

# ***Memoria und Kunst***

**Kunststiftungen der Antoniter von 1443 bis 1516  
in der Dauphiné, im Piemont und im Elsass**

*Inaugural-Dissertation*

*zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie*

*der Ludwig-Maximilians-Universität München*

vorgelegt von

*Noriko Chinone*

aus

*Hitachi (Ibaraki), Japan*

2021

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Ulrich Söding

Datum der mündlichen Prüfung: 17.09.2018

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Einleitung.....	9
1 Stiftung und Entstehung von Kunst.....	10
2 Sozial- und kulturhistorische Stiftungsstudien: Memoria.....	14
3 Kunstinteresse in der Memoria.....	18
4 Kunststiftungen der Antoniter von 1443 bis 1516.....	21
1 Historische Hintergründe.....	25
1.1 Die Reliquien des heiligen Antonius des Großen und der Ergotismus.....	26
1.1.1 Die Gebeine des hl. Antonius.....	26
1.1.2 Das »heilige Feuer« – Antoniusfeuer.....	29
1.2 Die Spitalbruderschaft der Antoniter.....	30
1.2.1 Therapeutische Tätigkeit.....	31
1.2.2 Die Almosensammlungen (Quest) und die Antoniuschweine.....	32
1.2.3 Balleien und Präzeptoreien.....	33
1.3 Die Entwicklung der Antoniter von der Spitalbruderschaft zum Chorherrenorden (1095-1297).....	34
1.3.1 Die Entwicklung zum Orden.....	34
1.3.2 Die Erhebung zur Abtei.....	36
1.4 Die Etablierung des Ordens und seine Krise bis zum Kirchenschisma (1297-1378).....	39
1.4.1 Konsolidierung nach Innen und Ausbreitung nach außen – auf Kredit.....	39
1.4.2 Innere Schwierigkeiten und Kirchenschisma.....	42
1.5 Ordensreform und die Zeit bis zur Reformation (1378-1517).....	45
1.5.1 Ordensschisma und Reformversuche.....	45
1.5.2 Der einsetzende Niedergang des Ordens in der Reformation.....	48
1.6 Die Antoniter und die Kunst.....	53

2 Die Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche von Saint-Antoine-en-Viennois (1443).....	57
2.1 Die Baugeschichte der Antoniter-Abteikirche bis zum 15. Jahrhundert...59	
2.1.1 Beschreibung der Abteikirche.....	59
2.1.2 Zur Baugeschichte der Abteikirche bis zum 15. Jahrhundert.....	62
2.2 Die Trinitätskapelle.....	71
2.2.1 Das Innere der Trinitätskapelle.....	71
2.2.2 Der Stifter Jean de Montchenu der Ältere und der Codex <i>Leben des hl. Antonius</i> (Medici-Version).....	77
2.2.3 Gründung der Trinitätskapelle.....	94
2.3 Landschaftsmalerei als Hintergrund des Arkosolgrabs.....	101
2.3.1 Das Arkosolgrab Jean de Montchenus d. Ä. an der Südwand.....	101
2.3.2 Die Seelandschaft als Ausdruck des Pilgertums nach Ägypten zu pilgern – das Antoniuskloster und das Pauluskloster am Roten Meer. 110	
3 Die Fassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso (Ende des 15. Jhd.).....	127
3.1 Historische Hintergründe.....	128
3.1.1 Die Präzeptorei von Ranverso.....	128
3.1.2 Die Baugeschichte der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso.....	130
3.1.3 Die Westfassade.....	135
3.2 Der Stifter Jean de Montchenu der Jüngere und das <i>Liederbuch Jean de Montchenus</i> .....	140
3.3 Die Fassade der Präzeptoreikirche von Ranverso in der Stilentwicklung der gotischen Kirchenfassade im Piemont.....	148
3.3.1 <i>Collegiata di Santa Maria della Scala</i> in Chieri (1405-1436).....	152
3.3.2 <i>L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo</i> in Verzuolo (ca. 1430-1441).....	156
3.3.3 <i>La Parrocchiale di San Giovanni in Avigliana</i> (ca. 1445-1450).....	159
3.3.4 <i>La Chiesa di San Francesco</i> in Cuneo (1479-1510).....	161
3.3.5 <i>Cattedrale di Maria Vergine Assunta</i> in Saluzzo (1491-1501).....	165
3.3.6 <i>Collegiata dei Santi Pietro e Orso</i> in Aosta (ca. 1494-1496).....	168

3.4 Der eklektizistische Charakter der Fassade der Präzeptoreikirche von Ranverso.....	170
4 Der Isenheimer Altar (ca. 1512-1516).....	173
4.1 Historische Hintergründe.....	173
4.1.1 Die Präzeptorei von Isenheim.....	174
4.1.2 Kirche und Klostergebäude in Isenheim.....	179
4.1.3 Stiftung und Auftraggeber.....	185
4.1.4 Der Maler: Mathis Gothart Nithart.....	191
4.2 Das Bildprogramm des Isenheimer Altars.....	194
4.2.1 Erste Schauseite.....	196
4.2.2 Zweite Schauseite.....	201
4.2.3 Dritte Schauseite.....	210
4.3 Ikonographische Besonderheiten der zweiten Schauseite.....	214
4.3.1 <i>Madonna im Garten</i> .....	215
4.3.2 Die Figur in der Glorie.....	219
4.3.3 Die zweite Schauseite als Übergang von der alt- zur neutestamenta- rischen Zeit.....	223
4.3.4 Die zweite Schauseite im Zusammenhang der Transfiguration Christi und der Verkündigung.....	227
4.3.5 Raumkonstruktion und Kombination ikonographischer Elemente.....	232
Zusammenfassung.....	241
Literaturverzeichnis.....	249
Quellen.....	249
Forschungsliteratur.....	249
Abbildungen.....	267
Abbildungsverzeichnis.....	391
Appendix I.....	397
Appendix II.....	407



## **Vorwort**

Die vorliegende Arbeit stellt meine Dissertation in der Kunstgeschichte dar, die im September 2018 an der Ludwigs-Maximilians-Universität München angenommen wurde.

Die Arbeit wurde von Prof. Dr. Wolfgang Augustyn am Zentralinstitut für Kunstgeschichte betreut. Seiner unermüdlichen und immer herzlichen Unterstützung gilt mein tiefster Dank. Weiterhin bedanke ich mich auch besonders bei meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Ulrich Söding. Das Umfeld am Zentralinstitut bot mir einmalige Möglichkeiten, mein Thema zu erarbeiten und zu vertiefen. Weiterhin gilt mein Dank Dr. Adalbert Mischlewski für seine immer großzügige Hilfestellung zu allen Fragen über die Antoniter und Dr. Herbert Schneider für seine paläographische und historische Expertise. Ebenso bin ich der Japan Society for the Promotion of Science für die Bereitstellung von Stipendien zu Dank verpflichtet. Schließlich gilt mein Dank Patrick und Motoko Aurelia Chinone für ihren Rückhalt.

Tsukuba, Januar 2021



## Einleitung

»Stiftung« lässt sich definieren, dass ein Stifter durch Übergabe (eines Teils) seines Eigentums einen zeitlich unbeschränkten, sprich »ewigen« Vertrag mit dem Empfänger schließt, um einen bestimmten Stiftungszweck dauerhaft zu verwirklichen. Die Geschichtsforschung unterscheidet dabei die Stiftung von der Schenkung, die auf einer einmaligen Beziehung beruht. In vormodernen Zeiten waren Stiftungen ein Mittel, um nach dem Tod ein fortdauerndes Andenken der Stifter durch die Gesellschaft zu garantieren. Insgesamt stellt die Stiftung, die grundlegend auf der Einstellung zu Leben und Tod beruht, ein universelles kulturelles Phänomen dar, das die Gesellschaft tief bestimmt. In der Kunstgeschichte ist dies ein wichtiger Anlass für die Entstehung religiöser Kunst. Zunächst wurde die Stiftung in einem engeren rechtshistorischen Kontext thematisiert. In den 1980er Jahren kam es bei den Stiftungsstudien jedoch zu einer entscheidenden methodischen Wendung; man erweiterte das Forschungsgebiet um den sozial- und kulturhistorischen Kontext.

Hermann Kamp stellte 1993 in seiner umfangreichen Monographie *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*<sup>1</sup> anhand zahlreicher Forschungen über Rolin ausführlich das Stiftungswesen im 15. Jhd. dar, als das Stiftungswesen seinen Höhepunkt erreichte.<sup>2</sup> Kamps Arbeit ist eine typische kulturhistorische Stiftungsstudie, die Kunst als historische Quelle verwendet, deren Ergebnisse auch für die Kunstgeschichte aufschlussreich sind. Zugleich aber liefert Kamps kulturhistorische Kunstanalyse für eine kunsthistorische Perspektive nur begrenzte Erkenntnisse. Weil bisherige Stiftungsstudien, nicht nur das Werk Kamps, zumeist aus einer kulturhistorischen Perspektive durchgeführt sind und die Produkte bildender Kunst daher primär als kulturhistorische Quelle zur Interpretation kultureller Phänomene und weniger als Erzeugnisse eines künstlerischen Schaffensprozesses betrachtet werden, wird die kreative Seite der gestifteten Werke nicht direkt thematisiert. Entsprechende Fragen

---

<sup>1</sup> Vgl. Kamp, H.: *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen 1993.

<sup>2</sup> Vgl. Liermann, H.: *Geschichte des Stiftungsrechts*, Tübingen 2002, S. 78, 124.

werden im Zusammenhang mit dem Hersteller, d. h. dem Künstler, erörtert und bilden damit kein eigenständiges Thema der Stiftungsstudien. Demgegenüber versucht diese Arbeit mittels kunsthistorischer Analysen zu zeigen, dass manche Stifter ein besonderes Kunstinteresse in ihren Stiftungen zum Ausdruck brachten. Anhand dreier Stiftungen von Angehörigen des Antoniterordens zwischen 1443 und 1515 kann exemplarisch gezeigt werden, wie das Kunstinteresse des Stifters und die daraus hervorgehenden künstlerische Neuerungen als ein weiteres Moment die Stiftungsaktivität geprägt haben.

## 1 Stiftung und Entstehung von Kunst

Im Christentum war das Gedächtnis der Nachwelt an die Toten insofern wichtig, als die Lebenden die Toten bei Gott in Erinnerung rufen und sie damit der göttlichen Barmherzigkeit anempfehlen, so dass damit den Toten zum Seelenheil verholfen werden konnte.<sup>3</sup> Daher lässt sich an der Stiftung, die den Stiftungsempfänger aufgrund einer Vermögensschenkung für alle Ewigkeit auf die liturgische Namensnennung verpflichtet, dieses Erinnerungsbedürfnis nach dem Tode wohl nirgends besser ablesen im Mittelalter.<sup>4</sup> Allerdings blühte das Stiftungswesen, das man nicht nur von Herrschern oder Kaisern, sondern auch mit unterschiedlichen Stiftungsformen im klerikalen oder städtischen Umfeld kennt, besonders im hohen Mittelalter sowie im Spätmittelalter auf.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Jaritz, G.: »Seelenheil und Sachkultur. Gedanken zur Beziehung Mensch-Objekt im späten Mittelalter«, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Institut für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs (Hrsg.): *Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Institutes für mittelalterliche Realienkunde Österreichs*, Wien 1980, S. 57-81, hier S. 61ff., Schmid, K.: »Stiftungen für das Seelenheil«, in: Schmid, K. (Hrsg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, München, Zürich 1985, S. 51-73, hier S. 61 und Kamp 1993, S. 11.

<sup>4</sup> Vgl. Kamp 1993, S. 10.

<sup>5</sup> Vgl. Liermann 2002, S. 78, 124. Lusiardi zeigt in seinem Versuch einer Typologie von Stiftungstypen im spätmittelalterlicher Stralsund die enorme Vielfalt von Stiftungsaktivitäten auf. Dabei unterscheidet er zwischen Kapellen- und Altarstiftungen, Patronatspfündstiftungen, Lehnspfündstiftungen, weltlichen Priesterstellenstiftungen, Messstiftungen, Anniversarstiftungen, Memorienstiftungen, kirchlichen Objektstiftungen und Almosenstiftungen. Je-

Das Tafelbild »Madonna des Kanzlers Rolin« von Jan van Eyck im Louvre sowie der Flügelaltar »Das Jüngste Gericht« von Rogier van der Weyden, das sich in Beaune befindet, gehören als zwei der berühmtesten Kunstwerke des 15. Jhd. nördlich der Alpen zu den herausragenden Ergebnissen, die die altniederländische Malerei hervorbrachte. Dabei ist auch bekannt, dass die beiden Kunstwerke durch ein und denselben Stifter, Nicolas Rolin, in Auftrag gegeben wurden, der fast vierzig Jahre als Kanzler Philipps des Guten tätig war und große politische Macht am burgundischen Hof ausübte.

Nicolas Rolin wurde um 1376 als Sohn Jean Rolins, eines höhergestellten *clerc*, in Autun geboren. Damals war die Familie Rolin nur zur besseren Bürgerklasse der Stadt Autun zu zählen,<sup>6</sup> so dass diese Herkunft in einem starken Kontrast zu Rolins späterem gesellschaftlichen Aufstieg steht: Er wurde aufgrund seiner zahlreichen Verdienste in der burgundischen Politik im Jahr 1424 durch Philipp den Guten in den Adelsstand erhoben.<sup>7</sup> Rolin sicherte sich diese neue Stellung im Herzogtum Burgund durch seine (dritte) Ehe mit Guigonne de Salins, die aus einer der alten adligen Familien stammte, war dann aber auch zu Stiftungen auf eine fürstliche Art verpflichtet.<sup>8</sup>

Er stiftete in seinem Leben insgesamt an fünf Orten: in der Autuner Pfarrkirche Notre-Dame, im Hôtel-Dieu in Beaune, im Priorat Val-Saint-Benoît, in Saint-Vincent in Chalon-sur-Saône und im Coelestinerkloster zu Avignon. Für

---

doch merkt er zugleich an, dass bestimmte Typen wie Spital-, Kloster- und Beginenhausfoundationen sowie die Stiftung von Wegen- und Pilgerlegaten, die sicherlich auch eine wichtige Rolle im Stiftungswesen spielen, nicht als eigenständige Typen in seine Klassifikation aufgenommen wurden, da sie in den Stralsunder Testamenten nur vereinzelt auftreten (vgl. Lusuardi, R.: *Stiftung und städtische Gesellschaft: Religiöse und soziale Aspekte des Stiftungsverhaltens im spätmittelalterlichen Stralsund*, Berlin 2000, S. 167-188).

<sup>6</sup> Vgl. Kamp 1993, S. 34f.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.. Kamp bezeichnet die Stiftungen Nicolas Rolins im Ganzen insofern als fürstlich, als er seine Großzügigkeit gegenüber den Armen durch die Stiftung des Hôtel-Dieu, die ritterliche Huldigung an seine Frau sowie seine Schönheitsliebe, sein Mäzenatentum und schließlich seine Bibliophilie durch vielfältige luxuriöse Kunststiftungen zur Darstellung brachte (vgl. ebd., S. 228-252, 253-274).

damalige Verhältnisse ist diese Zahl der Stiftungen geringer als üblich. Aber unter diesen fünf Stiftungen haben die Autuner Pfarrkirche und das Hôtel-Dieu in Beaune als komplexe Stiftungen besonderen Rang, weil sie sich durch eine hohe Selbständigkeit<sup>9</sup> gegenüber den bereits vorhandenen Institutionen auszeichnen.<sup>10</sup> Für diese beiden letztgenannten Stiftungen wurden das Tafelbild »Madonna des Kanzlers Rolin« von Jan van Eyck sowie der Flügelaltar »Das Jüngste Gericht« von Rogier van der Weyden hergestellt.

Wie man an der Herstellung dieser beiden Kunstwerke für die Autuner Pfarrkirche und das Hôtel-Dieu in Beaune erkennen kann, begleiteten zahlreiche Aufträge für weitere Kunstwerke die Stiftungen Rolins. Vor allem das Hôtel-Dieu in Beaune, dessen Gründer Rolin war, sowie die Kapelle in der Autuner Pfarrkirche Notre-Dame und das dazu gehörende Priesterkollegium, denen sich Rolin mit besonderer Hingabe widmete, wurden zur Heimstätte verschiedener Kunstwerke:<sup>11</sup> Die Autuner Pfarrkirche Notre-Dame war seit Generationen auch Grabstätte der Familie Rolin, so dass diese Kirche als Rolins wichtigste Stiftung bezeichnet werden kann. Er erwarb ihr Patronatsrecht und erteilte dann Aufträge für zahlreiche wertvolle Objekte.<sup>12</sup>

Zum einen ließ er in der Stiftskirche in Autun ein gewaltiges bronzenes Taufbecken für den Chor herstellen. Die Schale wurde von riesigen Löwenköpfen getragen und enthielt Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter. Darauf befand sich ein pyramidenförmiger Deckel, den eine dreigeschossige Balustrade mit diversen fußhohen Statuen bekrönte. Weiterhin ließ er auch ein gigantisches,

---

<sup>9</sup> Zwar waren die Stiftungsempfänger zum ewigen Gedächtnis an den Stifter verpflichtet, jedoch wurde ein entsprechendes Gedenken de facto oft nicht eingehalten. In Anbetracht dessen ermöglichten es Stiftungen mit einer hohen Selbständigkeit wie in Autun oder Beaune, die tendenziell aufwendiger gestaltet und nach einem genau definierten Zweck eingerichtet wurden, im Vergleich etwa mit einer reinen Messstiftung, einen dauerhaften Vertrag nach dem Tode zu gewährleisten (vgl. ebd., S. 73-122 und den nächsten Abschnitt der Einleitung).

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>11</sup> Kamp gibt eine Übersicht der im Zuge der Stiftungsaktivitäten Rolins hergestellten Kunstobjekte (vgl. ebd., S. 228–252).

<sup>12</sup> Der Bericht eines Anonymus von 1705 beschreibt das Innere der Kirche, wodurch die verloren gegangenen Kunststiftungen Rolins rekonstruiert werden können (vgl. ebd., S. 235).

fast deckenhohes Bronzekreuz in der Mitte des Hauptschiffes aufstellen. Das Kreuz weist fünf ausgestreckte Arme auf, auf denen sich Statuen (im oberen Teil Maria und Johannes der Evangelist, im unteren Teil das Stifterpaar) befanden. Die silberne Marienstatue mit einer edelsteinverzierten Krone, die ebenso durch Rolin in Auftrag gegeben wurde, thronte bei feierlichen Anlässen stets auf dem Hauptaltar der Autuner Kirche. Zwei weitere silberne Statuen stellten Johannes den Täufer und die Gottesmutter dar. Weitere wichtige Stiftungen waren das Madonnenbild van Eycks, das sich wahrscheinlich in der Sebastianskapelle befand, und das verlorene Altarbild mit dem Porträt des Petrus von Luxemburg. Darüber hinaus müssen die Bauaufträge für einen neuen Glockenturm, die Vergrößerung des rechten Seitenschiffes und vielfältige Baudekorationen wie Glasfenster, Wappen, Devisen, Monogramme sowie Wandgemälde erwähnt werden. Schließlich sind noch zwei Glasfenster überliefert: eines stellt den heiligen Sebastian dar, das andere die Passionsgeschichte mit den Stiftern. Ferner wurden diverse silberne oder vergoldete liturgische Geräte hergestellt. Rolins eigene Grabplatte, die auch für seine dritte Ehefrau, Guigonne de Salins, angefertigt wurde,<sup>13</sup> befand sich im Chor. Der Kanzler wurde dort als Ritter im Harnisch, das Schwert in der Hand und behelmt, abgebildet.<sup>14</sup> Daneben ließ er eine große Anzahl illuminierten Handschriften für die Bibliotheken der Autuner Stiftskirche und des Hôtel-Dieu in Beaune herstellen. Sämtliche dieser Erzeugnisse, die der Notre-Dame Kirche ein reizvolles Erscheinungsbild gegeben haben und ihr den Ruf der schönsten Kirche im Herzogtum verschafften, verdanken sich der regen Stiftungstätigkeit Rolins, die vielfache Anlässe bot.

Wie die Stiftungen Rolins zeigen, beruhen die zweckgebundenen – hauptsächlich dem Totengedenken gewidmeten – Stiftungen, die aufgrund der Übergabe von Gütern unbefristet eingerichtet wurden, auf Verhältnissen zwischen Stiftern und Stiftungsempfängern<sup>15</sup> und nicht nur auf dem Totengedenken, so dass Stiftungen nicht nur eines der zentralen Motive in Überlegungen zu vormodernen Ge-

---

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 211 Trotz Rolins Vorbereitung zur gemeinsamen Grablege ließ sich Guigonne de Salin im Hotel-Dieu in Beaune, dessen Patronatsrecht sie bekam und für das sie besondere Zuneigung empfand, begraben (vgl. ebd., S. 65f.).

<sup>14</sup> Vgl. Kamp 1993, S. 235.

sellschaften bilden, sondern auch wesentlich zur Entstehung von Kunst beitragen.<sup>16</sup>

## 2 Sozial- und kulturhistorische Stiftungsstudien: Memoria

Das Stiftungswesen im Kontext vormoderner Gesellschaften<sup>17</sup> wurde im Laufe des 19. Jhd. zunächst als ein spezifisch rechtshistorisches Thema ausgeprägt. Die Stiftung ist insofern von der Schenkung zu unterscheiden, als die Stiftung nach dem Tode des Stifters weiter Bestand hat. Zwar beruht auch die Schenkung auf der Übergabe bestimmter Güter, jedoch ist das Verhältnis zwischen Schenker und Schenkungsempfänger prinzipiell nur einmalig und kann daher nicht als dauerhafte Beziehung betrachtet werden.

Die Dauerhaftigkeit der Stiftung, bei der man trotz aller Variabilität bestimmte gemeinsame Eigenschaften feststellen kann, stellt, wie Borgolte dies ausführlich dargelegt hat, ein rechtswissenschaftliches Problem dar, da der Verstorbene in der modernen Rechtsordnung seinen Status als Rechtssubjekt nicht für alle Ewigkeit behalten könne. Wenn nun die Dauerhaftigkeit der Stiftung dem moder-

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu den folgenden Abschnitt sowie Laum, Bernhard: *Stiftungen in der griechischen und römischen Antike. Ein Beitrag zur antiken Kulturgeschichte*, Bd. 1 1964, S. 1f.): »Zum Wesen einer Stiftung gehören also folgende Merkmale: 1. Ein von einem menschlichen Willen bestimmter dauernder Zweck; 2. Ein bestimmter Vermögenskomplex, den der Stifter hergibt und der die Verwirklichung dieses dauernden Zweckes sichert.«

<sup>16</sup> Ab 2000 wurden beginnend mit Borgolte, Michael: *Stiftungen und Stiftungswirklichkeiten. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2000 neun Titel, die sich mit Stiftungen sowohl in Europa als auch im Islam beschäftigen, herausgegeben.

<sup>17</sup> Es gab allerdings weder aus der griechischen und römischen Antike noch aus dem Mittelalter einen entsprechenden Terminus der Stiftung, der die Stiftung im modernen Sinn als Rechtssubjekt bestimmt. Vielmehr ist die Stiftung ein modernes Konzept, das sich erst im 19. Jhd. im Zuge rechtswissenschaftlicher Auseinandersetzungen herausgebildet hat (vgl. Borgolte, M.: »Die Stiftungen des Mittelalters in rechts- und sozialhistorischer Sicht«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte 105 Kan. Abt. 74* (1988), S. 71-94, hier S. 76). Nichtsdestoweniger stellt die auf Dauerhaftigkeit angelegte Stiftung ein universalgeschichtliches Phänomen dar und findet sich auch in vormodernen Epochen (vgl. Borgolte, M.: »Von der Geschichte des Stiftungsrechts zur Geschichte der Stiftungen«, in: Lohse, T. (Hrsg.): *Stiftung und Memoria*, Berlin 2012, S. 337-383, hier S. 337).

nen Gebrauch zufolge durch die juristische Person der Stiftung und damit durch eine Anstalt garantiert werden soll, dann stellt sich unweigerlich die Frage, wer oder was im Falle vormoderner Stiftungen als Träger der Dauerhaftigkeit fungieren konnte. Um die Eigenschaft der Dauerhaftigkeit, die Stiftungen ganz allgemein in unterschiedlichen Zeiträumen kennzeichnet, zu begründen, griffen Rechtshistoriker auf die Willenstheorie zurück<sup>18</sup> oder versuchten, wie Reicke<sup>19</sup> und Gierke<sup>20</sup>, auch den Akt vormoderner Stiftung anhand des modernen Begriffs der »juristischen Person« und damit im Spannungsfeld von »Anstalt« und »Korporation«<sup>21</sup>, zu untersuchen. So waren Stiftungsstudien bis zu Borgoltes Ansatz

---

<sup>18</sup> Nach der Willenstheorie verleiht der Stifterwille der Stiftung Rechtssubjektivität, indem der Stifterwille auf die gestiftete Anstalt, wie etwa eine Kirche, ein Hospital oder einer Universität, übertragen wird. Durch diesen Akt der Übertragung kommt der Stiftung selbst der Status einer juristischen Persönlichkeit zu. Aufgrund des Status der juristischen Persönlichkeit kann der Stiftung dann eine eigenständige rechtliche Handlungsfähigkeit zugeschrieben werden (vgl. Borgolte 1988, S. 84f.).

<sup>19</sup> Reicke versuchte die Dauerhaftigkeit der vormodernen Stiftung konsequent rechtswissenschaftlichen zu erklären, um die anstaltliche Einheit der Stiftung nachzuweisen (vgl. Reicke, S.: »Stiftungsbegriff und Stiftungsrecht im Mittelalter«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung* 53 (1933), S. 247-276).

<sup>20</sup> Gierke zeigte, dass mittelalterliche Stiftungen immer an eine bereits bestehende Institution angegliedert wurden und entsprechend als unselbständiges Phänomen behandelt wurden (vgl. Gierke, Otto von: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, Bd. 3, Berlin 1881, S. 198, 275, 361, 421ff., 816ff. zit. n. Borgolte 1988, S. 82, Anm. 19). D. h., dass es im Mittelalter kein Anstaltskonzept gab und den Stiftungen keine juristische Persönlichkeit zugeschrieben wurde. Allerdings behauptete er bezüglich moderner Stiftungen auch, dass diese nicht nur gemäß dem modernen Stiftungskonzept ein Rechtsgeschäft im Sinne der Einrichtung einer Anstalt, sondern auch einen sozialen Schöpfungsakt darstellen (vgl. Gierke, Otto von: *Deutsches Privatrecht*, Bd. 1, Leipzig 1895, S. 651 zit. n. Borgolte 1988, S. 85).

<sup>21</sup> Der Anstalt wird die Rechtspersönlichkeit verliehen, wodurch sie den Status eines selbständigen Rechtsträgers erlangt. Natürliche Personen spielen dabei keine konstitutive Rolle. Demgegenüber beruht die Korporation auf einem freiwilligen Zusammenschluss natürlicher Personen, so dass die Korporation durch den juristischen Status natürlicher Personen begründet wird (vgl. Borgolte 1988, S. 76). Diese strenge Abgrenzung von Anstalt und Korporation, die für Stiftungsstudien lange Zeit als Leitmotiv diente, entstammt der rechtswissenschaftlichen Diskussion des 19. Jahrhunderts (vgl. Borgolte 2012, S. 339).

in den achtziger Jahren vornehmlich aus einer rechtswissenschaftlichen Perspektive betrieben worden.<sup>22</sup>

Borgolte modifizierte das zugrundeliegende Paradigma der Stiftungsfor- schung, indem er die immanenten Grenzen der rechtshistorischen Diskussionen aufzeigte. In der Rechtswissenschaft wird zwar versucht, im Spannungsverhält- nis zwischen »Anstalt« und »Korporation« die juristische Persönlichkeit der Stif- tungen zu begründen. Dabei konnte aber nur gezeigt werden, dass die Dauerhaf- tigkeit der Stiftung immer durch eine bereits bestehende juristische Person als Träger der juristischen Persönlichkeit realisiert wurde. Dabei hätten Rechtshisto- riker die anstaltliche Eigenschaft der Stiftung nie in Frage gestellt. Diesbezüglich wies Borgolte kritisch darauf hin, dass es anachronistisch und daher einseitig sei, das vormoderne Stiftungswesen anhand rechtshistorischer Begriffe, die erst im 19. Jhd. entstanden sind, zu analysieren.<sup>23</sup> Stattdessen plädiert er dafür, Stiftungs- studien durch eine sozialgeschichtliche Betrachtung neu aufzusetzen.<sup>24</sup>

Zur Begründung des sozial- und kulturhistorischen Ansatzes führte Borgolte den Begriff der »Memoria«, der durch Oexle in der mittelalterlichen Forschung betont wurde, in die Diskussion ein. Dieser Begriff der Memoria bezeichnet, die »Gegenwart der Toten« und beruht damit wesentlich auf der Voraussetzung des Leichnams als handlungsfähigen Akteur, so dass sich die Memoria und entspre- chend die vormoderne Auffassung der Toten sowie deren Status aufgrund eines

---

<sup>22</sup> Liermann, der die Entwicklung des Stiftungswesens vom vorchristlichen Altertum bis zur Gegenwart darstellt, folgte generell der Konzeption Reickes (vgl. Liermann 2002).

<sup>23</sup> Vgl. Borgolte 1988, S. 77.

<sup>24</sup> Sozialhistorische Ansätze finden sich zwar bereits, wie bei Gierke oder Bruck, in der rechts- historischen Forschung, ohne sich allerdings im Sinne einer eigenständigen Begründung durchsetzen zu können (vgl. Gierke 1895, S. 651 zit. n. Borgolte 1988, S. 85, Bruck, E.: »Die Stiftungen für die Toten in Recht, Religion und politischem Denken der Römer«, in: ders.: *Über römisches Recht im Rahmen der Kulturgeschichte*, Berlin, Göttingen, Hamburg 1954, S. 46-100). Borgolte weist darauf hin, dass, obwohl Bruck auch bereits das römische Stif- tungswesen unter religiösen und politischen Aspekten untersuchte, das Wort »Gesellschaft« bei ihm fehle und somit noch keine sozialgeschichtliche Analyse vorliege (vgl. Borgolte 1988, S. 77f.).

