, machen seine Wandlungen in Schöppingen noch heute Weihnachts- und Osterfestkreis lebendig (Abb. 5).



Abb. 5: Innenflügel geöffnet im stumpfen Winkel, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Halten wir zunächst fest: Die Präsentation im Museum erfolgt in prominenter Lage, sie situiert den Altar zentral im Raum. Die aktuelle Aufstellung weicht damit nicht unerheblich von jener Position in Chor-, Altarraum oder Seitenkapelle ab, die der Altar ursprünglich besessen haben dürfte. Er wird nicht nur simultan gezeigt, sondern auf eine Weise exponiert, dass dem heutigen Betrachtenden ins Auge springt, was den Altar ursprünglich auch kirchenjahreszeitlich so einzigartig machte: Das selten exponierte Innere des Altars emergiert im alltäglichen Zeigen von Religion.

Beziehungen und Abhängigkeiten ordnen

Der Meister des Schöppinger Altars wurde lange Zeit für einen Schüler Johann Korerbeckes (um 1415/20–1491) gehalten, auch Einflüsse des Meisters von Liesborn wurden seinen Werken zugeschrieben.³⁶ Aufgrund stilistischer und werkgeschichtlicher Untersuchungen setzte sich seit den 1950er Jahren die Auffassung durch, dass es sich

36 Vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 40; Rensing, Theodor, »Bemerkungen zum Meister von Liesborn«, in: Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster, in: Westfalen 44. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur (1966), S. 22–54, hier S. 23; Pieper: Spätgotik, S. 81.

umgekehrt verhalten haben muss.³⁷ Der in Münster nahe der Überwasserkirche tätige Künstler Koerbecke³⁸, aber auch Heinrich Beldensnider, gen. Brabender (1467–1537)³⁹, sind jünger als der anonyme Meister, der den Halderner Altar geschaffen hat. Dieser hat im westfälischen Raum gelernt, in Warendorf, vielleicht auch in Darup.⁴⁰ Rensing hat den Nachweis zu führen gesucht, dass er eine Zeit lang in Coesfeld eine Werkstatt unterhielt. Ein Maler Dietrich bzw. Zur Wayge, dessen Namenszug auf dem Kalvarienberg erscheint, ist in den Registern der Stadt als Maler und Grundbesitzer eingetragen.⁴¹ Die Einbettung des Retabels in die Präsentation trägt diesen Verschiebungen offensichtlich Rechnung. So rücken durch simultane Hängung Fragen der Ordnungsgestaltung in den Fokus: Ob sich in der Abfolge der Räume ein Aufbrechen von *chronologischer und geographischer Ordnung* zeigt?

(Raum-)Atmosphären (re-)konstruieren

Die Möglichkeit, den Altar einem Kloster zuzuordnen, ist durch den vorangehenden Raum vage angedeutet. Die (Ursprungs-)Geschichte des Zisterzienserklosters Marienfeld wird erzählt. Es verdankt seine Existenz einer unrühmlichen Fehde, die eine anschließende Bußleistung des Lehnsherrn erforderlich machte. Ausgestellt ist neben einer Rekonstruktion der Klosterkirche als Modell modern stilisiertes Chorgestühl mit hohen Lehnen. Man betrachtet die sechs erhaltenen Tafelbilder des von Koerbecke erschaffenen Marienfelder Altars, während gelegentlich ein Glockengeläut im Raum erklingt.⁴² Zur spezifischen Atmosphäre tragen weitere Bildtafeln und Fragmente aus Klöstern der westfälischen Umgebung bei. Der Meister des Liesborner Altars findet sich darunter, andere Fragmente stammen aus Kirchen in Warendorf, Fröndenberg oder Köln. Die Bruchstücke weisen darauf hin, dass man im 18. und 19. Jahrhundert nur wenig achtsam mit den überkommenen Kirchen, Klosteranlagen und Altären umging. Während sich im Ausstellungsraum des Halderner Altars eine Bank ohne Lehnen befindet, die zum Sitzen und Betrachten des freistehenden Retabels einlädt,⁴³ läuft man im sich anschließenden Raum verschiedene Gänge ab, die an ein mittelalterliches Kirchenlabyrinth⁴⁴ erinnern. Präsentiert werden hier gewaltige, aber leicht versehrte Statuen, die Heinrich Brabender geschaffen hat, aber auch ein Bildnis von Derick Baegert (um 1440–um 1509), das Maria und ihr Kind in einer häuslichen Umgebung zeigt: *Der Evangelist Lukas malt die Mutter Gottes* (1480/85).⁴⁵ Eine Bank findet sich in diesem

37 Pieper: Spätgotik, S. 89–90.

38 Auf dem Halderner Altar, an dem Koerbecke beteiligt gewesen sein dürfte, erscheint ein stilisierter Ludgerikirchturm, vgl. Kirchhoff, Karlheinz: »Maler und Malerfamilien in Münster zwischen 1350 und 1534«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 55 (1977), S. 98–110, hier S. 103.

39 Kirchhoff: Maler und Malerfamilien, S. 105.

40 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 40f.

41 Ebd., S. 39f., Pieper: Spätgotik, S. 89.

42 Vgl. Beitrag »Kunst-Gläubig?« von Petra Marx in diesem Band.

43 Die Frage nach der Perspektive, aus der man ein Artefakt wahrnimmt, betrifft u. a. auch Aspekte der Hängung, vgl. Grave, Johannes: Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens, München: C.H.Beck 2022, S. 27–32.

44 Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich, München: Hirmer 1985, S. 220.

45 Marx, Petra: »Derick Baegert. Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes«, in: Arnhold/Krause/Staab, Einblicke – Ausblicke, S. 86–87.

Raum nicht. Der Saal changiert zwischen öffentlichem Ausstellungsraum, der das beeindruckende Schaffen Brabenders in den monumentalen Figuren exponiert, und einem privat-bürgerlichen Innenraum. Die Atmosphäre schwankt zwischen intimer Nähe und öffentlicher Zurschaustellung.

