



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Gestik, Dramatik und Narration am Klosterneuburger  
Ambo des Nikolaus von Verdun“

verfasst von / submitted by

Mag. Henriette Hochgatterer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal



An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei Frau Prof. Martina Pippal ganz herzlich bedanken, für die Einladung zu diesem Thema, für ihre vielfältigen Anregungen und für ihre unterstützende und ermutigende Begleitung während der Erstellung der Arbeit.

Ferner gilt mein Dank Mag. Joe Rabl für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit, für seine Genauigkeit und die sanfte Unerbittlichkeit gegenüber meinem Festhängen an der alten Rechtschreibung.

Schließlich danke ich Paulus, meinem Ehemann, für sein inhaltliches Interesse, für die Möglichkeit, die Freude an dieser Arbeit mit ihm zu teilen, und nicht zuletzt für seine Geduld in der Erwartung ihres Abschlusses. Ihm widme ich diese Arbeit.



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
2. Allgemeiner Teil .....	4
2.1. Forschungsgeschichte .....	4
2.2. Narration und Bild .....	5
2.3. Exegese, Geistesgeschichte und Bild .....	11
3. Narrative Elemente und Strukturen am Klosterneuburger Ambo .....	21
3.1. Zeitlichkeit der neutestamentlichen Heilsgeschichte als Bedingung für das Erzählen .....	21
3.1.1. Der Beginn .....	21
3.1.2. Intertabulare Beziehungen .....	24
3.1.3. Das offene Ende des Zeitalters SUB GRATIA .....	47
3.2. Innerbildliche Zeit, Zeitspannen im Bild .....	55
3.3. Dramatik .....	62
3.4. Emotion .....	69
3.4.1. Jubel und Elend .....	71
3.4.2. Physiognomie und mimische Resonanz.....	80
3.5. Nebengeschichten .....	87
3.6. Funktion und Bedeutung der Umrahmungen .....	97
3.7. Rolle und Wirkungsweise der Zwickelfiguren .....	102
4. Schlussfolgerungen .....	109
5. Literaturverzeichnis .....	113
6. Abbildungsnachweis .....	119
7. Abbildungen .....	125
8. Abstract .....	171



*Muta cor, et mutabitur opus.*

Augustinus, *Sermo LXXII, De verbis Evangelii Matthaei 12,33.*<sup>1</sup>

## 1. Einleitung

Der Goldschmied Nikolaus von Verdun schuf für den Ambo des Stiftes Klosterneuburg ein gewaltiges Emailtafelwerk. Die Widmunginschrift nennt uns den Namen des Meisters und gibt das Jahr der Fertigstellung (Weihedatum) des Werkes mit 1181 an. Aus der später erfolgten Ergänzung der Inschrift kann auch entnommen werden, dass 1331 der Umbau zu einem Flügelaltar erfolgte. Um die nötigen Proportionen zu erreichen, wurden sechs neue Bildtafeln, angeordnet in zwei vertikalen Streifen, sowie ergänzende Zwischenstücke hinzugefügt. In dieser Gestalt (Abb. 1 und Abb. 2) ist das Werk heute in der Leopoldskapelle des Stiftes aufgestellt und unter dem etwas irreführenden, doch gebräuchlichen Namen *Verduner Altar* bekannt. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf das von Nikolaus von Verdun geschaffene Werk – die dreireihige Bilderwand –, die als Verkleidung der Kanzel diente (Rekonstruktion Abb. 3). Das Tafelwerk folgt in seinem Aufbau einem typologischen Programm, das entlang der Chronologie der Heilsgeschichte des Neuen Testaments entwickelt wird. Die Tafeln der letzten beiden senkrechten Spalten am rechten Rand sind den Darstellungen der Eschatologie gewidmet. Die Ordnung der drei übereinanderliegenden Reihen folgt dem Zeitem Schema von Augustinus' „ante legem – sub lege – sub gratia“.<sup>2</sup> Wobei die Szenen der neutestamentlichen Heilsgeschichte – SUB GRATIA – im mittleren Register angeordnet sind. Oberhalb befinden sich jeweils die zugehörigen Typen des Zeitalters – ANTE LEGEM – und unterhalb die Präfigurationen aus der Epoche – SUB LEGE.<sup>3</sup>

Nikolaus von Verdun stellte sich somit einer doppelten Herausforderung. Er setzte einerseits die typologischen Beziehungen in den Triaden der vertikalen Achsen überzeugend um und widmete sich andererseits – in „gewebter“ Verschränkung – den biblischen Ereignissen des 2. Testaments als Bildzyklus in der mittleren Reihe. Die Strahlkraft des Werkes ist aber nicht allein auf den außerordentlichen Umfang des realisierten typologischen Programms, die zielgerichtete Ausrollung der Heilsgeschichte bis hin zu den Tafeln der Vollendung am

---

<sup>1</sup> Augustinus k.A., *Sermones de Scriptoris*, PL 38 0468.

<sup>2</sup> Die vertikale Gruppe der jeweils drei übereinanderliegenden Emailtafeln wird im Folgenden als Achse, Spalte oder Kolumne bezeichnet. Die horizontale Ordnung wird als Zone, Reihe oder Register benannt.

<sup>3</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 18–29.

Zeitenende, zurückzuführen, sondern auch auf die einzelnen Bilder. Die Art und Weise ihrer Ausführung ist so wichtig genommen, dass die erzählerische Absicht und der Wille zu eigenständigen Verweisen unmittelbar deutlich werden und sie dadurch mehr sind als nur eine knappe Referenz auf die biblische Textvorlage.

Wie nutzte Nikolaus von Verdun die Spielräume, die sich aus den vorgegebenen Tituli und den Bildlegenden ergeben, um die Geschichten neu zu erzählen oder einzelne Aspekte in den Vordergrund zu rücken? Welchen Stellenwert haben die erzählerischen Elemente im Rahmen des dominierenden typologischen Bildprogramms? – Erklärtes Ziel dieser Arbeit ist die Beantwortung dieser Fragen sowie die narrativen Strategien anhand der Elemente seiner Bildsprache, der Gestik, im Sinne aller Gesten und der Körpersprache, der Figuren- und Szenengestaltung offenzulegen. Des Weiteren sollen in vergleichender Herangehensweise die Unterschiede der Darstellungsweise und Bildauffassung in Werken von Vorgängern und Zeitgenossen aufgezeigt werden. Dabei steht die Erarbeitung der Unterschiede im Erzählstil zu den anderen relevanten Werken im Vordergrund. Um die Charakteristik seines Stils und dessen Bedeutung für die bildliche Narration fassen zu können, war in ausgewählten Fällen auch die Suche nach möglichen Vorbildern spezifischer Gestaltungselemente erforderlich. Weitgehend außerhalb der Betrachtung bleiben demzufolge die Besonderheiten der bildlichen Umsetzung der typologischen Zusammenhänge; diese werden nur vereinzelt, in Fällen der Wechselwirkung und Bedeutung für die Bildaussage, miteinbezogen.

Narrative Elemente, wie die glaubhafte Darstellung einer Handlungsweise, von Gefühlen oder Affekten, sind die Grundvoraussetzung, um ein Bild zu einer Szene zu formen. Eine lange Geschichte zu erzählen bedeutet hingegen, eine Abfolge von einzelnen Handlungen, die in einer zeitlichen Ordnung stehen, darzustellen. Zeitlichkeit stellt in der Bildgestaltung eine schwierig zu bewältigende Anforderung dar – ein grundsätzliches Problem, das in der Kunstwissenschaft vielfach besprochen worden ist. Eine Bilderwand wie der Klosterneuburger Ambo bietet die strukturellen Voraussetzungen, um einen inhaltlichen Zusammenhang der monoszenischen Einzelbilder über erzählerische Verschränkung herzustellen, hier reihen sich die Bildtafeln zu einem Zyklus aneinander und richten Schlaglichter auf eine zusammenhängende Textvorlage. Die Analyse der bildlichen Umsetzung der Zeitlichkeit bei den Tafeln der neutestamentlichen Heilsgeschichte ist daher an den Anfang der Untersuchung gestellt. Hierbei soll deutlich gemacht werden, wie Nikolaus von Verdun einen intertabularen Zusammenhang herstellt und die Bildfolge zu einem konsistenten, nachvollziehbaren Bildzyklus formt. Die daran anschließenden Kapitel widmen sich jeweils der Analyse von Darstellungen, die repräsentativ für die weiteren narrativen

Elemente wie der innerbildlich dargestellten Zeit, der Dramatik sowie der Emotion sind. Im Kapitel *Nebengeschichten* wird die allgemein präsente Erzählfreudigkeit erkundet. Den bisher in der Literatur kaum beachteten innerbildlichen Umrahmungen der Emailtafeln und deren Beitrag zur Bilderzählung wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Abschließend folgt eine Betrachtung der figürlichen Darstellungen auf den kleinen Bildplatten, hier als Zwickelfiguren bezeichnet, um ihre Rolle und Wirkungsweise in Beziehung zu den Bildern der Heilsgeschichte festzustellen.

Der Analyse der narrativen Elemente und Strukturen am Ambo wird ein allgemeiner Teil vorangestellt. Hierin wird zuerst ein kurzer Überblick des Forschungsstandes, an den hier angeschlossen wird, gegeben. In einem zweiten Abschnitt wird der Begriff Narration, wie er in diesem Zusammenhang zu verstehen ist, geklärt und es werden literarische und wissenschaftstheoretische Beiträge zur Narrativität in der bildenden Kunst, die in diesem Zusammenhang wesentlich sind, skizziert. Eine dritte Einheit ist ausgewählten Strömungen der christlich-philosophischen Geistesgeschichte gewidmet. Dabei steht deren Auswirkung auf das sakrale, vornehmlich das hochmittelalterliche Bild im Vordergrund. Die Ausführungen konzentrieren sich daher auf: die Exegese nach dem vierfachen Schriftsinn, den Neuplatonismus sowie das Aufblühen des Aristotelismus als jüngste Entwicklung vor der Fertigung des Tafelwerkes.

## 2. Allgemeiner Teil

### 2.1. Forschungsgeschichte

Aus der reichhaltigen Forschungsliteratur zu Nikolaus von Verdun sollen an dieser Stelle einige der wichtigsten Werke für die vorliegende Arbeit herausgehoben werden. Dies sind jene, die sich direkt auf den Verduner Altar bzw. auf die ursprüngliche Kanzelverkleidung beziehen und die die Basis und Anknüpfungspunkte meiner Untersuchung bilden. Dazu zählen vor allem die Überblickswerke von Floridus Röhrig von 1955, das ich in der Ausgabe von 2009 benützt habe, und von Helmut Buschhausen aus dem Jahr 1980. Entscheidend für ein vertieftes, differenziertes Verständnis der bildlichen Gestaltung von typologischen Programmen, im Besonderen der einzigartigen Form, wie sie Nikolaus von Verdun verwirklichte, bieten die Studien Martina Pippals, beispielsweise „Von der gewußten zur geschauten Entwicklung der Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellung bis 1181“ aus dem Jahr 1987. Grundlegend für die eigene Arbeit war auch die Dissertation von Friedrich Dahm „Studien zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes des Nicolaus von Verdun“ (1989). Sie macht besonders deutlich, wie offen Nikolaus von Verdun Eindrücken, bildlichen Lösungen von Werken anderer Epochen und Kulturkreisen gegenüber war, einzelne Motive im Emailtafelwerk selektiv integrierte und dabei dennoch der Ikonographie der westlichen Kunst weitgehend verbunden blieb.

Werner Telesko bezieht sich, in seinem im Jahr 2000 verfassten Essay – „Quid est ergo ‚tempus‘?“ Überlegungen zu den Verbindungslinien zwischen Zeitbegriff, Heilsgeschichte und Typologie in der christlichen Kunst des Hochmittelalters“ – zwar nicht auf das Klosterneuburger Tafelwerk, doch er verhandelt in dem Aufsatz den Gegensatz zwischen der Überzeitlichkeit im typologischen Verständnis und der natürlichen Chronologie geschichtlicher Abläufe.<sup>4</sup> Dieser Diskurs schuf für die hier nachfolgenden Analysen das Bewusstsein, dass Nikolaus von Verdun durch sein Werk ein Spannungsfeld zwischen der Zeitlichkeit der Heilsgeschichte und – wenn man von einem linearen Zeitbegriff ausgeht – der notwendigen Verbindung mit Ungleichzeitigem gemäß der Typologie herstellte.

Hinsichtlich der vorliegenden Arbeit muss betont werden, dass in der umfangreichen Literatur zu Nikolaus von Verdun und seinen Werken sich keine Studien finden, die sich exklusiv auf

---

<sup>4</sup> Telesko 2000, S. 100–108. Als Beispiel für dargestellte Zeit wird von ihm der Teppich von Bayeux herangezogen.

den erzählerischen Gestaltungswillen konzentrieren, allenfalls wird verstreut – meist in Stilanalysen – Bezug auf narrative Elemente genommen, aber ohne die erzählerischen Aspekte des Stils umfassender und systematischer zu erfassen. So betont beispielsweise Buschhausen, unter Angabe weniger Hinweise auf Einzeldarstellungen, die Bilder seien mit neuen Mitteln der Erzählung und Menschlichkeit durchgestaltet sowie mit Beobachtungen aus der Wirklichkeit angereichert, und sieht diese Art der Gestaltung als höchstpersönliche Ausdrucksform der Künstlerpersönlichkeit Nikolaus' an.<sup>5</sup> Ähnlich knapp streifen auch andere Kunsthistoriker erzählerische Aspekte im Werk Nikolaus'. Diese Forschungslücke zu schließen widmet sich die vorliegende Studie.

## 2.2. Narration und Bild

Ein Bild erzählt? Die Bilderfolge erzählt eine Geschichte? Um diese – primär auf Sprache beruhende – Fähigkeit einem Bild zuzuerkennen, sehe ich es als erforderlich an, über die rein intuitive, subjektive Annäherung hinauszugehen und beim Verständnis des Begriffs Narration selbst – also der Erzählung als der Wiedergabe eines Geschehens – anzusetzen und die medialen Spezifika, die das Bild bereithält, näher zu betrachten. Dazu wird ein knapper Überblick über die Forschungsgeschichte und die Theoriebildung hinsichtlich Narration in der bildenden Kunst gegeben. Da sich die relevante Literatur zu Narration und Bild teilweise als sehr differierender Diskurs erweist, wird es hier nicht das Ziel sein, eine umfassende Darstellung der Forschungslage und der Abhandlungen zur Narration vorzulegen. Sondern es werden im Folgenden nur Autor\*innen und deren Schriften herausgegriffen, die im Zusammenhang mit dieser Studie, für die Benennung und Charakterisierung der erzählerischen Elemente und der Erzählstrategien, Hilfestellung leisten.

Das grundlegende Element, das eine Geschichte formt, ist – wie Aristoteles im 4. Jh. v. Chr. in seiner Lehre zur Dichtkunst definiert hat – die Nachahmung, die Mimesis von Handlungen der Welt der sichtbaren Dinge.<sup>6</sup> Die Bezugnahme auf Lebenswirklichkeit bildet somit den Kern seines Verständnisses. Er stellte in der „Poetik“ hiermit nachhaltig die Grunddefinition für Narration zur Verfügung und setzte sich damit von der Sichtweise seines Lehrers Platon und dessen Ideenlehre ab. Platon postulierte – kurz gesagt – die Existenz einer sinnlich nicht wahrnehmbaren, aber sicherer Erkenntnis zugänglichen Welt mit unveränderlichen, ewigen und vollkommenen Wesenheiten. Für ihn galt die sinnlich wahrnehmbare Welt als

---

<sup>5</sup> Buschhausen 1980, S. 110.

<sup>6</sup> Aristoteles, Poetik, Kap. 1–6. Aristoteles lebte von 384 bis 322 v. Chr.

unvollkommen. Ihre Wesenheit der Veränderung, ihr permanentes Werden und Vergehen stand der vollkommenen Erkenntnis, nach der Platon strebte, entgegen.<sup>7</sup> Die Betrachtungen Aristoteles' beziehen sich ausschließlich auf die sprachmächtigen Künste und somit auf die verschiedenen Gattungen der Dichtkunst. Ein Analogieschluss aus meiner Sicht soll hier dennoch gezogen werden: So wie jede poetische Form ihre eigene Art und Weise der Darstellung und des Ausdrucks finden muss, so gilt es auch für die Bildkunst, ihre Möglichkeiten zur Umsetzung von Mimesis zu nutzen. Der zweite Schlüsselbegriff, der sich neben jenem der Mimesis bei Aristoteles findet, ist Veränderung; Veränderung im Sinne von Entwicklung, die nur in zeitlicher Abfolge erlebt und wahrgenommen werden kann. Geschichten entstehen aus der Aufeinanderfolge von einzelnen Ereignissen, die sich dann zu einem Ganzen fügen, wenn es einen Zusammenhang mit Anfang, Mitte und Ende gibt.<sup>8</sup>

Das Phänomen Zeit als konstituierendes Element für das Erzählen stellt allerdings für die bildenden Künste eine besondere Herausforderung dar, für deren Bewältigung verschiedene Strategien entwickelt und Lösungsansätze gefunden wurden. Aufseiten der kritisch-analytischen Auseinandersetzung mit den Künsten führte dies zur Formulierung von qualitativen Kriterien und Kategorisierung der Erzählweisen.

Von nachhaltiger Bedeutung erwies sich in dieser Hinsicht Gotthold Ephraim Lessings, erstmals 1766 erschienene Studie „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“. Darin teilte Lessing die Künste gemäß ihrer jeweils primären Eignung in zwei große Gruppen: die Raum- und die Zeitkünste. Er betonte, dass in der bildenden Kunst, die er als Raumkunst definierte, vor allem bei monochroner Darstellung, ein besonderer Moment zu wählen sei, um erzählenden Charakter zu entfalten. Er prägte damit den Begriff des *fruchtbaren Moments* und meinte damit jenen Augenblick, in dem der Fortgang des Geschehens noch in Schwebe gehalten wird, und der damit offen ist für die Fantasie des betrachtenden Publikums und es diesem folglich ermöglicht, ein Davor und Danach – einen Verlauf – zu imaginieren.<sup>9</sup> Lessings Idee des *fruchtbaren Moments* nahm für Historienmaler seiner Zeit nicht nur Empfehlungscharakter an, sondern wurde bei Bildkritik und Bildbetrachtung zum Maßstab, mit nachhaltiger Bedeutung für gelungene narrative Darstellungsweise. Zur Überwindung der bildimmanenten Schwierigkeit, Abfolgen von Geschehnissen darzustellen, und damit dem Wunsch, mit Bildern zu erzählen, zu entsprechen, wurden allerdings seit jeher verschiedenste Strategien entwickelt.

---

<sup>7</sup> Fuhrmann 1982, S. 156.

<sup>8</sup> Aristoteles, ed. Fuhrmann 1982, S. 25.

<sup>9</sup> Lessing, ed. Vollhardt 2012 (Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1766), S. 26. Lessing: Abschnitt III. „... so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick (...) nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt.“

Franz Wickhoff, einer der Pioniere der kunsthistorischen Erzählforschung, formulierte 1895 in „Die Wiener Genesis“ drei Grundtypen der Bilderzählungen, die auch heute noch Gültigkeit für die figurative Erzählforschung haben.<sup>10</sup> So prägte Wickhoff für klar voneinander, beispielsweise durch Rahmung, abgeschiedene und dadurch monochrome Bildreihen, den Begriff der isolierenden oder auch distinguierenden Erzählweise. Für polychrone Darstellungen unterscheidet er zwei weitere Formen. So bezeichnet Wickhoff jene Bilder als kontinuierend erzählend, in denen zeitlich auseinanderliegende Szenen, mit zumindest einem mehrmals vorkommenden Protagonisten, vor ein und demselben Hintergrund, ohne jegliche Abtrennung, dargestellt werden. Der dritte Erzähltyp ist die komplettierende Art; hierbei wird ein Hauptgeschehen, ohne die Protagonisten mehrfach darzustellen, um ein szenisches Davor und Danach erweitert.<sup>11</sup>

Der architektonische Aufbau des großen Emailwerks von Nikolaus von Verdun setzt sich, vereinfacht formuliert, im Wesentlichen aus einzelnen, voneinander durch Rahmung abgegrenzten Bildtafeln zusammen. Da jede Plaque mit einem Titel versehen ist, der sich in den meisten Fällen auf ein bestimmtes Ereignis bezieht und nur ausnahmsweise eine Sache benennt, lassen sich demzufolge monochrome Darstellungen erwarten. Somit scheint strukturell eine distinguierende Erzählweise, im Wickhoff'schen Sinn, als Ausgangsbedingung vorgegeben zu sein, die zu überprüfen ist.

Weitere terminologische Präzision lässt sich bei den erzähltheoretischen Begriffen, wie sie Aron Kibédi Varga festlegte, gewinnen. Diese verhandelte er 1990 in „Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität“.<sup>12</sup> Als Sprachwissenschaftler nähert sich Kibédi Varga den visuellen Medien über die Textkategorien der Antike. Der aristotelischen Texttheorie folgend, die zwischen Rhetorik und Poetik unterscheidet, differenziert er zwischen argumentativen und narrativen Bildern. Bei den Erörterungen zu „Bild als Geschichte“ trennt er zwischen monoszenischen und pluriszenischen Darstellungen, sowohl bei Bilderreihen als auch bei Einzelbildern. Damit bezieht er sich ebenfalls auf die Art der Umsetzung der zeitlichen Dimension im Bildraum. Unter Verweis auf die Bereitschaft eines betrachtenden Publikums, bei unmittelbar aufeinanderfolgenden Bildern einen narrativen Zusammenhang anzunehmen, schreibt er Bildreihen hohe Narrativität zu. Er bezieht sich dabei auf psychologische Experimente, die zeigten, dass auch ohne Kenntnis einer literarischen Vorlage, mittels solcher Reihen, Geschichten in der Vorstellungswelt der

---

<sup>10</sup> Pinotti 2017, S. 33. Pinotti erwähnt neben Franz Wickhoff auch Carl Robert, Philologe und Archäologe. Dieser leitete in „Bild und Lied“, 1881, die gleichen Erzählprinzipien bei seinen archäologischen Befundungen in Zusammenhängen mit literarischer Überlieferung ab.

<sup>11</sup> Wickhoff 1895, S. 8.

<sup>12</sup> Kibédi Varga 1990, S. 356–367.

Menschen entstehen. Pluriszenische Darstellungen, wie auch Bildzyklen, die jeweils Abfolgen von Handlungen visualisieren, erfüllen zwar eines der Kriterien für Narrativität, dennoch erzählen sie nicht notwendigerweise eine Geschichte. Erst wenn die einzelnen Handlungen als Teil eines größeren narrativen Zusammenhangs erkannt werden, beispielsweise nach Lesen des Bildtitels, wird die Auffassung einer spezifischen, komplexen Geschichte unterstützt. Bilderreihen, die an einen bestimmten Ort gebunden sind, wie eine Kirche oder ein Schloss, erleichtern das Erkennen von Personen oder eines wahrscheinlichen Narrativs.<sup>13</sup>

Dies entspricht weitgehend den Gegebenheiten der Klosterneuburger Amboverkleidung. Es ist ein Werk, das mit Tituli und Legenden, als sprachlicher Anleitung, ausgestattet ist, sich in einer Kirche befindet und, im Verbund mit der für die Zeit typischen, ikonografischen Gestaltung der monastisch geprägten Gemeinschaft der Chorherren und allen mit dem biblischen Text vertrauten Personen, ausreichend Verweise auf die zugrunde gelegte Heilsgeschichte bietet. Da das Programm des Tafelwerks der typologischen Idee folgt, ist es im Sinne Kibédi Vargas als argumentatives Kunstwerk zu bezeichnen. Die Ordnungsstruktur des Tafelwerks sieht aber vor, dass das theologische Konzept der Typologie entlang einer chronologischen Bildfolge von Szenen der Heilsgeschichte des Neuen Testaments vermittelt wird. Dies macht es, wenn man den Theorien Kibédi Vargas folgt, auch zu einem erzählenden Werk, zumindest zu einem Werk mit großem narrativen Potenzial.

Für das monoszenische Einzelbild betont Kibédi Varga, ähnlich wie Lessing, dass die Wahl des zentralen Moments für den Künstler die wichtigste Aufgabe in der Anfangsphase seiner Arbeit ist. Er meint damit den Moment, der in der „Poetik“ *peripeteia* genannt wird, den Zeitpunkt der Wende, in dem noch widerstreitende Kräfte wirken, aber der Ausgang, die Lösung sich bereits erahnen lässt.<sup>14</sup> Wobei hinzuzufügen ist, dass er in seiner Untersuchung ausschließlich von Bildern ausgeht, die auf einer Textvorlage beruhen, er räumt aber ein, dass es auch autonome Bildgeschichten geben kann, die in der Fantasie des Betrachters, ohne Bindung an eine Textvorlage, entstehen.

Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp hat sich in den 1980er und 90er Jahren, in mehreren Abhandlungen mit Bilderzählungen, deren medialen Möglichkeiten und Relevanz der Bezugnahme auf literarische Texte befasst. Er untersuchte aber auch Bildfolgen, die sich auf keine sprachliche Vorlage beziehen, wie beispielsweise *A Harlot's Progress* von William

---

<sup>13</sup> Kibédi Varga 1990, S. 360–361.

<sup>14</sup> Kibédi Varga 1990, S. 363. Er verweist hier auch auf Anthony Ashley-Cooper, Earl von Shaftesbury, Politiker, Philosoph und Schriftsteller, der in seinem Essay „Le jugement d’Hercule“, 1712 (1714 in englischer Sprache erschienen), den Vorschlag machte, die Erzählung in Handlungsmomente zu teilen und dann den Augenblick des Umschlagspunktes für die Darstellung zu wählen.

Hogarth. Er zeigt dabei das potenzielle Gelingen eines erzählerischen Zusammenhangs auf. Wesentlich für das Verstehen einer in Bildfolgen dargestellten Geschichte ist deren Zeitgestalt, beispielsweise – im Idealfall – eine lineare Erzählweise, sowie die Länge der Zeitintervalle zwischen den verschiedenen Szenen.<sup>15</sup> Für die Untersuchung der Klosterneuburger Amboverkleidung relevant, findet sich an dieser Stelle auch bei ihm der Hinweis, dass die christliche Kunst sich hinsichtlich Bildverständnis auf die Vorkenntnisse der Betrachter\*innen verlassen konnte.<sup>16</sup> Somit ist hier die Frage nach der Länge der Zeitintervalle für das Verstehen des Erzählzusammenhangs voraussichtlich nicht primär entscheidend, aber es wird auf andere verbindende Elemente zu achten sein.

Kemp konzentriert sich in seinen Studien aber nicht nur auf das Gelingen eines erzählerischen Gesamtzusammenhangs bei Bildzyklen, sondern fokussiert auch auf die narrativen Strukturen bei Einzelbildern, wobei er sich nicht nur mit den Aspekten der Erzählung befasst, sondern sich auch dem Dialog zwischen Erzählung, Autor und Adressatenkreis widmet.<sup>17</sup> Diese Rezeptionsästhetische Betrachtungsweise lässt sich mit der Aussage „Erzählen ist ein kommunikativer Akt“ zusammenfassen und wird entsprechend für die gegenständliche narrative Analyse miteinbezogen werden. Ein Kunstwerk leistet mehr als die bloße Illustration einer Geschichte. Die Art der Beziehung zwischen Bild und Betrachter\*in ist daher mitzubedenken, vor allem unter dem Aspekt, dass bis ins 12. Jahrhundert hinein nicht die Intention, die Geschichte zu erzählen, im Vordergrund stand, sondern die Bedeutung des Dargestellten als unveränderliche Wahrheit und Heilsbotschaft und somit deren spirituelle, transzendente Botschaft. So erweist es sich als notwendig, hinsichtlich der Art der Bezugnahme auf eine bestimmte Geschichte zu differenzieren, denn der Bezug allein ist kein Garant dafür, dass ein Bild erzählenden Charakter aufweist. Knüpft man nochmals an den Gedanken an, die Erzählung sei eine Form der Kommunikation, so wird schlüssig, dass ein Bild dann narrative Grundzüge aufweist, wenn es beim betrachtenden Publikum Assoziationen zu einer oder mehreren (Kurz-) Geschichten auslöst. Somit scheint es auch legitim, von unterschiedlich intensiven Ausprägungen auszugehen.

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Bereich der Narratologie unterstützen die Differenzierung von narratologischen und deskriptiven Aspekten und sind speziell für die analytisch exegetische Auseinandersetzung hilfreich. Besonders fruchtbar für diese Zwecke

---

<sup>15</sup> Kemp 1989, S. 62–70. William Hogarth schuf den sechsteiligen Bildzyklus *A Harlot's Progress* in den Jahren 1730–1732. Dieser sowie noch weitere Zyklen von Hogarth basieren jeweils auf eigenen Ideen, demzufolge verstand sich Hogarth stets als Autor und Erzähler mittels Bildern.

<sup>16</sup> Kemp 1989, S. 63.

<sup>17</sup> Kemp 1994, S. 65. Der Anerkennung der Betrachter\*innen hat Kemp, nicht nur als Autor, sondern auch als Herausgeber von: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, einen Sammelband gewidmet.

sind die Thesen Werner Wolfs, Professor für Englische und Allgemeine Literaturwissenschaft und stellvertretender Leiter des Zentrums für Intermedialitätsforschung an der Karl-Franzens-Universität Graz. Er vertritt 2002 in „Intermediale Erzähltheorie“ die Ansicht, dass Einzelbilder, er spricht von „Monophasen-Einzelbildern“, selbst nicht geschichtendarstellend sein können, sondern im Idealfall anhand einer plausiblen Momentaufnahme, bei ihm als „Plot-Phase“ bezeichnet, Geschichten andeuten.<sup>18</sup> Diese Meinung steht weitgehend im Einklang mit den bisher ausgeführten Theorien und ist auch Teil des Grundverständnisses für die gegenständliche Arbeit. Wolf stellt seine Überlegungen medienübergreifend an. Er bezieht sich also auf verschiedenste (Kommunikations-)Mittel, die geeignet sind, Inhalte zu vermitteln, die aber die unterschiedlichsten Voraussetzungen und damit Fähigkeiten oder auch Möglichkeiten zu erzählen haben. Zentrales Anliegen ist für ihn somit die Idee der Graduierbarkeit von Narrativität: die Unterscheidung und Benennung hinsichtlich der Intensität des erzählerischen Charakters. Er geht dabei von den kleinsten Einheiten des Erzählens – den Narremen<sup>19</sup> – aus, die er als wesentliche Faktoren der Narrativität (als geschichtenvermittelnde Fähigkeit) und damit als entscheidende werkinterne Stimuli für die Qualität des Erzählens benennt. Dabei unterscheidet er drei Gruppen: die qualitativen Narreme (dazu zählt er u. a. Sinndimension und Darstellungsqualität), die inhaltlichen (wie beispielsweise die Ausrichtung auf anthropomorphe Wesen, Zeit und Ort) und die syntaktischen (darunter versteht er die formale Einheit entlang einer chronologischen Achse). Diese Gliederung mündet bei ihm in einer Minimaldefinition für das Erzählen<sup>20</sup>: *„Die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbarer Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben antropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.“*<sup>21</sup>

Zur Beurteilung des werkseitigen Potenzials an Narrativität unterscheidet er zwischen dem Anteil werkseitiger Narreme und der nötigen Narrativierung seitens der Rezipient\*innen und skaliert je nach Verhältnis dieser Anteile von maximaler bis minimaler Narrativität. Für die, in unserem Zusammenhang interessierenden bildlichen Medien sieht er das größte Potenzial bei den Bildserien, dann abnehmend beim Polyphasen-Einzelbild und am schwächsten ausgeprägt beim Monophasen-Einzelbild. Er gesteht den Bildserien Hogarths, die er ebenso wie Wolfgang Kemp analytisch untersuchte, zu, dass sie als narrativ bezeichnet werden

---

<sup>18</sup> Wolf 2002, S. 73.

<sup>19</sup> Der besonders von Wolf geprägte Begriff „Narrem“ ist als Kurzform für „narratives Element“ zu verstehen.

<sup>20</sup> Wolf 2002, S. 43–50.

<sup>21</sup> Wolf 2002, S. 51.

können. Monophasen-Einzelbilder, in dieser Arbeit im Folgenden vorzugsweise als monochrome Einzelbilder bezeichnet, seien aufgrund ihres geringeren Grades an Narrativität im Vergleich zu Bildserien nur geschichtenandeutend und nicht genuin narrativ. Sie könnten keinesfalls als uneingeschränkt erzählerisch charakterisiert werden, sondern allenfalls narrationsindizierend.<sup>22</sup> Zum Bild gehörende Texte – wie Titel und Legenden im Fall der (von Wolf nicht behandelten) Amboverkleidung – stellen in Wolfs Skalierung eine begleitende intermediale Referenz dar, die den geschichtenandeutenden Charakter stützen.<sup>23</sup> Bei Wolf kann aber vor allem bei der Idee von unterschiedlich ausgeprägter erzählerischer Intensität – der Graduierbarkeit von Narrativität – angeschlossen werden, um im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die narrativen Stimuli, die die Darstellungen bieten, zu richten.

Die in diesem Kapitel kurz umrissenen Theorien und methodischen Betrachtungen, im Besonderen die notwendige Differenzierung beim erzählerischem Potenzial, prägen die weitere Vorgehensweise der Untersuchung. Die darstellerischen Konzepte im Umgang mit dem Element der Zeit, mit Entwicklungen im Verlauf der Geschichte und damit den Aspekten von Historie sollen zuerst für die Tafeln der neutestamentlichen Heilsgeschichte – als potenziell narrative Bildordnung – erschlossen werden.

### 2.3. Exegese, Geistesgeschichte und Bild

Die Fokussierung auf die erzählerischen Qualitäten der Bilder Nikolaus' von Verdun bedarf nicht nur der, im vorigen Kapitel erfolgten, begrifflichen Klärung und Vorstellung des verwendeten Vokabulars. Die differenzierte Annäherung an diese hochmittelalterlichen Darstellungen erfordert auch, die Entstehungsgeschichte der hermeneutischen Methoden der biblischen Exegese sowie die Geistesgeschichte, in ihrer Bedeutung für die christliche Kunst, voranzustellen.

Für die Christen war es von Anbeginn an ein zentrales Anliegen, die Bibel, für sie das offenbarte Wort Gottes, zu verstehen. Die Herausforderungen bestanden darin, nicht nur die biblischen Texte im engeren historisch-philologischen Sinn zu erfassen, sondern vor allem die Frage nach dem geistigen Sinn, dem verborgenen Sinn hinter dem Literalsinn beantworten zu können.<sup>24</sup> Dabei konnten die Christen an die seit dem Hellenismus entwickelten und tradierten Formen der Textkritik, wie sie in der alexandrinischen Schule gepflegt wurden, anschließen. Schon bei der Auslegung von Homers Epen war nach dieser Methode

---

<sup>22</sup> Wolf 2002, S. 73–75.

<sup>23</sup> Wolf 2002, S. 96. Wolf nennt diese Beziehung „parasitär“.

<sup>24</sup> Ohly 1958, S. 1.

vorgegangen worden. Die ursprüngliche Sinndeutung ging von einem zweifachen, dem historischen (buchstabengetreuen) und dem allegorischen Ansatz aus.<sup>25</sup> Die griechische Herangehensweise wurde auch von dem jüdischen Gelehrten Philon von Alexandria (20 v. Chr.–50 n. Chr.) übernommen und für die Deutung von Passagen der Septuaginta, wie beispielsweise dem Exodus, angewandt.<sup>26</sup> Demzufolge ist es nicht verwunderlich, dass sich Entsprechungen der Denkweise davon auch in der christlichen Exegese finden lassen, wie sie später von den Alexandrinern Clemens (150–215 n. Chr.) und Origenes (185–254 n. Chr.) weiterentwickelt wurde. Clemens ist es zuzuschreiben, dass er als Erster den christlichen Glauben zum Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion mit den Mitteln der griechischen Bildung und Philosophie, im Geist des Platonismus wie er in Alexandria vorherrschend war, machte. In diesem Sinn gilt er als Begründer der christlichen Theologie als Wissenschaft.<sup>27</sup> Die von Christen beauftragten Bildwerke der Zeit spiegeln dieses allegorische Verständnis wider, wie die malerischen Ausstattungen von Coemeterien oder auch skulptierte Sarkophage zeigen. Bevorzugte Darstellungen waren Ereignisse des Alten Testaments, die gemäß der typologischen Auslegung als Entsprechungen für die Erlösung der Gläubigen durch den Opfertod Christi und seiner Auferstehung verstanden wurden. Dazu gehören etwa die Geschichten vom Meereswurf des Jona und seiner Errettung aus dem Bauch des Walfisches (Jona 1,4–2,11; Katakombe von SS. Marcellino e Pietro, Rom, spät. 3. Jh.) oder der drei Jünglinge im Feuerofen (Dan Kap. 3; Priscillakatakombe, Rom, 2. Hälfte 3. Jh.). Sie sind Präfigurationen, die auf die heilsgeschichtliche Perspektive der Auferstehung Christi am dritten Tag nach seinem Kreuzestod verweisen und stellen die Verbindung zur Erfüllung im Neuen Testament her.<sup>28</sup>

Origenes wird die weitere Auffächerung der geistigen Sinnenebene (*sensus spiritualis*) zugeschrieben. In der Folge wurde dieser Aufbau als dreistufig formuliert. Gemeinsam mit dem Wortsinn (*sensus literalis*) wurde daraus der sogenannte „vierfache Schriftsinn“, der das gesamte Mittelalter hindurch der bestimmende Ansatz der Bibel-Interpretation blieb.

Ein spätmittelalterlicher Merkspruch charakterisiert die vier Ebenen:

„Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
moralis quid agas, quo tendas anagogia.“<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Esmeijer 1978, S. 8–10.

<sup>26</sup> Esmeijer 1978, S. 10. Als Beispiel für die allegorische Auslegung Philons gibt Esmeijer an: Die 40 Jahre in der Wüste und das Erreichen des gelobten Landes werden, als verschiedene Stadien der Reise der menschlichen Seele, betrachtet.

<sup>27</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 325–326.

<sup>28</sup> Pippal 2010<sup>3</sup>, S. 33.

<sup>29</sup> Zitiert bei Esmeijer 1978, S. 1. Erstmals nachweisbar ist der Merksvers (ein Hexameter) ca. 1260 in der Schrift des Dominikaners Augustin von Dacien „Rotulus pugillaris“. Übersetzung nach: Katechismus der katholischen

Der dreifache geistige Schriftsinn teilt sich demnach in den allegorischen, den moralischen und den anagogischen Sinn. Die allegorische Betrachtung entspricht der typologischen Sichtweise. Sie beantwortet die Frage nach der heilsgeschichtlichen Bedeutung und klärt den Bezug zwischen Präfiguration und Erfüllung, das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament, wie bereits zuvor erläutert. Der moralische oder auch tropologische Sinn stellt die Relation zur Lebensführung des einzelnen Menschen her und zeigt den Weg der Seele zu ihrem Heil auf. Schließlich verweist der anagogische Sinn auf die Messianität Christi und den Zusammenhang hinsichtlich der letzten Dinge. Die biblischen Texte können in ihrer ewigen Bedeutung aufgefasst werden, als Ausdruck der Hoffnung im religiösen Verständnis, als Hinaufführung (Anagogé) zur Gottesschau.<sup>30</sup> Hieronymus (347–420), christlicher Philosoph und Kirchenvater der katholischen Kirche, griff in seinem Isaiaskommentar das alexandrinische Interpretationsmodell auf und verlieh ihm räumlich-hierarchisierende Dimensionen. Der Buchstabensinn sei das unverzichtbare Fundament, auf dem die Mauern der Allegorie (Typologie) errichtet würden. Die Wände wiederum seien geschmückt mit den Farben der Moralitas. Darüber wölbe sich das Dach des anagogischen Verstehens mit dem Blick ins Jenseits. Friedrich Ohly, Philologe und Mediävist, prägte in seinem Essay „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“ (1958), hierfür den Begriff des Wortbedeutungsraumes, des geistigen Sinn-Gebäudes, das als Überbau auf der Basis des historischen Sinns errichtet wird.<sup>31</sup>

Martina Pippal benennt in „Kunst des Mittelalters – Eine Einführung“, Ausgabe 2010<sup>3</sup>, das, Anfang des 5. Jahrhunderts (also in etwa zeitgleich zu Hieronymus’ Kommentar) entstandene, Apsismosaik in Sta. Pudenziana in Rom als Beispiel einer realen, räumlichen Entsprechung dieses hermeneutischen Modells.<sup>32</sup> Auf der Apsiskalotte, also zuoberst, ist Christus dargestellt, ausgezeichnet mit diversen Elementen, die auf ihn übertragenen paganen Herrscherikonographie: Er sitzt frontal in goldenem Gewand auf einem edelsteinbesetzten Goldthron mit rotem Polster und die etwas tiefer positionierten Apostel reihen sich wie Hofbeamte zu seinen Seiten auf. Neben der Verdeutlichung der Sinnebene durch die Anbringung des Mosaiks an räumlich höchster Stelle ist es auch ein Beispiel der sich herausbildenden Ikonographie für die bildliche Darstellung; denn die anagogische Sinnebene wird durch die Abbildung Christi als Souverän und die spezifischen, oben angeführten, Motive und Attribute vermittelt.

---

Kirche, Art. 3. III, 242, in: Vatikan (Hg.) 2003. Der Buchstabe lehrt die Ereignisse; was du zu glauben hast, die Allegorie; die Moral, was du zu tun hast; wohin du streben sollst, die Anagogie.

<sup>30</sup> Ohly 1958, S. 10–11.

<sup>31</sup> Ohly 1958, S. 11.

<sup>32</sup> Pippal 2010<sup>3</sup>, S. 70–71.

Die Kunsthistorikerin Anna C. Esmeijer widmete sich 1978 in ihrer Studie „Divina Quaternitas“ der Entstehungsgeschichte der Auslegungsmethode vom vierfachen Schriftsinn. Für die Veranschaulichung der spirituellen Sinnebenen in der bildenden Kunst prägte sie den Begriff „visual exegesis“, vorzugsweise angewandt für Werke, bei denen mehrere Sinnebenen zum Ausdruck kommen.<sup>33</sup> In gegenständlicher Untersuchung wird dieser Begriff, in Übersetzung „visuelle Exegese“, allerdings allgemein gebraucht werden. Hierbei wird an die Auffassung Martina Pippals angeschlossen; gemäß ihren Ausführungen in dem Buch „Das Perikopenbuch von St. Erentrud, Theologie und Tagespolitik“ (1997). Sie plädierte dafür, diesen Begriff für jedes sakrale Bild anzuwenden, auch wenn sich die Darstellung ausschließlich auf die Abbildung eines historischen Geschehens beschränkt. Denn auch in jenem Fall werde eine Aussage über eine bestimmte Sinnschicht vermittelt.<sup>34</sup>

Die aktive Auseinandersetzung der alexandrinischen Schule mit dem Platonismus führte auch zu einer weiteren Ausrichtung dieser Philosophie. Als Begründer dieser neuen Strömung gilt Plotin (um 204–270). Plotin studierte rund ein Jahrzehnt bei dem platonischen Philosophen Ammonios Sakkas, bei dem auch Origenes Vorlesungen besuchte. Später gründete er in Rom eine eigene Philosophieschule. Seine Anhänger und Schüler trugen zur Verbreitung seiner Lehre, seit dem 19. Jahrhundert als Neuplatonismus bezeichnet, bei. Der Neuplatonismus wurde in der Spätantike zur großen geistigen Kraft neben dem Christentum.<sup>35</sup> Plotin selbst betrachtete sich nicht als Neuerer, sondern sah sich ganz in der Tradition Platons stehend. Die politische Seite im Denken Platons, dessen Motiv der Erneuerung des Zusammenlebens im griechischen Gemeindestaat, interessierte ihn allerdings nicht. Er konzentrierte sich ausschließlich auf das metaphysische Konzept der Ideenlehre Platons. Gemäß dieser Lehre wird die Idee als eine eigenständige Entität verstanden, die von höherer Bedeutung als das sinnlich Wahrnehmbare sei. Der Philosoph Klaus Held skizziert in seinem Buch „Treffpunkt Platon“, Ausgabe 2001<sup>3</sup>, das mehrstufige Denkmodell folgendermaßen: „Es gibt nicht bloß die Welt, die wir sehen, hören, tasten usw., die Welt unserer Erfahrung, sondern außerdem noch eine Welt von Ideen, in deren Licht wir die Erfahrungswelt überhaupt erst erkennen können. Durch die Ideen geht uns ein Licht auf, nämlich das Licht unserer Welterkenntnis überhaupt.“<sup>36</sup> Daraus lässt sich ableiten, die Idee sei die Voraussetzung dafür, einen Gegenstand erfassen zu können und sagen zu können, was er ist, daher werde sie dem materiell Seienden übergeordnet. In unserer Erfahrungswelt ist alles einem Werden und

---

<sup>33</sup> Esmeijer 1978, S. 1.

<sup>34</sup> Pippal 1997, S. 153.

<sup>35</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 253–254.

<sup>36</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 256–257.

Vergehen im Ablauf der Zeit unterworfen, nichts ist von Bestand, nur die Ideen ändern sich nicht – sie sind ewig.<sup>37</sup> Die Ideen werden als die ewigen Urbilder angesehen, denen die Dinge der Welt nachgebildet seien, die ihre Existenz der Teilhabe an der Welt der Ideen verdanken. Die Frage, woher die Ideen abstammen, wurde von Plotin mit der Existenz eines unvergänglichen umfassenden Geistes beantwortet. Seinerseits setze der Geist aber noch etwas voraus – eine letzte Einheit, worin sich keinerlei Bestandteile mehr unterscheiden lassen. „Dieses einschränkungslose Einfache, das Ur-Eine, ist die Grundlage für den Geist.“ Klaus Held folgert weiter: „Dieser Gedanke bedeutet eine tiefgreifende Wende in der Philosophie- und Geistesgeschichte, vielleicht die folgenschwerste Wende überhaupt; denn das Eine ist Gott, Plotin nennt es sogar Vater.“<sup>38</sup> Der Vater erscheint bei Plotin als das Absolute, als eine weltenthobene Macht – die Macht Gottes, das ist der zentrale Punkt, worin sich Neuplatonismus und das Christentum treffen konnten.<sup>39</sup> Das Streben über das Irdische hinaus, um unter kontemplativer Konzentration auf die Ideen zu radikaler Vergeistigung zu gelangen, bedeutete für Plotin die Annäherung an Gott, mit der Möglichkeit des Eintauchens in die Helligkeit des göttlichen Geistes und der Teilhabe am Göttlichen.<sup>40</sup>

Der Wunsch nach Annäherung an die göttliche Ebene – die Hinaufführung – entspricht, gemäß dem zuvor skizzierten christlich-philosophischen hermeneutischen Modell, dem Verständnis der anagogischen Ebene. Demzufolge spiegeln anagogisch ausgerichtete Bilder (neu)platonisches Gedankengut wider.<sup>41</sup>

Bei den bisherigen Bildbeispielen wurde das Augenmerk ausschließlich auf die über die Ikonographie zum Ausdruck gebrachte Exegese gelegt. Der Stil der Bildgestaltung, dessen Beitrag und Relevanz für die visuelle Exegese wurde noch ausgeklammert. Betrachtet man nun die frühesten Darstellungen stilistisch, so lässt sich festhalten, dass sie bruchlos an die spätantike Formensprache anschlossen. Keinesfalls kann man von der Ausformung eines eigenen frühchristlichen Stils sprechen.<sup>42</sup> Im 3. Jahrhundert setzte allerdings, sowohl in der paganen als auch in der christlichen Kunst, ein bedeutsamer Stilwandel ein. Diese Stilentwicklung wies nun gänzlich neue Merkmale auf, deren auffälligste sind: Verzicht auf plastisch realistische Gestaltung, Individualität und Perspektivität, zunehmender Anteil des

---

<sup>37</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 259.

<sup>38</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 262–263.

<sup>39</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 330–331.

<sup>40</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 265–266, 331–332.

<sup>41</sup> Vgl. Pippal 1997, S. 158. Pippal leitet über stilistische Merkmale einer Miniatur (aus einem Perikopenbuch aus dem Salzburger Dom, Clm 15713) die Absicht des Auftraggebers respektive Programmautors ab, die Ideen, die die Welt und die Geschichte bestimmen, klarzulegen. Sie konstatiert: „Das anagogisch konzipierte Bild erweist sich damit als Bekenntnis des neuplatonischen Denkens“.

<sup>42</sup> Pippal 2010<sup>3</sup>, S. 35–36.

Symbolischen und Hierarchisierung der Bilderwelt. Der Philosoph Klaus Held bietet eine Erklärung für diese Veränderung. Er sieht sie, unterstützt von der Sichtweise von Historikern, in der Entpolitisierung des gesellschaftlichen Lebens in der Kaiserzeit und vor dem Hintergrund der politisch höchst unbeständigen Lage des römischen Reiches, besonders nach dem Aussterben der Severerdynastie (235). Die Situation war von der raschen Aufeinanderfolge von Soldatenkaisern bis hin zur Militäranarchie bestimmt und stabilisierte sich erst mit dem Regierungsantritt Diokletians (284). Der Umbruch im spätantiken Daseinsgefühls, die zunehmend jenseitsorientierte religiöse Grundstimmung der Menschen im Römischen Reich bereitete den Boden für die Fülle von Kulte, Mysterienreligionen, die aus dem Osten kommend das Reich überschwemmten, darunter das Christentum. Dieses Umfeld ermöglichte auch den großen Erfolg des (Neu-)Platonismus unter den Gebildeten, der letztlich neben dem Christentum zur zweiten großen geistigen Kraft der Spätantike aufstieg.<sup>43</sup> Für die bildende Kunst bedeutete dies, dass das sakrale Bild von den in die christliche Philosophie übernommenen Anteilen neuplatonischen Gedankenguts geprägt wurde. Die oben beschriebenen stilistischen Merkmale, bei denen Raum und Zeit, die Organisation der Welt der sichtbaren Dinge ausgeklammert und Menschen und Gegenstände zu projektiver Form reduziert werden, spiegeln das neuplatonische Denken wider.

Als Beispiel sei hier die Mosaikausstattung der vierten großen Basilika Roms, Santa Maria Maggiore, mit deren Bau im Jahr 432 begonnen wurde, herangezogen. Hierbei kamen, bei gleichzeitiger Ausführung, zwei gänzlich verschiedene Stile zum Einsatz. Im Langhaus wurden Darstellungen mit Szenen aus dem Alten Testament in erzählerischer Art und Weise – mit reich bewegten Figuren in illusionistisch geweiteter Landschaft – realisiert. Diesen sind am Triumphbogen neutestamentliche Bilder gegenübergestellt. Vor einer dominierenden Goldfläche und einer auf zwei schmale Streifen reduzierten Landschaft – einem Boden- und einem Himmelsband – sind die Figuren unter Verzicht auf Lebensnähe und situationsangepasstes Verhalten abgebildet. So stehen etwa bei der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes die Frauen mit Kleinkindern auf dem Arm ruhig in einer Gruppe, ohne erkennbare Abwehr, vor den ebenfalls kaum bewegten Soldaten. Martina Pippal leitete in ihrer systematischen Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Stils hinsichtlich der Exegese einsichtig ab, dass, ebenso wie bei der Ikonographie, Entsprechungen für die verschiedenen Sinnebenen unterscheidbar sind. Sie differenziert daher in einen historischen, typologischen, tropologischen und anagogischen Stil.<sup>44</sup> Bei der Ausstattung von Santa Maria

---

<sup>43</sup> Held 2001<sup>3</sup>, S. 254–255.

<sup>44</sup> Pippal 1997, S. 153–154.

Maggiore geht sie von einer bewussten Stilwahl, die in diesem Fall auch als Modus bezeichnet werden kann, aus. Diese Mosaik sind einmal – im Langhaus – in historischem Modus, dem Literalsinn entsprechend, und einmal – am Triumphbogen – im anagogischen Modus ausgeführt. Der erzählerische Stil definiert die Ereignisse des Alten Testaments als etwas Vergangenes. Die Szenen des Neuen Testaments im anagogischen Modus erfüllen den Anspruch der ewig präsenten gültigen Wahrheit. Der Vergleich macht deutlich, dass nicht nur einzelne Motive der Ikonographie den Sinngehalt und damit die visuelle Exegese bestimmen, sondern dass der Stil ebenso als Bedeutungsträger und Bedeutungstifter wirkt.<sup>45</sup>

Ohne jetzt auf das Verhältnis von Ikonographie und Stil in weiteren Werken einzugehen, soll hier vorerst festgehalten werden, dass der Stil die ikonographisch zugrunde gelegte Aussage eines Bildes verstärken und stützen kann. Er kann dem Werk aber auch eine weitere Aussagedimension verleihen. Diese Überlegungen sind grundlegender Ausgangspunkt für die folgenden Untersuchungen, die differenzierte Betrachtung der Sinnebenen in Ikonographie und Stil am Tafelwerk Nikolaus' von Verdun.

Die Bedeutung der Zeit- und Geistesgeschichte für die Bildgestaltung wirft allerdings noch die Frage nach den der Entstehung dieses Tafelwerks, unmittelbar vorangegangenen Entwicklungen auf.

Die enge Verbindung der bildenden Kunst mit der Exegese und ihrer hermeneutischen Methode des vierfachen Schriftsinns blieb das ganze Mittelalter hindurch bestehen. Wobei das jeweils vorherrschende christlich-philosophische Verständnis direkt auf den Bildcharakter einwirkte. Die Schriften und Lehren der christlichen Philosophen sowie der lateinischen Kirchenväter waren bis ins ausgehende 11. Jahrhundert weiterhin vor allem (neu)platonisch geprägt. Eine allmähliche Änderung setzte erst mit dem Prozess der Urbanisierung im nordalpinen Europa, in etwa zeitgleich mit der wachsenden Bedeutung der Kathedralschulen gegenüber den monastischen Bildungsstätten, im ausgehenden 11. Jahrhundert ein. Die neuen Entwicklungen wurden in Kreisen des Mönchtums mit gewisser Skepsis betrachtet. In den Klosterschulen war die Ausbildung auf das richtige Verständnis der Heiligen Schrift und der patristischen Schriften konzentriert – *lectio – meditatio – oratio*. Das Bildungsziel war auf Kontemplation – betendes Lesen – ausgerichtet. Die Weltgeistlichen der Kathedralschulen hingegen wählten methodisch einen anderen Weg – die Dialektik.<sup>46</sup> Die Kunst des vernunftgemäßen Fragens, Definierens, Unterscheidens wurde zur zentralen Disziplin der Philosophie. Die Schulen öffneten sich zunehmend dem Studium der Logik, wie sie in den

---

<sup>45</sup> Pippal 2010<sup>3</sup>, S. 80–82.