Mentalitätswandels, der sich im 18. Jhd. vollzogen habe,<sup>25</sup> grundlegend von der modernen Auffassung unterscheidet.<sup>26</sup> Die Dauerhaftigkeit der vormodernen Stiftungen wird durch den Verstorbenen selbst gestützt, dem in der vormodernen Gesellschaft noch das Merkmal der Handlungsfähigkeit zugeschrieben wurde. Borgolte kritisiert entsprechend, dass Stiftungen in den bisherigen Forschungen immer als abstraktes Rechtsobjekt betrachtet wurden, während aber den Kern der Stiftungen eigentlich das Zusammenwirken der Stifter und der Stiftungsorgane bzw. Stiftungsberechtigten ausmache.<sup>27</sup>

Diese durch die Memoria eröffnete sozialhistorische Perspektive war so entscheidend, dass sich Stiftungsstudien mittlerweile gänzlich in Richtung Memorialstudien orientieren. Mit dieser Erweiterung wurde weitere Aspekte des Stiftungswesens über die Dauerhaftigkeitsproblematik hinaus in der Forschung stärker berücksichtigt, nämlich wie sich die Veränderung der Jenseitsvorstellungen (Fegefeuer) im Stiftungswesen auswirkte<sup>28</sup>, welchen Einfluss große historische Ereignisse wie die Reformation auf das Stiftungswesen ausübten<sup>29</sup>, wie lange Stiftungen tatsächlich andauerten<sup>30</sup> oder wie sich die explizite Rolle von Frauen als Stifterinnen entwickelte<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> Vgl. Oexle, O.: »Die Gegenwart der Toten«, in: Braet, H. und Verbeke, W. (Hrsg.): *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, S. 19-77, hier S. 64f. In diesem Zeitraum ist mit dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 die Zeit der Säkularisation eingeleitet, wodurch zahlreiche Stiftungen vernichtet wurden (vgl. Borgolte 1988, S. 91).

<sup>26</sup> Anhand der Debatte zwischen Charlotte und dem jungen Rechtsgelehrten aus den »Wahlverwandschaften« Goethes (1809) bietet Oexle ein anschauliches Beispiel dafür, dass Memoria im vormodernen Sinne »nicht nur die Bedeutung von ›Vergegenwärtigen‹ im bloß kognitiven oder emotionellen Sinn, sondern Formen sozialen und rechtlichen Handelns [umfaßt], durch welche die Gegenwart der erinnerten Toten konstituiert wird« (vgl. Oexle 1983, S. 22-25).

<sup>27</sup> Vgl. Borgolte 1988, S. 83f.

<sup>28</sup> Vgl. Lusiardi 2000.

<sup>29</sup> Vgl. Scheller, B.: *Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505-1555)*, Berlin 2004.

<sup>30</sup> Vgl. Modellmog, C.: *Königliche Stiftungen des Mittelalters im historischen Wandel. Quedlinburg und Speyer, Königsfelden, Wiener Neustadt und Andernach*, Berlin 2012.

<sup>31</sup> Vgl. Göttler, C.: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen. Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.

Dem Interesse am sozialen Kontext folgend verbreiteten sich Stiftungsstudien in kulturhistorische Themenbereiche. Vor allem Überlegungen im Zusammenhang mit Kunststiftungen erlangen zunehmende Bedeutungen im Kontext kulturhistorischer Überlegungen. Entsprechend Lusiardis Klassifikation von Kunststiftungen, Kapellen- und Altarstiftungen sowie kirchlichen Objektstiftungen als eigenständige Stiftungszwecke<sup>32</sup> lässt sich der maßgebende Beitrag der Stiftung zur Entstehung von Kunstwerken feststellen. In diesem Sinne sind auch, wie dies anfangs angedeutet wurde, die Stiftungen Rolins zu verstehen.<sup>33</sup> Gleichzeitig wurden neben schriftlichen Urkunden auch Artefakte als historische Quellen zum Zweck der Stiftungsstudien herangezogen.

### **3 Kunstinteresse in der Memoria**

Im Zug der sozial- und kulturhistorischen Betrachtung wurden Kunstwerke in historischen Stiftungsstudien dazu verwendet, auf die Mentalität des Stifters sowie kulturelle Umstände, die anhand schriftlicher Quellen nicht geklärt werden konnten, zu schließen. Jedoch enthalten Kunstwerke, die aus Farben, Formen und Materialien bestehen und Produkte künstlerischer Schaffensprozesse darstellen, auch einen Aspekt, der besonders im Zug kunsthistorischer Betrachtungen festgestellt werden kann: das *Kunstinteresse in der Memoria*. Daraus ergibt sich eine weitere Thematik, die in bisherigen Stiftungsstudien noch nicht ausdrücklich behandelt wurde.

Im Vergleich zu kultur- und sozialhistorischen Stiftungsstudien muss im Falle Kamps zunächst festgehalten werden, dass dieser den Gesamtzuschnitt von Rolins Stiftungsaktivität und dessen politische Einbettung umfassend darstellt und es damit erlaubt, die Komplexität mittelalterlicher Stiftungen in den Blick zu nehmen. Aus *kunsthistorischer* Perspektive kann demgegenüber auch das bildliche Innovationspotential der Kunstwerke selbst und damit das Kunstinteresse des Stifters in der Memoria thematisiert werden, um damit neben der politischen Funktion von Memoria auch deren künstlerische Dimension zu erschließen.

---

<sup>32</sup> Vgl. Lusiardi 2000, S. 167f.

<sup>33</sup> Vgl. Kamp 1993.

Während sich also Rolins Stiftungsaktivität, die ihn dazu bewog, Kunstobjekte in Auftrag zu geben, derart interpretieren lässt, dass Rolin sich selbst als Adligen darstellen wollte, ergibt sich aus kunsthistorischer Sicht die weitere Möglichkeit, Stiftungen auch als künstlerische Erzeugnisse und damit nicht nur in ihrem politischen bzw. sozialen Verwendungszusammenhang zu betrachten. Damit können einzelne künstlerische Eigenschaften herausgearbeitet werden, die sich in einer sozial- und kulturhistorischen Perspektive nicht immer ergeben.

Bei Kamp wird die Intention der Rolinschen Kunststiftungen mit Bezug auf dieses Motiv der Selbstdarstellung interpretiert, demzufolge Rolin seine neue Stellung als Edelmann absichern wollte, indem er seine Stiftungen auf fürstliche Art ausgestaltete. Demgegenüber spielte in der Kunstgeschichte die Stiftung zunächst nicht nur als betrachtenswertes Bildmotiv bzw. Stifterbild<sup>34</sup>, sondern auch als wichtiger Anhaltspunkt für die ikonologische Interpretation eine wichtige Rolle, wobei sich solche Arbeiten eher auf die Betrachtung einzelner Phänomene konzentrierten.<sup>35</sup> In einen übergeordneten sozial- und kulturhistorischen Zusammenhang wurden Kunststiftungen dann auch wieder im Zuge der Arbeiten Borgoltes aufgearbeitet.

Neben Kamp untersuchte Sauer Aufgaben und Bedeutungen der *Gründerbilder*<sup>36</sup> bzw. Gründungstraditionen in Klöstern und Stiften, indem sie Bildmaterialien von ca. 1100 bis ca. 1350 im ehemaligen Reichsgebiet unter Ausschluss Italiens sammelte. Nach Sauer stehen solche Gründerbilder häufig in keiner direkten Verbindung zum Gründer selbst und auch nicht zu den Objekten, an denen diese angebracht sind. Damit drücken solche Gründerbilder nicht notwendiger-

---

<sup>34</sup> Vgl. Heller, Elisabeth: *Das altniederländische Stifterbild*, München 1976, Roock, Alarich: *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, München 1988 und Reinle, A.: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich 1984.

<sup>35</sup> Vgl. beispielsweise die Studie über Suger von Panofsky, E.: *Abbot Suger on the Abbot Church of St.-Denise and Its Art Treasures*, Princeton 1976.

<sup>36</sup> Sauer definiert das Gründerbild als die bildliche Wiedergabe herausragender Wohltäter, die ein Kloster oder ein Stift gegründet, erbaut und/oder ausgestattet haben. Solche Gründer nahmen eine Sonderstellung unter den Stiftern ein (vgl. Sauer, C.: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen 1993, S. 13).

weise das Selbstverständnis der Dargestellten, sondern eher memoriale Reflexe der Auftraggeber aus. Entsprechend versuchten die Auftraggeber bzw. die Stifter, so lässt sich anhand der Ausführungen Sauers schlussfolgern, durch die an den Objekten angebrachten Gründerbilder, die Verbindung mit dem Gründer zu verewigen. Dabei bezieht das Stifterbild, das Sauer darstellt, vor allem auf das Motiv des durch die Stiftung entstandenen Gesamtbildes, so dass ihre Bildanalyse nicht so sehr auf den künstlerischen Schaffensprozess der Kunststiftungen abzielt.

Mit Blick auf Kunststiftungen wiederum untersuchte Schmid die Geschichte der Kunststiftungen durch die Familie Rinck, eine einflussreiche Familie in Köln, über vier Generationen hinweg von der Mitte des 15. Jhd. bis zur Mitte des 16. Jhd.<sup>37</sup> Mittels seiner Methode, die er teils als historisch, teils als *kunsthistorisch* bezeichnet,<sup>38</sup> versuchte er die Kunstwerke anhand der Testamente sowie Verträge zu interpretieren. Darüber hinaus erforschte er das Interesse des Stifters am Kunstwerk sowie den Einfluss des Stifters auf die Wahl der Heiligen oder Bildthemen. Die Bildanalyse Schmidts konzentriert sich auf die Bestimmung des ikonographischen Themas. Ansonsten richtet er sich eher darauf, dass die kirchlichen Institutionen im damaligen Köln durch Kunststiftungen als sozial-kulturelle Zentren im städtischen Leben dienten. In bisherigen Stiftungsstudien wurden die Kunstwerke eher gleichbedeutend mit schriftlichen Urkunden und als Träger ikonologischen Inhalts, sprich als *Quelle* zur Interpretation des übergeordneten kulturellen Phänomens der Stiftung selbst und damit zusammenhängenden Motiven wie beispielsweise der Selbstdarstellung des Stifters betrachtet.<sup>39</sup> Damit richten sich solche Kunststiftungsstudien trotz der Anwendung kunsthistorischer Bildanalysen eher auf kultur- und sozialhistorische Problemstellungen.

---

<sup>37</sup> Vgl. Schmid, W.: *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>39</sup> Entsprechend äußert sich Schmid: »Kunstwerke lassen sich somit für mehrere Bereiche der Stadtgeschichtlichen Forschung als Quellen erschließen, sie dokumentieren Beziehungen zwischen Personen und Institutionen, die in einem spezifischen Kontext in der Biographie des Stifters und in der Ausstattungsgeschichte der Kirche erfolgen. Insofern besitzen sie Elemente, die mit einer Urkunde vergleichbar sind« (ebd., S. 18).

Ergänzend zu bisherigen kulturhistorischen Stiftungsstudien betrachtet diese Arbeit Kunstobjekte daher nicht nur als Bildzeugnisse historischer Phänomene, also als Quellen, sondern auch als Produkte künstlerischen Schaffens. Das Hauptaugenmerk gilt damit den *künstlerischen* Interessen an memorialer Kunst und den daraus hervorgegangenen Neuerungen in einem kunsthistorischen Kontext, die in einer kultur- und sozialhistorischen Perspektive naturgemäß nicht ausdrücklich berücksichtigt werden.

Aus dem Verfahren der Stiftung ergibt sich, dass eine Kunststiftung nur auf ausdrücklichen Wunsch und auch nur mittels der finanziellen Mittel des Stifters ausgeführt werden konnte, so dass ein Zusammenhang zwischen einer eventuellen künstlerischen Neuerung eines gestifteten Werkes und dem Kunstinteresse des Stifters bzw. Auftraggebers angenommen werden kann. Das Ziel der Arbeit besteht somit darin anhand der besonderen Konstellation einzelner Stiftungsprojekte, aus denen anlässlich der Memoria künstlerische Neuerungen hervorgingen, zu zeigen, dass letztere nicht nur auf den Künstler, sondern im Zuge einer Verständigung (eines Dialogs)<sup>40</sup> auch auf den Stifter bzw. Auftraggeber zurückgehen. Dabei gilt aufgrund der Quellenlage die generelle Einschränkung, dass die Frage nach der besonderen Funktion bzw. Bedeutung einer einzelnen Kunststiftung für die Memoria und die Frage, auf welchen der beteiligten Akteure wie den Stifter, Auftraggeber oder Künstler die Neuerung letztlich zurückgeht, nicht abschließend beantwortet werden können.

#### **4 Kunststiftungen der Antoniter von 1443 bis 1516**

Unter Berücksichtigung des allgemeinen Umstandes, dass die handwerklichen (künstlerischen) Fähigkeiten des Herstellers (Meisters) die des Stifters naturgemäß übersteigen, lassen sich im Antoniterorden Fälle aufzeigen, in denen der Stifter bzw. Auftraggeber und dessen Umfeld die Gestaltung des Kunstwerks maßgeblich beeinflusst haben. Das Kunstschaffen der Antoniter wurde dabei

---

<sup>40</sup> Vgl. Augustyn, W.: »Beziehung und Wechselbeziehung zu den Künsten des Mittelalters. Zu einem bekannten Thema«, in: Augustyn, W. und Söding, U. (Hrsg.): *Dialog – Transfer – Konflikt: künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2014, S. 1-39, hier S. 1-7.

durch Aufbau und Organisation des Ordens befördert.<sup>41</sup> Leistikow zufolge unterlag beispielsweise die Baukunst der Antoniter keiner einheitlichen Bauordnung und zeichnete sich daher durch die Aufnahme lokaler Motive aus. Weiterhin entschieden die Präzeptoren weitgehend selbständig über die Verwendung ihrer Geldmittel,<sup>42</sup> womit sie in der Lage waren, große Stiftungen in der Antoniterkunst auf den Weg zu bringen. Die Stifter stammten wie viele der Präzeptoren des Ordens aus der Dauphiné und wirkten aufgrund der europaweiten Ausbreitung des Ordens in verschiedenen Kulturräumen, dem französischsprachigen, dem deutschsprachigen und dem italienischsprachigen. Entsprechend ergab sich ein Transfer sowohl von Personen als auch Objekten<sup>43</sup>, der diverse Facetten der durch die Antoniter veranlassten Kunst und ein zugrundeliegendes Kunstinteresse anlässlich der Memoria zeigt.

In Kapitel 1 erfolgt einleitend eine Darstellung der historischen Hintergründe des Antoniterordens und dessen Stiftungsaktivität, um die Kunststiftungen einzelner Antoniter in ihrem historischen Zusammenhang zu verorten. Die Kapitel 2 bis 4 widmen sich den drei genannten Stiftungen, an denen sich in einer kunsthistorischen Perspektive jeweils eine künstlerische Neuerung aufzeigen lässt. Die Trinitätskapelle (Kapitel 2), gestiftet durch Jean den Montchenu den Älteren (geboren nach 1387, gestorben ca. 1460) umfasst einen in der Geschichte der Landschaftsmalerei und auch in der Geschichte des Grabmals außerordentlichen und zugleich ungewöhnlichen Kapellenraum: vor einer maritimen Landschaft, die eine durch zwei ummauerte Baukomplexe flankierte Hafenszene darstellt, befand sich ein Arkosolgrab mit einer Liegefigur des Stifters. Besonders fällt auf, dass die Landschaft keine religiösen Symbole enthält, weswegen sie vermutlich im Unterschied zum Rest der Kapelle nicht zerstört wurde. Das komplizierte Bildthema wird mit mittels einer ikonographischen und ikonologischen Analyse untersucht. Dies schließt auch die Stiftungsurkunde und damit den Vorgang des

---

<sup>41</sup> Siehe zum Aufbau des Antoniterordens ausführlich Kap. 1.

<sup>42</sup> Vgl. Leistikow, D.: »Spurensuche zur Antoniterarchitektur in Europa«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 278-294, hier S. 280.

<sup>43</sup> Vgl. Augustyn 2014, S. 8-22.

Umbaus ein, in dessen Zuge der Innenraum der Trinitätskapelle durch Zumauern eines Zugangs erschaffen wurde. Dabei finden sich auch Hinweise auf das Haus des Stifters, das sich unmittelbar neben der Abteikirche auf dem Klostergelände befunden haben dürfte und eventuell durch den Zugang direkt mit der Kirche verbunden war. In baulicher Hinsicht fällt hier im Bereich der zugemauerten Wand besonders ein Rundfenster auf, das derart in der spätgotischen Grabmal-kunst nicht vorkommt. Hinsichtlich der Wahl des Bildthemas steht der Stiftungsvorgang möglicherweise im Zusammenhang mit der Florentiner Konferenz (1439-1443), anlässlich deren Jean de Montchenu bzw. ihm nahestehende Antoiner dem Abt des Antoniusklosters in Ägypten begegnet waren. Aus dieser Beziehung zum Antoniuskloster und der Idee des geistigen Pilgertums ergeben sich wichtige Hinweise für die Interpretation des Bildthemas. Während die letzten Forschungen die in der ausgemalten Nische dargestellten Orte ohne nähere Erläuterung als Konstantinopel, Rom oder Avignon bestimmen, könnte die Szene auch den Wunsch des Stifters darstellen, posthum zum Kloster des hl. Antonius und hl. Paulus zu reisen. In diese Sicht fügt sich auch die vor der Landschaftsmalerei befindliche Liegefigur des Stifters ein. Aufgrund dieser Komposition, derzufolge das Hauptmotiv als Skulptur konzeptuell von der Landschaft als Hintergrund getrennt wurde, steht die Hafenszene am Beginn der Entwicklung der Landschaftsmalerei als eigener Gattung zu Beginn des 16. Jhd.

Jean de Montchenu der Jüngere (geboren vor 1468, gestorben ca. 1497), ein Nachfahre Jean de Montchenu d. Ä., hat sich in seiner Zeit als Präzeptor von Ranverso dem Ausbau der dortigen Kirchenfassade verschrieben. Einerseits zeichnen sich piemontesische Fassaden durch einen einzigen langen und spitzwinkligen Wimperg aus, der in dieser Form weder nördlich der Alpen noch in anderen Regionen in Italien vorkommt. Im Falle Ranversos zeigt sich eine eigen-tümliche Mischung nördlicher und südlicher Stilelemente, indem, wie im Norden üblich, drei, jedoch spitzwinklige, Wimperge errichtet wurde, die, wie im Piemont üblich, durch gestanzte Terrakottafriese verziert wurden. Diese sehr ungewöhnliche und eklektizistische Fassade wird in Kapitel 3 durch eine Analyse der Stilentwicklung mit anderen gotischen Kirchenfassaden im Piemont verglichen.

Während die bisherige Forschung piemontesische Fassaden eher als einzelne Kunstwerke betrachtet hat, zeigt die Stilentwicklung hier anhand vergleichbarer Beispiele konkrete Eigenschaften auf, anhand derer sich die einzigartige Gestaltung der Fassade in Ranverso verdeutlichen lässt.

Das bekannteste Kunstwerk der Antoniter, der Isenheimer Altar (1512-16), zeichnet sich ebenso durch ein kompliziertes Bildprogramm aus, das verschiedene Neuerungen beinhaltet. Durch eine ikonographische Analyse insbesondere der zweiten Schauseite mit »der Verkündigung an Maria«, dem »Engelskonzert«, »Madonna im Garten« und »der Auferstehung Christi« kann auf der Bildebene ein unkonventionelle Verwendung verschiedener Bildmotive und -themen festgestellt werden. Die bisherigen Forschungen über den Isenheimer Altar sind meist ikonologischen bzw. theologischen Absichten gefolgt und schrieben dem Bildprogramm teils sehr komplexe theologische Bedeutungen zu. Ein Abriss der letzten Forschungen zeigt, dass sich die darin enthaltenen Schwierigkeiten neben dem generellen Mangel von Quellen darauf zurückführen lassen, dass sich die ikonologische Deutung sehr weit von der Bildebene entfernt hat. Demgegenüber setzt Kapitel 4 bei einer formalen Analyse der Bildebene an und thematisiert einen bis dato nicht näher benannten Kontrast zwischen »Verkündigung an Maria« und »Engelskonzert«. Ohne dabei eine theologische Bedeutung bestimmen zu können, zeigt sich, dass jedes Bild in ikonographischer Hinsicht einzigartig konzipiert und hergestellt wurde. Auch wenn hier ebensowenig die Intentionen des Stifters und Künstlers geklärt werden können, lässt die offensichtlich neuartige Darstellungsweise den Schluss zu, dass Stifter und Künstler die Absicht verfolgten, eine neue Ikonographie bzw. eine neue Darstellungsweise bekannter (konventioneller) Ikonographien zu entwickeln. Auf diese Entwicklung dürfte auch der humanistische Kreis um den damaligen Abt Théodore de Saint-Chamond Einfluss ausgeübt haben.

## 1 Historische Hintergründe

Der Antoniterorden stellt in mancherlei Hinsicht einen Sonderfall dar, so dass es für das Verständnis der in seinem Umfeld entstandenen Kunst wichtig ist, einige dieser Besonderheiten im Zusammenhang der geschichtlichen Entwicklung darzustellen. Darunter fallen insbesondere die zentralistische Struktur des Ordens mit nur einem einzigen Mutterkloster und angegliederten Niederlassungen. Zugleich aber haben einzelne der europaweiten Niederlassungen auch ein beträchtliches Eigenleben entwickelt, so dass der innere Zusammenhalt des Ordens stets starken Spannungen ausgesetzt war. So gehen auch die hier zu besprechenden Kunststiftungen auf die Aktivitäten jeweils in ihrem eigenen Sinne handelnder Ordensangehöriger zurück und stehen stellvertretend für die sich im Antoniterorden bündelnde und zugleich widerstreitende kulturelle Vielfalt des spätmittelalterlichen Europas.

Die für den hier relevanten Zeitraum (1443-1515) maßgebliche Entwicklung des Ordens lässt sich ausgehend von Mischlewski in drei Phasen einteilen:<sup>1</sup> (1) die Konstitution als eigenständiger Orden in zwei Schritten mit der Entwicklung von einer Spitalbruderschaft zum selbständigen Orden (1095-1247) und Umwandlung in einen Chorherrenorden und der Erhebung zur Abtei (1247-1297)<sup>2</sup>; (2) die Hochzeit des Ordens beginnend mit dessen Konsolidierung und Ausbreitung (1297-1378) hin zur Ordenskrise während und nach dem Kirchenschisma<sup>3</sup>; (3) Ordensschisma und -reform (1378-1482) bis zum Beginn der Reformation (1483-1517)<sup>4</sup>. Die zu untersuchenden Kunststiftungen im Zeitraum zwischen 1443 bis 1515 fallen damit in die letzte aktive Phase des Antoniterordens als Spi-

<sup>1</sup> Vgl. Mischlewski, A.: *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Köln, Wien 1976, Erster Teil. Der folgenden Übersicht über die Entstehungsgeschichte des Antoniterordens liegt die Darstellung Mischlewskis zugrunde. Zur Geschichtsschreibung über den Antoniterorden siehe weiterhin Mischlewski, A.: »Das sozial-caritative Wirken der Antoniter in Geschichtsschreibung und Wirklichkeit«, in: *Antoniter-Forum 15* (2007), S. 7-15, hier S. 8-12.

<sup>2</sup> Siehe Kap. 1.3.

<sup>3</sup> Siehe Kap. 1.4.

<sup>4</sup> Siehe Kap. 1.5

talorden, dessen Tätigkeit im Laufe der Reformation stark abnimmt und der schließlich 1776 im Malteserorden aufgeht.

## **1.1 Die Reliquien des heiligen Antonius des Großen und der Ergotismus**

Die Entstehung des Antoniterordens fällt in das ausgehende 11. Jhd. und damit in eine Zeit »religiöser Vertiefung und geistlichen Aufschwungs«<sup>5</sup>. Neben den Antonitern wurden in dieser Zeit verschiedene kleinere Orden gegründet,<sup>6</sup> wobei sich für die Antoniter kein exaktes Gründungsdatum findet. Den kulturellen wie religiösen Hintergrund der Entstehung der Antoniter bilden zwei Phänomene, die das Ende des 11. Jhd. maßgeblich geprägt haben: zum einen die Reliquienverehrung und das damit verbundene Wallfahrtswesen, zum anderen eine epidemische Krankheit: das sogenannte »heilige Feuer« oder auch Antoniusfeuer.<sup>7</sup>

### **1.1.1 Die Gebeine des hl. Antonius**

Im Mittelalter stand die Heiligenverehrung in einem direkten Zusammenhang mit der Reliquienverehrung.<sup>8</sup> Aufgrund der Vorstellung, dass sich die Seele nach dem Tod mit Gott vereinigt, war ebenso die Vorstellung verbreitet, dass dem Leichnam des Heiligen im irdischen Grab eine spezielle Kraft innewohnt, dass über die Reliquien eine Verbindung zu den Heiligen bestehe, um bei Gott Fürsprache zu halten sowie Wunder durch Gottes Willen zu vollbringen.<sup>9</sup> Vor diesem

---

<sup>5</sup> Mischlewski 1976, S. 17.

<sup>6</sup> In Frankreich sind hier für den Raum des Herzogtums Burgund die Kartäuser (1084), die Zisterzienser (1098) und die Benediktiner-Kongregation von Chablais (1100) zu nennen (vgl. ebd., S. 18).

<sup>7</sup> Vgl. ebd..

<sup>8</sup> Vgl. zur Heiligenverehrung Brown, P.: *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, Chicago 1981 und Rollason, D. W.: *Saints and relics in Anglo-Saxon England*, Oxford 1989; zum Zusammenhang von Heiligen- und Reliquienverehrung vgl. Angenendt, A.: *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997; in kunsthistorischer Perspektive Legner, A.: *Reliquien in Kunst und Kult.: Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

<sup>9</sup> Vgl. Brown 1981, S. 5; Wilson, S. (Hrsg.): *Saints and their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*, Cambridge 1983, S. 2-4.

allgemeinen Hintergrund wurden die Überreste der Heiligen als Reliquien verehrt, und diesen Kapellen bei ihrem Grab gewidmet, so dass Reliquien ein unerlässliches Instrument für die christliche Glaubenspraxis wurden. Gregor I. gab die Anweisung, dass Missionare heidnische Schreine nicht zerstören, sondern als christliche Kirchen verwenden sollen, indem sie die Götzen zerstören und einen Altar mit Reliquien als Zentrum der neuen Kirche errichten sollten.<sup>10</sup> Diese Vorschrift wurde im zweiten Konzil von Nicäa im Jahr 787 offiziell autorisiert. Infolgedessen erhielten Reliquien und die damit verbundenen Wunder eine solche große Bedeutung, dass der Glaube an Gott durch die Verehrung Heiliger und deren Reliquien teils extreme Züge annahm.

In der Antike war es gebräuchlich, die Ortsveränderung und auch die Teilung des Leichnams zu verbieten. De facto jedoch waren Ortsveränderung und Teilung der Reliquien gängige Praxis<sup>11</sup> Am Ende des 4. Jh. erläuterte Victricius von Rouen, es reiche bereits ein Stück der Reliquie, um von der Kraft des Heiligen profitieren zu können.<sup>12</sup> In der Folge konnten Reliquien beliebig geteilt werden, zudem förderten sogenannte sekundäre Reliquien, wie das Grab des Heiligen, seine Säuglingskleidung, der ihn durchbohrende Speer, sogar der Staub im Grab, die Begeisterung für Reliquien. Besonders in nördlichen Gebieten, die sich neu zum Christentum bekehrten, widmeten sich die Fürsten und Klöster wegen des Mangels an Reliquien der Sammlung selbiger, wodurch jedoch auch Plünderungen und Diebstähle häufiger auftraten.<sup>13</sup> Schließlich wurden Reliquien auch als

---

<sup>10</sup> Vgl. Rollason 1989, S. 25.

<sup>11</sup> Die erste berichtete Ortsveränderung betrifft wahrscheinlich den Leichnam des hl. Babylas von Antiochia nach Daphne um 350. Außerdem ließ Konstantin II. 356-7 die Gebeine des heiligen Timotheus, des Apostel Andreas und des Evangelisten Lukas nach Konstantinopel transportieren, weil diese Kaiserstadt keine berühmten Gebeine vorzuweisen hatte. Der Kaiser setzte sich damit von sich aus über alte Gepflogenheiten hinweg, um den Ruhm der Stadt durch die Reliquien zu mehren (vgl. Delehaye, H.: *Les origines du culte des martyrs*, Brüssel 1912, S. 65-66).

<sup>12</sup> Vgl. Gussone, N.: »Adventus-Zeremoniell und Translation von Reliquien: Victricius von Rouen, *De laude sanctorum*«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 125-133.

<sup>13</sup> Vgl. Braun, J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Band 2: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Re-*

Geschenke ausgetauscht. Wallfahrer oder Kreuzfahrer stifteten sie nach ihrer Rückkehr, und auch die byzantinischen Kaiser gebrauchten sie oft als diplomatische Instrumente in Auseinandersetzung mit abendländischen Fürsten, die eine Vorliebe für Reliquien hegten.<sup>14</sup> Einhergehend mit der Verehrung von Reliquien durch Ortsveränderungen und Teilungen besonders in den Gegenden, in die die Reliquien gelangten, ging ein vermehrter Bau von Kirchen einher.