Von klösterlicher Abgeschiedenheit ebenso wie von öffentlicher Zurschaustellung und privater Intimität hebt sich die Atmosphäre ab, die im Ausstellungsraum des Halderner Altars dominiert. Eine Einbindung in *reale* Formen der Liturgie, die im vorangehenden Raum durch Glockengeläut und Chorgestühl angedeutet sind, findet sich nicht. Ähnliches gilt für die Inszenierung als *sozialer* Raum, die im folgenden Saal nicht nur unterschwellig vorhanden ist. Diese atmosphärischen Möglichkeiten sind hier weder realisiert noch angedeutet. Die Präsentation rückt das Retabel weniger durch die Zuordnung der Dinge als vielmehr durch die Anordnung des Altars im Raum in den Fokus. Die besondere Wirkung könnte dadurch erzeugt werden, dass der Halderner Altar, anders etwa als sein Gegenstück, der Schöppinger Altar, nicht in einer für ihn auch architektonisch vorgesehenen Rundung wie dem Chorraum steht, sondern den Ausstellungsraum zentriert. Es ist aber auch Anderes denkbar: Die Bildtafeln des Halderner Altars haben die Zeitläufte weitgehend unversehrt überstanden. Der Eindruck seiner besonderen Positionierung könnte sich auch einem unversehrten Dazwischen in Relation zu den religiösen Dingen des Kloster- und Skulpturenraums verdanken, die an die eigene Zerstörung erinnern. Der Saal wirkt durch die zentrale Positionierung des Retabels weniger als liturgischer oder öffentlicher Raum als vielmehr als ein *Kunst-Ort* des Vergleichens und Analysierens. Die Aufeinander- und Abfolge der Ausstellungsräume verweist auf ein besonderes Raumkonzept: Es erinnert an David Summers Unterscheidung von *virtual, real and social spaces*.⁴⁶ Welche Arrangements emergieren in der Inszenierung des Artefakts im Raum als Kunst-Ort?⁴⁷

3. Einbettungs- und Kontextualisierungspraktiken

Das Retabel als simultanen Wandelaltar inszenieren

Bei zweiflügeligen Retabeln unterscheidet man zwischen einer Festtagsseite und einer Werktagsseite,⁴⁸ auch wenn die Sprachregelung insofern irreführend ist, als sie den realen liturgischen Wandlungen kaum entsprochen haben dürfte.⁴⁹ Die Inszenierung von Werktags- bzw. ursprünglicher Außenseite des mittelalterlichen Wandelaltars erfolgt nicht im Originalzustand – nämlich bei geschlossenen Flügeln. Die Werktagsseite ist nur bei geöffneten Flügeln zu sehen. Sie zeigt eine Perspektive, die

46 Zu den »spatial arts« im Kontext von Retabeln vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193–195.

47 Insofern sich auf dem Altar kaum einmal Inschriften, Wappen oder andere schriftliche Bezüge finden, lassen sich Positionierungen, die soziale Schichten oder Ordensstrukturen betreffen, nicht rekonstruieren. Spezifische Bezüge werden aber über die Frage nach den Artefakten, die das Retabel kontextualisieren, hergestellt, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193–200.

48 Wandlungen wurden aus verschiedenen Perspektiven untersucht. Vermutlich ergänzten sich liturgische, Messfeier- und kirchenjahreszeitbezogene Funktionen, vgl. Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f. Schlie geht darüber hinaus von Tüchern aus, die Teile der Altäre bedeckten, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 186–187.

49 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f.

aufgrund der Aufstellung des Altars in der Schöppinger Kirche verborgen bleibt. Die Schrägstellung der Flügel im Museum steht aber insofern einem Vergleich der beiden Heiligen-Viten (u. a. Bußpredigt, Tod) entgegen: Neben Johannes dem Täufer ist ein Wunder tätigender Heiliger dargestellt.⁵⁰ Führt die Werktagsseite eine Art Schattendasein, so kommen die schräg gestellten Seitenflügel der Präsentation der Festtagsseite entgegen. Die im Mittelalter nur selten gezeigte ursprüngliche Innenseite kann wegen der fast ganz stumpfen Winkel auch insgesamt betrachtet werden. Die Unterteilung ihrer drei Bildtafeln, eine spezifische Anordnung von biblischen und nicht-biblischen Szenen, hatte sich im 15. Jahrhundert als regionaltypisches,⁵¹ als »westfälisches Schema«⁵² entwickelt.

Der Altar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt auf seiner Festtagsseite einen sog. Kalvarienberg (Abb. 6). Dieser wirkt zunächst wie ein riesiges »Wimmelbild«: Verschiedene mit der Kreuzigung Jesu verbundene Episoden werden verdichtet präsentiert. Dargestellt ist der Tod Jesu sowie jener der Schächer am Kreuz. Ein Engel sowie ein Teufel lösen deren Seelen aus. Die Sterbenden sind umgeben von einer von Soldaten auf Pferden durchgesetzten Menschenmenge und den Jesus nahestehenden Personen unter dem Kreuz.⁵³ Links ist »wie üblich die Gruppe der Trauernden um die Got-



Abb. 6: Kalvarienberg, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKUK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

50 Es handelt sich vermutlich um den Gründer des Bistums Münster, vgl. Pieper: Ludger oder Martin, S. 124–130.

51 Arndt: Retabel, S. 204; Pieper: Tafelbilder, S. 106.

52 Böcker: Predigt, S. 14f.

53 Der Kalvarienberg zeigt die normale Kreuzigungsdarstellung der altwestfälischen Malerei, mit großem »Apparat« und zumeist Jerusalem im Hintergrund, vgl. Pieper, Paul: »Der Meister von Liesborn und die Liesborner Tafeln«, in: Liesborner Altar, S. 4–11, S. 10.

tesmutter *Maria* zu erkennen«⁵⁴, rechts daneben *Maria Magdalena*, die das Kreuz Jesu *umklammert*. Handelt es sich um ein neues Motiv?