<sup>46</sup> Boshof 2007, S. 235–236, S. 270–271.

von Boethius (480/485–524/526) in die lateinische Sprache übersetzten und kommentierten aristotelischen Schriften der *Categoriae* (gr. *Kategoriai*) und *De interpretatione* (gr. *Perihermeneias*) vorlagen. Die dialektische Methode und die Auseinandersetzung mit Aristoteles' Lehre von den Begriffen, den Aussagen und den Urteilen, schufen die Grundlagen zur Entwicklung der frühen Scholastik.<sup>47</sup> Im Laufe des 12. Jahrhunderts tauchten weitere Übersetzungen des Organons von Boethius auf; über den syrisch-arabischen und byzantinischen Aristotelismus gelangten ebenfalls weitere Schriften Aristoteles' in den Westen, die nun eine breite Rezeption beförderten. Daraus entwickelte sich, wie der Philosoph Otfried Höffe zusammenfasst, eine große Aristoteles-Renaissance.<sup>48</sup> Die Verwissenschaftlichung der Theologie und ihrer Lehre beförderte zunehmend Misstrauen und intellektuelle Konflikte zwischen den kontemplativ, mystisch orientierten Vertretern der monastischen und den Gelehrten der scholastischen Theologie. Einer der bedeutendsten Denker und Lehrer, der darüber hinaus auch am meisten polarisierte, war Petrus Abaelardus (1079–1142). Er blieb im geschichtlichen Gedächtnis nicht nur durch seine Schriften und Lehre, sondern auch aufgrund seines konfliktreichen Lebens sowie seiner tragischen Liebesbeziehung zu Heloise verankert.<sup>49</sup> Als Logiker und Rationalist strebte Abaelard danach, das Christentum für ein neues humanes Selbstwertbewusstsein, die neue Mentalität des 12. Jahrhunderts, zu öffnen. Der Philosophiehistoriker Kurt Flasch beschreibt Abaelards Vorgehensweise folgendermaßen: „... er konzeptualisierte den neuen Geist der Selbständigkeit und des Selbersehenwollens ...“.<sup>50</sup> Abaelard plädierte also dafür, die eigene gottgegebene Vernunft zur Klärung theologischer Widersprüche und Streifragen zu gebrauchen. In ethischer Hinsicht vertrat er die Meinung, dass es allein auf die Gesinnung ankäme, auf den geistigen Akt der Zustimmung – ein sündhaftes Handeln aus Unwissenheit könne es nicht geben. Flasch subsumiert: „Man kann sagen, Abailard habe den subjektiven Faktor entdeckt – in der Betrachtung der Sprache, im Konzept des Wissens, in der Philosophie der Religion und in der Ethik.“<sup>51</sup> Seine Auffassung, sein neues Denken ging vielen Kritikern zu weit, sodass sie sogar die gesellschaftliche Ordnung in Gefahr sahen. Bernhard von Clairvaux, Vertreter der traditionellen, monastischen Weltbetrachtung und

---

<sup>47</sup> Boshof 2007, S. 244–245.

<sup>48</sup> Höffe 2014<sup>4</sup>, S. 282–284. Wie Höffe angibt, wurde mit der Anerkennung der Philosophie des Aristoteles die philosophische Fakultät geboren, dadurch errang sie auch ihre Unabhängigkeit von der Theologie. Thomas von Aquin (1224/25–1274) führte das von seinem Lehrer, Albert dem Großen (1193–1280), vorbereitete System eines christlichen, mit augustinischen Elementen durchsetztem Aristotelismus, zu einem Höhepunkt mittelalterlichen Denkens.

<sup>49</sup> Flasch 1987, S. 83–84.

<sup>50</sup> Flasch 1987, S. 85.

<sup>51</sup> Flasch 1987, S. 93.

Kreuzzugsprediger, war einer seiner größten und mächtigsten Gegner. Abaelard wurde auf zwei Konzilen verurteilt und mit Lehrverbot belegt, das er allerdings einmal umgehen konnte. Anhänger und Schüler schlossen dennoch an die Methode und Lehre der vernunftbetonten, klaren Denkweise an – der „subjektive Faktor“ war nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Kurt Flasch sieht in ihm einen der erfolgreichsten Neuerer in der Geschichte der Philosophie.<sup>52</sup>

Das 12. Jahrhundert war aber nicht nur im geistesgeschichtlichen, sondern ebenso in säkularen Bereichen von Umbruch und Wandel gekennzeichnet. So entstand neben dem Aufblühen der Wissenschaften auch die erste volkssprachliche Literatur. Wirtschaftlicher Aufschwung, vergrößerte soziale Mobilität, Ausweitung des Handels, Ausbildung von Stadtstrukturen waren entscheidende Voraussetzungen für die überregionale Bedeutung, die die Hohen Schulen erlangen konnten. Kreuzzüge und Pilgerströme ermöglichten die Bekanntschaft mit neuen künstlerischen Lösungen und trugen zur deren Verbreitung bei.<sup>53</sup> Dennoch kann man nicht generell von einer zeitlich absolut gleichgeschalteten Entwicklung sprechen – so behauptete sich beispielsweise die monastische Theologie im Heiligen Römischen Reich teilweise etwas länger als in Frankreich. Dies wird von Historikern auf unterschiedliche kirchenpolitische Entscheidungen sowie den sich hinziehenden Investiturstreit und das alexandrinische Schisma zurückgeführt.<sup>54</sup> Die bildende Kunst war vorerst noch darauf ausgerichtet, die wahre Wirklichkeit über anagogische Elemente in Ikonographie und Stil, also die höchste spirituelle Ebene darzustellen. Nur allmählich zeichneten sich erste Veränderungen ab. Der Kunsthistoriker Otto Pächt widmete sich in seiner Studie „The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-century England“ (1962) dem Albani-Psalter (1120/1130 entstanden) und stellte bei dessen Illustrationen erste Erweiterungen um erzählerische Elemente fest. Als besonders markant hebt er das Bild der Kreuzabnahme hervor, in dem ein schlüssiger Handlungsverlauf und glaubwürdige Körpersprache mit Trauergestus miteinander verbunden sind. In dieser Darstellung sieht er erstmals in der westlichen Kunst die Möglichkeit genutzt, ein Ereignisbild, das emotional zur Partizipation einlädt, zu verwirklichen.<sup>55</sup>

Wendet man sich nun dem großen Tafelwerk, der Amboverkleidung des Nikolaus von Verdun zu, so lässt sich zusammenfassend feststellen, dass es in einer dynamischen, von vielfältigen Entwicklungen geprägten Zeit gefertigt wurde. Sowohl der aufkeimende Aristotelismus als auch die gesellschaftlichen Veränderungen bewirkten eine stärkere

---

<sup>52</sup> Flasch 1987, S. 85.

<sup>53</sup> Pippal 2010<sup>3</sup>, S. 222.

<sup>54</sup> Boshof 2007, S. 268–272.

<sup>55</sup> Pächt 1962, S. 31-32.

Hinwendung zur Welt der sichtbaren Dinge. Wir wissen nicht, wovon Nikolaus von Verdun Kenntnis erlangte oder womit er konfrontiert war, aber es wird bei der folgenden Analyse darum gehen – die von ihm realisierte visuelle Exegese zu erkunden und die Wirkungsweise der erzählerischen Elemente, die im Fokus der Arbeit stehen, im Verhältnis zu den spirituellen Ebenen zu differenzieren.

### 3. Narrative Elemente und Strukturen am Klosterneuburger Ambo

#### 3.1. Zeitlichkeit der neutestamentlichen Heilsgeschichte als Bedingung für das Erzählen

Die Aufgabe dieses Abschnitts ist die Beantwortung der Fragen, inwieweit (1.) Ereignisse, Veränderungen von Lebenswirklichkeiten, die sich nur über Entwicklungen in einem zeitlichen Verlauf abbilden, in den Darstellungen der dreizehn Tafeln der neutestamentlichen Heilsgeschichte wahrnehmbar sind und (2.) durch welche Strategien die Einzelbilder zu einem erkennbaren Zyklus verbunden sind. Lassen sich in dieser Bildfolge intertabulare, sinnstiftende Zusammenhänge finden, die bildlich eine Geschichte formen? Die dafür ausgewählten Emailplaques, die einzeln besprochen werden, werden auch hinsichtlich ihres Gehalts an Binnennarration untersucht, da davon ausgegangen wird, dass diese Elemente sowohl für die Erfassung der wesentlichen Merkmale des Erzählstils als auch für den Gesamtzusammenhang relevant sind.

##### 3.1.1. Der Beginn

Die dreizehn, horizontal in der SUB GRATIA-Zone, der mittleren Reihe des Ambos, angebrachten Emailtafeln, zeigen in linear historischer Ordnung Szenen aus dem Leben Jesu Christi. Im christologischen Sinn sind sie Stationen auf dem Weg von der Inkarnation über die Erlösung in der Mittelachse im Zentrum und die Rückkehr zum Vater bis zur Wiederkehr am Jüngsten Tag. Der Zyklus setzt sich dabei bis in die beiden eschatologischen Achsen hinein fort. Gemeinsam mit den Bildern der Eschatologie erfüllen sie die zuvor erwähnten aristotelischen Grundbedingungen für ein in sich geschlossenes Ganzes – Anfang, Mitte (oder auch Höhepunkt, Peripetie) und Ende. Die Bilder der darüber- und der darunterliegenden Reihe, der beiden Zeitalter mit den Bezeichnungen ANTE LEGEM und SUB LEGE, folgen in ihrer Zuordnung der typologischen Auffassung als Typus und Präfiguration des jeweiligen Ereignisses des Neuen Testaments.

*Die Verkündigung des Herrn*, II/1, ANNUNCIATIO DOMINI, EX TE NASCETUR QUO LAPSUS HOMO REDIMETUR, Abb. 4.<sup>56</sup>

Auch die beiden anderen Tafeln dieser Spalte sind dem Thema Verkündigung gewidmet: *Die Verkündigung Isaaks*, I/1, und *Die Verkündigung Samsons*, III/1.

Die Bildfolge des heilsgeschichtlichen Abschnitts sub gratia setzt mit der Darstellung der Verkündigung des Herrn als erste Tafel dieser Reihe, ein. Die Verkündigung ist eine besonders häufige Darstellung mit einer in ihren Grundzügen feststehenden Ikonographie, der auch Nikolaus von Verdun weitgehend folgt. Das mag ein Grund dafür sein, warum diese Tafel in der Literatur bislang wenig besprochen wurde. Für die Betrachtungen hier erscheint sie aber in mehrfacher Hinsicht wichtig.

In der Szene eilt der Engel, wie in den meisten Darstellungen, von links zu Maria; hier über einen Wiesenboden. Die Eiligkeit zeigt sich an den noch in Schrittbewegung befindlichen Beinen. Das hintere Bein ist schon abgehoben, während der Fuß des vorderen Beins noch gar nicht voll abgestellt ist, was dem Engel etwas Schwebendes verleiht. Mit der linken Hand hat er sein Manteltuch gerafft, um davon nicht behindert zu werden, eine plausible Geste. Noch im Laufen befindlich, ist er schon bei der nächsten Handlung. Er begrüßt die Jungfrau mit: „Ave Maria“, dabei dient das um den linken Arm geschlungene Tuch gleichzeitig als Velum für das Spruchband. Diese Umhüllung hebt die Bedeutung des Grußes und verweist auf die Heiligkeit der gesamten göttlichen Botschaft. Die Inschrift rund um die Plaque konkretisiert und ergänzt die pure Grußformel inhaltlich – hier in Übersetzung: „*Aus dir wird jener geboren werden, durch den der gefallene Mensch erlöst wird.*“<sup>57</sup> Seinen rechten Arm richtet der Engel direkt auf Maria, und die gestreckten Finger der Segensgeste werden zu Akteuren, die Strahlen aussenden, die Marias Gesicht in Augenhöhe erreichen. Maria befindet sich in der rechten Bildhälfte, ihr Bereich ist mit einem festen Boden, der mehrfarbig wie ein edler Steinboden schimmert, als Innenraum definiert. Maria selbst steht auf einem Suppedaneum, das das gleiche Material wie der Boden darstellt. Das Suppedaneum gehört zu einem Thron, der halb verdeckt hinter Maria, zu erkennen ist. Die Jungfrau hat beide Arme angewinkelt erhoben; dies kann als Zeichen des Erschreckens aufgefasst werden, in Entsprechung der ins Bild übertragenen Worte, wie es bei Lk 1, 28–31, unmittelbar nach der Begrüßung durch den Engel heißt: „Sie erschrak über die Anrede.“ Zwischen den beiden Figuren und damit im Bildzentrum steht ein mächtiges Lesepult; obenauf liegt ein aufgeschlagenes Buch. Mit der

---

<sup>56</sup> Anmerkung: Angabe vor jeder untersuchten Emailplaque des Ambos: Inhalt der Darstellung, die Platznummer am Tafelwerk gemäß Schema in Abb. 2, d.h. Zone in römischer Ziffer, Spalte in arabischer Ziffer, Titulus, Legende/Umschrift und Abbildungsnummer.

<sup>57</sup> Alle in die deutsche Sprache übertragenen Bildtituli und Legenden wurden aus *Buschhausen 1980* übernommen.

Erweiterung um ein für die Verkündigungsdarstellung in dieser Zeit noch nicht sehr gebräuchliches Motiv – ein Pult mit Buch – gibt Nikolaus von Verdun eine nähere Personencharakterisierung.<sup>58</sup> Er nutzt es zur Präsentation Marias als Tempeljungfrau: gebildet wie eine Adelige oder eine Klosterangehörige, die in Orantenhaltung beim Studium von heiligen Texten unterbrochen wurde. Nikolaus von Verdun stellt Marias Handeln und Befindlichkeit mehrdeutig dar, die mögliche Interpretation umfasst: lesendes Beten, Unterbrechung, Erschrecken und Wahrnehmen der Botschaft. Allerdings ist dies eine fruchtbare Unbestimmtheit, denn aus diesen Möglichkeiten setzt sich ein plausibler Handlungsverlauf zusammen. Für die Mariendarstellung gilt somit das Gleiche wie für die des Engels: es handelt sich um die Visualisierung eines kurzen Geschehens in einer – über einen Moment hinaus – ausgedehnten Zeitspanne.

Die Einführung des Lesepults ist aber nicht nur ein geschichtenindizierender Beitrag. Heike Schlie hat in ihrer Studie zum Klosterneuburger Ambo, 2013, erstmals darauf hingewiesen, dass der Pfeiler des Pults mit seinem dreistöckigen architektonischen Aufbau der Struktur der Amboverkleidung mit deren drei übereinanderliegenden Registern entspricht und damit eine Rezeptionsanweisung bietet; es zeige den Weg zum Verständnis der Struktur des Emailwerks und dessen typologischem Programm.<sup>59</sup> Jedem Stockwerk des Pults ist das Motiv einer Blendarkade eingeschrieben, mit je zwei Rundbogenfenstern ähnlichen Feldern, eines davon in Rot das andere in Weiß. Die Position der Farben wechselt von Etage zu Etage. Dies deutet auf das Prinzip der Bildkomposition der in drei Reihen übereinander angeordneten Tafeln hin. Im Fall dieser Spalte (Abb. 5), in der die drei Verkündigungsszenen übereinanderliegen, bezieht sich Weiß auf die Position der Verkündigungengel. In der Verkündigung des Herrn kommt der Engel von links und darüber, bei der Szene der Verkündigung Isaaks, und unterhalb, der Verkündigung Samsons, befinden sich die himmlischen Boten rechts. Mithilfe dieser bildlichen Strategie wird der typologische Zusammenhang vorgeführt. Die gegengleiche Anordnung entspricht der Auffassung, die Geschehnisse des Alten Testaments sind die Präfigurationen der Ereignisse des Neuen Testaments. Dieser rhythmisch kompositorischen Verbindung am Tafelwerk widmete Martina Pippal wie vorerwähnt schon 1987 eine erste Forschungsarbeit und 1994 eine weitere ausführliche Studie: „Inhalt und

---

<sup>58</sup> Vgl. Buschhausen 1980, S. 102. Buschhausen verweist auf ein Email maasländischen Ursprungs aus der Sammlung Martin Le Roy, Paris; auf dessen Darstellung sich sowohl eine scharfe Trennung zwischen Außen- und Innenbereich als auch ein Lesepult mit aufgeschlagenen Codex findet. Anm. d. Verf.: Typische Mariendarstellungen dieser Zeit sind entweder ganz ohne Attribute oder mit Garnspindel als Beigabe (Bezug zur byzantinischen Ikonographie). Bilder, die Maria mit Buch oder auch lesend zeigen, werden erst ab dem 13. Jh. häufiger und sind ab dem 15. Jh. besonders beliebt, beispielsweise in Stundenbüchern adeliger Frauen. Es ist davon auszugehen, dass Nikolaus von Verdun Vorbilder gebildeter Frauen im 12. Jh. sicherlich geläufig waren, als Beispiel soll hier Hildegard von Bingen genannt sein.

<sup>59</sup> Schlie 2013, S. 222.

Form bei Nikolaus von Verdun, Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo“. Darin zeigte sie auf, dass Nikolaus von Verdun in seinem Emailwerk die Similitudo mittels formalen Bildaufbaus in der jeweiligen Triade, nach dem Prinzip des Verhältnisses Siegel (Präfiguration, Typus, Darstellungen des Alten Testaments) zum Siegelabdruck (Antitypus, Darstellungen des Neuen Testaments), sichtbar macht.<sup>60</sup>

Aber meines Erachtens findet sich noch eine weitere Anleitung zur Lesart des Emailwerks, mit Relevanz für die Fortsetzung der neutestamentlichen Heilsgeschichte als Bildzyklus: Der hochgehobene, dynamisch ausgestreckte Arm des Engels geht in seiner Bestimmtheit über den üblicherweise ruhig, ohne zusätzliche Bewegung dargestellten Segensgestus weit hinaus. Er dient als Medium, das die Botschaft überträgt und das damit den wesentlichen inhaltlichen Impuls setzt. Rein formal betrachtet, gibt er aber auch mit Schwung die Richtung zur nächsten Szene vor; sein Arm ist der „Fortsetzungspfeil“ der Geschichte, des christologischen Zyklus’. Genau über dem aufgeschlagenen Buch definiert er die Leserichtung. Dieser kompositionell sichtbar gemachte linksgerichtete Zug bleibt bei den nachfolgend angereihten Plaques weiterhin wirksam, so werden beispielsweise Aktionen vorzugsweise von links nach rechts ausgeführt.

Nikolaus von Verdun gestaltete somit die Verkündigungsdarstellungen der ersten Spalte und im Besonderen die erste Tafel der sub-gratia-Reihe vergleichbar einer literarischen Einleitung, mit Einführung und Vorstellung einer Protagonistin, sowie einer Anleitung zum Lesen und Verstehen des Werks.

### 3.1.2. Intertabulare Beziehungen

*Die Geburt des Herrn*, II/2, NATIVITAS DOMINI, NASCITUR ABSQUE PATRE DEUS INFANS VIRGINE MATRE, Abb. 6.

Der Tafel Christi Geburt sind in dieser Achse die Darstellungen *Die Geburt Isaaks*, I/2, und *Die Geburt Samsons*, III/2, beigelegt.

Bei der Geburtsszene handelt es sich um einen der ältesten Bildtypen mit einem weitgehend feststehenden Gestaltungskanon, der auch hier aufgegriffen wurde. Maria ruht bildparallel, halb aufgerichtet, von links nach rechts gestreckt, auf ihrem Lager. Ihr gegenüber sitzt Joseph ebenfalls bildparallel auf einer Bank, knapp hinter dem Fußende ihres Lagers. Er lehnt sich auf einen Stock; sein Kopf ruht in der Hand des aufgestützten Arms. Im Zentrum des Bildes, in der Bildschicht hinter den beiden Protagonisten, liegt das fest eingewickelte Jesuskind – in

---

<sup>60</sup> Pippal 1987, S. 56, Pippal, 1994, S. 372.

Gestalt einer sogenannten Wickelleiche – in einer Krippe. Die Krippe ist ein architektonischer Kasten auf Arkadenstützen. Ochs und Esel lugen über den Rand der Krippe. Die Qualität der Ausstattungsdetails charakterisieren die Darstellung der Geburt als Ereignis eines göttlichen Plans: Joseph sitzt auf einer edelsteinbesetzten Bank, Marias Lager ist mit wallenden Stoffbahnen komfortabel verkleidet; die Krippe ist aus kostbarem Material und zusätzlich nobilitiert durch ihre erhöhte Position auf Stützarkaden. In dieser Ausformung ist sie als Symbol für einen Altar und damit Opferstätte zu verstehen.<sup>61</sup> Diese Ausstattung entspricht einerseits den ikonographischen Schemata dieser Zeit und andererseits den noch vorherrschenden neuplatonischen Bildtraditionen und kommt damit den Bedürfnissen nach Vermittlung der spirituellen Bedeutung nach. Die diesbezüglich entscheidenden Elemente sind im obersten Bereich des Bildes zu finden. Am linken Bogen des Dreipassrahmens ist ein zur Seite geschlagener Vorhang „befestigt“. Er ermöglicht den Blick auf das Jesuskind – er offenbart uns somit das Heilsgeschehen. Im Feld des höchsten Bogens, in der mit Flammenzungen begrenzten himmlischen Sphäre, blickt frontal ein Engel, als Halbfigur, über einem Spruchband, wie von einer Balustrade herab. Sein Blick ist an uns, die Betrachter\*innen, gerichtet und bezieht uns ins das Ereignis mit ein: „GLORIA IN EXCELSIS DEO“, die Worte der Verkündigung an die Hirten, Lk 2,14, und liturgisch gebrauchter (Gesangs-)Text für religiöse Zeremonien.<sup>62</sup> Die Worte der Frohbotschaft lösen einen nahezu interaktiven Effekt aus, denn besonders bedeutsam erscheint mir an dieser Stelle, dass hier die Worte der Liturgie und nicht das der Bibel getreue Zitat verwendet werden, Worte, die beim eingeweihten Publikum den regelmäßig gebeteten, auch gesungenen Hymnus aufrufen.<sup>63</sup> Im rezeptionsästhetischen Sinn stellt der Engel somit eine Appellfigur dar, die in diesem Fall nicht nur die Verkündigung repräsentiert, sondern auch mit ihrem Aufforderungscharakter wirbt, in den Hymnus des Gotteslobes miteinzustimmen.<sup>64</sup> Diese Konstellation zeigt auch, dass sich die Wirksamkeit oder Wirkungsmacht des Werkes in der Einheit mit seiner Umgebung, für die es ursprünglich gefertigt wurde, und für die vom Künstler mitgedachte monastische Gemeinschaft im besonderem Maße entfaltet bzw. entfalten kann.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Der Bezug der Krippenarchitektur auf einen Altartisch wird von Röhrig hergestellt. Vgl. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 59.

<sup>62</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 60. Röhrig formuliert einen ähnlichen Gedanken, für ihn nehmen die Rezipient\*innen die Rolle der Hirten ein, als Empfänger\*innen der Verkündigung.

<sup>63</sup> Es sind allerdings nicht die Worte der Vulgatafassung. Dort heißt es an dieser Stelle: „Gloria in altissimis Deo ...“. Es ist die Formulierung der älteren Vetus Latina, die sich in der Liturgie für das Gloria erhalten hat.

<sup>64</sup> Kemp 1992, S. 9.

<sup>65</sup> Kemp 1996<sup>5</sup>, S. 251. In der Rezeptionstheorie formuliert Kemp dies als Anspruch, Kunstwerke über den Beziehungsaspekt zu erfassen und Sinn für die Einheit situierter Kunstwerke (dem Platz ihrer Aufstellung) mit deren Adressat\*innen, für die sie geschaffen wurden, zu entwickeln.

Eine nur wenig früher, um 1165, entstandene Emailtafel aus dem maasländischem Raum, vermutlich Teil eines Kreuzfußes (die Forschung denkt dabei an jenen der Klosterkirche von Saint-Denis, bei Paris) heute im Metropolitan Museum in New York, stellt das gleiche Geschehen dar (Abb. 7).<sup>66</sup> Vergleicht man diese Darstellung mit jener des Klosterneuburger Tafelwerks, lässt sich sofort anhand der Figuren – Marias, Josephs und des Jesuskinds, des Ochsen und des Esels als Zeugen – und der Ausstattungselemente die ikonographische Übereinstimmung feststellen.<sup>67</sup> Die Bedeutung des Dargestellten wird auch auf der Platte in New York durch edles Inventar betont. Dazu gehört das monumentale Bettlager für Maria, die breite, verzierte Sitzbank Josephs sowie wiederum eine mit Arkadenstützen erhöhte Krippe. Es finden sich aber auch deutliche Unterschiede. In der mandorlaförmigen Bettstatt liegt kein Wickelkind, sondern ein großer, knabenhafter Jesus, der in ein Manteltuch ohne Unterkleid gehüllt ist: ein im Vergleich zur Ambo-Platte variiertes symbolischer Vorgriff auf den Leichnam Christi im Grab und seinen Erlösertod, bei Nikolaus von Verdun ist er durch die Darstellung Jesu in Gestalt einer Wickelleiche noch deutlicher veranschaulicht. Die am oberen Krippenrand sichtbaren Köpfe von Ochs und Esel sind nur mit wenigen Linien kenntlich gemacht, sie erfüllen eine rein attributive Funktion. Neben der Krippe sitzt Joseph in einer für ihn ikonographisch ungewöhnlichen, frontal thronenden Haltung. Er ist namentlich bezeichnet, um ihn trotz der Abweichung von der Darstellungskonvention zu erkennen. Die ihn auszeichnende Herrscherpose verdeutlicht die genealogische Linie, die über ihn bis auf König David zurückgeht. Er wendet dem betrachtenden Publikum ein aufgeschlagenes Buch zu. Das Buch, das als *Heilige Schrift* anzusehen ist, erinnert an die Erfüllung der Weissagungen, die das Kommen des Messias ankündigen.<sup>68</sup> Joseph ist der Mittler der Heilsbotschaft. Die Mandorlaform der Krippe betont die Geburt als Erscheinen Christi in der Welt und offenbart somit gleichzeitig seine göttliche Natur. Jesu rechter Fuß ragt über den Rand der Krippe, er weist auf das Buch in Josephs Händen und stellt somit den Zusammenhang seiner Anwesenheit mit den überlieferten Prophezeiungen her. Die untere Bildhälfte nimmt die in einem ausladenden Bett mit leicht aufgerichteten Oberkörper liegende Maria ein. Ihr Blick ist auf Jesus gerichtet. Der Saum ihrer Bettdecke hängt in einem sanften Kreisbogen herab und wiederholt damit grafisch den Schwung des vorderen Krippenrandes;

<sup>66</sup> Angabe nach Buschhausen 1980, S. 96, S. 102. Buschhausen fasste eine Gruppe von maasländischen Emailtafeln, die sich heute verstreut in verschiedenen Museen befinden, zusammen. Er leitete ab, dass die von ihm gelisteten Platten wahrscheinlich Teile eines vormals in Saint Denis befindlichen, später untergegangenen Kreuzes, aus der Zeit des Abtes Sugerius seien.

<sup>67</sup> Buschhausen 1980, S. 120. Buschhausen trifft die von ihm plausibilisierte Annahme, die Platte sei einer der Reste eines untergegangenen Kreuzfußes aus der Zeit des Abtes Suger von St. Denis.

<sup>68</sup> Vgl. Braun/Radbruch 1947, S. 1–2. Das Buch als Attribut kann mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen sein. Als Bibel und damit heiliges Buch kann es verstanden werden, wenn der Zusammenhang mit göttlicher Offenbarung in den Vordergrund gestellt wird.

das kreiert visuell eine Mutter-Kind-Einheit. Trotz dieser kompositionellen Verbindung entsteht – aufgrund des völlig fehlenden Bildraums – kein szenischer Zusammenhang. Die einzelnen Figuren auf ihren jeweiligen Inventarstücken wirken wie aufgelistet und appliziert. Die sehr schematisierte Darstellung bietet keinerlei Handlungsansätze; sie ist ohne weitere erzählerische Intention. Stattdessen legt sie explizit eine rein spirituelle Auslegung nahe und steht in ihrer Symbolkraft ausschließlich für die Heilsbotschaft. Im Gegensatz zur Tafel *Die Geburt des Herrn* von Nikolaus von Verdun ist es Beispiel für ein reines Sinnbild, das ausschließlich auf die anagogische Aussage ausgerichtet ist.

Das Vergleichsbeispiel demonstriert die in dieser Zeit noch sehr präsente „Übersetzung“ des theologischen Dogmas der ewig gültigen, damit zeitlosen Wahrheit in die Bildkunst. Nikolaus von Verdun schloss also hinsichtlich der ikonographischen Gestaltung an die anagogische Bildtradition an. Seine Darstellung der Geburt ist allerdings nicht allein auf die Anagogé ausgerichtet; denn er führte noch narrativ, inszenatorische Elemente ein, die der Weiterentwicklung der Heilsgeschichte als Bildzyklus dienen: Maria und Joseph sind beide in sich gekehrt; weder blicken sie einander an, noch wendet sich einer von ihnen Jesus zu. Vielmehr scheinen sie beide von Gedanken, Sorgen, Zweifel befangen. Die damit dargestellte emotionale Vereinzelung wird mit der am Tafelrahmen vorgegebenen Bildlegende begründet: *Geboren ohne Vater wird das Gotteskind von der jungfräulichen Mutter*. Die Kopfneigung Marias, die in dieser Szene, sinnend, gedankenvoll und sehr verständlich erscheint, ist am gesamten Ambo ihr persönliches Kennzeichen. Nikolaus gelingt es, diese Haltung szenisch immer plausibel zu integrieren. So ist es bei der Beschneidung Christi eine zärtliche Berührung Jesu, Wange an Wange, in der Epiphanie, eine freundliche Hinwendung zum ersten König. Vor allem aber ist ihre Kopfneigung ein Vorgriff auf den Trauergestus der Kreuzigungsszene (Abb. 8).<sup>69</sup> In der Kreuzigungsszene ist sie physiognomisch wiedererkennbar, aber entsprechend gealtert – mit deutlicher Nasenlippenfurchen – und von Schmerz verzehrt, dargestellt. Bei der Grablegung Christi (Abb. 9) wird ihr großes Leid durch die markanten Sorgenfalten an der Stirn und gestisch, indem sie ihr geneigtes Haupt in ihre Hand legt, deutlich. Die durchgängige Kennzeichnung Marias mit dieser Kopfhaltung charakterisiert sie als ahnungsvolle, traurige Frau, deren schicksalhafter Weg, in sichtbar gemachtem Zeitablauf, nachvollziehbar wird. Joseph kommt nur noch ein weiteres Mal im Tafelwerk vor, doch auch er ist in Physiognomie und Körperhaltung wiedererkennbar.

---

<sup>69</sup> Vitali 2002, S. 19. In der mittelalterlichen Kunst geläufiger Trauergestus byzantinischen Ursprungs, der ohnmächtigen Schmerz zum Ausdruck bringt.

Ochs und Esel sind inhaltliche Bedeutungsträger. Die beiden Tiere werden in dieser Szene fast immer mit abgebildet, obwohl sie im Lukasevangelium (Lk 2,7) nicht erwähnt sind. Ihre Präsenz geht zurück auf Jes 1,3: „Der Ochs kennt seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn.“<sup>70</sup> Die gegebene Darstellung weicht jedoch vom Text ab: der Ochse blickt indifferent in den Raum, beschränkt auf seine Aufgabe als Zeuge des Ereignisses, der Esel hingegen sieht das Kind direkt an. Der einzige Kontakt zwischen Lebewesen in diesem Bild weist in die Zukunft voraus; Jesus wird, auf einem Esel reitend, in Jerusalem einziehen.

Material und Art des Dekors der Krippe ähneln dem Marmorsarkophag, in den später – bei der Grablegung (Abb. 9) – der Leichnam Christi gebettet wird. Diese stellen eine weitere bildlich-erzählerische Verbindung, mit einem nachfolgenden Geschehen der Heilsgeschichte, her.

So zeigt sich bereits, dass Nikolaus von Verdun, mit Inszenierung und Zeichensetzung, eine geschlossene narrative Struktur aufbaut, die Darstellungen reihen sich in eine Chronologie, sie stellen einen realitätsnahen Zusammenhang her und die szenischen Geschehnisse werden zu betont historischen Ereignissen.

Wesentlich an dieser Stelle scheint daher noch ein Vergleich mit einer etwas älteren Darstellung der *Geburt Christi* aus dem Albani-Psalter, in der Abtei St. Albans, Hertfordshire, England, 1120-1130 entstanden (Abb. 10). Aktueller Aufbewahrungsort ist die Dombibliothek Hildesheim.<sup>71</sup>

Die Geburtsszene ist dort in einen definierten Ort gesetzt. Er ist als Innenraum eines stattlichen Gebäudes in einer Stadt formuliert, denn über der gewölbten Raumdecke ist eine Dachlandschaft mit Kuppel und Türmen angedeutet. Joseph sitzt in der traditionellen, melancholisch, zweifelnden Gestik der liegenden Maria gegenüber. Seine Haltung erfährt, durch seinen direkt auf Maria gerichteten Blick, eine kommunikative Bedeutung – die beiden sind miteinander in einen Dialog vertieft. Maria ist gerade dabei zu antworten, indem sie ihre rechte Hand im Sprechgestus auf ihn richtet. Unterrichtete Betrachter\*innen wissen, dass es sich um die Frage nach Jesu Herkunft handelt – Maria verweist auf die göttliche Herkunft des Kindes, wie diese Joseph im Traum schon von einem Engel verkündet worden war.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Poeschel 2011<sup>4</sup>, S. 142. Ochs und Esel werden, im apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium 14, unter Bezugnahme auf den Propheten Jesaja, mit der Geburt verbunden.

<sup>71</sup> Pächt 1962, S. 3–4. Der Psalter entstand in der Zeit von 1120 bis 1130 und ist reich illuminiert. Otto Pächt definierte in seiner Studie *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* diese Illuminationen als Wendepunkt der Bildauffassung und -gestaltung und bezeichnete damit den Beginn der Entwicklung von dem auf Transzendenz ausgerichteten Sinnbild hin zum Ereignisbild, bei dem die sinnlich wahrnehmbare Welt und deren Veränderungen, damit auch der Faktor Zeit, miteinbezogen wird.

<sup>72</sup> Pippal 1997, S. 139. Martina Pippal erwähnt diese Miniatur im Zusammenhang mit der Darstellung *Christi Geburt* im Perikopenbuch von St. Erentrud, Clm 15903. An dieser Stelle zieht sie den Vergleich der unterschiedlichen Bewältigung dieses Konfrontationsmotivs. Im Perikopenbuch wird durch die formale

Zwischen Maria und Joseph, in der Bildschicht dahinter, steht die Krippe mit dem Jesuskind. Über dem Kind, in einer eigenen mit kosmischen Bogen abgegrenzten Sphäre, schwebt ein Engel. Er streckt Jesus seine Arme adorierend entgegen und zeigt damit dessen göttliche Natur, entsprechend der Verkündigung in Josephs Traum, an, Ochs und Esel heben ihre Köpfe über den Krippenrand und wenden sich Jesus zu, beide strecken ihre Zunge heraus. Dies kann gemäß der ausschmückenden Schilderung im Pseudo-Matthäus-Evangelium als Anbetungsgeste verstanden werden wie auch als ergänzendes erzählerisches Detail – als das Wärmen des Kindes mit deren Atem.<sup>73</sup> Die beiden Tiere sind aber noch ein zweites Mal, am unteren Bildrand, unterhalb Marias Bett dargestellt, der Esel blickt zu Maria, der Ochse zu Joseph und es entsteht dabei der Eindruck, als blickten sie hin und her, in aufmerksamer Verfolgung des Gesprächs. Durch ihre Doppeldarstellung wird einerseits der Geburtsort als Stall besonders deutlich, andererseits konkretisiert sich in ihrem Verhalten, dass für sie keinerlei Zweifel an der göttlichen Natur Jesu besteht. Sie demonstrieren mit ihrer Zuwendung ihren Glauben – im Sinne von Jes 1,3 – und mit der dadurch zur Schau getragenen Gottesliebe geben sie auch indirekt Antwort auf Josephs Frage.<sup>74</sup>

Diese Miniatur aus dem Albani-Psalter hält, wie gezeigt werden konnte, mehrere narrative Details bereit – einen Ort, eine plausible Handlung, ein Gespräch, dessen Inhalt für „Eingeweihte“ leicht erkennbar ist – und sie gibt den kontemplativen, äußerlich inaktiven Menschen handelnde Tiere zur Seite, die das Verständnis für das Bild weiter vertiefen.

Nikolaus von Verdun war also nicht der einzige Meister im 12. Jahrhundert, in dessen Werken sich narrative Intentionen feststellen lassen. Die erzählerische Gestaltung der Szene im Albani-Psalter ist in Unterstützung der Ikonographie auf die Klärung von Josefs Frage und das inhaltliche Verständnis ausgerichtet. Nikolaus hingegen vertraute auf die Aussagekraft der Ikonographie zur Natur Jesu. Erzählerisch dachte er über die Szene hinaus, schuf Verbindungen und Anknüpfungspunkte, die grundlegend für das Verständnis und die Lesbarkeit des Bildzyklus als Geschichte sind.

*Die Beschneidung Christi*, II/3, CIRCUMCISIO CHRISTI, NOSTRA TULIT CHRISTI CARO VULNERA VULNERE TRISTI, Abb. 11.

---

Gestaltung des Bildfeldes die Antwort auf die Frage nach der Herkunft des Kindes anhand dessen Positionierung in der himmlischen Bildsphäre visuell gelöst. Die Beantwortung der Frage in der Darstellung des Albani-Psalters sieht sie aufseiten des unterrichteten Publikums, das von der Annahme ausgehen kann, Maria erinnert Joseph an seinen Traum, in dem ein Engel ihm mitteilte, dieses Kind sei vom Heiligen Geist (Mt 1,20).

<sup>73</sup> Schneemelcher 1968<sup>4</sup>, S 306. Pseudo-Matthäusevangelium 14.

<sup>74</sup> Lutterbach 2000, S. 323–324. Lutterbach setzt sich hier auf Basis theologischer sowie apokrypher Schriften mit der Bedeutung der Tiere, an dieser Stelle speziell mit Ochs und Esel an der Krippe, auseinander. Er weist auch darauf hin, dass Ochs und Esel im Mittelalter als gläubige Tiere angesehen wurden.

Wie schon bei den vorangehenden Themen Verkündigung und Geburt sind die darüber und darunter befindlichen, typologisch zugeordneten Bilder die Darstellungen der jeweiligen Ereignisse im Leben Isaaks, I/3, Abb. 12, und Samsons, III/3, Abb. 13.

Die Beschneidung ist, wie einhellig in der Literatur festgestellt wird, ein eher spät aufgegriffenes Bildthema. Dennoch spielt diese im Leben Jesu, wie Floridus Röhrig betonte, gemäß seiner Bestimmung als Erlöser, eine wichtige Rolle. Das religiöse Ritual steht hier für die Auffassung, dass das ganze Leben Jesu ein einziger Akt des Gehorsams gewesen sei, denn Jesus unterwarf sich wie alle männlichen Angehörigen des Volkes Israel dem Gebot der Beschneidung. Die Tafeln der Beschneidung Isaaks und Samsons sind wohl der Entsprechung wegen beigegeben, wobei Samsons Beschneidung in der Bibel gar nicht erwähnt wird.<sup>75</sup> Anders als zu Zeiten Abrahams üblich, nimmt Isaaks Beschneidung in dieser Darstellung anstelle von Abraham ein Mohel vor. Und entgegen den Gebräuchen in der Zeit um Christi Geburt sehen wir Joseph, der sich von rechts mit dem Beschneidungsmesser in seiner Rechten nähert. Jesus sitzt auf dem Schoß der thronenden Maria und Joseph hat das Tuch für die Beschneidung wie ein Velum über die Arme gelegt; charakteristische Motive, die die göttliche Natur Jesu zum Ausdruck bringen.

In der Literatur herrscht mehrheitlich die Meinung vor, in dieser Szene sei Joseph als Beschneider dargestellt, ohne jedoch dafür Argumente anzuführen.<sup>76</sup> Alois Weisgerber hingegen bezeichnete in „Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts“, 1940, diese Figur, als Hohepriester. Diese Zuschreibung erfolgte entsprechend seiner – anhand von gemeinsamen äußerlichen Eigenschaften – vorgenommenen Typisierung der männlichen Figuren am Ambo.<sup>77</sup> Weisgerber kann nur dahingehend zugestimmt werden, dass bestimmte Merkmale den Figurenstil Nikolaus’ von Verdun prägen und daher mit einer gewissen Berechtigung von Figurentypen gesprochen werden kann. Der Ansicht, die männliche Figur im Emailbild der Beschneidung Christi stelle einen Hohepriester dar, ist aber klar zu widersprechen. So soll hier deutlich festgehalten werden, dass die Identifikation Josephs in dieser Szene sich aus der Zusammenschau mit dem Geburtsbild, der Bildkomposition und individuellen Eigenheiten ergibt. Joseph ist, wie Maria, mit einer spezifischen Kopfneigung und einem Nimbus definiert. Er geht in krummer Haltung, die sich schlüssig von seinem Stützstock in der Geburtsdarstellung ableiten lässt (intertabularer, narrativer Zusammenhang). Die beiden

---

<sup>75</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 62. Röhrig verweist auch auf die Darstellung der Tugend Obediencia in der Zwickeltafel, links oberhalb der Beschneidung Samsons.

<sup>76</sup> Vgl. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 61. Röhrig erwähnt auch, dass um Christi Geburt bereits für Beschneidungen ein Mohel herangezogen wurde. Vgl. auch Buschhausen 1980, S. 28.

<sup>77</sup> Weisgerber 1940, S. 38.

Figuren bilden kompositorisch den elterlichen Rahmen zu Jesus, der sich wie im vorigen Bild im Zentrum der Szene befindet. Die Inszenierung spricht ebenfalls dafür, denn auch bei Isaaks und Samsons Beschneidung sind jeweils beide Elternteile in das Geschehen involviert; in jenen Fällen ist allerdings ein jüngerer Mohel anwesend, der den religiösen Akt vornimmt. Wie für Maria und Joseph gilt auch für die Eltern Isaaks und Samsons, dass sie entsprechend den jeweiligen Geburtsbildern identifizierbar sind. Bei den Emails zu Isaaks Geburt und Beschneidung wird außerdem ein Teil des Interieurs – eine Ampel – in identer Ausführung wiederholt. Dadurch entsteht sowohl für die Isaak-Tafeln als auch für jene Samsons über das Wiedererkennen ein visueller Zusammenhang, der zwei parallel erzählte Kurzgeschichten entstehen lässt.

Die Beschneidung war in der Entstehungszeit des Klosterneuburger Ambo ein wenig dargestelltes Thema; eines der raren Beispiele stammt aus dem Salzburger Raum – die Miniatur *Beschneidung Christi* im Perikopenbuch von St. Erentrud, Clm 15904, fol. 15v, Bayerische Staatsbibliothek, München (Abb. 14). Ein sitzender alter Mann (links der Bildmittelachse), hat Jesus von seinem Schoß gehoben und hält ihn, dem von rechts kommenden Mohel entgegen. Der Mohel hält ein übergroßes Messer senkrecht in die Höhe, dieses drastisch dargestellte Instrument nimmt die Bildmittelachse ein. Das Geschehen wird am linken und rechten Rand von einer Frau und einem Mann flankiert. Die ungewöhnliche Anordnung der Figuren und der dadurch fehlende Familienbezug erschweren die Identifikation. Martina Pippal leitete in ihrer Untersuchung des Perikopenbuches die Identitäten der Protagonisten ab; diese seien Maria und ein jugendlicher Joseph. Sie rahmen die Szene und weisen auf das Ereignis. Jesus werde von Symeon gehalten, dessen Anwesenheit in Abweichung von der biblischen Abfolge eine Zusammenführung zweier Ereignisse sei, nämlich der Darbringung im Tempel und der Beschneidung. Das überdimensionierte Beschneidungsmesser signalisiert auf dramatische Weise Bedrohung; demgegenüber disparat erscheint die bereitwillige Haltung, in der Jesus dem nahenden Mohel und dem Vollzug entgegensieht – seine ausgebreiteten Arme zitieren Haltung und Hingabe bei der Kreuzigung.<sup>78</sup> Die Botschaft des Bildes richtet sich einzig auf die Verdeutlichung der freiwilligen Unterwerfung unter das Gesetz und die Bestimmung, erstmals hier bei der Beschneidung und letztlich in der endgültigen Erfüllung – der Passion.

Nikolaus von Verdun hingegen setzte die anagogische Sinnebene im Bild von Christi Beschneidung, wie schon gezeigt wurde, mittels Ikonografie um; darüber hinaus widmete er sich aber der ereignishaften Schilderung von allen drei Beschneidungsszenen. Diese sind von

---

<sup>78</sup> Pippal 1997, S. 63–67.

größter Emotion geprägt, Isaak windet sich geschockt voll Schmerz im Arm seiner Mutter, Jesus scheint, in Vorahnung des Kommenden, sich an Maria klammern zu wollen und Samson streckt flehentlich die Arme seiner Mutter entgegen. Durch die Visualisierung realitätsnaher Gestik wie kindlichem Fremdeln, Schmerz und Furcht entstehen für die Betrachter\*innen erlebbare Genreszenen. In der Verdreifachung wird den Affekten besonderes Gewicht verliehen und die menschliche Natur Jesu akzentuiert. Jesus wird in seiner Doppelnatur deutlich – die göttliche, die sich in der Ikonographie manifestiert und die menschliche die sich durch den Stil vermittelt. Josephs Handeln zeigt seine persönliche Entwicklung an, die er seit der Geburt Jesu durchlaufen hat, vom unsicheren Zweifler zum irdischen Vater, dem Mann, der den göttlichen Auftrag verstanden und übernommen hat.<sup>79</sup>

Vergleichbar lebhaftere Darstellungen von Kleinkindern lassen sich nur in der byzantinischen Kunst finden, z.B. in der Beschneidungsminiatur im Menologion Basileios' II, Vat.gr.1613, gefertigt um 1000, in der Zeit der sogenannten makedonischen Renaissance, Biblioteca Apostolica Vaticana (Abb. 15); und in einer Darbringungsdarstellung auf einer Ikone, dem Hauptteil einer mehrteiligen Altartafel, datiert in das späte 12. Jahrhundert, im Bestand des Katharinenklosters, Sinai (Abb. 16). Bei der Beschneidungsdarstellung weicht Jesus im Arm seiner Mutter vor dem sich nähernden Mohel zurück, während Joseph seine strampelnden Beine festhält. Umgekehrt ist die Situation bei Jesu Darbringung im Tempel; hier hat Symeon den Knaben schon von Maria auf seinen Arm genommen, während das Kind kräftig strampelt, zu seiner Mutter zurückblickt und ihr den rechten Arm entgegenstreckt. Aus heutiger oder auch westlicher Betrachtungsweise ist es naheliegend, die natürlichen Gebärden des Kleinkindes psychologisch auszulegen, als Fremdeln und als Unsicherheit einer unbekannteren Situation gegenüber. Wie Hans Belting, aufbauend auf analytischen Studien von Henry Maguire, aber nachweist, ist in Byzanz in dieser Zeit das Motiv des Strampelns ein Topos, der in Texten der kirchlichen Literatur, die die Darbringung Jesu im Tempel zum Inhalt haben, vorkommt. Diese Gebärden findet sich unabhängig davon, ob das Kind in Marias Armen ist oder ob Symeon es ihr abgenommen hat. Das Verhalten Jesu soll zum Ausdruck bringen, dass er, von seiner Bestimmung geleitet, seinen Opfergang bereits in den Armen Symeons beginnen möchte. Die erzählerischen Momente bei Ikonen, so leitet Belting weiter ab, seien ins Bild übertragene rhetorische Redefiguren der Hymnen, Analogiebildungen der Erzählstrukturen der kirchlichen Poesie. Er versteht demzufolge die naturnahe Darstellung als eine metaphorische oder erzählerische Einkleidung des dogmatischen Themas.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Mt 1,20–24.

<sup>80</sup> Belting 2011<sup>7</sup>, S. 304, S. 322–327, S. 298–299. Belting betont die alte rhetorische Tradition der byzantinischen Literatur und deren große Bedeutung für die Kirchenpoesie. Diese schließt mit ihren Stilmitteln

Wie diese Beispiele zeigen, dürfte Nikolaus das Motiv des lebhaft (inter)agierenden Kindes bei Werken aus dem byzantinischen Raum kennengelernt haben und davon inspiriert worden sein. Diese Art der Darstellung blieb allerdings ohne unmittelbare Nachfolge. Nach Nikolaus von Verdun finden sich in der westlichen Kunst feinfühligere, gefühlsbetonte Darstellungen von Mutter-Kind-Beziehungen erst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wieder. Als eines der frühesten Beispiele (um 1230) gilt das Relief vom zerstörten Lettner der Kathedrale Nôtre-Dame in Chartres, mit der Darstellung *Geburt Christi* (Abb. 17). Im Vordergrund befindet sich die Krippe mit dem Kind, an Kopf- und Fußende flankiert von Ochs und Esel, die mit ihren Köpfen die Krippe berühren. Maria liegt ausgestreckt auf Ihrem dahinter befindlichen Lager. Sie ist zu Jesu gedreht und lockert mit sanfter Geste den Rand des Wickeltuchs an seinem Hals; sie scheint mit dieser Geste sein Gesicht besser betrachten zu können und ihm gleichzeitig freieren Atem zu ermöglichen.

Im Gegensatz zur bisherigen Vorgehensweise, ist auch noch auf ein wesentlich später entstandenes Bild Bezug zu nehmen – auf einer Illumination aus dem Andachtsbuch der Äbtissin Kunigunde von Böhmen<sup>81</sup>, gefertigt ca. 1312–1321, verwahrt in der Tschechischen Nationalbibliothek, Prag (Abb. 18). Das Passional entstand unter der Mitwirkung des Dominkaners Kolda von Koldice. Bei der Miniatur handelt es sich um eine, zwar stilistisch gänzlich andere, aber inhaltlich und in hohem Maß auch kompositorisch übereinstimmende Darstellung mit der diskutierten Klosterneuburger Plaque *Die Beschneidung Christi* (Abb. 11). Auch hier nimmt der zusätzlich namentlich bezeichnete, sich von rechts nähernde Joseph die Beschneidung vor, und Jesus wendet sich in einer Rückwärtsdrehung, Hilfe suchend, seiner Mutter Maria zu. Das Bild ist ein seltenes Beispiel für Rezeption einer Darstellung des Klosterneuburger Tafelwerks und zeigt ein übereinstimmendes Bildverständnis hinsichtlich der dargestellten Personen bei Jesu Beschneidung, wie in obigen Ausführungen vertreten.<sup>82</sup>

Die Beschneidungsdarstellung zeigt, dass Nikolaus von Verdun zwar bei der Beschneidung Christi die Göttlichkeit des Jesuskindes vermittelt, ikonographisch indiziert durch die Maestà-Darstellung, diese aber in Verbindung mit den ereignishaften, natürlichen Bewegungen und dem dadurch entstehenden Handlungsraum stilistisch in ein Erlebnisbild überformt. Die Beschneidungsszenen von Isaak und Samson verstärken die erzählerische Kraft.

---

an die antike Rhetorik und die ebenfalls in dieser Tradition stehenden Predigten der kappadokischen Kirchenväter des 4. Jh. an. In der von der Kirche bewahrten Hoch- oder Kunstsprache waren diese Texte in der Zeit (11.–12. Jh.) auch Teil der Liturgie.

Belting schließt in seinen Überlegungen bei der umfassenden Studie von Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, an. Maguire analysiert hierbei die Anwendung der antiken Rhetorik in theologischen Texten und deren Bedeutung als Anregung für die bildliche Umsetzung.

<sup>81</sup> Nechutová 2007, S. 240. Die Äbtissin Kunigunde von Böhmen (1265–1321) war Vorsteherin des Georgs-Klosters in Prag.

<sup>82</sup> Nechutová 2007, S. 241.

*Der Tag der Palmen*, II/6, DIES PALMARUM, TURBA DEO PLAUDIT QUI QUOS VULT SALVAT ET AUDIT, Abb. 19.

Die axial zugeordneten Platten sind: *Moses zieht nach Ägypten*, I/6, und *Das Osterlamm*, III/6.

Die Erzählfreude, unter Einbindung von zeitlichen Aspekten, mit der Nikolaus von Verdun die biblischen Ereignisse wiedergibt, soll auch an der Tafel *Der Tag der Palmen*, dem Einzug Christi in Jerusalem, beleuchtet werden. Beim „Einzug“ handelt es sich um ein schon seit frühchristlicher Zeit beliebtes Bildthema und um ein wichtiges Geschehen im Verbund mit Passionsspielen und Palmsonntagsprozessionen, bei denen die gesamte Gemeinde, Jung und Alt, eingebunden wurde.<sup>83</sup> Obwohl nicht zusammengehörig, wird gelegentlich in der bildenden Kunst auch noch die Erzählung vom kleingewachsenen Zöllner Zachäus (nach Lk 19,1–10), der auf einen Baum klettert – um Christus zu sehen – mit dem Einzug verknüpft. Aus der Verbindung der beiden biblischen Berichte entwickelte sich eine feststehende ikonographische Tradition. Nikolaus nahm all diese Elemente als Bereicherung mit ins Bild auf. Kern der Bildgeschichte: Christus reitet mit Segensgestus auf einer Eselin<sup>84</sup>, dicht hinter ihm geht Petrus. Beide sind entsprechend der Bildtradition dargestellt: Christus ist wie schon als Kleinkind mit Kreuznimbus gekennzeichnet und Petrus ist anhand seiner Tonsur identifizierbar. Nicht nur diese charakteristischen Merkmale, sondern ihr gesamtes physiognomisches Erscheinungsbild wird bei allen ihren Darstellungen übernommen, sodass weiterhin der erzählerische Zusammenhang bildlich gewahrt bleibt. In dieser Darstellung ist Petrus zusätzlich mit einem blauen Gewand, die einzige farbige Bekleidung im ganzen Tafelwerk, ausgezeichnet, er erhält dadurch eine Sonderstellung im Rahmen der Darstellung dieses Ereignisses. In der kunsthistorischen Literatur wird in diesem Zusammenhang immer wieder auf die Hypothese verwiesen, es könne hier ein Augustiner Chorherr, oder sogar Probst Wernher – in dessen Auftrag das Tafelwerk entstand – gemeint sein.<sup>85</sup> Die Mutmaßung geht auf Wolfgang Pauker zurück, der sie in dem von ihm verfassten „Führer durch die Sehenswürdigkeiten des Stiftes Klosterneuburg“, 1933, unter Hinweis auf die „klerikale

---

<sup>83</sup> Witzleben/Wirth 1957, Sp. 1039–1060. Die Nonne Aetheria beschreibt in ihrem Pilgerbericht aus dem 4. Jh. die von ihr in Jerusalem erlebte Inszenierung der Palmsonntagsfeier. Der Bischof eröffnete in der Auferstehungskirche mit der Lesung des (apokryphen) Nikodemus-Evangeliums die Feier. Sodann zog er mit der singenden Gemeinde, mit Groß und Klein, Mütter mit Säuglingen eingeschlossen, in die Stadt. Das Evangelium nach Lukas betont besonders die Teilnahme der Kinder, indem sie Palmblätter bringen und ihre Gewänder ausbreiten. Im 7. Jh. wurde der Brauch der Palmsonntagsprozession auch im Abendland übernommen.

<sup>84</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 67. Jesus hält ein Schriftband: Dicite Filie Syon ... – Sagt der Tochter Zion: Siehe, dein König kommt zu dir, sanftmütig, und reitet auf einer Eselin.

<sup>85</sup> Buschhausen 1980, S. 40 und S. 97. Shikida 1988, S. 123.