Diese Entwicklung betraf auch die Gebeine des Mönchsvaters Antonius des Großen, die durch einen Adligen namens Jocelin um das Jahr 1070 in die Dauphiné gebracht sein sollen. Dieser soll unbestätigten Berichten zufolge die Gebeine als Geschenk von Kaiser Romanos IV. Diogenes erhalten haben. Wie Mischlewski feststellt, kann als gesichert gelten, dass fränkische Ritter für Romanos Diogenes gekämpft haben; die Person des Jocelin konnte aber nicht identifiziert werden.<sup>15</sup> Eigene Recherchen im St. Antoniuskloster am Roten Meer haben ergeben, dass die Mönche im ägyptischen Antoniuskloster die Verbringung der Reliquien gänzlich infrage stellen und die Gebeine nach wie vor in der antiken Grabstätte ihres Klosters wähen.<sup>16</sup> Ohne diese Frage hier entscheiden zu

---

*tabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München 1924, S. 545-573.

<sup>14</sup> Vgl. Wilson (Hrsg.) 1983, S. 38-39.

<sup>15</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 19f.

<sup>16</sup> Dieselbe Ansicht unter Pilgern erwähnt auch Oram, E. E.: »In the Footsteps of the Saints. The Monastery of St. Antony, Pilgrimage, and Modern Coptic Identity«, in: Bolman, E. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 203-213, hier S. 213 und Abb. 13.4; zur Lage der ursprünglichen Grabstätte des hl. Antonius vgl. Jones, M.: »The Church of St. Antony. The Architecture«, in: Bolman, E. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 21-30, hier S. 29-30. Gänzlich falsch wurde in der Vergangenheit die Kirche Saint-Julien et Saint-Antoine in Arles als letzte Ruhestätte ausgewiesen (vgl. und Mischlewski, A.: »Die Antoniusreliquien in Arles – eine auch heute noch wirksame Fälschung des 15. Jahrhunderts«, *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.-19. Sept. 1986. Teil 5: Fingerte Briefe, Frömmigkeit, und Fälschung, Realienfälschungen*, Bd. 33, V 1988, S. 417-431 und Achilles, K.: »Auf den Spuren des heiligen Antonius: Die angeblichen Gebeine des hl. Antonius in der Kirche Saint-Julien et Saint-Antoine in Arles«, in: *Antoniter-Forum 8* (2000), S. 64-66).

können, wurde die Reliquie des hl. Antonius der Ordensgeschichte zufolge in ein Dorf in der Dauphiné gebracht, in dem die Benediktiner zuvor nach einer Schenkung eine Kirche und ein Priorat errichtet hatten. In diesem Ort, der unter seinem gegenwärtigen Namen »Saint-Antoine« bekannt ist, wurden die Gebeine aufbewahrt und verehrt.<sup>17</sup> In der Folgezeit hat sich Saint-Antoine zu einem europaweit bedeutenden Pilgerzentrum entwickelt und damit auch maßgeblich die Entstehung des Antoniterordens befördert.

### 1.1.2 Das »heilige Feuer« – Antoniusfeuer

Der zweite für die Entstehung des Antoniterordens maßgebliche Faktor war der *Ergotismus gangraenosus*<sup>18</sup>, der besonders in Westeuropa in den Jahren von 1085 bis 1096 verstärkt, aber auch in der Folgezeit immer wieder auftrat.<sup>19</sup> Dabei handelt es sich, wie erst im 17. Jhd. festgestellt werden konnte, um eine Vergiftung durch den Mutterkornpilz (*Claviceps purpurea*), der am Roggen wächst. Wenn nach einem trockenen und kalten Winter ein Frühjahr mit feuchtwarmer Witterung folgte, waren beste Bedingungen für eine Vergiftung gegeben, da im Zuge der dann folgenden Missernte auch vom Pilz befallener Roggen verzehrt wurde. Die Vergiftung führte zu heftigen Schmerzen in den Gliedmaßen, deren Gewebe durch die Vergiftung allmählich abzusterben begann.<sup>20</sup> Entsprechend

<sup>17</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 21; Saint-Antoine stimmt mit dem früheren »La-Motte-aux-Bais« überein.

<sup>18</sup> Die Unterscheidung dieser Epidemie von der Pest stellt sich teils schwierig dar, weil die Symptome oft ähnlich sind: Schwärzung der Haut, heftige Schmerzen und Blasen auf der Haut. In der Forschung herrschen verschiedene Ansichten darüber, welcher Krankheit diese Symptome zugeschrieben werden sollen (vgl. Barger, G.: *Ergot and Ergotism*, London, Edinburgh 1931, S. 39-59, Bauer, V. H.: *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Berlin, Heidelberg 1973, S. 33-56 und Bové, F. J.: *Story of Ergot*, Basel 1970, S. 134-163).

<sup>19</sup> Vgl. Märkl, C.: »Eine neue Quelle zu Jean Bertonneau, Antoniterpräzeptor von Isenheim († 1459)«, in: *Antoniter-Forum* 19 (2011), S. 89-93 und Fuchs, C. H.: »Das heilige Feuer des Mittelalters«, in: *Wissenschaftliche Annalen der gesamten Heilkunde* 28 (1834), S. 1-81, hier S. 9-22.

<sup>20</sup> Vgl. ausführlich Starke, K.: »Die Pharmakologie des Mutterkorns«, in: *Antoniter-Forum* 12 (2004), S. 7-29 und Dahlke, W.: »Zur Ätiologie und Diagnose des Ergotismus«, in: *Antoniter-Forum* 13 (2005), S. 112-137.

dieser Symptomatik wurde die Krankheit unter Bezeichnungen wie »ignis sacer« (»feu sacré« oder »heiliges Feuer«) bekannt. Entsprechend der weiten Verbreitung des Roggenverzehr kann der Ergotismus als eine der am weitesten verbreiteten Krankheiten unter der mittelalterlichen Bevölkerung gelten.<sup>21</sup>

Bis zur Entdeckung des Mutterkornpilzes als Ursache des Ergotismus 1630 durch Tuillier den Älteren, Leibarzt des Herzogs von Sully in Angers, dürfte dessen Ursächlichkeit für den Ergotismus nicht bekannt gewesen sein. Stattdessen sah die mittelalterliche Bevölkerung im Auftreten der Krankheit eine Strafe Gottes.<sup>22</sup> Vor diesem Hintergrund wandte sich die Bevölkerung, gerade im Zeitalter vermehrter Reliquienverehrung und Massenwallfahrten, ihren vertrauten Heiligen zu. Während zunächst die Jungfrau Maria und der hl. Martial als besondere Helfer gegen Ergotismus angerufen wurden, übernahm diese Rolle zusehends mehr der hl. Antonius.<sup>23</sup>

## 1.2 Die Spitalbruderschaft der Antoniter

Die Ursprünge der Antoniter gehen auf die stetige Zunahme von Pilgern nach Saint-Antoine zurück. Dort fanden sich im ausgehenden 11. Jhd. gesunde, aber auch kranke Pilger ein, so dass sich zunächst Laien selbst organisiert haben, um vor allem letztere zu versorgen. Bedenkt man das Fehlen öffentlicher Einrichtungen zur Gesundheitsversorgung und die Hilfsbedürftigkeit vor allem kranker Pilger, so erscheint es nachvollziehbar bzw. »selbstverständlich«<sup>24</sup>, wie Mischlewski betont, dass die aus der Initiative der Laien hervorgegangene Bruderschaft sich der Kranken angenommen hat. Auch wird in der Gründungslegende des Antoniterordens ein Heilungswunder benannt. Im Hinblick auf die Häufigkeit von Er-

---

<sup>21</sup> Siehe Clémentz, E. und Metz, B.: »»Ir were ir hand als schwartz als ein kole« Wie eine Obereilsässerin am Antoniusfeuer erkrankte und 1457 in Basel starb und wie um ihr Erbe gestritten wurde«, in: *Antoniter-Forum* 8 (2000), S. 7-20 für eine Einzelfallbeschreibung.

<sup>22</sup> Vgl. Dahlke 2005, S. 114.

<sup>23</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 24f.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 25.

gotismuserkrankungen setzt Mischlewski die Gründung der Bruderschaft nicht später als 1096 an.<sup>25</sup>

Den Anfang der Spitaltätigkeit machte die »Domus elemosinaria«, die wohl nicht als Hospital im engeren Sinne der Krankenpflege, sondern als ein Hospiz fungierte, in dem kranke und auch arme Pilger versorgt, beherbergt und verköstigt wurden. Zunächst beschränkte sich die Bruderschaft auf Saint-Antoine und umfasste um die zehn Mitglieder. Allerdings nahm die Zahl der Mitglieder seit der Übernahme der ersten Außenstelle zu. Auch dürfen weibliche Mitglieder zur Versorgung weiblicher Pilger vermutet werden. Institutionell unterstand die Bruderschaft dem Benediktiner-Priorat, das über die Antoniusreliquien wachte und für die dortige Kirche zuständig war.<sup>26</sup>

### 1.2.1 Therapeutische Tätigkeit

Aus der zunächst laienhaften Versorgung kranker und armer Pilger entwickelte sich im Laufe der Zeit eine zunehmend professionelle Versorgung insbesondere der vom Ergotismus befallenen Patienten. Für diese besondere Gruppe wurde das »Grand Hôpital« errichtet.<sup>27</sup> Bereits 1123 wurden der Bruderschaft zwei Hospitäler in Gap übergeben. Weitere Niederlassungen folgten in Chambéry und Besançon. Im Laufe der ersten hundert Jahre kamen schließlich bereits über 100 Außenstellen hinzu, die sich über ganz Europa erstreckten.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 26, der die Gründung der Antoniter-Bruderschaft im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung der Spitalorden-Bewegung des Hochmittelalters verortet.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 27f.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 32 und die beiliegende Karte. Als einen weiteren Faktor, der die rasche Ausbreitung der Antoniusverehrung und auch der Bruderschaft unterstützte, führt Mischlewski die Jakobus-Wallfahrt an, da Saint-Antoine nahe der wichtigen Pilger- und Kaufmannsstraße von Genf über Chambéry in das Isère-tal zur Rhônestraße lag (vgl. ebd., S. 33f.). So wurde zudem eine große Anzahl von Antoniterhäusern an Jakobspilgerwegen errichtet als auch ein Jakobuspatronat für das 1380 in Saint-Antoine gegründete Hospital für arme Pilger eingerichtet. Exemplarische Darstellungen der therapeutischen Tätigkeit in einzelnen Niederlassungen finden sich in Mischlewski, A.: »Die Kranken im Memminger Antoniusspital«, in: *Antoniter-Forum* 4 (1996), S. 48-65 (Memmingen), Oberholzer, P.: »Das Uznacher Antoniterhaus im

Im Zentrum der Pflege stand die Verabreichung unvergifteten Brotes, so dass der andauernde Vergiftungsprozess im Körper der Kranken gestoppt werden konnte. Zudem wurde die »Saint Vinage« verabreicht, ein Wein, der wohl neben einer Weihe durch die Antoniusreliquien auch Heilkräuter enthielt.<sup>29</sup> Schließlich ist ein Antonius-Balsam bekannt, das jedoch nur für das 17. Jhd. urkundlich belegt ist.<sup>30</sup> Neben der medizinischen Versorgung erworben die Antoniter weitreichende Kenntnisse in der Amputation, die für die Behandlung des Ergotismus unumgänglich war. Die umfassende medizinische Expertise der Antoniter dürfte auch die Kurie bewogen haben, dieser Bruderschaft als erster und bis ca. 1300 ausschließlich die Krankenpflege ihrer Mitglieder anzuvertrauen. Aufgrund der wirksamen Behandlung sowie der raschen und überregionalen Verbreitung des Antoniterordens fand im Laufe der Zeit in der Bevölkerung die Bezeichnung »ignis sancti Antonii« (zuvor »ignis sacer«) weite Verbreitung, während es die Bruderschaft bzw. der Orden immer bei »ignis gehennalis« beließ.<sup>31</sup>

### 1.2.2 Die Almosensammlungen (Quest) und die Antoniusschweine

Aufgrund ihrer medizinischen Reputation und einer weit verbreitenden Propaganda war es den Antonitern möglich, Einnahmen zu generieren, um die Kosten für den Unterhalt der Kranken und Armen aufzubringen. Zu diesem Zweck ent-

---

Spätmittelalter«, in: *Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz* 99 (2007), S. 155-182 (Uznach/Schweiz), Clémentz, E.: »Die Spitaltätigkeit der Antoniter im heutigen Nordostfrankreich«, in: *Antoniter-Forum* 15 (2007), S. 66-79 (Elsass, Lothringen, Freigrafschaft Burgund), Aichinger, W.: »Die Antoniterspitäler und das Antoniusfeuer in Spanien«, in: *Antoniter-Forum* 11 (2003), S. 50-74 und Aichinger, W.: »Dienst an Kranken in spanischen Antoniterhäusern. Ein Visitationsbericht von 1502«, in: *Antoniter-Forum* 15 (2007), S. 80-89 (verschiedene spanische Niederlassungen).

<sup>29</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 31f. und Bachoffner, P.: »Bemerkungen zur Therapie des Antoniusfeuers«, in: *Antoniter-Forum* 4 (1996), S. 82-89.

<sup>30</sup> Vgl. Clémentz, E.: »Vom Balsam der Antoniter«, in: *Antoniter-Forum* 2 (1994), S. 13-21.

<sup>31</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 31 und zur kulturgeschichtlichen Verbreitung des Feuersymbols Aichinger, W.: *Das Feuer des heiligen Antonius. Kulturgeschichte einer Metapher. Spanien im Kontext der Romania (13. bis 18. Jahrhundert)*, Frankfurt a. M. 2008, Kap. 4.

wickelten sich im Laufe der Zeit zwei sehr ertragreiche Instrumente: die Almosensammlungen und die sogenannten Antoniusschweine.

Während zunächst Sammlungen unter Mitführung von Reliquien, die die Spendenbereitschaft der Gläubigen zusätzlich anregen sollten, veranstaltet wurden, um Geld für den Bau von Kirchen zu beschaffen, wurde diese Methode von verschiedenen Ordensgemeinschaften wie den Antonitern auch für deren eigene Zwecke über bauliche Bedürfnisse hinaus angewandt.<sup>32</sup> Neben der starken Ausbreitung der Antoniter, die den Quest zu einer sicheren und einträglichen Geldquelle machte, dürfte zudem die Vorstellung des strafenden Antonius eine Rolle gespielt haben. So dürfte der vermeintliche Zusammenhang zwischen einer mangelnden Verehrung und der Strafe des Patrons die Almosensammlungen zu einem wirkungsvollen Instrument gemacht haben. Eine weitere Bindung der Gläubigen, sowohl der Priester als auch Laien, bestand in der Aufnahme von Spendern in die von der Spitalbruderschaft zu unterscheidende *Bruderschaft des hl. Antonius*. Diese Bruderschaft ermöglichte gegen eine jährliche Geldspende Anteil an den guten Werken der Spitalbruderschaft. Diese weitreichende Sammeltätigkeit führte zu einem weitverzweigten Netz von »Termineien« als den Sammelstützpunkten. Anstelle von Bargeld konnte mit einem Ferkel auch eine Naturalie gespendet werden. Die mit einem »T« versehenen Ferkel durften dann solange frei herumlaufen und sich von den Abfällen der Haushalte ernähren, bis sie durch den Orden geschlachtet wurden.<sup>33</sup> So ergeben sich auch die in der bildenden Kunst typischen Attribute der Antoniusdarstellung: das »T« als Ordenszeichen, das sich auch auf dem Gewand der Antoniter findet, das Antoniusschwein und die Schelle, die die Almosensammlung ankündigte.<sup>34</sup>

### 1.2.3 Balleien und Präzeptoreien

Die rege Sammeltätigkeit der Bruderschaft brachte es mit sich, dass die Gebiete der einzelnen Außenstellen genau abgegrenzt werden mussten, um Streitigkeiten zu vermeiden. Zu diesem Zweck wurden um 1210 die Gebiete der auswär-

---

<sup>32</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 35.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 31f., 37f.

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch Abschnitt 1.6.

tigen Häuser so organisiert, dass die sogenannten *Balleien* die kleinsten Einheiten bildeten. Die in den Balleien ansässigen Interessenvertreter trugen den Titel »Magister«, »Rector« oder »Praeceptor«. Von letzterem, der als einziger eine offizielle Verwendung fand, leitete sich schließlich die Bezeichnung der Präzeptorei ab, die aus einer Ballei bestand oder aber mehrere Balleien umfasste. Die ältesten oder aber sehr angesehene Präzeptoreien konnten in den Rang einer Generalpräzeptorei erhoben werden.<sup>35</sup> Diese Organisationsform ist Ausdruck der streng hierarchischen Organisation der gesamten Bruderschaft und prägt auch die weitere Entwicklung des Ordens.

### **1.3 Die Entwicklung der Antoniter von der Spitalbruderschaft zum Chorherrenorden (1095-1297)**

#### **1.3.1 Die Entwicklung zum Orden**

Mit Blick auf die historische Entwicklung des Ordens zeigt sich eine deutliche Kluft zwischen der raschen Verbreitung und Akzeptanz des Ordens in Europa und der Situation rund um das Mutterhaus in Saint-Antoine. Entgegen der vor allem finanziell eigenständigen Tätigkeit der Bruderschaft war das Mutterhaus gänzlich von den Benediktinern abhängig, die bemüht waren, jegliche Versuche einer geistlichen Eigenständigkeit der Antoniter strikt zu unterbinden. Beispielsweise wehrten sich die Benediktiner 1181 erfolgreich gegen den Versuch der Antoniter ein eigenes Oratorium zu errichten.<sup>36</sup> Allerdings erhielten die Antoniter 1209 die Erlaubnis, eine eigene Kapelle einzurichten, mussten aber noch deutli-

---

<sup>35</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 39. Exemplarische Darstellungen einzelner Niederlassungen finden sich in Mischlewski, A.: »Auf den Spuren des heiligen Antonius: Antoniterpräzeptorei Pondaurat im Département Gironde«, in: *Antoniter-Forum* 2 (1994), S. 51-52, Himmelsbach, I.: »Nihil estin actis – nihil? Die Generalpräzeptorei der Antoniter im Bistum Konstanz in Freiburg i. Br.«, in: *Antoniter-Forum* 16 (2008), S. 7-60, Eckhardt, A.: »Fintel – Antoniter (Terminei) (Ca. 1426-1527)«, in: Dolle, J. (Hrsg.): *Niedersächsisches Klosterbuch. Verzeichnis der Klöster, Stifte, Kommenden, und Beginenhäusern Niedersachsen und Bremen von den Anfängen bis 1810*, Bd. 1, Bielefeld 2012, S. 408-410 und Mischlewski, A.: »Heilbronn – eine Terminei der Präzeptorei Isenheim«, in: *Antoniter-Forum* 22 (2014), S. 55-58.

<sup>36</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 41.

che Einschränkungen seitens der Benediktiner hinnehmen. So behielt die den Benediktinern unterstehende Prioratskirche von Saint-Antoine weiterhin den Vorrang. Zudem war das der Jungfrau Maria geweihte Oratorium der Antoniter, die spätere Hospitalskirche Notre-Dame, baulich in der Größe auf rund 20,5m x 8,25m eingeschränkt und durfte weder eine aufwendige Ausstattung noch einen Glockenturm erhalten. Der Bau der Kapelle durfte nicht durch Spenden finanziert werden; weiterhin waren alle Oblationen dem Priorat und nicht der Bruderschaft vorbehalten. Schließlich erreichten die Benediktiner, ihre Pfarrechte zu wahren, indem der Prior den Kaplan des Oratoriums zu bestätigen hatte (Bestätigungsrecht), die Pfarreseelsorge mit Ausnahme der Bruderschaftsangehörigen bei der Sankt-Antonius-Kirche lag und den Benediktinern die Spendung des Viaticum sowie das Begräbnisrecht vorbehalten blieb.<sup>37</sup> Trotz dieser deutlichen Einschränkungen kann der Bau des Oratoriums als ein wichtiger Schritt der Antoniter hin zu einer institutionellen Unabhängigkeit gelten, die sich die Antoniter in der Folgezeit nach und nach erarbeitet haben.

Im Sinne der fortschreitenden Institutionalisierung erhielten die Antoniter 1232 durch den päpstlichen Legaten für Südfrankreich, Gautier de Marvis, Bischof von Tournai, neue Statuten, um dem status quo, dem finanziell und organisatorisch komplexen Apparat der Bruderschaft, eine angemessene institutionelle Form zu geben.<sup>38</sup> Im Sinne der angestrebten Unabhängigkeit erlaubten es die neuen Statuten insbesondere, dass der Dominus oder Magister maior durch die Brüder gewählt und durch den Erzbischof von Vienne bestätigt wurde. Weiterhin werden drei Ordensgelübde und eine einheitliche Tracht genannt. Schließlich wird ausdrücklich zwischen Brüdern und Schwestern unterschieden. Mit diesen Statuten tritt die Bruderschaft de facto schon neben das Priorat. Einzig bleiben den Benediktinern noch die Pfarrechte und gewisse Einkünfte. Erstere vereinbarten die Antoniter aber bereits 1234, als ihnen die Anlage eines eigenen Friedhofs und die Sakramentenspendung an alle Bewohner des Hospitals durch Gregor IX. erlaubt wurden.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 44f.

Auch in der Folgezeit war der Papst den Antonitern wohlgesonnen, insbesondere Innozenz IV. war offensichtlich daran gelegen, die rechtlich unklaren Verhältnisse in Saint-Antoine in eine stabile Ordnung zu überführen. So stellte er zunächst 1245 in Lyon die Gemeinschaft samt aller Häuser unter den Schutz des hl. Petrus. Nach der Ausstellung von insgesamt fünf Bullen zugunsten der Antoniter erfolgte am 22.4.1247 der letzte und entscheidende Schritt: Er erteilte der Bruderschaft die Erlaubnis, einen Konvent zu bilden und nach der Regel des hl. Augustinus zu leben. Damit haben sich die Antoniter auch in einem formalrechtlichen Sinne institutionalisiert und galten als eigenständiger Orden. Entsprechend wurden in Saint-Antoine die für einen Konvent üblichen Ämter des Priors und Cellerars eingerichtet. Ebenso konnte die Hospitalskirche Notre-Dame ausgeschmückt und durch weitere Altäre vergrößert werden sowie weitere für den Konvent notwendige Gebäude errichtet werden.<sup>40</sup> Während die Antoniter nun als Orden etabliert waren, konnten sie sich ganz auf ihr eigentliches Anliegen konzentrieren: die Verehrung der Gebeine des hl. Antonius und die Pflege der Wallfahrt.

### **1.3.2 Die Erhebung zur Abtei**

In der Folgezeit konnten die Antoniter ihre Privilegien weiter ausbauen und beispielsweise auch außerhalb von Saint-Antoine Oratorien und Friedhöfe für Brüder und Pilger einrichten, worin sich die für die Antoniter wesentliche Verbindung von Spitaltätigkeit und Pilgerwesen weiterhin zeigt. Weiterhin durften sie den Kranken an der päpstlichen Kurie auch die Sakramente spenden, so dass sie sich auch in geistlicher Hinsicht stets mehr etablierten.<sup>41</sup> Zu der für die Antoniter unbefriedigenden Situation der Gebeine ihres Patrons kamen noch finanzielle Streitigkeiten hinzu, die die Antoniter neben kirchenrechtlichen Belangen kontinuierlich darin ermutigten, zu den Benediktinern auf Konfrontationskurs zu gehen. Auslöser für andauernde finanzielle Konflikte bildete die Sammeltätigkeit beider Gemeinschaften, die je eigene Kollektierer aussandten. Für die Bevölkerung hingegen war die Unterscheidung beider Gemeinschaften jedoch zweitrangig.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 45ff.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 48.

gig, so dass an ein und denselben Sammler Spenden für beide Gemeinschaften gerichtet wurden. Während Ende des 12. Jhd. vereinbart wurde, dass die Benediktiner ausschließlich in der Erzdiözese Vienne für Kloster und Kirche, die Antoniter in allen anderen Diözesen für das Spital sammeln lassen durften, sollten Spenden, die an die jeweils andere Gemeinschaft adressiert waren, durch die Sammler entsprechend abgeliefert werden. Die daraus immer wieder resultierenden Streitigkeiten konnten in den Folgejahren auch durch mehrere Schlichtungsversuche, auch durch den Papst selbst, nicht beigelegt werden.<sup>42</sup>

1258 machte der Nachfolger Innozenz IV., Alexander IV., den Antonitern dahingehend Auflagen für die Wahl des Magisters, dass dieser ausreichend gebildet und eine legitime Herkunft vorweisen müsse.<sup>43</sup> Während diese Auflagen den üblichen Vorschriften entsprachen, fällte Clemens IV. 1267 eine besonders in finanzieller Hinsicht schwerwiegende Entscheidung gegen die Interessen der Antoniter. Auf Betreiben der Benediktiner ordnete der Papst an, dass alle Gaben, die dem hl. Antonius ohne gesonderte Zweckbestimmung in Saint-Antoine und auch an anderen Orten überlassen würden, der Kirche, in der sich die Gebeine und der Altar des hl. Antonius befanden, und nicht dem Spital zufallen sollten.<sup>44</sup> Diese, zwar immerhin durch den Papst gefällte, aber für die Antoniter finanziell nachteilige Entscheidung bildete schließlich den Ausgangspunkt für einen intensiven langjährigen Kampf, dem sich auf Seiten der Antoniter insbesondere Aymon de Montagne verschrieb.

Nach seiner Wahl 1274 begab sich Aymon zunächst auf eine Inspektionsreise zu den Außenstellen des Hospitals, um sich der Unterstützung als auch der finanziellen Ressourcen der auswärtigen Häuser zu versichern. Diese Vorbereitungen mündeten schließlich im Generalkapitel von 1287, auf dem wohl der Plan gefasst wurde, die Grundherrschaft Saint-Antoine zu laufen. Der damalige Eigentümer Aynard de Châteauneuf ging aufgrund seiner eigenen finanziellen Lage auf die-

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 48ff.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 50f.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 52f.

ses Angebot ein, so dass die Antoniter ihr Vorhaben erfolgreich umsetzen konnten.<sup>45</sup>

Durch diese neue Faktenlage erreichten es die Antoniter schließlich, dass der Abt von Montmajour Aymon de Montagne 1289 als Prior von Saint-Antoine einsetzte und Priorat und Hospital vereinigt wurden. Aymon war damit beiden in Saint-Antoine ansässigen Gemeinschaften vorgesetzt. Dieser Zustand hielt indes nicht lange an, und Aymon wurde kurze Zeit später bereits wieder durch den Abt von Montmajour seines Amtes enthoben. Stattdessen wurde einer seiner Brüder, Graton de Châteauneuf eingesetzt.<sup>46</sup>

Mit einem Gewaltakt vertrieb kurze Zeit später der Präzeptor von Chalon, Pierre de Parnans, mit Unterstützung der Einwohner des Ortes Graton und einige andere anwesende Mönche und besetzte das Prioratsgebäude. In der Folgezeit kam es zu weiteren gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen der Fraktion um Aymon und der seines Konkurrenten Aynard de Chateauneuf, in deren Zuge auch die Besitzungen des Antoniterordens, deren Kirchen, Häuser und Scheunen stark beschädigt wurden.<sup>47</sup> Erst nachdem sich die zuständigen geistlichen und weltlichen Autoritäten eingeschaltet hatten, kam es 1292 zum Schiedsspruch von Romans. Diesem zufolge wurde die vor den Kämpfen bestehende Situation wiederhergestellt, wobei die Antoniter jedoch zu umfänglichen Schadensersatzzahlungen verpflichtet wurden. Die Benediktiner wurden bei dieser Einigung nicht berücksichtigt, so dass sie gegen den Schiedsspruch Einspruch einlegten und schließlich 1296 bei Bonifaz VIII. Gehör fanden. Dessen Bemühungen führten 1297 zu der Entscheidung, die Benediktiner und Antoniusbrüder vollständig zu trennen. Zu diesem Zweck wurde das Priorat vom Mutterkloster getrennt, zur Abtei erhoben und schließlich mit dem Hospital und aller dazugehörigen Einrichtungen vereint. Damit entstand die für den Antoniterorden charakteristische streng hierarchische Struktur, die rechtlich gesehen nur aus der Abtei bestand und direkt dem Römischen Stuhl unterstellt war. Die Brüder wurden zu Chorherren (*Canonici*) und unterstanden dem Abt. Als Regel wurde ihnen die Regel des

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 57f.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 58-61.

heiligen Augustinus auferlegt. Eine, wie sich im Falle des später noch näher zu besprechenden Stifters Jean de Montchenu d. Ä. zeigt, maßgebliche Regelung bestand darin, dass die Abtwahl, die dem Konvent vorbehalten blieb, durch den Papst bestätigt werden musste. Die Antoniter hatten den Benediktinern eine jährliche Pension von 1300 Pfund zu zahlen – eine Anordnung, die auch in der Folgezeit noch Anlass für weitere Streitigkeiten werden sollte. Abgesehen von diesen Einschränkungen haben sich die Antoniter mit der Ernennung Aymons zum Abt im Jahr 1297 damit als Herren über Saint-Antoine und vor allem die Gebeine »ihres« Heiligen etabliert. Der neu entstandene Orden verband somit Eigenschaften eines Chorherrenordens, eines Spitalordens und eines Bettelordens, wobei sich zumindest bei den Chorherren der Schwerpunkt der Tätigkeit zunehmend von der Spital- und Sammeltätigkeit verlegte.<sup>48</sup>

#### **1.4 Die Etablierung des Ordens und seine Krise bis zum Kirchenschisma (1297-1378)**

##### **1.4.1 Konsolidierung nach Innen und Ausbreitung nach außen – auf Kredit**

Die intensiven Auseinandersetzungen um die Gebeine des hl. Antonius mündeten in eine vergleichsweise stabile Phase, während der sich der Antoniterorden konsolidierte und in ganz Europa ausbreitete. Durch die Ordensstatuten wurde ein zentralistisches Gefüge mit dem Abt von Saint-Antoine an der Spitze geschaffen. Diesem unterstanden neben dem Mutterkloster sämtliche Außenstellen. Weitere Ämter hatten neben dem Abt der Prior (*Prior claustralis*) von Saint-Antoine und der Cellerar inne. Die Ordensangehörigen gliederten sich in Priester, denen der Chordienst und die geistliche Versorgung der Pilger und Kranken zufiel, in Laien, die die materielle Versorgung zu verantworten hatten, und in Konversen für alle einfachen Dienste.<sup>49</sup>

Auf Basis dieser neu eingerichteten Ordnung gelang es Aymon, dem letzten Magister und dann ersten Abt des Ordens, den Großteil der Niederlassungen einzurichten. Besondere Bedeutung kam dabei dem Spital an der Kurie in Rom,

---

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 61-66.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 67f.

dem »Hospitale S. Antonii de Urbe« zu, das dem Mutterhaus 1297 ganz zufiel. Darüber hinaus kamen die Antoniter, unterstützt durch ihre weiterhin guten Beziehungen zum Heiligen Stuhl, in den Besitz 15 neuer Priorate in der Nähe des Mutterklosters. In die Zeit vom Ende des 13. Jhd. bis ca. 1311 fallen Neugründungen in Frankreich (Déoule, Veynes, Bourbonne-les-Bains und Bannes), Italien (Turin, Neapel, Modena, Mailand und Livorno), im deutschsprachigen Raum (Freiburg i. Br., Isenheim, Oppenheim, Köln, Brieg), im slowakischen Raum (Dravec) und im ungarischen Raum (Darócz). Weiterhin wurden dem Orden die bereits bestehenden Privilegien wie die Errichtung von Kapellen und Friedhöfen an den Niederlassungen, die Abgabefreiheit oder das Monopol auf die Antoniusschweine durch Bonifaz VIII. bestätigt bzw. erweitert. Schließlich unterhielt Aymon intensive Beziehungen zu seinen weltlichen Herren, insbesondere zum Dauphin Humbert I. (1282-1307) und auch zu den Grafen von Savoyen.<sup>50</sup> So hat sich aus der anfänglichen durch Laien initiierten Spitalbruderschaft seit dem ausgehenden 11. Jhd. bis zum Anfang des 14. Jhd. ein europaweit agierender Orden entwickelt.