Die Szenen der Festtagsseite schildern das fast vollständige (Bild-)Programm eines mittelalterlichen Kreuzwegs.⁵⁵ In sechs Stationen werden links vom Kalvarienberg Gethsemane, Gefangennahme, Geißelung, Verspottung, das Händewaschen des Pilatus sowie die Kreuztragung aufgerufen. Pilatus' Handwaschung und Jesu Kreuztragung befinden sich auf dem mittleren Teil des Altars. Demgegenüber werden auf der rechten Seite des Kalvarienbergs zunächst überwiegend Vorgänge und Praktiken beschrieben, die allenfalls am Rande in der Bibel oder von den traditionellen Bekenntnissen her abgedeckt sind: Die Kreuzesabnahme Jesu verdankt sich ebenso mittelalterlicher Tradition wie die Höllenfahrt Christi.⁵⁶ In überkreuzförmiger Perspektive hängt u. a. ein Bild des Korbacher Franziskaners, in dem Christus aus dem Sarg aufersteht und alsbald zum Gericht zu schreiten scheint. Die Begegnung mit dem Dämonischen in der Vorhölle vom gleichen Künstler macht auf die – gegenüber der Darstellung des Halderner Altars eher traditionelle – Begegnung einzelner biblischer Gestalten mit dem Tod als Herrn der Finsternis aufmerksam.⁵⁷

Das explizite Vergleichen kann implizite Zugänge sichtbar machen, die u. a. durch Vergegenwärtigung spezifischer Interpretationsperspektiven erfolgen. So dürften die meisten Museumsbesuchenden um den Zusammenhang von Leid, Tod und Auferstehung Jesu wissen, der im Mittelalter auf dem Kalvarienberg fast klassisch erscheint und in der Auferstehungsszene kulminiert. Die Abfolge der Darstellungen findet sich auch auf diesem Altar: die Kreuztragung unten links vom Kalvarienberg, die Auferstehung ganz oben rechts auf dem rechten Seitenflügel. Für den Schöppinger Altar, der einen leicht veränderten, um die Szenen von Kreuztragung, Würfelspielen, Höllenfahrt und Grablegung ergänzten Kalvarienberg zeigt, führt der langjährige Pfarrer aus, dass hier ein Aspekt des Glaubensbekenntnisses (»hinabgestiegen in das Reich des Todes«⁵⁸) aufgenommen sei. Eine katholische Religionspädagogin mag sich an das orthodoxe Osterbild des Athanasius erinnern fühlen, eine protestantische Pfarrerin wird eher nach der biblischen Herkunft einzelner Szenen fragen und auf die Apokalypse oder andere auf die Endzeit bezogene Stellen stoßen: So kann etwa der Hinweis auf das »Seelengefängnis« in 1. Petr. 3, 14.18–22 die zeitliche Abfolge der Ereignisse am Ende aller Zeiten illustrieren. *Summa summarum*: Durch das Gegenüber der Fragmente treten auf der Festtagsseite nicht nur Fokussierungen auf einzelne Szenen

54 Die Beschreibung des Altars der Paulinerkirche von Hans Raphon gilt hier auch für den Schöppinger Meister, vgl. Arndt: Retabel, S. 193, 214; Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 203.

55 Burrichter, Rita: »Zwischen Wanddekoration, Unterrichtsmedium und Frömmigkeitspraxis. Der Kreuzweg als »raumgreifendes« Inventar«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), *Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis* (= *Rerum religionum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023, S. 93–105.

56 Die Höllenfahrt Christi ist in der westlichen Kirche eher zögerlich – u. a. 1129 auf einem Freckenhorster Taufstein – bezeugt. Oft kommt es zu einem Kampf mit Dämonen oder Teufeln, denen die Macht Christi entgegentritt, vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth: Art. »Höllenfahrt Christi«, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg 1968–1976, Sp. 322–331, Sp. 323f, Sp. 327f.

57 Zur Auferstehung Christi (1525) und dem Christus in der Vorhölle (1525) vom Korbacher Franziskaner vgl. Meier: Kalvarienbergretabel, S. 345–365.

58 Böcker: Predigt, S. 93.

und Zusammenhänge in den Blick, auch inszenatorische (Dis-)Kontinuitäten werden sichtbar. Ob den Betrachtenden auffällt, dass im Umkreis des Altars Frauengestalten fehlen und dass auch die Fragmente kaum einmal auf Weibliches verweisen?⁵⁹

Halten wir zunächst fest: Werktags- und Festtagsseite des Altars werden in einer Form präsentiert, die die ursprüngliche Aufstellung in einer Kirche und spezifische, mit den Wandlungen verbundene Praktiken unterläuft. Die Präsentation greift aber auf Inszenierungsformen zurück, die durch die Art der Aufstellung interessante Perspektiven eröffnen: Sie macht auf narrative Elemente aufmerksam, die insbesondere dort als Leerstellen in den Fokus treten, wo das Bildprogramm des Altars keine sichtbare Kommentierung durch Bilder, Fragmente oder Skulpturen erfährt. Deutet die Abwesenheit von weiblichen Gestalten auf ein Fehlen entsprechenden Materials oder auf spezifische Praktiken der Inszenierung hin?

Bedeutungskonstruktionen gewärtigen und verändern?

Die Ausführung von Bildprogrammen oblag nicht ausschließlich der freien Verfügung des Künstlers. Dies zeigen sog. Visierungen, also Verträge, die zwischen Auftraggebern und Künstlern angefertigt wurden. Vor der Anfertigung eines Altars wurden zwischen den Parteien Zeichnungen und Aufbau des künftigen Retabels abgesprochen, insbesondere dann, wenn es um Werke von erheblicher Größenordnung ging.⁶⁰ Infolge der unsicheren Zuschreibung des Halderner Altars zu einem möglichen Ursprungsort wird man zwar nach entsprechenden Dokumenten vergeblich suchen, der Altar selbst könnte aber vereinzelt Hinweise auf seine ursprüngliche Situierung geben.⁶¹ Betrachtet man einzelne Bilder der rechten Seite genauer, so drängt sich der Eindruck auf, dass die Bildfolge traditionelle Schemata berücksichtigt, die Ausgestaltung der Motive hingegen in abgewandelter Form erfolgt. Einzelne Personen scheinen anders als in der ihnen vorausliegenden Bildsprache⁶² gezeichnet: Zwar erscheint *Maria Magdalena* in traditionell prominenter Position in der Mitte des *Kalvarienbergs*, sie setzt sich aber von einer Gruppe um Johannes und die Mutter Jesu ab, indem sie den Stamm des Kreuzes mit dem linken Arm eng umschlungen hält.⁶³ Bei der *Grablegung* haucht die Mutter Jesu, ihrem toten Sohn, keinen letzten Kuss ins Antlitz,⁶⁴ sondern steht der die Hände spreizenden Maria Magdalena mit gefalteten Händen passiv gegenüber. Der