Tonsur“ formulierte.<sup>86</sup> In dieser Arbeit wird allerdings bei Röhrig angeschlossen. Seiner Ansicht nach ist dies eine abwegige Annahme, da die Tonsur im Mittelalter oft für die Kennzeichnung Petri verwendet wurde und er außerdem auf den jeweiligen Plaques des Klosterneuburger Tafelwerk stets so dargestellt sei.<sup>87</sup>

Eine weitere farbige Auffälligkeit sind die Augen Christi, die, wie Buschhausen feststellte, ebenfalls nur ein einziges Mal am gesamten Ambo, in hellblauem Email ausgeführt sind.<sup>88</sup> Für diese Koinzidenz wurde bisher in der Forschung noch kein Erklärungsansatz formuliert. Aus der Perspektive eines erzählerischen Zusammenhangs gesehen, könnte die Farbgestaltung ein bewusst gesetztes Signal sein, das auf ein Ereignis in der biblischen Geschichte aufmerksam machen soll: Nach Matthäus geht dem Einzug die Legitimierung Petri durch Jesus voraus: „Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesem Felsen werde ich meine Kirche bauen“ (Mt 16,18). Die blaue Bekleidung Petri und die übereinstimmende Augenfarbe Jesu lassen sich demgemäß als Reflex eines vorangegangenen Blickkontakts und Gesprächs auffassen. Petrus trägt außerdem in seiner, mit einem Velum verhüllten, linken Hand ein Buch, möglicherweise ein Indiz dafür, dass die Erklärung für sein Erscheinungsbild, wie vorerwähnt, in der Heiligen Schrift zu finden ist.

In dieser Szene richtet sich Jesu Blick aber nunmehr auf Zachäus, den Zöllner auf der Palme, und das nackte Kind, das von dort aus mit schwungvoller Bewegung Palmblätter streut. Die Blätter ähneln den Weinblättern in der Darstellung *Die Traube auf der Stange*, III/9 (Abb. 20), dem Typus der Kreuzigung. Die Wurfrichtung wird durch einen schlanken Ast, den das Kind hält, verdeutlicht, er bildet eine Kontaktkette mit dem Blatt und dem rechten Arm Christi. Nikolaus von Verdun stellt damit die gedankliche Verbindung zu Christi Opfertod her und definiert den Einzug als Beginn der Passion Christi.

Auch im Perikopenbuch von St. Erentrud (Abb. 21) wurden in der Miniatur *Einzug Christi in Jerusalem*, fol. 34r, die wesentlichen Bildelemente des vom Volk freudig willkommen geheißenen Jesus aufgenommen. Das drängende Volk am Stadttor ist, ebenso wie beim unserem Email nur mit Köpfen und Armen aus einer schlitzartigen Architekturabbreviation heraus grüßend und Tücher auf den Boden breitend dargestellt. Alt und Jung ist hier an jeweils bärtigen oder glatten Gesichtern erkennbar. In diesem Bild sitzt nur eine Figur im Baum – Zachäus; er winkt Jesus mit einem Palmblatt zu. Jesus blickt ihn auch in dieser Darstellung an, während er seinen Arm im Segensgestus hebt. Die Aufmerksamkeit der meisten Apostel ist auch direkt auf Zachäus gerichtet. Beim ersten Apostel scheint seine

---

<sup>86</sup> Pauker 1933, S.

<sup>87</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 67.

<sup>88</sup> Buschhausen 1980, S. 97.

Bartformel fast überbetont, sodass seine Mundwinkel stärker nach unten zeigen als vergleichsweise bei Jesus. Seine herabgezogenen Mundwinkel stehen in deutlichem Gegensatz zu dem stilistisch hier gebrauchten grafischen Muster – einen Mund mittels geradem Strich zu markieren – und verdeutlichen so sein Missfallen gegenüber dem Sünder Zachäus.<sup>89</sup> Die Freude über die Ankunft Christi wird hier zusätzlich mit kräftigen Farben vermittelt.

Als zweiter Vergleich wird noch eine Emailplatte, die in etwa zeitgleich zu unserem Tafelwerk gefertigt wurde, herangezogen. Auf dieser Tafel, Fragment eines ursprünglich achteiligen Altarretabels, vermutlich im Bistum Hildesheim entstanden, heute im Dommuseum Hildesheim befindlich, ist ebenfalls der Einzug Christi in Jerusalem abgebildet (Abb. 22).<sup>90</sup> Jesus reitet von rechts in Richtung Stadt. Die ungewöhnliche Aktionsrichtung leitet sich aus der Zusammengehörigkeit mit zwei weiteren Bildern auf dieser Plaque ab; deren inhaltliche Abfolge in verkehrter Leserichtung gereiht ist: So ist links vom Einzug Christi eine Fußwaschung und ganz links das Abendmahl des Herrn dargestellt. Auch hier wird das Volk in verschiedenen Altersstufen gezeigt. Anders als bei den obigen Beispielen treten die Figuren vor das Tor, ein Kind läuft voran; in Ihrem Entgegenkommen und mit dem Ausbreiten ihrer Mäntel sind Freude und Ehrerbietung erkennbar. Die erste Figur hinter Jesus auf dem Esel ist wiederum Petrus. In diesem Fall ist er an dem großen Schlüssel, den er betont in die Höhe hält, identifizierbar. Hier wird – unter Verwendung des traditionellen Attributs – direkter als bei Nikolaus von Verdun auf seine bereits erfolgte Legitimierung angespielt. In allen drei Bildern blickt Jesus hinauf in den Baum zu Zachäus, der Blickkontakt symbolisiert das Sprechen – gemäß biblischem Bericht spricht Jesus ihn mit seinem Namen an – er wird ihn später in seinem Haus besuchen und in ihm den Glauben an Gott wecken, sodass jener seinem Dasein als Zöllner abschwört. Alle drei besprochenen Bilder bieten narrative Illustrationen für diesen, in kirchlichen Feiern ausgiebig gestalteten, christlichen Festtag.

Eine Besonderheit ist noch festzuhalten: Nur Nikolaus von Verdun bildet bei der „Einzug“-Tafel außer Zachäus noch eine zweite Figur in der Palme mit ab – ein unbekleidetes Kind; daher umfasst Christi Blick in den Baum nicht nur Zachäus, sondern auch das nackte Kind. Für die Beschneidungs- wie auch für die Geburtsszenen, bei Isaak und Samson, ist die

---

<sup>89</sup> Lk 19,7. Zöllner wurden allgemein als Sünder angesehen, denn ihre berufliche Tätigkeit im Dienste der Römer galt als Raub und Vergehen.

<sup>90</sup> Brandt 2001, S. 185. Von den ursprünglich acht Platten eines Altarretabels sind noch sechs erhalten. Jede Tafel umfasst Darstellungen von je drei neutestamentliche Szenen. Ursprünglich waren sie auf einer Eichenholzplatte (1945 noch fotografiert, heute verschollen) in passgenauen Vertiefungen als Rahmenzyklus angebracht.

Nacktheit inhaltlich begründet. Im Zusammenhang mit dem Einzug ist nach einer anderen Plausibilität zu suchen. Hätte er neben Zachäus, der im biblischen Text als kleiner Mann beschrieben wird, nur eine weitere kleine Figur im Baum dargestellt, wäre diese einfach als junger, da bartloser, Mensch identifiziert worden, denn der kleine Zachäus ist kaum größer als das Kind. Doch offensichtlich sollten hier Alt und Jung und die Jüngsten – ein Kind – mit ins Geschehen aufgenommen werden und die Nacktheit schien Nikolaus ein geeignetes Mittel für diese Differenzierung. Ohne dass Bildtitel oder Legende dies vorgegeben hätten<sup>91</sup>, nahm Nikolaus von Verdun die Beziehung Christi zu Kindern so wichtig, dass er diese szenische Erweiterung vornahm. Auch wenn heute nicht mehr entschieden werden kann, was die Beweggründe dafür gewesen sein könnten, so möchte ich doch noch einen möglichen Bezug herstellen. Hierbei gehe ich von der Annahme aus, dass Nikolaus zwar nicht der Schöpfer des Programms, aber sicher ein theologisch gebildeter Mann war, der eigenständig Aussagen zum Ausdruck bringen wollte. Daher ist es naheliegend anzunehmen, dass es sich bei der Integration eines Kindes an bedeutsamer Stelle um eine beabsichtigte Erweiterung des Aussagewertes des Bildes handelt. Es könnte als geeignet angesehen worden sein, um die Beziehung Jesu zu Kindern aufzuzeigen, als Erinnerung an die Worte aus dem Lukasevangelium: „Jesus aber rief die Kinder zu sich und sagte: ‚Laßt die Kinder zu mir kommen; hindert sie nicht daran! Denn Menschen wie ihnen gehört das Reich Gottes. Amen, das sage ich euch: Wer das Reich Gottes nicht so annimmt, wie ein Kind, der wird nicht hineinkommen.‘“<sup>92</sup> Auch diese Botschaft ist meines Erachtens in dieser Tafel enthalten. Die Verweise auf die Hinwendung zu Kindern und zu Zachäus, stellvertretend für die Einbeziehung von Sündern, wirken gleichzeitig als Charakterisierung Christi und Veranschaulichung seiner Lehren.

Nikolaus von Verdun gelingt es, mit einem komplexen Konzept und detailfreudiger Darstellungsweise Nebengeschichten im Bild mit zu erzählen, um die Heilsbotschaft, die an alle adressiert ist, Kinder, Erwachsene, Gläubige, wie auch zu Bekehrende, glaubhaft und verständlich zu vermitteln. Er gestaltet das Ereignis des Einzugs nach Jerusalem inhaltlich als Übergangssituation, indem er eine visuell erfassbare Verbindung mit Vorangegangenem und Nachfolgendem herstellt. Eine Übergangssituation entspricht dem vorerwähnten Anspruch Gotthold Ephraim Lessings, ein bildnerischer Künstler müsse einen fruchtbaren Augenblick für seine Darstellung wählen, nur so seien Bilder offen für die Fantasie über das

---

<sup>91</sup> Legende: TURBA DEO PLAVIDIT QVI QVOS VVLT SALVAT ET AVDIT (*Die Menge jubelt Gott zu, der nach seinem Willen erlöst und erhört*).

<sup>92</sup> Lk 18,15–17, Die Bibel, ed. Einheitsübersetzung 1980. Bei Matthäus heißt es analog, Mt 19,13–15, Die Segnung der Kinder: „Laßt die Kinder zu mir kommen; hindert sie nicht daran! Denn Menschen wie ihnen gehört das Himmelreich.“

Nachfolgende.<sup>93</sup> Nikolaus von Verdun geht über die von Lessing ausgeführte Strategie zur Überwindung der dem Bild innewohnenden Beschränkung - nur eine kurze Zeitspanne, einen Moment darzustellen zu können - hinaus. Wie gezeigt wurde, bindet er ein vorangehendes Ereignis als bildnerisches Echo ein, lässt den Betrachter an der Freude des Moments teilhaben; befördert die Vorstellungen über das Kommende und hält so die Spannung zwischen den Ereignissen. Es gelingt ihm auch, im aristotelischen Sinn, erzählerisch dieses Bild inhaltlich zur Mitte der Heilsgeschichte zu formen, zum Höhepunkt des Glücks, vor der – auf der nächsten Tafel dargestellten Wende – der Peripetie, die durch den Verrat Judas' eingeleitet wird.

*Das Abendmahl des Herrn*, II/7, CENA DOMINI, BINA CHRISTUS SUB SPECIE MANIBUS FRET (= FERT) ECCE SUIS SE, Abb. 23.

Die in der Spalte typologisch zugewiesenen Darstellungen sind *Der König Melchisedech*, I/7, und *Das Manna in goldener Urne*, III/7.

Für die Darstellung des letzten Abendmahls wählte der Meister den in seinen wesentlichen Elementen in der ganzen westlichen Kunst häufigen und im Besonderen im Maasland üblichen Bildtypus. Jesus sitzt in der Bildmittelachse inmitten der Apostelreihe an der Abendmahltafel, Johannes hat seinen Kopf zu Jesu Brust geneigt. Auf dem Tisch sind meist Trinkgefäße, Brote und ein oder mehrere Fische. Es ist der Moment, in dem die Frage nach dem Verräter unter ihnen auftaucht. Zur Kennzeichnung reicht Christus dem von der Runde der Apostel meist separierten, vor dem Tisch knienden oder stehenden Judas ein Stück Brot.<sup>94</sup> In manchen Darstellungen streckt Judas die Hand nach dem Fisch aus oder ergreift ihn.

Ein Beispiel für dieses Schema aus der maasländischen Region ist die Abendmahlsdarstellung fol. 199r aus der Bibel von Floreffe, add. ms. 17738, um 1153 entstanden (Abb. 24). Eine Besonderheit zeichnet allerdings diese Miniatur zusätzlich aus, sie ist polychron; sie zeigt zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen in einem Bild. In der Terminologie Wickhoffs gesprochen, ist sie in kontinuierend erzählender Art ausgeführt. Die für die Bildkomposition bestimmende Szene ist das Abendmahl und in der Nebenszene ist Christus ein zweites Mal, in einer Rückblende auf ein früheres Ereignis – der Fußwaschung –, dargestellt. Die Hauptszene ist symmetrisch, frontal aufgebaut, mit Christus in der Bildmittelachse, der hoch aufgerichtet, bedeutungshierarchisch herausgehoben, alle anderen überragt. Mit ihm gemeinsam auf der Mittelachse befindet sich auch noch Johannes, der an seiner Brust lehnt, und Judas. Die

---

<sup>93</sup> Lessing, ed. Vollhardt 2012 (Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1766), S. 25–26.

<sup>94</sup> Vgl. Buschhausen 1980, S. 103. Buschhausen führt die typisch maasländischen Elemente einer Abendmahlsdarstellung an.

weiteren zehn Apostel sind rechts und links von ihnen angereiht; manche sind mit dem Mahl beschäftigt, andere scheinen abzuwarten. An Christi linker Seite sitzt Petrus, dessen Aufmerksamkeit ist auf die Kenntlichmachung des Verräters – Judas’ – gerichtet, während die zweite Christusfigur einen Fuß von ihm wäscht und er sich somit auch im vorangegangenen Geschehen befindet. Judas ist der Einzige ohne Nimbus und er ist außerdem durch seine Absonderung an der Vorderseite des Tisches identifizierbar. Er zeigt mit der linken Hand nach unten, damit aus der Szene hinaus. Seine Füße überschneiden den Bildrahmen, so weist er sich selbst als nicht mehr zugehörig aus und gleichzeitig wird angedeutet, dass er rasch das gemeinsame Mahl verlassen wird. Er empfängt gerade das Brot, das ihm von Jesus wie bei einer Mundkommunion gereicht wird. Dadurch wird die Einsetzung des Altarsakraments zwar nicht explizit dargestellt (zur Vervollständigung wäre ein Kelch in den Händen Christi erforderlich), aber mit der Überbetonung Christi und mit dem – zwar frevelhaften – Empfang des Brotes durch Judas daran erinnert.

Zur Illustration unterschiedlicher Erzählweisen soll noch beispielhaft ein weiteres Bild herangezogen werden. Es befindet sich auf derselben Platte eines Altarretabels aus Hildesheim, von dem zuvor schon der Einzug nach Jerusalem untersucht wurde (Abb. 25). Anders als das gerade beschriebene Beispiel umfasst sie nur eine Szene. Es handelt sich also um eine monochrome Darstellung, die sich ausschließlich auf den Moment der Frage nach dem Verräter und der Kennzeichnung Judas’ bezieht. Der Tisch, an dem alle Jünger und Christus versammelt sind, bildet ein aufsteigendes Halbrund; diese Art der Darstellung – auch als Sigma-Mahl bezeichnet – nimmt Bezug auf die römische Sitte, Mahlzeiten auf einem sigmaförmigen Sofa einzunehmen. Diese Gepflogenheit ist durch spätantike bzw. frühchristliche Bilder überliefert wie z.B.: in einer Wandmalerei eines eucharistischen Liebesmahls aus dem 3. Jahrhundert in den Calixtus-Katakomben, Sakramentskapelle A3, Rom; sowie in einer Abendmahldarstellung aus dem 6. Jahrhundert, vermutlich in Syrien entstandenen Codex Purpureus Rossanensis, fol. 3r, heute im Diözesanmuseum in Rossano.

Auf der hier besprochenen Emailplatte ist Christus in der Mitte der Apostel sitzend abgebildet. Er nimmt somit den höchsten Punkt ein, denn das Motiv des halbrund ansteigenden Tisches bildet eine kompositorisch „natürliche“ Erhöhung, die wieder der Abbildung der Bedeutungshierarchie dient. Auf der Mittelachse befinden sich wie im vorigen Beispiel gemeinsam mit Jesus, der bei ihm ruhende Johannes sowie der vor dem Tisch befindliche Judas. Wie eine Klammer umschließt der Tisch den kleinen Platz, auf dem Judas abgesondert von der Runde gerade das Brot empfängt. Judas, die Hände noch betend erhoben, befindet sich in einer Schrittstellung mit stark gebeugtem rechten Knie; diese Haltung lässt

sich als eine angedeutete Übergangsbewegung aus einer Kniebeuge oder ruhigen Standhaltung heraus zu einem Schritt verstehen. Gemäß der Schilderung im Johannesevangelium – „Als Judas den Bissen Brot genommen hatte, ging er sofort hinaus“<sup>95</sup> – wird der unmittelbar bevorstehende Aufbruch aus der Runde angezeigt. Im vorigen Bild ist es eine Geste, die dies indiziert. Im Unterschied dazu wird hier das anschließende Handeln Judas’ – das Verlassen des Abendmahls – durch eine Körperbewegung, die zwei ungleichzeitige Handlungen verständlich macht, dargestellt. Beiden Bildern gemeinsam ist die Beschränkung auf die wörtliche Wiedergabe des biblischen Berichts, mit knapp gehaltenen narrativen Elementen.

Auch auf der Abendmahl-Platte des Tafelwerks von Nikolaus von Verdun ist die Szene symmetrisch um die längs der Mittelachse befindlichen Figuren, Christus, Johannes und Judas, in Nahsicht komponiert. Es sind nicht alle Jünger im Bild zu sehen, denn die Anordnung gibt wie ein Blick durch ein Fenster nur einen Ausschnitt der Szene wieder. Nikolaus stellt zwei Momente des Ereignisses dar. Einmal, entsprechend der Bildlegende, die die thematische Erweiterung vorgibt: *Hier bringt Christus sich mit den Händen in zweierlei Gestalt den Seinen dar*, die Einsetzung des Altarsakraments; und als Zweites die Klärung der Frage nach dem Frevler unter ihnen. Dementsprechend hebt Christus den Kelch und reicht gleichzeitig das Brot. Die Szene ist bühnenartig arrangiert, denn der Abendmahlstisch steht auf einem eigenen Boden, der als eine Art Suppedaneum, oder auch oberste Altarstufe mit einer Konstruktion von Arkadenstützen aufgefasst werden kann. Diese architektonische Erhöhung definiert den Tisch als Altar und charakterisiert damit das Ereignis als erste Eucharistiefeyer. Darüber hinaus aber pointiert Nikolaus von Verdun den Moment der Verunsicherung unter den Aposteln und der Kennzeichnung des Judas. Unterschiedliche Verhaltensweisen prägen das Geschehen. Der Apostel am linken Bildrand zeigt auf Judas, er beantwortet damit ebenfalls die schwebende Frage. Seine Geste erfolgt gegengleich zur Brotüberreichung von Christus, sodass Judas zwischen den beiden Arm- und Handgebärden als Verräter „festgemacht“ wird. Petrus legt seine Hand in Schwurgeste auf Christi Rechte, die den Kelch hält; er wirkt damit am Altarsakrament mit und weist auf seine künftige Rolle, als Stellvertreter Christi auf Erden, gleichzeitig kann dies auch als gestischer Vorgriff auf seine Beteuerung – er werde Jesus nie verleugnen<sup>96</sup> – verstanden werden. Am rechten Bildrand berührt ein Jünger ebenfalls mit Schwurgeste einen Fisch, das Symbol für Christus bzw. Gott. Johannes lehnt an der Brust Christi; die Arme sind aufgestützt, sein Kopf ruht auf den

---

<sup>95</sup> Joh 13,30.

<sup>96</sup> Mk 14,31.

verschränkten Händen, und seine Augen sind geschlossen. Aus dieser Position heraus hatte er knapp zuvor an Jesus die entscheidende Frage gerichtet: „Herr, wer ist es?“ (Joh 13,25). Seine weichen jugendlichen Gesichtszüge, seine markante Haartracht – zurückgekämmte gewellte Haare, die knapp die Ohren bedecken, sowie zwei kringelförmige Locken in der Stirn – und das in Liebe zur Seite gebeugte Haupt sind auf den nachfolgenden Tafeln seine Erkennungsmerkmale. Dank seiner markanten Gestaltungsweise ist Johannes auch auf den nachfolgenden Tafeln stets identifizierbar.

Judas ist vor dem Tisch in einen tiefen Kniefall gesunken, während er das Brotstück – wie bei einer Mundkommunion – mit dem Mund empfängt. Wie in den anderen, zuvor betrachteten Abendmahlsbildern ist er auch hier ohne Nimbus sowie räumlich von den anderen Jüngern getrennt dargestellt und damit sichtlich von der Apostelgemeinschaft ausgeschlossen. Da er einen vom Tisch entwendeten Fisch hinter seinem Rücken zu verbergen sucht, entlarvt sich seine demütige Haltung als heuchlerische Unterwürfigkeit. Nikolaus von Verdun kennzeichnete Judas auf zweifache Art: (1.) durch den Bissen Brot, den er von Christus empfängt, also durch die wörtliche Wiedergabe des biblischen Textes und (2.) mit der Darstellung des Raubes, die uns Judas als sündigenden Akteur vor Augen führt – somit als Schlüsselfigur der Peripetie. Nikolaus macht für die Beobachter\*innen den Verrat sichtbar und weckt durch die Anteilnahme im betrachtenden „Publikum“ Empörung und Entsetzen. Die Schilderung des letzten Abendmahls steht für den Umschlag der Stimmung und die Wende der Geschichte von der nachvollziehbaren Freude und Zuwendung beim Einzug zu Verrat und letztendlich dem Kreuzestod Christi.

*Das Leiden des Herrn*, II/9, PASSIO DOMINI, VICTIMA MACTATUR QUA NOSTRA RUINA LEVATUR, Abb. 8.

Auf der gleichen Achse des Tafelwerks sind die typologisch zugeordneten Tafeln *Die Opferung Isaaks*, I/9, und *Die Traube auf der Stange*, III/9.

Die Darstellung der Kreuzigung – der Selbstopferung als Akt der Erlösung, auf den das neutestamentliche Heilsgeschehen ausgerichtet ist – bildet das Zentrum der Amboverkleidung. Diese Plaque wurde von Nikolaus von Verdun in etwas größerem Format gefertigt als die anderen Bildtafeln am Ambo, bei entsprechend schmalerer Ausführung des die Szene rundum einfassenden Inschriftenbandes mit Titulus und Legende. Die Darstellung folgt der tradierten Ordnung des Topos der Kreuzigungsgruppe: Christus am Kreuz in der Mitte, über den Kreuzarmen sind Sonne und Mond, unter dem Kreuz, an Christi rechter Seite, steht Maria und an seiner linken Johannes. Es ist der Moment nach dem Ableben Christi,

Rumpf und Kopf sind Richtung Maria gesunken, und seine Augen sind geschlossen, Joh 19,30: „Und er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf.“ Den Hintergrund des Kreuzes bildet eine mehrfarbige, aus konzentrischen Rahmenlinien gefügte Raute. Die seitlichen Spitzen der Raute erstrecken sich auch hinter Maria und Johannes, sodass sie von diesem Phänomen miterfasst werden. Auch die Kreuzbalken und das Suppedaneum sind mit diesen überirdischen Farben sublimiert.<sup>97</sup> Das Suppedaneum ist ein Verweis auf die *Majestas Domini*; es stellt eine gedankliche Verbindung vom dargestellten Tod Christi zum Sieg über den Tod her.<sup>98</sup> Diese verklärte, anagogisch ausgerichtete Szenerie nach narrativen Elementen zu befragen, scheint müßig – die (Heils-)Geschichte erreicht ihren Höhepunkt im Mysterium und scheint am Ende ihrer Erzählbarkeit. Dennoch lohnt es sich, genauer zu schauen (Bildausschnitt der Kreuzigung, Abb. 26). Wir sehen Christus aus allen Wunden bluten. Maria und Johannes stehen so knapp unter den zur Seite gestreckten Armen Jesu, dass das Blut auf sie herabtropft. Das Blut ist das Zeichen für den mit den Menschen geschlossenen Bund und hier, indem es eine organische Verbindung zu Maria und Johannes herstellt, zugleich ein Ereignis.<sup>99</sup> Aus der Seitenwunde spritzen die Blutstropfen in einem Bogen zum Codex, den Maria in ihrer Rechten hält. Sie beugt, wie schon zuvor an anderer Stelle erwähnt, ihren Kopf in großer Trauer und ist von Alter und Schmerz gezeichnet. Ihre linke Hand greift nach ihrem rechten Unterarm, aus meiner Sicht eine haltsuchende, aber auch beziehungsvolle Gebärde, da sie in ihrer verhüllten Rechten ein heiliges Buch birgt.<sup>100</sup> Johannes wischt sich mit einem Zipfel seines Manteltuchs im Klagegestus über das Gesicht; Daumen und Zeigefinger drücken sich durch und verdeutlichen, dass er sich gerade Tränen abwischt. Im Kontrast zu seinem entspannten, Seligkeit suggerierenden Ausdruck beim Abendmahl ist sein weiches, jugendliches Gesicht nun mit rotgeweinten Augen, hochgezogenen Augenbrauen und gerunzelter Stirn, geprägt von Kummer. Das irdische Geschehen, der menschlich emotionale Moment, bleibt im deutlichen Schmerz der Mutter und des Freundes gegenwärtig. Zur weltlichen Ebene gehört auch die körperliche Präsenz der Personen, die einem

---

<sup>97</sup> Vgl. Buschhausen 1980, S. 52, und Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 72. Für Buschhausen symbolisiert die Raute die Welt, die Christi mit seinem Kreuzestod umgreift. Röhrig verweist auf den kosmischen Charakter der Raute und auf deren Verwendung in der deutschen Buchmalerei sowie bei Emails aus der Maasregion und Limoges.

<sup>98</sup> Grube 1957, S. 268–287. Ernst Grube setzte sich mit den möglichen Gründen für die Übernahme dieses Motivs in das Bildthema der Kreuzigung auseinander. Er leitete m. E. plausibel ab, dass es in der christlichen Kunst in jener Zeit wichtig gewesen war, die gedankliche Verschmelzung des am Kreuz sterbenden Christus mit der thronenden göttlichen Gestalt – deren Füße auf einem Suppedaneum stehen – herzustellen. Das Stützbrett sei das dafür geeignete Mittel gewesen.

<sup>99</sup> Nach Mt 26,28, Mk 14,24 und 1 Kor 11,25 besiegelt das von Christus vergossene Blut den neuen Bund. Auch: Joh 19,17–25. Johannes, der bei der Kreuzigung anwesende Apostel, legt betont Zeugnis ab: über den Lanzenstich, über spontan aus der Seitenwunde rinnendes Blut und Wasser und den eingetretenen Tod Christi und das damit erbrachte Werk der Erlösung.

<sup>100</sup> Vitali 2002, S. 19. Zu dieser Haltung merkt Samuel Vitali an, dass es sich um einen heute nicht mehr geläufigen mittelalterlichen Trauergestus handelt.

antikischen Ideal zu folgen scheinen. So zeichnen sich Marias sinnlich weibliche Körperformen trotz sehr verhüllender Bekleidung deutlich ab. Christus hat seine Beine in klassischer Kontrapoststellung auf dem Suppedaneum aufgestützt, dadurch behält seine Gestalt kraftvolle Ausstrahlung und Würde. Das Stützbrett bekommt somit neben seinem geistigen auch einen funktionellen Sinn. Eine angedeutete Bewegung des Lendentuches, als ob Christus gerade erst einen Moment zuvor hingesunken wäre, verleiht der Szene einen nachvollziehbaren Verlauf. Die rechtsgeneigte Kopfhaltung Christi ist ein sowohl in der westlichen als auch in der byzantinischen Kunst verbreitetes, kanonisches Motiv, das Nikolaus von Verdun auf besondere Weise ausführt: Christi Kopf ist bis zu seinem Schlüsselbein abgesunken, seine Augen sind geschlossen und seine Stirn ist schmerzvoll zusammengezogen – er hat sich dem Tod ergeben.

In der westlichen Kunst lassen sich im 12. Jahrhundert keine Bildbeispiele mit dieser emotional bedeutsamen, bewussten Hingabe an den Tod finden. Häufig sind Christi Augen deutlich geöffnet wie bei der um 1165, im Maasland entstandenen Emailtafel mit Kreuzigungsdarstellung (Abb. 27), heute im Metropolitan Museum, New York.<sup>101</sup> Die weit offenen Augen entsprechen dem Typus des Christus triumphans und einem damit vor allem anagogischen Anliegen der Bildaussage. Trotz der Darstellung in der Form des Viernageltypus ist hier kein Stützbrett vorhanden, sondern die Füße sind direkt an den Kreuzbalken genagelt. Die mit Gold geränderten Augen charakterisieren Christus deutlich als Überwinder des Todes.<sup>102</sup>

Ein weiteres Beispiel: In der Miniatur aus dem annähernd zeitgleich zum Klosterneuburger Ambo entstandenen Missale V 5, fol. 67v – aus der Prämonstratenserabtei Steinfeld, heute im Getty Museum, Los Angeles, befindlich – ist Christus wie bei unserer Tafel als gerade Verstorbener mit geschlossenen Augen abgebildet (Abb. 28). Das Kreuz ist, gleichfalls wie bei Nikolaus, farbig dargestellt, also der Welt der konkreten Materie entrückt. Hier sind es die Farben des Regenbogens, die das Kreuz definieren, diese bilden eine Gedankenbrücke zum Regenbogen als Symbol des Bundes zwischen Gott und Noah, der gemäß den Schriften des Alten Testaments geschlossen wurde. Am Kreuz, dem Zeichen der Erlösung und Symbol des Neuen Bundes<sup>103</sup>, schimmert hier das Symbol des Alten Bundes mit. Eine über die codierten Gesten Marias und Johannes' und dem sich dem Tod ergebenden Christus hinausgehende

---

<sup>101</sup> Die Tafel ist vermutlich ebenso wie die Plaque der Geburt Christi (Abb.7), Teil eines untergegangenen Kreuzes/Kreuzfußes aus Saint-Denis.

<sup>102</sup> Buschhausen 1980, S. 96. Buschhausen gibt an, dass diese Emailtafel wahrscheinlich vom untergegangenen, nur in Einzeltafeln überkommenen Kreuzfuß aus Saint-Denis aus der Zeit Abt Sugers stammt.

<sup>103</sup> Gillen 1950, S. 90–112. Hier wird die von Otto Gillen in seinem Artikel definierte Symbolik des alten und neuen Bundes aufgegriffen.

Empathie fördernde, narrative Intention ist hier nicht angelegt. Die Darstellung ist sinnbildlich auf die Erlösung und auf die dadurch erworbene Gnade festgelegt.

Beide Vergleichsbeispiele sind – ungeachtet der Verwendung unterschiedlicher Motive – ausschließlich anagogisch konzipiert.

Nikolaus von Verdun war aber offensichtlich daran interessiert, nicht nur das Mysterium im Bild aufzuzeigen, also die Anagogé zu vermitteln, sondern er wollte auch den emotionalen, menschlich situativen Aspekten näherkommen. In diesem Kontext wird daher davon ausgegangen, dass Nikolaus von Verdun Anregungen oder mögliche Inspiration wieder, wie zuvor bei den Circumcisio-Tafeln diskutiert, aus der byzantinischen Kunst empfangen hat. Gerade in dieser Zeit, dem späten 12. Jahrhundert, der komnenischen Periode, erfolgte eine Abkehr von der bislang üblichen (überirdischen) Distanziertheit der Figuren, hin zu belebteren, beseelten Darstellungen. Speziell das Motiv des geneigten Hauptes mit geschlossenen Augen wurde, isoliert als Brustbild, in Byzanz im Zusammenhang mit der Karfreitagsliturgie verwendet (Abb. 29), dies galt als die Darstellung der „äußersten Erniedrigung“. Diese Prozessionsikone zeigt auf einer Seite Maria im Typus der Hodegetria und auf der anderen den toten Christus. Durch ihre Verbindung erklären sich die beiden Bilder wechselseitig.<sup>104</sup> Maria als junge Mutter mit dem kindlichen Jesuskind im Arm antizipiert mit ihrem seitwärts gerichteten Blick und den zusammengezogenen Brauen bereits sichtbar schmerzlich die künftige Passion, sie deutet dabei auf ihren Sohn als Erlöser hin. Das Christusbild, Jesus dem Tod ergeben, in der Vollendung seines Weges, ist in monumentaler Nahaussicht sorgsam naturnah ausgeführt. Die Bedeutung des Opfers, das unabwendbare dramatische Ereignis, wird durch die Form und das Narrativ der Bilder emotional gesteigert. Es ist mit Berechtigung anzunehmen, dass auch im Westen Werke aus dem byzantinischen Raum, nicht zuletzt durch rückkehrende Kreuzfahrer, vorhanden waren. So könnte Nikolaus eine ähnliche Christusikone bekannt gewesen sein und ihn zur Darstellung ebenso beseelter Hingabe angeregt haben. Nikolaus von Verdun gelingt es, Schmerz und Frieden mit dem erlittenen Tod auszudrücken, und er erzeugt damit Eindringlichkeit und weckt Empathie. Mit dieser Darstellung verbindet er die Größe des Mysteriums mit emotionaler Ansprache.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich ableiten, dass in dem Email der Kreuzigung der Stil Nikolaus' von Verdun Träger des Narrativs ist, seine Fähigkeit, antike, westliche und

---

<sup>104</sup> Asutay-Effenberger/Effenberger 2017, S. 259–260. Von Asutay-Effenberger/Effenberger wird noch auf ein weiteres wichtiges Detail bei dieser Ikone hinsichtlich Doppelnatur Christi hingewiesen: Bei der auf das Brustbild Christi reduzierten Ikone fehlt die Darstellung der blutenden Seitenwunde, somit das Symbol des Lebens. Um nicht einen toten Gott im Bild darzustellen, ist daher Christi Oberlippe deutlich rot gefärbt (im Gegensatz zur weißlich blassen Unterlippe), als Zeugnis für den unsterblichen Gott-Logos.

byzantinische Elemente zu einer Einheit zu verschmelzen und daraus erlebbare Gegenwart und gleichermaßen Überzeitlichkeit zu formen.

Die Rolle und Symbolkraft des Blutes ist für die drei nachfolgenden Tafeln, die noch zum Triduum Sacrum gehören, und deren Bildaussage wichtig. Blut ist, wie schon zuvor betont, das Zeichen des neuen Bundes, gemäß seiner Einsetzung beim Abendmahl das eucharistische Blut. Bei der Plaque mit der Kreuzigungsdarstellung wurde ersichtlich, dass Nikolaus von Verdun den Bündnischarakter des Blutes herausstellt. In seiner allgemeinen Bedeutung ist Blut Symbol für biologisches Leben und Lebenskraft. Dieser grundlegenden Bedeutung folgend setzt Nikolaus von Verdun Blut, in Verbindung mit den Wundmalen, zur Kennzeichnung Christi in seiner Doppelnatur als Mensch und Gott auf den nachgereihten Bildern ein.

*Das Grab des Herrn*, II/11, SEPULCRUM DOMINI, TERRE VITA DATUR CUI TERRA POLUS FAMULATUR, Abb. 9.

In dieser Spalte sind die Plaques mit den Darstellungen *Joseph in der Zisterne*, I/11, und *Jonas im Leib des Seeungeheuers*, III/11, als typologische Entsprechungen beigegeben.

Das an die Kreuzigung anschließende Email stellt die Grablegung Christi dar. Das Bild zeigt, wie der Leichnam Christi von Joseph von Arimathäa und Nikodemus (gemäß den biblischen Berichten) in einen, aus kostbarem Marmor quasi mit eingelegten Porphyrscheiben gefertigten, Sarkophag gebettet wird. Die diagonal gestellte Grabplatte deutet auf Christus und weist den Weg ins Grab. Wenngleich die Darstellung flächenparallel angelegt ist, bekommt der Sarkophag durch seine Schrägansicht und Überschneidung des innerbildlichen Rahmen dennoch räumliche Tiefe. In diesen bildlich erweiterten Raum des Steinsarges hängen die Enden des Grabtuches hinein; sie deuten die Bewegung der Beisetzung des Körpers an. Maria steht hinter den Männern am Kopfende des Sarkophags. Sie ist im Schmerz der Trauer gefangen und verbirgt mit der Hand ihr halbes Gesicht. Der Ort des Grabes ist gemäß Joh 19,41 ein Garten, dieser wird mit einem Baum in der Mittelachse im Hintergrund angedeutet. Der Baum scheint mit seiner Neigung den Klagegestus Marias nachzuvollziehen. Alle fünf Wundmale der Kreuzigung sind zu sehen, alle sind trocken und bezeugen den Tod des Menschen Jesu.

*Die Aufbrechung der Hölle*, II/12, DESTRUCTIO INFERNI, IUS DOMUIT MORTIS TUA CHRISTE POTENCIA FORTIS, Abb. 30.

Die typologisch zugehörigen Tafeln auf dieser Achse sind *Die Plage Ägyptens*, I/12, und *Samson mit dem Löwen*, III/12.

In der Erzählfolge im Tafelwerk wie auch im christlichen Glaubensbekenntnis ist Christi Abstieg zur der Hölle ein bedeutendes Geschehen, bevor er sich aus dem Grab erhebt. In der byzantinischen Kunst ist dies die Darstellung der Auferstehung, der Anastasis, in seiner theologisch-geistigen Bedeutung: Christi Sieg über den Tod, die (Erb-)Sünde und somit die Bezwingung Satans. Nikolaus von Verdun stellte Christus halbnackt, nur mit seinem Grabtuch bekleidet dar, schließt damit erzählerisch plausibel an die vorangegangene Grablegung an und gibt ihm dabei antikisch heldenhafte Ausstrahlung. Christus steht in Schrittstellung auf dem niedergerungenen, gefesselten Teufel. Der Teufel hat sein tierisches Maul aufgerissen, sodass man seine zahlreichen Zähne sehen kann; er wirkt als ob er Laute ausstieße. Christi Beine streben schon vom Hölleneingang weg, während sein Oberkörper noch rückwärtsgewandt ist. Seine starke Körperdrehung signalisiert den Kraftaufwand mit dem er Eva, die er am rechten Arm gepackt hat und Adam, den er an der Schulter ergriffen hat, durch die aufgesprengten Tore aus der Hölle herauszieht. Das Grabtuch spannt sich entsprechend der weit ausholenden Bewegung straff um seine Beine und betont die Kraftanstrengung. Seine Wunden sind sichtbar, bluten aber nicht.

*Das Osterlamm*, II/13, AGNUS PASCALIS, VITAM DAT TENTO TRIDUO PATER IN MONUMENTO, Abb. 31.

Die nach dem typologischen Programm zugewiesenen Tafeln in dieser Spalte sind: *Die Segensprüche Jakobs*, I/13, und *Samson trägt die Torflügel*, III/13.

Die das Ostergeschehen abschließende Tafel zeigt die in der westlichen Kunst ab dem 12. Jahrhundert gebräuchlich werdende Darstellung der Auferstehung: Christus als Überwinder seines Grabes. Die Grabplatte lehnt wie bei der Grablegung hinter dem Sarkophag, der wiederum über die ganze Breite des Bildes reicht. Drei Soldaten schlafen gegen ihre Schilder gelehnt vor dem Sarg, sodass sich das Wunder der Auferstehung von ihnen fast unbemerkt ereignet. Nur einer von ihnen scheint etwas wahrzunehmen: er wirkt aufgeschreckt, er hebt seine Rechte, mit seiner Linken hält er sein Schwert, ohne offenbar zu weiteren Handlungen fähig zu sein. Christus steht und ist dabei heraus zu steigen, er reckt beide Arme in die Höhe, sein Kopf und sein Blick sind himmelwärts gerichtet. An der rechten Seite des Sarkophags ragt der Kreuzstab als Siegeszeichen empor. Im Unterschied zur vorherigen Plaque, *Die Aufbrechung der Hölle*, treten dunkelrote (blutartige) Strahlen aus seiner Seitenwunde. Meines Erachtens betont Nikolaus noch einmal die Doppelnatur Christi – Mensch und Gott –

und das nun ewig gültige Bündnis mit den Menschen. Die strahlende Wunde verdeutlicht nicht nur den Unterschied zum rein göttlichen Handeln bei der Errettung Adams und Evas, sondern zeigt auch den Fortgang der Heilsgeschichte an.

Es soll hier aber auch erwähnt werden, dass in der Forschungsliteratur die Art der Auferstehungsdarstellung, wie sie Nikolaus ausgeführt hat, auch anders interpretiert wird. So fasste sie Hubert Schrade als bildliche Entsprechung eines rein seelischen Aktes auf. Er begründete seine Sichtweise mit dem ins Jenseits gerichteten Blick Christi und dessen hochgereckten Armen, damit sei der Übergang vom irdischen zum ewigen Leben dargestellt.<sup>105</sup> Röhrig vertrat eine ähnliche Auffassung: die Gestaltung der Auferstehung des Nikolaus von Verdun sei gemäß patristischer Lehre erfolgt; mit Auferstehung sei der Transitus gemeint und damit der Übergang vom Tod in die Verklärung und nicht eine Rückkehr in die irdische Welt. Die aus der Seitenwunde austretenden Strahlen sieht er als Zeichen der Verklärung an.<sup>106</sup> Die uneingeschränkte Betonung der anagogischen Bedeutung der Darstellung liegt in der theologischen Natur dieser Interpretationen, dabei wird meines Erachtens allerdings die stilistische Gestaltung der Auferstehung übergangen. Nikolaus vitalisierte diese Szene mit erzählerischen Mitteln und fügte sie mit den vorgereichten Bildern – Kreuzigung, Grablegung, Aufbrechung der Hölle – vom Sterben bis zur Auferstehung zu einer „Kurzgeschichte“ zusammen. Die schwungvolle Auferstehung ist bei Nikolaus ein Ereignis, das bildlich die Legende der Tafel wiedergibt – *Das Leben gibt der Vater dem, der drei Tage im Grabe lag* –, und dabei dennoch den spirituellen Gehalt gemäß den von Schrade und Röhrig vertretenen Interpretationen bewahrt.

### 3.1.3. Das offene Ende des Zeitalters SUB GRATIA

Schon bei den bisherigen Bildbeschreibungen wurde der kompositorische Aufbau, dessen narrativer Beitrag und dessen Bedeutung für die Bildaussagen, bei den Analysen miteinbezogen. Den beiden letzten Tafeln der neutestamentlichen Heilsgeschichte kommt in dieser Hinsicht allerdings eine Sonderstellung zu. In diesen beiden Fällen bestimmt der formale Aufbau nicht nur das erzählerische Moment mit, sondern die Komposition beinhaltet außerdem ein wesentliches kommunikatives Element. Bei den Darstellungen der Themen *Die Himmelfahrt des Herrn* und *Die Ankunft des Heiligen Geistes* nutzte Nikolaus von Verdun ein in seiner Zeit nicht gebräuchliches Motiv – das Motiv der Rückenfigur, im Besonderen in der

---

<sup>105</sup> Schrade 1937, S. 1–2.

<sup>106</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 79–80. Auch Buschhausen 1980, S. 68, verweist auf die der Patristik darstellerisch verhaftete Interpretation.

Form der Rückenfigur im Figurenring. In der Forschung wird in dieser Hinsicht einhellig festgestellt, dass sich Nikolaus diesbezüglich an Illustrationen aus karolingischer bzw. ottonischer Zeit orientiert, vereinzelt wird es auch als Zeichen der Hinwendung zu antiken Vorbildern gesehen.<sup>107</sup> Die zweifache Übernahme eines nicht aktuellen ikonografischen Schemas, die eine Parallelisierung hinsichtlich des kompositorischen Aufbaus der beiden Platten bewirkt, lässt eine bewusste Zeichensetzung vermuten. Die Wirkungsweise und Bedeutung dieser Darstellungsweise für die Bildaussage wurde allerdings bisher wenig beachtet.

*Die Himmelfahrt des Herrn*, II/14, ASCENSIO DOMINI, TERREA NATURA PETIT ETHERA NON MORITURA, Abb. 32.

Die typologisch verbundenen Plaques in dieser Achse sind: *Die Entrückung Enochs*, I/14, und *Elias im feurigen Wagen*, III/14.

Die Szene der Himmelfahrt ereignet sich nach biblischem Bericht am Ölberg, der Ort ist im Bild mittels leicht gewelltem Erdboden angedeutet.<sup>108</sup> Zwölf Apostel und Maria stehen im nach hinten offenen Halbrund. Der Ersatz für Judas, Paulus, wurde zwar erst nach der Himmelfahrt Christi in den Kreis der Apostel aufgenommen, aber dennoch sind hier zwölf Zeugen der Himmelfahrt, gemeinsam mit Maria, dargestellt.<sup>109</sup> Petrus, ist nur in Rückenansicht zu sehen, auf Grund seiner Tonsur und eines Schlüssels, den er in seiner rechten Hand hält, dennoch zu identifizieren. Er hat seinen Kopf so weit in den Nacken gelegt, dass von seinem, in dramatischer Verkürzung dargestellten, Gesicht dennoch die Partie von Nase bis Kinn sichtbar ist und damit seine Blickrichtung zum Himmel gut zu erkennen ist. Er steht in der Mitte der Gruppe, alle anderen reihen sich in einem Halbkreis, rechts und links von ihm, in jeweils zwei Reihen, an. Ihre Körper überschneiden einander, sodass man nur die ersten Personen neben Petrus zur Gänze sieht, von den weiteren sind nur jeweils ihre Köpfe in vollem oder Dreiviertel-Profil zu sehen. Alle haben wie er den Kopf nach hinten gebeugt und sehen dem nach oben entweichenden Christus nach. Einige strecken ihre Arme nach ihm aus und weisen auf ihn hin. Ein Apostel legt staunend seine Hand an den Mund. Unmittelbar links neben Petrus steht Maria, und an ihrer Seite ist

---

<sup>107</sup> Dahm 1989, S. 168. Röhrig betont ebenfalls die ungewöhnliche Bildkomposition und sieht ebenfalls den Bezug auf karolingische und ottonische Bildlösungen. Buschhausen 1980, S. 107. Buschhausen merkt den Bezug zur Antike an.

<sup>108</sup> Apg 1,9–14 und Lk 24,50, Mk 16,19.

<sup>109</sup> Poeschel 2011<sup>4</sup>, S. 194. In Himmelfahrtsdarstellungen wird dem Kreis der Zeugen immer wieder Paulus aufgrund seiner Bedeutung (er wird wie Petrus als „Apostelfürst“ apostrophiert) angereiht. Ergänzende Anmerkung: Die Wahl Matthias' zum zwölften Apostel, in der Nachfolge Judas', wird in Apg 1,15–26 beschrieben.

Johannes an seinem jungen bartlosen Gesicht und seiner Frisur zu erkennen. Auch die anderen dicht gedrängt stehenden Apostel sind differenziert ausgeführt, unterschiedliche Frisuren, Bärte, einer hält einen Kreuzstab, damit soll vermutlich Philippus gekennzeichnet werden. Zugleich ist der Stab eine Referenz an das Siegeszeichen Christi, Symbol der Überwindung des Todes. Genau über Petrus, in der Mittelachse, sind die Füße Christi und der Saum seines Gewandes zwischen Wolkenwellen zu sehen. Er entschwebt in den geöffneten Himmel, entsprechend der Legende *Die irdische Natur, die nicht mehr sterben wird, steigt zum Himmel auf*.

Eine den gesamten Bildrand entlang verlaufende, feine Goldlinie definiert einen inneren Bildrahmen. Dieser Rahmen wird im oberen Bereich von den Wolken verdeckt, zudem treten die am rechten und linken äußeren Rand der Gruppe stehenden Apostel mit jeweils einem Fuß über den unteren Bildrahmen hinaus, sodass die Grenzen des Bildfeldes mehrfach überschritten werden. Das in den Raum der Rezipient\*innen hereinreichende Geschehen wird dadurch zum gegenwärtigen Ereignis.

Petrus in Rückansicht und die dichte Figurengruppe fördern die Identifikation mit der Rolle als Zeuge. Mit der Komposition der offenen Ringform bereite Nikolaus von Verdun einen Raum für das Aufsteigen Christi in den Himmel. Er kreierte somit einen Platz, auf dem Christus gerade noch stand und von dem aus er sich in den Himmel erheben konnte; die plastisch-räumliche Gestaltung intensiviert die szenische Dramatik.

Für Vergleichsbeispiele mit Rückenfiguren muss zeitlich weit zurückgegriffen werden. Als Gegenüberstellung wird das Relief einer Himmelfahrtsdarstellung auf einer Elfenbeinplatte aus dem 9. Jahrhundert, im Kunsthistorischen Museum, Wien (Abb. 33) herangezogen. Dieses Relief weist in antikisierendem Charakter mehrere Rückenfiguren sowie Ähnlichkeiten in der Körperbetonung durch den Faltenwurf der Bekleidung auf, auch hier zeichnet sich die Gesäß- und Beinmuskulatur unter anliegendem Stoff ab. Die beiden Rückenfiguren in der vorderen der beiden Apostelreihen – auch hier sind zwölf dargestellt – haben aber rein motivisch inhaltliche Funktion; sie sind nur eine Spielart des Formenspektrums, bestehend aus den unterschiedlichen Reaktionen der Figuren. Auch kompositorisch ist dieses Relief gänzlich anders aufgebaut, denn obwohl es hier ebenfalls eine betonte Mittelachse gibt, wird die Darstellung von ihrer horizontalen Struktur bestimmt. Maria steht im Zentrum auf der untersten Ebene mitten unter den Aposteln. Zwei Apostel strecken ihre Arme gegenläufig diagonal in den Himmel und zeigen auf Christus hin, ihre Bewegung wird von den Engeln in der darüber hochquellenden Wolkenschicht nochmals verstärkend übernommen. Zuoberst ist Christus, dessen Figur krümmt sich im Schwung,

während er von der Hand Gottes in einen Himmelskanal hineingezogenen wird. Doch im Gegensatz zu unserer Tafel wird durch die stockwerkartige, auf horizontale Bildebenen angelegte Komposition kaum szenischer Raum, respektive Raamtiefe erzeugt.<sup>110</sup> Es ist zwar ebenfalls eine bewegt dargestellte Szene mit lebhaften Gebärden des Erstaunens, des Entsetzens und der Klagegesten, allerdings mit anderem Bildverständnis, hier sind irdische und himmlische Sphären gleichermaßen präsent. Bei Nikolaus hingegen ist es ein rein irdisches Ereignis, bei dem der persönliche Abschied spürbar wird.

Das zeitlich zu Nikolaus nächstliegende Beispiel und ihm mit Sicherheit vertraute Werk ist das aus Bronze gegossene Taufbecken des Reiner von Huy, zwischen 1107 und 1118 entstanden, in der Kirche St. Barthélemy, Liège (Abb. 34). Dieses Werk wird in der Forschungsliteratur mehrfach als Beispiel für antikisierendes Gestalten im lothringischen Raum genannt und steht somit für die lokale Tradition, der Nikolaus von Verdun entstammt.<sup>111</sup> Das Bronzebecken ruht auf zwölf Rinderfiguren, es ist ein bildliches Zitat der biblischen Beschreibung des sogenannten ehernen Meeres – dem Reinigungsbecken im Vorhof des salomonischen Tempels.<sup>112</sup> Die Außenwand des Beckens ist mit einem Relief geschmückt, das vorwiegend mehrere Taufszenen, darunter auch die Taufe Christi, umfasst. Die Detailansicht der Abbildung zeigt die Rückansichten nackter Täuflinge sowie wartende Figuren. Sie sind nur in Tücher gehüllt, die den Körper fest umspannen. Wie bei der gerade besprochenen Elfenbeinplatte ist auch hier die Rolle der Rückenfigur, deren kompositionelle Einbindung, vorwiegend inhaltlich bestimmt. Eine zusätzlich formale Wirksamkeit wie Tieferer Streckung oder auch die Entwicklung von suggestiver Kraft zur Teilhabe am Ereignis, wie sie an der Tafel des Nikolaus' beobachtet werden konnte, können diese Vergleichsbeispiele nicht entfalten.

*Die Ankunft des Heiligen Geistes*, II/15, ADVENTUS SPIRITUS SANCTI, OMNIGENIS LINGUIS DEDIT HIS FARI DEUS IGNIS, Abb. 35.

Mit der Tafel der Pfingstdarstellung auf derselben Achse liegen *Die Arche Noe*, I/15, und *Der Berg Sinai* (Gott übergibt Moses die Gesetze), III/15.

Auch für die Plaque mit der Darstellung des Pfingstereignisses – der unmittelbar in Leserichtung benachbarten Tafel zur Himmelfahrtsdarstellung – wählte der Meister die offene ringförmige Figurenformation. Die Apostel sitzen im Halbrund, einwärts in den Bildraum gerichtet: Sie haben ihre Köpfe nach oben gewandt, die meisten haben Hände und Arme wie

---

<sup>110</sup> Vgl. Koch 1965, S. 50–52.

<sup>111</sup> Fillitz/Pippal 1987, S. 205. Buschhausen 1980, S. 89.

<sup>112</sup> 1 Kön 7,23–29, 2 Chr 4,2–5.

zum Gebet erhoben. Der Platz im Inneren des Figurenrings wird von den Flammenzungen des Heiligen Geistes eingenommen. Aus dem Himmel, der wie bei der Himmelfahrt mittels Wolkenwellen definiert ist, strömen von Strahlen geführte Reihen von Flammen zu jedem einzelnen Apostel. Durch die Flammenserien entsteht ein fließendes Strömen, das auch einen zeitlichen Aspekt von Dauer und Gegenwärtigkeit vermittelt. Im Zentrum der Runde, und nur von hinten zu sehen, sitzen Petrus und Johannes. Petrus ist wieder an seiner Tonsur und seinem Schlüssel, den er mit kraftvoll geballter Hand – genau in der Bildmitte – hält, erkennbar. Im Bild der Himmelfahrt hält er den Schlüssel weit lockerer, unbestimmter. Die veränderte Handhaltung zeigt die Stärkung und Ermutigung, die er durch das gerade stattfindende überirdische Ereignis erfährt; es ermöglicht ihm schlussendlich die völlige Identifikation mit der ihm übertragenen Aufgabe. Johannes ist anhand seiner aufgestützten Kopfneigung, entsprechend jener in der Plaque *Das Abendmahl des Herrn*, auch von hinten erkennbar. Es ist ein emotionales Attribut – der bildlichen Umsetzung der Zuneigung, seiner Liebe – das ihn kennzeichnet. Diese Haltung ruft die Assoziation zur Bibelstelle Joh 13,23 auf: Er ist der Apostel (in Selbstbezeichnung) den Jesus liebt und der auch in seiner persönlichen Liebe gezeigt wird. In der Wiederholung der ikonographisch für die Abendmahlsdarstellung typischen Haltung wird nicht nur Johannes selbst charakterisiert, sondern er wird dadurch auch zum Repräsentanten der Tugend der Liebe.

