

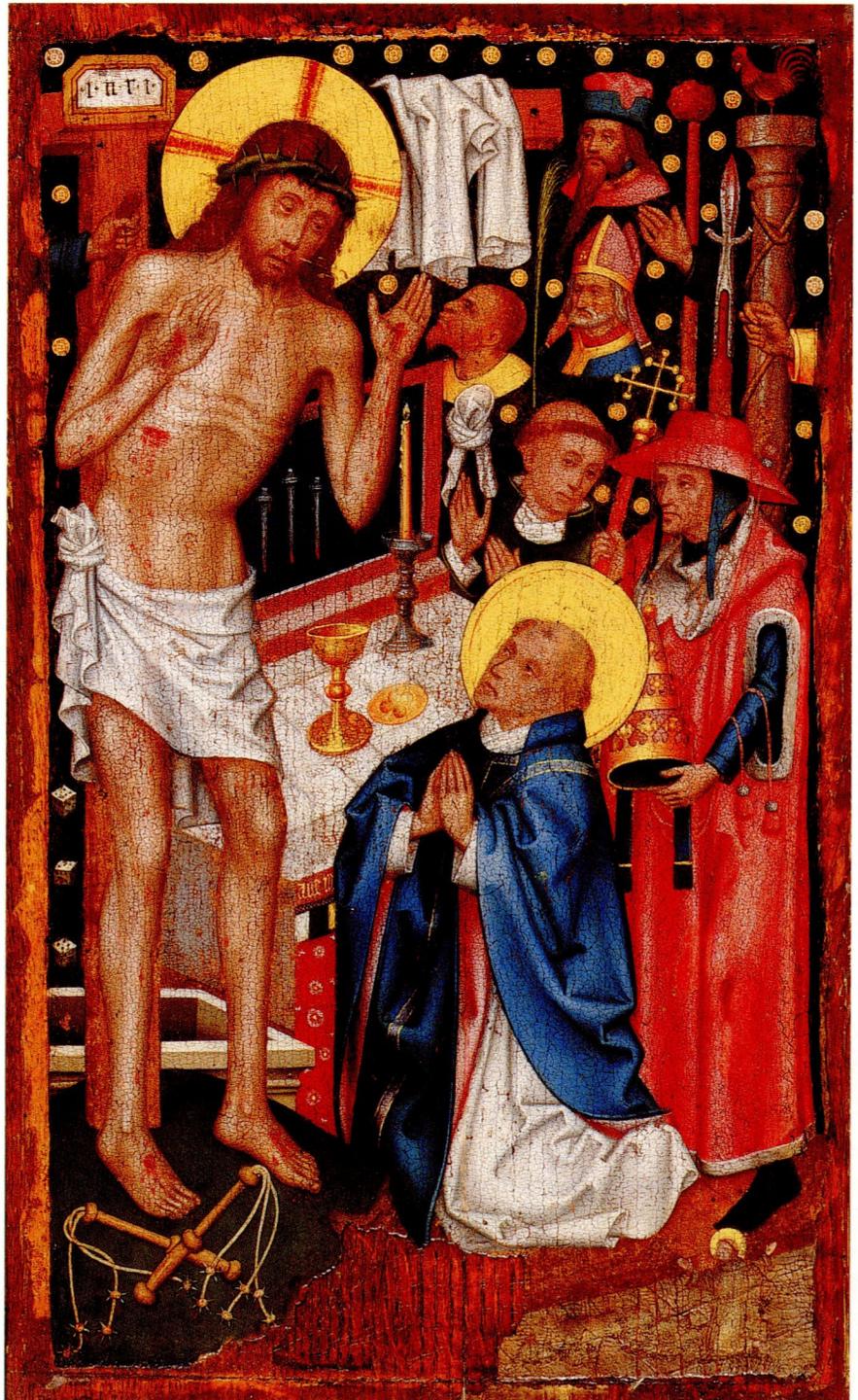
Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Archivexemplar
des Westfälischen Landesmuseums für
Kunst und Kulturgeschichte Münster
Nicht ausleihbar