59 Thomas Noll führt für die »Festtagsseite« des Göttinger Barfüßer-Retabels vielfältige Parallelen zur Marienverehrung der (sündlosen) Mutter Gottes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, vgl. Noll, Thomas: »Zur Ikonographie der »Festtagsseite« des Göttinger Barfüßerretabels«, in: Aman/Hartwig, Göttinger Barfüßerretabel, S. 117–142, hier S. 120–125, S. 136.

60 Arndt: Retabel, S. 197.

61 Heike Schlie weist auf die Bedeutung der räumlichen Positionierung im Gefüge der Bildtafeln hin, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193.

62 Um Verschiebungen formaler und inhaltlicher Aspekte sichtbar zu machen, können exemplarische Bildanalysen auch nach dem atheoretischen Wissen fragen, das sich hinter dem Dargestellten verbirgt. Eine Art tacit knowledge rekonstruiert ein konjunktives Wissen, das hinter dem kommunikativen bzw. verstehend-wiedererkennendem als sehendes Sehen zum Vorschein kommt, vgl. Roggenkamp, Antje: »Religionsbezogene »Kunstbilder« als Artefakte. Zur praxeologischen Erweiterung von Religionspädagogik«, in: Keller/Roggenkamp, Kultur der Religion, S. 17–35.

63 Die Darstellung des älteren Daruper Altars (1420/1430), in der sie mit beiden Armen das Kreuz umfasst, nimmt der Altar von Hans Raphon einige Jahrzehnte später auf, vgl. Arndt: Retabel, S. 203 u. 371.

64 Vgl. Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 57.

Auferstandene wird nicht als siegreicher Bezwingler dämonischer Mächte dargestellt, sondern scheint bei seinem *Abstieg in die Hölle* u. a. von den ihn verfolgenden Teufelchen durchaus angefochten. Seine Bewegungen sind vorsichtig tastend, sein Gang wirkt unsicher. Ob dies daran liegt, dass er auf seinem Abstieg in die Hölle gleich von vier Dämonen bedrängt wird? Ob sie ihm lästig werden oder auf die Nerven gehen? Ob ihm die Erwartungen der übrigen Menschen im Höllengefängnis zusetzen? Oder ob vielleicht sogar der ihm traditionell vorgegebene Weg in Frage gestellt ist?

Auf der rechten Seite der ursprünglichen Innenseite erscheint Maria Magdalena gleich dreimal in prominenter Position: Auf dem rechten Seitenflügel steht sie bei der *Grablegung* der trauernden Mutter Jesu gegenüber. Bei der *Salbungsszene* stellt sie zunächst den Topf ins Gras, bevor sie sich dem leeren Grab zuwendet, das die anderen Marien schon längst neugierig betrachten. Bei der *Begegnung im Garten* steht sie fragend nicht nur dem »Gärtner«, sondern zugleich auch dem Auferstandenen gegenüber.⁶⁵ Ihre demütige Körperhaltung steht in einem Kontrast zum würdevollen Auftreten des Auferstandenen. Während sie den Kopf ansonsten nach links hin orientiert, nimmt sie hier eine entgegengesetzte Haltung ein: Sie wendet ihren Kopf nach rechts (Abb. 7).



Abb. 7: Rechter Innenflügel mit Mariendarstellungen, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKUK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

⁶⁵ In gewisser Weise verdichtet sich in dieser Szene die zweifache Ansprache Maria Magdalenas: zum einen durch den, den sie für den Gärtner hält, zum anderen durch den wieder erkannten, auferstandenen Christus (Joh 20, 14–17).

Fassen wir kurz zusammen: Die Darstellung von Maria Magdalena, aber auch die von Jesus weicht von den traditionell-ikonographischen Darstellungen ab. Sie erscheint häufiger als Maria, die Mutter Jesu, ihre Haltung wirkt im Gegensatz zu jener asymmetrisch aktiv. Und auch die Gesten des Auferstandenen stehen in einem Gegensatz zu dem, was aus der zeitgenössischen Tradition an Motiven bekannt ist. Die Bilderfolge von Kalvarienberg und rechtem Seitenflügel hebt die prominente Stellung Maria Magdalenas hervor: Sie ist nicht nur viermal dargestellt. Ihre Gesten weisen sie als jemand aus, der für die das Retabel ursprünglich Nutzenden eine besondere Rolle gespielt haben dürfte. Ob diese Beobachtung für die Begegnung mit einem weiteren Artefakt von Bedeutung ist?

Neue Zugänge erschließen?

Das als Collage gestaltete Kunstwerk *Tracht und Bleiche* von Anke Feuchtenberger ist als Auftragsarbeit des Museums 2018 entstanden.⁶⁶ Es hängt seither dem Altar gegenüber. Auf den 31 sechseckigen Tafeln leiden weniger sich an Gewalt berauschte Männer als vielmehr einzelne Frauen: das aus den Märchen der Brüder Grimm bekannte Katherlieschen⁶⁷ sowie offensichtlich deren Mutter.