Die jeweilige Sitzhaltung der einzelnen Apostel ist plastisch, realistisch ausgeführt, in der Rückansicht ist den Körpern sichtbares Gewicht gegeben, bei den seitlichen Figuren bildet plausible Faltenbildung die Körperlichkeit ab. Außer der Bank, auf der sie dicht nebeneinandersitzen, gibt es keine weitere Ausstattung. Drei Seiten der Bank sind sichtbar, da die hintersten Apostel sich einander in der Runde annähern, wird eine oktagonale Form der Sitzgelegenheit angedeutet. Die Ausführung lässt an Bänke denken, wie sie in klösterlichen Kapitelsälen die Wand entlang verlaufen oder aufgestellt sein könnten. Nikolaus präsentiert uns die Apostel in monastischer Gemeinschaft als Bildidee und bietet sie noch akzentuierter als im vorangehenden Email als Identifikationsfiguren an. In der Entstehungszeit des Tafelwerks waren wohl vor allem die Kanoniker der gedachte Adressatenkreis; die Darstellung behält aber ihre Wirkung für alle gläubigen Menschen.

Das Motiv, die Apostel in einer oktagonalen Anordnung zu gruppieren, könnte Nikolaus ebenfalls (wie das Motiv der Ringform mit Rückenfiguren) in karolingischen Illustrationen vorgefunden haben. Beispiel hierfür ist die Illumination des Pfingstwunders und der Himmelfahrt Christi – beide Ereignisse sind in einem Bild zusammengefasst – in der San Paolo Bibel, eine karolingische Handschrift, um 870 in der Hofschule Karls des Kahlen

entstanden, heute in San Paolo fuori le mura in Rom, fol. 292v. Hier definieren im Achteck angeordnete Wände einen Raum, in dem die Apostel rundum auf Bänken sitzen, in der Raummitte thront Maria.<sup>113</sup> Das obere Drittel des Bildes wird von der Darstellung der Himmelfahrt eingenommen.

Wie abgeleitet werden konnte, steht die Pfingstdarstellung im Tafelwerk für die spirituellen Grundtugenden – Glaube, Hoffnung, Liebe –, wie sie Paulus in seinem *Hohelied der Liebe* formuliert.<sup>114</sup> Sie ermöglicht es den Betrachter\*innen, die gewissermaßen in der zweiten Reihe hinter den Aposteln stehen, empathisch Anschluss zu finden und die Stärkung durch den Heiligen Geist mit zu vollziehen, denn die Gnade strömt – in gegenwärtiger Präsenz – aus dem nicht endenden Flammenzungenstrom.

Die differenziert ausgeführten Apostel, die wichtigsten unter ihnen, Johannes und Petrus, bilden durch ihre Erkennbarkeit, wie schon zuvor an anderen Beispielen gezeigt, die Bildfolge der neutestamentlichen Heilsgeschichte als zusammenhängende Erzählung ab. Diese ist aber auch die Voraussetzung, um Kurzgeschichten zu indizieren und einzelne persönliche Entwicklungen zu visualisieren: Petrus gewinnt Selbstvertrauen und kann sich seiner Aufgabe stellen, bei Johannes wird die über die Erlösungserfahrung hinaus nachhaltige Liebe veranschaulicht.

Als Kontrast wird noch ein Vergleich mit einer Pfingstdarstellung mit der im 12. Jahrhundert üblichen figuralen Komposition gezogen. Es ist eine maasländische Emailtafel, um 1165 gefertigt, im Metropolitan Museum, New York (Abb. 36). Sie war vermutlich gemeinsam mit den an anderer Stelle schon besprochenen Platten zu Geburt (Abb. 7) und Kreuzigung (Abb. 27) Teil der Dekoration eines untergegangenen Kreuzfußes.<sup>115</sup> Der wesentliche und kompositorisch signifikante Unterschied besteht in der frontalen Anordnung der Apostel, wie sie sich regelmäßig in dieser Zeit bei Pfingstdarstellungen findet. In diesem Fall sind, wohl aus Gründen der Platzökonomie, nur sechs Figuren ins Bild übernommen. Typisch sind die mittels Strahlen ausgesandten Feuerzungen, wie sie ähnlich auch von Nikolaus von Verdun eingesetzt werden. Hier gehen sie von einem göttlichen Symbol aus, bestehend aus der Hand Gottes in einem Scheibenkreuz, gebettet in einen Himmelsbogen. Im Gegensatz zum

---

<sup>113</sup> Mit der Präsenz Marias in der Apostelrunde folgt die Darstellung dem biblischen Text gemäß Apg 1,14 und Apg 2,1.

<sup>114</sup> 1 Kor 13,13: „Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe.“

<sup>115</sup> Buschhausen 1980, S. 120. Gemäß Buschhausen handelt es sich bei der Platte, wie bei den anderen angeführten Beispielen, Abb. 7, Abb. 26, vermutlich ebenfalls um einen Teil des Emaildekors des Kreuzfußes von Saint-Denis aus der Zeit Abt Sugers. Buschhausen bespricht an dieser Stelle die typologischen Zusammenhänge der Darstellungen am Kreuzfuß (der Kreuzfuß Sugers gilt als das erste programmatische Werk im Geist der Typologie). Die Wirkung der kompositorischen Gestaltung mit Rückenfiguren bei Nikolaus von Verdun und ein diesbezüglicher Vergleich werden bei Buschhausen nicht verhandelt.

andauernden flammenden Strahlen an der Plaque des Nikolaus' setzt sich jeweils nur eine Flamme am Ende des Strahls auf den Scheitel eines Apostels. Die Figuren sind passiver, es entsteht keine Aktivität wie bei der Klosterneuburger Tafel, nur einer neigt den Kopf „seinem“ Strahl entgegen und scheint vom himmlischen Geschehen spürbar erfasst zu werden. Petrus, in thronender Pose im Bildzentrum, ist körperlich von den anderen abgegrenzt. Die Hand Gottes deutet direkt auf ihn und die Flamme aus dem kurzen Strahl trifft direkt auf seine Tonsur.<sup>116</sup> Mit dieser kompositorischen Auszeichnung wird das Pfingstereignis in erster Linie zum demonstrativen Ermächtigungsakt für Petrus, eine Inthronisation als das Oberhaupt der Kirche. In diesem Sinn ist es auch eine Betonung der Rolle als Stellvertreter Christi auf Erden und sichtbare Legitimation, die allen zukommt, die Petrus in dieser Aufgabe nachfolgen. So lässt sich dieser Plaque geradezu eine (kirchen)politische Aussage zuschreiben. Ein Gedanke, der jedoch nicht weiterverfolgt werden kann, denn bislang konnte nicht mit Sicherheit geklärt werden, welchen Gegenstand die Platte schmückte, und daher der Ort der Aufstellung sowie der Verwendungszweck unbekannt sind. Jedenfalls lässt sich ableiten, dass dieser Art der Darstellung des Pfingstereignisses ausschließlich dogmatische Bedeutung im spirituellen Sinn zukommt. Erlebnisqualitäten mit Relevanz für die Gläubigen, wie sie die Darstellungen Nikolaus' von Verdun bieten, sind hier nicht angelegt.

Anschließend an die Einzelbetrachtungen der Tafeln *Die Himmelfahrt des Herrn* und *Die Ankunft des Heiligen Geistes* soll noch für die kompositorische „Verwandtschaft“ der beiden Darstellungen eine mögliche Erklärung formuliert werden. Elizabeth Leesti vergleicht in „The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary“ (1989) ikonographische Varianten und Ausprägungen frühmittelalterlicher Darstellungen des Pfingstereignisses; sie geht dabei von der titelgebenden Miniatur im Drogo-Sakramentar (MS lat. 9428, fol. 78, Bibliotheque Nationale, Paris), ca. 850 in Metz entstanden, aus. Dabei stellt sie fest, dass in karolingischen Werken die Darstellung des Pfingstwunders regelmäßig visuell mit jener von Christi Himmelfahrt verknüpft ist und bringt dafür etliche Beispiele. Zwei davon seien hier

---

<sup>116</sup> Vgl. dagegen Buschhausen 1980, S. 103. Buschhausen fasst in seiner kurzen Bildbeschreibung die zentrale Figur nicht als Petrus, sondern als Personifikation des Heiligen Geistes auf. Er begründet dies mit der Inschrift SPS DNI (für Spiritus Domini) in Kopfhöhe rechts und links von der Figur. Diese Inschrift bezieht sich aber m. E. auf die Strahlen, die vom göttlichen Symbol ausgehen. Die weiteren Inschriften klären den Himmelsbogen, er ist flankiert beschriftet mit DO und M (für Domus) und dessen Inneres, hier steht PA TE (für Pater), bei der Kreuzscheibe und Hand, am unteren Bildrand, ist über die ganze Breite, also sich auf die frontal aufgereihten Figuren beziehend, APOSTOLI zu lesen. Meiner Meinung nach wäre es entgegen jeder ikonografische Konvention und Bildtradition, hier eine Personifikation des Heiligen Geistes in die Reihe der Apostel zu setzen, darüber hinaus ist es unübersehbar, dass auch auf die mittlere Figur ein Strahl gerichtet ist, dessen Feuerzunge direkt die Tonsur trifft.

Diese Email-Plaque ist im Bestand des Metropolitan Museum von New York, in der zugehörigen knappen Beschreibung, wird Petrus benannt und die Inschrift Spiritus Domini als ihn flankierend lokalisiert.

angeführt. Im Drogo-Sakramentar beispielsweise entsteht die visuelle Verbindung durch die in ihrer Haltung sehr ähnlich ausgeführten Figur Christi in den Illuminationen des Pfingstwunders (MS lat. 9428, fol. 78) und der Himmelfahrt (MS lat. 9428, fol. 71v). Im Bild der Himmelfahrt ergreift Christus mit seiner Rechten die Hand Gottes, die sich ihm aus einer Wolke entgegenstreckt. In der Pentecost-Miniatur ragt Christus selbst, in spiegelbildlicher Haltung, aus der Wolke. Er streckt sich zur Taube und berührt sie am Flügel. Die Taube ist gemeinsam mit der Hand Gottes von einer Art Mandorla umfassen; Strahlen, die vom Schnabel der Taube ausgehen, reichen bis zu jedem Apostel. Damit ist das Pfingstwunder explizit als Ereignis, das von der Trinität ausgelöst wird, dargestellt (Jesus ist bei seinem Vater angekommen!). In der schon vorerwähnten San Paolo Bibel, fol. 292v, ist die Himmelfahrt und die Ankunft des Heiligen Geistes in kontinuierlicher Erzählweise, in einem Bild vereint. In dieser Darstellung hat sich das Pfingstwunder bereits ereignet, auf den Scheiteln der Apostel „sitzen“ schon die Flammenzungen. Etliche Apostel deuten mit Zeigegestus nach oben, dieser kann auf zweierlei Arten gelesen werden: (1.) als Erklärung woher die Flammen kamen und (2.) als Hindeuten auf die Himmelfahrtsdarstellung im oberen Bilddrittel. Leesti sieht in diesen visuellen Anknüpfungen wie auch in der bildlichen Zusammenlegung eine Betonung der inhaltlichen Beziehung zwischen den beiden biblischen Ereignissen. Dieser Zusammenhang lässt sich auch mit exegetischen Texten der karolingischen Zeit, die sich auf Joh 16,7 beziehen, belegen. Dabei handelt es sich um einen Ausschnitt der Abschiedsreden Jesu an sein Jünger: „Doch ich sage euch die Wahrheit: Es ist gut für euch, daß ich fortgehe. Denn wenn ich nicht fortgehe, wird der Beistand nicht zu euch kommen; gehe ich aber, so werde ich ihn zu euch senden.“ Jesus stellt also seine Himmelfahrt als Voraussetzung für die Entsendung des Heiligen Geistes dar.<sup>117</sup>

Wie einleitend zu diesem Kapitel angemerkt wurde, griff Nikolaus von Verdun mit den Motiven der Rückenfiguren und der offenen Ringform auf karolingische bzw. ottonische Vorbilder zurück. Bei Einbeziehung der Beobachtungen und Schlussfolgerungen Elizabeth Leestis für Werke jener Periode liegt der Schluss nahe, dass Nikolaus nicht nur die Abfolge der einander bedingenden Ereignisse bewusst war, sondern dass er auch die Absicht einer visuellen Verknüpfung der beiden Ereignisse erkannte und sie selbst verfolgte. Die (fast) parallele Komposition unter Verwendung der ungewöhnlichen Motive auf den unmittelbar benachbarten Platten, spricht jedenfalls dafür. Nikolaus verstärkte diese Verbindung außerdem noch durch die Übernahme des Wolkenmotivs aus der Himmelfahrtsdarstellung in

---

<sup>117</sup> Leesti 1989, S. 205–209. Leesti führt Hrabanus Maurus, der sich wiederum auf Isidor von Sevilla beruft, als Verfasser von Erläuterungen zum Pfingstgeschehen, an. Sie findet hier die Begründung einer Art typologischen Beziehung zwischen Himmelfahrt und Pfingstereignis, die sich in den Darstellungen widerspiegelt.

das Bild des Pfingstereignisses. Damit werden die beiden Darstellungen zweifach visuell miteinander verknüpft und der erzählerische Zusammenhang anschaulich unterstützt: In der Himmelfahrt entschwindet Christus gemäß Apg 1,9 in einer Wolke<sup>118</sup> und beim Pfingstwunder beschränkte sich Nikolaus auf das Symbol der Wolke, als göttliche Macht aus der die Gnade strömt.

Mit den Emails der Himmelfahrt und des Pfingstereignisses ist die neutestamentliche Heilsgeschichte am Tafelwerk als Bildzyklus abgeschlossen, die Geschichte der Erlösung der Menschen und der Befreiung von der Erbsünde zu Ende erzählt. Die Geschichte der Fortsetzung des Zeitalters *sub gratia* hingegen hat damit, für alle christlichen Menschen, die diese Bilder betrachten und sich mit ihnen auseinandersetzen, erst begonnen. Im Sinne der Heilsgeschichte leben alle *sub gratia*. Der formale Bildaufbau der beiden in diesem Kapitel besprochenen Tafeln hat sich als verbindendes *Similitudo*-Konzept innerhalb der neutestamentlichen Heilsgeschichte erwiesen. Gleichmaßen ist er die entscheidende Komponente, mittels der Nikolaus von Verdun Gegenwart suggeriert und dadurch die Erkenntnis vermittelt, dass die Geschichte von den einzelnen gläubigen Menschen individuell weiter zu gestalten ist, bis zum Zeilenende.

### 3.2. Innerbildliche Zeit, Zeitspannen im Bild

Mit den bisher untersuchten Tafeln konnte gezeigt werden, wie Nikolaus von Verdun den notwendigen Sinnzusammenhang einer Geschichte über die Einzelbilder hinweg herstellte und den linearen Zeitverlauf verständlich visualisierte. Dem gegenüber ist nun zu klären: Wie setzte Nikolaus von Verdun den Faktor Zeit bei jenen Tafeln um, deren Themen inhaltlich für sich stehen, die keinem größeren erzählerischen Gesamtzusammenhang angehören, sondern deren Eingliederung in das Gesamtprogramm typologisch legitimiert ist? Im folgenden Abschnitt soll diese Frage mit der Analyse der zeitlichen Aspekte innerhalb der Binnenstruktur anhand zweier Plaques des Tafelwerks, beantwortet werden.

*Das Osterlamm*, III/6, AGNUS PASCALIS, CHRISTI MACTANDUS IN FORMAM CLAUDITUR AGNUS, Abb. 37.

---

<sup>118</sup> Apg 1,9: „Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken.“

In dieser Spalte ist diese Emailplatte gemeinsam mit der Tafel *Moses zieht nach Ägypten*, I/6, der Plaque *Der Tag der Palmen*, II/6 (Abb. 19) jeweils als Typus zugeordnet.<sup>119</sup>

Der Titulus der Platte findet sich zweimal am Tafelwerk, denn das schon besprochene Bild der Auferstehung Christi, II/13, (Abb. 31) trägt die gleiche Bezeichnung. Der inhaltliche Unterschied wird durch die Legende – *Das Lamm, das geschlachtet werden soll, ist als Vorbild Christi zu verstehen* – spezifiziert. Der Subtitulus liefert auch die Begründung der typologischen Zuordnung, denn mit dem Einzug in Jerusalem geht Christus seinem Tod entgegen, der schließlich mit der Auferstehung wieder überwunden wird.

Nikolaus von Verdun verortet das Geschehen im Freien. Ein mit edlem Gewand und jüdischem Spitzhut bekleideter Mann schiebt ein Lamm von einer blumenreichen Wiese direkt durch die Eingangsöffnung in ein basilikaartiges Gebäude hinein, die Bauform ist entsprechend der ikonographischen Tradition als Kirche – Gotteshaus – aufzufassen und damit sinngemäß als Tempel zu verstehen. Der Gang zum Tempel in besonderer Kleidung weist auf einen Würdenträger und einen religiös-festlichen Anlass mit Opfergabe hin, den alljährlichen Brauch des jüdischen Osterfestes: das Pessachfest. Der Mann hat seinen rechten Arm gehoben, zeigt himmelwärts auf die Sichel des zunehmenden Mondes und deutet damit den Zeitpunkt des Geschehens an. Der jüdische Patriarch ist mittels Zeigegestus als Appellfigur gestaltet, er fordert dazu auf, den zeitlichen Ausgangspunkt der Handlung zu bedenken und entsprechende Schlüsse zu ziehen.

Die Angabe des Zeitpunktes hat anfangs in der Forschung zu Unsicherheiten bei der Interpretation geführt, wird doch Pessach erst zur Vollmondnacht, am 14. Nisan, begangen. Wie inzwischen übereinstimmend beschrieben, folgt der Israelit dem Gesetz und Ritus der Pessach-Vorbereitung, es herrscht dahingehend Einigkeit, dass sich die Darstellung somit kalendarisch in die Periode von Christi Einzug in Jerusalem bis Christi Tod, am Karfreitag, einfügt. Uneinigkeit besteht darin, ob es sich um den Tag der Aussonderung des Opferlammes aus seiner Herde, fünf Tage vor dem Termin der Tieropferung, handelt, oder eben doch um den 14. Nisan, an dem das Lamm in den Tempel gebracht und geschächtet wurde, für das anschließende Pessach-Mahl zu Hause.<sup>120</sup> An dieser Stelle soll dargelegt werden, dass im

---

<sup>119</sup> Buschhausen 1980, S. 40. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 68. Die beiden Autoren erwähnen, dass die typologische Verbindung dieser Ereignisse anscheinend ohne Vorbilder ist, unabhängig davon wird diese aber als besonders stimmig angesehen.

<sup>120</sup> Vgl. Buschhausen 1980, S. 40. Buschhausen legt sich nicht fest, ob die Aussonderung des Lammes oder dessen Einbringung in den Tempel gemeint ist. Pippal 1987, S. 56. Pippal betont die Mondkonstellation und setzt daher den Termin der Szene für den 10. Nisan an. Sie stuft allerdings, im Gegensatz zur hier dargelegten Sichtweise, das Gebäude als Haus, also als Ort der Aussonderung und nicht als Tempel, den Ort der Schächtung, ein. Pochat 1996, S. 195. Pochat plädiert für den 14. Nisan, unter Bezugnahme auf die Einbringung in das tempelartige Gebäude, und ordnet die Vollmondkonstellation erst dem 15. Nisan zu. Sieht demzufolge aber die

Gegensatz zu bisherigen Ausdeutungen, die sich stets für jeweils einen Termin innerhalb der Pessach-Vorbereitung festlegten, eine andere Lesart für das Bild zu sinnfälligeren Aussagen führt. Nikolaus von Verdun hat meiner Auffassung nach nicht nur einen Zeitpunkt, sondern eine Zeitspanne dargestellt. Seine Bilderzählung beginnt fünf Tage vor Vollmond, sonst wäre der dezidierte Hinweis auf den Mond sinnlos, da stimme ich mit Pippal und Dahm überein.<sup>121</sup> Dies passt terminlich auch zur typologischen Bezugnahme zu Jesu Einzug in Jerusalem. Nikolaus verschmilzt aber zwei Ereignisse in einem Bild – das Auswählen und Holen des Lammes von der Weide und dessen spätere Einbringung in den Tempel, diese ist als Darstellung der erwarteten Zukunft aufzufassen. Wie vom Subtitulus der Legende angezeigt, liegt die narrative Aufmerksamkeit auf dem Lamm und dessen Schicksal. Das Opfertier ist nicht zur Gänze zu sehen, mit den Hinterbeinen steht es noch auf der Weide, die Vorderbeine stehen schon im Dunkel des Tempels, der Kopf ist vom Torrahmen bereits verdeckt, er „schneidet“ das Lamm bereits am Hals ab und dessen baldige Tötung wird dadurch angedeutet. Das unvollständig abgebildete Tier suggeriert Bewegung, unausweichliches Bewegtwerden hinein ins Dunkel. Der szenisch aufgebaute Spannungsbogen gelingt durch die Kontraste, der dramatischen Entwicklung der Geschichte – das Lamm, gerade noch auf der blühenden Wiese befindlich, blickt bereits dem Tod entgegen. Damit präsentiert sich die Darstellung als eine äußerst komprimierte Form von Erzählung (in der Klassifizierung von Wickhoff ist es eine kompakte Variante der komplettierenden Erzählweise).

*Das Osterlamm* ist ein allegorisches/typologisches Bild, das Nikolaus von Verdun mit narrativen Elementen überformt und dabei das Wissen um den kommenden Tod vermittelt. Die Zusammenschau mit der darüber befindlichen Tafel, dem Antitypus *Der Tag der Palmen*, veranlasst die darüber reflektierenden Betrachter\*innen nachzuvollziehen, dass Christus im Bewusstsein seines kommenden Opfertodes in Jerusalem einzog. Die offensive Kommunikation des würdigen Alten, der die Rolle eines Erzählers einnimmt, führt uns vor Augen, was wann geschieht und wohin dies führen wird. Der explizit zum Ausdruck gebrachte Zeitpunkt historisiert das dargestellte Ereignis und damit auch den zugehörigen Antitypus: den Einzug in Jerusalem. Durch die direkte Kontaktnahme werden wir als Publikum mit eingebunden. Der Akt der Beteiligung intensiviert die Bildwirkung, stärkt

---

Darstellung für ihre typologische Zuordnung als weniger glücklich an, aber als Bindeglied zur Passion verständlich.

<sup>121</sup> Pippal 1987, S. 56. Dahm 1989, S. 115–116, S. 128. Dahm plädiert für den Termin 10. Nisan, identifiziert das Gebäude, wie in der gegenständlichen Analyse, als Tempel. Er erklärt die Diskrepanz zwischen dem Termin und dem dargestellten, zum Termin unpassenden, Gebäude mit der Transformierung von Vorbildern seitens des Meisters Nikolaus, die die Vorkommnisse des 14. Nisan zum Gegenstand hatten. Obige Überlegungen gehen davon aus, dass der Goldschmied Vorbilder bewusst wählte, Vorbilder, die zu seiner Bildauffassung und dem beabsichtigten, darzustellenden Inhalt passten, und dass er nicht, mangels besserer (stimmigerer) Vorlagen, scheinbare Ungereimtheiten bildlich umsetzte.

damit auch den typologischen Bezug auf Jesus, und lässt gemäß der Legende den Einzug Christi in Jerusalem als Übergang in die Passion und den Tod fühlbar und verstehbar werden.

*Die Plage Ägyptens*, I/12, PERCUSSIO EGIPTI, SANGUINE PLEBS POSTES MUNIT NECAT ANGELUS HOSTES, Abb. 38.

Die Darstellung *Die Plage Ägyptens* ist in dieser Achse, gemeinsam mit *Samson mit dem Löwen*, III/12, dem Antitypus *Die Aufbrechung der Hölle*, III/12, typologisch zugeordnet.

Die Darstellung der Plage Ägyptens bietet erneut die Gelegenheit, die Art der Umsetzung von Ereignisabfolgen zu untersuchen. In diesem Fall gibt schon die Legende die Handlung vor: *Mit dem Blut schützt das Volk die Türpfosten, es tötet der Engel die Feinde*. Damit werden die zwei Eckpunkte des Verlaufs, die die zehnte und letzte von Gott gesandte Plage Ägyptens umfassen, angeführt. Der Bildtypus der den Anfang der Geschichte illustriert wird meist als „Tau-Schreiber“ bezeichnet. Die zitierten Ereignisse dominieren somit das Bild, aber genau genommen gibt es Handlungen nicht nur von zwei, sondern von drei verschiedenen Zeitpunkten wieder, die ineinander verwoben werden.

In der linken Bildhälfte ist ein mit Kopfbinde gekennzeichneter Mann, Aaron<sup>122</sup>, er malt gerade das von Gott befohlene Schutzzeichen an den Giebel des Hauseingangs (Ex 12,7–30). Er ist in Rückansicht mit in den Nacken gelegtem Kopf dargestellt, sein Gesichtsfeld ist dadurch nur im Profil zu sehen. Seinen rechten Arm hat er hochgereckt, um das TAU zu vollenden. Auffällig ist, dass er das Zeichen am linken Ende abschließt, also von rechts nach links, entsprechend der hebräischen Schreibweise, geschrieben hat. In offensichtlicher Kenntnis der Linksläufigkeit dieser Schrift zeigt Nikolaus von Verdun dadurch an, dass es sich bei dieser Figur um einen Hebräer bzw. Israeliten handelt. Trotz der Häufigkeit der Darstellung dieses Themas im 12. Jahrhundert war mir kein weiteres Beispiel zugänglich, das in ähnlicher Genauigkeit und Feinheit ausgeführt worden wäre und wo diesem Detail Beachtung geschenkt worden wäre.

Zum Vergleich werden zwei Beispiele mit der Darstellung des Tau-Schreibers, die beide aus der maasländischen Region stammen, herangezogen: eine Emailplatte vom rechten Kreuzarm eines noch vollständig erhaltenen Altarkreuzes (Abb. 39), entstanden zwischen 1160 und 1170, British Museum, London; und eine Emailplatte aus der Gruppe von sechs zusammengehörigen Tafeln, vermutlich ursprünglich eine Kreuzfußverkleidung, mit typologischem Programm, ebenfalls aus der Zeit zwischen 1160 und 1170, Dom Museum,

---

<sup>122</sup> In der Literatur wird diese Figur meist als Aaron bezeichnet, die Kopfbedeckung wird als Priesterbinde angesehen, an diese Sichtweise wird hier angeschlossen. Vgl. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 76. Buschhausen 1980, S. 64.

Wien (Abb. 40a).<sup>123</sup> Diese Darstellungen veranschaulichen die Elemente der ikonographischen Tradition – ein jüdischer Mann malt das Zeichen (den Buchstaben) TAU mit dem Blut eines geschächteten Lammes, meist an den Giebel eines Gebäudes, an dessen Schwelle das geopfert Lamm liegt –, wie sie auch von Nikolaus übernommen wurden. Auf beiden Bildern ist der Israelit bereits fertig mit dem Schreiben, eine spezifische Schreibrichtung wird nicht angedeutet. Umfangreicher ausgeführt als am Klosterneuburger Email ist jeweils das Gebäude: es ist kirchenartig ausgeführt, als architektonische Analogie zum Tempel in dem das Lamm geschächtet wurde. Die Darstellung auf der Kreuzarm-Tafel (Abb. 39) entspricht genau der Bildtradition, die die Szene des Schreibens wiedergibt. Das quellende Blut weckt den Eindruck, das Lamm sei vor Kurzem erst getötet worden, sodass das Blut unmittelbar zum Schreiben verwendet werden kann; und klärt somit die Frage nach dem Anstrich. Die Darstellung auf der Kreuzfußplatte (Abb. 40a) hebt sich durch weitere Unterscheidungsmerkmale ab: (1.) durch ihren antikisierenden Stil mit ausgeprägter Körperlichkeit der Figuren und (2.) der Erweiterung um eine zusätzliche Figur – den möglichen Schächter. Dieser fängt im Toreingang des Tempels das Blut des Lammes mit einer Schale auf, während der Schreiber sein Schutzzeichen gerade vollendet hat. Diese komplettierende Erzählweise ist eine völlig unübliche Ergänzung für dieses Ereignis. In ihrer Studie zur Entwicklung typologischer Darstellungen leitet Martina Pippal, 1987, den Grund dafür ab: Nicht der primäre Wunsch nach sinnfälliger Erzählweise führte zur Abweichung von der Tradition, sondern dieser Mann sei als kompositorische Erweiterung mit ins Bild aufgenommen worden. Diese Figur diene als symmetrische Entsprechung zu der zugehörigen, gegenüber befindlichen Emailplaque – mit der Darstellung der Opferung Isaaks (Abb. 40b). Grundsätzlich vorgegeben werde die beabsichtigte Symmetrie durch die umgekehrte Aktionsrichtung der Hauptfigur, der Tau-Schreiber agiert hier von rechts nach links. Die Angleichung der kompositorischen Form ermögliche *Similitudo* sichtbar zu gestalten.<sup>124</sup>

Die Darstellung auf dem Emailbild unseres Tafelwerks geht erzählerisch, in Erfüllung der narrativen Vorgabe des Untertitels, über die Grundform der Bilderzählung des Tau-Schreibers weit hinaus. Aaron (= Tau-Schreiber) ist durch die Rückansicht in seiner Tätigkeit des Schreibens in realistischer Körperhaltung wiedergegeben. Seine natürliche Position wird noch durch weitere Details betont – so lässt sich seine Bewegung entlang des Faltenwurfes seines

---

<sup>123</sup> Dahm 1989, S. 34. Dahm merkt an, dass in der zweiten Hälfte des 12. Jh. im Maasgebiet die Darstellung des Tau-Schreibers besonders verbreitet war. Er zählt an dieser Stelle eine Reihe von erhaltenen Beispielen maasländischer Emailarbeiten auf. Die hier ausgewählten Darstellungen werden von ihm ebenfalls erwähnt.

<sup>124</sup> Pippal 1987, S. 55. Wie Pippal ergänzend anmerkt, handelt es sich dabei aber nicht um typologische, sondern um inhaltliche *Similitudo*, da es sich in diesem Fall um zwei Szenen des Alten Testaments handelt, die einander gegenüberstehen.

Gewandes nachvollziehen und die plausible Bein- und Fußstellung gibt der Figur, durch die anatomisch stimmige Fersenansicht des linken Fußes und den in Aktionsrichtung gedrehten rechten Fuß, Standfestigkeit. Aaron befindet sich in der vordersten Bildschicht und steht dabei auf dem schmalen Boden, der vom konzentrischen innerbildlichen Rahmen gebildet wird.

In der schmalen Türöffnung, in der Bildmitte, ist der Kopf des geschächteten Lamms zu sehen, dessen fließendes Blut wird in einem Kelch aufgefangen. Der Kelch, der Schädel des Lammes und das TAU-Zeichen befinden sich gemeinsam auf einer Bildachse. Die axiale Verbindung erklärt die dargestellte Handlung: Aaron schreibt mit dem Blut des Opfertieres; darüber hinaus bildet sie auch den typologischen Zusammenhang ab: Das Zeichen TAU steht für das Kreuz und das geopfert Osterlamm steht für Christus, dessen Blut im eucharistischen Kelch enthalten ist.

Das rechte Bildfeld nimmt der wütende Rachenengel Gottes ein. Er scheint gerade am Haus Aarons vorbeigeschwebt zu sein und verdeckt dabei noch teilweise den Toreingang. Er steht in Schrittstellung in der Luft, mit seinem hinteren Bein stützt er sich betont kraftvoll ab, als ob diese feste Materie wäre; währenddessen steigt er mit dem vorderen Bein auf eine gekrönte Figur und zwingt sie dadurch in einer Proskynese auf den Boden. Mit seinem rechten Arm schwingt er ein Schwert, das schon tief in den Nacken des Unterworfenen schneidet. Wie uns der Subtitulus des Bildes lehrt, tötet er einen der Feinde des Volkes – in diesem Fall einen der wichtigsten – gemäß dem Bibeltext, Ex 12,7–30, den erstgeborenen Sohn des Pharaos. Mit seinem linken Arm umfasst der Engel das Fragment eines Turmdaches mit Dachziegeln, er hat scheinbar ein Gebäude niedrigerissen, denn auch ein Säulenbruchstück samt Kapitell und mehrere Ziegel fliegen durch die Luft.

Auch wenn diese Darstellungen zu einer Szene vereint sind, ist dennoch klar, dass wir es hier mit dem Verlauf einer Geschichte zu tun haben, die uns wieder in komplettierender Erzählweise vorgeführt wird. Zuerst muss ein Lamm geschächtet werden, dann kann mit dessen Blut das Tor mit dem Schutzzeichen TAU versehen werden. Nachdem die Häuser der Gottgläubigen und Gottvertrauenden gekennzeichnet sind, übt der Gesandte Gottes Vergeltung an den Ägyptern und tötet alle Erstgeborenen.

Wie macht Nikolaus dies sichtbar? Er bedient sich der Bildorganisation des Schichtenraums, er nutzt die Schichten nicht wie üblich nur zur Klärung und zum Aufbau des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, sondern er gibt ihnen zusätzlich eine neue Bedeutung, indem er ihnen einen bestimmten Zeitraum zuerkennt. Das in der Toröffnung liegende Lamm wird vom Engel fast vollständig verdeckt, befindet sich damit im „Hintergrund“ und repräsentiert

entsprechend das vorangegangene Ereignis – die Vergangenheit. Aaron, der Tau-Schreiber, ist die erste Figur aus der Perspektive der Leserichtung. Er steht auf der schmalen Rahmenbühne und sein schreibender Arm deckt die Flügelspitzen des Engels ab; er steht in dieser Relation somit in jeder Hinsicht an vorderster Stelle. Der Himmelsgesandte hingegen ist in der Bildschicht hinter Aaron, außerdem befindet er sich rechts von ihm und ist somit – gemäß dem Prinzip der Ereignisfolge am Tafelwerk – nachgereiht. Die Rückansicht Aarons erzeugt durch ihre plastische Körperlichkeit auch für die mittlere Bildschicht, den Bereich des Engels, ein gewisses Maß an Raumvorstellung. Jeder ist in seine eigenständige Handlung eingebunden. Die beiden Hauptprotagonisten haben szenisch nichts miteinander zu tun, sie stehen nur in einer chronologisch kausalen Beziehung zueinander: der Fortsetzung der Geschichte. Dazu passt auch der hohe Luftstand des Racheengels, er agiert auf einer eigenen, höheren Ebene. Ebenso stimmig für die zeitliche Abfolge ist die nur mehr unvollständig abgebildete Figur des Thronfolgers, die zwischen den Umrahmungsstreifen des Bildes von rechts – wie aus einer Bühnengasse – ins Geschehen hereingeholt und bezwungen wird. Sowohl Aaron wie auch der Engel richten ihre Aktivitäten von links nach rechts aus, wobei Aaron dabei eine Aufwärtsbewegung vollführt und der Engel gegengleich, vom Himmel kommend, Gebäude und Mensch niederreißend, von oben nach unten agiert. Bei Aaron ist es die Zuwendung hinauf zu Gott, die ihn leitet. Seine Präsenz als Figur des Bildvordergrunds lässt sich daher auch als Hervorhebung im Sinne von Bedeutungshierarchie verstehen. Damit wird die Wichtigkeit, sich an die Gebote Gottes zu halten, um unter seinem Schutz zu stehen, als wesentliche Bildaussage herausgestrichen. Nur im Gottvertrauen und in Befolgung seiner Gebote gelingt es, dem Tod zu entinnen und ins verheißene Land zu ziehen – in Übersetzung der Bild-Metaphorik –, letztlich ins Himmelreich zu kommen. Demnach lenkt diese Darstellung einer schlüssigen, kausal verknüpften Ereignisfolge den Blick auf den typologischen Sinn dieser Triade – die Überwindung des Bösen und des Todes – und erschließt gleichzeitig eine moralische (tropologische) Sinnebene.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich Nikolaus von Verdun bei seiner innerbildlichen Erzählweise mehrerer Mittel bediente. Beide Darstellungen sind in komplettierender Erzählweise gestaltet; bei der Platte *Das Osterlamm* war dies erst nach vertiefter Auseinandersetzung abzuleiten. Im Bild *Das Osterlamm* führte er einen Erzähler, eine mit dem Publikum kommunizierende Figur ein, die den Sinnzusammenhang mittels Zeitangabe klärt und zur Reflexion auffordert. Im Bild *Die Plage Ägyptens* beförderte er mittels kompositionellen Aufbaus das Verständnis für folgerichtige Handlungsverläufe, wobei

erkannt wurde, dass die erzählerische Klarheit in allen Fällen durch die naturalistische Art und Weise der Darstellung wesentlich unterstützt wird.

### 3.3. Dramatik

Die bisherigen Untersuchungen haben bereits verdeutlicht, dass es Nikolaus von Verdun nicht genügt, einfach nur ikonographischen Schemata zu folgen und sich auf das Vorwissen des Publikums im Zusammenhang mit den Bildtiteln zu verlassen, sondern dass er erzählerische Akzente setzt, indem er inhaltliche Schwerpunkte pointiert visualisiert.

In diesem Abschnitt sollen Darstellungen untersucht werden, deren Themen Höhepunkte und Wendungen in Lebensverläufen (exemplarischen Geschichten), extreme Situationen von Peripetie, bei denen es um Leben und Tod geht, vorgeben. Die Auswahl der Tafeln betrifft entsprechende Szenen aus der alttestamentlichen Heilsgeschichte. Sie stehen überwiegend in keiner erzählerischen Verbindung zu anderen Bildern, sondern nur in typologisch-kognitiver Beziehung zu ihren jeweiligen Antitypen. Damit rücken deren innerbildlich wirksamen narrativen Elemente in den Fokus der Betrachtung.

Dieser Untersuchung werden zwei Emailplatten vom Tragalter aus Stavelot (ca. 1150–1160), Musée royal d'Art et d'Histoire, Brüssel, vorangestellt. Die ausgewählten Bilder beziehen sich auf die Martyrien der Apostel Bartholomäus (Abb. 41) und Jakobus (Abb. 42). Sie veranschaulichen, wie ca. 20 Jahre vor der Entstehungszeit der Amboverkleidung in der maasländischen Kunst Gewaltakte dargestellt wurden und wodurch die regionale Bildtradition geprägt war. Das Bild-Programm des Tragaltars ist vorwiegend der Passion Christi in typologischer Zusammenschau gewidmet und zusätzlich um Darstellungen der jeweiligen Todesarten der zwölf Apostel erweitert.

Ein Martyrium ist – aus der Perspektive von Christ\*innen – das höchstmögliche Zeugnis eines christlichen Lebens; in diesem Sinne sind dies Darstellungen christlicher Helden in der Nachfolge Christi – *Imitatio Christi*. Bartholomäus wird von zwei Schindern zwischen ihnen ausgestreckt aufgespannt. Sie setzen ihre großen Messer entlang der Gliedmaßen an, eines scheint bereits in den Oberarm eingedrungen zu sein. Im Hintergrund reihen sich Zuseher.

Die Enthauptung des Jakobus wird gerade – Aktion in Leserichtung – von einem Mann mit kronenähnlicher Kopfbedeckung angeordnet. Er blickt dabei einen Soldaten an und erteilt mit Redegestus seinen Befehl. Der Soldat ist in eine zweifache Handlung eingebunden, er ist mit Blick und Kopfwendung noch auf den Befehlshaber konzentriert, führt aber bereits das Schwert, um Jakobus den Kopf abzuschlagen. Der kniende Apostel wird schon nach vorne

gerissen, während seine Arme und Hände noch in Gebetsstellung verbleiben. In beiden Darstellungen streckt sich die Hand Gottes aus dem Himmelsgewölbe und sendet mit Segensgestus die heiligenden Strahlen zu den Märtyrern, die in völlig affektfreier Ruhe ihr Martyrium auf sich nehmen.

Beide Szenen sind gleichartig konzipiert, der Apostel befindet sich jeweils im Zentrum, und ist flankiert von den Folterknechten und dem Scharfrichter. Die Darstellungen sind bildparallel aufgebaut. Die Protagonisten sind flächige Projektionsfiguren, ihre Körper beanspruchen keinen Raum, sie scheinen dem „hochgeklappten“, mit einer leicht geschwungenen Grenzlinie definierten, Boden verhaftet. Die Gesichter sind typisiert, einzelne ähneln einander sehr, wobei die Hauptprotagonisten sich dennoch markant von den anderen in Haartracht und Bart unterscheiden. Der Stofflichkeit wurde viel Beachtung geschenkt, so sind die Figuren mit verschiedenfarbigen Hemden und Manteltüchern bekleidet, der Soldat auf der Jakobustafel trägt ein mit punzierter Binnenzeichnung ausgesucht ausgeführtes Kettenhemd. Zur Charakterisierung der Figuren und deren Kleidung wurde die in dieser Zeit schon hochentwickelte Emailkunst mit ihren verschiedenen Fertigkeiten angewendet. Die Ausführung erfolgte sowohl nach der im Maastal üblichen Art – Flächen mit farbigem Grubenschmelz auszuführen – als auch in der stärker im Kölner Raum verbreiteten Technik – der Binnenzeichnung auf vergoldeten Figuren und Gegenständen.<sup>125</sup>

Die beiden drastischen Szenen demonstrieren, dass die Darstellung von Gewalt im Maasland auch in jener Zeit gezielt mit Spannung inszeniert wurde; ihre differenzierte Gestaltung verleiht den Bildern eine gewisse erzählerische Dimension. Dennoch ist die Bildaussage vorzugsweise nicht auf die Historizität der Ereignisse ausgerichtet, sondern auf den anagogischen und tropologischen Sinn, die Heiligung der Märtyrer und die Herausstellung ihrer Vorbildrolle und Verehrungswürdigkeit.

*Die Opferung Isaaks*, I/9, OBLATIO YSAAC, VICTIMET UT CARAM PROLEM PATER APTAT AD ARAM, Abb. 43.

Diese Tafel ist in dieser Achse, gemeinsam mit der Platte *Die Traube auf der Stange*, III/9, dem Antitypus *Das Leiden des Herrn*, II/9, typologisch zugeordnet.

Als erstes Beispiel für Gewaltdarstellungen am Ambo wird die Opferung Isaaks herangezogen. Abraham ist bereit, das Gebot Gottes zu befolgen und seinen Sohn zu opfern (Gen 22,1–14). Um den göttlichen Auftrag zu erfüllen, stellt er die Liebe zu seinem Sohn

---

<sup>125</sup> Kötzsche 1972, S. 278. Kötzsche bespricht an dieser Stelle die Goldschmiede-Techniken des Rhein-Maas-Gebiets im 12. Jh., allerdings unter Bezugnahme auf den Heribert-Schrein.

zurück. Die Szene umfasst typischerweise: Abraham mit dem Schwert, Isaak auf dem Opferaltar und den Engel, der Abraham im letzten Moment von der Tötung abhält, sowie den Widder<sup>126</sup>, der später anstelle Isaaks geopfert wird. Die Figuren sind, gemäß der vollzogenen stilistischen Entwicklung im Verlauf der Arbeit an der Amboverkleidung, äußerst plastisch, realistisch durchgebildet, sodass deren Körperlichkeit wieder etwas Bildraum beansprucht und kreierte. Mit weit ausholender Bewegung schwingt Abraham sein Schwert, während sich sein Körper in starker Torsion dem vom Himmel herabstürzenden Engel zuwendet. Seine spiralartige Drehung ähnelt einer antiken *Figura serpentinata*, wie sie der charakteristischen Figur Laokoons in der Laokoongruppe zukommt. Auch sein Gewand dreht und verknötet sich, gewinnt fast eine Art Eigenleben, ist – aus heutiger Sicht – bewegtes Beiwerk im Sinne der Pathosformel Aby Warburgs.<sup>127</sup> Die Farben seiner einzelnen Kleidungsstücke sind unterschiedlich gewählt, sein auf der Haut getragenes Hemd ist mit roten Linien – seinem aufgewühlten Zustand entsprechend – gezeichnet. Mit seiner linken Hand hält er Isaak am Haarschopf fest. Isaak liegt wie ein Tier, ein Opferlamm, gebunden am Altar. Ein Motiv, das für die genaue Beobachtung der Wirklichkeit spricht.<sup>128</sup> Der Engel überschneidet die Rahmenzeichnung und öffnet so die Szene himmelwärts. Abrahams heftige Bewegung macht seine innere Zerrissenheit nachvollziehbar. Nikolaus zielt mit der gesamten Inszenierung auf Vermittlung der Spannung und Erregung ab, mit der Konsequenz der Emotionalisierung der Betrachter\*innen.

Zum Vergleich wird die annähernd zeitgleich entstandene Platte der Opferung Isaaks aus der Serie von sechs maasländischen Emailtafeln einer Kreuzfußverkleidung, aus der im vorigen Kapitel bereits der TAU-Schreiber untersucht wurde, herangezogen (Abb. 40b). Diese Darstellung weist, abgesehen von den übereinstimmenden ikonographischen Elementen, weitere Gemeinsamkeiten auf. Auf den antikisierenden Stil wurde schon zuvor hingewiesen, dadurch weisen die Figuren bereits eine gewisse körperliche, organische Form auf, die vorwiegend durch die Faltenbildung und den Fall der Gewänder zum Ausdruck kommt. Der Opferaltar ist wie bei der Darstellung am Ambo kostbar gestaltet und auf ähnliche Art perspektivisch verzogen; dadurch wird ein glaubhafter Platz suggeriert, auf dem Isaak knien bzw. liegen kann. Verhalten und Gestik hingegen sind anders gestaltet. Isaak ist nicht gefesselt, sondern streckt seinem Vater in ergebener Haltung bittend, betend die Arme entgegen. Abraham hält ihn am Haarschopf, zeigt dabei gleichzeitig mit seinem Finger auf die

---

<sup>126</sup> Im Bibeltext wird ein „Widder“ genannt, Gen. 22,13, der von Gott letztlich als Opferlamm, Gen. 22,8, bestimmt wird.

<sup>127</sup> Warburg 2010, S. 39.

<sup>128</sup> Vgl. Buschhausen 1980, S. 108, S. 110.

Inschrift und Personifikation der IUSTICIA. Seine statuarische Haltung, mit gelassen erhobenem Schwert, vermittelt kaum Affekt. Der Engel ist kein aktiv eingreifender wie bei unserer Tafel, sondern kommuniziert nur mittels Blick und Handzeichen. Er sieht Abraham direkt an und richtet seinen rechten Arm im Sprechgestus auf sein Gesicht, mit seiner Linken zeigt er auf Isaak; ein langes Stück seines Manteltuches weht als zweiter Zeiger zu Isaak hin. Diese Darstellung führt die Protagonisten zwar in einem sinnvollen, narrativen Zusammenhang vor, ist jedoch einer indirekten, symbolhaften Gestik verhaftet und ohne Anzeichen von handlungskongruenter Körpersprache oder Ausdruck persönlicher Befindlichkeiten. Die Gegenüberstellung zeigt die unterschiedliche Bildauffassung, hier ist die Darstellung der Opferung Isaaks ein Zitat der Geschichte, unter Verweis auf Gehorsamkeit im Dienste der Herrschertugend Justitia und verbleibt somit im spirituellen Bereich der tropologischen und anagogischen Sinnebenen. Nikolaus gestaltete eine Szene bei der sowohl die äußeren als auch inneren Vorgänge nachvollziehbar werden und setzte sich damit markant über die Bildkonventionen seiner Zeit hinweg. Die psychologisierende Darstellungsweise überformt spirituelle Bedeutung des Einzelereignisses, gibt aber, im Verständnis der typologischen Zusammenschau mit der Kreuzigung, dem Opfertod eine weitere emotionale Dimension.

*Joseph in der Zisterne*, I/11, JOSEPH IN LACU, HUNC INTRARE LACUM FERITAS FAET (=FACIT) EMULA FRATRUM, Abb. 44.

Diese Plaque befindet sich auf dieser Achse gemeinsam mit *Jonas im Leibe des Seeungeheuers*, III/11, IONAS IN VENTRE CETI, QUEM CAPIT UNDA Freti CONCLUDUNT VISCERA CETI, Abb. 45.

Als Triade sind die beiden Emailtafeln mit der Platte *Das Grab des Herrn*, II/11, verbunden. Die Beschreibung gemäß der Legende der Tafel *Joseph in der Zisterne: Die neidische Wildheit der Brüder befördert diesen in die Zisterne* – wird im Bild entsprechend explizit umgesetzt. Joseph, der zuvor seiner Kleider beraubt worden war, ist konsequenterweise nackt dargestellt. Er wird von seinen drei Brüdern mit kraftvollen Griffen kopfüber in die Zisterne gestürzt. Der Zorn und der Neid der Brüder spiegelt sich sowohl in der Wildheit des Gewaltaktes als auch in dem Zeigegestus des einen Bruders in der rechten Bildhälfte – der als Befehl: „Da, hinein mit ihm!“ verstanden werden kann – wider. Diese Szene – der gemäß biblischem Text (Gen 37,18–24) anfänglich Tötungsabsichten vorausgingen – wird häufig mit dem meistens bekleideten und aufrecht in den Brunnen hineingehobenen Joseph dargestellt. Die Entscheidung für die drastischere Variante fiel anscheinend zugunsten einer Angleichung

an den zugehörigen zweiten Typus der Spalte – *Jonas im Leibe des Seeungeheuers* (Abb. 45) – denn hierbei wird Jonas gewöhnlich mit dem Kopf voran vom Wal verschluckt. Bei Betrachtung der vertikalen Anordnung in der Kolumne, oben *Joseph in der Zisterne*, in der Mitte *Das Grab des Herrn* (Abb. 9) und zuunterst die Jonas-Platte, zeigt sich die visuelle Verklammerung entsprechend der typologischen Beziehung. Joseph stürzt von links nach rechts und Jonas von rechts nach links zur Mitte. Martina Pippal ordnete, erstmals 1987 in ihrer Studie *Von der gewußten zur geschauten Similitudo*, dieser optischen Rhythmisierung den Begriff *visual rhyming* zu, im Sinne der erlebbaren Zusammengehörigkeit der einzelnen Typen.<sup>129</sup> Die Anpassung ist ein Beispiel dafür, dass sich Nikolaus nicht scheut kompositorischen Ideen den Vorzug vor Bildtraditionen zu geben. Neben dieser besonderen Wirksamkeit innerhalb des Programmzusammenhangs bedeutet die von der Tradition abweichende Variante von Josephs Geworfenwerden innerbildlich eine Entscheidung zugunsten einer Steigerung der Dramatik. Entsprechend der seelischen Verfassung der Protagonisten akzentuierte Nikolaus das Geschehen wieder farblich – die Binnenzeichnung der beiden Brüder, die Joseph packen, und ebenso die des Seefahrers, der Jonas dem Ungeheuer zum Fraß vorwirft, sind zur Gänze in Rot gehalten. Die weiteren Akteure der Jonas-Platte setzt Nikolaus mit plausiblen Agieren in Szene – denn die beiden Matrosen kämpfen, an den diametralen Enden des Schiffes, mit ihren Rudern gegen die Meereswellen und machen so die Seenot und ihre verzweifelte Lage deutlich. Sie stemmen sich gegen die Unbill des Wetters im bildlichen Sinn an allen Ecken und Enden. Das stark geblähte Segel im Bildzentrum, auf einer Achse mit Jonas und dem Ungeheuer, stellt den gedanklichen Zusammenhang zwischen dem Seesturm und Jonas, der als Schuldiger hierfür angesehen wird, her.

Die Darstellungen beider Tafeln beziehen ihre narrative Aussagekraft von der lebendigen, lebensnahen, kongruenten Körpersprache, dem situationsadäquaten Verhalten der Figuren und dem Bildaufbau, der das Verständnis für das gesamte Geschehen unterstützt.

*Samson mit dem Löwen*, III/12, SAMSON CUM LEONE, VIR GERIT ISTE TUAM LEO MORTIS CHRISTE FIGURAM, Abb. 46.

---

<sup>129</sup> Pippal 1987, S. 55–56 und Pippal 1994, S. 372. Wie von Pippal beschrieben, wurde die geistig-spirituelle Similitudo des typologischen Programms von Nikolaus von Verdun für das Tafelwerk konsequent auch visuell realisiert. Pippal stellte im Gegensatz zu anderen typologischen Werken der bildenden Kunst dies als Entwicklung von gewusster zur geschauten Similitudo fest. Die inhaltliche Similitudo ist hier über das Schauen rezipierbar.

Der Tafel Samsons ist in dieser Achse als zweiter Typus *Die Plage Ägyptens*, I/12, beigegeben und gemeinsam sind sie dem Antitypus *Die Aufbrechung der Hölle*, II/12, zugeordnet.

Als letztes Beispiel dramatischer Szenen am Ambo wird Samsons Kampf mit dem Löwen herangezogen. Einleitend ist noch Samson selbst zu betrachten. Samson findet sich aufgrund seiner Bedeutung als Präfiguration Christi sehr häufig in typologischen Programmen und ist auch am Ambo stark vertreten. Er kommt gleich mehrfach in verschiedenen Lebensabschnitten vor: beim ersten Mal - nur erwähnt - bei der Verkündigung seiner Geburt, dann zweimal als Kind, bei Geburt und Beschneidung, und als Erwachsener bei seinen demonstrativen Kraftakten wie eben der Szene *Samson mit dem Löwen* und zum zweiten Mal auf der Plaque Samson trägt die Torflügel, III/13, (Abb. 47); in der Achse mit *Die Segenssprüche Jakobs* und *Das Osterlamm* (Auferstehung). Vergleicht man die beiden Darstellungen des erwachsenen Samsons, so lässt sich neuerlich die Absicht Nikolaus' von Verdun feststellen, wichtige Personen wiedererkennbar auszuführen. Der jugendliche Held Samson hat zwei Erkennungsmerkmale: er trägt immer die gleichen Bundschuhe, die am Tafelwerk kein weiteres Mal vorkommen, sowie seine besonders lange Haarmähne. Seine Haare durften, gemäß dem Gebot des Verkündigungsengels (Ri 13,1–5), nicht geschoren werden, da Samson, schon von Geburt an, ein gottgeweihter Nasiräer war. Das Attribut der langen Haare nutzte Nikolaus auch, um eine sichtbare Verbindung zu Christus zu schaffen, zur Verdeutlichung von Samsons Bedeutung als Präfiguration Christi. Denn auch Christus ist, im Vergleich zu anderen Figuren, mit ausgeprägt langen, im Nacken herabfließenden Haaren dargestellt. Dies ist beispielsweise besonders augenfällig bei der Platte *Die Aufbrechung der Hölle* (Abb. 30), die sich in derselben Spalte unmittelbar darüber, also in größtmöglicher räumlicher Nähe, befindet.

Die Darstellung von Samsons Löwenkampf zeigt stets den Moment in dem Samson dem Löwen ans Kiefer greift, um es auseinander zu brechen. Die zu unserem Bild *Samson mit dem Löwen* gehörende Legende betont und erklärt gleichermaßen den typologischen Zusammenhang: *Dieser Mann vollzieht dein Vorbild, Christus, der Löwe das Vorbild des Todes*. Der Ringkampf, die Metapher für die Bezwingung des Todes durch Christus, ist als herkulischer Kraftakt charakterisiert. Samson attackiert den Löwen von vorne, er greift ihm in die Kiefer, um sie zu zerreißen. Dabei stemmt er sich in Schrittstellung mit hoher Muskelanspannung gegen den Boden, sein rechtes Bein steigt dabei aus dem Bildfeld heraus, auf die äußerste Rahmenlinie der Plaque, wodurch die Kraftanstrengung noch zusätzlich akzentuiert wird. Der gesamte Hergang des Geschehens wird durch die erzählerische

Darstellungsweise, mit Blick auf den Löwen, verständlich. Der Löwe versucht sichtlich mit seinen Pranken Samson zu packen, mit einer Tatze hat er sich schon in der Tunika verkrallt, die andere ist aber bereits hilflos in der Luft, zu keiner Attacke mehr fähig. Sein ganzer Körper ist von Samson in eine defensive Haltung zurückgestemmt und sein zwischen den Hinterbeinen eingeklemmter Schwanz signalisiert Angst. Durch das sichtbare Ungleichgewicht der Kontrahenten, der Übermacht Samsons, ist der Ausgang des Kampfes, die erfolgreiche Überwältigung des Löwen, im Bild mit angelegt. Auch der innerbildliche Rahmen wird hier zum Akteur, indem sich die Spitzen des Kleeblattbogens, waffengleich weit in die Szene hinein, gegen den Löwenkopf richten.