Das Kunstwerk des Monats

September 1992



Meister des Schöppinger Altares, Messe des hl. Gregor – Münster,
um 1455/60; Öltempera auf Holz; 48,5 × 29,5 cm (Inv.-Nr. 1966 LM)

1991 gelang es dem Westfälischen Landesmuseum, aus Schweizer Privatbesitz für seine Schausammlung „Altwestfälische Malerei“ das kleinformatige Tafelbild (48,5 x 29,5 cm) zu erwerben, das die Erscheinung Christi als Schmerzensmann vor Papst Gregor dem Großen bei der Feier der heiligen Eucharistie zeigt. Diese Erwerbung signalisiert keine sensationelle Neuentdeckung. Der kunsthistorischen Forschung war das eigenartige Andachtsbild bereits seit den frühen 50er Jahren unseres Jahrhunderts bekannt. Andachtsbilder dieser Art sind jedoch große Raritäten, da sie nur sehr vereinzelt erhalten geblieben sind.

Alfred Stange hat die Tafel im Jahre 1954 veröffentlicht und eingehender gewürdigt. Seine Beobachtungen sind auch heute noch gültig. Er ordnete das Bild in das Spätwerk des unbekanntes Malers ein, der das Bild in Münster wahrscheinlich um 1455/1460 gemalt hat. Sein Notname „Meister des Schöppinger Altares“ weist auf sein Hauptwerk hin, das sich heute noch in der Katholischen Pfarrkirche St. Brictius zu Schöppingen im westfälischen Münsterland befindet. Die späteren Forschungen, vornehmlich die Arbeiten von Paul Pieper und Theodor Rensing, haben Stanges Zuschreibung und Datierung erneut bestätigt (Lit.). Es ist interessant, wie Stange die ganze Darstellung beschreibt: „Sie läßt den hl. Gregor, begleitet von einem die Tiara haltenden Kardinal und einem Diakon, vor dem Altar knien, weggewendet von der heiligen Handlung, die Hände gefaltet und andächtig emporblickend zu Christus, dessen Gestalt, fast die gesamte Bildhöhe einnehmend, vor ihm, am linken Bildrande, über einem Erdhügel mehr schwebt, als sie auf ihm steht... Hinter Christus und dem Kreuz, das aus dem Hügel, dem Golgothahügel, herauswächst, ist der Sarkophag angedeutet, vor den Füßen liegen die Geißelpeitschen. Im übrigen sind die Leidenswerkzeuge (lat. Arma Christi), die Säule mit dem Hahn zuoberst, die Lanze, der Essigschwamm, Nägel und Palme, dazu die dreißig Silberlinge, die Büsten des Pilatus, des Hohenpriesters und eines verspottenden Knechtes, die Hände zweier anderer, die Würfel, rein flächig über dem Grund des Bildes verteilt... Rätselhaft bleibt rechts unten das kleine Figürchen des hl. Franziskus in der Stellung der Stigmatisation.“

Genau an diesem Punkt tut sich das Besondere in diesem Bilde auf: Die überragende Gestalt des auferstandenen Christus, der seine fünf Wundmale zeigt, und das Figürchen des heiligen Franziskus im rechten, unteren Bildeck, auf einem mit Steinen gepflasterten Weg kniend, sind eindeutig miteinander in Beziehung gesetzt. Christus blickt nicht zu dem knienden Papst hinunter, sondern zum hl. Franziskus. Sein nach unten ge-

richteter Blick und seine Kopfhaltung sind betont noch durch die etwas nach vorne geneigte Haltung seines Oberkörpers. Etwas überspitzt könnte man sagen: Hier handelt es sich um die Vergegenwärtigung der Stigmatisation des Heiligen in Anwesenheit der Zelebranten der Papst-Messe oder anders formuliert: Die Stigmatisation ist hier in eine Darstellung der Vision Gregors des Großen eingebettet wiedergegeben. Der Widerspruch ist offenkundig. In der Bilderwelt der Visionen und numinosen Vorstellungen ist aber die Realität stets aufgehoben.