»Tracht & Bleiche ist multiperspektivisch und auf unterschiedliche Assoziationen hin angelegt. Vier Ebenen durchziehen die Bildfelder: die der Bienen, der Tochter, der Mutter und der Karikatur.«⁶⁸

Die Aufnahme der vertriebenen Bienenkönigin bei einem neuen Bienenvolk im Stamm der zentralen Weide greift auf ein bestimmtes Wissen zurück, das als atheoretisches Wissen gewissermaßen hinter seiner vergleichenden Interpretation erscheint: Der Einmaligkeit des Vorgangs wird der Naturkreislauf gegenübergestellt.⁶⁹ Allerdings: Um die Collage intensiver zu durchdringen, geht es nicht nur darum, sie von rechts nach links, von unten nach oben oder vice versa zu lesen. Man hat auch diagonale Linien zu gewärtigen. Fast beiläufig erscheinen dann weitere exemplarische Szenen: das Katherlieschen mit der Tür auf dem Rücken, das Verhalten des Hundes, der die Pfannkuchen stibitzt, das gleichgültige Verhalten gegenüber denen, die es nicht geschafft zu haben scheinen: »Gleich zweimal liest man bei vom Wagen gerollten Rüben den Ausspruch: ›Schade, die hat's nicht geschafft!‹«⁷⁰ Die Geschichten spielen sich in der bedrückenden Atmosphäre einer Lebens- und Sterbenswelt ab: »Feuchtenberger berichtet aus weiblicher Sicht vom Wesen einer Mutter-Tochter-Beziehung und interpretiert die zentralen Motive der mittelalterlichen Leidensgeschichte – Tod, Gewalt, der Einzelne und die Menge, Familie und das Wunder – neu.«⁷¹

Wenn Praktiken nicht oder kaum mehr aktualisiert werden können, eröffnen ver-fremdete Zugänge neue Deutungsperspektiven: Aufmerksamkeitslenker verweisen auf die Folgen einer Vergewaltigung im Krieg, Zerstörungen durch Menschen und Ma-

66 Fisch: Feuchtenberger, S. 1.

67 Ebd., S. 3

68 Ebd., S. 2.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 3.

71 Ebd., S. 2.

schinen, aber auch auf das unerwartete Entstehen von neuem Leben. Trauer und Leiden spiegeln die Frauenperspektive auf den Altar zurück: Praktiken werden adressiert, die einen physischen Nachvollzug weniger habitualisieren als vielmehr allererst zur Aufführung bringen (Abb. 8).



Abb. 8: Gegenüberstellungen im Ausstellungsraum, Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Halten wir fest: Die Gegenüberstellung eröffnet neue Zugänge zum Altar. Die Collage bietet Deutungen an, die das verdichtete Erscheinen von Frauen plausibel machen. Es sind Frauen, die das Leiden ertragen. Es sind aber überwiegend auch Frauen, die ihm etwas entgegensetzen können. Und vielleicht ist es diese Sensibilität für Verschiebungen in Bezug auf unausgesprochene Geschlechterverhältnisse, auf die die Collage aufmerksam machen will.

4. Praktiken impliziten Wissens

Bewegungs- und Körperpraktiken

Welche Wege und Körperpraktiken sind für die Besuchenden der Ausstellung vorgesehen? In den Ausstellungsraum gelangt man auf drei verschiedenen Wegen. Der von den Ausstellungsmachern primär avisierte, bevorzugte Weg führt durch den Galeriegang hinter dem Raum, der dem Marienfelder Kloster gewidmet ist. Man betritt den Raum im hinteren Teil und steht direkt vor der geöffneten Vorderseite des Altars. Die Lenkung der Besucher:innen verläuft über den zunächst eher als Wimmelbild irritierenden Kalvarienberg hin zum Kunstwerk von Feuchtenberger. Von hier aus gelangt man zum rechten Vorderflügel, ggf. noch einmal rückgespiegelt zur Kreuztragung und dann im Bogen um den Altar herum bzw. hinter dem Altar her in den Nachbarraum. Fokussiert wird überwiegend das Mittelbild, das anziehend und zugleich auch distanzierend-abstoßend wirkt: Die Szenen auf dem Kalvarienberg schildern Vorgänge und Praktiken synchron, die in der Bibel diachron präsentiert werden. Da das ungebübte Auge in dem Gewimmel kaum etwas erkennt, wird man eher nach Halt in den

einfacheren Fragmenten suchen. Eine spätere Rückkehr zum Kalvarienberg eröffnet neue Perspektiven. So finden sich auf dem gesamten Bild immer wieder orientalisch anmutende Kopfbekleidungen, verschiedene kostbar gearbeitete Gürtelschnallen, beschuhte und nicht beschuhte Füße, aber auch verschiedene Pferd- und Reiter-Konstellationen sowie eine ganze Reihe an Fußsoldaten. *Der Maler selbst hat sich auf einer Mantel-Bordüre als Zur Wayge verewigt.* Die Präsentation des Kalvarienbergs zeichnet sich in vielfältige Beziehungen ein. Dabei werden Motivverbindungen, weiterführende Perspektiven, Bezüge zur Materialität – u. a. eine Fackel bzw. Lampe – auf anderen Bildtafeln erkennbar, die die ursprüngliche Innenseite zu den Dingen unterhält. Die Fülle der Vergleichsmöglichkeiten, die sich durch die Art der Präsentation in diesem Raum eröffnet, ist erheblich. Betrachtet man den Kalvarienberg von hier aus, so erschließt das Kunstwerk von Anke Feuchtenberger eine Reihe von Deutungsperspektiven: Der zentrale Baum nimmt u. a. die Kreuzesdarstellungen auf, die Begegnung mit dem wirklich Dämonischen ist in den Grautönen unterschwellig angedeutet. Die Darstellung des Todes als Herr der Finsternis ist auf dem Altar nur in Form der lästigen Teufelchen vorgehalten.