Die Entscheidung Nikolaus' für diese Komposition der Kampfszene weicht von den gebräuchlichen Löwenkampfdarstellungen ab, diese zeigen Samson meist kniend oder halb reitend auf dem Löwen, dem Löwen von hinten das Maul aufreißend. Nikolaus hingegen wählte die dramatischste Möglichkeit, er lässt Samson dem Tod ins Auge blicken und den Kampf aus der gefährlichsten Position führen. Eine Konfrontation, Auge in Auge, als offensivste Kampfesform, ist nur möglich im sicheren Bewusstsein der eigenen Kraft, dies ist mit dem durchtrainierten, muskulösen Körper Samsons bildlich überzeugend dargestellt. Den Löwen wiederum stattet er mit einer verständlichen naturgetreuen Körpersprache aus, die die Narration des Bildes komplettiert.

Für diese Art des konfrontativen Angriffs gibt es dennoch ein etwas früheres Beispiel von Samsons Löwenkampf aus der maasländischen Goldschmiedekunst, eine ebenfalls in Emailtechnik gefertigte Plaque, datiert um 1160, Victoria und Albert Museum, London (Abb. 48). Samson, hier gleichfalls links im Bild und damit als Attackierender charakterisiert, greift dem Löwen ins Maul, während er seinen rechten Fuß gegen dessen Brust stemmt, um ihn auf Distanz zu halten und seinen Pranken nicht zu nahe zu kommen. Eine durchdachte Kampfszene, die die Vorliebe für deutliche Dramatik in der maasländischen Kunst erneut beweist. Allerdings ist in diesem Fall der Held im Vergleich mit Nikolaus' Samson von schlankerem Gestalt und auch der Löwe wirkt mit seinen zarten feingliedrigen Tatzen weit weniger gefährlich. Nikolaus mag, bei der Entscheidung für die Bildkomposition, in Kenntnis des künstlerischen Schaffens in seiner Herkunftsregion, von dieser angeregt worden sein, die Steigerung des Ausdrucks hin zu überzeugender Vermittlung der Gefahr und des Kraftaufwandes in Verbindung mit Erzählfreude ist aber gänzlich eigenständig und neu.

An dieser Stelle ist nun auch der Bogen der Betrachtungen zu schließen und nochmals auf die eingangs besprochenen Märtyrertafeln zurückzukommen. Diese sind wie auch die Samson-Plaque aus dem Jahr 1160 schon mit erkennbar narrativen Absichten gestaltet. Die

Szenengestaltung ist auf die Protagonisten und deren differenzierte Ausführung sowie die Abbildung einer plausiblen, verständlichen Handlung konzentriert. Dennoch bleiben die Figuren durch ihren Grad an Stilisierung lebensfern und das Bild ist mehr ein Zitat der biblischen Geschichte, verbleiben mit ihrer Realitätsferne auf der spirituellen Ebene. Nikolaus von Verdun hingegen führt uns emotional nachvollziehbare, Empathie fördernde Ereignisse vor Augen. Dies gelingt ihm mit den körperlich naturalistisch ausgeführten Figuren, dem Leben entlehnten Gebärden verbunden mit glaubwürdiger Körpersprache und vereinzelt expressionistischen Übersteigerungen. Auf diese Art steigert Nikolaus von Verdun sowohl den Realitätsgehalt als auch den dramatischen Ausdruck und erreicht damit einen in dieser Zeit einzigartigen Höhepunkt der bildnerisch narrativen Gestaltung.

### 3.4. Emotion

Bei den bisherigen Untersuchungen hat sich bereits gezeigt, dass die erzählerische Intensität der Darstellungen am Ambo auch auf Nikolaus' Fähigkeit, Affekte zu vermitteln, beruht und für die Wirkung des Werkes von entscheidender Bedeutung ist. So soll in diesem Kapitel das Augenmerk auf die Strategien und Charakteristik der Abbildung von Emotionen gelegt werden. Daher wird ein kurzes Zwischenresümee, das einen systematischen Überblick der bereits gewonnenen Erkenntnisse aus den vorangegangenen Analysen gibt, vorangestellt. Daran anschließend werden die Beiträge der Physiognomie oder genauer gesagt die mimische Beteiligung an der Vermittlung von Emotion vertiefend untersucht.

Wie schon bei den vorangegangenen Analysen sichtbar wurde, wählte Nikolaus bei der Schilderung von Gemütsbewegungen unterschiedliche Mittel, die sich im Wesentlichen in vier verschiedene Ausdrucksformen aufschlüsseln lassen.

Die erste Gruppe umfasst die codierte Mitteilung von Gefühlen, die über symbolische Gestik erfolgt, dafür sei eine Auswahl angeführt. Ein Beispiel hierfür ist die mehrdeutige Geste Marias – die vor der Brust erhobenen Arme – in der Darstellung *Die Verkündigung des Herrn* (Abb. 4). Die Geste drückt den inhaltlichen Bezug zur biblischen Geschichte – dem Erschrecken Marias – aus und wirkt unmittelbar narrativ erweiternd – als mögliches Zeichen ihres Betens, bei dem sie unterbrochen wurde. Die Stützgeste Josephs in *Die Geburt des Herrn* (Abb. 6) ist ebenfalls dieser Kategorie zuzurechnen. Sie entspricht der ikonographischen Bildtradition und drückt vor allem Zweifel, aber auch Unsicherheit und Sorge aus. Trauer und seelischer Schmerz werden mit einer Vielfalt an gestischen Zeichen vermittelt: die vor der Brust halb verschränkten Arme Marias, die Handbewegung Johannes',

mit der er seinen Mantelsaum hebt und dabei sein Gesicht halb verdeckt (beides in der Kreuzigungsdarstellung, Abb. 8), die gleiche Geste bestimmt Marias Haltung bei der Grablegung (*Das Grab des Herrn*, Abb. 9). Die charakteristisch geneigte Kopfhaltung, die Maria in allen Abbildungen kennzeichnet, gehört ebenfalls dazu.

Darstellungen starker Erregung, die sich in unwillkürlichen Bewegungen entlädt und daher der Lebenswirklichkeit entnommen ist, bilden die zweite Gruppe. Die dafür anschaulichsten Beispiele sind die Abbildungen der kindlichen Reaktionen in den Beschneidungsszenen (*Die Beschneidung Christi*, Abb. 11, *Die Beschneidung Isaaks*, Abb. 12 und *Die Beschneidung Samsons*, Abb. 13). Hier wird kindliches Fremdeln, Furcht und Schmerz vorgeführt. Bei Betrachtung der drei übereinanderliegenden Tafeln ließe sich ein szenischer Ablauf imaginieren. Durch die natürlichen Gebärden entstehen intime Genreszenen, die atmosphärisch (und nicht nur typologisch) miteinander verbunden sind und die das Menschsein Jesu in die Bräuche und Gesetzmäßigkeiten eines irdischen Lebens einbinden. Auch die Tafeln *Joseph in der Zisterne* (Abb. 44) und *Jonas im Leib des Seeungeheuers* (Abb. 45) sind Beispiele für Darstellungen mit situationsgerechter, aktiver Gestik, die stimmig Aggression und Zorn vermitteln.

Die dritte Erscheinungsform könnte unter dem Begriff Pathos subsumiert werden. Hierbei bezog Nikolaus zusätzlich die Ausstattung und das Umfeld in die affektive Vermittlung mit ein. Expressives Beispiel hierfür ist die Plaque *Die Opferung Isaaks* (Abb. 43). Das wild bewegte, sich selbst verknötende Gewand akzentuiert die große Körperdrehung Abrahams. Es bringt seine Verzweiflung und den unerhörten Zwiespalt, den es zu überwinden gilt, um Gottes Gebot zu befolgen, zum Ausdruck. Des Weiteren sei auf das Email von Samsons Löwenkampf (Abb. 46) verwiesen. Hier vollzieht der auratisch aufgeladene, innerbildliche Rahmen den Kampf auf Leben und Tod mit und zeigt an, welche überirdische Kraft und, im konkreten Fall, welche Aggression es braucht, um einen Löwen – den Tod – zu bezwingen.

Der vierte Weg, den Nikolaus von Verdun beschreitet, um das Innenleben seiner Figuren zu spiegeln, sind wahrnehmbare Ansätze von mimischer Gestaltung. An sich mag das Ansinnen, in Zusammenhang mit einem Ende des 12. Jahrhunderts geschaffenen Werk mimische Qualitäten zu besprechen, unerhört oder zumindest unfruchtbar scheinen. Denn bekanntlich herrscht die allgemeine Auffassung, wie Marcus Mross in „Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen“ (2005) feststellte, es sei bis in das 13. Jahrhundert hinein außerhalb des Interesses der Künstler gewesen, sich um mimischen Ausdruck zu bemühen. Auch hätten die handwerklichen Fähigkeiten der Künstler nicht ausgereicht, Gesichtszüge so differenziert

auszuführen, dass unterschiedliche, dem Bildinhalt nach erwartbare, Emotionen auch tatsächlich hätten erkannt werden können.<sup>130</sup> Dennoch war bei den bisher besprochenen Tafeln ersichtlich, dass Nikolaus in einzelnen Fällen die Gesichtszüge situationsgerecht variierte, hier sei nur auf Johannes' gerunzelte Stirn in seinem sonst glatten jungen Gesicht und seinem verweinten Ausdruck im Bild der Kreuzigung (Abb. 8 und Detailausschnitt Abb. 26) erinnert. Dieser außergewöhnliche Umstand fordert die weitergehende Überprüfung heraus, um zu klären, wie Nikolaus die seelische Verfassung der Protagonisten im Mienenspiel zum Ausdruck bringt und in welchen Fällen er Mimik situativ miteinbezieht. Um diese Fragen zu beantworten, werden zuerst zwei Emails aus den Darstellungen zur Eschatologie untersucht und im Anschluss daran die Grundzüge seiner Figurengestaltung im Zusammenhang mit Emotionalität charakterisiert, dabei soll auch versucht werden, stilistische Vorbilder herzuleiten.

Ausgeschlossen von den folgenden Betrachtungen ist der Augendialog, als Beteiligung der Blicke an der Kommunikation zwischen den Figuren, eine sowohl am Ambo wie auch bei anderen zeitgenössischen Werken bereits im Vorangehenden beobachtete, gebräuchliche Form der narrativen Unterstützung.<sup>131</sup> Wie regelmäßig schon zu sehen war, bestimmt die Position der Pupille die Sprechrichtung. Meist ist die damit gemeinte Ansprache oder Unterhaltung von entsprechenden Hand- und Armbewegungen begleitet, der Mund bleibt dabei ruhig und geschlossen. In diesen Fällen übernimmt der Blick eine Ersatzfunktion für das nicht dargestellte Sprechen und ist dementsprechend als Gesprächsgestus zu charakterisieren. Somit erfüllt er keine Aufgabe im Zusammenhang mit einer etwaigen mimisch vermittelten Gefühlsäußerung.

#### 3.4.1. Jubel und Elend

Für die Erkundung der Mimik und deren Verbindung mit Körpersprache bieten sich zwei Tafeln aus den letzten beiden Spalten des Tafelwerks, die den Darstellungen der Eschatologie gewidmet sind, an.

*Die Toten stehen auf*, III/16, MORTUI RESURGUNT, QUAM MANET OCCULTA LANX SURGIT TURBA SEPULTA, Abb. 49.

---

<sup>130</sup> Mrass 2005, S. 146.

<sup>131</sup> Vgl. Deuchler 2014, S. 22, S. 51–52. Deuchler richtet seine Untersuchungen auf Buch- und Wandmalereien von 1200 bis ca. 1500. Blicke als Teil der Gestik bespricht er im Zusammenhang mit dem Ingeborg-Psalter (um 1200 entstanden).

Oberhalb dieser Tafel sind die Emails mit den Darstellungen *Von der zweiten Ankunft*, I/16, und die *Engel blasen auf Posaunen*, II/16.

Für das Bild der Auferstehung der Toten besteht gemäß Dahm seit karolingischer Zeit ein fester ikonographischer Typus, dem auch Nikolaus von Verdun weitgehend folgte. Zuoberst im Bild zwei Engel die sich aus dem Himmel heraus nach unten neigen und in ihre Posaunen blasen. Unmittelbar darunter erheben sich die erweckten Menschen aus ihren gedrängt geschichteten Sarkophagen. Es sind sowohl Männer wie Frauen erkennbar; sie sind nackt. Jede\*r ist mit individueller Bewegung und Gestik dargestellt.

Dahm führt auch Beispiele an, aus denen die Übernahme verschiedener Bewegungsmotive nachvollzogen werden kann, stellvertretend dafür eine Abbildung der *Auferstehung der Toten* aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, fol. 201v, Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden, Bayerische Staatsbibliothek, München (Abb. 50). In dieser Darstellung befinden sich die Posaunen blasenden Engel an den Seiten, und die Mitte des Bildes nehmen die bekleideten Auferstehenden ein. Sie gestikulieren variantenreich, während sie aus den schachtelähnlichen Särgen auftauchen.

Zwar besteht Übereinstimmung in der Ikonographie und einzelne Motive lassen sich nachvollziehen, doch hinsichtlich der Ausführung und den Details setzte Nikolaus von Verdun völlig neue Maßstäbe. Dies betrifft vor allem die Plausibilisierung von Raum und damit den Spielraum, den die Figuren in ihren Sarkophagen zur Verfügung haben, sowie deren körperlich überzeugende, vielfältige Bewegungen.<sup>132</sup> Welche Stimmung, welche Affekte lassen die zugehörige Legende – *Es erhebt sich die begrabene Schar, auf die die verborgene Waagschale wartet* – sowie die Legende der darüber liegenden Plaque (*Engel blasen auf Posaunen*) – *Wenn uns die Posaune weckt, dann wird, was Asche ist, zu Fleisch werden* – erwarten? Bei Paulus in 1 Kor 15,52 heißt es: „Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden.“ Hinsichtlich der körperlichen Erscheinung ist bei Phil 3,21 nachzulesen: „... der unseren armseligen Leib verwandeln wird in die Gestalt seines verherrlichten Leibes“. Diese Beschreibungen scheinen Nikolaus von Verdun bei der Ausführung der Figuren geleitet zu haben – ausgewogen proportionierte, unversehrte Körper und ausnahmslos junge Gesichter kennzeichnen die Auferstehenden. Ob Frau oder Mann, alle entsprechen dem Typus des jungen, vom Leben noch nicht gezeichneten Menschen. Einzelnen stemmen sich mit kraftvollen Bewegungen aus ihren Sarkophagen. Andere strecken die Arme in die Höhe, hier nicht nur als Gebärde des religiösen Lebens, sondern allgemein als Urgebärde des Lebens, in

---

<sup>132</sup> Dahm 1989, S. 157–160.

der Bedeutung einer freudigen Willkommengeste, zu verstehen.<sup>133</sup> Mit in den Nacken gelegten Köpfen blicken sie zu den Posaunen blasenden Engeln hinauf, die Dynamik des gesamten Geschehens ist somit himmelwärts gerichtet. Ihr Mienenspiel bleibt ruhig, ideale Gesichter, deren Ausdruck durch keine Falte verändert wird, bei Einzelnen sind die Mundwinkel mit einem leichten Schwung nach oben betont, wie bei allen jungen Figuren am Tafelwerk. Dennoch ist die bewegte, optimistisch freudige Stimmung primär nicht der Mimik zu verdanken, sondern entsteht aus dem Zusammenspiel der Bewegungsmotive mit der Ausstrahlung der jungen Männer und Frauen, die sich aus dem Grab erheben und die das den Gläubigen verheißene wunderbare Ereignis spürbar machen.

*Die Hölle*, III/17, INFERNUS, FLAMMA REOS PUNIT HIC QUOS SCELUS ET LOCUS UNIT, Abb. 51.

Die letzte senkrechte Triade der Amboverkleidung ist dem Weltgericht und dessen Folgen gewidmet, oberhalb der Höllendarstellung ist die Tafel mit Christus als thronender Weltenrichter, *Er sitzt zu Gericht*, II/17, Abb. 52, und zuoberst ist der Kreis der Seligen auf der Plaque *Das himmlische Jerusalem*, I/17, Abb. 53.

Die Höllendarstellung ist der Gruppe der Verdammten gewidmet. Diese Tafel ist dem Bild der Erweckung der Toten zu neuem Leben direkt benachbart und bildet somit größtmöglichen Kontrast ab, der die eindringliche Wirkung weiter verstärkt. Die Darstellung des geöffneten Höllenschlunds folgt der Beschreibung des Leviathans im Buch Hiob, Kapitel 41 (Ijob 41). Nikolaus von Verdun folgte hier einer bereits bestehenden Bildtradition.<sup>134</sup> Aus dem weit aufgerissenen Rachen des Untieres, der Metapher für den Höllenschlund, schlagen die dunkelroten Flammen heraus, die eine große Gruppe von Verdammten einhüllen; von den meisten sind daher nur mehr die Köpfe zu sehen. Teufel sind unter ihnen, um sie mit Gabel, Haken und Strick tiefer in den Rachen zu befördern. Im Gegensatz zu den auferstehenden Toten sind hier einzelne Figuren gekennzeichnet. So finden sich unter den Verdammten ein Mann mit Krone, einer mit Bischofshut und in deren Mitte ein Mann mit Tonsur. Zuoberst im Zentrum des Bildes ragt der Kopf eines Mannes zwischen den Flammen heraus, um dessen Hals ein Geldbeutel hängt. Er hat seine linke Hand erhoben und nimmt mit dieser Geste Kontakt zum betrachtenden Publikum auf. Hinsichtlich dessen Benennung schließe ich bei

---

<sup>133</sup> Demisch 1984, S. 9. Demisch betont (ohne Bezug zum Werk des Nikolaus von Verdun) die nahezu gleiche „zeichenhafte Figuration“ des Orantengestus mit spontanem Jubel und – in Einzelfällen – dem Schritt über die Todesschwelle. Maguire 1977, S. 158–160. Maguire stellt in seiner Studie zu Gesten in antiken und byzantinischen Werken ebenfalls die Mehrdeutigkeit dieser Geste, die von Freude, Überraschung bis Trauer reicht, fest.

<sup>134</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 86.

Röhrig an, der in dieser Figur Judas sieht, und nicht bei Buschhausen, der sie – dem Attribut gemäß – als Geizhals benennt.<sup>135</sup> Die Zuschreibung soll hier aus meiner Sicht mit zwei Argumenten begründet werden: Der Beutel ist auch für Judas ein gängiges Attribut, er ist ein Verweis auf die Silberlinge, die Judas für den Verrat Jesu bekommen hat; des Weiteren legt die Positionierung der Figur nahe, dass hiermit eine relevante Aussage getroffen werden soll – Judas repräsentiert nicht nur den Verrat, sondern im Besonderen den Mangel an Vertrauen in die Gnade Gottes, jene Gnade, die einen reuigen Sünder vor ewiger Verdammnis retten kann. Wie die Widmungsinschrift des Werkes festhält, findet sich an der Amboverkleidung der gesamte göttliche Heilsplan mit seinen drei Zeitaltern und verweist auf den aktuell währenden Zeitabschnitt, der ganz im Zeichen der Gnade – sub gratia – steht.<sup>136</sup> Der unselige Judas an dieser Stelle ist als Appellfigur gestaltet. Er ist ein Mahner, der den verlorenen Glauben und die Distanzierung von Gott als größtes Übel aufzeigt und indirekt die Gnade Gottes als höchstes Gut herausstellt.

Die sonstigen Kennzeichen der Verdammten, wie vorerwähnt Krone, Bischofshut, Tonsur oder auch nur unterschiedliche, überwiegend wirre Haartracht, bilden die verschiedenen Stände der Gesellschaft ab. Sie erinnern daran, dass niemand von der Gefahr der Verdammnis ausgenommen ist, und verweisen zugleich auf spezifische Laster, die mit einem bestimmten gesellschaftlichen Rang verbunden sein können – wie beispielsweise Hochmut mit Königtum, Geiz und Melancholie mit dem geistlichen Stand.<sup>137</sup> Eines eint alle Gestalten – die am stärksten ausgeprägte Mimik am ganzen Ambo –, die dem Schrecken der Verdammnis angepassten Gesichtszüge. Die jugendlichen Gesichter – bartloser Typus (!) entsprechend der Gestalt der Auferweckten – sind asymmetrisch verzerrt: mit zur Nase steil hochgezogenen Augenbrauen, Stirnrunzeln und von geschwollenen Oberlidern verengten Augen. Die Mundpartie ist am Mienenspiel am wenigsten beteiligt. Allerdings gibt es einzelne Ausnahmen, bei Judas ist der Mund rundum verschattet, dies verstärkt den Ausdruck der Verzweiflung, und bei den Figuren in der linken Bildhälfte sind die Lippen nur ein verzogen wirkender Strich, was diesen Gesichtern einen fast grinsenden und gleichzeitig verlorenen Ausdruck verleiht.

Hier stellt sich die Frage, wie stellt sich die Bildauffassung und die Figurengestaltung bei vergleichbaren Werken dar? Die erste sich anbietende Gegenüberstellung ist die Illumination

---

<sup>135</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 86. Buschhausen 1980, S. 84. Röhrig führt keinen Grund für seine Benennung der Figur als Judas an.

<sup>136</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 16–17. Röhrig führt den Wortlaut der Widmungsinschrift an dieser Stelle in lateinischer Sprache und in deutscher Übersetzung an: „Die Anfänge der Welt suche in der ersten Zone; die Schattenbilder des Gesetzes sind in der unteren; in der Zwischenzone gibt die Gnade den noch währenden Zeitabschnitt.“

<sup>137</sup> Poeschel 2011<sup>4</sup>, S. 209.

des Jüngsten Gerichts aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, fol. 202r (Abb. 54), aus dem das schon zuvor gezeigte Vergleichsbild der *Auferstehung der Toten* herangezogen wurde. Die Verdammten sind hier in die Gesamtdarstellung des Weltgerichts integriert. Das Bild ist streng symmetrisch aufgebaut, es ist in zwei Register geteilt, im Zentrum der oberen Zone überragt der thronende Christus die ihn flankierenden Engel und die versammelten zwölf Apostel. In der unteren Bildhälfte scheiden zwei Engel die Auferstandenen. Die Seligen sind an der rechten Seite, bezogen auf Christus, und dementsprechend die Verdammten zur linken versammelt, wo bereits mehrere Teufel auf sie warten. In beiden Gruppen findet sich je eine gekrönte Figur und eine mit Mitra. Ein weiterer Angehöriger des geistlichen Standes, an Tonsur und liturgischem Obergewand erkennbar, in auffällig führender Position, findet sich nur bei den Seligen (ein interessantes Signal und mögliches Zeichen des Selbstverständnisses des Illuminators, dem hier aber nicht weiter nachgegangen werden kann!). Der zur Hölle verdamnte König hebt einen Arm zum Engel hoch und scheint das Urteil anzuzweifeln, aber ein Teufel hat ihm bereits eine Kette um den Hals gelegt, um ihn hinunterzuziehen. Ein daneben Sitzender ist ebenfalls auf den Engel und dessen Schriftrolle konzentriert, er greift sich in Erkenntnis und Reue an die Stirn. Die meisten Verdammten wenden sich gebückt den Teufeln zu und der erste in der Reihe wird bereits von einem Teufel mit einem Haken ergriffen. Trotz der unmittelbaren Bedrohung unter den Verdammten durch die Teufel vermittelt die Darstellung Ausgewogenheit (Gerechtigkeit!) und ist von Ruhe geprägt. Die Gesichter sind im gesamten Bild gleichartig ausgeführt, unterschiedliche Befindlichkeiten sind nur an sparsamen Gesten und Körpersprache abzulesen. Insgesamt entsteht so zwar eine Szene mit verständlichem Geschehen, aber ohne jegliche emotionale Dramatik, die die Verbannung in die Hölle von der Erwartung der Seligen des Einzugs ins Paradies bzw. ins himmlische Jerusalem ausdrücklich absetzen könnte. Die anagogisch konzipierte Miniatur bildet die göttliche Ordnung in symmetrischer Komposition mit weitgehend unbewegter Figurengestaltung ab.

Im einem Psalter aus Winchester, MS 1846, fol. 39, entstanden 1150–1160, British Library, London, findet sich eine Illumination der Verdammten, die unserer Darstellung vom Tafelwerk motivisch nahesteht (Abb. 55). Auch hier wird das Bild von dem riesigen, weit aufgerissenen Maul des Untieres und den sich darin drängenden Verdammten bestimmt. Dem Titel *Der Engel sperrt die Seelen der Verdammten in den Höllenschlund* entsprechend, ist in die umrahmende Dekorleiste ein rotes Tor vor die Öffnung des Schlundes montiert und ein schon außerhalb des Rahmens befindlicher Engel versperrt das Schloss. Im Maul purzeln die in die Hölle verdamnten Gestalten, hier in Ganzkörperdarstellung, durcheinander. Ein großer

Teufel weist die kleineren mit Fingerzeig an, die Elenden tiefer hinein zu befördern. Die kleinen Dämonen sind mit Schlagstöcken, großen zweizinkigen Gabeln bewaffnet und agieren wild. Sie zerren ihre Opfer an den Haaren, spießen sie auf und scheinen sich dabei teilweise gegenseitig zu behindern, was ihre wesenhafte Rohheit und eine gewisse Rauflust zum Ausdruck bringt. Die Verdammten sind nackt wie bei Nikolaus von Verdun, mehrere gekrönte Figuren, darunter auch eine weibliche, sowie Angehörige des geistlichen Standes sind ebenfalls vertreten. Etliche unter ihnen haben den Mund zum Schrei geöffnet, ansonsten erscheinen sie völlig passiv und zu keiner Handlung mehr fähig. Bei einzelnen stehen die Augen leicht schräg, der äußere Augenwinkel nach unten gerichtet, manche blicken starr ins Leere, andere haben ihre Pupillen nach oben verdreht. Bei allen hat ihr Augenausdruck jegliche kommunikative Funktion verloren. Sie wirken, als hätten sie sich der Gewalt und dem Treiben der teuflischen Wesen bereits ergeben, im Wissen, dass es kein Entkommen mehr gibt. Diese Darstellung könnte mit dem Untertitel *Dort wird Heulen und Zähneknirschen sein* versehen werden, wie es in der Bibel an mehreren Stellen bei Matthäus und einmal bei Lukas als Beschreibung der Hölle zu lesen ist.<sup>138</sup> In dieser Miniatur zeichnet sich jedenfalls, unabhängig vom Stil, eine gewandelte Bildauffassung ab, die das Ziel hat, die Schrecken der Hölle ausgeprägt zu vermitteln, und vor allem – für die Zwecke unserer Untersuchung interessant – unter Einbeziehung einer der Situation kongruenten Mimik.

Die Bedeutung und Häufigkeit der Darstellung des Weltgerichts für die kirchliche Portalskulptur macht es notwendig, auch ein Beispiel aus diesem großen Bereich heranzuziehen. Auch wenn hier nicht die Möglichkeit gegeben ist, diesen auch nur annähernd vollständig zu umfassen, erfordert die allgemeine Präsenz dieser Bilder, ihre allgemeine Zugänglichkeit auch für den einfachen Menschen in jener Zeit, eine kurze Betrachtung. Sauerländer zeigte 1966 in seinem Artikel „Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun“ auf, dass gerade dieses Thema Ausgangspunkt der Entwicklung von rein sinnbildhafter zu narrativ-szenischer Darstellung, bis hin zur ausdrucksvollen Figurengestaltung, gewesen sei.<sup>139</sup> Schon bei Bildwerken der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird das Interesse sichtbar, die gegensätzlichen Schicksale der Seligen und der Verdammten und deren kontrastierende Gefühlswelten pointierter herauszuarbeiten. Den Höhepunkt an dramatischer Inszenierung in dieser Zeit bildet die Weltgerichtsdarstellung am Portal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun aus der Zeit 1130–1145 (Abb. 56). Das Tympanon ist in mehrere Register gegliedert, im untersten erheben sich gerade die letzten

---

<sup>138</sup> Mt 8,12, 13,42, 13,50, 22,13, 24,51, 25,30. Lk 13,28.

<sup>139</sup> Sauerländer 1966, S. 261–265.

Gestalten aus ihren Sargwannen, während sich andere, im nächsthöheren Register, schon zur himmlische Sphäre strecken und bei ihrem Aufstieg von Engeln unterstützt werden. Unter den Verdammten, in der rechten Bildhälfte, herrscht der Schrecken. Sie bewegen sich von zwei Seiten auf eine gewaltige Krallenhand zu, diese umfasst gerade den Kopf eines Verdammten, um ihn hochzuziehen. Darüber werden die Ersten bereits von Teufeln mit Halseisen und Ketten zum Maul Leviathans – das hinter einem zweiflügeligen Tor zu erkennen ist – gezerrt. Ihre knieweiche Körperhaltung drückt Angst und Schrecken aus, manche können sich kaum mehr auf den Beinen halten und sinken nieder, sie ringen die Hände oder schlagen sie vor das Gesicht. Von den beiden, die der Krallenhand am nächsten sind, windet sich der eine vor Grauen, der andere reißt seinen Mund wie für einen gellenden Schrei auf (Abb. 57). Beide Figuren sind zusätzlich mit Attributen, die ihre Laster enthüllen, versehen. Die linke wird aufgrund des Beutels in ihren Händen entsprechend als Geizige identifiziert, die rechte nährt Schlangen an ihrer Brust, dem Zeichen der Wollust. Die ausdrucksstarke szenische Gestaltung am Tympanon wird durch die überlängte Darstellung der Figuren und zusätzlichen Einsatz von Bedeutungshierarchie noch weiter gesteigert – Christus in der Mandorla reicht über zwei Register, die Engel und Apostel sind fast doppelt so groß wie die Vertreter der Menschheit. Die Körper der Auferstandenen sind dünn und geradezu zerbrechlich und erscheinen nur als zarte Seelenhüllen, die das Ausgeliefertsein dem Gericht gegenüber überdeutlich machen. Mimik und Gestik reichen in ihrer Übersteigerung ins Groteske und in der Forschung wird davon ausgegangen, dass Terenz-Illustrationen und antike Theatermasken vorbildhaft für einen großen Teil der Figuren waren.<sup>140</sup> Das komplexe Tympanonbild von Saint-Lazare in Autun stellt, indem es das Jüngste Gericht als äußerst dramatisches Geschehen vor Augen führt, eine stets präsente, drastische, Angst erzeugende Mahnung an das gläubige Volk dar.

Wenn nun auch mit dem Gerichtsbild von Saint-Lazare - außer dem Maul Leviathans - weder motivische noch gestalterische Verbindungen zu unserer Tafel abgeleitet werden können, so erweist es sich doch als weiterer, starker, da allgemein öffentlich wahrnehmbarer Nachweis für die Wandlung der Bildauffassung vom 11. zum 12. Jahrhundert zu diesem Thema, im Besonderen der Darstellung der Verdammten und der Hölle. Die Entwicklung erfolgte hin zu erzählerischen Formen, angereichert mit szenischen Elementen, lebhafterer Gestik sowie bei den Verdammten außerdem noch expressiver Mimik. Mit den Vergleichen ließ sich jedoch bisher nur zeigen, dass die ausdrucksvollen Figuren, genauer gesagt die Köpfe unserer Höllendarstellung am Ambo, in ihrem Bildverständnis an eine bereits bestehende

---

<sup>140</sup> Werckmeister 1982, S. 231. Müller 2012, S. 71. Müller greift dessen Erkenntnis ebenfalls auf.

Bildkonvention anschließen und mit dem verschlingenden Maul Leviathans wenigstens in einer Hinsicht motivische Nähe gegeben ist. Offengeblieben sind die Fragen nach der möglichen Herkunft des auffälligen Motivs der „schwimmenden“ Köpfe im Flammenmeer und etwaigen stilistischen Vorbildern für die mimisch vermittelte Verzweiflung der Unseligen. Dies macht es notwendig, über den westlichen Kulturraum hinauszugehen und für das Weltgerichtsbild Beispiele aus dem byzantinischen Kunst- und Kulturkreis, mit in einem kurzen Exkurs zum Typus des Bildes, heranzuziehen.

Wie Beat Brenk in dem 1964 veröffentlichten Artikel „Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung“ ausführt, unterscheidet sich die byzantinische Gerichtssikonographie mit einer Fülle an unterschiedlichen Elementen und Motiven weitgehend von der westlichen. Er folgert, dass alle im Westen selten verwendeten Motive, die aber in beiden Bildtraditionen vorkommen, sich in der Regel auf typisch byzantinische Elemente zurückführen lassen. Wie Brenk angibt, ist die älteste auf uns gekommene Gerichtsdarstellung in Form der Buchmalerei im Tetraevangelium Cod. gr. 74, fol. 51v, in der Bibliotheque Nationale, Paris, erhalten (Abb. 58).<sup>141</sup> Vom in der Mandorla thronenden Christus geht ein riesiger Feuerstrom aus, dieser fließt hinter der Hetoimasia vorbei und bildet schließlich einen Flammensee. In diesem See treiben Engel die Verdammten auf ein verschlingendes Ungeheuer zu, auf dessen Rücken der Herrscher der Unterwelt mit dem Antichrist auf dem Schoß sitzt. Hinter den Engeln steht eine nackte Figur, die die Hand zum Mund hebt, sie stellt den dürstenden reichen Prasser dar. Unter den Verdammten sind Vertreter aller Stände, genauso wie auf der Seite der Seligen – eine Parallele zu den westlichen Darstellungen. Unter dem Eingangsbereich zur Unterwelt sind zwei Reihen von jeweils drei Bogenfeldern, gewölbte Räume darstellend – die Höllenbulgen –, in denen die Strafen erlitten werden (Detailbild Abb. 59). In manchen dieser Felder sieht man nur die Köpfe der Insassen, die vor feuerrotem Grund (wohl Flammen die ihnen bis zum Hals schlagen) und auf Wasser und in Finsternis schwimmen und schweben. Die meisten Elemente dieses Bildes lassen sich auf einen Text des syrischen Schriftstellers und Kirchenlehrers Ephraem (4. Jh.) zurückführen, der eine literarische Kompilation verschiedenster biblischer und spezieller eschatologischer Stellen verfasste. Seine Beschreibungen prägten den Weltgerichtstypus im byzantinischen Kulturkreis bis in die

---

<sup>141</sup> Brenk 1964, S. 106–109, S. 119–120. Brenk führt die inhaltlichen und motivischen Unterschiede auf teilweise andere Textgrundlagen zurück. Er hält fest, dass im Westen vorwiegend das 25. Kapitel des Matthäusevangeliums und einzelne prophetische und apokalyptische Texte herangezogen werden. Der byzantinische Gerichtstypus hingegen bezieht sich auf eine Textkompilation des syrischen Dichters Ephraem, der auf etliche zusätzliche biblische Texte zugreift und sie zum Teil miteinander vermengt und literarisch ausbaut, über die verschiedenen Straforte beispielsweise berichtet er besonders anschaulich. Im Vergleich von Text und Bild stellt Brenk fest, dass mit Ausnahme der Deesis alle Motive der Darstellung im Cod. gr. 74 schon bei Ephraem vorkommen.

Neuzeit hinein. Im Gegensatz zu westlichen Darstellungen weist dieser kaum Variationen oder Entwicklung von Veränderungen auf und ist in allen Regionen, in denen byzantinische Bildtraditionen vorherrschend sind, zu finden.<sup>142</sup>

Für die gegenständlichen Absichten ist es aber noch erforderlich, ein Beispiel aus dem 12. Jahrhundert zu betrachten. Dafür bietet sich das monumentale mosaizierte Jüngste Gericht an der Innenseite der Eingangswand der Basilika Santa Maria Assunta in Torcello aus dem venezianisch-byzantinischen Kulturkreis an (Abb. 60). Es wird von Brenk als in direkter Nachfolge zum Cod. gr. 74 stehend angeführt.<sup>143</sup> Die Darstellung entspricht in ihren wesentlichen Grundzügen den ikonographischen Details und Motiven der zuvor betrachteten Grundform. Die Datierung ist für einzelne Abschnitte des Mosaiks unterschiedlich, für den Abschnitt der Vertreibung der Verdammten in die Hölle wird die Entstehungszeit um 1150 angegeben.

Die gesamte Giebelwand ist mit Mosaik ausgestattet. Die höchste Stelle nimmt eine Kreuzigungsszene ein und darunter ist eine Anastasis. Ein durchgehendes Dekorband bildet deren Boden und grenzt damit auch den Bereich des in vier Register gegliederten Gerichtsbildes ab. Dem Bildtypus gemäß strömt, ausgehend von Christus in einer Mandorla in der obersten Zone, der Flammenfluss über ein weiteres Register hinweg ins nächste nach rechts unten. Ein Flammensee nimmt dessen ganze Fläche ein, zwei Engel tauchen mit langen Spießen die Verurteilten tief hinein, sodass nur mehr ihre Köpfe (!) herausragen (Abb. 61). Auch in diesem Bild sind sowohl unter den Seligen wie auch unter den Verdammten alle Stände vertreten. Am rechten Bildrand thront der Höllenfürst, wieder gemeinsam mit seinem Sohn Antichrist auf dem Schoß, auf einem zweiköpfigen, die Menschen verschlingenden Ungeheuer. Im untersten Register sind entsprechend dem byzantinischen Schema sechs zellenartig abgegrenzte Kompartimente, in denen die Verdammten ihre Strafen erleiden. In diesen Höllenzellen sind, wie in der Abbildung im Codex, oft nur mehr die Köpfe der Verdammten zu sehen. Das Motiv der vom Feuer und der Finsternis gänzlich erfassten Verdammten hatte sich offensichtlich im 12. Jahrhundert bereits als typisches Element der Ikonographie der Hölle etabliert. Von der Vertrautheit Nikolaus' mit byzantinischen Werken und deren Ikonographie kann, wie schon zuvor überlegt, ausgegangen werden und diese Bildidee – das Motiv der „schwimmenden Köpfe“ – scheint von ihm für seine Höllendarstellung aufgegriffen worden zu sein. Im Gegensatz zur erfolgten Entwicklung beim

---

<sup>142</sup> Brenk 1964, S. 121–122. Beispielsweise befinden sich im Katharinenkloster auf Sinai mehrere entsprechende Gerichtsbilddarstellungen aus dem 12.–15. Jh., genauso ist dieser Gerichtsbildtypus aber auch im slawisch-orthodoxen Raum vertreten.

<sup>143</sup> Brenk 1964, S. 121.

westlichen Weltgerichtsbild, mit der Spiegelung oder auch Übersteigerung der Befindlichkeiten in der Körpersprache und der Mimik, bleibt der Gesichtsausdruck der Figuren in dieser byzantinischen Gerichtsdarstellung allerdings ruhig und indifferent; deren jeweilige Situation erschließt sich zum Teil über Gesten, zum großen Teil allerdings nur über den szenischen Kontext.

Letztlich war nun mit dem Vergleich der Bilder zweierlei möglich, einerseits das breite Interesse in der westlichen Kunst zur ausdrucksstarken Illustration der Gerichts- und Höllendarstellungen aufzuzeigen, sowie andererseits auch die Herkunft der wichtigsten Motive, die Nikolaus in seiner Höllendarstellung zusammengeführt hat, zu ergründen. Die außergewöhnliche Mimik seiner Verlorenen lässt sich allerdings hiervon nicht ableiten.

### 3.4.2. Physiognomie und mimische Resonanz

Dieser Abschnitt ist der Suche nach möglichen Vorbildern, die den Stil der Gesichtszüge mitgeprägt und zu mimischen Variationen angeregt haben könnten, gewidmet. In der Annahme, Verbindungen zur mimischen Gestaltung erschließen zu können, ist der Ausgangspunkt der Betrachtungen die Art der Gesichtszeichnung im Tafelwerk von Nikolaus von Verdun. Dabei kann auf frühere kunsthistorische Untersuchungen aufgebaut werden.

Als Erstes ist hier Alois Weisgerber zu nennen, der in seinen (schon vorerwähnten) Studien zu Nikolaus von Verdun ein Kapitel der Figurengestaltung widmete. Er verneinte durchgängige Individualisierung, benannte und beschrieb stattdessen verschiedene Gruppen von Typen. Für das figürliche Erscheinungsbild sah er Ähnlichkeiten mit Werken aus dem Großraum der Rhein-Maas-Region, wie beispielsweise der annähernd gleichzeitig entstandenen Enzyklopädie „Hortus Deliciarum“ der Herrad von Landsberg, ohne allerdings den Versuch zu unternehmen, speziell die Köpfe stilistisch einzuordnen.<sup>144</sup> Nach hier angestellten eigenen Untersuchungen kann nicht allen Kategorisierungen und Benennungen Weisgerbers, wie schon bei der Besprechung der Tafel *Die Beschneidung Christi* kommentiert, zugestimmt werden. Es kann ihm aber dahingehend gefolgt werden, dass typische gemeinsame Merkmale für die Altersstufen und auch hinsichtlich der Sozialstruktur auszumachen sind, die nach ihm nicht mehr vergleichbar systematisch aufgearbeitet wurden. Den sorgfältig gezeichneten Gesichtszügen, die sich in einem Grundmuster der Linienführung abbilden – der Handschrift des Nikolaus von Verdun –, wurde allerdings in der Folge von anderen Forschern etwas mehr und konkreter nachgegangen.

---

<sup>144</sup> Weisgerber 1940, S. 33–39.

Buschhausen stellte die durchgehend einheitliche Art und Weise der Gesichtsdarstellung heraus – für ihn sind diese Merkmale Argument und Beleg für die Ausführung des Werks aus einer Hand, außerdem setzte er sie stilistisch in Relation zu anderen Werken.<sup>145</sup> In der Handschrift „Moralia in Iob“ von Gregor dem Großen, gegen 1170 in Tournai gefertigt, seien einzelne Elemente, die er bei den Gesichtern am Ambo wahrnahm, vorweggenommen: dies seien der Gesichtsschnitt hinsichtlich dessen Fülligkeit, dessen hochovalen Augen und die ausdrucksstarke Profilzeichnung.<sup>146</sup> Da diese Handschrift annähernd gleichzeitig zum Emailwerk entstanden ist, kann genau genommen eigentlich nur von stilistisch verwandten Zügen, die sich auf gemeinsame Wurzeln beziehen könnten, gesprochen werden. Jedenfalls ordnet der Vergleich die Arbeit Nikolaus’ auch in dieser Hinsicht der Formensprache der maasländischen Region zu, wobei meines Erachtens Buschhausens Beobachtungen die Charakteristika der Gestaltung „seiner“ Gesichter nicht voll befriedigend erfassen.

Samuel Vitali, befasste sich in dem Artikel „Sicut explorator et spoliatorum cupidus“. Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun“, 2002, mit möglichen stilistischen Anregungen, die Nikolaus aus spätantiken Werken empfangen haben könnte. Speziell der Kopf einer Barbarenfigur vom Jovinus-Sarkophag, 3. Jh. n. Chr., Musée St. Remi, Reims (Abb. 62), könne als direkte Vorlage für mehrere Köpfe in Profildarstellung am Tafelwerk angesehen werden. Am unmittelbarsten bezeuge dies die Figur des hinteren Kundschafters auf der Tafel *Die Traube auf der Stange* (Abb. 20), bei dieser stimme auch die Barttracht genau überein. Mit kleinen Abänderungen fände sich dieser Gesichtsschnitt aber mehrfach am Ambo, wie beispielsweise bei dem Mohel in der Beschneidung Isaaks (Abb. 12) und auch bei Judas in der Abendmahlsdarstellung (Abb. 23); wobei Judas allerdings eine andere Frisur und keinen Bart aufweise.<sup>147</sup> Nach eigenen Beobachtungen lässt sich zusammenfassen, dass dieser Kopftypus von Nikolaus von Verdun vor allem bei der Gruppe der sozial niedrig gestellten Personen eingesetzt wird. Darüberhinaus dient er zur charakterlichen Kennzeichnung – sündhaftes Handeln spiegelt sich im Gesicht wider: Betrachtet man beispielsweise Judas, so stehen seine deutlich derben Züge im Kontrast zu den harmonisch gestalteten Physiognomien der Apostel. Diese zeigen sich in einer von der Stirn stärker abgesetzten Nase mit fleischigeren Nasenflügeln, zusammengezogenen Augenbraugen sowie aus der Gesichtsbewegung heraus entstandenen mimischen Stirnfalten, die kein altersgemäßes Charakteristikum darstellen. Der Ausdruck ermöglicht handlungskongruente Zuschreibungen der jeweiligen Befindlichkeit der Figuren – beim Mohel illustriert dieser

---

<sup>145</sup> Buschhausen 1980, S. 102.

<sup>146</sup> Buschhausen 1980, S. 105.

<sup>147</sup> Vitali 2002, S. 23–26.

Konzentration, beim Kundschafter Anstrengung und bei Judas, mit dem stark in den Nacken gelegten Kopf, entspricht er der Blickrichtung von weit unten nach oben. Die Figuren in Profilansicht beleben neben Figuren mit anderen Körper- und Kopfhaltungen (Dreiviertel- und Frontalansichten) die Szenen und begünstigen Raumvorstellungen wie zum Beispiel bei der Beschneidung Isaaks und der Abendmahlszene. Mit der Übernahme und Variation des spätantiken Vorbildes konnte Nikolaus von Verdun außerdem eine hierarchische, wertende Ordnung der dargestellten Personen abbilden.

Generell gilt für die Gesichtsdarstellungen am Ambo, dass sie nicht skizzenhaft, wie vergleichsweise häufig bei anderen Emailarbeiten in der Zeit, sondern mit größter Sorgfalt ausgeführt sind. Neben der gerade beschriebenen, antikisierenden Variante eines markanten Charakterkopfes differenziert Nikolaus im Wesentlichen über die Altersstufen, dies gilt sowohl für die weiblichen wie die männlichen Figuren, von gänzlich glattem Gesicht bis zu abgestufter Intensität bei der Faltenzeichnung. Wobei als männliches Alterskennzeichen noch der Bart hinzukommt. Die altersgemäße Dreiteilung lässt sich im Email mit der Darstellung der Epiphanie besonders gut erkennen:

*Die drei Weisen mit Geschenken*, II/4, TRES MAGI CUM DONIS, MISTICA DONA DEO DANT REGES TRES TRIA VERO, Abb. 63. Die typologisch zugehörigen Platten dieser Spalte sind *Abraham und Melchisedech*, I/4, und *Die Königin von Saba*, III/4.

Gemäß der von den Kirchenvätern vertretenen Sichtweise – die drei Weisen repräsentierten die drei menschlichen Lebensalter<sup>148</sup> – geben sie in dieser Darstellung geradezu Musterbeispiele für die männlichen Grundtypen am Tafelwerk vor. Junge Männer sind bartlos mit glattem Gesicht gekennzeichnet, als typisch hierfür ist auch Johannes zu nennen. Ein kurzer Bart charakterisiert Männer, die dem jugendlichen Alter schon entwachsen sind, wie es auch auf Jesus zutrifft, oder auch Samsons Vater in den Geburt- und Beschneidungsszenen (Abb. 13). In dieser Altersgruppe sind die Gesichter zum Teil zusätzlich mit Nasenlippenfurchen altersmäßig differenziert. Die Kennzeichen der älteren Männer sind ein langer Bart (steht symbolisch auch für deren Würde), Mundwinkel, die in der Verbindung mit dem Verlauf des Bartes leicht nach unten weisen, Stirnfalten, Nasenlippenfurchen, eine leicht gekrümmte Körperhaltung und gebeugte Knie, Spezifika, wie wir sie beispielsweise bei Joseph finden (Abb. 11).

---

<sup>148</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 63. Als einen der Kirchenväter, die dies besonderes vertreten, führt Röhrig Beda Venerabilis an.

Jenseits von Geschlecht und Altersabstufung eint alle Gesichter die Art der Linienführung, wie sie Nikolaus von Verdun mit seiner Emailkunst „malt“ und ihnen auch ein gewisses plastisches Volumen verleiht. Deren Ausdruck ist geprägt von den großen runden Augen, wobei die Augenzone meist noch mit einem Oberlid- und einem Unterlidbogen, die die Augenhöhle definieren, hervorgehoben ist. Der äußere Augenwinkel ist fast durchwegs voll ausgezeichnet und läuft häufig als Linie aus. Die markante, eher lange Nase setzt, bezogen auf die Dreiviertelansichten der Gesichter, bei den Rändern der weich gerundeten Augenbrauenbogen an und ist auf der einen Seite mit einer Profillinie und auf der Nasenwandseite mit einer stärkeren Linie oder zwei zarten Vertiefungsstrichen konturiert. Es sind hauptsächlich diese Binnenlinien, die den Gesichtern körperliche Form verleihen. Die Oberlippe ist als Schattenlinie ausgeführt, während die Unterlippe hell mit klarer Randlinie stärker ausgeprägt ist, zuweilen mit nach unten zweifach geschwungener Linie geformt ist, die Kinngarbe wird mit einem kurzen Bogen angedeutet. Die zuvor zitierte Darstellung der Epiphanie (Abb. 63) kann nochmals als Beispiel herangezogen werden, sie zeigt, dass diese Grundform der Gesichtszeichnung weitgehend unabhängig von Alter und Geschlecht ist.

Da sich Nikolaus als ein Meister der Verbindung von unterschiedlichsten Stilelementen erwiesen hat, ist die Suche nach möglichen Vorbildern wieder über das Rhein-Maas-Gebiet hinaus zu erweitern. So konstatiert Vitali in vorgenannter Studie, ohne dies in der Folge weiter zu vertiefen, für die Figurenschemata und auch für die meisten Köpfe am Klosterneuburger Ambo eine Nähe zu byzantinischen Vorlagen.<sup>149</sup> Bei der Analyse der Tafel *Das Leiden des Herrn* (Abb. 8) wurde schon hypothetisch formuliert, dass die byzantinische Formensprache den gestalterischen Intentionen Nikolaus' von Verdun gerade für den Gesichtsausdruck eine Inspirationsquelle gewesen sein könnte. Wir können heute kaum mehr feststellen, welches Bildmaterial Nikolaus zur Verfügung gestanden ist, aber erneut darf, wie schon zuvor, davon ausgegangen werden, dass er jedenfalls auch in seinem Herkunftsland Lothringen reichlich Zugang zu byzantinischen Werken hatte und er über entsprechende Skizzen in seinem Musterbuch verfügte. Bei Durchsicht des Bildmaterials byzantinischer Werke des 11. und 12. Jahrhunderts lässt sich relativ häufig die gleiche Augenform wie bei Nikolaus feststellen – die runden, voll geränderten Augen mit auslaufendem Strich im äußeren Augenwinkel und auch das grafische Kürzel für die Lippenkonturen findet sich immer wieder. Wenn es nun zwar nicht möglich ist, ein direktes Vorbild zu eruieren, so sollen doch Vergleichsbeispiele der byzantinischen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts, aus verschiedenen Regionen und mit unterschiedlichen Techniken gefertigte, diese

---

<sup>149</sup> Vitali 2002, S. 14–16.

Gesichtsformeln aufzeigen. Als Erstes ein Ausschnitt aus der Mosaikausstattung (1. H. 11. Jahrhundert) der Klosterkirche von Hosios Lukas in der Region Phokis, heute Präfektur Boiotien, mit der Darstellung einer Fußwaschung (Abb. 64). Die Gesichter der Apostel sind, trotz unterschiedlicher Altersstufen, von einer gemeinsamen Gesichtsformel geprägt, die verwandte Prinzipien zum Tafelwerk aufweist; davon ausgenommen sind nur die Augenbrauen, diese sind im Mosaik kaum geschwungen, sondern gerade ausgeführt. Ergänzend dazu eine zweite Gegenüberstellung, eine kleine Auswahl an Gesichtern, die von David C. Winfield 1968 in seiner Studie „Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study“ zusammengestellt wurde. Die hier ausgewählten Freskenausschnitte, stammen aus der zypriotischen Kirche Panagia Asinou, Nikita, aus der Zeit von Anfang des 12. - 13. Jahrhunderts (Abb. 65). Sowohl das Mosaik als auch die Fresken veranschaulichen, unabhängig von stilistischen Unterschieden, dass hinsichtlich Augenzeichnung, Definition der Augenhöhle, Schattenlinie der Nasenwand und Munddarstellung mit einer gewissen Berechtigung von einem verbreiteten Grundschema gesprochen werden kann, ein Schema, das auch für die Gesichter bei Nikolaus von Verdun die Basis bildet.