Allerdings erkaufte Aymon diese imposante Entwicklung des Ordens mit einem enormen Schuldenberg. Zunächst schränkten die Verpflichtungen, die sich aus dem Schlichtungsvertrag von Romans ergaben, den finanziellen Handlungsspielraum ein. Dazu zählten die Kosten wie die für den Kauf der Herrschaft Saint-Antoine, Entschädigungszahlungen und kirchliche Prozesse. Des Weiteren waren die Antoniter zu einer jährlichen Pensionszahlung an die Benediktiner von Montmajour verpflichtet. Die andauernde finanzielle Notlage zog dann auch eine weitere Zentralisierung des Ordens nach sich, indem die Außenstellen zur Weiterzahlung bisheriger Gelder bzw. Lieferung von Naturalien verpflichtet wurden. In der Folgezeit wurden zudem sämtliche Präzeptoreien des Languedoc direkt dem Abt unterstellt, um deren Erträge direkt abführen zu können.<sup>51</sup> Durch die finanziellen Engpässe verzögerte sich schließlich auch der Ausbau der Kirche, die die Antoniter von den Benediktinern übernommen hatten.

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 73-79.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 79-83.

Der Nachfolger Aymons, Ponc de Layrac (1316-1328)<sup>52</sup>, konzentrierte sich unter diesen Umständen auf die innere Struktur des Ordens und war ebenso bemüht, die Außenstellen noch stärker an das Mutterhaus zu binden. Zudem besetzte er die Präzeptorenstellen vorwiegend mit Franzosen aus der Dauphiné und den angrenzenden Regionen. Eine wesentliche Entscheidung seiner Amtszeit, die auch Jean de Montchenu den Älteren wie den Jüngeren, beide hier im Folgenden behandelte Stifter,<sup>53</sup> betrafen, bestand in der Vereinigung des Klosteramtes des Cellerars mit der Generalpräzeptorei Ranverso.<sup>54</sup> Damit hatte der Cellerar zwei umfangreiche Ämter inne, die ihm eine besondere Stellung im Orden verliehen, deren sich insbesondere Montchenu d. Ä. bedienen sollte.

Auch der dritte Abt Guillaume Mitte (1328-1342) konnte dem Orden weitere Privilegien sichern. In finanzieller Hinsicht ist hier insbesondere die Monopolisierung des Antoniuskultes zu nennen. Damit war es exklusiv dem Antoniterorden vorbehalten, im Namen des Heiligen Almosen und Spenden entgegenzunehmen. Ganz in der Tradition des Ordens war man in der Folgezeit darum bemüht, diese Ansprüche auch in der Praxis rechtlich durchzusetzen. Weiterhin bemühte sich Guillaume Mitte um die Wiederaufnahme des Baus der Kirche, um den Gebeinen des hl. Antonius eine angemessene Ruhestätte zu geben. Aufgrund der langanhaltenden Auseinandersetzungen war der zu Anfang des 13. Jhd. begonnene Bau immer wieder verzögert worden. Mit geringen Geldmitteln wurde der Bau seit 1337 fortgesetzt.<sup>55</sup>

Der vierte Abt Pierre Lobet (1342-1369) knüpfte mit seinen diplomatischen Fähigkeiten an die politischen Beziehungen seines Vorgängers an. So zeigte der Orden am Ende der Regierungszeit von Lobet verhältnismäßig stabile Verhältnisse: Dem Orden wurden von weltlichen wie geistlichen Autoritäten umfangreiche Privilegien zugestanden, zudem konnte die Verschuldung deutlich reduziert und damit auch der Bau der Abteikirche sowie des Klosters vorangetrieben werden. Diese Entwicklung setzte sich einschließlich einer Straffung und Verdichtung des

---

<sup>52</sup> Für die Äbte und andere Persönlichkeiten werden immer die Amtszeiten angegeben.

<sup>53</sup> Vgl. Kap. 2 und 3.

<sup>54</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 83-86.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 89f., zur Baugeschichte der Antoniter-Abteikirche hier Kap. 2.1.

Netztes der Niederlassungen unter dem nachfolgenden Abt Ponce Mitte (im Amt von 1369-1374) fort.<sup>56</sup>

#### 1.4.2 Innere Schwierigkeiten und Kirchenschisma

Unter dem Stichwort »Verweltlichung« benennt Mischlewski dann aber auch den Preis dieser Entwicklung:<sup>57</sup> die ursprüngliche Bestimmung als Spitalorden im Dienste Armer und Kranker trat hinter die finanziellen Engagements insbesondere der Chorherren, aber auch der Präzeptoren zunehmend in den Hintergrund. Die Brüder des Antoniterordens konzentrierten sich deutlich auf die Mehrung ihrer Pfründe, so dass, wie dies auch am Beispiel Jean de Montchenus d. Ä. gezeigt werden kann, Chorherren eigene Häuser innerhalb des Klosterbereichs besaßen.<sup>58</sup> Auch waren Ordensangehörige in Geldgeschäfte und die Wahrnehmung weltlicher Herrschaft involviert.<sup>59</sup> Weiterhin wurde der Orden durch nepotistisches Verhalten destabilisiert, weil oft Verwandte und damit auch eigentlich nicht oder nur unzureichend qualifizierte Personen in freiwerdende Ämter nachrückten.<sup>60</sup> Schließlich sollte dem Orden die Nähe zum Heiligen Stuhl, die ihm reichlich Vorteile beschert hatte, in der Zeit des Großen Schismas deutlich zum Nachteil gereichen. Zugleich betont Mischlewski entgegen dieser problematischen Verhältnisse die nach wie vor »noch sehr beachtlichen Leistungen des Antoniterordens auf dem Gebiet der Krankenpflege und des Hospitalwesens«<sup>61</sup>, denen zufolge dem Orden auch weiterhin noch Spitäler anvertraut wurden.

---

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 94-102.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 103-107.

<sup>58</sup> Dieser Umstand lässt sich aus den Reformstatuten von 1478 folgern, denen zufolge denjenigen das Bewohnen eines eigenen Hauses verboten wurde, die nicht mindestens drei Jahre als Priester tätig waren bzw. ein Ordensamt innehatten (vgl. ebd., S. 104, Anm. 221).

<sup>59</sup> So verleiht beispielsweise der Religiöse Guigues Gagnard 200 Goldgulden an Adlige aus Saint-Antoine (vgl. ebd., Anm. 223) oder leistet der Präzeptor von Sainte-Croix, Jacques de Rivière dem Dauphin den Treueeid für die Châtellenie Izeron (vgl. ebd., Anm. 224).

<sup>60</sup> Beispielsweise wurde dem erst 17-jährigen Girard Lhautard auf Geheiß seines Angehörigen, dem Ritter Guillaume de Montagnas, das Priorat St-Saveur verliehen (vgl. ebd., S. 105, Anm. 228).

<sup>61</sup> Ebd., S. 107.

Allerdings steht die Spitaltätigkeit des Ordens, die Hospitalitas, nach wie vor im Schatten der politischen und daraus folgenden finanziellen Verhältnisse, wie sich dies insbesondere in der Zeit des Abendländischen Schismas zeigen sollte. Was die Obödienz betrifft, hatte sich der Antoniterorden unter dem Abt Bertrand Mitte (im Amt von 1374-1389) von Beginn des Schismas an auf die Seite des Gegenpapstes, Clemens VII., gestellt. Entsprechend erklärte der römische Papst, Urban VI., Bertrand Mitte (zu einem nicht genauer datierbaren Zeitpunkt) für abgesetzt, mit Nicolaus Capece wurde erst 1397/98 unter Bonifaz IX. ein Gegenabt eingesetzt. Dieser Spaltung auch innerhalb des Ordens sollten in der Folgezeit erhebliche Auseinandersetzungen um Almosensammlungen und Präzeptoreien folgen.<sup>62</sup>

Neben der Installation eines romfreundlichen Abtes war das Vermögen des Antoniterordens bzw. dessen Einnahmequellen für den römischen Papst als dringend nötige Geldquelle von großem Interesse. Hinsichtlich der Sicherung von Einnahmequellen ordnete Urban VI. für die deutschen Antoniterniederlassungen an, dass durch seinen Administrator eigene Quästoren ausgesandt werden sollen, die die den Präzeptoreien zustehenden Einkünfte annehmen durften. Aus Sicht des Mutterklosters wirkte sich das Schisma daher vor allem auch durch den Wegfall der Häuser und Einnahmequellen aus, die innerhalb der römischen Obödienz lagen.<sup>63</sup> Des weiteren wurde die Ordensstruktur insbesondere durch Johannes XXIII. untergraben, der sich dadurch hervortat, dass er Präzeptoreien und andere Ämter teilweise gleich mehrfach gegen Geldzahlungen auch an Säkularpriester vergab. Ein anderes Problem war die Aufnahme neuer Ordensangehöriger. Das Privileg, demzufolge die Präzeptoreien, die durch die Obödienz vom Mutterkloster getrennt waren, neue Mitglieder ohne Erlaubnis des Abtes aufnehmen durften,

---

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 109.

<sup>63</sup> Innozenz VII. unterstellte die deutschen Antoniterhäuser dann schließlich komplett dem inzwischen als Gegenabt ernannten Capece (vgl. ebd., S. 112f.). Einen besonderen Einschnitt bedeutet, dass durch Johannes XXIII. die Generalpräzeptorei Neapel eximiert und damit eine umfangreiche Einnahmequelle genommen wurde (vgl. ebd., S. 122f.).

hatte in der durch das Schisma hervorgerufenen Notlage sicherlich ihre Berechtigung, erwies sich jedoch in der Folgezeit eher als weitere Einnahmequelle.<sup>64</sup>

Über die finanziellen Konflikte hinaus hat das Große Schisma jedoch auch, wie Mischlewski betont, ein strukturelles Problem, nämlich das »Nationalitätenproblem«<sup>65</sup> verstärkt. Dieses ergab sich aus der zentralistischen Struktur des Ordens und gründete bereits in Entscheidungen des zweiten Abtes, Ponce de Layrac, nur Franzosen als Präzeptoren einzusetzen. Da die Ämter zudem häufig auch innerhalb der Familien weitergegeben wurde, konnte so im Laufe des 14. Jhd. eine organisatorische Geschlossenheit des Ordens sichergestellt werden. Dieses System wurde durch das Schisma in mehrfacher Weise untergraben. Zum Einen hatte der Abt über Niederlassungen außerhalb seiner Obödienz keine Verfügungsgewalt mehr, zum Anderen gab es auch in vor allem nichtromanischen Häusern starke Bestrebungen hin zu mehr Eigenständigkeit.<sup>66</sup> Wenn auch nicht alle Häuser wie dasjenige in London vollständig verloren gingen<sup>67</sup>, so zeichnete sich der Auflösungsprozess des Ordens bereits ab, der dann in der Reformation seinen Höhepunkt erreichte, als bis auf Isenheim keine nichtromanische Niederlassung mehr vollständig in den Orden integriert war.<sup>68</sup> Mit der Beendigung des

---

<sup>64</sup> So geschehen beispielsweise 1415 im Falle des Tempziner Präzeptors Petrus Berlonis, der nicht vom Abt getrennt war. Weitere Schwierigkeiten bereiteten auch Streitigkeiten in solchen Gebieten, in denen die Obödienzen aufeinandertrafen. Zum einen erließen die römische wie die avignonesische Seite wiederholte Aufforderungen zum Ungehorsam gegenüber der jeweils anderen Seite und die Einbehaltung entsprechender Gelder. Auch richteten päpstliche Haftbefehle gegen dem Mutterkloster verpflichtete »Antoniusboten« nicht nur finanziellen Schaden an, sondern untergruben auch das Ansehen des Ordens bei den Gläubigen (vgl. ebd., S. 121ff.).

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 127-139.

<sup>66</sup> Auf London folgten Ende des 14. Jhd. Grünberg und 1402 schließlich Roßdorf, die sich alle ihren Präzeptor nicht mehr von Saint-Antoine diktieren ließen (vgl. ebd., S. 129f.).

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 131f.

<sup>68</sup> Ebenso offenbarte die hierarchische Struktur des Ordens als nachteilig, weil einzelne Niederlassungen den Autoritätsverlust des Mutterklosters bzw. übergeordneter Häuser zum Anlass nahmen, größere Selbständigkeit einzufordern. Entsprechende Streitigkeiten, die die Stabilität des Antoniterordens insgesamt beeinträchtigten und zu ersten Zerfallserscheinungen führten, dauerten teils bis über das Schisma hinaus an (vgl. ebd., S. 114ff.).

Schismas 1418 hatte sich zwar die Lage wieder beruhigt, der Orden geriet aber direkt nach dem Konstanzer Konzil in neue Schwierigkeiten.

## **1.5 Ordensreform und die Zeit bis zur Reformation (1378-1517)**

### **1.5.1 Ordensschisma und Reformversuche**

Hugo de Châteauneuf, der als Abt von 1410-1418 den Antoniterorden vor allem während des Konstanzer Konzils vertrat, dankte kurz nach Beendigung desselben aus Altersgründen ab und machte den Weg frei für Falco de Montchenu. Die großen Hoffnungen, die auf letzterem ruhten, erfüllten sich allerdings nicht, da Falco nach weniger als einem halben Jahr im Amt verstarb, woraufhin sein jüngerer Bruder Jean de Montchenu d. Ä. als Nachfolger gewählt wurde. Dieser jedoch stand nicht in der Gunst Martins V., der die Wahl kassierte und Artaud de Grandval (1418-1427) einsetzte.<sup>69</sup> Da sich der Konvent hinter den Gewählten stellte, ergab sich zwangsläufig das Szenario von Abt und Gegenabt. Während Jean de Montchenu das Mutterkloster besetzt hielt, ließ sich Grandval in Florenz nieder und war zunächst vorrangig mit der Aufgabe konfrontiert, Einnahmequellen zu erschließen.<sup>70</sup>

Um seine Stellung im Orden zu festigen, veranlasste Grandval mit Unterstützung Martins V. 1420 ein Generalkapitel in Mailand, auf dem auch der Versuch unternommen wurde, ein Reformprogramm zu lancieren. Allerdings erfüllten Grandvals Bemühungen trotz einiger Reformansätze, wie Regelungen für die Abtwahl oder einer hinsichtlich der Herkunft gleichberechtigten Zusammensetzung des Konvents, nicht den Zweck, ihn als Abt durchzusetzen, da Jean de Montchenu d. Ä. mit Unterstützung ihm wohl gesonnener Konventualen weiterhin Saint-Antoine in Besitz hielt. Somit konzentrierte sich Grandval dann ganz auf die Klärung seiner finanziellen Schwierigkeiten. Schließlich gelang es Grandval, nennenswerte Einkünfte durch diplomatische Tätigkeiten im Auftrag Martins V. als auch des Dauphins zu erzielen. Zudem gab Jean de Montchenu

---

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 140f. und hier Kap. 2.2.2 zum Werdegang Jean de Montchenus.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 142f.

spätestens im Frühsommer 1421 die Besetzung Saint-Antoines auf, so dass das ordensinterne Schisma beendet werden konnte.<sup>71</sup>

Die Situation im Orden verbesserte sich allerdings durch die ständige Abwesenheit Grandvals, der mit diplomatischen Missionen beschäftigt war, nicht wie erwünscht, so dass Martin V. schließlich 1422 ausführliche Anweisungen für eine Ordensreform erteilte. Neben organisatorischen Punkten wie der Ämterbesetzung fällt hinsichtlich des desolaten Zustands des Ordens insbesondere auf, dass Martin V. die Ausübung der Hospitalitas einforderte.<sup>72</sup> Während es Grandval aber offensichtlich nicht vermochte, sich den notwendigen Reformen zu widmen, hinterließ er jedoch bauliche Spuren: In seine Regierungszeit fällt die Ausgestaltung der Fassade der Abteikirche<sup>73</sup>, der 1426 vollendete Codex über die Vita des Ordenspatrons<sup>74</sup> und womöglich auch einige Wandmalereien<sup>75</sup>.

Unmittelbar nach dem Ableben Grandvals, d. h. noch am selben oder aber spätestens am darauffolgenden Tag wurde Jean de Polley (1427-1438) als Nachfolger gewählt. Dieser widmete sich nun tatkräftig der inneren Konsolidierung des Ordens und erwirkte bei Martin V., dass in allen finanziellen und juristischen Streitfragen der Abt und die Definitoren des Generalkapitels als alleinige Richter zu entscheiden hätten. Während Polley so wichtige Voraussetzungen zur Wiederherstellung der Ordenseinheit schaffte, litten unter den Kämpfen zwischen England und Frankreich auch außerhalb des Kampfgebietes liegende Antoniterhäuser. Zudem wurde Polley durch weitere Auseinandersetzungen um die Höhe der Pensionszahlungen an das Kloster Montmajour belastet. Nachdem Martin V. den Streit 1428 durch Festsetzung einer verhältnismäßig geringen Summe zu beenden suchte, attackierten die Benediktiner diesen für sie unvorteilhaften Entscheid während des Konzils von Basel, so dass sich die Antoniter ihrerseits weiterer Rechtsmittel bedienten, um die Zahlungsverpflichtung zu umgehen. Letztlich ge-

---

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 144-151 und Kap. 2.2.2.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 154f.

<sup>73</sup> Vgl. Kap. 2.1.

<sup>74</sup> Siehe auch Kap. 2.2.2.

<sup>75</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 159f.

lang es Polley aufgrund dieser Umstände und wegen seiner langjährigen Abwesenheit nicht, die notwendiger Reformen durchzuführen.<sup>76</sup>

Einen erneuten Anlauf, den Antoniterorden zu festigen, unternahm der nächste Abt Humbert de Brion (1438-1459), der sich gleich nach seiner Wahl nach Ferrara begab, wohin das Basler Konzil verlegt worden war.<sup>77</sup> Die erste der von ihm an Eugen IV. eingereichte Supplik lässt Rückschlüsse auf den Zustand insbesondere auch des Mutterklosters zu: Er bat darin, dass in Saint-Antoine ständig zwei Religiösen mit den gleichen Vollmachten wie die Vertreter an der päpstlichen Pönitentiarie zu Beichtvätern bestellt werden dürften, da nicht nur Pilger, sondern auch viele Kranke und Ordensangehörige des öfteren ohne Sündenbekenntnis sterben würden. Mit Blick auf die Verwaltung des Ordens und die in der Vergangenheit ständigen Eingriffe des Heiligen Stuhls erbat Brion zudem, dass Ordensangehörige nur mit seiner ausdrücklichen Erlaubnis den Papst anrufen dürften sowie dass ihm die alleinige Verfügungsgewalt über die Claustralien zuerkannt würde. Bezeichnend ist schließlich auch die letzte Bitte. Bisher hatten sich solche Kleriker, die um die Abtei Gasthäuser, Herbergen und Geschäfte für Wallfahrtsandenken unterhielten mit Verweis auf ihre geistlichen Standesprivilegien einer Bestrafung im Zuge diverser Streitigkeiten entzogen. Brion setzte durch, dass er nun als weltlicher Herr Bestrafungen verhängen konnte.<sup>78</sup> Schließlich gelang es Brion, das Problem der Pensionszahlung an Montmajour zu lösen, indem die Herabsetzung des Betrages durch Martin V. erneut für gültig erklärt wurde.<sup>79</sup> Trotz intensiver Bemühungen gelang es Brion jedoch auch bis zum Ende seiner Amtszeit nicht, die finanziellen Schwierigkeiten des Ordens zu beheben.

Im Gegensatz zu der durchaus stabilen Amtsführung Humbert de Brions zeigte sich in der Amtseinführung seines Nachfolgers wieder die nachteilige Verflechtung des Ordens in weltliche wie geistliche Machtverhältnisse. Obwohl ei-

---

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 161-167.

<sup>77</sup> Vgl. zu den Ereignissen in Ferrara auch Chinone, N.: »Begegneten die Antoniter von Saint-Antoine den Kopten des Antonius-Klosters am Roten Meer?«, in: *Antoniter-Forum* 19 (2011), S. 77-88 und Kap. 2.2.2.

<sup>78</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 188ff.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 193f.

gentlich 1459 Antoine de Brion als Nachfolger Humberts gewählt wurde, war es Benoît de Montferrand (1460-1470), der unter dem Druck des Dauphins und Philipp des Guten auf den Konvent in Saint-Antoine 1460 die Führung des Ordens übernahm. Entsprechend dieser Entscheidung gegen die Ordensbrüder war diese Amtszeit durch innere Streitigkeiten bis hin zu Versuchen, Montferrand abzusetzen, geprägt.<sup>80</sup>

Die anhaltende Frontstellung zwischen Abt und Kommunität veranlasste schließlich Paul II. 1470 Montferrand das Bistum Coutances zu verleihen und Jean Jouguet (1470-1482) als neuen Abt einzusetzen. Jouguet zeichnete sich dadurch aus, dass er das Amt als erfahrener Diplomat und als Außenstehender übernahm. Somit konnte er die strukturellen Ursachen für die Probleme des Ordens seit dem Kirchenschisma klar erkennen: Spaltung des Ordens unter zwei Päpsten und Äbten, Abtstreit zwischen Montchenu und Grandval, Vernachlässigung des Ordens durch Grandval, Streit mit den Benediktinern von Montmajour und die Konflikte mit Montferrand.<sup>81</sup> Um die daraus resultierenden Misstände zu beheben, wurde eine Reformkommission eingesetzt, die schließlich 1478 ein 400 Einzelbestimmungen umfassendes Reformstatut präsentierte. Die Bestimmungen umfassten den Gottesdienst und Einzelvorschriften für Klosterämter, beinhalten aber häufig auch bereits vorhandene Statuten.<sup>82</sup> Zudem wurde das sogenannte »Nationalitätenproblem« weiterhin ignoriert, insofern letztlich nur Franzosen an den Sitzungen des Reformgremiums teilnahmen, womit sich die nicht-romanischen Häuser der angestrebten Ordensreform entzogen.

### **1.5.2 Der einsetzende Niedergang des Ordens in der Reformation**

Antoine de Brion (1482-1490), zu seinem Amtsantritt bereits zwischen 55 und 60 Jahre alt, folgte Jouguet. Entsprechend des seit dem 14. Jhd. bestehenden Brauchs, dass ein Abt die Einnahmen seiner Präzeptoreien behalten konnte, war Brion mit Geldflüssen aus fünf Präzeptoreien finanziell gut ausgestattet. Entsprechend setzte er Bauarbeiten an Kirche und Abtei fort und erneuerte das Schloss

---

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 264ff.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 318.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 322f.

von Balan, das der Orden seit 1400 besaß. Sein Versuch, die englische Niederlassung wieder in den Orden zu integrieren, blieb jedoch erfolglos. Die Londoner Präzeptorei wurde schließlich, auch auf Betreiben der englischen Antoniter, der Saint George's Chapel Windsor inkorporiert.

Der Abtstuhl blieb nach dem Tod Brions zunächst aufgrund von Streitigkeiten seiner potentiellen Nachfolger fünf Monate vakant, bis Antoine de Rochemaure (1490-1493) gewählt wurde. Der Doktor im Kirchenrecht verhalf dem Orden zu einer ruhigen Zeit, war jedoch auch wie für seine Vorgänger oft üblich, in andere Tätigkeiten eingebunden. So vertrat Rochemaure den französischen Botschafter (1491-1492) und wirkte als Geistlicher anlässlich der Hochzeit Karls VIII. mit Anne de Bretagne. Seine nur dreijährige Amtszeit wurde durch seinen vormaligen Konkurrenten und Nachfolger Pierre de L'Aire (1493-1495) unterboten, der sich nur 14 Monate auf dem Abtstuhl halten konnte.<sup>83</sup>

In die Amtszeiten von Brion, Rochemaure und L'Aire fiel die letzte Phase der für den Orden existentiellen Auseinandersetzung mit den Benediktinern von Montmajour.<sup>84</sup> Da die Antoniter seit 1297 unter der anhaltenden Schuldenlast litten, reduzierte Martin V. die Zahlungen auf die Hälfte, womit die finanziellen Probleme allerdings nicht behoben werden konnten. Um das Problem einer endgültigen Lösung zuzuführen, bemühte sich Ludwig XI., ein Verehrer des hl. Antonius, bis zu seinem Tod 1483 darum, dass die Antoniter durch die Zahlungen nicht zu sehr belastet wurden. Sein Sohn Karl VIII. wiederum stellte diese Angelegenheit ins Ermessen der Kurie, die 1486 wiederum eine Halbierung der Schuld verfügte. Als Gegenmaßnahme forderten die Benediktiner zwischen Ende 1488 und Anfang 1489 die Reliquien des hl. Antonius zurück und begründeten dies mit der Behauptung, die Antoniter hätten im Rahmen einer geheimen Abmachung zugesagt, die Hälfte der Pensionszahlungen durch die Reliquien des hl. Antonius aufzubringen. In einer großen Prozession wurden dann die vermeintlich an die Benediktiner abgetretenen Reliquien in die Kirche Saint-Julien überführt. Für die Antoniter bedeutete diese drastische Maßnahme eine Abnahme der

<sup>83</sup> Vgl. Mischlewski, A.: *Un ordre hospitalier au Moyen Age. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Grenoble 1995, S. 102f.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 103-107.

Zahl der Wallfahrer und der Spenden.<sup>85</sup> Nachdem der Bischof von Nîmes 1491 die Verehrung der Reliquien in Arles mit Androhung der Exkommunikation verboten hatte, ließen die Antoniter das Reliquiar im selben Jahr (auch in Anwesenheit von Jean de Montchenu d. J.) öffnen und bestätigen, dass nur ein Arm fehlte, wie dies auch anlässlich der Prüfung durch die Benediktiner 1237 der Fall gewesen war. Daraufhin suchten die Antoniter unter Abt Rochemaure Montmajour auf, wo es zu Tumulten zwischen Antonitern und Benediktinern kam. Papst Alexander VI. bemühte sich 1495 um eine Schlichtung und bestätigte, dass in Saint-Antoine nach wie vor die echten Reliquien vorhanden seien. Erst 1502 kam es zwischen Théodore de Saint-Chamond, Abt von Saint-Antoine, und Rodolphe Boniface, Abt von Montmajour, in Valence zu einer Übereinkunft, derzufolge die Antoniter den Benediktinern vier Priorate übergaben sowie die zuvor stornierten Schulden und die fälligen Pensionen leisteten. Im Gegenzug verzichteten die Benediktiner auf sämtliche Spendensammlungen im Namen des hl. Antonius.

Der letzte für diese Betrachtung der Ordensgeschichte bedeutsame Abt ist Théodore de Saint-Chamond (1495-1526).<sup>86</sup> Nachdem es in fünf Jahren drei Äbte gegeben hatte, verlangten die Antoniter nach einem jungen Abt. Während Saint-Chamond mit 35 Jahren dieses Kriterium erfüllte, war seine langjährige Amtszeit für den Orden insgesamt jedoch eher nachteilig. Er galt zwar als sehr talentiert und intellektuell, jedoch auch als extrem verschwenderisch, was ihm die Einkünfte aus den Präzeptoreien Pont-à-Mousson, Aubenas, Boutiers, Mâcon, Saint-Sauvuer-de-Veynes, Maastricht, Bailleul, Troyes, Chalon, Cologne, Aumonières, Norges-le-Pont, und Isenheim ermöglichten. Nach dem Tod Jean de Montchenus d. J. 1498 vereinnahmte er auch Ranverso. Hier zeigt sich exemplarisch, wie nicht nur die moralische, sondern auch die finanzielle Integrität des Ordens durch eigennützige Interessen seiner Oberen untergraben wurde, da der Präzeptor von Ranverso der Cellerar von Saint-Antoine sein sollte. Die umfangreichen Einkünfte des Abtes dienten zunächst für den Wiederaufbau des Spitals für Lepra-

<sup>85</sup> Aufgrund ausführlicher Diskussionen im 19.Jhd. konnte geklärt werden, dass die Anschuldigungen der Benediktiner haltlos waren (vgl. ebd., S. 107).