Möglich sind auch andere Gänge, sie setzen aber eine gewisse Vertrautheit mit den Örtlichkeiten voraus. So kann man etwa am Bockhorster Kreuz links statt – wie eigentlich vorgegeben – rechts abbiegen (Abb. 9). Der Weg führt dann direkt zum Altar,

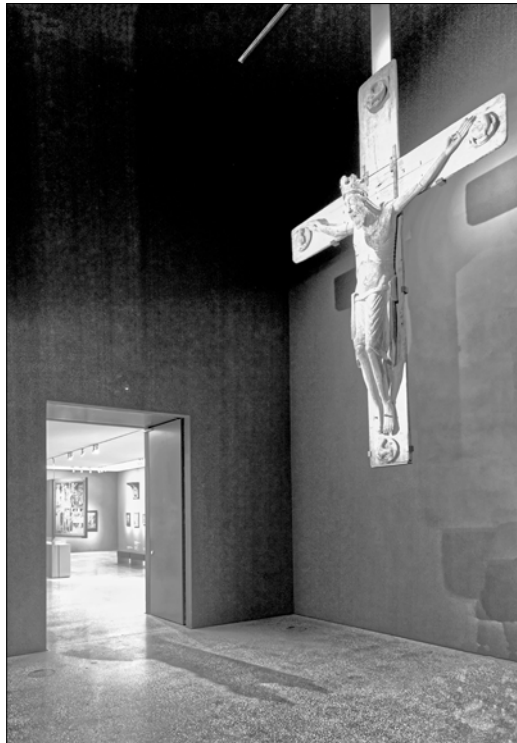


Abb. 9: Bockhorster Kreuz mit Durchgang, im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKUK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

dessen Festtagsseite mit dem Bockhorster Kreuz in Beziehung gesetzt werden kann. Ansichtig wird man eines späteren Stadiums mittelalterlicher Bild-Theologie: Ein leidender Christus wird vergegenwärtigt, der die ambivalente Aussage vom Christus triumphans am Kreuz vereindeutigen kann.⁷² Denkbar ist auch, die Mittelalterabteilung in umgekehrter Reihenfolge zu durchschreiten. In diesem Fall gelangt man durch den großen Raum mit Statuen von Heinrich Brabender und seinem Sohn Johann Brabender (1498/99–1561/62) sowie Tafelbildern von Derick Baegert⁷³ in den Raum mit dem Halderner Altar und stößt zuerst auf die Szenen mit dem Heiligen. Der Fokus der Betrachtung rückt die Heiligen in den Blick und kann die Frage thematisieren, ob vielleicht statt des ersten Bischofs von Münster nicht doch Martin von Tours für ein mögliches Doppelpatrozinium in Frage kommt.⁷⁴ Von dieser Einschätzung hängt wiederum die weiterführende Frage ab, ob der Altar einem Kloster- oder Gemeindekontext entstammt. Die Präsentation der verschiedenen Heiligen lässt dies auch durch die möglichen Zuordnungen der Dinge offen.

Religiöse Nutzungspraktiken?

Welche religiöse Praxen *rekonstruierender* oder *dekonstruierender Nutzungsangebote* macht der Altar in seinem aktuellen Kontext? Der Wandelaltar steht in der Mitte des Raums und präsentiert prominent seine Festtagsseite, die Werktagsseite spielt bei dieser Inszenierung eine eher untergeordnete Rolle.⁷⁵ Das Altarretabel kann aktuell nicht gewandelt werden. Die zentrale Stellung im Raum aber ermöglicht, dass man den Altar gewissermaßen umrunden und dabei von allen Seiten betrachten kann. Hinzu kommt, dass dem Altar jene Collage gegenüberhängt, die das Leiden der Frauen so prominent ins Zentrum stellt. Die spezifische Hängung von Tracht und Bleiche übersetzt aber auch formale Strukturen in die Sprache der Säkularität, sodass weitere Dingbezüge aufscheinen. Die sechseckigen Waben erinnern an jenes Schema, das sich auf norddeutschen Altären im 15. Jahrhundert findet und das gelegentlich als westfälisches Schema bezeichnet wird. Gerade weil die Waben nicht symmetrisch angeordnet sind, eröffnen sie mögliche Ergänzungen. Zudem unterstreichen die Farben Schwarz, Grau und Gold, aber auch der mittig angeordnete hohle und von jungen Bienen bevölkerte alte Weidenbaum das Gegenüber zum Altar bzw. insbesondere zum Kreuz auf dem Kalvarienberg, auf den die Collage ihrerseits verweist.⁷⁶

Halten wir fest: Die Collage tritt gewissermaßen von Außen zum zweiflügeligen Altar hinzu und erweitert ihn um ein modernes Element. Die Struktur der Waben nimmt

72 Vgl. Beitrag »Bockhorster Kreuz« von Claudia Gärtner in diesem Band sowie Roggenkamp, Antje: »Kann ein Sterbender segnen? Das Bockhorster Kreuz«, in: Konz, Britta/Roggenkamp, Antje: *Vielgestaltige Christusansichten. Im Theologisieren Unbeachtetes entdecken*, Berlin/Münster: Lit 2022, S. 79–92.

73 Johann Brabenders Statue von Adam und Eva findet sich prominent im Raum hinter den monumentalen Skulpturen des Vaters, vgl. Epking, Simone: »Johann Brabender. Das Werk des westfälischen Bildhauers im Epochenbruch«, in: Arnhold, Hermann (Hg.), *Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, Münster: Aschendorff 2005, S. 54–73.

74 Die in der Kunstgeschichte beigebrachten Argumente machen eine Martins-Verehrung nicht vollkommen unwahrscheinlich, vgl. Pieper: *Ludger oder Martin*, 124f.

75 Schlie: *Ordnung der Bilder*, S. 193–195.

76 Fisch: *Feuchtenberger*, S. 2f, S. 4.

die viereckigen Kästelungen formal und farblich auf und scheint mit ihnen zu spielen. So zentriert sich die Collage im unteren und mittleren Teil auf die Farben Schwarz und Grau, im oberen Teil lässt sie einen Goldgrund erkennen. Dazwischen befindet sich mittig der alte Weidenbaum. Lässt sich hier formal an mittelalterliche Strukturen anknüpfen? Das Anliegen des Altars wäre dann in der modernen Präsentation nicht nur exemplarisch entfaltet, sondern auch formal weitergeführt.