Geht man einen Schritt weiter und wendet sich der mimischen Gestaltung als Spiegelung des Innenlebens in byzantinischen Werken zu, so zeigt sich, dass sie keine großen Varianten aufweist und im Wesentlichen nur in bestimmten Zusammenhängen vorkommt. David C. Winfield konstatierte, dass es in der byzantinischen Malerei eigentlich nur zwei Grundmuster gäbe – den ruhigen und den unbestimmt emotional bewegten Ausdruck.<sup>150</sup> Henry Maguire wies 1977 in „The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art“ nach, dass dies nicht nur für Wandmalereien, sondern für alle bildlichen Medien der byzantinischen Kunst gültig sei.<sup>151</sup> Beide Forscher betonen, dass die mimischen Unterschiede allein keine differenzierten Schlüsse auf einen spezifischen Affekt zuließen. Sie stimmten auch dahingehend überein, dass die Vielfalt an Emotionen, die immer wieder in die Gesichter hineingelesen wurden, nicht auf deren Variationen oder gelungene Naturnähe zurückzuführen sei, sondern auf das Zusammenwirken der Körperhaltung der Figuren, der gestischen Begleitung und das Wissen

---

<sup>150</sup> Winfield 1968, S. 128–129. Winfield charakterisierte die beiden Darstellungsvarianten folgendermaßen: „One is an impression of calm and tranquility achieved by minimal use of line and by regularity and symmetry in all the lines of the features. The other is an impression of emotional disturbance. The latter is rarely, if ever, achieved by manipulation of the lines of the mouth, which remains an inert feature in both types of face; it lies instead in the manipulation of the eyebrow line, where a sharp curve or even an inverted V replaces the regular and rounded curve of the tranquil eyebrow. A similar distortion replaces the regular curve of the line of shadow beneath the eye which separates the eye cavity from the cheek.“

<sup>151</sup> Maguire 1977, S. 167–174.

um den Kontext der gesamten Darstellung.<sup>152</sup> Maguire zeigte in seiner Abhandlung nicht nur die gestischen Ausdrucksformen für den, in dieser Schrift umfassend verstandenen, Begriff *Sorrow* auf; er widmet dem Gesichtsausdruck vielmehr ein eigenes Kapitel. Er formulierte die gleichen Elemente, wie sie Winfield in der älteren Studie für den allgemein emotional bewegten Ausdruck definierte: steil zur Stirnmitte hochgezogene, gerade verlaufende Augenbrauen, dieser Bewegung entsprechende, altersunabhängige Stirnfalten, die untere Augenschattenlinie (untere Augenhöhlenbegrenzung) verzogen, oft mehrere enge Schattenstriche auf den Wangen, die, nach Maguires Ausführungen, in Darstellungen großer Trauer als Tränenstriche aufzufassen seien.<sup>153</sup> Ein besonders typisches Beispiel für das Augenbrauen-Stirnfalten-Spiel ist die im Rahmen dieser Arbeit schon zuvor betrachtete Ikone mit der Darstellung der jungen Maria (Abb. 29), die Leiden und Tod ihres Sohnes antizipiert. Diese mimische Variation fände sich im byzantinischen Kulturkreis, wie Maguire aufzeigte, – schon über Jahrhunderte hinweg – vorwiegend für Kummer, Trauer, Schmerz, aber auch für große Reue, Bildbeispiele dafür sind Koimesis-Szenen, Sterbeszenen, Grablegungen, Begräbnisse, Büsserprozessionen aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, aber eben auch schon im 6. Jahrhundert, in der vorikonoklastischen Periode. Dies demonstrierte er anhand der Darstellung von *Tod und Begräbnis Jakobs* aus der Wiener Genesis, theol. Gr. 31, fol. 24v, 1. H. 6. Jahrhundert (Abb. 66); ein in kontinuierlicher Erzählweise gestaltetes Bild. Gemäß 1 Mose 50 umarmt und küsst Joseph den auf ein edles Lager gebetteten, sterbenden Jakob, umringt von trauernden Männern und Frauen. Links im Hintergrund wird der einbalsamierte Leichnam zur Begräbnishöhle getragen, begleitet von weinenden Menschen; viele verbergen mit ihren Manteltüchern halb ihr Gesicht. Die Gesichter aller Trauernden weisen das zuvor beschriebene Muster für Kummer und seelischen Schmerz auf. In Maguires Studie findet sich aber noch ein weit zeitnäheres, sowie unmittelbar relevantes Beispiel im Zusammenhang mit dem Klosterneuburger Ambo: die Miniatur *Verzweifelte, büßende Mönche* aus dem Penitential Canon, fol. 6r, 12. Jahrhundert (Abb. 67). Die Darstellung zeigt eine eng beisammenstehende Gruppe von Mönchen, unterschiedlicher Trauer- und Schmerzgestik, deren Gesichter ebenfalls nach diesem Schema ausgeführt sind.<sup>154</sup> Sowohl deren Mimik – steil hochgezogene Augenbrauen, gewellte Stirnfalten, schräg gestellte Augen – als auch deren Arm- und Handgesten – den Kopf in beiden Hände bergend, das Raufen der Haare –

<sup>152</sup> Winfield 1968, S. 128–129. Maguire 1977, S. 125–126, S. 171–174.

<sup>153</sup> Maguire 1977, S. 168–170. Er verweist auf mehrere Beispiele wie u. a. *Massacre of the Innocent* (Bethlehemitischer Kindermord) im Menologion Basil II., um 1000, oder auch *Lamentation* (Beweinung Christi), Fresko von Meister von Nerezi, in der Kirche St. Panteleimon, Gorno Nerezi, Nordmazedonien, um 1164.

<sup>154</sup> Maguire 1977, S. 166–171.

sind auch bei den Verdammten am Ambo wiederzufinden; und es scheint, dass deren Gesichtsausdruck und Körpersprache aus einer derartigen Vorlage übernommen wurde.

Somit erweist sich die Höllendarstellung als meisterliche Verbindung von ikonographischen Elementen und Motiven aus den östlichen wie westlichen Kulturkreisen. Nikolaus führt die möglichen Konsequenzen des individuellen Lebenswandels vor Augen, ohne dies drastisch mit Angst erzeugenden Bildern zu demonstrieren, sondern mit dem bildlichen Ausdruck der verzweifelten Reue, der die menschliche Fähigkeit, das eigene Tun kognitiv zu erfassen, anspricht. Er begegnet dem aufnahmebereiten Publikum auf Augenhöhe und schafft Bewusstsein hinsichtlich der Gegenwärtigkeit und Bedeutung des Zeitalters *sub gratia*.

Fasst man nun die Untersuchungsergebnisse dieses Abschnitts zusammen – in dem der Frage nachgegangen wurde, wie und in welchen Situationen Nikolaus von Verdun Mienenspiel unterstützend zur Vermittlung von Emotionen einsetzte –, so hat sich gezeigt, dass mimische Gestik sehr selektiv verwendet wird. Ähnlich wie Maguire für den byzantinischen Bereich feststellt, gibt es bei Nikolaus keinen bestimmten Gesichtsausdruck für Freude, positive Gestimmtheit oder Jubel; diese Emotionen finden ausschließlich über die sonstige Körpersprache ihren Ausdruck, wie am Tafelwerk am Beispiel der Auferstehenden zu beobachten war.<sup>155</sup> Für Schmerz in seinen verschiedenen Ausformungen von Kummer und großer Trauer bis hin zu Reue hatte Nikolaus von Verdun seine mimischen Formeln bei der byzantinischen Kunst gefunden. Diese Formeln erweiterte er allerdings auch um eigene Feinheiten, - wie beispielsweise die rot geränderten (verweinten) Augen Johannes' in der Kreuzigungsdarstellung (Abb. 26) beweisen. Der außergewöhnliche Ausdruck Marias in derselben Tafel, der als Mischung von Alterung und Schmerz mittels ausgeprägten Stirn- und Wangenlinien auffällt, kann auch als Übersetzung der „weinenden“ byzantinischen Gesichter gelesen werden. Mit der Übernahme und Abwandlung eines spätantiken Barbarenkopfes hatte er ein physiognomisches Motiv gefunden, um profane Charaktere einzubauen und Sozialstrukturen abzubilden: Bei der Beschneidung Isaaks trägt das Aussehen des Mohels zur Verstärkung der genrehaften Züge der Szene bei (Abb. 12), die Träger im Bild *Die Traube auf der Stange* (Abb. 20) sind glaubwürdige Figuren in Bezug auf ihre Tätigkeit, und nicht zuletzt Judas beim letzten Abendmahl (Abb. 23) ist durch seinen divergenten Ausdruck charakterlich von den Aposteln mit deren harmonischen, klassischen (byzantinischen) Gesichtern abgegrenzt.

Die Schilderung all dieser menschlichen Aspekte und die damit verbundene direkte Vermittlung von Emotionen sind weitere Elemente, die den Grad der Narrativität des Werks

---

<sup>155</sup> Maguire 1977, S. 126, S. 166–168.

erhöhen und beim aufmerksamen Publikum die Auseinandersetzung auf emphatischer Ebene fördern. Im Zusammenhang mit dem Ort der Anbringung, der Aufstellung des Tafelwerks und der regelmäßigen Begegnung und Verweildauer der Kanoniker in dessen Nähe konnte dies auch ein wesentlicher Verstärker der didaktischen Wirkungskraft sein.

### 3.5. Nebengeschichten

Der Erzählwille Nikolaus' von Verdun erstreckt sich aber auch auf Nebenschauplätze, gewissermaßen außerhalb der Textvorlagen der Heiligen Schrift, der Tituli und Bildlegenden des Tafelwerks, in denen sein eigenes Verständnis des jeweiligen Themas zum Ausdruck kommt. In diesem Sinn gehört die Plaque mit der Darstellung der Arche Noah zu einer der besonders interessanten Darstellungen.

*Die Arche Noe*, I/15, ARCA NOE, QUO FLUIT OMNE BONUM LEGE PNEUMATIS HAC AVE DONUM, Abb. 68.

In dieser Spalte ist diese Tafel gemeinsam mit der Platte *Der Berg Sinai*, III/15, der Darstellung *Die Ankunft des Heiligen Geistes*, II/15, typologisch beigegeben.

Sie zeigt den glücklichen Moment der überstandenen Sintflut, das Ende der tödlichen Gefahr, angezeigt durch die von Noah ausgesandte Taube, die mit einem Ölzweig im Schnabel zurückkehrt.

Sanfte Flutwellen schlagen gegen die Arche, die aber, entgegen dem Wortlaut der Genesis<sup>156</sup>, nicht wie beschrieben in der Form eines dreistöckigen Kastens oder entsprechend der üblichen Bildtradition in Form eines Schiffes mit ein- oder mehrgeschossigem Aufbau, sondern als komplexes architektonisches Werk ausgebildet ist. Es ist ein hohes Gebäude mit Satteldach und niedrigerem Anbau an der Längsseite, dessen Dachverlauf unmittelbar unter den Rundbogenöffnungen des Haupthauses ansetzt und in dessen aufgehender Wand zwei Reihen von Fenstergeschossen Platz finden. Die Stirnseite teilt sich in einen massiven Vorbau mit fünfblättrig gegliedertem Rosenfenster – eine Fensterform wie bei den französischen Kathedralen dieser Zeit – und in die darüber ragende Giebelwand mit großer Rundbogenöffnung. Vor diesem Rundbogen, oberhalb des Vorbaus steht Noah, wie hinter einer Kanzel, und streckt seinen rechten Arm der Taube entgegen, während seine linke noch im Gebetsgestus verharrt. Mit der Berührung des Schnabels der Taube wird, aus neutestamentlicher Perspektive, der Empfang des Heiligen Geistes, entsprechend der

---

<sup>156</sup> Gen 7,1–8, 19.

Bildlegende *Sieh in diesem Vogel das Geschenk des Geistes, dem alles Gute entströmt*, dargestellt und der typologische Bezug der Darstellung herausgehoben. Alle Fenster der Arche sind besetzt, zuoberst blickt ein junges Menschenpaar heraus, aus den darunter gelegenen und der Rosette schauen Tiere verschiedenster Arten wie Raubtiere, Haustiere und Vögel.

Geht man von der Idee, dies sei als symmetrisches Bauwerk gedacht, aus, lässt sich die Gebäudestruktur als Zitat einer Basilika auffassen, so ist diese Arche ein dreischiffiger Kirchenbau mit markantem Westwerk, in Nordwestansicht. Im Kontext dieses Tafelwerks ein Bau, der auch der Gestalt der Stiftskirche dieser Zeit nahekommt. Nikolaus von Verdun legt jedenfalls den bildlichen Schwerpunkt auf den spirituellen Gehalt der biblischen Geschichte und im Besonderen auf die allegorisch-typologische Auslegung. Soweit überliefert, stellte erstmals Origenes in einer langen Homilie ausführliche exegetische Betrachtungen zur Arche an. Er vertritt in seiner Schrift zuerst die Ansicht, es handle sich um ein historisches Ereignis, um aber daran anschließend eine heilsgeschichtliche Deutung aufzubauen. Er legt die Arche als Präfiguration der Kirche aus und vergleicht das in der Kirche gerettete Volk der Gläubigen mit den Menschen und Tieren in der Arche.<sup>157</sup>

Nikolaus von Verdun erweiterte die allegorische Darstellung noch um erzählerische Details. So bezeugen verrutschte Dachziegel, die Ohren des Esels deuten direkt darauf hin, die überstandenen Flutwellen und Stürme. Die Tiergesichter weisen überwiegend entspannten, menschenähnlich sanft lächelnden Ausdruck auf, der das Glück, in der Arche/Kirche geborgen zu sein, vermittelt. Die Anordnung der Tiere über- und nebeneinander scheint keiner Rangfolge zu entsprechen.<sup>158</sup> So sind, nach biblischer Klassifikation betrachtet, reine und unreine Tiere benachbart, beispielsweise der Hase im Kreis neben dem Rind und dem symbolträchtigen Hirsch, und ein ebenfalls bedeutsames wie der Adler findet sich in der untersten Reihe. Einzig der Löwe ist, seiner Bedeutung gemäß, mit dem Platz im Zentrum der Fensterrose ausgezeichnet. Die enge Nachbarschaft von Raubtieren, deren Beutetieren und zahmen Tieren strahlt paradiesischen Frieden aus. Gleichzeitig herrscht freudige Unruhe, da die Nachricht der wieder grünenden Bäume, des sinkenden Wasserspiegels sie soeben erreicht hat. Es scheint, als drängten sie ans Fenster, um Land zu entdecken, denn sie blicken in unterschiedliche Richtungen, einzelne lehnen sich aus dem Fenster. Der Ausdruck, die Bewegung, die Nikolaus von Verdun ihnen dadurch verleiht, macht sie zum Träger der

---

<sup>157</sup> Boblitz 1972, S. 161–167. Auch spätere Kirchenlehrer wie Augustinus sehen in der Arche die Vorausdarstellung der Kirche.

<sup>158</sup> Mit dieser Ansicht stehe ich im Widerspruch zu Buschhausen und Röhrig. Vgl. Buschhausen 1980, S. 76. Vgl. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 82. Beide vertreten die Meinung, die Tiere seien ihrem Rang entsprechend angeordnet, von den niedrigsten, in der untersten Reihe, bis zu den edelsten, in der Rosette.

Rettungsgeschichte. Die Dringlichkeit, mit der die Tiere zur Aussicht drängen, wird auch durch die Katze am rechten Fenster in der untersten Reihe, dem letzten Platz in Leserichtung, verdeutlicht. Sie hat offensichtlich gerade eine Maus gefangen, die sie noch im Maul trägt, vor Kurzem noch in einem Beutezug befindlich, ist sie mit ihrem Opfer zum Ausblick geeilt. Die Vögel im Nebenfenster wenden sich, in anthropomorpher Körpersprache, ob mit Schaudern oder Erhaben über dieses ungezügelte Triebverhalten, ist nicht zu entscheiden, jedenfalls folgerichtig ab.

Mäusejagd, welch ein Widerspruch zum paradiesischen Friedenszustand in der Arche! Der Meister konfrontiert uns hier mit dem Eindringen von Lebenswirklichkeiten in die Idylle und präsentiert, nach heutiger Auffassung, eine ironisch erheiternde Nebengeschichte. Mit Katze und Maus setzt er einen Akzent, der mehrere Sinnebenen erschließt. Er suggeriert die Geschichte der jagenden Katze, passend zu der Vorstellung, wie das praktische Leben in der Arche ablaufen könnte – die Katze als nützliches Lebewesen, das für Ordnung sorgt, damit die Vorräte nicht von unkontrollierbaren Schädlingen aufgefressen werden, wie sie das wohl auch hinter den Klostermauern eifrig tut. In Bestiarien wird die Katze primär als Mäusejägerin charakterisiert und in Katzenabbildungen findet sich daher häufig eine Maus als Attribut, schon der eindeutigen Erkennbarkeit wegen. Dieser Umstand kann aber den Widerspruch, die Unvereinbarkeit mit dem Wesen der Eintracht und des Friedens nicht auflösen. Narratologisch wirksam hingegen erreicht den achtsamen Kanoniker bzw. das Kirchenvolk, auf vorbewusster Ebene, was gemeint ist: die Arche-Kirche als Spiegel der Wirklichkeit – manchmal wird eben einer gefressen. Oder im übertragenen Sinn, Triebe sind immer gegenwärtig, auch im Stand der Gnade. Hier setzte Nikolaus einen Impuls, in der Sprache der Narratologie *ein Narrem*, einen erzählerischen Baustein, der die Nebengeschichte auf eine moralische Sinnebene hebt und hiermit den involvierten Betrachter\*innen eine Reflexionsebene über die Präsenz von Trieben und Gelüsten eröffnet.<sup>159</sup> Das Bild spricht die Erfahrung und den Umgang damit sowie die Schwierigkeit, sie zu kontrollieren, an; darüberhinaus aber auch, je nach Gelingen, die daraus resultierende unterschiedliche Nähe zu

---

<sup>159</sup> Vgl. Dines 2019, S. 67–73. Dines widmete sich der Frage nach der Funktion von Bestiarien als Genre mittelalterlicher Literatur. Bestiarien – eine Entwicklung des 12. Jahrhunderts – bauten weitgehend auf dem lateinischen Physiologus, wie er im 8.–9. Jahrhundert in verschiedenen Versionen zirkulierte, auf. Der frühmittelalterliche Physiologus war didaktischer, moralisierender Natur, bestimmt für eine monastische Leserschaft. Bestiarien hingegen waren für ein breiteres Publikum bestimmt, es gab auch in Volkssprachen übersetzte Versionen. Sie wurden dennoch weiterhin zu didaktischen Zwecken, so auch in theologischen Schulen, beispielsweise in der Diözese Lincoln, verwendet. Bestiarien bildeten oft nur einen Teil von Schriften mit anderen Zusammenhängen und wurden wie Dines weiter feststellte, flexibel interpretiert. Die Texte standen jeweils im Dienst des gesamten Manuskripts, beförderten aber in vielen Fällen weiterhin didaktische und moralische Vorstellungen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Annahme zulässig, dass Nikolaus von Verdun mit der Katzendarstellung auch eine zusätzliche moralische Aussage ins Bild aufnehmen wollte.

Gott (in diesem Kontext kann der Löwe auch als Symbol für den in seiner Kirche gegenwärtigen Christus verstanden werden). Möglicherweise entlockt in diesem Sinn die kleine Nebengeschichte bei manchen ein weises, wissendes Lächeln der (Selbst-) Erkenntnis. Nikolaus von Verdun verbindet, in diesem Fall besonders treffend, Transzendenz mit Immanenz, denn er schließt an die vorherrschende Bildtradition, die ewig gültige Wahrheit in ihrer Sinnbildsprache darzustellen, an und baut gleichzeitig Lebenswirklichkeiten mit ein. Diese Verbindung macht aus den Betrachter\*innen Betroffene. Die Bilder eröffnen einen Resonanzraum für eine intensive Auseinandersetzung auf der Ebene des Wissens und der Vernunft sowie der Ebene der persönlichen Erfahrung.

*Das Meer auf den zwölf Rindern*, III/5, MARE SUPER BOVES XII, FORMA FUIT SACRI MARIS UMBRA BOVUMQUE LAVCRI, Abb. 69.

Diese Plaque befindet sich in der Achse gemeinsam mit dem Email *Der Durchzug durch das Rote Meer*, I/5, beide sind der Darstellung *Die Taufe Christi*, II/5, typologisch verbunden.

Der Titel verweist weder auf ein Geschehen noch auf Personen, sondern bezeichnet ein in der Bibel genau beschriebenes Gefäß. Dabei handelt es sich um eine riesige, kreisrunde Schale, die König Salomo aus Metall fertigen und im Vorhof seines Tempels, als Reinigungsbecken für rituelle Waschungen der Priester, aufstellen ließ.<sup>160</sup> Deren Maße werden mit 5 Ellen in der Höhe und 10 Ellen im Durchmesser angegeben, dies entspricht, angenähert an heutige Maßeinheiten, 2,5 mal 5 Meter.<sup>161</sup> Die poetische Bezeichnung Meer findet sich ebenfalls im biblischen Text: „*Fecit quoque mare fusile decem cubitorum a labio usque ad labium, rotundum in circuitu ...*“<sup>162</sup> – möglicherweise um der Größe und der Bedeutung des Beckens sprachlich Ausdruck zu verleihen; sie ist aber wohl auch als Metapher für den kosmischen Süßwasserozean, der sich gemäß der Vorstellung in biblischer Zeit unter der Erdoberfläche befinden sollte, anzusehen.<sup>163</sup> Das Becken ruhte auf zwölf bronzenen Rindern, deren Hinterteile unter der Schale verborgen blieben und deren Köpfe und vordere Körperhälften nach außen gerichtet waren. Jeweils drei von ihnen blickten in je eine Himmelsrichtung. Das Motiv der meist als *Ehernes Meer* bezeichneten Schale wird üblicherweise in Verbindung mit dem Taufritus gesehen, wie auch hier im Tafelwerk. Die prominenteste Darstellung des ehernen Meeres des 12. Jahrhunderts, die für Nikolaus von Verdun wahrscheinlich Vorbildcharakter hatte, ist das Taufbecken des Reiner von Huy. Das zwischen 1107–1118

---

<sup>160</sup> 1 Kön 7,23–29, 2 Chr 4,2–5.

<sup>161</sup> Zwickel 1997, S. 222.

<sup>162</sup> 1 Kön 7,23. „Dann machte er das ‚Meer‘. Es wurde aus Bronze gegossen und maß zehn Ellen von einem Rand zum anderen; es war völlig rund und war fünf Ellen hoch.“

<sup>163</sup> Zwickel 1997, S. 79 und S. 222.

mittels Bronzeguss gefertigte Becken ist in St. Barthélemy, Liège, aufgestellt (Abb. 70).<sup>164</sup> Das Werk wurde zuvor schon als Beispiel für das Motiv der Rückenfigur erwähnt und davon ein Detailbild gegeben (Abb. 34). Auch bei Reiner schauen Rinderfiguren unter dem Sockel des Beckens hervor, wie für das salomonische Kultgefäß beschrieben, die Gefäßwand selbst ist rundum mit Reliefs, wie der Taufe Christi, weiteren Taufszenen und der Predigt Johannes des Täufers, gestaltet.

Der typologische Bezug des ehernen Meeres zur Taufe wurde von Rupert von Deutz in seinem 1117 verfassten Kommentar zum 1. Buch der Könige formuliert. Hierin bezog er den Verwendungszweck der Kultschale – die rituelle Reinigung – auf jene des Taufbeckens im christlichen Kontext. Auch die Passage des Psalms *Die Verheißung eines neuen Lebens*, Ez 26,25: „Ich gieße reines Wasser über euch aus, dann werdet ihr rein, ich reinige euch von aller Unreinheit und von allen euren Götzen“, wird als ergänzender Beleg und Vorausdeutung auf die Taufe gesehen. Die zwölf Rinder werden als die Apostel aufgefasst, die mit dem Auftrag entsandt wurden, die Heilsbotschaft Christi in alle vier Himmelsrichtungen zu tragen und den Menschen die Taufe zu spenden.<sup>165</sup>

Nikolaus von Verdun beschränkt die Darstellung des ehernen Meeres nicht auf die Wiedergabe eines als Schale erkennbaren Gefäßes, sondern bietet eine Sicht aus der Vogelperspektive auf die kreisrunde Form. Der Blick von oben erlaubt es, die zwölf Rinder rund um das Becken anzuordnen, deren Köpfe und vordere Körperhälften sind, mit sehr munteren Bewegungen und Drehungen in naturalistischen Verkürzungen, glaubwürdig lebendig dargestellt. Das Innere der Schale ist ausgefüllt mit konzentrischen, farblich voneinander abgesetzten Kreisbändern, in denen sich in Zentrumsnähe noch einzelne Wellenlinien schlängeln, die leicht bewegtes Wasser andeuten. Im zentralen Kreisfeld sind Fische zu erkennen, einzelne sind von der Kreislinie abgeschnitten, die begrenzende Linie evoziert die Vorstellung von Bewegung, also von schwimmenden Fischen, und widerspricht der Möglichkeit es könnte sich dabei um ein Dekormotiv handeln. Die Charakteristik der Schale entspricht dem Erscheinungsbild einer kosmischen Scheibe oder auch eines Urmeeres, wie es in Schöpfungsdarstellungen gebräuchlich ist. Ein Beispiel hierfür ist eine Darstellung *Erschaffung der Tiere*, Detail aus der musivischen Ausstattung, aus dem 12. Jahrhundert im Dom von Monreale, Sizilien (Abb. 71); hier sitzt Christus auf der kosmischen Scheibe während er die Tiere segnet. Auch im Tafelwerk findet sich das Motiv noch einmal und zwar auf der Plaque *Von der zweiten Ankunft*, I/16, DE SECUNDO ADVENTU, TEMPUS ERIT

---

<sup>164</sup> Von Erffa 1956, S. 839. Das Taufbecken ist heute nicht mehr vollständig erhalten, der Deckel und zwei der Rinderhalbfiguren sind verloren.

<sup>165</sup> Von Erffa 1956, S. 838. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 66.

LUCTUS DUM POSCUNT HORREA FRUCTUS, einer der sechs eschatologischen Emailplatten, der beiden letzten Achsen (Abb. 72). In dieser Darstellung findet sich das Scheibenmotiv gleich zweimal: Christus thront auf der größeren, eine den Kosmos symbolisierenden Scheibe, seine Füße ruhen auf der kleineren Scheibe, dem Erdenrund – die zweite Ankunft anzeigend.

Mit diesem bildlichen Zitat weitete Nikolaus die Darstellung des ehernen Meeres, in Entsprechung zur Exegese, zur das Bild dominierenden Weltendarstellung, die sowohl rundum als auch in ihrem Inneren von Leben erfüllt ist. Die überaus lebhaften Rinder scheinen in die verschiedensten Richtungen zu streben und nur bei genauer Betrachtung lässt sich feststellen, dass sich, wie in der Textvorlage, für jede Himmelsrichtung je drei interessieren; diese Drehungen verleihen ihnen somit aber individuelle Aktivität. Beim Bronzetaufbecken des Rainer von Huy sind, entsprechend der skulpturalen Form, notwendigerweise die jeweils drei benachbarten Tiere in etwa gleich ausgerichtet, wenngleich auch hier energische, natürliche Kopfneigungen Lebendigkeit zeigen, anstelle von einer alternativen, statischen Tragehaltung. Die Dynamik erscheint in sich widersprüchlich, handelt es sich bei den Rindern ja um Trägerfiguren. Noch akzentuierter ist deren Bewegungsdrang bei Nikolaus. Hier lässt sich die Situation als Orientierungsphase, getragen von Entschlossenheit zum Aufbruch, beschreiben. Es ist ein Bild, das Momente „gedehnter“ Zeit vermittelt. Im Sinne der symbolischen Verkörperung der Apostel kommt ihnen somit geradezu missionarischer Eifer zu, der sich zur Verinnerlichung für alle zum Priestertum berufenen Nachfolger anbietet. Die Fische im Beckeninneren sind dann folgerichtig stellvertretend für die (zukünftigen) Christen anzusehen, passend zu den Worten Jesu, Mt 4,19: „Kommt her, folgt mir nach! Ich werde euch zu Menschenfischern machen.“<sup>166</sup> Auf der buchstäblichen Ebene ergibt sich, ähnlich wie bei der Arche-Noah-Tafel, eine inhaltliche Diskrepanz. Was machen Fische in einem zu Kultzwecken bestimmten Reinigungsbecken? Wieder ist es eine scheinbar paradoxe Konstellation, die besondere Aufmerksamkeit erregt, die auffordert, sich mit dem geistigen Gehalt auseinanderzusetzen, und die einen assoziativen Weg zu anderen Textstellen der biblischen Erzählung erschließt.

Das Bildkonzept umfasst, um die Erkennbarkeit sicherzustellen, die wesentlichen Elemente der Textvorlage, formt diese in visueller Exegese um und hebt sie damit auf die allegorische Ebene. Die zum Teil verblüffende, nach heutigem Verständnis ironisch humorvolle Anreicherung mit Bildideen und lebensnahen Details formt die abstrakte Bedeutung der symbolischen Repräsentation in eine verlebendigte Vorstellung der Erfüllung. Dem

---

<sup>166</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 66. Floridus Röhrig versteht die hier dargestellten Fische als Taufsymb.

Abstraktionsgrad und der allegorischen Bedeutung zum Trotz ist dies somit kein reines Sinnbild, vor allem nicht für die Taufe allein: denn die bildinternen Stimuli aktivieren bei Eingeweihten das Wissen um den historischen Verlauf, in diesem Fall der Missionsgeschichte, und lösen Vorstellungen von nachfolgenden Ereignissen aus, von den Lebensverläufen der Apostel als Vorbilder und Vorgänger. Es ist ein tropologisches und typologisches Sinnbild, bei dem es um nichts Geringeres geht, als dem rezipierenden Klerus durch narrative Elemente – den überzeugend dargestellten Bewegungsdrang und Eifer der Tiere – den apostolischen Auftrag visuell erlebbar zu machen und damit eine emotional gegründete Identifikation zu ermöglichen.

*Der Durchzug durch das Rote Meer*, I/5, TRANSITUS MARIS RUBRI, UNDA RUBENS MUNDAM BAPTISMI MISTICAT UNDAM, Abb. 73.

Die Tafel befindet sich in der Achse gemeinsam mit der eben besprochenen Tafel *Das Meer auf zwölf Rindern*, III/5, die beiden sind typologisch auf *Die Taufe Christi*, II/5, bezogen.

Der Titel eröffnete, da kein zwingender Bildtypus zum „Transitus“ existierte, die Möglichkeit verschiedenster Darstellungsvarianten. Dieses biblische Ereignis eignet sich, es in mehrere Teilszenen zu zerlegen, je nach Intention einer wörtlichen Umsetzung des Geschehens oder einer programmatischen Schwerpunktsetzung.<sup>167</sup> Nikolaus konzentrierte seine Darstellung auf die Gruppe der Juden mit Moses an der Spitze des Zuges und entschied sich dabei für den Moment nach der Durchschreitung, in dem fast alle Israeliten bereits festen Boden unter den Füßen haben und das Rote Meer hinter ihnen wieder zusammenflutet. Moses weist mit energischer Handbewegung den Weg, dabei überschneiden Hände und sein vorderes Bein den rechten Bildinnenrand. Er tritt im wörtlichen Sinn heraus, gleichzeitig vollführt er mit dem Oberkörper eine ausgeprägte Rückwendung zu den Nachfolgenden. Die sich hinter ihm drängenden Menschen erwecken – durch die Überschneidungen ihrer Körper – den Eindruck, als ob es sich um eine große Menschenmenge handle. Der Gruppe gehören unbedeckte Kinder an, sie werden auf unterschiedlichste Art in die Szene eingebunden – an der Hand nachgezogen, auf den Schultern reitend, seitlich auf der Hüfte sitzend. Ein Mann hat ein Bündel mit Habseligkeiten geschultert, auf dem obenauf noch ein Hund sitzt. Das letzte der Kinder ist gerade noch zwischen den Wänden des dunkelroten Meeres. Die Farbe des Meeres schließt visuell an den in der Legende angeführten typologischen Bezug zu *Die Taufe Christi*, BAPTISMUS CHRISTI, FIT VIAT DILUTIS CHRISTI BAPTISMA SALUTIS, Abb. 74, an; denn sie entspricht der Farbe des Salbungsöls, das Johannes über Jesu Kopf gießt (hier irrt

---

<sup>167</sup> Wirth 1955, Sp. 612–634.

Röhrig, der von gelblicher Farbe spricht, nur die Wellenlinien sind goldgelb, die farbliche Ausführung des Öls und des Meeres gleichen sich<sup>168</sup>). Himmelsstrahlen scheinen die Menschen voranzuschieben und zeigen die Mitwirkung Gottes an. Die realistisch proportionierten Figuren in lebensnahen, bis in Details stimmenden Körperhaltungen und Bewegungen ergeben eine nachvollziehbare Genreszene.

Es drängt sich die Frage nach möglichen Vorbildern auf. Friedrich Dahm leitet in seiner Dissertation zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes ab, dass es für das Motiv vom jüdischen Volk mitgeführter Kinder eine vom Frühchristentum bis ins 12. Jahrhundert reichende ikonographische Tradition gibt. Er führt eine Reihe von Kodizes an, in denen Kinder vorkommen, die sowohl an der Hand geführt wie auf den Schultern getragen werden.<sup>169</sup> Die Illumination *Der Durchzug durch das Rote Meer* (Abb. 75) aus dem Pariser Psalter, MS gr. 139, fol. 419v (zur Gruppe der sogenannten Byzantinischen Psalter gehörend), Mitte des 10. Jahrhunderts entstanden, sei hier als Beispiel der genrehaften Erweiterung herausgehoben. Wie bei Nikolaus wird ein Kind an der Hand geführt, ein anderes reitet auf den Schultern eines Erwachsenen, im Gegensatz zur Darstellung am Ambo sind diese Kinder allerdings bekleidet. Als Nachweis der Nachhaltigkeit dieser Tradition sieht Dahm die Realisierung dieser Bildidee an einem – in etwa zeitgleich zum Ambo entstandenen<sup>170</sup> – Glasfenster der Kathedrale von Canterbury an (Abb. 76); unmittelbar hinter dem voranschreitenden und wegweisenden Moses – auch hier mit Stab gekennzeichnet – sind zwei bekleidete Kinder die jeweils an der Hand geführt werden. Es lassen sich jedoch, so folgert Dahm, weder die Vielfalt der hier gezeigten Körperhaltungen noch die Nacktheit der Kinder mit byzantinischen oder mit abendländischen Beispielen erklären, ebenso wenig wie die anatomisch annähernd glaubwürdig proportioniert wiedergegebenen Figuren. Er vermutet daher die Wurzeln in antiken Vorbildern.<sup>171</sup> Hier finden sich Darstellungen nackter Kinder allerdings nur im profanen Bereich als Erogen, oder in dionysischen Themen wie Triumphzugs- oder Hochzeitsdarstellungen des Dionysos.<sup>172</sup> Claudia-Maria Behling hat dies 2016, in ihrer Dissertation „Kinderdarstellungen in der Spätantike und im frühen Christentum. Untersuchung der Bildtypen, ihrer Entwicklung und Verwendung“, ebenfalls festgestellt. Sie

---

<sup>168</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 64.

<sup>169</sup> Dahm 1989, S. 20–22.

<sup>170</sup> Datierung nach M. Harrison Caviness. Dahm 1989, S. 22, und Pippal 1994, S. 374, greifen diese Datierung auf. Pippal bezieht sich in ihren Ausführungen allerdings nicht auf den *Durchzug durchs Rote Meer*, sondern auf die realitätsnahe Darstellung der Königin von Saba, die mit negroiden Zügen ebenfalls in einem Feld des Glasfensters abgebildet ist und die auf der entsprechenden Plaque des Tafelwerks als dunkelhäutige Frau dargestellt ist. Pippal stellt demzufolge an den Glasbildern eine ähnliche Tendenz zur Wirklichkeitswiedergabe, wie wir sie bei Nikolaus finden, fest.

<sup>171</sup> Dahm 1989, S. 22–23.

<sup>172</sup> Dahm 1989, S. 25, Behling 2016, S. 69.

betonte, dass Kinder im Regelfall weder in profanen noch in alt- und neutestamentlichen Zusammenhängen nackt präsentiert wurden. Im christlichen Kontext stelle einzig die Opferung Isaaks gelegentlich eine Ausnahme dar.<sup>173</sup> Dahm ging bei seinen Überlegungen davon aus, dass für Nikolaus im westeuropäischen Raum antike Gegenstände nicht nur in Form von Kleinkunst wie Gemmen, Kameen, Elfenbeintafeln u. a. m. zugänglich waren, sondern auch Großskulpturen wie Sarkophage.<sup>174</sup> Demzufolge zog er Sarkophagreliefs, die die Festzüge des Dionysos abbilden, als Beispiele heran: Die Bildausschnitte der jeweils skulptierten Seite stammen von zwei verschiedenen Sarkophagen, einem im Fitzwilliam Museum, Cambridge, Abb. 77, und einem im Louvre, Paris, Abb. 78, befindlichen, beide aus dem 2.–3. Jahrhundert. Vergleicht man nun diese mit den Darstellungen der Kleinkinder der Emailtafel, so wird die Übernahme der Motive aus diesen szenischen Zusammenhängen schlüssig.<sup>175</sup>

Wichtig für die gegenständliche Untersuchung ist die Erkenntnis, dass Nikolaus von Verdun, wie wir es schon bei anderen Emails gesehen haben, Bildideen, vorgefundene Bewegungsmotive verschiedener Epochen und auch unterschiedlicher Thematik für die Bildkomposition seiner Tafel zusammenführte. Im Besonderen lässt sich, für den hier diskutierten Konnex, wieder die Intention nach Ausschmückung des Themas und der Erweiterung des puren Bibeltextes im Sinn einer lebensnahen Erzählweise erkennen. Außergewöhnlich und daher auffallend ist die Tatsache, dass Nikolaus Kinder, wiederum ohne äußeren Anlass, unbekleidet darstellt, selbst das an letzter Stelle zu Fuß gehende Kind hat keinerlei Umhang, und es ist schließlich erneut die Frage nach dem möglichen Grund zu stellen. Vitali argumentierte mit der Autorität des antiken Vorbilds, der aus dem dionysischen Zusammenhang übernommenen nackten Kinderdarstellungen.<sup>176</sup> Dem ist entgegenzuhalten, dass das zeichnerische und technisch ausgereifte Können des Meisters m. E. bei Weitem ausgereicht hätte, die kindlichen Figuren zu bekleiden, eine Fähigkeit, die sich außerdem am Emailbild *Moses zieht nach Ägypten*, I/6, MOSES IT IN EGIPTUM<sup>177</sup>, erweist, in der zwei in Manteltücher gehüllte Kinder abgebildet sind (Abb. 79). In der Überzeugung, dass es eine

---

<sup>173</sup> Behling 2016, S. 135.

<sup>174</sup> Auch Samuel Vitali baute seine Untersuchung zur Antikenrezeption Nikolaus' von Verdun, wie zuvor (Kap. 3.4.2.) besprochen auf dieser, als abgesichert angesehenen, Annahme auf.

<sup>175</sup> Vitali 2002, S. 22. Vitali merkt an, dass der heute im Museum in Cambridge befindliche Sarkophag nur exemplarisch und nicht als direktes Vorbild aufgefasst werden darf. Der gegenständliche Sarkophag wurde erst im 19. Jh. in Südkreta gefunden. Die Frage nach dem direkten Vorbild muss daher vorläufig weiterhin offenbleiben. Dass die römische Sarkophagplastik als eine Art Musterkatalog für Nikolaus gedient haben könnte, sieht Vitali allerdings auch als wahrscheinlich an.

<sup>176</sup> Vitali 2002, S. 42.

<sup>177</sup> Legende der Tafel: IT REDIMAT GENTEM DUX SUB PHARAONE GEMENTEM. Diese Plaque ist auf einer Achse gemeinsam mit *Das Osterlamm*, III/6, der Darstellung *Der Tag der Palmen*, II/6, typologisch zugeordnet.

bewusste Entscheidung Nikolaus' war, die Kinder nackt abzubilden, soll nun an dieser Stelle zugunsten einer neuen Sichtweise argumentiert werden. In dem Bild sind vier Kinder dargestellt, gleich viele wie Erwachsene, daraus lässt sich schließen, dass sie gerade für diese Szene besonders wichtig genommen werden. Es liegt nahe, den Grund in der Bedeutung der Darstellung selbst zu suchen. *Die rötliche Flut bezeichnet geheimnisvoll die reine Flut der Taufe*, lautet die Übersetzung der Bildlegende und spricht damit direkt den typologischen Zusammenhang an. Die bildliche Verbindung zur Taufe wird, wie schon zuvor festgestellt, durch die idente Farbgestaltung des Roten Meeres und des Öls, mit dem Jesus gesalbt wird, geschaffen. In der Zeit Nikolaus' war die Kindertaufe – schon seit Jahrhunderten – die Regel. Die Täuflinge waren dabei stets nackt, dies nicht nur aus praktischen, sondern auch aus symbolischen Gründen, denn die Taufe wird der Geburt in ein neues Leben gleichgesetzt.<sup>178</sup> Die nackten Kinder sind in dieser Szene daher die Repräsentanten des – durch den Durchzug durch das Rote Meer – gerade vollzogenen Taufaktes. Wie die entschlossen ausschreitenden Erwachsenen blicken sie in die Richtung, die Moses ihnen weist – in die Zukunft des neu geschenkten Lebens. Im 1. Johannesbrief 5,6–8 steht: „Dieser ist es, der durch Wasser und Blut gekommen ist: Jesus Christus. Er ist nicht nur im Wasser gekommen, sondern im Wasser und im Blut. Und der Geist ist es, der Zeugnis ablegt; denn der Geist ist die Wahrheit. Denn drei sind es, die Zeugnis ablegen: der Geist, das Wasser und das Blut; und diese drei sind eins.“ Auch diese Aussage hat Nikolaus mit ins Bild aufgenommen – das Rote Meer, das Blut und Wasser in einem abbildet, und der Geist, der durch die Himmelsstrahlen zugegen ist. In der Liturgie wird diese Bibelstelle im Zusammenhang mit der Bedeutung der Taufe verwendet, wobei das Wasser für die Taufe steht, das Blut für das Blut Christi und somit für die Erlösung, an der der Täufling Anteil gewinnt. „Denn ihr alle, die ihr getauft seid, habt Christus angezogen“, Gal 3,27.

Diese drei sehr unterschiedlichen Bilder demonstrieren erneut die Erzählfreudigkeit Nikolaus' von Verdun. Dabei schlägt er assoziative Brücken zu Alltagserfahrungen, wie bei der Katze aus der Arche Noah. Er überträgt Elemente aus der Lebenswirklichkeit, um allegorisch zu verstehende Bilder in den typologischen Zusammenhang einzubinden. Den Durchzug durchs Rote Meer gestaltet er mit genrehaften Charakteren, unter Einbeziehung von Kindern, die er dabei als Medium für den dogmatisch-theologischen Gehalt nutzt. Gemeinsam ist diesen Strategien die Intention der Verlebendigung und der Rekurs auf höchstpersönliche Erfahrungen und Wissen, dies lässt sich speziell bei der Tafel *Das Meer auf den zwölf*

---

<sup>178</sup> Der Vollzug der Taufe an einem nackten Kind blieb bis in die Neuzeit geübte Praxis. Das Gemälde *Melanchthon tauft ein Kind* von Lucas Cranach d. Ä. am linken Flügel des Reformationsaltars in St. Marien zu Wittenberg, 1547, zeigt die entsprechende Taufhandlung.

*Rindern* feststellen, die ein Objekt zum Bildgegenstand hat und somit primär kein Geschehen anspricht. Es zeigt sich aber auch, dass es nicht nur um den Willen zur Narration geht, sondern die lebendigen Details sind auch „Kleider“, sind Ausschmückungen, die die Glaubensinhalte über subjektives Erleben und somit durch Identifikation vermitteln.

### 3.6. Funktion und Bedeutung der Umrahmungen

Das Tafelwerk des Nikolaus von Verdun ist aus vielen Einzelteilen – den großen Bildtafeln, den Zwickelplatten, den Zier- und Schriftleisten – zusammengesetzt; dessen Teile erfüllen unterschiedliche Aufgaben. Die zentral bedeutsamen Platten des typologischen Programms und der Eschatologie sind eingebettet in ein durchgängiges, den Plaques erhöht vorgelegtes Arkadensystem mit Kleeblattbogen, das eine komplexe Rahmenstruktur bildet. Diese Umrahmung bildet gleichzeitig die Zusammengehörigkeit wie auch die Trennung der einzelnen Bilder ab. Sie selbst setzt sich aus den weiteren figurativen Bildtafeln in den Zwickelfeldern, den Schriftleisten des Widmungsverses und den die Gesamtarchitektur komplettierenden Platten mit Darstellungen von Doppelsäulen, den Schmuckleisten und -bändern zusammen. Die Leisten der Tituli und der Legenden, die unmittelbar die Bilder umrahmen, liegen auf einer eigenen Zwischenstufe etwas höher als die Bilder, aber abgestuft von der äußersten. Diese voneinander getrennten Schichten entsprechen der jeweiligen Funktion: so gibt die äußerste Ebene die Ausformung der Gesamtstruktur vor, die zweite Ebene stellt den inhaltlichen Bezug zum Einzelbild, mit dem sie eine ideelle Einheit bildet, her und die tiefste Schicht birgt die großen Bildtafeln; die Schrägansicht des Tafelwerks in Abb. 80 verdeutlicht diese skulpturale Architektur des Tafelwerks.

Jedes Bild verfügt damit über einen klar definierten eigenen Platz, durch die gegebene Staffelung kann sogar berechtigt von einem eigenen Raum für jedes Bild gesprochen werden. Eine von der Forschung bisher nicht beachtete Besonderheit ist, dass Nikolaus von Verdun dieser Vielfachrahmung noch einen weiteren im Bildfeld gelegenen Rahmen hinzufügt. Das mag daran liegen, dass westliche Bilder, unabhängig ob Illuminationen der Buchmalerei oder Emailplaques, meist eine Umrahmung aufwiesen, die gewöhnlich den Zweck hatte, die Darstellungen von der Umgebung abzusetzen, eine Notwendigkeit, die beim Tafelwerk hingegen nicht gegeben wäre.

Jede einzelne Tafel der Amboverkleidung hat eine feuervergoldete Randumfassung, in der auch die Schrauben, früher die Nägel, zur Befestigung der Platten am Untergrund sitzen und die daher in erster Linie eine technische Funktion erfüllt. Darüber hinaus ist jedes Email mit

zumindest einem blauen Streifen und einer dünnen goldfarbenen Linie gerändert. Dieser innerbildliche Rahmen gibt eine zusätzliche Bildfeldgrenze an, dessen Waagrechte dient als Untergrund, auf dem Bodenwölbungen und Interieur errichtet werden und von der aus Pflanzen emporwachsen. Die hochlaufenden Begrenzungslinien werden bei etlichen Bildern konzentrisch vervielfacht und breit gestaltet. In den beiden frühen (gedacht in Lese- und Produktionsreihenfolge) Tafeln<sup>179</sup> *Die Geburt des Herrn* (Abb. 6) und *Die Beschneidung Samsons* (Abb. 13) werden sie als Ersatz für Baulichkeiten verwendet und Vorhänge daran angebracht. Die „Befestigung“ befindet sich in beiden Fällen an der Goldlinie, dieser verleiht Nikolaus von Verdun dadurch die Eigenschaft eines materiellen Körpers, die farbigen, breiteren Streifen hingegen scheinen eher eine ätherische, ephemere Erscheinung zu sein. Dieser Gebrauch zeigt, dass die Umrahmung in ihrer differenzierten Ausführung über unterschiedliche Eigenschaften verfügt und daher verschiedene Wesenheiten darstellt. Die Verbindung der Goldlinie mit Bildelementen, deren Benutzung als Baulichkeit lässt erneut an Buchmalerei und historisierte Initialen denken.<sup>180</sup> Dieser unmittelbare Bezug ist bei den später produzierten Plaques nicht mehr zu finden; die Umrahmung wird hingegen mit mehrfachen Farbstreifen verstärkt ausgezeichnet und verändert dadurch ihren Charakter. Die besonders breit ausgeführten Rahmenstreifen dienen auch nicht mehr als einfache Grundlinien, sondern fungieren zuweilen auch als eigentliche Standfläche, als unmittelbarer Untergrund für die Figuren, und werden in diesen Fällen zu einer Bühne mit seichter Tiefe.

Ein Beispiel hierfür ist die Plaque *Die Traube auf der Stange*, III/9, BOTRUS IN VECTE, VECTE CRUCIS LIGNUM BOTRO CHRISTI LEGE SIGNUM, Abb. 20. Diese Platte ist in der zentralen Spalte des Tafelwerks gemeinsam mit der Tafel *Die Opferung Isaaks*, I/9, Abb. 43, typologisch auf *Das Leiden des Herrn*, II/9, Abb. 8, bezogen.

Die alttestamentliche Geschichte handelt von den beiden Kundschaftern, die von Moses ins gelobte Land ausgesandt worden waren und die mit einer riesigen Traube auf einer Stange zurückkehrten, ein schon in frühchristlicher Zeit symbolisch aufgefasstes Ereignis. Die Männer stehen für das Alte und Neue Testament, die Traube auf der Stange bedeutet Christus am Kreuz; dem typologischen Gedanken entsprechend, wendet sich der Vorgehende (das Alte Testament) um und richtet seinen Blick auf die Traube.<sup>181</sup> Nikolaus gestaltete die Szene als ausgeprägte Anstrengung der beiden Kundschafter. Sie tragen gemeinsam die übergroße, schwere Traube auf einer Stange. Diese haben sie jeweils auf ihrer linken Seite geschultert,

---

<sup>179</sup> Gemäß der in der Forschung anerkannten Reihenfolge ihrer Entstehung, u. a. bei Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 32–33.

<sup>180</sup> Pächt 2004, S. 92–93. Der o.e. Hinweis folgt der Differenzierung Otto Pächts in bewohnte und historisierte Initialen in der Buchmalerei, entsprechend der Entwicklung im 12. Jh.

<sup>181</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 72–73. Bibelstelle: Num 13,1–26.

sie treten mit festen Schritten auf diesem schmalen Boden auf und stützen sich beide mit ihrem anderen Arm auf hohe Stöcke, um die Last bewältigen zu können. Die Röcke ihrer knielangen Tuniken schwingen mit der Bewegung mit, die definierte Muskulatur ihrer teilweise entblößten Beine und Arme bezeugen den Kraftakt, den die Last erfordert. Die Szene ist nicht verortet, nicht die geringste Andeutung einer Landschaft findet sich im Bild, nur das den Tafelrand entlang verlaufende Streifenband definiert den Aktionsbereich. Das breite Band gliedert sich in zwei Farbverläufe – von Weiß zu Blau und von Blau zu Weiß –, diese sind durch eine feine Goldlinie geschieden, eine weitere grenzt es vom inneren Bildfeld ab, dem tiefblauen Bildhintergrund. Die klaren Kanten der Goldlinien in den unteren Bildecken betonen die konzentrische Farbanordnung, dadurch kreieren sie einen seichten Bildraum (eine „Bühne“) sowie einen sphärischen Luft- und Lichtrahmen für die Figuren. Die leichte Froschperspektive und das Fehlen jeglicher Landschaftsangabe begünstigen den Eindruck, in die Weite des Himmelsraumes zu blicken. Der scheinbare Rahmen stellt aber keine Bildbegrenzung dar, denn die Hände und Arme des vorderen Mannes überragen diesen und die Stange reicht sogar in die goldfarbene Zone der Befestigungsleiste. Der zweite Träger tritt mit seinem hinteren Fuß zur äußersten Linie und verdeckt in diesem Abschnitt ebenfalls den Farbenbogen. Das Heraustreten betont die Präsenz und Plastizität der Figuren. Der völlige Mangel an Verortung in irdischer Wirklichkeit verankert diese Darstellung mit ihrer Symbolkraft in der geistigen Welt. Nikolaus zeigt auf, dass es zu den Ideen der Geisteswelt keine Grenzen gibt, die Bilder ermöglichen die Begegnung mit ihnen. Die naturalistisch gestalteten Figuren erscheinen wie ein Verweis auf reale, frühere Ereignisse – durch ihr überzeugendes Agieren, das Heraussteigen aus dem Bildfeld sind sie wie Erinnerungen, die traumhaft auftauchen und die durch ihre Verlebendigung zur Vision werden.

Die Qualität des Rahmens als rundum laufender farbiger Lichtbogen verleiht dem ganzen Bild eine Aura, eine Gloriole, mit noch weiterführender Bedeutung. Ein Vergleich drängt sich auf: auch die Nimben der Heiligen am Ambo sind mehrfarbig gestreift ausgeführt. Dies lässt den Schluss zu, dass das farbig umrahmte, ortlose Geschehen somit ebenfalls als geheiligt ausgezeichnet werden soll. Besonders bedeutsam aber ist die mit der Gloriole visuell verdeutlichte typologische Verbindung zur unmittelbar darüber befindlichen Kreuzigungsdarstellung, der Tafel *Das Leiden des Herrn* (Abb. 8), bei der die gesamte Szene von kosmischem Licht vielfach hinterfangen und verklärt ist.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Die Tafel *Das Leiden des Herrn*, PASSIO DOMINI, wird im Kapitel 3.1.2. Intertabulare Beziehungen ausführlich besprochen.

Das Motiv des Übertretens/Überragen des Rahmens ist am gesamten Tafelwerk zu beobachten, es wurde jedoch bei Stilanalysen in der Forschung bisher wenig beachtet. Bei Buschhausen allerdings findet sich ein kurzer Kommentar. Er stellte fest, dass im maasländischen Gebiet nachweislich Buchvorlagen für die Gestaltung von Emailbildern verwendet worden seien, die zu diesem Ergebnis geführt hätten. Für Nikolaus von Verdun, der in dieser Goldschmiede-Tradition steht, leitete er kurzerhand daraus eine Vorbildwirkung ab, die zum Gestaltungsprinzip für seine nahsichtigen Ausführungen geworden sei.<sup>183</sup> Diese Sichtweise greift m. E. zu kurz. Das Motiv mag über die Buchmalerei in die Emailkunst gekommen sein, aber jedenfalls lange vor Nikolaus von Verdun. Die hier untersuchten Beispiele zeigten, dass es für Nikolaus eher eine künstlerische Entscheidung war, zugunsten einem bewussten Einsatz als wirkungsvolles Stilmittel, das er bei einigen Darstellungen einsetzte, bei anderen wieder nicht. Es lässt sich feststellen, dass es in der 2. H. des 12. Jahrhunderts in der westlichen Kunst längst einer allgemein verbreiteten Bildauffassung entsprach. Der Einsatz des Motivs des Überragens und Überschreitens ist m. E. dem Schichtenraum verpflichtet, durch dieses Detail wird der Vordergrund des Dargestellten festgelegt. Dem Rahmen kommt dennoch die Rolle der Hervorhebung der Bedeutung des Bildes und des Zusammenhalts zu, was zum besseren Verständnis des Bildes beiträgt. Grundsätzlich ist aber festzustellen, dass dies in der Goldschmiedekunst nicht generell verbreitet war, wie es sich auch bei zuvor besprochenen maasländischen Vergleichsbildern dieser Arbeit zeigen lässt, beispielsweise bleiben die Darstellungen der Emailbilder der *Geburt Christi*, Abb. 7, und *Kreuzigung Christi*, Abb. 27, auf ihr eingerahmtes Bildfeld beschränkt.<sup>184</sup> Demzufolge darf angenommen werden, dass es sich nicht (immer) einfach um „blinde“ Nachahmung oder Übertragung der Buchillustrationen handelte, sondern diese Bildgestaltung auch schon bei Goldschmiedearbeiten der vorangehenden Künstlergeneration im Rhein-Maas-Gebiet bei herausragenden Werken eigenständig eingesetzt und gestaltet wurde. Stellvertretend hierfür wird noch auf die im Kapitel 3.3. *Dramatik* besprochenen Darstellungen von Apostel-Martyrien (Abb. 41 und Abb. 42), aus der Zeit um 1140, zurückgegriffen. Diese Emailbilder, wie auch alle weiteren Plaques am Stavelot-Tragalter, sind stets von einem annähernd gleich breiten Goldstreifen, der die Trennung zwischen den einzelnen Tafeln markiert und auch den Titulus trägt, umfasst. Im Inneren der Bildfelder, sowohl in der oberen als auch in der unteren Bildhälfte, sind jeweils Bereiche durch goldfarbene Linien abgegrenzt; sie sind teils geradlinig, teils gewellt ausgeführt. Sie

---

<sup>183</sup> Buschhausen 1980, S. 93–94.

<sup>184</sup> Wie bei deren erster Beschreibung erwähnt, gehören diese Platten vermutlich zusammen und waren möglicherweise Teile eines untergegangenen Kreuzfußes aus Saint-Denis.

definieren Handlungsfelder und separieren das irdische Geschehen vom göttlichen Wirken – der segnenden Hand. Ungeachtet dieser Grenzziehungen im Bildinneren stellt der goldene Rahmenstreifen rund um den Tafelrand keine verbindliche Grenze dar. Bei der Tafel mit der Darstellung des Martyriums des Apostels Jakobus (Abb. 42) steht der köpfende Soldat mit einem Fuß auf dem Goldrand und seine Schwertscheide überragt sogar die ganze Breite des Rahmens, die kronenartige Kopfbedeckung des Befehlsgebers reicht am oberen Rand bis in den Titulus (sic! DECOLLATIO JACOBI) hinein. Am Bild der Häutung des Bartolomäus (Abb. 41) ragt dessen linkes Bein über den Rand und auch der Schinder steht außerhalb der als Boden definierten Fläche. Diese Darstellungen zeigen, dass es bei der Rahmung nicht um ein dreidimensionales räumliches Grenzverständnis geht, es keine *Einrahmung* ist, sondern ein Mittel zum Bildverständnis: Die wichtigste Aktion ist im Vordergrund, der vordersten Schicht und der Hintergrund bestimmt sich durch teilverdeckte, gestaffelte Figuren, sowie auch vom Rahmen beschnittene Figuren. Es erweist sich also schon in der Zeit um 1150–1160 in der maasländischen Kunst als bewusst angewandtes Stil- und Hilfsmittel, einerseits um den Schichtenraum zu organisieren, und andererseits um gleichzeitig zur Verlebendigung der Szene beizutragen.