Eigenartigerweise sind nicht alle Leidenswerkzeuge „rein flächig über den Grund des Bildes verteilt“. Die beiden Geißeln zu Füßen Christi sind ‚emblemhaft‘ – man möchte sagen – sehr franziskanisch hervorgehoben. Noch rätselhafter ist aber das Hervorheben der drei heiligen Nägel, die zur Kreuzigung Christi verwandt wurden: sie sind hier die einzigen Gegenstände des Altarbildes (-aufsatzes), gemalt als Passionsreliquien. Ob die Zeichenhaftigkeit dieses Altarbildes als Anspielung auf die Örtlichkeit der Gregoriusvision in Santa Croce in Jerusalem zu Rom zu verstehen ist, wo die Arma Christi als Reliquien aufbewahrt werden, ist zwar möglich, doch historisch nicht nachweisbar.

Der unverhüllte Kelch und die Patene mitten auf dem weißen ausgebreiteten Korporale (dem quadratischen Leinentuch für die eucharistischen Gaben) weisen auf das Offertorium hin, auf die Zurüstung für die Eucharistiefeyer. Darauf deutet auch das eucharistische Reimgebet auf der Borte des Altartuches „Ave, v(erum corpus)“ (Sei begrüßt, du wahrer Leib...) als Sequenz (Zwischengesang), das von einem unbekanntes Verfasser des 13. Jahrhunderts stammt und im späteren 14. und frühen 15. Jahrhundert sehr verbreitet war.

Was die Beobachtungen Alfred Stanges betrifft, halten wir hier noch eine, die uns wichtig erscheint, ohne Kommentar fest. Er war der Meinung, daß das Spätwerk des Meisters „starke italienische Einflüsse“ zeigt und fügte hinzu: „Vielleicht war der Maler wie andere 1450 zum Heiligen Jahr in Italien. Anders sind die Humanistenköpfe und an Pisanello erinnernden modischen Jünglingsgestalten kaum zu erklären.“

Die ersten Darstellungen der Gregoriusmesse sind nach dem heutigen Stand der Forschung vor oder um 1400 entstanden. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts sind bereits alle Typen der prunkvoll ausgestalteten Papstmesse wiedergegeben. Sie verhelfen uns leider zu keiner Erklärung der eigenartigen Gestaltung des Themas beim „Meister des Schöppinger Altares“. Gibt es solche oder ähnliche, ikonologisch rätselhafte Themenkombinationen vielleicht auch in der Bilderwelt anderer Heiligenlegenden, die uns weiterhelfen können?

Auf vier analoge Beispiele sei hier verwiesen:

1. Die Miniatur einer englischen Handschrift des British Museum in London (Royal MS 6. E. VI, fol. 16r) aus dem 14. Jahrhundert stellt die Vision des hl. Benedikt und des Apostels Paulus dar. Das Bild ist in drei Zonen aufgeteilt und von unten nach oben aufgebaut: Die untere Zone zeigt das irdische Paradies mit dem Sündenfall in seiner Mitte, links und rechts flankiert von bedeutenden Gestalten (Stifterpaar); im mittleren Bildfeld erscheinen kniend die Heiligen Benedikt und Paulus; Benedikt weist mit seiner Rechten nach unten, zur Erde hin, Paulus nach oben zur Erscheinung des heiligen Antlitzes Christi; in der oberen Zone strahlt das Antlitz Christi von Engeln umjubelt. Die drei von Querstreifen getrennten Bildzonen sind durch Lichtstrahlen (Strahlen der göttlichen Gnade) miteinander verbunden. Paulus ist mehr als Seher, der Mönchsvater Benedikt als Zeuge und Vermittler charakterisiert. Die parallelen Züge zur Darstellung der münsterischen Gregorsmesse sind unverkennbar (C. Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme: Festschr. Rudolf Wittkover II*, London 1967, S. 40–55, Abb. 18).