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 107ff.

kranke, für den Neubau der dortigen Kapelle, die Einrichtung einer berühmten Orgel, die Restaurierung der Kirche von Bailleul und für die Errichtung eines prächtigen Baus in Pont-à-Mousson.

Allerdings führte Saint-Chamonds mangelndes Interesse an für Saint-Antoine und die enge Beziehung zum Herzog von Lothringen, René II. (1473-1508), der für seine Verehrung des hl. Antonius bekannt war, und weiterhin enge Beziehungen mit dem nächsten Herzog von Lothringen, Antoine (1508-1544), dazu, dass Saint-Chamond nicht mehr in Saint-Antoine anwesend war. Seine enge Bindung an Lothringen zeigt sich auch daran, dass er für die Antoniuskirche in Pont-à-Mousson stiftete, die sich nah bei Nancy befand. Nachdem Saint-Chamond ab 1518 als Ratgeber für René II. tätig war, blieb er Saint-Antoine rund acht Jahre lang fern und erschien selbst nicht zu den dortigen Generalkapiteln. Mischlewski vermutet, dass die Begegnung mit Humanisten am Hof von Lothringen dabei eine Rolle spielte. Bekannt ist Saint-Chamonds Austausch mit dem Arzt und Humanisten Symphorien Champier (1471-1539) sowie mehrere Besuche der Bibliothek des Pico de la Mirandola.<sup>87</sup> Unter Saint-Chamond erweiterte sich das Einzugsgebiet des Antoniterordens noch am weitesten (so beispielsweise 1500 bis nach Bergen in Norwegen). Zudem genoss der Orden dank der Verdienste des Präzeptors von Memmingen Sébastien de Bonis, Leiter der königlichen Kapelle, Almosengeber und Botschafter seit 1520 unter Kaiser Maximilian das besondere Privileg, im Wappen den kaiserlichen Adler verwenden zu dürfen. Nachdem Saint-Chamond 1526 in Nancy verstarb und in der Antoniuskirche von Pont-à-Mousson begraben wurde, hat er seinen Orden durch seine Abwesenheit in Saint-Antoine letztlich geschwächt zurückgelassen. Zum Niedergang des Ordens trugen jedoch wesentlich die weiteren Entwicklungen in der Reformationszeit bei.<sup>88</sup>

Im Zuge der Reformation verlor der Antoniterorden sämtliche Niederlassungen in Nord-, Ost- und Mitteleuropa, wobei als maßgebliche Folge der Reformation das Verbot der Sammelfahrten wirkte. Nach einem teilweisen Verbot durch

---

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 108.

<sup>88</sup> Vgl. Frieß, P.: »Die Reformation und der Niedergang des Antoniterordens in Deutschland«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 65-85.

einzelne Landesherrn im Reichsgebiet wurde die Almosensammlung 1534 allgemein auch in den katholisch gebliebenen Territorien verboten, so dass den Niederlassungen bis zu zwei Drittel ihrer Einnahmen abhanden kamen. Entsprechend wurde zahlreiche Termineien und Antoniterhäuser geschlossen, so dass der Orden bald aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwand.<sup>89</sup>

Insgesamt jedoch stellt sich der Niedergang nicht nur als Folge der Reformation dar. Mischlewski zeichnet die strukturellen, personellen und spirituellen Gründe, die sich in großem Maße auch den zuvor benannten Schwierigkeiten verdanken, folgendermaßen nach:<sup>90</sup> Die personelle Struktur des Ordens erodierte schon seit geraumer Zeit durch päpstliche Nominationen ordensfremder Personen als auch durch anhaltende Pfründenkumulation seitens der Äbte. Damit einher ging ein Rückgang der Visitationen, worunter die Spitaltätigkeit zu leiden hatte. Alle fünf Äbte des 16. Jhd. bis zum Beginn der Hugenottenkriege (1562-1598) hielten sich meist nicht in Saint-Antoine auf und kamen somit auch der Verwaltung des Gesamtordens, sprich vor allem auch der nichtromanischen Häuser, nur ungenügend nach. Die dadurch bedingte Erosion des Ordensgefüges verstärkte sich schließlich, als die Ordensleitung den durch die Reformation hervorgerufenen Problemen im Zuge der Zerstörungen während der Hugenottenkriege keine Aufmerksamkeit schenken konnte. Neben dem bereits genannten Wegfall der Einnahmen durch die Almosensammlungen verringerte sich seit dem Ende des Spätmittelalters auch die Anzahl der am Antoniusfeuer Erkrankten. Da der Orden jedoch keine anderen Kranken behandelte, entzog sich dieser quasi selbst seine ursprüngliche Existenzberechtigung. Allgemeine theologische Kritik an seiner Heiligenverehrung und insbesondere auch der wissenschaftliche Fortschritt in der Medizin wiederum untergrub die Vorstellung eines »strafenden Heiligen«, womit die Anerkennung des Ordens auch bei Altgläubigen abnahm. Schließlich führte die reformatorische Kritik an Wallfahrten und die langanhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen zu einem merklichen Rückgang der

---

<sup>89</sup> Vgl. Mischlewski, A.: »Die Antoniter«, in: Boetticher, A. von und Jürgensmeier, F. (Hrsg.): *Orden und Klöster im Zeitalter von Reformation und katholischer Reform 1500 – 1700*, Bd. 3, Münster 2007, S. 123-136, hier S. 131f.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 133f.

Jakobswallfahrt. Am Ende dieser Entwicklung stand 1776 die Inkorporation in den verbliebenen Spitalorden der Malteser.

## 1.6 Die Antoniter und die Kunst

Die Beziehungen der Antoniter zur Kunst sieht Mischlewski vor allem in der »Tatsache« begründet, »daß Äbte und Präzeptoren [...] die Möglichkeit besaßen und nutzten, vor allem zur Ausschmückung ihrer Kirchen und Kapellen, aber auch um ihr Amt und die eigene Persönlichkeit hervorzuheben, bedeutende Künstler heranzuziehen«<sup>91</sup>. Diese Möglichkeit war in der Position des (General)präzeptors als eines eigenständigen Ordensmitgliedes begründet, der über die ihm zur Verfügung stehenden Finanzmittel in hohem Maße selbst verfügen konnte. Wie die historische Entwicklung des Ordens gezeigt hat, ging mit der Betonung des Chorherrenstatus eine zunehmende Besitzstandswahrung bzw. -mehrung einher, die sich auch in der Beauftragung von Kunstwerken zeigte. Ein weiterer Faktor bestand im geographisch weitläufigen Einzugsbereich des Antoniterordens. Die Präzeptoren und Äbte, die an verschiedenen Orten in Europa eingesetzt waren und zudem zwecks Visitationen regelmäßig reisten, hatten somit reichliche Gelegenheiten, bedeutende Kunstwerke zu sehen und namhaften Künstlern zu begegnen.<sup>92</sup>

Leistikow verdeutlicht den Zusammenhang des organisatorischen Aufbaus und der geographischen Ausbreitung anhand der Architektur. Der zentralistischen und über Europa verteilten Struktur des Ordens stehe eine örtliche Bindung des Bauwesens gegenüber, das »(anders als etwa beim Zisterzienserorden) auf regionale Aktivitäten zurückzugehen [scheint], die an den jeweiligen Standorten, nach den in den umliegenden Kunstlandschaften üblichen, von örtlichen Kräften ausgeführten Mustern, einen gewissermaßen »angepaßten« Ausdruck fan-

---

<sup>91</sup> Mischlewski, A.: »Das Mäzenatentum der Antoniter«, in: *Antoniter-Forum* 9 (2001), S. 7-18, hier S. 8.

<sup>92</sup> Zum Zusammenhang zwischen Kunst und Spitaltätigkeit vgl. Engel, G.: »Das Antoniusfeuer in der Kunst des Mittelalters: die Antoniter und ihr ganzheitlicher Therapieansatz«, in: *Antoniter-Forum* 7 (1999), S. 7-35.

den.«<sup>93</sup> Während sich der Hospitalitas folgend in jeder Niederlassung innerhalb eines durch eine Mauer abgegrenzten Bereiches eine Kirche oder Kapelle, ein Hospital, ein Haus für die Ordensbrüder und Wirtschaftsbauten befanden, lässt sich kein zentral gelenktes Bauwesen oder eine vom Mutterhaus vorgegebene Bauordnung für die Niederlassungen erkennen.<sup>94</sup> Im Zuge dieser Anpassung an örtliche Gegebenheiten und durch die häufige Übernahme bereits bestehender Bauwerke haben die Antoniter keinen eigenen Kirchentyp entwickelt.<sup>95</sup>

Das Zentrum der Kunstpatronage der Antoniter<sup>96</sup> war sicherlich das Mutterkloster in Saint-Antoine, dessen Kirche bis zu den Hugenottenkriegen ausgiebig ausgebaut und -geschmückt wurde.<sup>97</sup> In das 15. Jhd. fällt auch die Einrichtung der Trinitätskapelle.<sup>98</sup> Auch nach den umfangreichen Plünderungen und Zerstörungen wurde die Kirche wie auch das Kloster wieder aufwändig erweitert. In den Präzeptoreien wurden vor allem die für die Pflege der Kranken benötigten Kapellen ausgestattet. Ein weitverbreitetes Motiv stellt seit der Mitte des 15. Jhd. die Sitzfigur des thronenden Ordenspatrons Antonius dar. Erhaltene Figuren gibt es etwa noch in Isenheim aus der Hagenauer Werkstatt<sup>99</sup> oder im Freiburger Antoniterhaus von Hans Wydyz.<sup>100</sup> Weiterhin gaben die Antoniter Altarretabeln in Auftrag, zu denen der Isenheimer Altar von Mathis Grünwald (1513-1515)<sup>101</sup>, die Retabeln für die Berner Antoniterkirche von Niklaus Manuel Deutsch (1520)

---

<sup>93</sup> Leistikow, D.: »Spurensuche zur Antoniterarchitektur in Europa«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 278-294, hier S. 278.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 180f.

<sup>95</sup> Vgl. Wentzel, H.: »Antoniter, Antoniusgilden«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I 1935, Sp. 742-747, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89632> [25.01.2018].

<sup>96</sup> Vgl. für einen Überblick über die maßgebenden Kunstwerke des Antoniterordens Mischlewski 2001, S. 11-16.

<sup>97</sup> Vgl. Kap. 2.1.

<sup>98</sup> Vgl. Kap. 2.2.

<sup>99</sup> Vgl. Kap. 4.1.3.

<sup>100</sup> Vgl. Mischlewski 2001, S. 14.

<sup>101</sup> Vgl. Kap. 4.

oder und für die Kapelle in Chambery von Jacquelin de Montluçon (1496/97) zu zählen sind. In Rom verpflichteten die Antoniter Giovan Battista Lombardelli für Wandmalerei mit Darstellungen aus dem Leben des Ordenspatrons (1585/86). Schließlich muss die Generalpräzeptorei in Ranverso genannt werden, wo man, so der gegenwärtige Stand der Forschung, Wandmalerei von Giacomo Jacquerio (1429-1440) und aufwändig gestaltete Fassaden<sup>102</sup> findet. Als weitere Kunstgattung sind abschließend das große Leinentuch mit Darstellungen aus dem Leben und der Legende des hl. Antonius aus der Hand Robin Faviors (Fournier) (vor 1426) und der daraus folgende Codex des hl. Antonius (1426)<sup>103</sup> zu nennen.

Abgesehen von Kunstwerken, die für den Orden ausgeführt wurden, gehen wesentliche Elemente der Ikonographie des hl. Antonius auf den Orden zurück und fanden weite Verbreitung. Als Abzeichen auf der linken Brustseite trugen die Antoniter das Antoniuskreuz, eine Form der *crux commissa* in Gestalt eines dreiararmigen T.<sup>104</sup> Das sogenannte Tauzeichen bildet auch das obere Ende des Stabes, den die Antoniusfigur hält. Weitere Elemente sind ein Schwein sowie in manchen Darstellungen auch ein schwarzer Hahn und an einer Stange aufgehängte Hände und Füße bzw. die durch Amputationen abgetrennten Glieder der Erkrankten.<sup>105</sup> Darstellungen des hl. Antonius verbreiteten sich insbesondere durch Holzschnitte (Abb. 1) und finden sich in verschiedenen Regionen auch in Kirchen und Kapellen.<sup>106</sup> Die Aktivitäten des Antoniterordens und die damit einher-

---

<sup>102</sup> Vgl. Kap. 3.1.

<sup>103</sup> Vgl. Kap. 2.2.2.

<sup>104</sup> Vgl. Wentzel, H.: »Antoniuskreuz«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I 1935, Sp. 747, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89634> [25.01.2018].

<sup>105</sup> Vgl. Bauer 1973, S. 71.

<sup>106</sup> Vgl. dazu exemplarisch für den süddeutschen Raum Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Füssen«, in: *Antoniter-Forum 12* (2004), S. 52-72, ders.: »Nachtrag zu den Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Füssen«, in: *Antoniter-Forum 18* (2010), S. 95-106, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Marktoberdorf«, in: *Antoniter-Forum 13* (2005), S. 138-154, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Kaufbeuren«, in: *Antoniter-Forum 14* (2006), S. 91-112, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altland-

gehende Missionierung dürften auch die häufige Rezeption der *Versuchung des hl. Antonius* verstärkt haben.<sup>107</sup>

---

kreis Kempten«, in: *Antoniter-Forum* 15 (2007), S. 137-153, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Sonthofen«, in: *Antoniter-Forum* 16 (2008), S. 61-85, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Mindelheim«, in: *Antoniter-Forum* 17 (2009), S. 40-60, ders.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Memmingen«, in: *Antoniter-Forum* 20-21 (2012), S. 89-116 oder für den Alpenraum Baiocco, M.: *Des saints et des hommes L'image des saints dans les alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, Mailand 2013.

<sup>107</sup> Vgl. Uhrig, S.: »Die Versuchung des Hl. Antonius: eine Vision des ausgehenden Mittelalters« (1998) (Dissertation) und exemplarisch Martin Schongauer: *Die Peinigung des heiligen Antonius* (um 1490), Kupferstich; Hieronymus Bosch: *Die Versuchungen des heiligen Antonius* (um 1505/10), Triptychon, Flügel und Mitteltafel, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon; Bernardo Parentino: *Tentazioni di Sant'Antonio*, Galleria Doria Pamphilij Rom; Jan Mandyn: *Die Versuchung des heiligen Antonius* (nach 1530/um 1550), Frans Hals Museum, Haarlem. Im 20. Jhd.: Max Beckmann: *Versuchung* (des Heiligen Antonius) (1936/1937), Pinakothek der Moderne, München; Max Ernst: *Die Versuchung des heiligen Antonius* (1945), Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.

## 2 Die Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche von Saint-Antoine-en-Viennois (1443)

Die Trinitätskapelle befindet sich in der Antoniter-Abteikirche von Saint-Antoine-en-Viennois, in der die Gebeine des hl. Antonius des Großen aufbewahrt werden. Bis zur Neuzeit genoss die Abteikirche großen Ruhm als eines der beliebtesten Pilgerziele in Europa. Zwar wurde die Abteikirche durch Raub und Plünderung während der Religionskriege im 16. Jahrhundert stark zerstört, so dass es schwierig ist, außer den teils erhaltenen Skulpturen an der Westfassade sowie den Wandmalereien innerhalb der Kirche, die sich in keinem guten Zustand befinden, die damalige Erscheinung der Kirche zu rekonstruieren. Andererseits berichtet jedoch ein Antoniter-Chronist im 16. Jahrhundert über das Erscheinungsbild der Kirche und insbesondere über die Trinitätskapelle vor der Zerstörung im *Antoniana historiae compendium* (1534):

»Auch in dieser bewegten Zeit war ein frommer Herr, Bruder Jean de Montchenu, in diesem Kloster sowie diesem Orden. Er stiftete ein Kanonikat für das Kloster. Er ließ eine großartige Kapelle, die der heiligen Trinität geweiht war und mit prächtigen und luxuriösen Werken verziert wurde, zusammen mit einem Haus für den Rektor der Kapelle errichten.«<sup>1</sup>

Die Trinitätskapelle, deren besondere Ausgestaltung durch den Chronisten hervorgehoben wurde, lässt sich anhand der Stiftungsurkunde aus dem Jahr 1443<sup>2</sup> als die siebte Seitenkapelle der Westfassade an deren südlicher Seite und damit neben dem Südportal sowie dem Glockenturm gelegen identifizieren. Die

---

<sup>1</sup> »Claruit insuper ea tempestate in hoc monasterio et ordine dominus frater Joannes de Montecanuto, vir magne religionis, quie unum canonicatum seu locum et prebendam in eodem monasterio fundavit; egregium quoque ad honorem Sanctissime Trinitatis magnifico ac sumptuoso opere sacellum una cum domo per rectorem ejusdem capelle incolenda extruxit.« (Falco, A.: *Antoniana historiae compendium ex variis iisdemq. Graussimis ecclesiasticis scriptoribus*, Lyon 1534, Fol. XCIII v., Übersetzung N. C.)

<sup>2</sup> 49H49 (1443), Archives départementales du Rhône (siehe Appendix I).

Kapelle ist etwas schmaler als die anderen Seitenkapellen, auch fällt das Fenster wegen der unregelmäßigen Südwandform kleiner aus. Der Innenraum ist mehrheitlich zerstört, wobei jedoch noch eine Wolkenskulptur an der östlichen Wand sowie die Wandmalerei (Abb. 2) im oberen Bereich der Nische der südlichen Wand erhalten sind. Diese Wandmalerei, die eine Hafenstadt am Meer aus der Vogelperspektive zeigt, ist insofern beachtenswert, als sie auf den ersten Blick wie eine herkömmliche, sprich profane, Landschaftsmalerei aussieht.

Während die Entstehung der Landschaftsmalerei als eines eigenen Genres in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzt, ist das Konzept der Landschaftsmalerei in der Mitte des 15. Jahrhunderts, also im Entstehungszeitraum der Trinitätskapelle, sogar in den relativ fortgeschrittenen Niederlanden noch nicht zu einer selbständigen Bildgattung entwickelt, so dass diese bis dahin nur als Hintergrund anderer Hauptmotive Verwendung fand.<sup>3</sup> Infolgedessen muss die Wandmalerei als Teil des verlorenen, umfassenden Bildprogramms der Kapelle betrachtet werden. Trotz dieser gestalterischen Besonderheit wurde die Trinitätskapelle in der bisherigen Forschung, vor allem in der Geschichte der Landschaftsmalerei, kaum wahrgenommen. Während Dijon die Entstehung der Kapelle in der Baugeschichte der Abteikirche klärt,<sup>4</sup> erwähnen Laclotte und Thiébaud die »Hafenstadt«, jedoch als »paysage marin« benannt<sup>5</sup>, Rossiaud und Bricault identifizieren die »Hafenstadt« mit Avignon und Konstantinopel (oder Rom)<sup>6</sup>.

In der vorliegenden Untersuchung soll daher die »Hafenstadt« interpretiert werden, indem die künstlerische Besonderheit bzw. Neuerung der Trinitätskapelle untersucht wird. Zunächst wird die Abteikirche selbst (2.1.1) und deren Baugeschichte (2.1.2) dargestellt, dann die Trinitätskapelle ausführlicher betrachtet (2.2.1). Anschließend wird der Stifter

---

<sup>3</sup> Pochat, G.: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973, Kap. II-IV.

<sup>4</sup> Vgl. Dijon, D.: *L'Église Abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Histoire et Archéologie*, Grenoble, Paris 1902, S. 82ff.

<sup>5</sup> Vgl. Laclotte, M. und Thiébaud, D.: *L'école d'avignon*, Paris 1983, S. 213.

<sup>6</sup> Vgl. Bricault, G. und Bricault, R.: *Saint Antoine l'Abbaye, histoires secrètes, symbolisme, guérison*, Saint-Laurent-du-Var 2005, S. 66 und Rossiaud 2002, Planche I-VIII.

der Trinitätskapelle, Jean de Montchenu der Ältere [kurz: d. Ä.]<sup>7</sup>, hinsichtlich seiner kirchenpolitischen Ambitionen, seines Kunstinteresses und weiterer Kunststiftungen vorgestellt (2.2.2). Schließlich wird anhand schriftlicher Quellen der Plan und die Gründung der Kapelle geklärt (2.2.3). Im interpretativen Teil wird die Landschaftsmalerei »Hafenstadt« als Hintergrund des Grabmals des Stifters betrachtet, so dass ihre künstlerische Neuheit im Zusammenhang des Arkosolgrabmals bestimmt werden kann (2.3.1). Abschließend wird das Bildprogramm des Arkosolgrabmals in den Zusammenhang der damaligen Pilgerkultur, vor allem dem Pilgertum nach dem Tod bzw. dem geistlichen Pilgertum eingeordnet. In diesem Verständnis stellt die »Hafenstadt« den Ort des Antonius- und das Paulusklosters am Roten Meer dar, womit Jean de Montchenu d. Ä. an Ägypten, die Heimat des heiligen Antonius des Ordenspatrons, erinnerte. Diese Hypothese wird durch ein bedeutendes historisches Ereignis gestützt, das Konzil von Florenz, an dem der Abt des Antonius-Kloster am Roten Meer im Jahr 1440 teilnahm, ebenso wie auch Vertreter der Antoniter aus Saint-Antoine.

## **2.1 Die Baugeschichte der Antoniter-Abteikirche bis zum 15. Jahrhundert**

### **2.1.1 Beschreibung der Abteikirche**

Die Abteikirche sowie die Klostergebäude in Saint-Antoine liegen auf einer Anhöhe, von der aus man die hügelige Landschaft der Dauphiné übersehen und in der Ferne die Alpen erblicken kann. An der Vorderseite der Abteikirche ragt eine mächtige Mauer empor.<sup>8</sup> Darunter siedeln in kleinen und eng nebeneinander liegenden Häusern die Bewohner am Hügel. Diese Häuser erinnern noch heute an die Hochzeit dieses berühmten Pilgerortes.<sup>9</sup> Wenn man die verschlungenen

---

<sup>7</sup> Da es sich im dritten Kapitel um einem anderen Jean de Montchenu, der allerdings mit demjenigen dieses Kapitels verwandt ist (Neffe zweiten Grades), handelt, wird dieser Jean de Montchenu hier als Jean de Montchenu d. Ä. benannt, während der Jean de Montchenu im dritten Kapitel als Jean de Montchenu d. J. benannt wird.

<sup>8</sup> Die große Außenwand wurde in der Zeit des Abts Hugues de Châteauneuf (1410-1418) erbaut, um das Mutterkloster vor Plünderungen zu schützen (vgl. Dijon 1902, S. 63f.).

<sup>9</sup> Vgl. den Plan des Dorfs (Abb. 3).

Gassen zwischen den kleinen Häusern hinaufsteigt und eine Steinpforte durchschreitet, blickt man auf die Westfassade der Abteikirche, deren Außenwände aus hellbraunem Sandstein bestehen.

Die Abteikirche<sup>10</sup> ist eine dreischiffige Basilika mit insgesamt 14 Seitenkapellen zu beiden Seiten. Das Kirchenschiff besteht aus sieben Gewölben und ist im Inneren 60,6m lang und 32,14m breit.<sup>11</sup> Das Hauptschiff sowie die polygonale Apsis weisen einen dreigeschossigen Wandaufriß auf, der aus Arkaden, Triforium und Clerestorium besteht. Um die Apsis herum befinden sich bis in die Gegenwart drei Apsis-Kapellen, die aber im Laufe der Zeit umgebaut wurden. Neben der Fassade im Westen gibt es zwei Seitenportale. Über dem Südportal befindet sich ein Glockenturm, der jetzt mit einem barocken Dach gedeckt ist. Das Südportal (Abb. 5) ist dekoriert mit vier Spitzbögen mit einem schmalen Giebel darüber. Neben den Portalen befindet sich ein Spitzturm an der Seite des Glockenturms. Das Südportal wurde unter dem Namen *Notre-Dame de Consolation* geweiht. In dessen Tympanum unter dem Baldachin befand sich eine Marienstatue.<sup>12</sup> Auch im Inneren des Wimpergs sind Spuren der verlorenen Skulpturen erkennbar. Das Nordportal, das als Zugang zum Klostergebäude dient, wurde früher unter dem Namen *Notre-Dame la Blanche*, später *Inviolata* (ein marianisches Epitheton, das an die unverletzte Jungfräulichkeit bei der Geburt Christi erinnern sollte) geführt<sup>13</sup>; die Statuen im Nord- und Südportal sind abhanden gekommen.

Die Westfassade (Abb. 6) entstammt der letzten Stilstufe der Spätgotik und zeigt die Ornamentik des Flamboyant-Stils. Die Fassade besteht aus zwei Geschossen: das untere Geschoss, das kompositorisch vorherrschend ist, weist, vom Inneren zum Äußeren beschrieben, ein Mittelportal, dessen Eingang durch einen Trumeau getrennt wird, ein rechtes sowie ein später vermauertes linkes Seitenportal auf und zwei große Fenster, die der Seitenkapelle angehören. Jedes Portal ist durch mehrfach gestufte Gewände mit eingestellten Säulen eingefasst und

---

<sup>10</sup> Vgl. den Grundriß der Abteikirche (Abb. 4).

<sup>11</sup> Vgl. Berthin, V.: »St-Antoine«, in: *Revue de Vienne. Esquisses morales, littéraires, statistiques et industrielles* 2 (1838), S. 298-326, hier S. 314.

<sup>12</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 256.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 259.

trägt ein Tympanum mit Archivolte sowie Wimpergform, die nicht vollständig ausgeführt wurden. Diese Wimpergform folgt der Gestaltung, die man auch bei der Kathedrale in Vienne (Abb. 7) finden kann. Oberhalb jedes Spitzbogens des Seitenportals ist ein Rundfenster eingesetzt. Nur in den Archivolten der Giebelpedes aller Portale sind Figuren, die stark zerstört wurden,<sup>14</sup> erkennbar.<sup>15</sup> Während die Seitenportale nur eine Reihe von Skulpturen enthalten, enthält das Mittelportal drei Reihen mit Skulpturen in den Archivolten (Abb. 8). In den äußeren zwei Reihen befinden sich nebeneinander stehende Engel, in der innersten Reihe wahrscheinlich die Figuren der sechs Propheten sowie sechs Patriarchen. In der Mitte der zweiten Reihe hat Gottvater seinen Platz. Das Obergeschoss der Westfassade umfasst lediglich das Mittelportal; dort befindet sich ein Spitzbogenfenster mit Glasmalerei. An den Seitenkapellen sowie den Nebenschiffen sind die Baluster mit einem Kleeblattmuster versehen. Das Obergeschoss weist die gleiche Proportion wie die untere Ebene auf. Diese zwei Geschosse werden auf jeder Seite von je drei Strebebögen gestützt. Die Strebebögen sind von der Westfassade aus deutlich erkennbar.

Die Mauerflächen im Inneren der Abteikirche waren mit Wandmalereien dekoriert, auf die noch vorhandene Spuren verschiedenster Muster, Figuren und gemalten Marmors hinweisen. Zwar ist der größte Teil der mittelalterlichen Ausmalung den Religionskriegen zum Opfer gefallen und in der Barockzeit übertüncht worden,<sup>16</sup> es sind aber noch immer einige Reste aus dieser Zeit erhalten, so einige Malereien in der zweiten Seitenkapelle<sup>17</sup> an der nördlichen Seite: eine »Heilige mit Palmblatt« (an der nördlichen Wand), »Das Leben des hl. Antonius« (obe-

<sup>14</sup> Das Kloster in Saint-Antoine wurde während der Religionskriege in den Jahren 1562, 1567, 1580, 1586 und 1590 geplündert (vgl. ebd., S. 153-184).

<sup>15</sup> Sommer vermutet, dass die Fassade wahrscheinlich nie vollendet wurde (vgl. Sommer, C.: »The Prophets of Saint Antoine en Viennois«, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 13 (1950), S. S. 8-19, hier S. 10).

<sup>16</sup> Hinsichtlich der Restaurierungsarbeiten des verwüsteten Klosters im 17. Jhd. vgl. Roth, E.: »Les chantiers de L'abbaye de Saint-Antoine 1562-1777« (1999) (Masterarbeit).

<sup>17</sup> Bis zur Freilegung in den Jahren 1940-1950 wurden sämtliche Wandgemälde durch unwise Restaurierungen im 18. Jhd., die den originalen Stil ignorierten, bedeckt (vgl. Laclotte, M.: *Les primitifs français*, Paris 1966, S. 211).

rer Teil der östlichen Wand), »Kreuzigung Christi« (unterer Teil der östlichen Wand), »Der hl. Christophoros mit Christuskind« (untere westliche Wand) und die »Beerdigung des hl. Paulus von Theben« (obere westliche Wand). Die bisherigen Forschungen führen die Wandmalereien oft auf Robin Favier oder Fournier zurück,<sup>18</sup> der den jetzt in der National Library of Malta (Valletta) befindlichen Codex *Liber vitae anthonii sanctissimi* (Cod. 1) ausführte. Eine entsprechende Urkunde aus dem Jahr 1426 besagt, dass Robin Favier, Bürger von Avignon, seinen Wohnsitz in Saint-Antoine hatte und für das Kapitel der Kathedrale von Grenoble auf den Flügeln der Orgel der Kathedrale eine Verkündigungsszene anfertigte.<sup>19</sup> In der sechsten Seitenkapelle an der nördlichen Seite sind zwei Figuren zu erkennen, die die mit Rankenlinien verzierte Nische flankieren: ein Heiliger (links an der nördlichen Wand) sowie der hl. Antonius (rechts an der nördlichen Wand). In der Nische der zweiten Kapelle an der südlichen Seite ist die Auferstehung Christi dargestellt, in der Nische der vierten Kapelle auf der gleichen Seite die sechs Apostel. Schließlich enthält die siebte Kapelle, die im vorhandenen Kapitel untersucht wird, das Wandgemälde mit der Hafenstadt.