Raum- und dingbezogene Positionierungspraktiken

Aus einem wandelbaren Klappaltar wird ein den Raum prägender, statisch fixierter Flügelaltar. Im Gegenüber zu den benachbarten Räumen, die eine klösterliche Atmosphäre aufrufen bzw. die spannungsvolle Ambivalenz zwischen öffentlichem Zurschaustellen und privat-spirituellem Innerlichkeit darstellen, zeichnet sich der Ausstellungsraum als Kunst-Ort des Analysierens und Interpretierens aus: Regional nicht festgelegt, spielt er – neben vielfältigen westfälischen – mit rheinischen Bezügen. Und auch in chronologischer Hinsicht sind ambivalente Ordnungen erkennbar, die zwischen den Dingen und Räumen im Umfeld von Münster entstehen: Mittelalterliche Bildprogramme werden auf Außen- und Innenseiten präsentiert, ohne dass der Altar eindeutig situiert werden könnte. Zudem zeigt die Inszenierung in stilistischer und materialförmiger Hinsicht eine große Offenheit. Das Retabel verändert seine Religionsbezogenheit, der Altar wird im Museum ein anderer: Der Respekt vor dem Heiligen ist der Ausstellung des Religiösen gewichen.

Das weitgehend unversehrte Artefakt wird als virtuelles Ding inmitten von liturgisch-klösterlicher Affäre und öffentlich-sozialem Alltagsleben arrangiert. Inszeniert wird der Altar simultan. Verfremdende Wirkungen ergeben sich aus dem Kalvarienberg als überdimensioniertes Wimmelbild. Die Dinge verstärken das Leiden, lösen aber das Chaos nicht auf. Ausgerechnet den vielen Frauengestalten korreliert in der Präsentation kein mittelalterliches Ding-Gegenüber. Die ursprüngliche Außenseite wird von Elementen gerahmt, die das Artefakt narrativ erweitern und Deutungsoptionen eröffnen. Aus praxistheoretischer Perspektive emergiert das Besondere des Altars aus Maria Magdalenas, insbesondere den rechten Flügel dominierender, Gestalt. Ein Vergleich mit der traditionellen Ikonographie unterstreicht ihre singuläre Stellung. Die Besonderheit des Altars lässt sich über die Positionierungen Maria Magdalenas erschließen, während die moderne, dem Altar gegenüberhängende Collage auf Deutungsoptionen aufmerksam macht, die sich aus der Fokussierung auf Frauengestalten ergeben. Das weibliche Leiden rückt in den Fokus, um in seiner Andersheit neue Perspektiven aufzuzeigen.

Die Lenkung der Besucher:innen macht neben dem Gang durch die benachbarten Kloster- und Öffentlichkeitsräume auch andere Wege plausibel. Ambivalente Zugänge zum Leiden am Kreuz werden im Vergleich zum Bockhorster Kreuz denkbar. Die in den Vitrinen ausgestellten Heiligen geben die Frage nach dem Ursprungsort frei. In formaler Hinsicht erscheinen mittelalterliche Bezüge in der modernen Collage: Erinnerungen an das Heilige schimmern durch die sechseckigen, schwarz-, grau- und goldfarbenen Waben hindurch, sodass sich die Betrachtenden mit der neuen Perspektive auf das Artefakt auseinandersetzen können. Die zentralen Positionierungen Maria Magdalenas führen zu Rückfragen, die sich last, but not least auf das Verhältnis von Nähe und Distanz, Ganzheit und Fragment, Trauer und Widerstand beziehen:

Welcher Umgang legt sich mit Leiden in der postsäkularen Gegenwart des 21. Jahrhunderts nahe? Wie lässt es sich aushalten, aber vielleicht auch überwinden?

Fazit

Mieke Bal weist darauf hin, dass Präsentationen und spezifische Ausstellungsanordnungen zu Verzerrungen, zu Über- und Unterordnungen führen können.⁷⁷ Dinge, Objekte und Artefakte werden auf eine Weise präsentiert, dass sie einem einseitig perspektivierten Vergleichen zuarbeiten. Sophia Prinz hat dies für ethnographische Sammlungen präzisiert: *Dinge und Artefakte werden als das Andere im Gegenüber zur eigenen Kultur präsentiert*.⁷⁸ In einer regionalen Sammlung betreffen diese Schwierigkeiten wegen der Begrenztheit der ausstellbaren Objekte die eigene lokale Perspektive, aber auch jene Kriterien, die implizit der Präsentation einer regionalen Kultur zugrunde liegen. Die Perspektive des Vergleichens drängt sich daher im Rahmen der Präsentation von traditionellen Dingen sowie genderspezifisch konnotierten Fragmenten auf, die einzelne Aspekte des Altars in spezifischer Weise in den Fokus rücken. Die Präsentation führt aber über konkrete Rahmungen des Altars hinaus, insofern die einzelnen Körper-, Nutzungs- und Positionierungspraktiken Eindrücke aufscheinen lassen, die mit Blick auf den Altar nicht länger die Wahrnehmung des transformierten Leidens der Frau verstellen.

Ohne die Frage abschließend oder gar geographisch klären zu können, spricht wegen der prominenten Stellung Maria Magdalenas nicht Weniges dafür, dass der Altar für ein Frauenkloster bestimmt gewesen sein könnte.⁷⁹ Die spezifische Kontextualisierung des Artefakts – durch die genderspezifisch konnotierten Dinge im zeitgenössischen Gegenüber zu Feuchtenbergers Kunstwerk, das weibliche Aspekte fokussiert – legt zumindest nahe, dass diese Option von den Ausstellungsmachenden nicht völlig zurückgewiesen wird. Insofern eröffnet die Auseinandersetzung mit dem Altar in postsäkularen Kontexten pluriforme Zugänge und optionale Antworten auf zentrale Impulse: Was wird hier eigentlich präsentiert? Welche Ordnungen werden auf den

77 Bal, Mieke: »The discourse of the museum«, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge 1996, S. 201–219.

78 »Neben dieser epistemologischen Nivellierung und dem stereotypisierenden ›Othering‹ ist dem modernen Kulturvergleich aber noch ein weiteres gewaltsames Moment eingeschrieben. Denn die als ›anders‹ identifizierten kulturellen Praktiken wurden nicht auf dieselbe Stufe mit den ›eigenen‹ gestellt, sondern hinsichtlich ihres vermeintlich niederen moralischen, geistigen oder ökonomischen ›Entwicklungsstands‹ in eine lineare Fortschrittsgeschichte hinter den westlichen Gesellschafts- und Kulturformen eingegliedert.« Vgl. Prinz, Sophia, »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Transcript 2020, S. 147–188, S. 149f.