Mit der münsterischen Tafel etwa gleichzeitig sind die Bilder des französischen Malers Enguerrand Quarton „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ und „Gregoriusmesse“ als Details der Darstellung „Krönung Mariens“ von 1453/54 entstanden, heute in Villeneuve-les-Avignons. Die Verbindung der Mosesvision mit der Vision Gregors des Großen hat hier typologischen Charakter. Sie sind ikonologisch einerseits auf die Menschwerdung Christi, andererseits auf den Opfertod des Gottessohnes bezogen (Bertelli, op. cit. Abb. 21). – Das Beispiel verdeutlicht, daß nicht die Realitätsbezüge der Darstellungsinhalte dominant waren, sondern ihre symbolischen Aussagen.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird ein wenig bekanntes Bild im Rathaus von Grottkau (Oberschlesien) datiert: Es zeigt in seiner Mitte den Kreuzestod Christi zwischen der trauernden Maria und dem Evangelisten Johannes, zu Füßen des Gekreuzigten die Gregoriusmesse, beschränkt auf die Gestalten Gregors des Großen und eines Diakons bei der Elevation, bei der Christus sich aus seinem Grabe erhebt. Kombiniert im Hintergrund ist die Szene mit einer Darstellung der Marter des hl. Achatius und seiner Gefährten. Das Martyrium vollzieht sich im Zeichen des Kreuzestodes Christi und im ‚Hintergrund‘ der Papstvision, die so symbolisch-eucharistisch aufeinander bezogen sind.

Für unsere Betrachtung ist auch die kleine Bicchernatafel in Siena, die im Jahre 1498 entstanden ist, nicht ohne Belang. Sie stellt die Stigmatisation der hl. Katharina von Siena (1347–1380) vor einem Altar in Anwe-

senheit zweier Mitschwestern und des Papstes Pius II. als Zeuge mit der Inschrift „Stigmata passa fuit“ dar (U. Morandi, *Le Biccherne Sienese*, Siena 1964, Tf. 125). Das Bild ist 1498 datiert, also 118 Jahre nach dem Tode der Heiligen, 37 Jahre nach ihrer Heiligsprechung (1461) und 33 Jahre nach dem Tode des Papstes Pius II. (1405–1465) gemalt worden. Es ist also eine sakrale Demonstration ohne reale Zeitbezüge.

Durch die Vita des hl. Franziskus gewinnt das Bild des Münsterischen Malers noch einen besonderen ikonologischen Charakterzug: Papst Gregor IX. verband mit Franziskus eine aufrichtige Freundschaft. Er hatte gleich nach seiner Wahl zum Papst die Kanonisation eingeleitet. Nur über die Stigmatisation war er sich noch im Zweifel. Bonaventura berichtet davon in seiner „Legenda minor“ ausführlich (I,2): „In einer Nacht aber . . . erschien ihm der selige Franciscus mit scheinbar strengem Gesicht im Traume: und das Zaudern seines Herzens der Lüge zeihend, erhob er den rechten Arm, enthüllte die Wunde und forderte eine Schale von ihm, das sprudelnde Blut, das aus der Seite floß, aufzufangen . . . Von da an begann er von solcher Verehrung für jene Wunde bewegt zu werden und von solchem Eifer zu erglühn, daß er in keiner Weise es mehr dulden konnte, daß irgend jemand sich herausnahm, jene schimmernden heiligen Zeichen durch hochmütige Bekämpfung zu schwärzen, ohne ihn mit strengem Vorwurf zu verwunden.“ Eine Traum-Vision für die Bestätigung der Seitenwunde des Heiligen.

Geht es bei dem Münsterschen Bild nicht auch um eine mystisch-visionäre ‚Beweisführung‘ für die Stigmatisation des Heiligen? Kniert hier nicht der Patron Gregor IX. vor dem Altar als Zeuge der Stigmatisation? Eine durchaus eigenwillige Kombination, der Gestalt-Charakter des Bildes scheint für diese Deutung zu sprechen.