### 2.1.2 Zur Baugeschichte der Abteikirche bis zum 15. Jahrhundert

Der Chronik Falcos zufolge befand sich in *La Motte-Saint-Didier* – der Ort, an den Jocelin Didier die Gebeine des hl. Antonius 1070 von Konstantinopel gebracht hatte, und damit der Ort der heutigen Abteikirche – eine Pfarrkirche, die

---

<sup>18</sup> Vgl. Ménard-Clavier, A.: »Le décor peint de l'abbatiale Saint-Antoine XIVE-XVE siècles«, in: Mazard, C. (Hrsg.): *Patrimoine en Isère*. Chambaran, Grenoble 2002, S. 95-98, Laclotte/Thiébaud 1983, S. 211, Labande, L. H.: *Les primitifs français. Provence occidentale*, Bd. 1, Marseille 1932, S. 82f. und Dijon 1902, S. 302f. Währenddessen behauptet Graham, dass der Maler nicht mit Jean Fournier identisch ist (vgl. Graham, R.: *A picture book of the life of Saint Anthony the Abbot*, Oxford 1937, S. 28). Faucher erwähnt auch, dass die Zuschreibung der Wandmalereien in der Abteikirche von Saint-Antoine kontrovers ist (vgl. Faucher, F.: »Saint-Antoine-l'Abbaye. Église abbatiale Saint-Antoine«, in: Cattin, P. (Hrsg.): *Peintures murales médiévales des églises de Rhone-Alpes*, Lyon 1998, S. 74-78, hier S. 77f.).

<sup>19</sup> Vgl. Laclotte/Thiébaud 1983, S. 210 und Rokseth, Y.: *La musique d'orgue au XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>*, Hildesheim, Zürich, New York 1996, S. 334.

der Mutter Maria gewidmet war. Jocelin übergab die Gebeine dieser ersten Kirche, die – anders als die heutige Kirche – nach Norden ausgerichtet war, wobei er die Kirche jedoch in Erwartung der großen Zahl an Pilgern, die diesen Ort in Zukunft wegen der Gebeine des hl. Antonius aufsuchen sollten, als zu klein erachtete. Das Angebot Jocelins, die Kirche neu aufzubauen, wurde von den Adligen sowie den Geistlichen angenommen. In der Folgezeit bemühte er sich zunächst, das Fundament der neuen Kirche zu legen. Zuerst sollte die alte Kirche das Querschiff der neuen Kirche bilden, womit sich deren Ausrichtung von Norden nach Osten veränderte. Mit der Zeit vernachlässigte er allerdings den Bau, da ihm auch eine andere Kirche die Möglichkeit zur Aufbewahrung der Gebeine bot. Jocelin starb vor Vollendung der Kirche, deren weiteren Ausbau Guigues Didier, Nachfolger sowie Schwager Jocelins, übernahm. Guigues errichtete auf dem von Jocelin angelegten Grund eine provisorische Kapelle aus leichten Baumaterialien, um dort die Gebeine aufzubewahren. Aber da Guigues die Reliquien in seinem Kampf als Schutzband trug, ließ ihn Papst Urban II., der 1095 auf der Reise zur Synode von Clermont La-Dauphiné besuchte, die Gebeine in die Kirche zurückbringen.<sup>20</sup>

Hinsichtlich des Standortes dieser kleinen Kapelle erwähnt Dassy,<sup>21</sup> dass sich diese im Zentrum des von Jocelin errichteten Fundaments befunden habe, während Berthin meint, Guigues habe die Kapelle am Ort des heutigen Hochaltars, der (Abb. 9) in dem am Querhaus grenzenden Mittelschiff steht, neben der ersten Pfarrkirche errichten lassen.<sup>22</sup> Dijon hält dem entgegen, dass sich die Erklärung Berthins auf eine falsche Interpretation der Schilderung Falcos stützt. Zwar stellt Falco »ad primarii altaris sedem« dar, aber aus diesem Satz kann nicht eindeutig geschlossen werden, ob er den im 16. Jhd. aufgestellten Hochaltar oder den Altar aus der Zeit Guigues Didiers meinte. Auf jeden Fall befand sich der Hochaltar in der Zeit Falcos (1534) am Ende des Chors; der Altar wurde 1623 auf Anweisung des Ordenskapitels an den heutigen Platz umgesetzt. Im Jahr 1200, als der hl.

<sup>20</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 9-17.

<sup>21</sup> Vgl. Dassy, L.-T.: *L'Abbaye de St-Antoine en Dauphiné, monographie de l'Eglise St-Antoine*, Grenoble 1844, S. 22, 42.

<sup>22</sup> Vgl. Berthin 1838, S. 301.

Hugues, Bischof von Lincoln, Saint-Antoine besuchte, befand sich der Reliquienschrein auf einer *trabs* oberhalb des Altars an der Wand, obwohl damals schon die provisorische Kapelle durch den Altar ersetzt worden war.<sup>23</sup>

Guigues rief die Benediktiner von Montmajour, um die Seelsorge an der neu gebauten Kirche sowie der Saint-Didier-Kirche der Burg<sup>24</sup> zu übernehmen. Der Zeitpunkt der Ankunft der Benediktiner von Montmajour in La Motte-Saint-Didier ist dadurch nachweisbar, dass den Benediktinern aufgrund der Genehmigung Guntards, des Bischofs von Valence sowie des stellvertretenden Bischofs von Vienne, *sede vacante*, fünf Kirchen des Gebiets geschenkt wurden. Die Abwesenheit des Bischofs von Vienne fällt aufgrund der Vakanz in die Zeit zwischen dem Tod Varmonds (1081) und der Neubesetzung durch Guys de Bourgogne (1088). Dennoch wurden die Benediktiner spätestens bis 1088 nach Saint-Antoine gerufen.<sup>25</sup> Guigues Didier unternahm es auf Anordnung des Papstes, den Entwurf Jocelins zu vollenden.<sup>26</sup> Während die Benediktiner ihre Präsenz erheblich ausbauten, gründete Gaston de la Valloir, der Gründer der Antoniter-Spitalbruderschaft, neben dem Benediktiner-Kloster ein Spital für Arme und Kranke, dessen Betrieb später zahlreiche Konflikte in diesem kleinen Dorf verursachte.<sup>27</sup>

Papst Calixt II. (Guy de Bourgogne), zuvor Bischof von Vienne, besuchte 1119, gleich nach seiner Wahl zum Papst, Saint-Antoine, um die neu gebaute Kirche dem heiligen Antonius zu weihen. Dijon vermutet, dass trotz des verspäteten Aufbaus durch Jocelin bzw. der Weiterführung durch Guigues der Bau des

---

<sup>23</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 16f.

<sup>24</sup> Diese alte Burg in La Motte, die dem Lehnsherr von l'Albenic gehörte, verlor zusehends an Macht in La Motte. Am 19.9.1292 nahm der erste Abt des Antoniter-Ordens, Aimon de Montagny, nach dem Urteil Humberts I. de Viennois die Burg von Baron Aynar de Chateauneuf in Besitz. Die Burg wurde nach der Übernahme vernachlässigt und verfiel schließlich im 17. Jhd. zur Ruine. Ihre Reste wurden als Baumaterialien zum Wiederaufbau des großen Speisesaals (vgl. ebd., S. 11).

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 171.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 14ff.

<sup>27</sup> Hinsichtlich des langjährigen Streits zwischen Benediktinern und Antonitern vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit und Maillet-Guy, L.: *Saint-Antoine et Montmajour au concile de Bâle 1434-1438*, Valence 1928.

Kirchenschiffes relativ weit fortgeschritten war, da es eher unwahrscheinlich wäre, dass nur die Grundmauern vorhanden waren, als Calixt II. die Kirche von Jocelin und Guigues Didier weihte.<sup>28</sup> Die Konsekration war am 20.3.1119 unter großen Aufwand in Anwesenheit mehrerer Prälaten sowie lokaler Adliger abgehalten worden. Die Kirche wurde geweiht »zum Lob und Namen der heiligen und unteilbaren Trinität, zur Ehre der seligen allzeit jungfräulichen Maria, und unter dem Schutz des hl. Antonius«<sup>29</sup>.

Im Zusammenhang der Kirchengründung gibt es eine Kontroverse darüber, ob die heutige Antoniter-Abteikirche identisch ist mit der von Jocelin gegründeten Antoniuskirche, die später den Benediktinern von Montmajour übergeben wurde. Die heutige Abteikirche ist, wie oben dargestellt, erbaut in einem typisch gotischen Baustil, obwohl die Kirche Jocelins angesichts der Entstehungszeit eine romanische Kirche gewesen sein dürfte. Hinsichtlich der Bauzeit der Apsis (Abb. 10), die anscheinend zuerst errichtet wurde, variieren die Meinungen teils erheblich.

Den deutlichen stilistischen Anachronismus erklärt Dassy, dass mit dem Bau in der Zeit Jocelins, also am Ende des 11. Jahrhunderts, begonnen worden sei, dass bis zur Kirchenweihe im Jahr 1119 jedoch lediglich die Fundamente der Apsis sowie der vier Kapellen fertiggestellt gewesen seien. Die Benediktiner von Montmajour übernahmen den unfertigen Bau. Als sie um 1130 mit dem Anbau der Antoniuskirche begonnen, wurde nicht mehr im romanischen Stil, sondern im gotischen gebaut.<sup>30</sup> Darüber hinaus weist er darauf hin, dass nach den Urkunden der Antoniter das Jubiläum der Kirchenweihe am 20.3., da Calixt II. die Antonius-Kirche am 20.3.1119 weihte, in der Abteikirche gefeiert wurde. Allerdings, wenn diese geweihte Kirche einmal komplett zerstört und nach einem anderen Plan wiederaufgebaut worden wäre, sei diese historische Tatsache nicht er-

---

<sup>28</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 23.

<sup>29</sup> »Cujus vices nos licet indigni agentes, Ecclesiam beati confessoris Antonii corpore venerabilium, ad laudem et nomen sancte et individue Trinitatis, et honorem beate Marie semper virginis, sub patrocinio tanti patroni, xiiij cal. Aprilis die consecravimus.« (Ebd., S. Xf., Übersetzung N. C.)

<sup>30</sup> Vgl. Dassy 1844, S. 411f.

klärbar, da die neue Kirche noch einmal durch einen anderen Papst geweiht und das Jubiläum der Kirchenweihe somit an einem anderen Jahrestag gefeiert worden wäre.<sup>31</sup>

Jedoch wurde die Hypothese Dassys in der Folgezeit nicht akzeptiert.<sup>32</sup> Dijon kritisiert, dass Dassy bei der Datierung der Entstehungszeit das Jubiläum der Kirchenweihe für wichtig hielt, indem er einen Fall der Abtei Saint-Maurice-en-Valais anführt. Die Abteikirche, die 1148 das erste Mal durch Papst Eugen III. geweiht worden war, wurde nach einem Brand wiederaufgebaut und an einem Tag im April im fünften Jahr der Amtszeit durch Papst Coelestin III. neu geweiht. Aber Coelestin III. verfügte, dass das Jubiläum der Kirchenweihe wie bisher weiter am 8.6. gefeiert werden sollte, um an die erste Kirchenweihe durch Eugen III. zu erinnern. Trotz mehrerer Neubauten der ganzen Kirche wegen Brandes oder Beschädigungen durch Naturkatastrophen blieb der 8.6. der Tag des Jubiläums. Daher behauptete Dijon, dass das Jubiläum der Kirchenweihe trotz des Neuaufbaus in der Antoniter-Abteikirche weiterhin am 20.3. gefeiert worden sei und dass damit das Argument Dassys nicht überzeuge.<sup>33</sup> Weiterhin, so wäre in Ergänzung zu den Überlegungen Dijons anzumerken, ist es auch nicht wirklich vorstellbar, dass nur das Fundament durch Jocelin gelegt war, als die Kirche durch Calixt II. geweiht wurde.

Während De Caumont den Zeitraum der Errichtung zwischen 1160 und 1390 ansetzt<sup>34</sup>, behauptet Berthin, dass die heutige Kirche nach dem Ausschluss der Benediktiner auf Veranlassung der Antoniter (am 17.6.1297), und zwar durch den ersten Abt, Aymon de Montagne (Amtszeit 1297-1316), komplett neu als gotische Kirche aufgebaut worden sei, weshalb sie keine Spuren romanischer Architektur aufweise.<sup>35</sup> Dijon vermutet, dass die Rekonstruktion der Antoniuskirche

---

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 404.

<sup>32</sup> Vgl. Montjoye, A. de: »L'Abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois au Moyen Âge«, in: Mazard, C. (Hrsg.): *Patrimoine en Isère. Chambaran*, Grenoble 1999, S. 91-98, hier S. 91 und Dijon 1902, S. 27-44.

<sup>33</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 30.

<sup>34</sup> Vgl. Berthin 1838, S. 314.

Jocelins schon durch die Benediktiner begonnen wurde.<sup>36</sup> Das Gründungsjahr der zweiten Antoniuskirche durch die Benediktiner wurde sowohl wegen technischer<sup>37</sup> als auch finanzieller Gründe<sup>38</sup> ungefähr auf das Jahr 1200 angesetzt. Parallel erbaute die Antoniter-Bruderschaft mit Genehmigung des Erzbischofs von Vienne im Jahr 1208 ihre eigene Kirche, die sie der Mutter Maria widmete.<sup>39</sup> Schließlich übernahmen die Antoniter die heutige Antoniuskirche von den Benediktinern am 17.7.1297, als erstere zum Orden erhoben wurden. Nach Falco<sup>40</sup> gab es aus verschiedenen Gründen und nicht zuletzt auch wegen finanzieller Pro-

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 314f. Daher datiert Berthin den Beginn des Neubaus irrtümlicherweise zwischen 1397 und 1416, weil er davon ausgeht, dass Aymon de Montagne in dieser Zeit das Amt des Abtes innehatte. Allerdings war Montagne zwischen 1297 und 1316 Abt des Antoniter-Ordens (vgl. Mischlewski 1976, S. 353).

<sup>36</sup> Wie Dijon weiter ausführt, konkurrierte man im Frankreich des 13. Jhd. darum, neue Kirchen im gotischen Stil zu errichten, so dass vor diesem Hintergrund nachvollziehbar wird, warum eine berühmte Kirche, die in verschiedenen Chroniken immer als major ecclesia genannt wurde und als Pilgerort sehr bekannt war, bereits kurz nach vollendeter Einrichtung noch einmal komplett wieder aufgebaut wurde. Auch deutlich größere Kirchengebäude als die Antoniuskirche in Saint-Antoine wurden einem Umbau unterzogen: so z. B. wurde die St.-Maurice-Kathedrale in Vienne, die 1106 durch Papst Paschalis II. gerade nach der Vollendung geweiht worden war, weniger als 150 Jahre später zur Zeit des Erzbischofs Jean de Bernin (1212-1266) wieder umgebaut. Die St.-Maurice-Kathedrale wurde am 21.4.1251 durch Papst Innozenz IV. schon vor der Vollendung geweiht (vgl. Dijon 1902, S. 41-43).

<sup>37</sup> So ist die polygonale Form der Apsis, in der auch die der Antoniter-Abteikirche erbaut wurde, für das 12. Jhd. ungewöhnlich, wobei Dijon, ohne dass Chorlösungen im Burgund des 13. Jhd. umfänglicher untersucht worden wären, anmerkt, dass vor dem 13. Jhd. kein Beispiel einer solchen Apsis bekannt sei (vgl. ebd., S. 33-35).

<sup>38</sup> Der Streit im Jahr 1191 zwischen den Benediktinern und den Antonitern, über den Falco berichtet, deutet Dijon zufolge an, dass die Finanzierung des Kirchenbaus damals gefördert wurde, damit die Benediktiner mit dem Neubau beginnen konnten. Falco nennt die Namen der folgenden Benediktiner, die sich dem Bau der Kirche widmeten: Algode am Ende des 12. Jhd., Raymond im Jahr 1237 und Graton im Jahr 1289 (vgl. ebd., S. 47-50).

<sup>39</sup> Vgl. Falco 1534, Fol. 59. siehe auch Dijon 1902, S. 48f. Die Kirche Notre-Dame, die von der Antoniter-Bruderschaft gegründet und von Falco als »elegantissima« bezeichnet wurde, wurde in den Religionskriegen des 16. Jhd. komplett zerstört. Ihr Standort ist nicht mehr genau zu bestimmen (vgl. ebd., S. 9-11).

<sup>40</sup> Vgl. Falco 1534, Fol. 81V°, siehe auch Dijon 1902, S. 53.

bleme langjährige Unterbrechungen des Kirchenbaus. Jedoch setzte der dritte Abt, Guillaume Mitte (1328-1342), den Ausbau mit großem Eifer fort und gab diese Aufgabe am 26.9.1342 gerade vor seinem Tod an Aymon de Solignac weiter.<sup>41</sup> Als die Antoniter die Antoniuskirche von den Benediktinern 1297 übernahmen, dürfte der Ausbau noch nicht entscheidend fortgeschritten gewesen sein, da Guillaume Mitte eine Handwerkergruppe im Jahr 1337 beauftragte, die Apsis zu errichten.<sup>42</sup> Dieser Hypothese Dijons über die Apsis stimmt auch Quarré zu.<sup>43</sup> Demgegenüber weist Montjoye, der Mörteluntersuchungen aus den Jahren 1997 und 1998 sowie die archäologische Untersuchung Taupins im Jahr 1988 referiert, wegen der Homogenität der für die Apsis verwendeten Baumaterialien darauf hin, dass der Bau der Apsis erst in der Regierungszeit Aymon de Montagnes (1273-1318) begonnen haben könne.<sup>44</sup> Die Hypothese Montjoyes, die durch die archäologischen Untersuchung gestützt ist, scheint überzeugender als diejenige Dijons zu sein. Die zwei von Falco genannten Benediktiner, Algode am Ende des 12. Jh. und Raymond im Jahr 1237, wären dann mit dem Bau der ersten romanischen Kirche befasst gewesen.

Ferner kritisierte Montjoye die These Dijons, die Kirche sei vom Triumphbogen bis zur Fassade gebaut worden, die letzterer aufgrund der Inschrift, der Wap-

---

<sup>41</sup> Laut des Beschlusses des Domkapitels aus dem Jahr 1354 wurde die Hälfte der Einnahmen des ersten Jahres von jeder unbesetzten Präzeptorenstelle für den Baufonds verwendet. Papst Urban V. (1362-1370) wies 1363 an, dass die Einnahmen des Präzeptors von Gap für diesen Bau verwendet werden sollten. Der Befehl wurde von Urban V. später auf alle Präzeptoreien ausgeweitet und blieb 20 Jahre lang gültig. Gregor XI. (1370-1376) erlaubte in einer Urkunde vom 21.3.1373, dass Pilger nach Saint-Antoine Almosen für den Bau geben und dass auch die Einnahmen des Präzeptors von Pouille 15 Jahre lang dafür ausgegeben werden mussten. Benedikt XIII. (1394-1423) befahl dem Cellerar sowie dem Präzeptor von Ranverso die finanzielle Unterstützung des Baus. Diese Maßnahme sollte 40 Jahre gültig gewesen sein, wurde aber einige Jahre später durch Johannes XXIII. (1410-1415) aufgehoben (vgl. Dijon 1902, S. 51-56).

<sup>42</sup> Vgl. Ebd., S. 52f.

<sup>43</sup> Vgl. Quarré, P.: »L'Église Abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois«, *Congrès archéologique de France*, Bd. 130e session (1972), Paris 1974, S. 411-427, hier S. 412.

<sup>44</sup> Vgl. Montjoye 1999, S. 91.

pen auf dem Schlussstein sowie der Gründungsurkunde der Kapelle formuliert,<sup>45</sup> und stellt fest, dass die Wappen keinen sicheren Beweis für eine Bauzeitbestimmung seien und dass auch die Gründungsurkunde der Kapelle nicht unbedingt relevant für den Bau sei. Stattdessen teilte Montjoye den Bauverlauf anhand der in den letzteren Jahren durchgeführten archäologischen Untersuchungen (Abb. 11, 12, und 13) in drei Phasen ein: In der ersten Phase sollte, da eine komplette vertikale Unterbrechung des Baus zwischen der Apsis und dem Triumphbogen festgestellt werden konnte, die Apsis, die Kapellen der Apsis und die durchquerenden Wände, an die zwei Türme mit Treppe zum Triforium angeschlossen sind, nach der Übergabe der romanischen Kirche durch Aymon de Montagne am Ende des 13. Jhd. ausgeführt worden sein. Die zweite Phase sollte in der Zeit Guillaume Mittes im Jahr 1337 ausgeführt worden sein. Die großen Wände aller acht Joche des Hauptschiffs sowie der Nebenschiffe sind einheitlich konstruiert. Während dies auch für die Trennwände der südlichen Seitenkapelle

<sup>45</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 33-36. Dijon zufolge haben die Antoniter in der Zeit de Châteauneufs das Schiff bis einschließlich der zweiten Wölbung gebaut. Diese Einschätzung lässt sich durch mehrere Indizien, die man in der Kirche finden kann, bestätigen: Die Inschrift an der vierten Säule der Fassade auf der Seite des nördlichen Seitenschiffs, die von David, einem mansionnaire des Ordens, errichtet wurde, (»Hoc opu(s) fieri iu(ssit) David ma(nsona)rius hu(ius) monasterii.«) zeigt trotz der nicht vorhandenen Zeitinschrift den typischen Charakter einer Inschrift vom Ende des 14. Jhd. Die Inschriften auf einer gravierten Molassetafel als Grabmal an der zweiten sowie sechsten Säule auf derselben Seite weisen zwei Zeitinschriften auf: 1370 und 1375. Auffällig sind, so Dijon, zudem die Schlusssteine der vier Gewölbe. Der Schlussstein des vierten Gewölbes der Westfassade trägt ein Wappen der Familie Châteauneuf, aus der zwei direkt aufeinanderfolgende Äbte, Gérenton de Châteauneuf (1389-1410) und Hugues de Châteauneuf (1410-1418), stammten. Allerdings muss beachtet werden, dass die Wappen im Laufe der Zeit mit unablässiger dreifarbigem Emaille willkürlich überarbeitet wurden. Die Wappen auf der zweiten und dritten Wölbung sollen Dijon zufolge vom Restaurator nachlässig behandelt worden seien, aber ursprünglich die Wappen Châteauneufs geboten haben. Der Schlussstein des ersten Gewölbes, das an die Fassade anschließt, zeigt trotz kleiner Änderungen anscheinend ein Wappen Humbert de Brions (1438-1459), was darauf schließen lässt, dass das erste Gewölbe wesentlich später, also um die Mitte des 15. Jhd., erbaut wurde (vgl. ebd., S. 58-61). Quarré erwähnt zudem, dass das Wappen im vierten Gewölbe das der Familie de Châteauneuf und jenes im ersten Gewölbe von Humbert de Brion stamme (vgl. Quarré 1974, S. 418).

gilt, gibt es keine diesbezüglichen Indizien im Falle der nördlichen Seitenkapelle. Der obere Teil des Hauptschiffs ab dem Triforium wurde noch nicht in diesem Zeitraum erbaut. Der Zeitraum nach der Regierungszeit Guillaume Mittes in der letzten Hälfte des 14. Jhd. wird als die dritte Phase betrachtet. Hier wurde die Krönung der Strebepfeiler, die im jetzigen Bau im Dachboden versteckt sind, ohne Unterbrechung von Ost nach West schrittweise ausgeführt. Ebenso wurden die Nebenschiffe, die Seitenkapellen und der Glockenturm fertiggestellt. Sowohl die Seitenschiffe und die Seitenkapellen als auch die Westfassade und die neuen Strebepfeiler<sup>46</sup> sind demnach Mitte des 15. Jhd. vollendet worden. Am Ende des 15. Jhd. wurde die Terrasse erbaut, so dass der Bau der Antoniter-Abteikirche nach ca. zwei Jahrhunderten abgeschlossen wurde.<sup>47</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Antoniter-Abteikirche in Saint-Antoine-en-Viennois in zwei Bauphasen entstand: Der erste Bau begann Ende des 11. Jhd., eingeleitet durch Jocelin Didier; dann wurde die Kirche am 20.3.1119 durch Calixt II. geweiht. Der Bau dieser romanischen Kirche, die noch nicht vollendet war, wurde durch die Benediktiner fortgesetzt. Parallel dazu erbauten die Antoniter, die sich damals noch mit dem Status einer Bruderschaft begnügen mussten, unter Genehmigung Erzbischofs von Vienne im Jahr 1208 neben der Benediktiner-Antoniuskirche eine eigene Kirche Notre-Dame, die im Zuge der Religionskriege zerstört wurde. Nach der Übernahme der ursprünglichen Antoniuskirche durch die Antoniter am 17.7.1297 begann anscheinend der Neubau der gotischen Kirche. Dabei wurde auch für den neuen Kirchenbau die ursprüngliche Weihe durch Calixt II. als Jubiläum beibehalten, so dass anzunehmen ist, dass zumindest noch ein geringer Teil des Vorgängerbaus vorhanden waren. Am Ende des 13. Jhd. wurden zunächst die Apsis und die Kapellen der Apsis errichtet. Danach war der Bau wegen verschiedener Probleme lange unterbrochen und seit der Zeit des Abtes Guillaume Mitte (1328-1342) wieder fortge-

---

<sup>46</sup> Bezüglich des Baus der Westfassade merkt Dijon an, dass dieser in der Zeit des Abtes Benoît de Montferrand (1460-1470) nach dem Bau des letzten Gewölbes ausgeführt wurde (vgl. Dijon 1902, S. 62f.).

<sup>47</sup> Vgl. Montjoye 1999, S. 91-95.

führt. Der gesamte Bau der Antoniter-Abteikirche dauerte schließlich bis zum Ende des 15. Jhd. an.

## 2.2 Die Trinitätskapelle

### 2.2.1 Das Innere der Trinitätskapelle

Falco berichtet über die Entstehung der Seitenkapellen; die Urkunden des Archivs von Rhône bieten weitere detaillierte Angaben. Insgesamt gab es 19 Kapellen: Fünf Kapellen befanden sich seitlich der Apsis, während 14 Seitenkapellen vorhanden waren.<sup>48</sup> Von 13 Kapellen werden genaue Entstehungszeiten berichtet.<sup>49</sup> Wie Dijon schon erklärt, ist die Identifizierung der Trinitätskapelle am heutigen Standort dank archivarischer Belege möglich.<sup>50</sup>

Die Stiftungsurkunde vom 21. Oktober 1443 zur Zeit des Abtes Humbert de Brion (1438-1459), die genau regelt, wo die Messe in der Trinitätskapelle sowie vor dem großen Altar in der Abteikirche gefeiert werden sollen, berichtet über den Standort der Trinitätskapelle:

»Der ehrwürdige Vater, Herr Frater Johannes de Montecanuto, Doktor des kanonischen Rechts, Cellerar des Klosters des Heiligen Antonius vom Augustiner-Orden in der Diözese Vienne, Präzeptor von Saint Antoine de Ranverso [verfügt Folgendes]:

Unter Eingebung des Herrn und wegen der göttlich verfügten Bestimmung, Weltliches in Himmlisches und Vergängliches in Unvergängliches zu tauschen, und im Verlangen, Schätze im Himmel zu sammeln, wo weder Rost noch Motte

---

<sup>48</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 68f.

<sup>49</sup> Folgende Kapellen werden im Einzelnen aufgeführt: hl. Johannes der Täufer (1342), hl. Petrus (ca. 1345), hl. Michael (1352), hl. Paulus der Eremit (1400), hl. Zwölf Apostel (1416), König Jacques (1423), alle Heiligen (1423), Trinitätskapelle (1443), Drei Brüder Märtyrer (1436), hl. Claude (1444), Vier Kirchenlehrer (1454), Notre Dame de Grâce (1480) und Notre Dame de Consolation (1484). Generell sollte man bei der Identifizierung jeder Kapelle dennoch vorsichtig sein, da ihre Namen in den alten Urkunden häufig umbenannt wurden (vgl. ebd., S. 69f.).

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 82-84.

sie vernichten, noch Diebe sie ausgraben und stehlen [Mt 6,19], und in höchstem Eifer und mit brennendem Verlangen wünscht er und macht folgenden Vorschlag zur Förderung des göttlichen Kultes in der großen Kirche des genannten Klosters des Heiligen Antonius: So soll als Heilmittel für die Seele des Herrn Fraters Johannes selbst auf der einen Seite, wie auch auf der anderen für die des Herrn Falco de Montecanuto, seligen Angedenkens, einstmals Abt in demselben Kloster und [leiblicher] Bruder des genannten Herrn Stifters, sowie weiters auch für das Seelenheil seiner Herren Eltern auf immer täglich eine Messe gefeiert werden von den Religiösen des genannten Konvents und Klosters nach der unten aufgeführten Art und Form und unter folgenden Bedingungen.

[Weiterhin: N. C.] vier feierliche Jahrtage in jener Kapelle, die der Herr Frater Johannes de Montecanuto selbst gestiftet hat mit Erlaubnis und unter der Autorität des Generalkapitels des genannten Klosters und Ordens in der großen Kirche des genannten Klosters zur Ehre und zum Ruhm des höchsten Gottes, des Urhebers höchster Frömmigkeit; sie wurde unter dem Namen und der Bezeichnung der vorher genannten heiligen und ungeteilten Dreifaltigkeit vor kurzem gestiftet im Anschluss an das Portal, das derselbe Stifter hat erbauen lassen auf der Seite des Glockenturms, um aus seinen, ihm von Gott geschenkten Gütern seine Stiftung zu gründen, ins Werk zu setzen und auszustatten.