Nikolaus, der unser Tafelwerk eine knappe Generation später anfertigte, hat, wie diese Untersuchung zeigt, Rahmungen äußerst differenziert und verfeinert eingesetzt und dabei ihre Wirkungsmöglichkeiten ausgeweitet. Im Verlauf der Produktion machte er unterschiedlich Gebrauch davon und brachte damit eine zunehmend geänderte Auffassung zum Ausdruck. Das reicht von der Bestimmung als Teil des Interieurs – Befestigung des Vorhangs auf den Plaques *Die Geburt des Herrn* (Abb. 6) und *Die Beschneidung Samsons* (Abb. 13) – bis zur heiligenden Auszeichnung der Szene, der transzendentalen Lichterscheinung bei der Kreuzigungsdarstellung *Das Leiden des Herrn* (Abb. 8) sowie der Lichtspiegelung bei *Die Traube auf der Stange* (Abb. 20).

Das Hereinragen der Figuren in den Raum der Betrachter\*innen, die Rahmenüberschreitungen sind auf mehrfache Weise wirksam: (1.) als Verlebendigung, im Sinne von Verstärkung des narrativen Charakters und Induzierung von Bewegung, wie am Beispiel *Die Traube auf der Stange* (Abb. 20) zu sehen war; (2.) zur Erzeugung von räumlicher Tiefe, wie in der Plaque *Das Grab des Herrn* (Abb. 9); (3.) zur Ausweitung der monumentalen Inszenierung wie bei *Samson mit dem Löwen* (Abb. 46) – im Kapitel 3.3. *Dramatik* beschrieben –, bei dem der innerbildliche Rahmen außerdem zum beteiligten Akteur weiterentwickelt wurde. Die Grenzüberschreitungen machen die Darstellungen zu gegenwärtigen, anwesenden Erscheinungen, dies gilt im besonderen Maß für die Typen und

Szenen, die als Präfiguren Christi zwar ungleichzeitig existieren, aber in dieser Gestaltung als immerwährende Wahrheit präsent sind.

### 3.7. Rolle und Wirkungsweise der Zwickelfiguren

Die Emailtafeln mit den Bildern der Heilsgeschichte sind, wie schon zuvor beschrieben, in ein umfassendes Rahmensystem eingebunden. Die besondere Ausführung der Amboverkleidung ist in etlichen Elementen an den Konventionen der Architektur von Reliquienschreinen orientiert. Im Wesentlichen sind dies die Zitate von Bauteilen wie die Gliederung mittels Blendarkaden mit Kleeblattbogen und die vollflächige Ausgestaltung in einer Horror-vacui-Gesinnung. Die zwischen den Kleeblattbogen entstehenden Flächen – die Zwickelfelder – sind zur Gänze Darstellungen von Halbfiguren gewidmet. Entsprechend der dreiteiligen Registergliederung des Tafelwerks entstehen so drei Reihen mit unterschiedlichen Gruppen an Figuren. In der obersten Zone sind Engel abgebildet, in der mittleren Reihe sind Propheten und Könige des Alten Testaments dargestellt und zuunterst personifizierte Tugenden, zur Illustration der Ordnung ist hierfür die zentrale Achse (9. Spalte) des Tafelwerks in Abb. 81 beigelegt.

Darstellungen von Figuren, die das Tafelwerk bevölkern, denen aber keine eigenständige szenische Aufgabe zugeordnet ist, werfen, wenn man den Fokus der Untersuchungen auf Narration gerichtet hat, die Frage auf, welche Funktion und Wirkung sie im Rahmen des Gesamtprogramms des Tafelwerks erfüllen können. Sind sie nur dekoratives Beiwerk oder entfalten sie ein eigenes Leben? Auf die Klärung dieser Fragen und die Erfassung der Charakteristika der einzelnen Figurengruppen richtet sich der folgende Abschnitt.

Die Engel, Bewohner der himmlischen Sphäre, sind ganz eindeutig verortet, nicht nur, dass sie sich in der obersten Reihe befinden, sondern allen ist auch ihre eigene gewellte Wolkenbank beigegeben, aus der sie herausragen (Abb. 82, Abb. 83). Auch durch ihre Flügel sind sie unverkennbar bestimmt, ihre Köpfe sind von Nimben umfasst, darüber hinaus sind sie eine vielgestaltige Schar.<sup>185</sup> Manche wirken eher weiblich, andere männlich, sie tragen verschiedene Frisuren, ganz schlichte oder aber kostbar anmutende, ornamental geschmückte Kleidung. Sie sind aufmerksam und beziehen sich auf die Geschehnisse in den Bildtafeln. Die meisten blicken zur Seite, in Richtung einer der benachbarten Tafeln, als verfolgten sie die Vorkommnisse mit Interesse. In Einzelfällen beteiligen sie sich explizit. Die Triade mit den

---

<sup>185</sup> Die beim Umbau der Amboverkleidung in die heutige Form des Verduner Altars hinzugekommenen Engel in den Zwickelfeldern zwischen der 7. und 8. sowie der 10. und 11. Kolumne haben zusätzlich eine Sternenreihe im Nimbus.

Geburtsdarstellungen, 2. Spalte, wird durch die Zuwendung der Engel beider Seiten besonders herausgehoben: Der rechte Engel hebt hinweisend beide Hände, eröffnet gewissermaßen einen Dialog mit dem Engel gegenüber, der sich bereits, in Profilansicht, auf die Ereignisse – die Nativitas-Szenen von Isaak, Jesus und Samson – konzentriert (Abb. 82).

Manche Engel präsentieren sich frontal und nehmen auf diese Art Kontakt mit dem betrachtenden Publikum auf. Als umrahmendes Engelspaar kommt dies nur einmal am Tafelwerk vor (Abb. 83). Die beiden Engel flankieren die zentrale und wichtigste Achse (Gesamtansicht in Abb. 81) mit der Kreuzigungsdarstellung, der Tafel *Das Leiden des Herrn* (II/9) und den beiden typologisch zugehörigen Plaques *Die Opferung Isaaks* (I/9) und *Die Traube auf der Stange* (III/9). Wie der Engel der Verkündigung bei Christi Geburt wenden sie sich direkt an die Betrachter\*innen, binden sie in das Leiden Christi ein und machen sie zu Beteiligten.

Auf ein Detail am Rande sei ebenfalls noch verwiesen – für den ornamentalen Bordürenschnuck am Gewand des linken Engels (Abb. 83) setzte Nikolaus von Verdun (Pseudo-) Kufischriftzeichen ein, wie er sie am Ambo in Variationen mehrfach verwendete, so z. B. ist in allen drei Beschneidungsszenen mindestens ein Kleidungsstück mit einem ähnlichen Band gesäumt.<sup>186</sup> Die Verwendung von Kufimotiven war in dieser Zeit besonders im maasländischen Raum weit verbreitet, sodass man fast von einer Mode sprechen könnte, aber auch bei etlichen Werken aus dem Salzburger Raum finden sich regelmäßig Verzierungen und ornamentaler Schmuck damit. So ist die schon früher als Vergleichsbeispiel herangezogene Miniatur *Einzug Christi in Jerusalem* aus dem Perikopenbuch von St. Erentrud mit einer rundum laufenden Kufi-Zierleiste eingerahmt (Abb. 21). Die Verwendung dieser Motive stellt einen klaren Bezug zum Heiligen Land her, wurden doch Kenntnis und Vertrautheit damit über den Levante-Handel, diplomatische Geschenke, über Pilgerreisen und Kreuzfahrer vermittelt. Im Wissen, dass diese Zeichen aus dem Heiligen Land stammen, erfahren die dargestellten Geschehnisse mit dem Gebrauch dieser Motive, ganz besonders da sie im Tafelwerk als Schmuckelement der Bekleidung dienen, eine direkte Verortung und sind ein zusätzlicher, erzählerisch bedeutsamer Beitrag.

Die Engel, als Boten Gottes, bezeugen mit ihrer Präsenz die Heiligkeit aller Darstellungen und unterstützen gleichzeitig das Überbringen der Erlösungsbotschaft.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 33. In seinen Anmerkungen zu Technik und Stil des Meisters Nikolaus merkt Röhrig an, dass die kufische Schrift als dekoratives Element in der Maaskunst Tradition hatte.

<sup>187</sup> Vgl. Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 26. Röhrig vertritt einen explizit theologischen Standpunkt, für ihn sind die biblischen Szenen Zeichen der Gnadenvermittlung und die Engel die Mittler der Gnaden zwischen Gott und den Menschen.

In den Zwickelfeldern des zweiten Registers sind Brustbilder von Propheten und Königen des Alten Testaments, die jeweils auch namentlich bezeichnet sind, gereiht (Abb. 84, Abb. 86). Außerdem findet sich in dieser Gruppe noch der Apostel Paulus, als Ausnahme eingefügt (Abb. 85). Unter den Figuren sind alle Altersstufen vertreten, sie entsprechen dem bereits beschriebenen männlichen Schema – von bartlos über kurzer bis langer Bart und altersgemäßer Faltenbildung. David, der am Ambo insgesamt fünfmal vorkommt, ist unterschiedlich alt und physiognomisch nicht identisch abgebildet – wobei zwei Bilder von ihm, jene der mittleren Altersstufe, gewisse, wohl typusbedingte, Ähnlichkeiten aufweisen; zur Demonstration der Diskrepanzen beispielhaft zwei Abbildungen Davids, wie sie links und rechts der Darstellung der Auferstehung, *Das Osterlamm*, positioniert sind (Abb. 84). Ein narrativer Beitrag mittels Physiognomie ist hier offensichtlich nicht intendiert. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass die Zwickelfiguren unter Beteiligung der Werkstatt Nikolaus' gefertigt wurden, was zu den markanten Unterschieden geführt haben könnte. Das Gleiche gilt für Jesaja (viermal am Emailwerk), er begegnet einem ebenfalls von ganz jung bis alt. Alle anderen scheinen nur einmal am Ambo auf. Die Abbildung von Paulus ist in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall, einerseits gehört er als einer der Autoren des Neuen Testaments nicht der Gruppe der Propheten an und andererseits weicht seine Darstellung gänzlich vom Schema der Kopftypen ab: eine ausgeprägt hohe Stirn, schütterer Haarwuchs mit Seitenlocke geben dem Kopf porträthafter Charakter (Abb. 85). In der Forschung führte dies zur Vermutung, dass es sich um ein Selbstporträt von Nikolaus von Verdun handeln könnte.<sup>188</sup> Diese Überlegung scheint mir nicht nur aus den angeführten Gründen plausibel, sondern überzeugt auch, wenn man das Vorgehen von Schreibern von Kodizes als Vergleich heranzieht: In jener Zeit war es durchaus üblich, dass sich Buchschreiber am Ende ihres Werkes Gott empfohlen oder sogar ihren und den Namen des Auftraggebers angaben, verbunden mit der Hoffnung, sie mögen in das Buch des Lebens eingetragen werden.<sup>189</sup> Für diese Schlussfolgerung spricht auch, dass in dem Emailbild *Das himmlische Jerusalem* die zentrale Figur im Schoße Abrahams Paulus' Gesichtszüge aufweist (Abb. 53).<sup>190</sup>

Alle Figuren dieser Reihe halten eine Schriftrolle in ihren Händen, auf denen überwiegend Anfangsworte einer ihrer Verkündigungen zu lesen sind, nur einzelne Spruchbänder sind leer.

---

<sup>188</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 84.

<sup>189</sup> Jakobi-Mirwald 2004, S. 153. Jakobi-Mirwald bringt u. a. als Beispiel für Selbstnennungen oder Selbstdarstellungen folgendes Kolophon: „Domnus abbas Reginbertus auctor libri huius. et frater Ruotpertus scriptor. in libro vitae scribantur, et in memoria eterna habeantur.“ (Der Abt Reginbert ist der Urheber dieses Buches und der Bruder Ruotpert ist der Schreiber. Sie mögen ins Buch des Lebens eingetragen und in ewigem Gedächtnis bewahrt werden.)

<sup>190</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 85. Röhrig weist auf eine Figur mit den gleichen Gesichtszügen wie Paulus in der Bildmitte der Darstellung *Das himmlische Jerusalem* hin.

Die Texte sind den Darstellungen der großen Bildtafeln zugehörige Prophezeiungen. Floridus Röhrig hat bei seinen Untersuchungen sämtliche Zitate der Spruchbänder hergeleitet und den entsprechenden Bibelstellen zugeordnet. Unter Einbeziehung der Blickrichtung der Figuren identifizierte er dabei einige wenige falsche Platzierungen der Zwickeltafeln, die einerseits dem Umbau zu einem Flügelaltar 1331 und möglicherweise auch Restaurierungen zuzuschreiben sind.<sup>191</sup> Der Bezug zur jeweiligen Tafel wird in der Regel durch die Hinwendung des Propheten zum Bild hergestellt, gelegentlich unterstützt durch eine hinweisende Geste, oder es wird mittels Handzeichen und sogar gehobenem Arm und Zeigefinger Aufmerksamkeit eingefordert (wie bei David in Abb. 84). Am wirkungsvollsten ist dies bei Jesaja im Zwickel zwischen dem Emailbild der Kreuzigung – *Das Leiden des Herrn* – und jenem der Grablegung – *Das Grab des Herrn* – umgesetzt (Abb. 86), also wieder entlang der zentralen (heute der 9.) Bildachse des Tafelwerks (Gesamtabbildung der Spalte, Abb. 81). Es ist das einzige Prophetenbild in Frontalansicht und bekommt in dieser Form eine zweifache Funktion: (1.) Durch die Wiederholung des Motivs der Frontaldarstellung wie jener der Engel im obersten Register, ist es formal ebenfalls an der zuvor beschriebenen Betonung der Achse der Kreuzigungsdarstellung beteiligt. (2.) Inhaltlich hingegen bezieht es sich mit seinem Spruch auf die anschließende Darstellung der Grablegung.<sup>192</sup> Damit erweist sich, dass die Propheten, gleich den Engeln, auch zur Verdeutlichung von Bedeutung in Szene gesetzt werden. Die permanente Referenz auf ihre Verheißungen gibt ihnen außerdem die Rolle von Lehrern, die zur weiteren Auseinandersetzung mit den spirituellen Weisheiten über die Darstellungen in den Hauptbildern hinaus aufrufen. Das Prinzip der Verknüpfung der Weissagungen mit den Bildern der neutestamentlichen Heilsgeschichte spiegelt aber vor allem das typologische Grundverständnis für das Programm am Ambo wider, die direkte Beziehung zwischen Verheißung – dem Prophetenwort – und Erfüllung.

In diesem Zusammenhang ist nun erneut auf die Aufnahme Paulus' in die Prophetenreihe zurückzukommen, soweit ich sehen konnte, hat noch niemand einen möglichen Grund dafür formuliert (außer, dass er sich als Ausnahmeerscheinung in dieser Reihe für die künstlerische

---

<sup>191</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 58–86. Kapitel *Erklärung der einzelnen Bilder*. Damit die Blickrichtung mit dem Spruch übereinstimmt, müsste beispielsweise die Tafel mit Moses und dem Text: OMNIS MASCULUS, nach Gen 17,10: „Alles Männliche werde bei euch beschnitten“, von links oberhalb der Beschneidung Christi, II/3, auf die rechte Seite platziert werden. Sie würde Platz tauschen mit der Jesaja-Tafel, die sich zurzeit rechts befindet. Jesajas Text wiederum ist die Weihnachtsprophetie: PARVULUS (enim natus est nobis, et filius) DA (tus est nobis), Is 9,5. – „Ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns geschenkt, der wird tragen die Herrschaft“, gehört dementsprechend zur *Geburt Christi*, II/2.

<sup>192</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 74–75. Diese Tafel ist in der heutigen Form des Verduner Altars von der Tafel der Grablegung Christi durch den Umbau von 1331 getrennt. Der Spruch: ET ERIT SEPULCRUM EIUS GLORIOSUM ist aus Is 11,10. Gemäß Übersetzung bei Röhrig: „Herrlich wird seine Ruhe sein.“ In der Einheitsübersetzung: „Sein Wohnsitz ist prächtig.“

Selbstdarstellung anbietet). Die Entscheidung zugunsten Paulus' bei der Suche nach einer Außenseiterfigur innerhalb der Prophetenreihe lässt sich mit dessen Schriften argumentieren, in denen er mehrmals typologische Überlegungen anstellte.<sup>193</sup> Damit empfiehlt er sich als biblischer Brückenbauer zwischen dem Alten und dem Neuen Testament, denn er war der Erste, der die Grundideen für das später entwickelte theologische Konzept der Typologie formulierte.

Die Vielgestaltigkeit in der Prophetenreihe weicht von dem erzählerischen Prinzip des Wiedererkennens der Personen und der dadurch gegebenen Historizität, wie es für den Bildzyklus der Heilsgeschichte gegeben ist, ab. Die überzeitliche Gültigkeit der Prophezeiungen wird dadurch noch mehr in den Vordergrund gerückt.

Die dritte Gruppe im untersten Register – die personifizierten Tugenden – sind wie die Propheten alle einzeln bezeichnet, jede kommt nur einmal am Ambo vor (Abb. 87, Abb. 88, Abb. 90). Gemäß der ikonographischen Tradition sind die Figuren weiblich. Auch sie sind abwechslungsreich und ungeachtet ihres knappen Bildfeldes durchaus bewegt ausgeführt. Wie man erwarten möchte, sind manche mit ihren konventionellen Attributen abgebildet, so hält beispielsweise IUSTICA eine Waage in der Hand. FORTITUDO wiederum, die als stimmig zugeordnete Tugend sich auf die Darstellung *Samson mit dem Löwen* bezieht, spiegelt Samsons Kraftakt wider (Abb. 87): sie zieht wie er vor Anstrengung die Stirn kraus und ist somit auch als Nebenfigur mimisch durchgestaltet.

Nicht alle Tugendfiguren haben Beifügungen, manche heben nur ihre Hände im Zeige- und auch Sprechgestus. Auffällig ist, dass von den insgesamt 18 Darstellungen (der ursprünglichen Amboausführung) zehn Tugendfiguren ein Spruchband in den Händen halten, wovon nur eines einen Text enthält. Dabei handelt es sich um SAPIENCIA (Abb. 88), auf ihrem Band steht geschrieben: „DOMINUS POSSEdit ME“ (in initio viarum suarum).<sup>194</sup> Dieses Zitat ist dem Kapitel *Die Weisheit als Gabe Gottes* entnommen, Spr 8,22: „Der Herr hat mich geschaffen im Anfang seiner Wege, / vor seinen Werken in der Urzeit“. Dieser Spruch war im 12. Jahrhundert auch in der Liturgie in Verwendung, so findet er sich beispielsweise im erhalten gebliebenen Antiphonar aus St. Gallen, Cod. Sang. 388 (Abb. 89, Anfangsworte in der fünften Zeile von unten), oder auch in einem Missale, verwahrt in der oberösterreichischen Landesbibliothek (Linz, AT-OOeLB, Hs.-286). Daraus kann geschlossen werden, dass dies für Eingeweihte vertraute Worte aus Stundengebete und

---

<sup>193</sup> Beispiele hierfür wären u. a. Röm 5,14: „Adam aber ist die Gestalt, die auf die Kommenden hinweist.“ In 1 Kor 10,1–13 setzt er den Auszug der Israeliten aus Ägypten der Taufe gleich.

<sup>194</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 73. Spruchergänzung und Verweis auf die entsprechende Bibelstelle von Röhrig, auch merkt er an, dass der Text schon früh auf Christus – die ewige Weisheit – gedeutet wurde.

Messfeiern waren und wohl auch sind. So löst die SAPIENCIA-Figur eine ähnliche Wirkung wie der Verkündigungengel aus dem Emailbild mit der Darstellung von Christi Geburt aus – einen spontanen Aufruf eines (inneren) Gesangs, mit der gedanklichen Vervollständigung des Textes. Diese Zwickeltafel befindet sich links von dem Emailbild *Die Traube auf der Stange*, III/9, somit vor der 9. Achse, der zentralen Spalte mit der Kreuzigungsdarstellung, die damit auch in der Reihe der Tugenden speziell akzentuiert begleitet wird.

Neun Tugendfiguren halten unbeschriebene Spruchbänder in ihren Händen (als Beispiel OBEDIENCIA, Abb. 90), eine zusätzliche Information oder Bezugnahme wird nicht mit angeboten, die Spruchbänder sind somit zu einem Zeichen reduziert, zu dem Zeichen für Rede.<sup>195</sup> Ihre breite bildliche Präsenz innerhalb der Tugenddarstellungen gibt ihnen programmatisches Gewicht – sie sprechen uns an – sie haben uns etwas zu sagen! Sie fordern zu weiterer gedanklicher Auseinandersetzung auf, um diese Leerstellen zu schließen. Röhrig erklärt die Präsenz der Tugenden aus theologischer Sicht – die biblischen Szenen seien Sakramente im weiteren Sinn und daher Zeichen der Gnadenvermittlung, demzufolge sind die Tugenden die Früchte der durch die Sakramente geweckten Gnade.<sup>196</sup> Doch ihre Bedeutung beruht nicht alleine auf ihrer Symbolik, denn unter Beachtung der hier erkannten dialogischen Wirksamkeit der Tugenden werden didaktische Intentionen in der Gestaltung des großen Emailwerks ganz besonders deutlich.

Versucht man nun die Untersuchungsergebnisse zusammenzufassen, sticht als Erstes die gemeinsame Charakteristik hervor – in ihrer Gesamtheit handelt es sich um ein System von Appellfiguren. Sie gestikulieren, um die Aufmerksamkeit auf die großen Emailbilder zu lenken, sie nehmen teilweise direkten, auffordernden Blickkontakt auf und zeigen dabei Bedeutung und, durch die Beteiligung der Engel, Heiligkeit an. Als Personen sind sie selbst nicht direkt am Geschehen beteiligt, aber sie erhöhen die Glaubwürdigkeit des Dargestellten und der Integrität der handelnden Protagonisten. Greift man den Gedanken auf, dass Erzählen ein kommunikativer Akt sei, so kann die Schar der Appellfiguren als Chor, der das Publikum in die Geschichten „hineinzieht“, gesehen werden. Sie deuten und kommentieren aus dem Off und die Propheten zitieren ihre eigenen Botschaften. Ihre Worte, Weissagungen aus dem Alten Testament, wirken als Verstärker der typologischen Denkungsart und dienen gleichermaßen der Beweisführung, dass Christus der verheißene Messias ist. Die Tugenden nutzen die leeren Spruchbänder als spezifische Stimuli, um einen fiktiven Dialog über die

---

<sup>195</sup> Vgl. Wittekind 1996, S. 363 und S. 366. Nach Wittekind findet sich das Phänomen leerer Spruchbänder seit ca. 1200.

<sup>196</sup> Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 26.

Tugendhaftigkeit der Vorbilder zu eröffnen, und rufen als moralisierende Instanz zur Reflexion auf, um die Bedeutung und Relevanz für die eigenen Handlungen zu erkennen.

## 4. Schlussfolgerungen

Der Goldschmied Nikolaus von Verdun hat das überzeitliche theologische Konzept der Typologie, der Einheit von Altem und Neuem Testament, mit dem Prinzip des bildlichen Erzählens als erlebbare Dimension unterlegt. Die Analyse der ausgewählten Tafeln aus der neutestamentlichen Heilsgeschichte hat gezeigt, dass diese nicht nur als Ordnungsprinzip für die Reihenfolge der einzelnen Kolumnen zur vertikalen Verbindung von Antitypus und den zugehörigen Typen dienten, sondern dass sie in distinguierender Erzählweise als zusammenhängende Geschichte rezipierbar sind und einen Bildzyklus bilden. Die Abbildung von Zeitlichkeit, die Darstellung der veränderlichen irdischen Welt stellt für die Betrachter\*innen Bezüge zu subjektiv erlebter Wirklichkeit her. Von zentraler Bedeutung für den Erzählbogen sind die wiedererkennbaren Hauptfiguren. Dabei verlässt sich Nikolaus von Verdun nicht allein auf die physiognomische Gestaltung, sondern er greift zum tradierten Mittel der Attribuierung. Hier sei an die typische Kennzeichnung Christi hingewiesen – sein Kreuznimbus –, der ihn in allen Altersstufen auszeichnet und identifizierbar macht. Mit der Methode der Attribuierung wird die Hürde zeitlich auseinanderliegender Ereignisse überwunden und erzählerische Einheit angezeigt. Nikolaus von Verdun bezieht zusätzlich zu gebräuchlichen gegenständlichen Attributen – wie der Schlüssel bei Petrus – auch Gestik als Merkmal mit ein und charakterisiert damit individuelle Seelenzustände – die gebeugte Kopfhaltung Marias, die Traurigkeit signalisiert, der geneigte Oberkörper Johannes' – eine im Bild wörtliche Umsetzung von Zuneigung – vermittelt seine Liebe. Das Fortschreiten der Geschichte wird über sich verändernde Zeichen sichtbar, so konkretisieren die blutenden, trockenen und (blutig) strahlenden Wundmale Christi den Verlauf der Passion hin zur erfolgten Erlösung. Die Zeiterfahrung im Nachvollzug dieses Bildzyklus ist die Voraussetzung, um die Darstellungen der Epoche SUB GRATIA als Vorgeschichte – an die die Gegenwart unmittelbar anschließt – zu erkennen.

Dieses spezifisch historische Verständnis, das sich im Werk Nikolaus von Verdun zeigt, wirft an dieser Stelle die Frage nach den Strategien in anderen Bildreihen dieser Zeit auf. Vergleiche mit illustrierten Hagiographien und Chroniken der Zeit anzustellen – eine gewiss fruchtbare Aufgabe – hätten allerdings den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Weiterführende Analysen die das Ziel verfolgen, die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten hinsichtlich bildlicher Narration in der sakralen sowie der profanen Kunst herauszufinden und damit die allgemeine Entwicklung des bildlichen Erzählens vom 12. zum 13. Jahrhundert zu erschließen, wären jedenfalls eine eigene Abhandlung wert.

Als bevorzugte Strategie, um Zeit und Entwicklung von (Kurz-)Geschichten in Einzelbildern zu erzählen, wählte Nikolaus mehrfach den Weg komplettierender Erzählweise. In diesem Sinne konnte bei der Plaque *Das Osterlamm* mit dem Brauch der Absonderung eines Opferlammes für die spätere Schlachtung zum Pessachfest gezeigt werden, dass die Darstellung den aktuellen Zeitpunkt angibt – in Übereinstimmung mit dem Einzug in Jerusalem – sowie den weiteren Verlauf andeutet und somit nicht nur einen Moment, sondern eine Zeitspanne abbildet. Ein inhaltlich noch umfangreicheres Beispiel hierfür ist die im Schichtenraum organisierte, dennoch mit plastisch-körperlichen Figuren bereicherte Darstellung *Die Plage Ägyptens*. Die einander überschneidenden Figuren verbinden sich kompositorisch zu einer Szene, doch die Anordnung in Leserichtung und die Art der Überschneidung orientiert sich an der zeitlichen Abfolge der dargestellten Aktionen.

Hohen Anteil an der erzählerischen Intensität haben die lebendig und im Verlauf der Arbeiten am Ambo zunehmend in naturnaher Körperlichkeit und freier Bewegung gestalteten Figuren sowie auch deren unmittelbar zum Ausdruck gebrachte seelische Verfassung. Nikolaus von Verdun ging damit weit über das übliche Ausmaß der Darstellung von Emotionen seiner Zeitgenossen hinaus, denn die persönliche Befindlichkeit wird nicht nur über codierte Gestik vermittelt, sondern mittels natürlicher Körpersprache – wie in den Beschneidungsszenen besonders eindrucksvoll zur Wirkung kommt – und teilweise sogar mit mimischer Begleitung, z.B. bei Johannes in der Kreuzigungsszene *Das Leiden des Herrn*. Gerade bei der Untersuchung der möglichen Vorbilder für die mimische Ausprägung wurde kenntlich, dass die stilistische Entwicklung bei Nikolaus von Verdun keine ausschließliche Hinwendung zur Antike unter Überwindung der byzantinischen Stilmerkmale war, wie in der Forschung, aufgrund seiner späteren Arbeiten am Dreikönigenschrein in Köln, gelegentlich formuliert wurde. Für die Verkleidung des Ambos ist jedenfalls festzustellen, dass er aus dem gesamten Formenrepertoire, das ihm in seiner Zeit zur Verfügung stand, das jeweils für ihn stimmigste Motiv, das darstellerisch überzeugendste Ausdrucksmittel auswählte und in virtuoser Weise die unterschiedlichsten ikonographischen, stilistischen Elemente der maasländischen Kunst, der Antike und des byzantinischen Kulturkreises miteinander verband. Gerade für die Mimik und Physiognomie ließ sich zeigen, dass er in der byzantinischen Welt Lösungen fand, die seinem Gestaltungswillen entsprachen.

Die Freude am Erzählen wurde auch bei Plaques mit geringer narrativer Vorgabe sichtbar. Themen, die vor allem die typologischen Zusammenhänge verdeutlichen sollen, wie beispielsweise die Tafel *Das Meer auf den zwölf Rindern*, wurden vom ihm mit Stimuli

angereichert, die die Bereitschaft zur Narrativierung bei den Betrachter\*innen wecken; zugleich fördern diese Narreme die weitere Auseinandersetzung mit der metaphorischen Ebene. Die narrativen Momente sind unterhaltsam und packend und sind zugleich das „Transportmittel“, um die Bedeutung zu erschließen. Die Erzählung als „Verpackung“ der Bedeutung lässt sich aber auch beim Email *Der Durchzug durch das Rote Meer* besonders gut veranschaulichen. Dieses Bild lässt sich als ausgeprägt erzählerische Darstellung mit Genrecharakter auffassen – die Israeliten, die mit Sack und Pack, Kindern und Haustier, errettet ans trockene Land schreiten, in eine Zukunft, die bereits jetzt von himmlischen/göttlichen Strahlen erfüllt ist. Im zweiten Schritt der Rezeption entdeckt sich das Ereignisbild als Sinnbild für die Errettung durch die Taufe. Dieses allegorische Bildverständnis setzt Nikolaus vorzugsweise bei den Tafeln mit den Darstellungen des Alten Testaments, der Epochen ANTE LEGEM und SUB LEGE, um. In diesen Fällen zeigt sich, dass bildnerisches Erzählen nicht nur im Dienste der Ebene des *sensus literaris* steht, sondern die Aussagekraft der allegorischen wie der tropologischen Sinnebene verstärken kann.

Die Präsenz der erzählerischen Elemente, die den Darstellungen eine historische Ebene einfügen, steht in Wechselwirkung zu der in den Grundzügen spirituell geprägte Ikonographie der Darstellungen. Der historische Stil – die bildnerische Hinwendung zum irdisch Seienden – überlagert in vielen Fällen den ikonographisch angelegten geistigen Sinn. Die von Nikolaus von Verdun realisierte visuelle Exegese bedeutet speziell für anagogisch konzipierte Erkennungszeichen eine Reduktion auf ihren Verweischarakter, eine neuplatonisch gedachte Teilhabe am Göttlichen ist nirgends intendiert. Als ein Beispiel sei hier *Die Beschneidung Christi* erwähnt – die Göttlichkeit des Jesuskindes wird zwar durch die Maestà-Darstellung angezeigt, im Vordergrund steht aber nicht der göttliche Heilsplan sondern das Ereignis der Beschneidung.

Den Umrahmungen teilt der Meister vielfältige Aufgaben zu – von Interieurergänzung, Unterstützung einer relativen Räumlichkeit, Bühne für die Figuren und Glorie für die Ereignisse, bis hin zur dynamischen Beteiligung am Geschehen (bei Samsons Kampf mit dem Löwen). Am wirkungsvollsten ist die Kombination bei den aus dem Rahmen heraustretenden Figuren und ihn überragenden Gegenständen. In diesen Fällen wird der Rahmen zu einem angedeuteten, atmosphärischen Tiefenraum, aus dem die Akteure in den Raum der Betrachter\*innen vordringen und zu Erscheinungen werden – (körperliche) Nähe und Begegnung mit dem Göttlichen, der transzendenten Wahrheit ermöglichend – eine Suggestion der Teilhabe.

Dies ist aber nicht die einzige aktive Kontaktnahme seitens der Darstellungen mit dem Publikum. Am gesamten Emailwerk finden sich mehrfach Appellfiguren, die zum Mitsingen und Mitdenken auffordern. Einzelne sind direkt in die Bildkomposition eingebunden, aber die größte Gruppe bilden die Zwickelfiguren, die in permanenter Begleitung die szenischen Darstellungen flankieren. Analog den Chören im griechischen Theater schwingen sie mit den Ereignissen mit, sie kommentieren und bezeugen den Zusammenhang ihrer Verheißung mit der Erfüllung. Diese Figuren zeigen in ihrer direkten Anrede klar an, wie sehr Nikolaus von Verdun interessiert ist, die betrachtenden Menschen auch kognitiv und nicht nur empathisch einzubinden, und die Gestaltung des Tafelwerks auch als didaktische Aufgabe aufgefasst hat. Die doppelte Herausforderung, bei seinem gewaltigen Tafelwerk ein typologisches Programm entlang von Darstellungen der neutestamentlichen Heilsgeschichte auszurollen, hat Nikolaus von Verdun zweifach herausragend bewältigt. Wie Martina Pippal in ihren Analysen ableitete, bildet der Klosterneuburger Ambo, durch seine visuell erfassbare *Similitudo*, den bildnerisch-stilistischen Höhepunkt der typologischen Bibelauslegung.<sup>197</sup> Bei den gegenständlichen Untersuchungen zeigte sich die Erzählfreude Nikolaus'. Mit der Wirklichkeitsnähe seiner Darstellungen, seinem Ideenreichtum formte er nicht nur einen Bildzyklus, sondern indiziert zusätzlich Geschichten. Die Pointierung und Lebendigkeit seiner Darstellungen wecken die Bereitschaft zur Anteilnahme. Sein Wille, die Menschen auch emotional anzusprechen, sie in ihrer Lebenswirklichkeit zu berühren, geht weit über den erzählerischen Charakter der Werke seiner Zeitgenossen hinaus und lässt auch an den kommenden Wandel der Bildauffassung im 13. Jahrhundert mit der Leitidee der *Compassio* denken. In diesem Sinne weisen die Darstellungen des Emailwerks Nikolaus von Verdun als herausragenden Erzähler aus, der das Denkmodell der Typologie mit den Sinneserfahrungen der Welt der sichtbaren Dinge zusammenführte und mittels Narration erfahrbar gestaltete.

---

<sup>197</sup> Pippal 1987, S. 59.

## 5. Literaturverzeichnis

### **Aristoteles, ed. Fuhrmann 1982**

Aristoteles, Poetik, (griechisch/deutsch), ed./übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

### **Asutay-Effenberger/Effenberger 2017**

Neslihan Asutay-Effenberger/Arne Effenberger, Byzanz. Weltreich der Kunst, München 2017.

### **Behling 2016**

Claudia-Maria Behling, Kinderdarstellungen in der Spätantike und im frühen Christentum. Untersuchung der Bildtypen, ihrer Entwicklung und Verwendung, Wien 2016.

### **Belting 2011<sup>7</sup>**

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2011.

### **Boblitz 1972**

Hartmut Boblitz, Die Allegorese der Arche Noah in der frühen Bibelauslegung, in: Frühmittelalterliche Studien, 6, 1972, S. 159–170.

### **Boshof 2007**

Egon Boshof, Europa im 12. Jahrhundert. Auf dem Weg in die Moderne, Stuttgart 2007.

### **Brandt 2001**

Michael Brandt, Die Kunst der Kirchenschätze, in: Michael Brandt (Hg.), Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim (Kat. Ausst. Dom-Museum, Hildesheim, 2001), Hildesheim/Regensburg 2001, S. 139–195.

### **Brenk 1964**

Beat Brenk, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, in: Byzantinische Zeitschrift, 57 (1), 1964, S. 106–126.

### **Buschhausen 1980**

Helmut Buschhausen, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, Wien 1980.

### **Dahm 1989**

Friedrich Dahm, Studien zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes des Nicolaus von Verdun, Diss., Wien 1989.

### **Demisch 1984**

Heinz Demisch, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.

### **Deuchler 2014**

Florens Deuchler, Strukturen und Schauplätze der Gestik. Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters. Mit einem Exkurs zum „Bildwissen“, Berlin/Boston 2014.

**Esmeijer 1978**

Anna Catherina Esmeijer, *Divina quaternitas: a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen 1978.

**Fillitz/Pippal 1987**

Hermann Fillitz/Martina Pippal, *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Salzburg/Wien 1987.

**Flasch 1987**

Kurt Flasch, *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt 1987.

**Fuhrmann 1982**

Manfred Fuhrmann, Nachwort. Form, Erhaltungszustand und Aufbau der Poetik, in: Aristoteles. Poetik, (griechisch/deutsch), ed./übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 144–178.

**Grube 1957**

Ernst Grube, Majestas und Crucifix: Zum Motiv des Suppedaneums, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, 1957, S. 268–287.

**Held 2001<sup>3</sup>**

Klaus Held, *Treffpunkt Platon. Philosophischer Reiseführer durch die Länder des Mittelmeeres*, Stuttgart 2001<sup>3</sup>.

**Höffe 2014<sup>4</sup>**

Otfried Höffe, *Aristoteles*, München 2014<sup>4</sup>.

**Jakobi-Mirwald 2018**

Christine Jakobi-Mirwald, *Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung*, Stuttgart 2018.

**Kemp 1989**

Wolfgang Kemp, *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.

**Kemp 1992**

Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 7–27.

**Kemp 1994**

Wolfgang Kemp, *Über Bilderzählungen*, in: Michael Glasmeier (Hg.), *Erzählen. Eine Anthologie*, Berlin 1994, S. 55–69.

**Kemp 1996<sup>5</sup>**

Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting (Hg.), *Kunstgeschichte*, Berlin 1996<sup>5</sup>, S. 247–265.

**Kibédi Varga 1990**

Aron Kibédi Varga, *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990, S. 356–367.

**Koch 1965**

Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965.

**Kötzsche 1972**

Dietrich Kötzsche, Der Schrein des Heiligen Heribert. Köln, um 1160–1170, in: Anton Legner (Hg.), Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400 (Kat. Ausst., Schnütgen-Museum der Stadt Köln), Köln 1972, S. 277–278.

**Leesti 1989**

Elizabeth Leesti, The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary, in: Gesta, Vol. 28/2, 1989, S. 205–216.

**Lessing, ed. Vollhardt 2012**

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, ed. Friedrich Vollhardt, Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1766, Stuttgart 2012.

**Lutterbach 2000**

Hubertus Lutterbach, „Tiere – In allem gehorsam wie Mönche ...“. Die Vorstellung vom kosmischen Frieden im Christentum, in: Saeculum 51/II, 2000, S. 294–332.

**Maguire 1977**

Henry Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, in: Dumbarton Oaks Papers, Vol. 31, 1977, S. 123–174.

**Mrass 2005**

Marcus Mrass, Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen, Regensburg 2005.

**Müller 2012**

Monika E. Müller, Das Lachen ist dem Menschen eigen ... seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters, in: Seliges Lächeln und höllisches Gelächter (Ausstellungskatalog), Regensburg 2012, S. 67–91.

**Nechutová 2007**

Jana Nechutová, Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen, Köln/Weimar/Wien 2007.

**Ohly 1958**

Friedrich Ohly, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 89, 1958, S. 1-23.

**Pächt 1962**

Otto Pächt, The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-century England, Oxford 1962.

**Pächt 2004**

Otto Pächt, Buchmalerei des Mittelalters, München 2004.

**Pauker 1933**

Wolfgang Pauker, Das Stift Klosterneuburg. Führer durch die Sehenswürdigkeiten des Stiftes Klosterneuburg, Klosterneuburg 1933.

**Pinotti 2017**

Andrea Pinotti, Story-Telling: Typologies of Iconic Narratives, in: Olga Pombo (Hg.), Image in Science and Art. Actas do Colóquio International „Image in Science and Art“, Lisboa 2017, S. 33–58.

**Pippal 1987**

Martina Pippal, Von der gewußten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellung bis 1181, in: Der Kunsthistoriker, 4. Jg., 3/4, 1987, S. 53–61.

**Pippal 1994**

Martina Pippal, Inhalt und Form bei Nicolaus von Verdun, Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. v. Herbert Beck, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 367–380.

**Pippal 1997**

Martina Pippal, Das Perikopenbuch von St. Erentrud. Theologie und Tagespolitik, Wien 1997.

**Pippal 2010<sup>3</sup>**

Martina Pippal, Kunst des Mittelalters – Eine Einführung, Wien/Köln/Weimar 2002/2010.

**Pochat 1996**

Götz Pochat, Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien/Köln/Weimar 1996.

**Poeschel 2011<sup>4</sup>**

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2011<sup>4</sup>.

**Röhrig 2009<sup>8</sup>**

Floridus Röhrig, Der Verduner Altar, Klosterneuburg 2009<sup>8</sup>.

**Sauerländer 1966**

Willibald Sauerländer, Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanon in Autun, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, H. 4, 1966, S. 261–294.

**Schlie 2013**

Heike Schlie, Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als figura zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos, in: Christian Kiening/Katharina Mertens Fleury (Hg.), Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter (Philologie der Kultur), Würzburg 2013, S. 205–247.

**Schneemelcher 1968<sup>4</sup>**

Wilhelm Schneemelcher (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, I. Band, Evangelien, Tübingen 1968<sup>4</sup>.

**Shikida 1988**

Masako Shikida, Das Bilddenken am „Verduner Altar“ – ein Beitrag zum „Nikolaus-Problem“, phil. Diss. (ms.), Bonn 1988.

**Telesko 2000**

Werner Telesko, „Quid est ergo ‚tempus‘? Überlegungen zu den Verbindungslinien zwischen Zeitbegriff, Heilsgeschichte und Typologie in der christlichen Kunst des Hochmittelalters, in: Peter Dinzelbacher (Hg.), *Mediaevistik* 13, Frankfurt 2000, S. 87–116.

**Vitali 2002**

Samuel Vitali, „Sicut explorator et spoliatorum cupidus“. Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, hg. v. Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, 52, 2002, S. 9–46.

**Warburg 2010**

Aby Warburg, *Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml/Sigrid Weigel, Berlin 2010.

**Weisgerber 1940**

Alois Weisgerber, *Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts*, Bonn 1940.

**Werckmeister 1982**

Otto Karl Werckmeister, Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 1982, 16 (1), S. 208–236.

**Wickhoff 1895**

Franz Wickhoff, Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung, in: Wilhelm Ritter von Hartel/Franz Wickhoff (Hg.), *Die Wiener Genesis*, (Band 2), Wien 1895, S. 1–98.

**Winfield 1968**

David C. Winfield, Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study, in: *Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University*, Vol. 22, 1968, S. 61–139.

**Wittekind 1996**

Susanne Wittekind, Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswechsel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 1996, 30, S. 343–367.

**Wolf 2002**

Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23–105.

**Zwickel 1997**

Wolfgang Zwickel, *Die Welt des Alten und Neuen Testaments. Ein Sach- und Arbeitsbuch*, Stuttgart 1997.

**Quellen:****Augustinus k.A.**

Augustinus von Hippo (geb. 354, gest. 430), *Sermones de Scriptoris*, (PL 38 0468) 4, in: J. P. Migne (Hg.), *Patrologia Latina*, 1844–1864.

**Bibel 1980**

Die Bibel. Altes und Neues Testament, ed. Einheitsübersetzung, übers. v. Heinrich Arenhoevel u. a., Stuttgart 1980.

**Online-Ressourcen:****Braun/Radbruch 1947**

Joseph Braun/Gustav Radbruch, Buch (Buchrolle) als Attribut, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1947), Sp. 1339–1343; in: RDK Labor (16.4.2020), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94506>.

**Dines 2019**

Ilya Dines, The Function of Latin Bestiaries in Medieval Miscellanies, (30.8.2021), URL: [https://www.academia.edu/39252309/The\\_Function\\_of\\_Latin\\_Bestiaries\\_in\\_Medieval\\_Miscellanies](https://www.academia.edu/39252309/The_Function_of_Latin_Bestiaries_in_Medieval_Miscellanies).

**Gillen 1950**

Otto Gillen, Bund, alter und neuer, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III (1950), Sp. 90–112; in RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92472>.

**Schrade 1937**

Hubert Schrade, Auferstehung Christi (Resurrectio Domini, Anastasis), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1937), Sp. 1230–1240; in RDK Labor (13.4.2020), URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89962>.

**Vatikan (Hg.) 2003**

Vatikan, Der Katechismus der katholischen Kirche – Weltkatechismus, (12.8.2021), URL: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/377.html?pagenr=3#ch16>.

**Von Erffa 1956**

Hans Martin von Erffa, Ehernes Meer, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 837–844; in RDK Labor (21.5.2020), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89327>.

**Wirth 1955**

Karl-August Wirth, Durchzug durch das Rote Meer, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1955), Sp. 612–634; in: RDK Labor (5.1.2017), URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93092>.

**Witzleben/Wirth 1957**

Elisabeth von Witzleben/Karl-August Wirth, Einzug in Jerusalem, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1957), Sp. 1039–1060; in: RDK Labor (10.1.2017), URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89488>.

## 6. Abbildungsnachweis

**Abb. 1:**

Röhrig 2009<sup>8</sup>, S. 97, Abb. 1.

**Abb. 2:**

Stift Klosterneuburg (Hg.), k. A., The Verdun Altar at Klosterneuburg Monastery, Leporello. Beilage zu Buschhausen 1980, S. 26, Taf. 5. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 3:**

Rekonstruktion Petra Schönfelder, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

**Abb. 4:**

Buschhausen 1980, S. 22, Taf. 2.

**Abb. 5:**

Rekonstruktion Petra Schönfelder, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 6:**

Buschhausen 1980, S. 26, Taf. 5.

**Abb. 7:**

Online-Katalog Slg. Metropolitan Museum, New York.

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464405> (1.4.2020).

**Abb. 8:**

Buschhausen 1980, S. 54, Taf. 26.

**Abb. 9:**

Buschhausen 1980, S. 62, Taf. 32.

**Abb. 10:**

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geburt\\_Christi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geburt_Christi.jpg) (15.9.2020).

**Abb. 11:**

Buschhausen 1980, S. 30, Taf. 8.

**Abb. 12:**

Buschhausen 1980, S. 29, Taf. 7.

**Abb. 13:**

Buschhausen 1980, S. 31, Taf. 9.

**Abb. 14:**

Pippal 1997, S. 64, Abb. 61.

**Abb. 15:**

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menologion\\_of\\_Basil\\_047.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menologion_of_Basil_047.jpg) (17.9.2020).

**Abb. 16:**

Konstantinos A. Manafis (Hg.), Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, Athen 1990, S. 159.

**Abb. 17:**

Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970, Taf. 126.

**Abb. 18:**

URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AObrezani.jpg> (17.9.2020).

**Abb. 19:**

Buschhausen 1980, S. 42, Taf. 17.

**Abb. 20:**

Buschhausen 1980, S. 55, Taf. 27.

**Abb. 21:**

Pippal 1997, S. 45, Abb. 27.

**Abb. 22:**

Michael Brandt 2001, S. 155, Kat. Nr. 4.11. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 23:**

Buschhausen 1980, S. 46, Taf. 20.

**Abb. 24:**

Susanne Bosch-Abele, Abendmahl, Berlin 2005, S. 29.

**Abb. 25:**

Michael Brandt 2001, S. 155, Kat. 4.11. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 26:**

Buschhausen 1980, S. 54, Taf. 26. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 27:**

Online-Katalog Slg. Metropolitan Museum, New York.

URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464420> (20.9.2020).

**Abb. 28:**

Anton Legner, Romanische Kunst in Deutschland, München 1999, Abb. 478.

**Abb. 29:**

Asutay-Effenberger/Effenberger 2017, S. 260, Abb. 105, Abb. 106.

**Abb. 30:**

Buschhausen 1980, S. 66, Taf. 35.

**Abb. 31:**

Buschhausen 1980, S. 70, Taf. 38.

**Abb. 32:**

Buschhausen 1980, S. 74, Taf. 41.

**Abb. 33:**

Institut für Kunstgeschichte, Fotothek, Universität Wien.

**Abb. 34:**

Anton Legner (Hg.), Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400 (Kat. Ausst. Schnütgenmuseum, Köln 1973), Köln 1973.

**Abb. 35:**

Buschhausen 1980, S. 78, Taf. 44.

**Abb. 36:**

Online-Katalog Slg. Metropolitan Museum, New York.

URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/470307> (20.9.2020).

**Abb. 37:**

Buschhausen 1980, S. 43, Taf. 18.

**Abb. 38:**

Buschhausen 1980, S. 65, Taf. 34.

**Abb. 39:**

Online-Katalog Slg. The British Museum, London.

URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1856-0718-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0718-1) (15.10.2020).

**Abb. 40a, 40b:**

Online-Katalog Slg. Dom Museum, Wien.

URL: [https://dommuseum.at/collection/sechs\\_emailtafel\\_n](https://dommuseum.at/collection/sechs_emailtafel_n) (15.10.2020).

**Abb. 41:**

Alice Gudera, Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil, Bremen 2003, Taf. 12.

**Abb. 42:**

Alice Gudera, Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil, Bremen 2003, Taf. 10.

**Abb. 43:**

Buschhausen 1980, S. 53, Taf. 25.

**Abb. 44:**

Buschhausen 1980, S. 61, Taf. 31.

**Abb. 45:**

Buschhausen 1980, S. 63, Taf. 33.

**Abb. 46:**

Buschhausen 1980, S. 67, Taf. 36.

**Abb. 47:**

Buschhausen 1980, S. 71, Taf. 39.

**Abb. 48:**

Online-Katalog Slg. Victoria and Albert Museum, London.

URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O110057/the-rolls-plaques-plaque-unknown/>  
(20.9.2020).

**Abb. 49:**

Buschhausen 1980, S. 83, Taf. 48.

**Abb. 50:**

Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II. (Kat. Ausst., 1994/95, Bayerisches Nationalmuseum, München), Frankfurt 1994.

**Abb. 51:**

Buschhausen 1980, S. 87, Taf. 51.

**Abb. 52:**

Buschhausen 1980, S. 86, Taf. 50.

**Abb. 53:**

Buschhausen 1980, S. 85, Taf. 49.

**Abb. 54:**

Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II. (Kat. Ausst., 1994/95, Bayerisches Nationalmuseum, München), Frankfurt 1994.

**Abb. 55:**

Martin Zlatohlávek/Christian Rätsch/Claudia Müller-Ebeling, Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 221.

**Abb. 56:**

Sauerländer 1966, S. 267, Abb. 5.

**Abb. 57:**

Horst Bredekamp, Fotoarchiv, Abb. 28.

**Abb. 58:**

Martin Zlatohlávek/Christian Rätsch/Claudia Müller-Ebeling, Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 107.

**Abb. 59:**

Martin Zlatohlávek/Christian Rätsch/Claudia Müller-Ebeling, Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 107, Abb. Detail.

**Abb. 60:**

Yves Christe, Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001, Abb. 11.

**Abb. 61:**

Byzance médiévale et ses influences en Occident, (cours donné à la Faculté des lettres – Département d’Histoire de l’Art, Université de Genève, Emmanuel Clapasson, 2009–2010).

**Abb. 62:**

Paul Zanker/Björn Christian Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004. Abb. 204. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 63:**

Buschhausen 1980, S. 34, Taf. 11.

**Abb. 64:**

Anthony Cutler/Jean-Michel Spieser, Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204, München 1996, Abb. 207.

**Abb. 65:**

Winfield 1968, Abb. 31 a, b, c.

**Abb. 66:**

Cod. theol. Gr. 31, Wiener Genesis, Mitte 6. Jahrhundert, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

**Abb. 67:**

Online-Slg. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt.

URL: [http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1754/0027](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1754/0027) (4.4.2021).

**Abb. 68:**

Buschhausen 1980, S. 77, Taf. 43.

**Abb. 69:**

Buschhausen 1980, S. 39, Taf. 15.

**Abb. 70:**

Rolf Lauer, Der Schrein der Heiligen Drei Könige, Köln 2006, S. 51, Abb. 56.

**Abb. 71:**

Saverio Farina, Il Duomo di Monreale. L'abbraccio di Dio, Rom 2006, S. 48.

**Abb. 72:**

Buschhausen 1980, S. 81, Taf. 46.

**Abb. 73:**

Buschhausen 1980, S. 37, Taf. 13.

**Abb. 74:**

Buschhausen 1980, S. 38, Taf. 14.

**Abb. 75:**

The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei, DVD-ROM 2002.

URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer\\_Maler\\_um\\_920\\_002.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Maler_um_920_002.jpg?uselang=de) (30.11.2020).

**Abb. 76:**

Martina Pippal, Wien 2006. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 77:**

Dahm 1989, Abb. 13.

**Abb. 78:**

Dahm 1989, Abb. 12.

**Abb. 79:**

Buschhausen 1980, S. 41, Taf. 16.

**Abb. 80:**

Henriette Hochgatterer, Wien 2021. Selbst erstellte Fotografie.

**Abb. 81:**

Rekonstruktion Petra Schönfelder, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 82:**

Buschhausen 1980, S. 25, Taf. 4. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 83:**

Buschhausen 1980, S. 53, Taf. 25. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 84:**

Buschhausen 1980, S. 70, Taf. 38. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 85:**

Buschhausen 1980, S. 78, Taf. 44. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 86:**

Buschhausen 1980, S. 54, Taf. 26. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 87:**

Buschhausen 1980, S. 67, Taf. 36. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 88:**

Buschhausen 1980, S. 51, Taf. 24. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

**Abb. 89:**

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 388, Antiphonary, p. 396.

URL: <http://www.e-codices.ch/en/csg/0388/p.%20396> (30.3.2021).

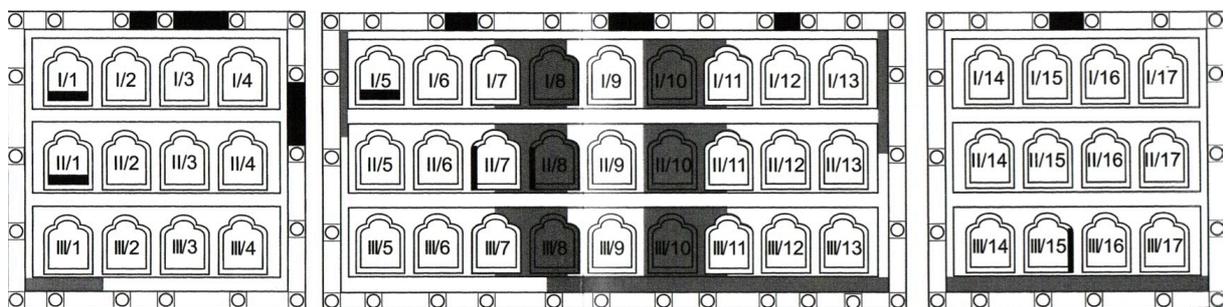
**Abb. 90:**

Buschhausen 1980, S. 27, Taf. 6. Davon selbst erstellter Bildausschnitt.