Sollte sich die oben erwähnte Italienreise des Malers im Jahre 1450 als eine bloße Hypothese entpuppen, ist es doch durchaus möglich, daß der Meister des Schöppinger Hochaltars im Kreise der Minoriten in Münster zu seiner Bildidee die Inspiration erhalten hat. In der Teilhabe der Vision Gregors d. G. wurden des öfteren Apostel, Heilige, Mönche und Stifter mitdargestellt, wie z. B. auf dem Epitaph der Domherren Gerhard und Lubbert von der Recke (1483/1515) im Kreuzgang des St. Paulus Domes zu Münster oder auf einem monumentalen steinernen Altarretabel aus der Klosterkirche zu Vinnenberg (Kr. Warendorf) um 1510/20, das sich heute im Westfälischen Landesmuseum als Dauerleihgabe des Münsterschen Domkapitels befindet. Alle diese Werke verdeutlichen die Spannweite der Darstellungsmöglichkeiten.

Kurz zusammengefaßt: Das Bild stellt die Bestätigung der Transsubstantiation (Umwandlung der ganzen Substanz des Brotes in die Substanz des Leibes Christi und der ganzen Substanz des Weines in die Substanz des Blutes Christi) im Meßopfer durch ein göttliches Wunder dar, wodurch – um mit Gregor dem Großen zu sprechen – „das Unterste sich mit dem Höchsten verbindet, das Irdische sich mit dem Himmlischen vereinigt und aus dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren eine Einheit entsteht“ (Gregorius, Dialogi IV, 58). Es erinnert uns zugleich – zur Förderung der Andacht und Meditation – an die vollkommene Nachfolge und glühende Christumminne des heiligen Franziskus im Zeichen seiner Stigmatisation.

Aber nicht nur die ikonographische Eigenart des Bildes ist von Bedeutung, sondern auch seine künstlerische Qualität, worauf Alfred Stange bereits 1954 sehr treffend hingewiesen hat:

„Wie geschlossen ist die Komposition des kleinen Bildchens, wie harmonisch fügen sich die Figuren um den Altartisch, wie überlangsam sind die verschiedenformigen Motive der Arma Christi über die Bildfläche verteilt . . . ein Bild, das wundervoll den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigt.“ Nicht zuletzt ist es auch ein wichtiges Zeugnis franziskanischer Geistigkeit, die das Leben der Stadt Münster im 14./15. Jahrhundert bedeutend geprägt hat. Géza Jászai

LITERATUR: *Alfred Stange*, Eine Gregorsmesse vom Meister des Schöppinger Altars: Zschr. Das Münster 7 (1954) S. 12–15; *Paul Pieper*, Westfälische Maler der Spätgotik 1440 bis 1490 – Ergänzungen zum Katalog: Zschr. Westfalen 32 (1954) S. 75 ff., Nr. 23a; *Alfred Stange*, Deutsche Malerei der Gotik V (München/Berlin 1954) S. 5–11; *Theodor Rensing*, Der Meister von Schöppingen (München/Berlin o. J., 1959); Kat. der *Sammlung Heinz Kisters – Altdeutsche und altniederländische Gemälde* (Nürnberg 1963) Nr. 38; *Alfred Stange*, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer I (München 1967) Nr. 489; *Géza Jászai*, Zur Darstellung der „Gregoriusmesse mit dem heiligen Franziskus von Assisi“ vom Meister des Schöppinger Altars: *Exempla Monastica – Franziskaner in Westfalen* (Liesborn 1976) S. 39–42.

ZUR IKONOGRAPHIE DES THEMAS: *Marianne Lorenz*, Die Gregoriusmesse, Entstehung und Ikonographie, Diss., mschr. (Innsbruck 1956); *Alois Thomas*, Gregoriusmesse: LCI 2 (1970) Sp. 199–202; *Robert Suckale*, Arma Christi – Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder: *Städel-Jahrbuch NF 6* (1977) S. 177–208; *Uwe Westfeling*, Die Messe Gregors des Großen – Vision, Kunst, Realität (Köln 1982).