Um über die nötige Verstetigung und Zukunft dieses seines frommen Wunsches mit dem ehrwürdigen Konvent und seinen Brüdern eine Übereinkunft zu erzielen, versammelten sich die vorgenannten Herren Fratres am 21. Oktober im Jahre des Herrn 1443, in der siebten Indiktion, im dreizehnten Jahr des Pontifikats unseres in Christo aller heiligsten Vaters und Herrn, unseres Herrn Eugen IV., der nach göttlicher Vorsehung Papst ist.«<sup>51</sup>

Laut der Stiftungsurkunde ließ Jean de Montchenu d. Ä., Cellerar des Antoniter-Ordens sowie Präzeptor von Ranverso, eine Kapelle, die zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit geweiht wurde, gerade vor der Abfassung der Stiftungsurkun-

---

<sup>51</sup> 49H49 (1443), Archives départementales du Rhône (Transkription und Übersetzung N. C. mit Unterstützung durch Antonio Olivieri und Herbert Schneider, siehe Appendix 1).

de erbauen. Die Trinitätskapelle befand sich in der Nähe des Portals an der Seite des Glockenturms, so dass diese Kapelle identisch mit der siebten Kapelle an der südlichen Seite (Abb. 14) ist. Wie an der Außenseite deutlich sichtbar ist (Abb. 5), ist der Abstand zwischen der östlichen und der westlichen Seite und damit die Breite der Kapelle relativ eng. Auch der Fensterbogen der Trinitätskapelle setzt an der Strebe der Trinitätskapelle an, so dass die Kapelle ein kleineres Fenster sowie eine eigentümliche Form erhielt. Das Innere, das durch Plünderungen während der Religionskriege des 16. Jhd. weitestgehend zerstört wurde, vermittelt nur einen begrenzten Eindruck des früheren Erscheinungsbildes.

Einerseits ist die Westwand, an der später ein Gemälde eines anonymen Malers (vermutlich 17. oder 18. Jhd.), »Die heilige Familie«, aufgehängt wurde, komplett zerstört. Andererseits enthält die Ostwand eine fast so große Nische wie die Ostwand selbst, deren Spitzbogen mit einem roten Zickzackmuster vor gelbem Hintergrund betont ist und in Rot, Blau und Gelb Blendornamente im Stil des Flamboyants trägt (Abb. 15). Darunter befindet sich eine Skulptur in Gestalt einer Wolke, deren Unterseite mehrere Löcher, die zur Befestigung weiterer Skulpturen dienten, aufweist. Unter der Wolke sind Spuren anderer Skulpturen an der Wand erkennbar. Dijon vermutet, dass hier für drei Figuren der Trinität über der Wolke und darunter Engel darunter angebracht waren, dass jedoch auch diese Skulpturen während der vergangenen Plünderungen entwendet oder zerstört wurden, woraufhin die Antoniter die Wand später glätten mussten.<sup>52</sup> Aufgrund ihrer abstrakten Eigenschaft variiert die bildliche Darstellung der Trinität stark.<sup>53</sup> Die Variation einer anthropomorphen Wiedergabe mittels dreier Männer, die sogenannte *Triandrie*, ist seit dem frühen 11. Jahrhundert nachweisbar und trat im gesamten Mittelalter sehr häufig auf. Die drei Männer sehen wie in der Trinitätsdarstellung von Jean Fouque im Stundenbuch für Étienne Chevalier (zwischen 1452 und 1460; Abb. 16) oft gleichartig aus und sind wie Könige mit

---

<sup>52</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 82f.

<sup>53</sup> Die Darstellung der Ikonographie der Trinität folgt hier Augustyn, W.: »Die Darstellung der Trinität. Das schwierige Gottesbild im Spiegel der Bildüberlieferung«, in: Leuschner, E. und Hesslinger, M. R. (Hrsg.): *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam*, Petersberg 2009, S. 45-80.

Krone und weiteren Insignien dargestellt. Die Rekonstruktion Dijons der auf der Wolke stehenden Männer folgt dieser letzten Variante der Triandrie.

In der Südwand (Abb. 14) befinden sich drei Nischen: eine ist die obere Nische in Form des um ein Drittel vertikal angeschnittenen Rundbogens, in dem sich das wegen der Glockenturmstrebe verkleinerte Messwerkfenster befindet. Dann befindet sich im Erdgeschoss links eine kleine zweite Nische mit einer Holztür, hinter der die liturgischen Geräte für die Messe aufbewahrt wurden, rechts zur Ostwand, an der sich einst der Altar befand. Auffallend ist insofern die rechte Nische in Form eines Spitzbogens (Abb. 17), der vom Grund anhebt und mit einem kleinen Rundfenster versehen ist, worin ein Wandgemälde gut erhalten ist. Die untere Hälfte des Gemäldes ist weitestgehend zerstört. Deutlich erkennbar sind aber zwei schmale Friese sowie eine große Sphäre. Im oberen Fries sind die weißen Akanthus-Blätter, die blau akzentuiert sind, auf rotem Grund gezeichnet. Der untere Fries ist mit einer geometrischen Musterung versehen, die rot, grau und dunkelblau gefärbt ist. Im großen Teil sind Arabeske mit großen, blauen Blumen und Blättern zu sehen, die rot in der Mitte akzentuiert und dunkelblau gerändert sind.

Die drei Sphären, die aus der Vogelperspektive eine Landschaftsmalerei einer Hafenstadt enthalten, sind als zusammenhängendes Bild komponiert. In der zentralen Lünette (Abb. 2), in die ein Rundfenster eingearbeitet ist, befinden sich im Vordergrund einige Anlagen und Bäumen auf dem Land, während sich im Mittelgrund eine Hafenstadt an der Küste erstreckt mit Menschen und Schiffen. Das Land ist ocker, der Küstenstreifen grün gefärbt. Im Falle des Küstenstreifens dürfte es sich aber um eine Ausbleichung durch die Aufstellung eines Altars zu einem späteren Zeitpunkt handeln, da der andere Teil, der sich als zusammenhängendes Bildfeld über die östliche und westliche Wand erstreckt, grün gemalt ist. Auffällig ist ein quadratisches Gebäude rechts neben dem Fester (Abb. 18), das mit drei kleinen Nebentürmen, einem großen Mittelturm und einer Treppe ausgestattet ist. Sein Grundriss erinnert an einen Wachturm, wobei der Grundriss wegen der strategischen Lage durch die Einlassung der Türme an den Ecken ver-

kompliziert wurde.<sup>54</sup> Links neben dem Fenster befindet sich eine Stadt, die von einer weißen Wand mit roten Spitzdächern umgeben ist (Abb. 19). Auch an der Küste und auf den Inseln sind andere gemauerte Städte dargestellt. Währenddessen ähneln sich die Anlagen auf der West- und Ostwand (Abb. 20, 21). Sie sind auch wie die Städte auf der Lünette gemauert, bilden jedoch, da sie viel kompakter sind, keine Stadt. Bei der Basilika mit einem Rundfenster in der Fassade innerhalb der gemauerten Anlage auf der Ostwand dürfte es sich um eine Kirche handeln (Abb. 22), so dass die Anlagen auf der West- und Ostwand durch massive Mauern geschützte Klosteranlagen repräsentieren. Obwohl die Farbe der Oberfläche der Westwand im Vergleich mit der Ostwand stärker abgeblättert ist, befindet sich der restliche Teil der Westwand in einem besseren Zustand. Die in rosa gehaltene Klosteranlage auf der Westwand ist mittels eines Gradienten sorgfältig gefärbt, während die Farbgestaltung der ockerfarbigen Klosteranlage auf der Ostwand eintöniger und auch deren Modellierung primitiver ausfällt. Der Grund für diese Unterschiede ist dabei nicht auf verschiedene Maler zurückzuführen, sondern darauf, dass das Pigment der Oberfläche abgeblättert ist, so dass das Sinopia zum Vorschein kommt.

Im Mittelgrund (Abb. 19) gibt es zahlreiche Segler, Galeeren sowie kleine Fischerboote zwischen den Inseln; größere, pelikanartige Vögel mit langen Hälsen schwimmen auf dem Meer. Bemerkenswert ist das Spiegelbild der Stadt auf der Wasseroberfläche. Baumarten wie Laub- und Nadelbäume oder Palmen mit strahlenförmigen Blättern sind auf unterschiedliche Weise wiedergegeben. Die Insel auf der Lünette, die sich an der Grenze zur Ostwand befindet, reiht sich neben die Inseln auf der Ostwand, obwohl hier technische Fehler des Malers zu erkennen sind. Auf der Westwand verbindet eine Bogenbrücke die Küste mit einer Insel, auf der sich ein Leuchtturm erhebt. Eine Mauer umgibt die kleine Stadt auf der Insel. An der linken Seite der Insel findet man weiteres Land, wobei nicht sicher ist, ob es sich auch um eine Insel oder einen Teil der Küste handelt. Dort sieht man nahe an der Küste eine kleine Figur – vielleicht ein Fischer oder Fähr-

---

<sup>54</sup> Über Wehrtürme im Mittelalter vgl. Pehla, H.-K.: »Wehrturm und Bergfried im Mittelalter« (1974) (Dissertation).

mann (Abb. 23). Auf der Brücke sieht man sich unterhaltende Fußgänger sowie einen um sich schauender Ritter (Abb. 24). Mittels der zahlreichen Details ist die üppige Landschaft an der Küste in der Art der Miniatur ausgemalt. Im Hintergrund liegt relativ weit oben der Horizont, an der der mit goldenen Sternen versehene blaue Himmel ansetzt.

Das Wandgemälde in der Trinitätskapelle präsentiert sich vornehmlich als eine Landschaftsmalerei, die zudem einige erzählerische Motive wie den Ritter und die Sprechenden enthält. Wie Laclotte und Thiébaud erwähnen,<sup>55</sup> ist bisher kein vergleichbares Werk in der französischen Malerei aus dem 15. Jhd.<sup>56</sup> bekannt. Dennoch wurde der Darstellung trotz ihrer gestalterischen Eigentümlichkeit keine mit den anderen Wandmalereien in der Antoniter-Abteikirche vergleichbare Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>57</sup> Laclotte und Thiébaud fassen die Landschaftsmalerei in der Trinitätskapelle als »Paysage marin« neutral auf.<sup>58</sup> Rossiaud identifiziert die »Hafenstadt« ohne Begründung als »Avignon und Konstantinopel (oder Rom)«<sup>59</sup>, während sich Bricault der Deutung als »Avignon und Konstantinopel« anschließt.<sup>60</sup>

Im Allgemeinen gilt die »Donaulandschaft bei Regensburg« von Albrecht Altdorfer kurz nach 1520 als Entdeckung der reinen Landschaftsmalerei als selbst-

---

<sup>55</sup> Vgl. Laclotte/Thiébaud 1983, S. 213.

<sup>56</sup> Zur Malerei des 15. Jhd. in Frankreich vgl. Leclerc, G.-P.: *Retables des primitifs nicois*, Nizza 2007, Leduc-Gueye, C.: *D'intimité d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon 2007, Bottineau-Fuchs, Y.: *Peindre en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Arles 2006, Elsig, F.: *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Mailand 2005, Millon, C.: *Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, Lyon 1998, Gardet, C. (Hrsg.): *De la peinture du Moyen Âge en Savoie. I. Du XI au XV siècle*, Annecy 1965 und ders. (Hrsg.): *De la peinture du Moyen Age en Savoie. II. Peinture murale en Maurienne*, Annecy 1966.

<sup>57</sup> Ebenso Montjoye 1999, S. 95.

<sup>58</sup> Vgl. Laclotte/Thiébaud 1983, S. 213.

<sup>59</sup> Vgl. Rossiaud 2002.

<sup>60</sup> Vgl. Bricault, G. und Bricault, R.: *Saint Antoine l'Abbaye, histoires secrètes, symbolisme, guérison*, Saint-Laurent-du-Var 2005, S. 66.

ständiges Genre.<sup>61</sup> Währenddessen war die Landschaftsdarstellung zur Mitte des 15. Jhd., obwohl sie bezüglich der Maltechnik vor allem in der niederländischen Malerei weit entwickelt war, als Konzept noch nicht so weit fortgeschritten, um als Hintergrund eines Hauptmotivs zu fungieren. Obwohl die »Hafenstadt« kein religiöses Motiv aufweist, kann diese unter Berücksichtigung des Entstehungszeitraumes nur schwerlich als eigenständiges Bild verstanden werden. Vielmehr sollte die »Hafenstadt« als Teil eines umfassenden und wahrscheinlich verloren gegangenen Bildprogramms betrachtet werden. Zur weiteren Untersuchung in diese Richtung ist es zunächst notwendig, die Frage nach dem Stifter und die Bauenstehung der Trinitätskapelle zu klären.

### **2.2.2 Der Stifter Jean de Montchenu der Ältere und der Codex *Leben des hl. Antonius (Medici-Version)***

Über das Leben des Stifters der Trinitätskapelle, Jean de Montchenu d. Ä. (geboren nach 1387, gestorben ca. 1460), ist einiges bekannt.<sup>62</sup> Die Familie Montchenu, deren Besitz denselben Namen trägt und im Gebiet von St-Donat (Drôme) liegt, war eine der ältesten und angesehensten Familien der Dauphiné.<sup>63</sup> Jean de Montchenu war der vierte Sohn aus der zweiten Ehe von Falques de Montchenus mit Bérengère d'Alese, Dame de Beausemblant bzw. Witwe von

---

<sup>61</sup> Vgl. Büttner, N.: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 91.

<sup>62</sup> Über Jean de Montchenu vgl. Chinone, N.: »Der »Liber vitae sanctissimi anthonii« aus Florenz und die Kirchenpolitik«, in: *Antoniter-Forum 20/21* (2012), S. 53-72, Gritella, G. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 49-51, Porcher, J.: »Notice historique«, in: Thibault, G. (Hrsg.): *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Paris 1991, S. XV-XXIII, Mischlewski, A.: »Antoniter zwischen Papst und Konzil. Ein Beitrag zur Geschichte des Konzils von Basel«, in: Bäumer, R. (Hrsg.): *Reformatio Ecclesiae. Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen von der Alten Kirche bis zur Neuzeit.*, Paderborn 1980, S. 155-168, Mischlewski 1976, S. 141-143, 145, 147, 151, 161, 165, 181, 211, 223, 258-261, 318, 368 und Maillot-Guy 1928. Bezüglich der Familie Montchenu vgl. Allard, G.: *Généalogie de la Famille de Montchenu*, Grenoble 1698 und Aubert, F.: »Montchenu«, *Dictionnaire de la Noblesse*, Bd. 7, Nancy 1980, S. 151-159).

<sup>63</sup> Vgl. Maillot-Guy, L.: »Jean de Montchenu. Antonin et évêque de Viviers«, in: *Bulletin statistique de la Drôme 39* (1905), S. 185-195.

Artard Seigneur de Beausemblant. Dieser hatte König Charles V., Dauphin des Viennois, die Treue geschworen und hinterließ aus zwei Ehen insgesamt neun Kinder: den zukünftigen Erben, Richard, und Marguerite aus erster Ehe mit Pauline de Bressieu, dann sechs Söhne, Jofferey Doyen, Falques, Jean, Philibert, Antoine, Hugues, sowie eine Tochter, Isabelle, aus zweiter Ehe mit der bereits genannten Bérengère d'Alese. Der zukünftige Erbe, Richard de Montchenu, wurde Kammerherr am Hofe von Amadeus VIII., Herzog von Savoyen, und trat später dem Moritzorden als einer der sechs Begleiter von Amadeus VIII. bei, als dieser seinen Besitz an seinen Sohn übergab. Jean und einige seiner Brüder schlugen gemäß mittelalterlicher Gewohnheiten eine geistliche Laufbahn ein. Sein Bruder Philibert beispielsweise wurde Bischof von Lyon. Der ältere Bruder, Falques, trat ebenfalls in den Antoniter-Orden ein, der jüngere Bruder Philibert ging mit dem Johanniter-Orden nach Jerusalem.<sup>64</sup> Seit jeher stand die Familie Montchenu in enger Beziehung zum Antoniter-Orden, mehrere Mitglieder traten bei den Antonitern ein; zunächst die Gebrüder Falques und Gilet, Söhne von Falques und Alix de Bocsozel, in der ersten Hälfte des 14. Jhd.<sup>65</sup>; auch der Onkel Jean de Montchenu d. Ä., Barthélemy, der 1385 Bischof von Béziers wurde, gehörte dem Antoniter-Orden an. Während dessen Leiche am 22. Juni 1402<sup>66</sup> zur Kirche in Saint-Antoine-en-Viennois gebracht wurde, sollen sich mehrere Wunder ereignet haben, so dass das Kapitel in Béziers seinen rechten Oberarm als Reliquie aufbewahren ließ.<sup>67</sup>

Beachtenswert ist insbesondere Jeans älterer Bruder Falques, der bereits am 4. Mai 1418 und damit in sehr jungen Jahren zum Abt der Antoniter gewählt wurde.<sup>68</sup> Falques soll zum Zeitpunkt der Wahl knapp 30 Jahre alt gewesen sein, da sein Vater 1386 seine erste Frau, Pauline de Bressieu, und also erst später Bérengère d'Alese, seine zweite Frau, geheiratet hatte.<sup>69</sup> Aymar Falco zufolge,

---

<sup>64</sup> Vgl. Allard 1698, S. 7-10.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 3f.

<sup>66</sup> Vgl. Eubel, C.: *Hierarchia catholica medii aevi*, Bd. 1, Monasterii 1923, S. 138.

<sup>67</sup> Vgl. Allard 1698, S. 7, der als Todesdatum den 8. Juni 1402 angibt.

<sup>68</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 140.

<sup>69</sup> Vgl. ebd.

dem Chronisten des Antoniter-Ordens, war Falques de Montchenu zunächst Minorist, als er als Vertreter des Abtes zum Konstanzer Konzil reiste.<sup>70</sup> Die Gründe für die Wahl eines außerordentlich jungen Antoniters sieht Mischlewski darin, dass sich der Konvent erhoffte, den schlechten Zustand des Ordens durch eine lange und stabile Leitung verbessern zu können.<sup>71</sup> Allerdings verstarb Falques entgegen dieser Planung jedoch bereits am 31. Oktober 1418, also ein halbes Jahr nach Antritt seines Amtes.<sup>72</sup> Jean de Montchenu d. Ä., der jünger als Falques war, jedoch durch Unterstützung seines Bruders bereits die renommierte Stelle des Präzeptors in Forez besetzte, wurde nach dem Tod seines Bruders zum neuen Abt gewählt.<sup>73</sup> Jean de Montchenu war Doktor des Kirchenrechts<sup>74</sup> und zeichnete sich im Antoniter-Orden, der im Jahr 1423 durch eine Ordensreform die Zahl der Studierenden zu vermehren suchte,<sup>75</sup> durch besondere Bildung aus. Allerdings erzielte auch seine Wahl nicht die gewünschte Wirkung, sondern führte vielmehr zu einer jahrelang andauernden Erschütterung des Ordens.

Ein Grund für die anhaltende Instabilität des Ordens liegt sicherlich darin, dass Jean de Montchenu d. Ä. anscheinend nicht mit einer tragfähigen Mehrheit gewählt wurde, da er, wie aus einer Supplik von 1419 (VIII 18) hervorgeht, mit mindestens einem weiteren Kandidaten um das Amt des Abtes konkurrierte. Da der Konvent selbst nicht zu einer gültigen Wahl kommen konnte, wurde eine Abordnung mit der Bitte um eine Lösung des Konfliktes zu Martin V. entsandt. Zur Klärung der Situation kassierte Martin V. schließlich »wegen mangelnden Alters

---

<sup>70</sup> Vgl. Falco 1534, Fol. 90.

<sup>71</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 140f.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>73</sup> Es ist nicht das erste Mal, dass die gleiche Familie hintereinander den Abt des Antoniter-Ordens stellt. Dies gilt ebenso für den fünften Abt Ponce Mitte ([1369 XI 3] – 1374 VII 15) sowie den sechsten Abt Bertrand Mitte ([1374 VIII 25] – 1389 VII 26), dann für den siebten Abt Géronton de Chateauneuf ([1389 IX 16] – 1389 VII 26) sowie den achten Abt Hugues de Chateauneuf (1410 I 28 – resigniert vor 1418 IV 30). Wo das Datum der Provision nicht bekannt ist, wird in eckigen Klammern das Datum der Verpflichtung zum Servitium angegeben (vgl. ebd., S. 353).

<sup>74</sup> Vgl. Mischlewski 1980, S. 165.

<sup>75</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 154.

und aus anderen vernünftigen Gründen«<sup>76</sup> die Wahl Jean de Montchenus und setzte Artaud de Grandval ein, der Präzeptor von Tuszien war sowie persönliche Kontakt mit der Kurie unterhielt.<sup>77</sup> Trotz päpstlicher Intervention erkannten Jean de Montchenu und seine Anhänger in Saint-Antoine die Einsetzung Grandvals nicht an und verwehrten dem neuen Abt den Zugang zum Kloster in Saint-Antoine. Mischlewski deutet dieses widerständige Verhalten als Folge des allgemeinen Autoritätsverlustes des Papstes und der entsprechenden Missachtung päpstlicher Entscheide und auch als Furcht vor dem Geltungsbewusstsein Grandvals sowie Misstrauen bezüglich seiner Regierungsfähigkeit.<sup>78</sup> Bis Jean de Montchenu und seine Anhänger den päpstlichen Entscheid akzeptierten, verweilte Grandval zunächst in Mantua, wo auch die Kurie ihren Sitz hatte, und schließlich in Florenz.

Jean de Montchenu d. Ä. dürfte spätestens im Frühsommer 1421 auf das Amt verzichtet haben, da Grandval schon am 30. Juni desselben Jahres in Saint-Antoine die Amtsgeschäfte führte.<sup>79</sup> 1427 amtierte Jean de Montchenu als Präzeptor von Norges<sup>80</sup> und von 1429 bis 1430 als Präzeptor von Chambéry<sup>81</sup>, der Hauptstadt des Herzogtums Savoyen. Anschließend war er als Präzeptor von Ranverso und Cellerar des Klosters tätig.<sup>82</sup> Diese Ämter wurden, da die Präzeptorei von Ranverso in der Nähe von Turin die reichste Generalpräzeptorei war und auch relativ nah an Saint-Antoine lag, am 7. Juni 1323 auf dem Generalkapitel von Alais vereinigt, so dass das Amt des Cellerars des Ordens mit dem Ehrenamt des Präzeptors von Ranverso einherging, wodurch deren Inhaber die zweitmächtigste Position im Orden einnahm.<sup>83</sup>

Jean de Montchenu d. Ä. war im Laufe seines Lebens nicht nur kirchenpolitisch aktiv, sondern entwickelte auch ein großes Kunstinteresse. Zum gegenwärtig

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 141f.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 142.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 151.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 161.

<sup>81</sup> Vgl. Mischlewski, A.: »Der Antoniterorden und seine Generalpräzeptoreien für die Niederlassungen in der Schweiz«, in: *Helvetica Sacra IV/4* (1996), S. 37-75, hier S. 55.

<sup>82</sup> Vgl. Maillet-Guy 1905, S. 190.

<sup>83</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 85f.

tigen Zeitpunkt sind neben der Trinitätskapelle noch zwei weitere Werke, die er in Auftrag gab, erhalten: Zum einen ließ er die Präzeptorei in Ranverso umfangreich restaurieren; zum anderen den Codex *Liber vitae sanctissimi anthonii* herstellen.<sup>84</sup> Der Codex *Liber vitae sanctissimi antoniae* (Med. Palat. 143) besteht aus 102 Folios (vgl. fol. 1: 35,7cm x 26,5cm, Länge x Breite im Querformat) bzw. aus acht Lagen von je sechs Doppelblättern und einer letzten Lage von drei Doppelblättern. Im Zuge einer Restaurierung des Codex wurden zu einem späteren Zeitpunkt je vier Papierseiten vor der ersten Lage sowie nach der neunten Lage eingefügt (siehe Tabelle 1).

i-iv	nachträglich eingefügte Papierseiten
erste Lage	fol. 1-12
zweite Lage	fol. 13-24
dritte Lage	fol. 25-36
vierte Lage	fol. 37-48
fünfte Lage	fol. 49-60
sechste Lage	fol. 61-72
siebte Lage	fol. 73-84
achte Lage	fol. 85-96
neunte Lage	fol. 97-102
v-ix	nachträglich eingefügte Papierseiten

Tabelle 1: Lagen und Umfang des Codex *Liber vitae sanctissimi antoniae*.

Insgesamt enthält die Florentiner Version 200 groß gezeichnete Abbildungen, deren beide Seiten nicht kürzer als 17 cm sind. Unterhalb jeder Abbildung befinden sich luxuriös illuminierte Absätze, die aus dem Leben des hl. Antonius berichten, so dass der Leser dessen Geschichte auf sehr anschauliche Weise nachvollziehen kann. Am Ende eines jeden Absatzes sind verschiedene bibliographi-

<sup>84</sup> Hs. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143. Der Codex wurde wahrscheinlich im Laufe des Konzils von Basel (1431-1449) Papst Eugen IV. als Geschenk überreicht. Eugen IV. wiederum verkaufte den Codex vermutlich an die Familie Medici, so dass er sich gegenwärtig in den Beständen der Bibliotheca Medicea Laurenziana in Florenz befindet.

sche Referenzen in roter Tinte vermerkt: *Athanasius, Vita Pauli, Vitae Patrum, Legenda Breviarii, Alphonsus*.<sup>85</sup>

Ein weiterer Antoniterchorherr, Guige Robert aus Tullin, beauftragte bereits 1424, also vor Jean de Montchenu, das Antoniterkloster in Saint-Antoine mit einem *Liber vitae sanctissimi anthonii*<sup>86</sup>, das sich seit der Inkorporation des Antoniterordens 1776/77 in den Johanniterorden in den Beständen der National Library of Malta in Valletta befindet. Dieser Codex, die Valletta-Version, enthält zwar weniger ausführliche bibliographische Referenzen, aber nahezu ikonographisch identische Bilder wie die Florentiner Version. Allerdings lässt sich aufgrund eines ausführlicheren Kolophons auf der letzten Seite die Herkunft der Valletta-Version genauer bestimmen. Erste Untersuchungen beider Codices mit einem Schwerpunkt auf der Valletta-Version sind bereits durch Sidney Cockerell<sup>87</sup> und Rose Graham<sup>88</sup> durchgeführt worden. Weitere ikonographische Überle-

---

<sup>85</sup> Der bekannteste Text über das Leben des hl. Antonius wurde direkt nach dessen Tod durch seinen Freund, den hl. Athanasius, 356 in griechischer Sprache abgefasst. Dieser Text wurde spätestens 374 durch Evagrius ins Lateinische übersetzt (vgl. Athanasius: *The Life of Antony and the Letter to Marcellinus*, übers. v. Gregg, R. C., New York 1980). Eine etwas weniger bekannte Quelle, die Vita Pauli, wurde durch den hl. Hieronymus 374 in lateinischer Sprache abgefasst. Dabei stellt die Begegnung mit dem hl. Paulus eine der bekanntesten Episoden unter den Legenden des hl. Antonius dar (vgl. Jerome: »The Life of Paulus the First Hermit«, in: Schaff, P. (Hrsg.): *Jerome: The Principal Works of St. Jerome*, Grand Rapids, MI 1892, S. 498-502). Die Vitae Patrum ist eine Sammlung von Manuskripten der Wüstenväter., die im 13. Jhd. ins Lateinische übersetzt wurde (vgl. Migne, J.-P.: »De Vitis Patrum, Lib. III, V-VII«, in: *Patrologia Latina*, Bd. 73, Paris 1849). Die gleichen Episoden aus der Legenda Breviarii findet man teils im Breviarium-Grimani (cod. Lat. I, 99) in der Biblioteca Marciana (Venedig). Alphonsus wurde durch Graham anhand eines Textes aus dem 14. Jhd., der sich in einem Codex aus dem 15. Jhd. (MS. Add. 30972, folii. 65-78) im Britisch Museum befindet, identifiziert (vgl. Graham 1937, S. 14-27).

<sup>86</sup> Hs. National Library of Malta, Valletta, Cod. 1, hier abgekürzt: Valletta-Version.

<sup>87</sup> Vgl. Cockerell, S. C.: »Two pictorial lives of St. Anthony the Great«, in: *The Burlington magazine for connoisseurs* 62 (1933), S. 59-66.

<sup>88</sup> Vgl. Graham 1937 und Graham, R.: »A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426«, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 83 (1933), S. 1-26.

gungen zu den Codices stellten Gutscher<sup>89</sup> und Starke<sup>90</sup> an. Eine Übersetzung der Valletta-Version erfolgte schließlich 2002 durch Hannelore und Peter Haberl.<sup>91</sup>

Auf Folio 102 der Version in Florenz, auf dem sich im unteren Teil der Seite die Siegel der Biblioteca Medicea Palatina und Biblioteca Medicea Laurenziana befinden, ist folgender Kolophon (Abb. 25) eingefügt:

»In presenti libro continentur figuraliter sub brevibus vita et acta sanctissimi anthonii abbatis et heremite patronis nostri videlicet a nativitate usque ad mortem. Seu ad ultimam eiusdem sepulturam et ultra prout iacent in quodam magno panno lineo. Quem compilavit et extraxit de legendis et vita eiusdem sancti frater iohanes marcelarii quondam sacrista huius monasterii sancti anthonii viennensis. Quem depingi et describi fecit venerabilis dominus et religiosus vir. frater iohanes de montecanuto cellerarius dicti monasterii et preceptor ranversi. pro dando sanctissimo ac beatissimo domino nostro pape Eugenio quarto.«<sup>92</sup>

»Im vorliegenden Buch sind das Leben und die Taten des heiligsten Antonius, des Abtes und Eremiten, unseres Patrons, nämlich von der Geburt bis zum Tod, d. h. seiner Beerdigung und danach, enthalten, mit den Illustrationen nach dem großen Leinentuch in gekürzter Form. Dieses hat Bruder Jean Macellard, ehemaliger Sakristan im Sankt Antonius-Kloster im Viennois, aus den Legenden sowie dem Leben des hl. Antonius entnommen und zusammengestellt. Dieses ließ der ehrwürdige Herr- und Ordensmann, Bruder Jean de Montchenu, Cellerar des ge-

---

<sup>89</sup> Vgl. Gutscher, C.: »Das große bemalte Tuch von Saint-Antoine aus dem Jahr 1426 als Vorbild für einen Wandmalereizyklus in der Spitalkirche der Antoniter in Bern«, in: *Antoniter-Forum* 9 (2001), S. 19-33, hier S. 20-22.