## 7. Abbildungen



**Abb. 1:** Nikolaus von Verdun, sogenannter Verduner Altar, 1331 zum Flügelaltar umgebaute Amboverkleidung 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Altarhöhe ohne Holzrahmen 108,5 cm, Altarbreite Mittelflügel ohne Holzrahmen 263 cm, Seitenflügel ohne Holzrahmen je 120,5 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 2:** Stift Klosterneuburg (Hg.), Schema des Verduner Altars, 1181/1331, Erweiterungen von 1331 grau eingefärbt, Ergänzungen der Restaurierung 1949-51 schwarz eingefärbt, Grafik.

**Allgemeine Anmerkung:** Die jeweilige Platznummer einer Plaque folgt der Nummerierung am Verduner Altar, die römische Zahl gibt die Reihe an und die arabische Ziffer die Spalte. Am Ambo entfallen dementsprechend die Nummern der Spalten 8 und 10.



**Abb. 3:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zustand 1181, Tafeln der Amboverkleidung, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 108,5 x ca. 218 cm. Rekonstruktion Petra Schönfelder.



**Abb. 4:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/1: Die Verkündigung des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



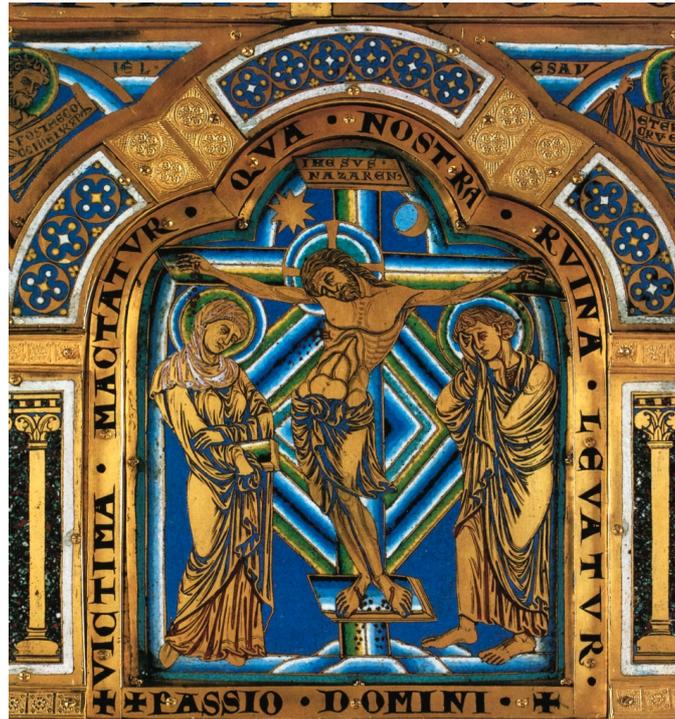
**Abb. 5:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Spalte 1, Plaques (von oben nach unten): I/1, Die Verkündigung Isaaks, II/1, Die Verkündigung des Herrn. III/1, Die Verkündigung Samsons, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



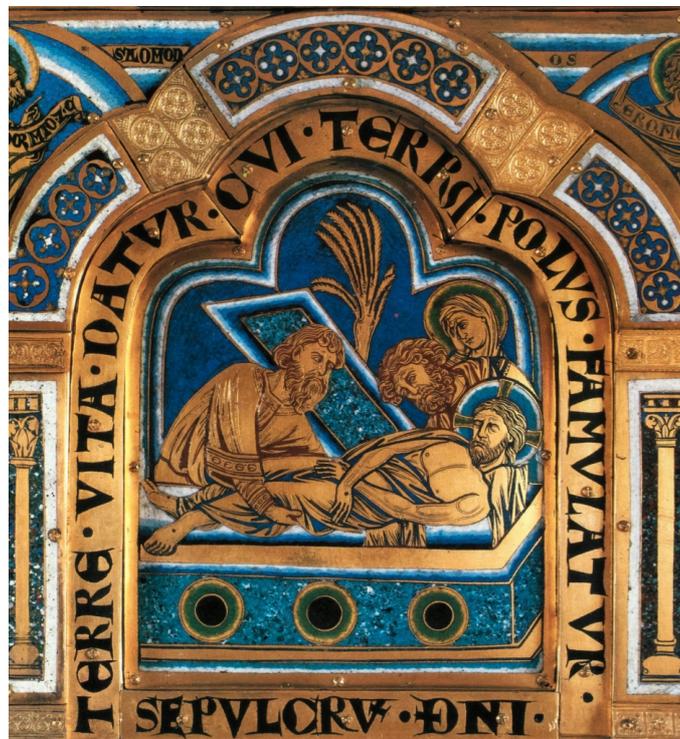
**Abb. 6:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/2, Die Geburt des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



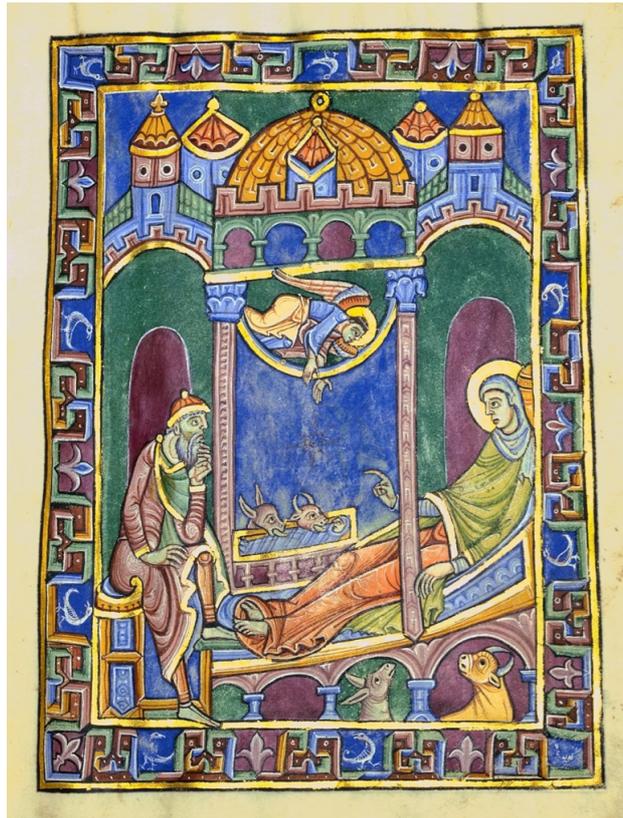
**Abb. 7:** Tafel, möglicherweise vom Kreuzfuß zu Saint-Denis, Geburt Christi, um 1165, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 10,8 x 11,1 x 0,4 cm. Metropolitan Museum, New York.



**Abb. 8:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/9, Das Leiden des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 9:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/11, Das Grab des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 10:** St. Albans Psalter, Geburt Christi, Taf. 16, 1120-1130, Gold und Tempera auf Pergament, Buchmalerei, Dombibliothek St. Godehard, Hildesheim.



**Abb. 11:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/3, Die Beschneidung Christi, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 12:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/3, Die Beschneidung Isaaks, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 13:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/3, Die Beschneidung Samsons, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



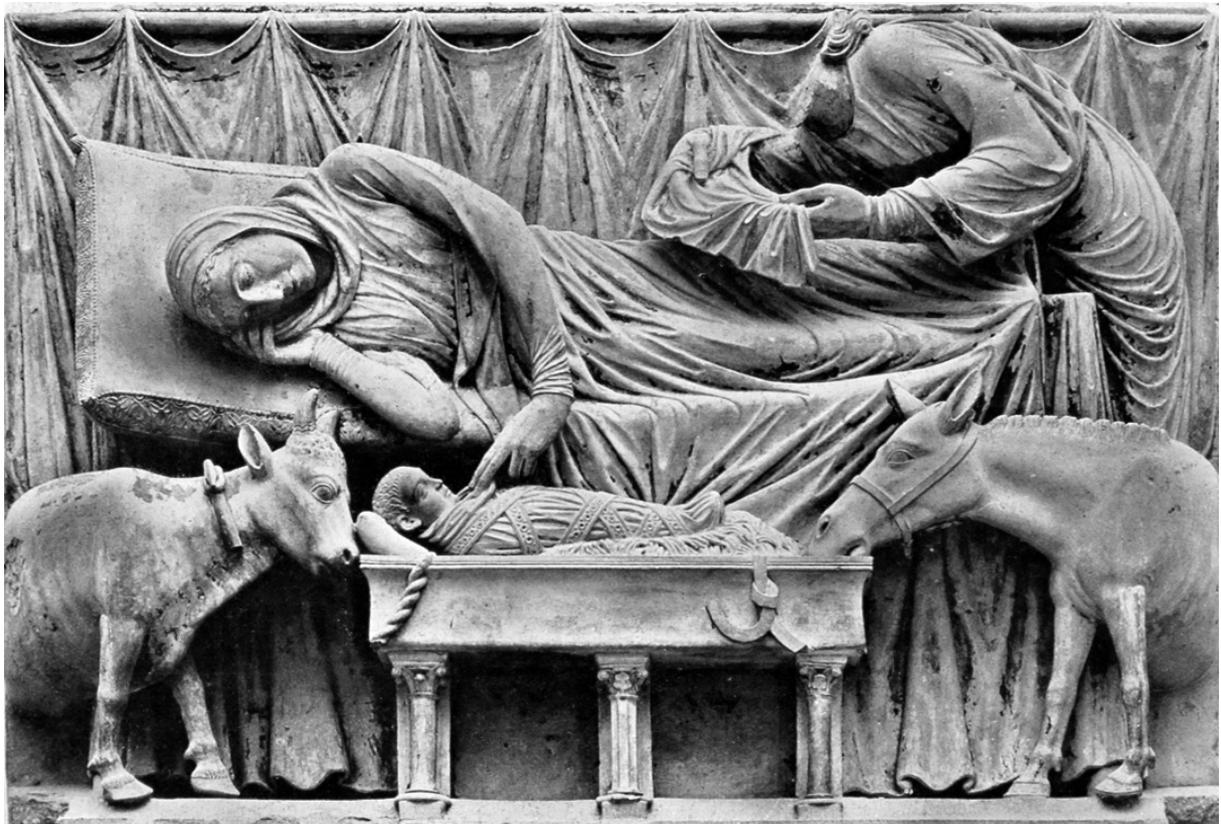
**Abb. 14:** Perikopenbuch von St. Erentrud, Clm 15904, fol. 15v, Beschneidung Jesu, Buchmalerei, 1147/49, Bayerische Staatsbibliothek, München.



**Abb. 15:** Menologion Basileios' II, Vat.gr. 1613, Beschneidung Christi, um 1000, Jahrhundert, Buchmalerei, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt.



**Abb. 16:** Tetrptych mit den Dodekaorton, Detail der Haupttafel, Präsentation im Tempel, spätes 12. Jahrhundert, Malerei auf Holz, Maße Haupttafel je 57 x 41,8 cm/Flügel je 49,6 x 38 cm, Katharinenkloster, Sinai.



**Abb. 17:** Detail vom zerstörten Lettner der Kathedrale Nôtre-Dame in Chartres, Geburt Christi, um 1230, Steinrelief, Kathedrale Nôtre-Dame, Chartres.



**Abb. 18:** Benes/Kolda von Koldice, Passional der Äbtissin Kunigunde, Beschneidung Christi, 1312-1321, Buchmalerei, Tschechische Nationalbibliothek, Prag.



**Abb. 19:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/6, Der Tag der Palmen, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 20:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/9, Die Traube auf der Stange, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 21:** Perikopenbuch von St. Erentrud, Clm 15904, fol. 34r, Einzug Christi in Jerusalem, Buchmalerei, 1147/49, Bayerische Staatsbibliothek, München.



**Abb. 22:** Fragment eines Altarretabels, Detail, Einzug Christi in Jerusalem, zw. 1170-1180, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 11 x 39 cm, Dommuseum, Hildesheim.



**Abb. 23:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/7, Das Abendmahl des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 24:** Bibel von Floreffe, add. ms. 17738, fol. 199r, Abendmahl, um 1153, Buchmalerei, British Library, London.



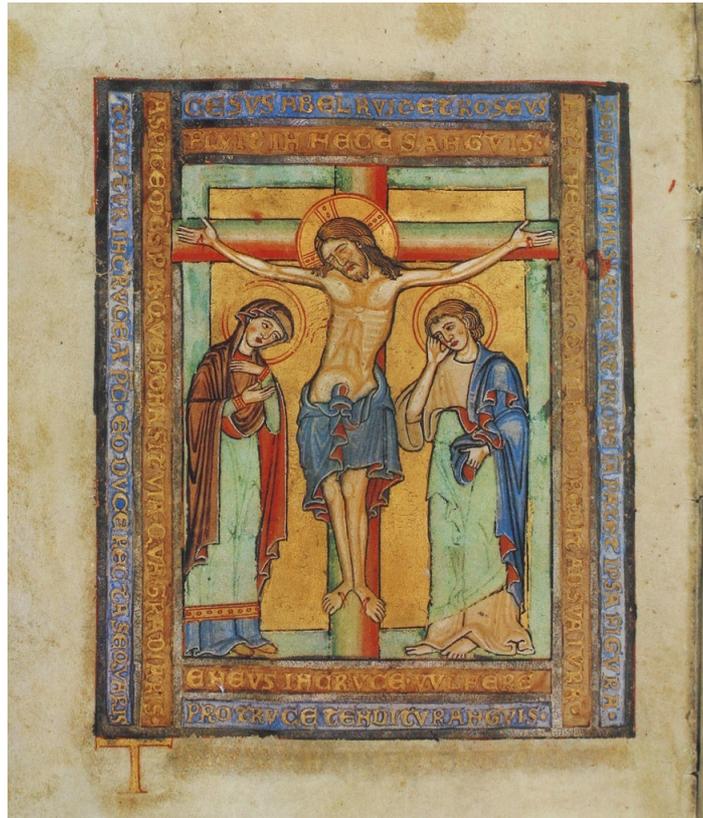
**Abb. 25:** Fragment eines Altarretabels, Detail, Abendmahl, zw. 1170-1180, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 11 x 39 cm, Dommuseum, Hildesheim.



**Abb. 26:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail Plaque II/9, Das Leiden des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 27:** Tafel, möglicherweise vom Kreuzfuß zu Saint-Denis, Kreuzigung Christi, um 1165, Gold und Grubenschmelz- und Zellschmelz-Email (champlevé und cloisonné) auf Kupferplatte, 10,2 x 10,2 x 0,3 cm, Metropolitan Museum, New York.



**Abb. 28:** Missale aus der Prämonstratenserabtei Steinfeld, V 5, fol.67v, Kreuzigung Christi, um 1180/90, Buchmalerei, Pergament, 25 x 17,5 cm, Getty Museum, Los Angeles.



**Abb. 29:** beidseitig bemalte Ikone: Christus als Schmerzensmann (links), Gottesmutter mit Kind (rechts), 4. Viertel 12. Jh., Malerei auf Holz, 115 x 77,5 cm, Byzantinisches Museum, Kastoria.



**Abb. 30:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/12, Die Aufbrechung der Hölle, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



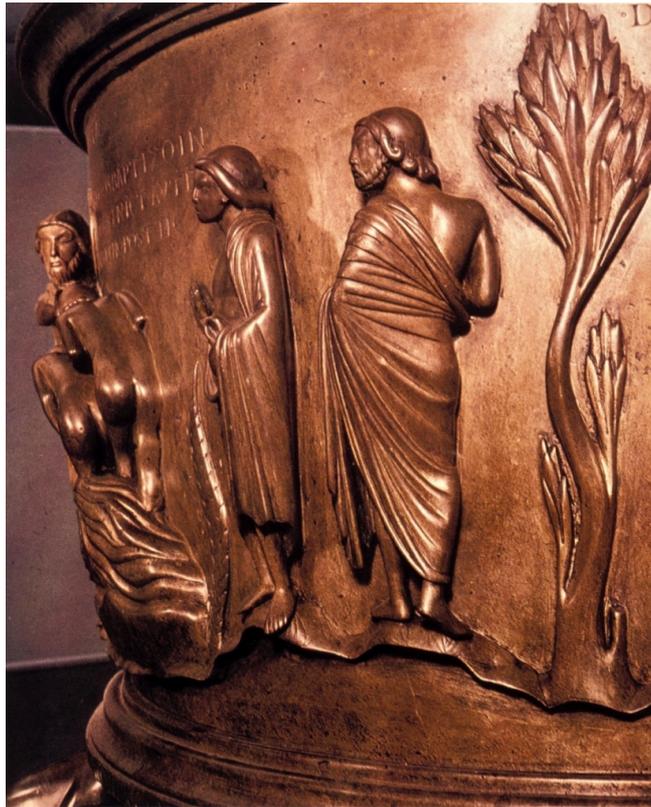
**Abb. 31:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/13, Das Osterlamm, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 32:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/14, Die Himmelfahrt des Herrn, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 33:** Himmelfahrt Christi, 9. Jh., Relief auf Elfenbein, 20,6 x 14,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



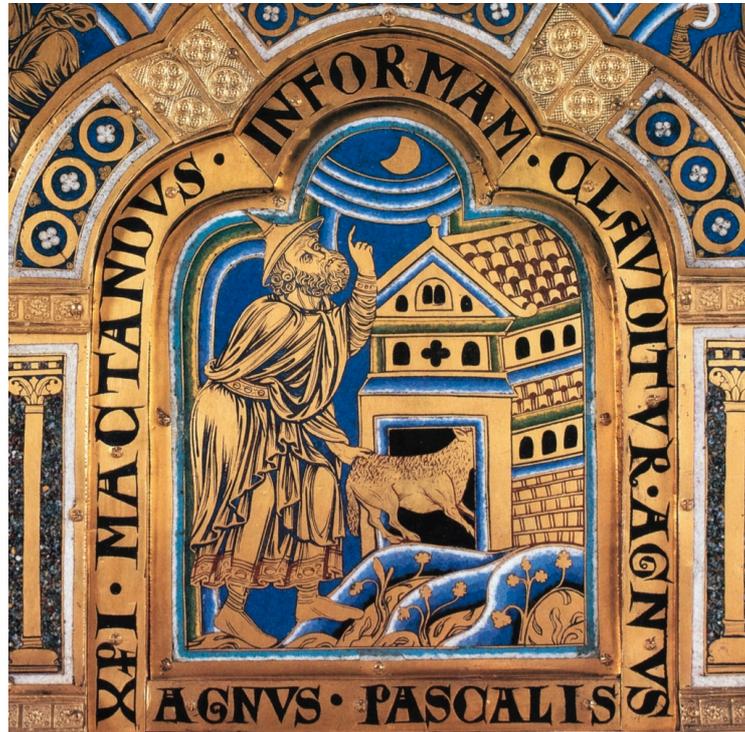
**Abb. 34:** Reiner von Huy, Taufbecken, Detail, wartende Täuflinge, zwischen 1107 und 1118, Bronzeguss, 1917 x 1281 cm, St. Barthélemy, Liège.



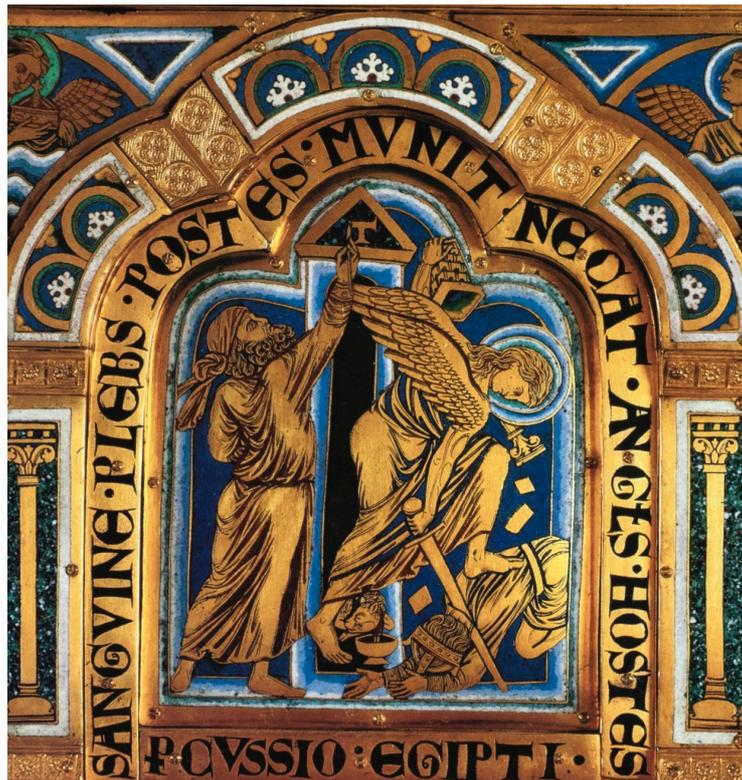
**Abb. 35:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/15, Die Ankunft des Heiligen Geistes, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 36:** Tafel, möglicherweise vom Kreuzfuß zu Saint-Denis, Pfingsten, um 1165, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 10,3 x 10,3 x 0,6 cm. Metropolitan Museum, New York.



**Abb. 37:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/6, Das Osterlamm, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 38:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/12, Die Plage Ägyptens, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 39:** Altarkreuz, rechter Kreuzarm, Tau-Schreiber, 1160-1170, Gold und Gruben- und Zellschmelz-Email (champlevé, cloisonné) auf Kupferplatte, Armmaße: 6,6 x 9,6 cm, British Museum, London.



**Abb. 40 a, b:** vermutlich Tafeln einer Kreuzfußverkleidung (2 aus einer Serie von 6), 1160-1170, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, je 13 x 9,5 cm, Dom Museum, Wien.

**Abb. 40 b:** Opferung Isaak

**Abb. 40 a:** Tau-Schreiber



**Abb. 41:** Tragaltar aus Stavelot, Detail, Martyrium des Apostels Bartholomäus, um 1140, Gold und Email auf Kupferplatte, Musées royaux d'Art et d'Histoires, Brüssel.



**Abb. 42:** Tragaltar aus Stavelot, Detail, Martyrium des Apostel Jacobus des Älteren, um 1140, Gold und Email auf Kupferplatte, Musées royaux d'Art et d'Histoires, Brüssel.



**Abb. 43:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/9, Die Opferung Isaaks, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 44:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/11, Joseph in der Zisterne, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 45:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/11, Jonas im Leibe des Seeungeheuers, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 46:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/12, Samson mit dem Löwen, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



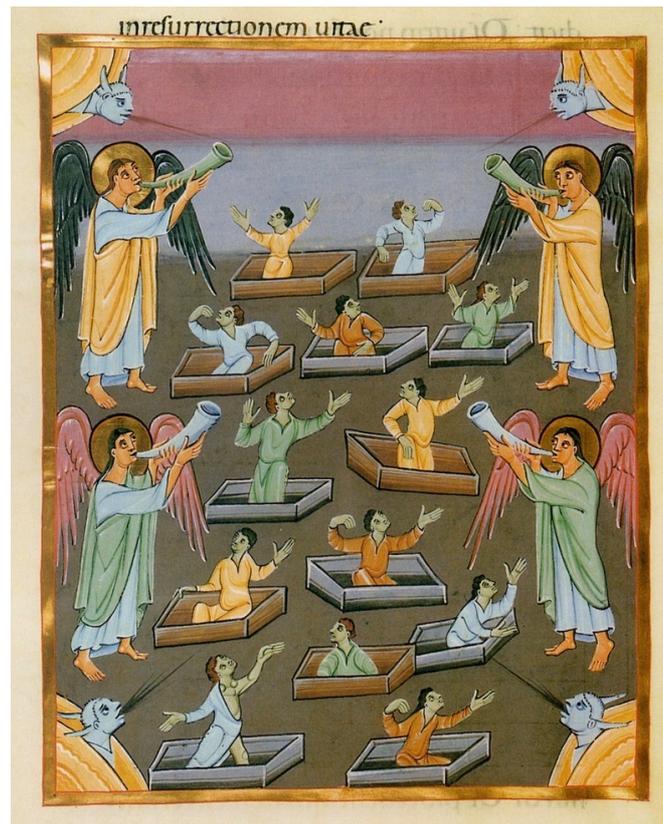
**Abb. 47:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/13, Samson trägt die Torflügel, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 48:** Plaque, Samsons Löwenkampf, um 1160, Email auf Kupferplatte, Victoria und Albert Museum, London.



**Abb. 49:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/16, Die Toten stehen auf, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



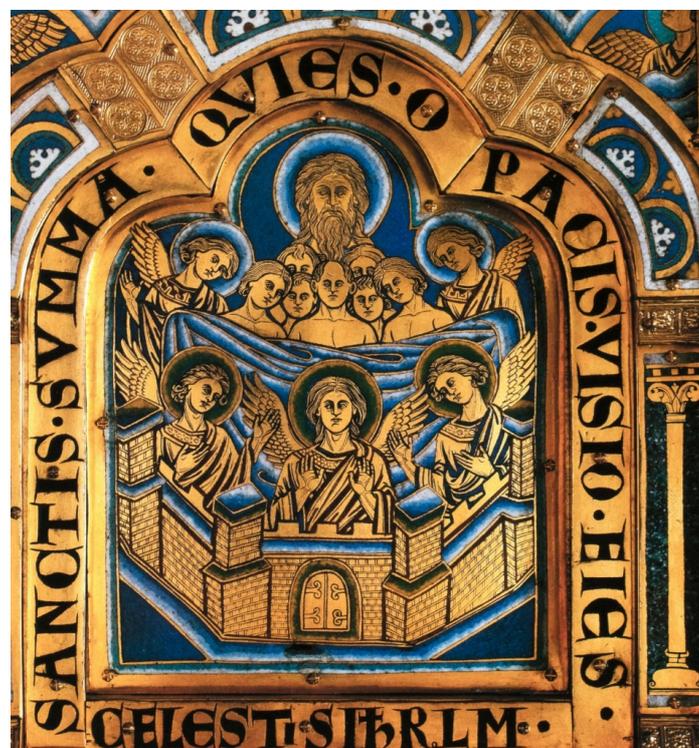
**Abb. 50:** Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, fol. 201v, Auferstehung der Toten, ca. 1002-1012, Buchmalerei, Bayerische Staatsbibliothek, München.



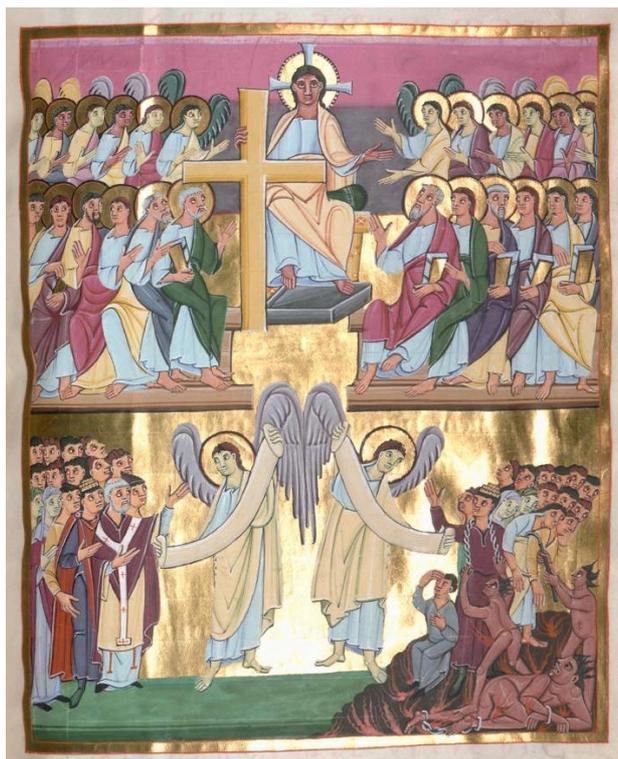
**Abb. 51:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/17, Die Hölle, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



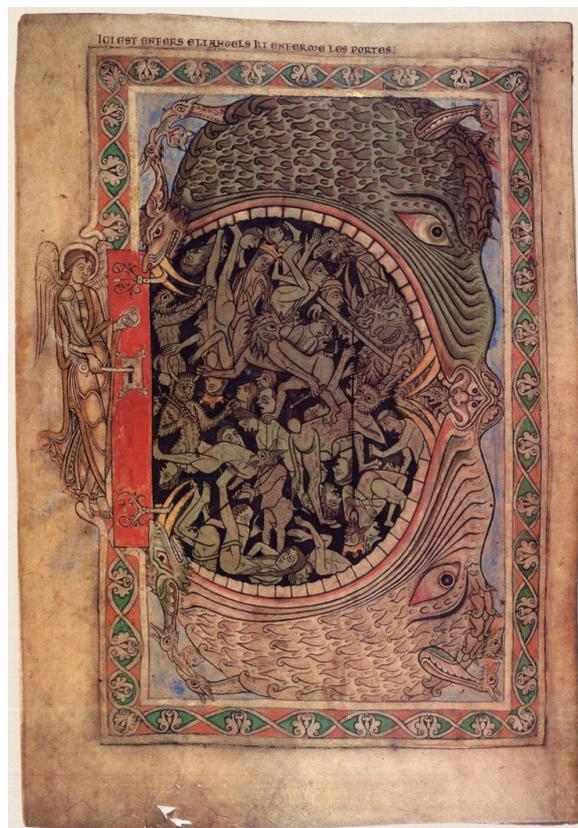
**Abb. 52:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/17, Er sitzt zu Gericht, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



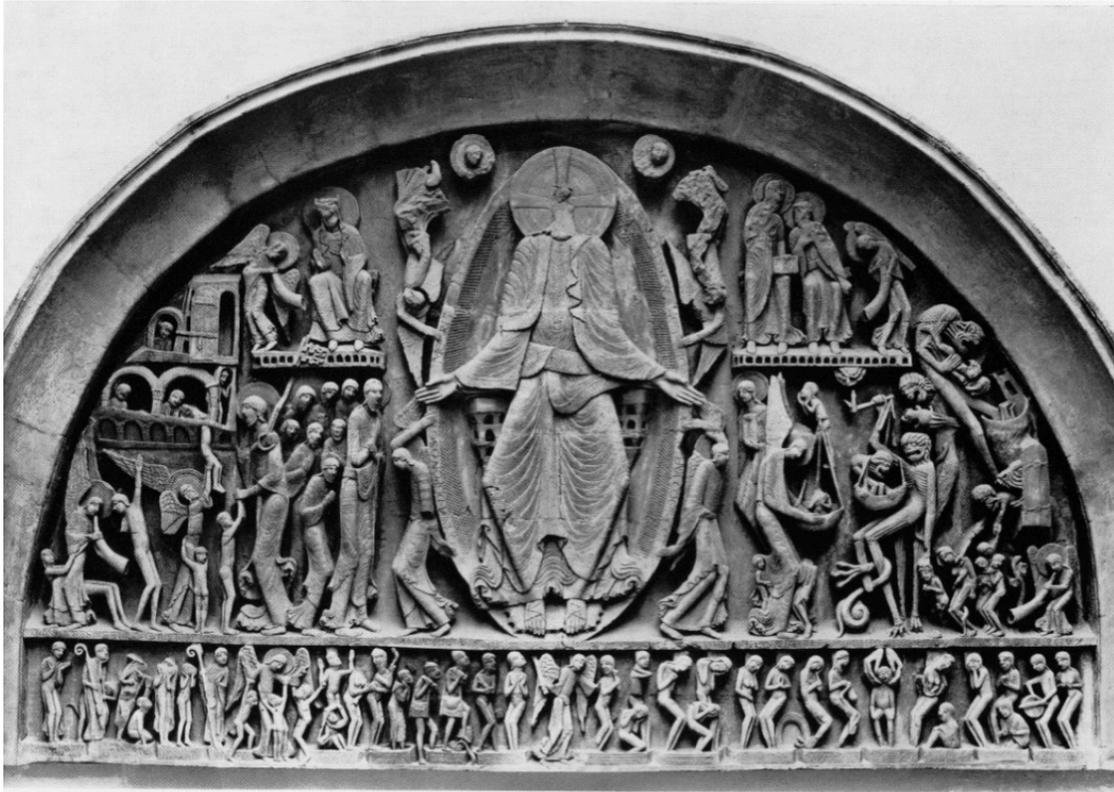
**Abb. 53:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/17, Das himmlische Jerusalem, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 54:** Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, fol. 202r, Das Jüngste Gericht, ca. 1002-1012, Buchmalerei, Bayerische Staatsbibliothek, München.



**Abb. 55:** Psalter aus Winchester, MS 1846, fol. 39, Der Engel sperrt die Seelen der Verdammten in den Höllenschlund, 1150-1160, Buchmalerei, British Library, London.



**Abb. 56:** Gislebertus (nicht gesichert), Jüngstes Gericht, 1130-1145, Steinrelief, Tympanon, Westportal, St. Lazare, Autun.

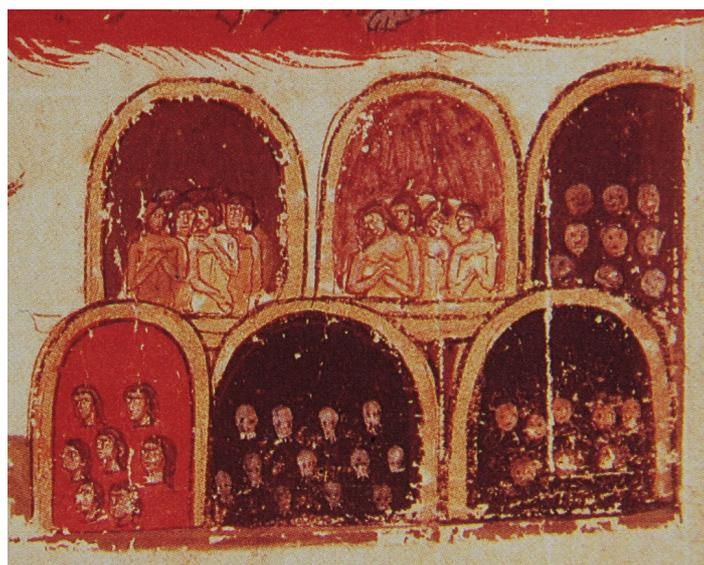


**Abb. 57:** Gislebertus (nicht gesichert), Detail Jüngstes Gericht, der Geizige und Luxuria, 1130-1145, Steinrelief, Tympanon, Westportal, St. Lazare, Autun.

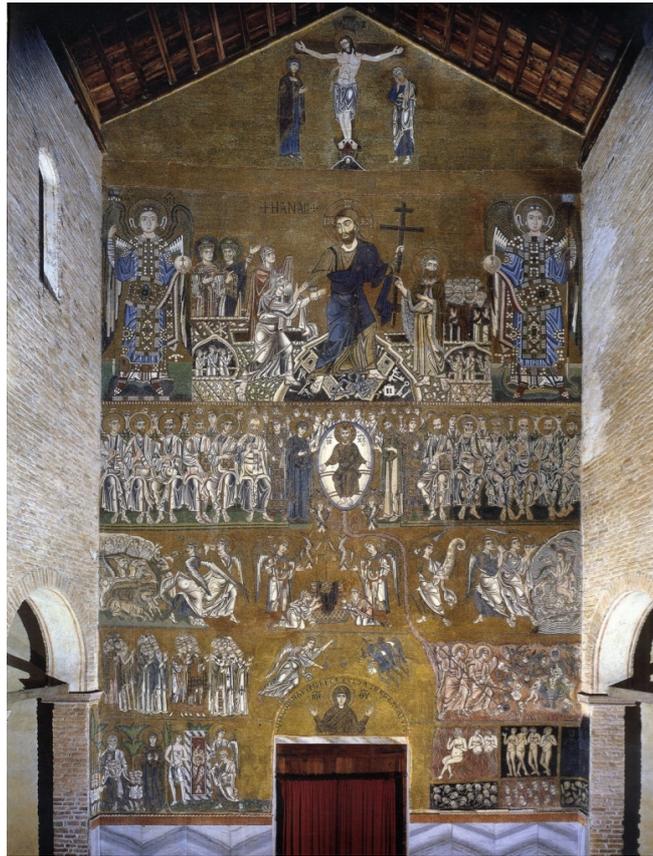


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Grec 74

**Abb. 58:** Tetraevangelion, Codex Parisinus, Cod. gr. 74, fol. 51v, Weltgerichtsdarstellung, 11. Jahrhundert, Buchmalerei, Bibliothéque Nationale, Paris.



**Abb. 59:** Tetraevangelion, Codex Parisinus, Cod. gr. 74, fol. 51v, Detail Weltgerichtsdarstellung, Höllenbulgen, 11. Jahrhundert, Buchmalerei, Bibliothéque Nationale, Paris.



**Abb. 60:** Das Jüngste Gericht, 12. Jahrhundert, Mosaik, Westwand, Santa Maria Assunta, Torcello.



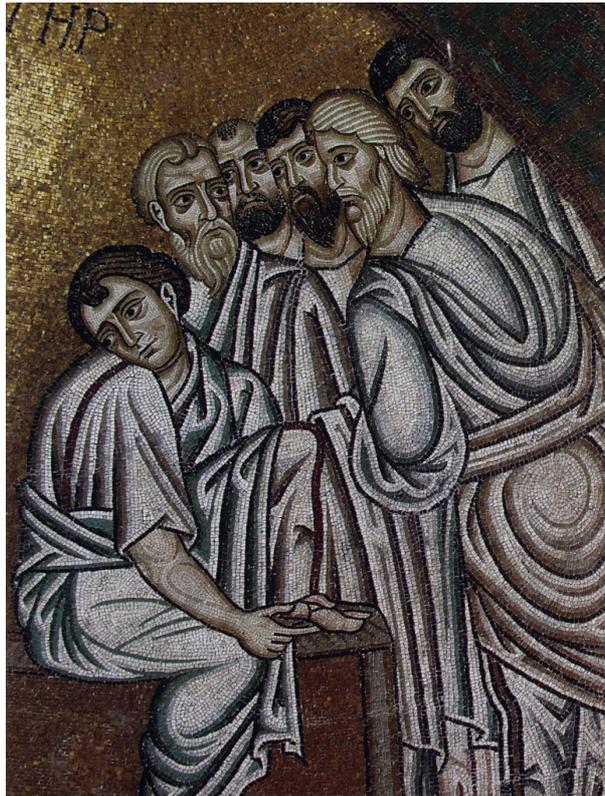
**Abb. 61:** Jüngstes Gericht, Detail, Hölle, 1150, Mosaik, Westwand, Santa Maria Assunta, Torcello.



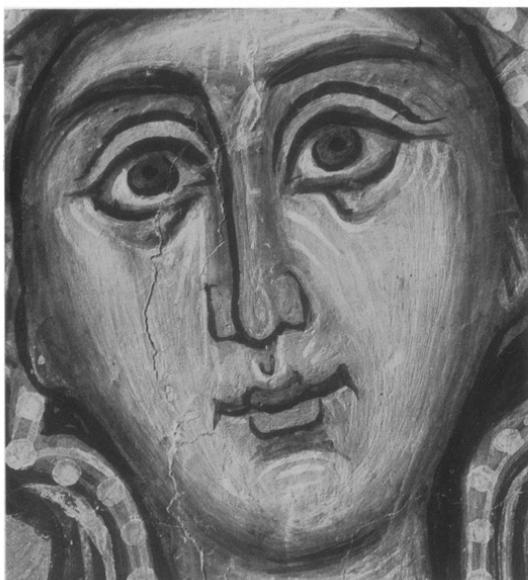
**Abb. 62:** Jovinus-Sarkophag, Detail gestürzter Barbar, um 260 bzw. 310/320, Anmerkung: Die Köpfe stammen von einer Zweitverwendung des aufwendigen Sarkophags aus konstantinischer Zeit, Steinrelief, Musée St. Remi, Reims.



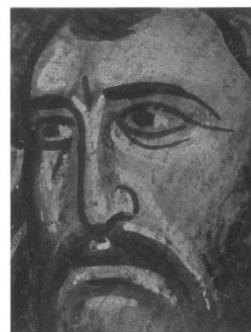
**Abb. 63:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/4, Die drei Weisen mit Geschenken, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 64:** Fußwaschung, 1.H.11. Jahrhundert, Mosaik, Katholikon, nordöstliche Ecke Narthex, Kloster Hosios Lukas, Phokis.



a. Asinou, Thirteenth Century?



b. Asinou, 1106



c. Asinou, 1106

**Abb. 65:** Kirchengausstattung, Details: Gesichtsdarstellungen, Anfang 12. – 13. Jahrhundert, Fresken, Panagia Asinou, Nikita, Zypern.



**Abb. 66:** Wiener Genesis, theol. Gr. 31, fol. 24v, Tod und Begräbnis Jakobs, 1. H. 6. Jahrhundert, Buchmalerei, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



**Abb. 67:** Penitential Canon, gr. 1754, fol. 6r, Verzweifelte, büßende Mönche, 12. Jahrhundert, Buchmalerei, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt.



**Abb. 68:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/15, Die Arche Noe, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 69:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque III/5, Das Meer auf den zwölf Rindern, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 70:** Reiner von Huy, Taufbecken, zwischen 1107 und 1118, Bronzeguss, 1917 x 1281 cm, St. Barthélemy, Liège.



**Abb. 71:** Erschaffung der Tiere, 12. Jahrhundert, Mosaik, Dom Monreale, Sizilien.



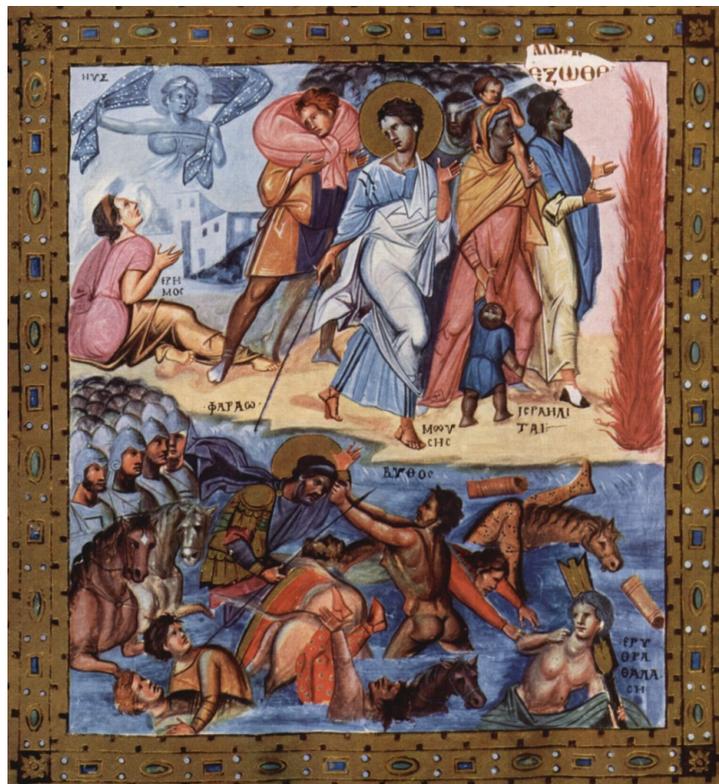
**Abb. 72:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/16, Von der zweiten Ankunft, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



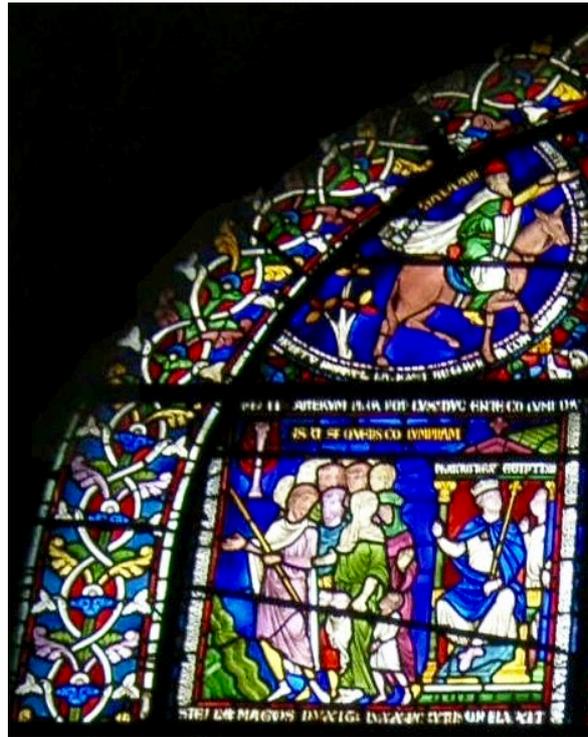
**Abb. 73:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/5, Der Durchzug durch das Rote Meer, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 74:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque II/5, Die Taufe Christi, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 75:** Pariser Psalter, MS gr. 139, fol. 419v, Der Durchzug durch das Rote Meer, Mitte 10. Jahrhundert, Buchmalerei, Bibliotheque Nationale de France, Paris.



**Abb. 76:** Detail Glasfenster, li. unteres Feld, Der Durchzug durch das Rote Meer, 1175, Glas, Kathedrale von Canterbury.



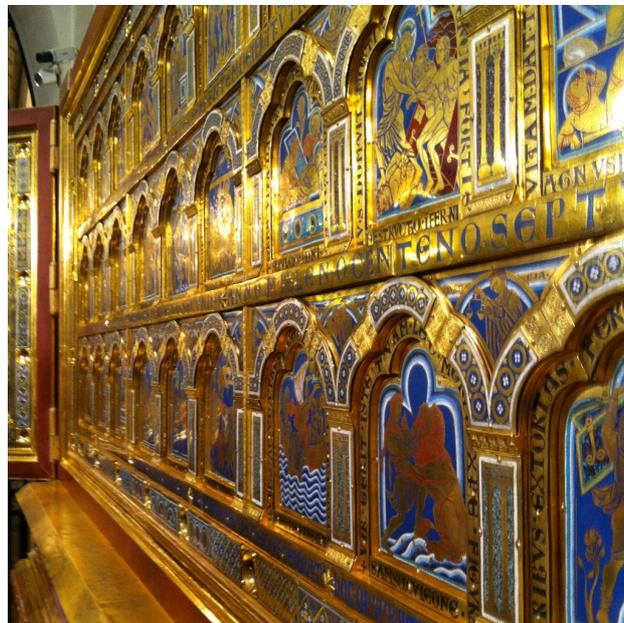
**Abb. 77:** Sarkophag mit Triumphzug des Dionysos (Ausschnitt), 2.-3. Jahrhundert, Steinrelief, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



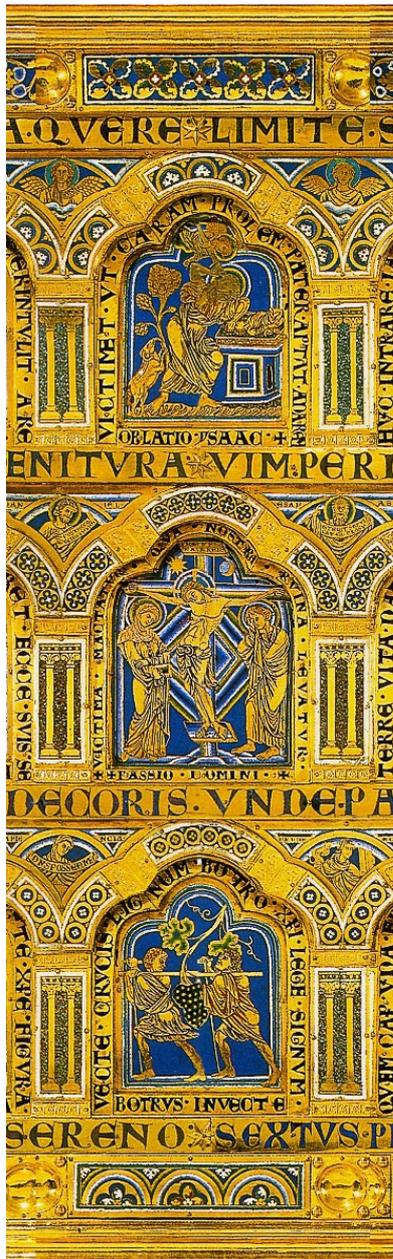
**Abb. 78:** Sarkophag mit Triumphzug des Dionysos (Ausschnitt), 2.-3. Jahrhundert, Steinrelief, Louvre, Paris.



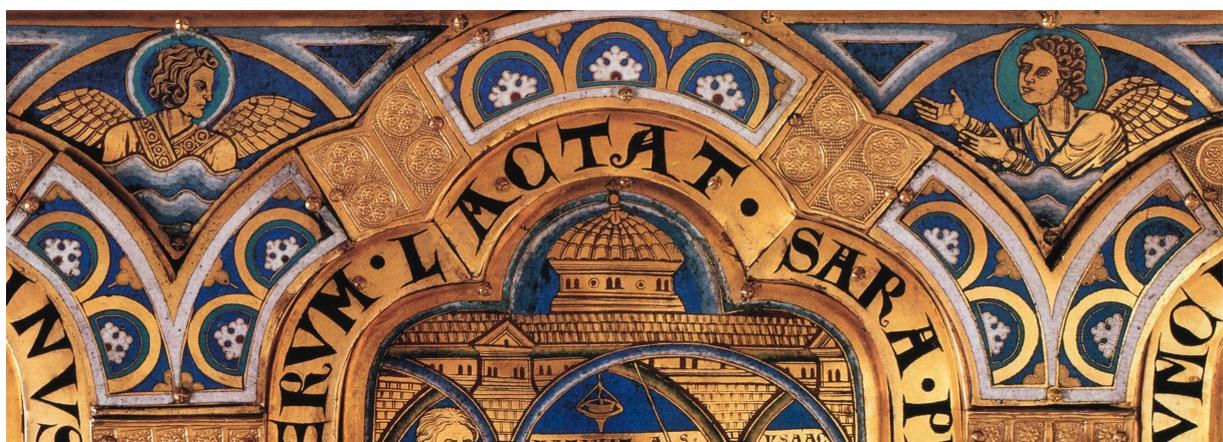
**Abb. 79:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Plaque I/6, Moses zieht nach Ägypten, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 80:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Schrägansicht, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, 14,6 x 11,6 cm, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 81:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, zentrale Spalte, Plaques (von oben nach unten): I/9, Die Opferung Isaaks, II/9, Das Leiden des Herrn. III/9, Die Traube auf der Stange, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.



**Abb. 82:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfiguren, Engel, re. und li. oberhalb der Plaque I/2, Die Geburt Isaaks, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 83:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfiguren, Engel, re. und li. oberhalb der Plaque I/9, Die Opferung Isaaks, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 84:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfiguren, Prophet David, re. und li. oberhalb der Plaque II/13, Das Osterlamm, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 85:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfigur, Apostel Paulus, zwischen den Plaques II/15, Die Ankunft des Heiligen Geistes und II/16, Engel blasen auf Posaunen, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 86:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfigur, Prophet Isaias, zwischen den Plaques II/9, Das Leiden des Herrn und II/11 Das Grab des Herrn (am Ambo gab es Plaque II/10 noch nicht), 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 87:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfigur, Fortitudo, zwischen den Plaques III/11, Jonas im Leib des Seeungeheuers und III/12 Samson mit dem Löwen, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.



**Abb. 88:** Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfigur, Sapiencia, zwischen den Plaques III/7, Das Manna in goldener Urne und III/9 Die Traube auf der Stange (am Ambo gab es Plaque III/8 noch nicht) 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.

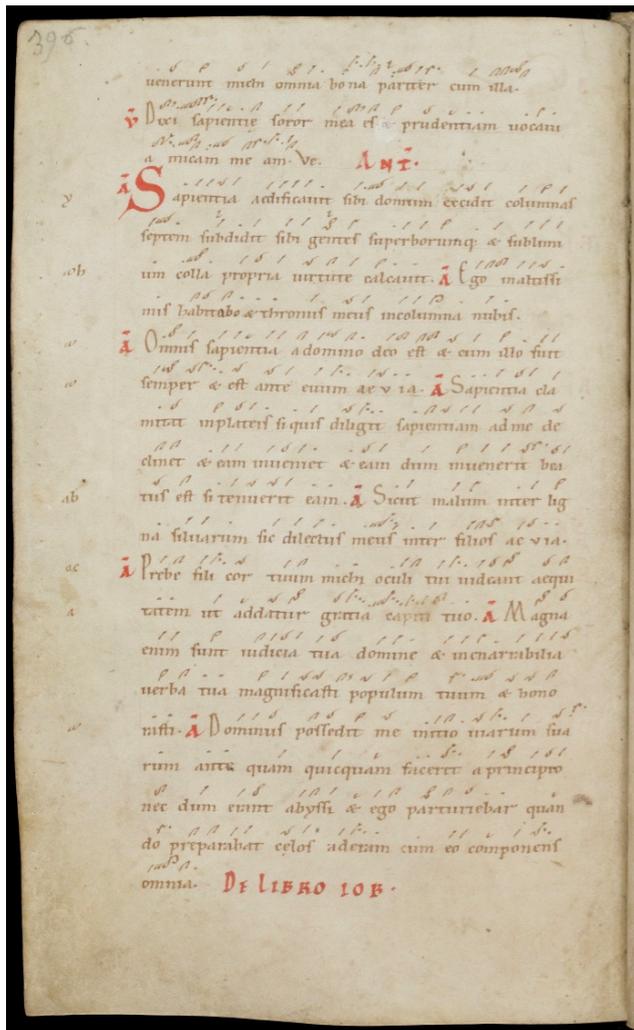


Abb. 89: Antiphonar, Cod. Sang. 388, p. 396, De Libro Iob, 12. Jahrhundert, Handschrift auf Pergament, Stiftsbibliothek St. Gallen.



Abb. 90: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Zwickelfigur, Obediencia, zwischen den Plaques III/2, Die Geburt Samsons und III/3, Die Beschneidung Samsons, 1181, Gold und Grubenschmelz-Email (champlevé) auf Kupferplatte, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift Kloster.

## 8. Abstract

Nikolaus von Verdun schuf für das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg eine gewaltige Goldschmiedearbeit aus feuervergoldeten Emailtafeln, in Grubenschmelztechnik auf Kupfer gearbeitet, die zu den größten bildnerischen Werken mit typologischem Programm zählt. In seiner Erstverwendung diente diese zur Verkleidung des Ambos in der Stiftskirche. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die, bisher nicht systematisch betrachteten, erzählerischen Qualitäten dieser Bilderwand. Mittels Bildanalyse und Bildvergleich werden die Leistungen und Strategien des Goldschmieds herausgestellt. Dies bedeutet, dass die chronologisch gereihten Darstellungen der neutestamentlichen Heilsgeschichte auf ihren visuell wahrnehmbaren Zusammenhang hin untersucht werden. In den nächsten Schritten wird die Binnennarration, geordnet nach einzelnen erzählerischen Elementen – wie die Bewältigung von Zeitlichkeit im Bild und die Vermittlung von Emotionen – analytisch betrachtet.

Dabei wird der ausgeprägte Erzählwillen Meister Nikolaus', das Interesse an pointierter Bildgestaltung mit eigenständigen Bildideen, deutlich. Die christologischen Szenen erweisen sich durch die narrativen Verbindungen als Bildzyklus. Bei den Einzelbildern ist, abhängig vom jeweiligen Thema, die Narrativität unterschiedlich intensiv ausgeprägt, aber stets finden sich Narreme, die Geschichten beim aufmerksamen Publikum indizieren.