79 Vgl. etwa Pieper: *Kunstverein*, S. 127f. Die Frage nach den Gestalten, die auf der Außenseite dargestellt sind und für ein Patrozinium bedeutsam sein könnten, dürfte dabei allerdings zu diskutieren sein, vgl. Kammann/Marx: *Meister von Schöppingen*, S. 76. Eine ähnliche *Noli me tangere* Szene findet sich auf einem Altar, der dem Meister des Liesborner Altars zugeschrieben wird. Er scheint für das Augustinerinnenkloster St. Walpurgis in Soest geschaffen worden zu sein, vgl. Rensing: *Meister von Liesborn*, S. 49.

verschiedenen Ebenen rekonstruiert? Wie ist der Altar im Kontext der Dinge und ihrer Beziehungen untereinander inszeniert? Welche Praktiken des Verstehens, Begreifens, Staunens über (un-)erwartete Verbindungen emergieren aus dem Umgang der Präsentation mit diesem, nicht nur in der westfälischen Sammlung besonderen Altar?

Literatur

- Aman, Cornelia/Hartwig, Babette (Hg.): *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Das Göttinger Barfüßerretabel von 1424*, Hannover: Michael Imhof Verlag 2015.
- Arndt, Karl: »Das Retabel der Göttinger Paulinerkirche, gemalt von Hans Raphon«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 188–219.
- Arnhold, Hermann: *Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, Münster: Aschendorff 2005.
- Arnhold, Hermann/Krause, Jürgen/Staab, Volker (Hg.): *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln: Wienand Verlag 2014.
- Bal, Mieke: »The discourse of the museum«, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge 1996, S. 201–219.
- Böcker, Wolfgang: »Eine gemalte Predigt. Der Schöppinger Altar«, Münster: dialog-verlag 2020.
- Borchert, Till-Holger: *Van Eyck bis Dürer*, Stuttgart: Belser 2010.
- Burrichter, Rita: »Zwischen Wanddekoration, Unterrichtsmedium und Frömmigkeitspraxis. Der Kreuzweg als »raumgreifendes« Inventar«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), *Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= Rerum religionum, Band 12)*, Bielefeld: Transcript 2023, S. 93–105.
- Epking, Simone: »Johann Brabender. Das Werk des westfälischen Bildhauers im Epochenumbruch«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, Münster: Aschendorff 2005, S. 54–73.
- Fisch, Ingrid: *Das Kunstwerk des Monats Dezember 2018: Anke Feuchtenberger, Tracht und Bleiche*, Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum 2018.
- Grave, Johannes: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München: C. H. Beck 2022.
- Kahsnitz, Rainer: »Das Hochaltarretabel in St. Jacobi zu Göttingen«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 45–82.
- Kammann, Patrick/Marx, Petra: »Meister von Schöppingen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke (2014)*, S. 76–79.

- Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= *Rerum religiosum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023.
- Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich, München 1985.
- Kirchhoff, Karlheinz: »Maler und Malerfamilien in Münster zwischen 1350 und 1534«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 55 (1977), S. 98–110.
- Lucchesi Palli, Elisabeth: Art. »Höllenfahrt Christi«, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg 1968–1976, Sp. 322–331.
- Marx, Petra: »Heinrichstafel, um 1494«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke* (2014), S. 88–89.
- Marx, Petra: »Derick Baegert, Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes Derick Baegert als Maler und Bürger im spätmittelalterlichen Wesel. Forschungsstand und offene Fragen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke* (2014), S. 86–87.
- Meier, Esther: »Das Kalvarienbergretabel des Korbacher Franziskaners: Rekonstruktion eines stilgeschichtlichen Problemfalls«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 85/86 (2007/2008), S. 345–365.
- Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter: »Einleitung«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 9–14.
- Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter (Hg.): *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012.
- Noll, Thomas: »Zur Ikonographie der »Festtagsseite« des Göttinger Barfüßerretabels«, in: Cornelia Aman/Babette Hartwig (Hg.), *Göttinger Barfüßerretabel* (2015), S. 117–142.
- Pieper, Paul: »Als der Kunstverein den Halderner Altar erwerben wollte«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* (59) 1981, S. 126–130.
- Pieper, Paul: »Der Meister von Liesborn und die Liesborner Tafeln«, in: *Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 44 (1966), S. 4–11.
- Pieper, Paul: *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Münster: Aschendorff 1986.
- Pieper, Paul: »Ludger oder Martin auf dem Halderner Altar?«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 45 (1967), S. 124–130.
- Pieper, Paul: »Westfälische Maler der Spätgotik«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 30 (1952), S. 77–131.
- Prinz, Sophia: »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Transcript 2020, S. 147–188.
- Rensing, Theodor: »Bemerkungen zum Meister von Liesborn«. *Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 44 (1966), S. 22–54.
- Rensing, Theodor: *Der Meister von Schöppingen*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1959.
- Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 118 (2021), S. 241–265.

- Roggenkamp, Antje: »Kann ein Sterbender segnen? Das Bockhorster Kreuz«, in: Konz, Britta/Roggenkamp, Antje: Vielgestaltige Christusansichten. Im Theologisieren Unbeachtetes entdecken, Berlin/Münster: Lit 2022, S. 79–92.
- Roggenkamp, Antje: »Religionsbezogene ›Kunstbilder‹ als Artefakte. Zur praxeologischen Erweiterung von Religionspädagogik«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= *Rerum religionum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023, S. 17–35.
- Schlie, Heike: »Die Ordnung der Bilder. Positionierungen im Hochaltarretabel der Göttinger Barfüßerkirche«, in: Cornelia Aman/Babette Hartweg (Hg.), Göttinger Barfüßerretabel (2015), S. 185–210.

Internetquellen

- Halderner Altar – Schauseite (Erste). <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4KVAT3KFSD7MSE4ZPXIQZHB2IZTLM2LC> abgerufen am 02.11.2024.
- Halderner Altar – Schauseite (Zweite). <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HQHGNZ2FGFH36PHV5HYQDEFYJ26MYFE> abgerufen am 02.11.2024.