<sup>90</sup> Vgl. Starke, K.: »Die Begegnung von Antonius und Paulus in elfhundert Jahren bildender Kunst«, in: *Antoniter-Forum* 13 (2005), S. 7-65.

<sup>91</sup> Vgl. Haberl, A. und Haberl, P.: *Das Mysterienspiel vom heiligen Antonius aus dem Viennois*, *Antoniter-Forum* 10, München 2002.

<sup>92</sup> Hs. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Med. Palat. 143, fol. 102. Transkription und Unterstreichung N. C.

nannten Klosters und Präzeptor von Ranverso, illustrieren und darstellen, um dieses unserem heiligsten und seligsten Herrn Papst Eugen IV. zu schenken.«<sup>93</sup>

An diesem Kolophon fällt besonders auf, dass es mit großer Wahrscheinlichkeit durch zwei unterschiedliche Schreiber verfasst wurde. Der Verfasser des unterstrichenen Textes ist nicht identisch mit dem Verfasser des vorhergehenden Teils des Kolophons und dem Text des gesamten Codex. In diesem letzten Satz des Kolophons wird Papst Eugen IV. als Empfänger benannt, womit sich erklärt, dass, wie dies bereits auch Graham annahm<sup>94</sup>, der Codex bis auf den letzten Satz des Kolophons vollständig hergestellt wurde, während sich jedoch der Auftraggeber Jean de Montchenu d. Ä., zum Zeitpunkt der Herstellung noch nicht entschieden hatte, wem er den Codex schenken würde.

Der Kolophon der Valletta-Version auf Folio 102 beinhaltet demgegenüber mehr Informationen über die Herstellung:

»In presenti libro continentur figuraliter sub brevibus vita et acta sanctissimi antonii abbatis et heremite patroni nostri videlicet a nativitate usque ad mortem. Seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra prout iacent in quodam magno panno lineo; quem compilavit et extraxit de legendis et vita eiusdem sancti frater iohannes marcellarii condam sacrista huius monasterii sancti antonii viennensis. Quem depingi et describi fecit frater guigo roberti de tollino tunc prior claustralis dicti monasterii et preceptor sancte crucis. Et donavit ecclesie dicti monasterii. Sub pacto quod nunquam extrahatur de ecclesia: Orate pro eis si placet. Anime ipsorum et anime omnium fidelium defunctorum per misericordiam dei requiescant in pace. Amen. Et fuit completus die. Xiiij. mensis aprilis. Anno domini millesimo. Ccccxxvi. Magister robinus fornerii de avinione pingit. Et petrus petri de istrion scripsit.

---

<sup>93</sup> Ebd. Transkription und Übersetzung N. C.

<sup>94</sup> Vgl. Graham 1937, S. 9.

Anno domini millestimo ccccxxiiij. facta fuit magna campana tempore domini abbatis artaudi. Que ponderat circa centum quinque quintalia. Et constitit omnibus assoniatis circa mille sexcentum francorum seu librarum bone monete. De quibus solvit iacobus rex cicilie et comes marcharum octo centum, Residuum solvit comune ordinis.«<sup>95</sup>

Nach inhaltlicher Übereinstimmung mit dem Kolophon der Valletta-Version werden nach dem Satz »quem depingi et describi fecit« neue und ausführlichere Informationen über die Herstellung gegeben:

»Dies ließ Bruder Guigue Robert von Tullin, damals Prior des genannten Klosters [des Klosters in Saint-Antoine; N. C.] sowie Präzeptor von Sainte-Croix, abmalen und beschreiben, und schenkte [den Codex; N. C.] der Kirche des genannten Klosters [in Saint-Antoine; N. C.] unter der Bedingung, dass der Codex bei keiner Gelegenheit aus der Kirche herausgebracht wird. Betet für sie, wenn es beliebt. Ihre Seelen sowie die Seelen aller verstorbenen Gläubigen, mögen durch die Barmherzigkeit Gottes in Frieden ruhen! Amen. Er war vollendet am 14. April 1426. Meister Robin Fournier von Avignon malte. Und Petrus Petri aus Istres schrieb.

Im Jahr 1424 in der Zeit des Abtes Artaud wurde die große Glocke hergestellt, die circa 105 Zentner wiegt und mit allen Nebenkosten circa 1600 Francs oder Pfund guter Münze kostete, davon bezahlte 800 Jacob der König von Sizilien und Graf von la Marche, die Ordensgemeinschaft bezahlte den Rest.«<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Hs. Valletta National Library of Malta Cod. 1, fol. 102. Transkription N. C.

<sup>96</sup> Ebd. Übersetzung N. C.; der in der unteren Hälfte eingefügte Text wurde wahrscheinlich zufällig als Notiz anlässlich der Stiftung der Glocke, die sich oberhalb der Trinitätskapelle, die Jean de Montchenu d. Ä. stiftete, befindet, hinzugefügt.

Beiden Codices diene ein großer Leinenvorhang<sup>97</sup>, auf dem die von Jean Macellard herausgegebene Legende über das Leben des hl. Antonius geschrieben und illustriert wurde, als Vorlage. Während die Florentiner Version als Geschenk an den Papst gedacht war, diene die Valletta-Version anscheinend als Stiftung für das Kloster in Saint-Antoine, da im Kolophon vermerkt ist, dass der Codex das Antoniter-Kloster unter keinerlei Umständen verlassen dürfe und der Auftraggeber für die Erlösung der armen Seelen betet. Graham vermutet, dass Robert den Codex für den Fall gestiftet hat, dass wichtige Persönlichkeiten das Mutterkloster in Saint-Antoine besuchen sollten.<sup>98</sup>

Die Ikonographie der Bildfolge in beiden Codices ist bis auf einige Ausnahmen fast identisch.<sup>99</sup> Jedoch wird anhand der stilistischen Unterschiede offenbar, dass Jean Fournier aus Avignon, der Maler der Valletta-Version, nicht für die Florentiner Version verantwortlich gewesen sein konnte. Während die beiden wichtigen Szenen auf dem letzten Blatt der Florentiner Version, mit dem Begräbnis des hl. Antonius sowie dem hl. Antonius und Jean de Montchenu sorgfältig ausgeführt wurden, besticht der Maler dieses letzten Blattes durch bessere Fähigkeiten. Der Großteil der Abbildungen der Florentiner Version muss daher von Schülern des Meisters der Florentiner Version oder einem nahestehenden Meister stammen. Die Skriptoren beider Codices sind ebenfalls nicht identisch: der Skriptor der Florentiner Version arbeitet wesentlich geschickter, und seine Schriften sind mit kostbaren Pigmenten und Millefleurs verziert.

Hinsichtlich des Herstellungsdatums lässt sich feststellen, dass die Florentiner Version später als die Valletta-Version entstanden ist. Da das Herstellungsdatum der Valletta-Version dem Kolophon zufolge auf den 14. April 1426 fällt und Jean de Montchenu im Kolophon der Florentiner Version als Präzeptor von Ranverso

---

<sup>97</sup> Graham weist darauf hin, dass solche Leinenvorhänge nicht selten hergestellt wurden. Z. B. gab Papst Urban V. (1362-70) Mattheo Giovanetti von Viterbo den Auftrag für 56 Leinenvorhänge über das Leben des hl. Benedikt für die von Urban V. gestiftete Kollegiatskirche in Montpellier (vgl. Graham 1937, S. 14).

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 7f.

<sup>99</sup> Auf einige ikonographische Unterschiede zwischen den Codices weist Cockerell hin (vgl. Cockerell 1933, S. 65f.).

genannt ist, wobei er urkundlich 1429 als Präzeptor von Chambéry und ab 1430 als Präzeptor von Ranverso genannt wird,<sup>100</sup> kann das Herstellungsdatum der Florentiner Version nicht früher als 1429 angesetzt werden. Weiterhin wurde der Name des Empfängers der Florentiner Version, Papst Eugen IV., nachträglich von einem anderen Schreiber eingetragen. Da die Regierungszeit Eugen IV. am 3. März 1431 begann,<sup>101</sup> kann die Florentiner Version wiederum nicht später als 1431 hergestellt worden sein. Daher kann vermutet werden, dass Jean de Montchenu d. Ä., der die Valletta-Version in Saint-Antoine betrachten konnte, einige Jahre später einen fast identischen Codex als Geschenk für eine zunächst unbestimmte Person in Auftrag gab.

Graham stellt hinsichtlich des Herstellungsmotivs die Überlegung an, dass Jean de Montchenu d. Ä. den Codex hat anfertigen lassen, um den Papst hinsichtlich der Pension für die Benediktiner von Montmajour günstig zu stimmen, so dass er den Codex schließlich in Basel Papst Eugen IV. geschenkt habe.<sup>102</sup> Die Pension entsprach dem Gegenwert der Übergabe von Saint-Antoine, nachdem der letzte Grand-Maître und erste Abt der Antoniter, Aymon de Montagne, die Benediktiner von Montmajour 1297 nötigte, Saint-Antoine zu verlassen.<sup>103</sup> Allerdings stellte die Pension, die Bonifaz VIII. 1297 festsetzte, eine solche Belastung für die Antoniter dar, dass diese ab 1327, also nach ca. drei Jahrzehnten der Zahlung, ohne sich je beschwert zu haben, und auch wegen der Geldentwertung im Vergleich zur Amtszeit Bonifaz' VIII., Versuche unternommen haben, den Betrag zu revidieren. Dieses Gesuch lehnten die Benediktiner selbstverständlich ab.

Martin V., der erste Papst nach dem Großen Schisma, versuchte nun, diesen langjährigen Streit zu beenden und reduzierte daher 1428 die Pension um die Hälfte des ursprünglichen Betrages. Jedoch erhielten die Antoniter Hinweise über Pläne der Benediktiner, diese päpstliche Bestimmung während des nächsten

---

<sup>100</sup> Vgl. Graham 1937, S. 8f.

<sup>101</sup> Vgl. Stieber, J.: *Pope Eugenius IV. The council of Basel and the secular and ecclesiastical authorities in the empire. The conflict over supreme authority and power in the church*, Leiden 1978, S. 10.

<sup>102</sup> Vgl. Graham 1937, S. 9.

<sup>103</sup> Vgl. Mischlewski 1996, S. 53-66.

Konzils, dessen Einberufung aufgrund des Dekrets »Frequens«, erlassen durch Martin V., bereits feststand,<sup>104</sup> zurücknehmen zu lassen.<sup>105</sup>

Da Martin V. jedoch bereits nach der Einberufung des Konzils von Basel 1431 starb, übernahm Eugen IV. die Leitung des Konzils von Basel. Vor diesem Hintergrund nun habe, so Graham, Jean de Montchenu d. Ä., der zweitmächtigste Mann im Orden, im Voraus eine Kopie der Valletta-Version erstellen lassen, um den Papst hinsichtlich der Pensionsangelegenheit mit den Benediktinern günstig zu stimmen. Diese Vermutung soll auch durch ein bildliches Detail gestützt werden: Der den hl. Antonius verführende Teufelsmönch auf Folio 21 trägt ein schwarzes Kleid, das an die Benediktiner erinnert (Abb. 26), während der Teufelsmönch in der Valletta-Version ein graues Kleid trägt (Abb. 27).<sup>106</sup>

Eugen IV., der das Konzil von Basel gleich nach seinem Antritt als Papst einberufen hatte, war selber nie in Basel anwesend. Aufgrund der Zunahme konziliarer Aktivitäten verlegte er später das Konzil nach Ferrara und anschließend nach Florenz (1437-1439).<sup>107</sup> Dieses Vorgehen durch Eugen IV. rief den Unmut des Konzils von Basel hervor und führte 1439 zur Absetzung von Eugen IV. durch die Konzilsväter in Basel sowie zur Wahl des letzten Gegenpapstes, Felix V., der in enger Beziehung zu Jean de Montchenu d. Ä. gestanden hatte.<sup>108</sup> In Anbetracht dieser Ereignisse rekonstruiert Graham die Übergabe des Codex durch Jean de

---

<sup>104</sup> Das Dekret »Frequens« über die regelmäßige Einberufung von Konzilstreffen wurde am 9. Oktober 1417 auf dem Konzil von Konstanz beschlossen. Damit wurde zuerst die Eröffnung des nächsten Konzils fünf Jahre nach Beendigung des Konzils von Konstanz, ein nächster Termin in sieben Jahren und danach alle zehn Jahre festgesetzt (vgl. Stieber 1978, S. 406).

<sup>105</sup> Vgl. Maillet-Guy 1928, S. 16-19.

<sup>106</sup> Vgl. Graham 1937, S. 9.

<sup>107</sup> Vgl. Stieber 1978, S. 446. Neben der Missachtung mehrerer Bullen aus Basel verkündete Eugen IV. am 18. September 1437 die Bulle »Doctoris gentium«, die verfügte, dass das Konzil von Basel nach Ferrara ziehen sollte. Währenddessen entschied sich das Konzil von Basel am 12. Oktober 1437 dafür, Eugen IV. mit der Suspension zu drohen, falls dieser seine Bulle nicht zurücknehmen sollte. Trotzdem wurde am 8. Januar 1438 das Konzil in Ferrara eröffnet, so dass sich das Konzil von Basel dafür entschied, Eugen IV. abzusetzen (vgl. ebd., S. 44-56).

<sup>108</sup> Amadeus VIII. wurde als Papst Felix V. am 24. Juli 1440 gekrönt (vgl. Stieber 1978, S. 56f.).

Montchenu d. Ä. an Eugen IV. folgendermaßen: Am 22. Mai 1434 entrichtete der Vertreter der Antoniter 1300 Goldgulden als Pension für die Benediktiner an Matthäus von Spanien, Kaufmann in Genf. Dann wurde das Geld an Roger Louis in Genf, Florentiner Bankier sowie Vertreter von Cosimo und Lorenzo de Medici, übergeben. Der Antonitervertreter sollte dann auch den ihm von Jean de Montchenu anvertrauten Codex weitergeben, den Roger Louis nach Florenz mitnahm. Zugleich floh Eugen IV. im Juni 1434 wegen der Revolution in Rom nach Florenz, so dass er den Codex entgegennehmen konnte. Da Eugen IV. keine besondere kulturelle Bildung genossen haben soll, habe er den Codex schließlich der Familie Medici, bekannt als Kunstliebhaber, verkauft, so dass dieser sich jetzt in der Laurenziana befindet.<sup>109</sup>

Gegenüber Grahams Rekonstruktion argumentiert Mischlewski, dass es überflüssig gewesen sei, das Bankhaus Medici als Boten anzunehmen, da der Orden selbst den Codex schneller und sicherer nach Florenz hätte bringen können.<sup>110</sup> Ferner weckt Grahams Vermutung bezüglich des Herstellungshintergrundes der Florentiner Version Zweifel: Da Martin V. selber noch aufgrund des Dekrets »Frequens« die Abhaltung des nächsten Konzils versprach, kann nicht erklärt werden, warum Jean de Montchenu d. Ä. explizit auf die Zeit nach dem Tod Martins V. warten musste bzw., so wie dies an dem Umstand deutlich wird, dass der Name des Empfängers später im Kolophon nachgetragen wurde, den Codex für einen unbekanntem Papst nach Martin V. erstellte. Auch ist der Hinweis auf das schwarze Gewand als Nachweis ebenso schwierig, da das Porträt Jean de Montchenus d. Ä., der den von ihm in Auftrag gegebenen Codex an den hl. Antonius übergibt, ein ähnliches schwarzes Gewand aufweist (Abb. 28). Im Folgenden soll stattdessen die Herstellung vor Montchenus persönlichem Hintergrund innerhalb des Antoniterordens erklärt werden.

Jean de Montchenu d. Ä. war knapp 30 Jahre alt, als seine Wahl zum Abt durch Martin V. kassiert wurde, so dass er noch nicht auf eine erneute Wahl verzichten wollte. Allerdings war es für seine Bestrebungen nachteilig, dass nach

---

<sup>109</sup> Vgl. Graham 1937, S. 9.

<sup>110</sup> Vgl. Mischlewski 1980, S. 163.

dem Ableben seines Gegners, Artaud de Grandval, noch immer Martin V. auf dem Heiligen Stuhl saß. Somit wurde Jean de Polley, ein vormaliger Anhänger Jean de Montchenus d. Ä., am 26. September 1427 zum Abt providiert.<sup>111</sup> Wenn er also überhaupt an eine Kandidatur dachte, dann sicherlich anlässlich der Wahl nach dem Ausscheiden Jean de Polleys. Wie schon Maillet-Guy erwähnt, war es bezüglich der finanziellen Verpflichtungen gegenüber den Benediktinern für die Antoniter wesentlich, auf welcher Seite der Kurie bzw. der Konzilsteilnehmer sie in Basel stehen sollten. Am 5. Juli 1438 starb Jean de Polley, woraufhin Humbert de Brion am 14. November des gleichen Jahres vom Papst mit der Abtei providiert wurde.<sup>112</sup>

Die lange Vakanz des Abtstuhls nach dem Tod Jean de Polleys ist auffallend im Vergleich mit den anderen Wahlen im 15. Jahrhundert. So wurde Falques de Montchenu wahrscheinlich bereits nach einigen Tagen,<sup>113</sup> Artaud de Grandval innerhalb eines Monats trotz der besonderen Umstände durch die päpstliche Intervention,<sup>114</sup> dann Jean de Polley nach acht Tagen gewählt.<sup>115</sup> Ferner ist auffallend, dass sich Humbert de Brion nach der Wahl mit vier Begleitern als *abbas electus* nach Ferrara begab, wo sich Eugen IV. aufhielt, um dort persönlich seine Wahl durch den Papst bestätigen zu lassen und die Supplik vorzulegen, dass in Zukunft kein Ordensangehöriger ohne seine Erlaubnis die römische Kurie besuchen dürfen solle.<sup>116</sup> Bezüglich der außerordentlichen Umstände im Zusammenhang mit der Wahl Humbert de Brions weist Mischlewski darauf hin, dass die lange Va-

---

<sup>111</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 354.

<sup>112</sup> Mischlewski weist darauf hin, dass der starke Einfluss auf Eugen IV. durch Philipp den Guten, zu dem Brion enge Beziehungen unterhielt, für dessen Wahl sicherlich sehr förderlich gewesen sein soll (vgl. ebd., S. 184-186).

<sup>113</sup> Hugues de Chateauneuf beendet seine Regierungszeit aus Alters- und Gesundheitsgründen (Supplik vom 30. April 1418); Falques de Montchenu wurde am 4. Mai 1418 als Abt providiert (vgl. ebd., S. 140).

<sup>114</sup> Falques de Montchenu starb am 31. Oktober 1418, Artaud de Grandval wurde daraufhin am 22. Dezember 1418 als Abt providiert (vgl. ebd., S. 354).

<sup>115</sup> Artaud de Grandval starb am 18. September 1427, diesem folgte Jean de Polley am 26. September 1427 (vgl. ebd.).

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 187-190.

kanz auf den intensiven Auseinandersetzungen zwischen Eugen IV. und dem Konzil von Basel sowie auf der Unschlüssigkeit des Konvents von Saint-Antoine beruht haben dürfte.<sup>117</sup>

Hinsichtlich der Haltung des Antoniterordens bezüglich Eugen IV. und dem Basler Konzil spielte wahrscheinlich Jean de Montchenus d. Ä. eigensinniges Verhalten eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit der Wahl Brions. Zunächst lässt die Forderung der Supplik an einen anderen Kandidaten, der die Gültigkeit der Wahl Brions gefährden könnte, nämlich Jean de Montchenu d. Ä., denken. Da dieser bei seiner kassierten Wahl 1418 knapp 30 Jahre alt gewesen war, dürfte er nun ca. 50 Jahre alt und damit noch in einem angemessenen Alter gewesen sein, um Abt zu werden. Zudem wäre durchaus zu bedenken, dass Jean de Montchenu d. Ä., um Probleme wie beim Ausscheiden von Falques de Montchenus 1418 zu vermeiden, nach dem Ausscheiden Grandvals 1427 vom Wahlakt Jean de Polleys, dessen Nachfolger jetzt bestimmt werden sollte, ausgeschlossen wurde.<sup>118</sup> Diese Aspekte legen die Vermutung nahe, dass, obwohl darüber urkundlich nichts berichtet ist, der Gegner Brions doch Jean de Montchenu d. Ä. war.

Diese Vermutung wird zudem auch durch die spätere konzilsfreundliche Haltung Jean de Montchenus d. Ä. gestützt. Die Auseinandersetzungen zwischen Eugen IV. und dem Basler Konzil eskalierten schließlich in der Absetzung von Eugen IV. am 24. Juni 1439, woraufhin Amadeus VIII., der u. a. mit Richard de Montchenu, dem ältesten Bruder Jeans, als Eremit am Genfer See lebte,<sup>119</sup> in Basel als neuer Papst unter dem Namen Felix V. gewählt wurde. Wie bereits oben

---

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 184.

<sup>118</sup> Mischlewski weist darauf hin, dass der Wahlakt Polleys spätestens am Morgen des 19. September 1427 stattfand, also zu einem Zeitpunkt, an dem Jean de Montchenu d. Ä., der das Amt eines Sakristans beibehalten hatte, nicht, wie dies urkundlich nachgewiesen ist, in Saint-Antoine anwesend war, sondern am 18. September 1427 als Präzeptor in Norges (Norges-le-Pont) weilte. Die Chorherren des Klosters in Saint-Antoine müssen also unmittelbar nach dem Ableben Grandvals und damit ohne Benachrichtigung Jean de Montchenus d. Ä. den Präzeptor von Ranverso und damit Cellerar des Klosters, Jean de Polley, gewählt haben (vgl. ebd., S. 161).

<sup>119</sup> Vgl. Allard 1698, S. 9.

erwähnt, stand die Familie Montchenu sowie die Präzeptorei in Ranverso in enger Beziehung zum savoyischen Hof. So ist es naheliegend, dass Jean de Montchenu d. Ä. und der Präzeptor von Chivasso, Bartolomeo de Provana, deren beider Häuser im savoyischen Herrschaftsgebiet lagen, zusätzlich vom Konzil als Papstwähler bestimmt wurden. Zudem gehörten beide seit 1440 dem einflussreichen Zwölfmännerkollegium an.<sup>120</sup>

Diese Tätigkeit für den Gegenpapst kann als eine bewusste Entscheidung gegen Brion, nachdem dessen Amt durch Eugen IV. bestätigt wurde, verstanden werden, da er wie auch sein Ordensbruder Bartolomeo de Provana als Antoniter eigentlich auf der Seite Eugens IV. stehen sollten. Die konzilsfreundliche Haltung Jean de Montchenu d. Ä. steht jedoch auch im Widerspruch dazu, dass er Eugen IV. den Codex gleich nach dessen Amtsantritt geschenkt hatte, um dessen Wohlwollen zu gewinnen. Somit bleibt unverständlich, dass Jean de Montchenu d. Ä. nach der Annullierung seiner Wahl weiterhin das Amt des Abtes begehrte und eine entsprechende Möglichkeit nach der Regierungszeit Martins V. gesehen haben wollte, nachdem er in der Abteikirche in Saint-Antoine den Codex gesehen hatte und glaubte, dass er, da ja seine eigene Wahl aufgrund der guten Beziehungen Grandvals zu Martin V. kassiert wurde, mit einer luxuriösen Schenkung eine gute Beziehung zum kommenden Papst bis zur nächsten Wahl aufbauen könne.

Trotz seiner ausgeklügelten Strategie hatte er aber wiederum die Wahl verloren, weil Brion einen mächtigen Unterstützer, Herzog Philipp den Guten, hatte. Jean de Montchenu d. Ä. hat dann wiederum seine Zukunft an die Beziehung zu Amadeus VIII., dem neuen Papst Felix V., geknüpft, der der Wahl Brions, die durch Eugen IV. bestätigt wurde, seinerseits die Bestätigung hätte verweigern können, wenn Eugen IV. durch das neu entstandene Schisma an Autorität einge-

---

<sup>120</sup> Das Zwölfmännerkollegium war der wichtigste Ausschuss des Konzils von Basel. Seine Aufgabe bestand darin, alle Angelegenheiten, die in den Deputationen und in der Generalkongregation zur Beratung kommen sollten, vorher zu begutachten. Sie entschieden, ob eine Angelegenheit als Tagesordnungspunkt angenommen oder zurückgewiesen wurde (vgl. Mischlewski 1976, S. 210ff und Lazarus, P.: *Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation* (1912), Berlin 1965, S. 181-185).

büßt hätte. Schließlich jedoch trat Felix V. zurück, und das Konzil von Basel musste am 25. April 1449 die Superiorität des Papstes akzeptieren.<sup>121</sup> Humbert de Brion regierte bis zum 8. Mai 1459<sup>122</sup> und setzte die Reform des Ordens fort. Jean de Montchenu d. Ä., der seine Ambitionen auf das Amt des Abtes nicht verwirklichen konnte, führte trotz dieser für ihn enttäuschenden Umstände selbstverständlich die praktischen Angelegenheiten des Ordens als zweitmächtigster Mann weiter. Die Summe der kirchenpolitischen Anstrengungen Montchenus zeigt nicht nur, dass der Stifter der Trinitätskapelle eine äußerst ehrgeizige Person, die ihre Ziele ambitioniert und unter Aufwartung eines reichen Wissens und Erfahrungsschatzes verfolgt hat, war, sondern auch in der Geschichte des Antoniter-Ordens eine zentrale Rolle spielte. Auch wenn das Herstellungsmotiv für den Codex zunächst seinen kirchenpolitischen Interessen folgte, so lässt sich auch bereits hier der besondere Stellenwert der Kunst für Jean de Montchenu d. Ä. erkennen, wie sich dies insbesondere anhand der Trinitätskapelle (oder aber auch der umfangreichen Stiftungen in Ranverso) zeigt.

Wie im Folgenden noch näher erläutert wird, pflegte er dennoch als Ordensmann einen fürstlichen Lebensstil. Er besaß jeweils ein eigenes, mehrstöckiges Haus sowohl in Saint-Antoine als auch in Ranverso und hatte verschiedene Bedienstete wie einen eigenen Koch und einen Barbier. Auch zufolge zweier Visitationsberichte begleitete ihn während seiner Reisen durch Oberitalien ein durchaus fürstlich anmutendes Gefolge bestehend aus dem Ordensprofessor Stephanus Nicolai, seinem Kaplan, dem Notar und Sekretär Johannes Marende aus Bourgen-Bresse und den Adligen Johannes Alamandi und Petrus Ravinelli.<sup>123</sup> Aufgrund weiterer Quellen wird deutlich, wie Jean de Montchenu d. Ä. seinen Lebensabend verbrachte. Laut einer päpstlichen Bulle von Calixt III., die auf eine durch Abt Humbert de Brion vorgebrachte Bitte (20.5.1455) antwortete, war Jean de Montchenu d. Ä. in der Mitte seines siebten Lebensjahrzehntes seit anderthalb Jahren krank und blind, so dass dem kranken Cellerar ein Koadjutor zur Seite ge-

---

<sup>121</sup> Vgl. Stieber 1978, S. 448.

<sup>122</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 354.

<sup>123</sup> Vgl. ebd., S. 260f.

stellt werden sollte.<sup>124</sup> Im Jahr 1459 übernahm Johannes de Romagnano schon vor dem Tod Jean de Montchenus d. Ä. wahrscheinlich wegen der weiteren Verschlechterung seines Gesundheitszustandes das Amt des Cellarars und des Präzeptors von Ranverso.<sup>125</sup> Bis 1460 ist er nachweisbar, da er zusammen mit seinem Neffe zweiten Grades, Jean de Montchenu d. J., dem künftigen Cellerar und Präzeptor von Ranverso, einen Rechtsstreit gegen Antoine Alamand am römischen Gerichtshof führte.<sup>126</sup>

### 2.2.3 Gründung der Trinitätskapelle

Zufolge der Stiftungsurkunde vom 21. Oktober 1443 diente die Trinitätskapelle als Grabkapelle der Familie Montchenu. Die Urkunde regelt ausführlich, welche Messen und Jahrtage in der Trinitätskapelle und der Abteikirche abgehalten werden sollen:

»Der genannte Konvent wünscht – aus Ehrerbietung gegenüber dem höchsten Gott –, den göttlichen Kult in der genannten Kirche und dem Kloster zu mehren, und auf die Überlegung und Eingebung des vorgenannten Herrn Stifters hin, von dem er [der Konvent] als von einer hauptsächlichlichen Stütze des Klosters einige Wohltaten erfahren hat und auch weiterhin zu erfahren hofft, ist der Konvent gehalten und verpflichtet, zum Seelenheil des Herrn Stifters selbst und des Herrn Falco de Montecanuto seligen Angedenkens, einst Abt desselben Klosters und [leiblicher; N. C.] Bruder des vorgenannten Herrn Stifters, sowie zum Seelenheil seiner anderen Verwandten, täglich eine Messe in alle Ewigkeit zu feiern und lesen zu lassen jeweils durch einen der Priester des genannten Konvents. Sie soll gefeiert werden nach Maßgabe der Frömmigkeit des Priester-Bruders, der diese »missa pro tempore« liest, und zwar in der Kapelle, die – wie gesagt – der Herr Frater Johannes selbst zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit hat erbauen und konstruieren lassen.

Der fromme Frater und Priester, den der genannte Konvent dazu bestimmen und einsetzen soll, ist gehalten, auf Lebenszeit des genannten Herrn Stifters und

---

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 259.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 260.

<sup>126</sup> Vgl. Porcher 1991, S. XVII.

entsprechend dessen Intention [dabei: N. C.] das Gebet »Deus, qui iustificas impium« und nach seinem [des Stifters: N. C.] Tod das Gebet »Inclina, domine, aures etc.« zu sprechen.

Darüber hinaus soll der genannte Konvent auf Ewigkeit jedes Jahr vier Jahrtage feiern, und zwar jeweils in den Wochen nach den Quatembertagen im Jahreskreis, das heißt an den Mittwochen bzw. den Freitagen; davon sollen zwei gefeiert werden für das Heil und Wohl der Seele des genannten Herrn Falco seligen Angedenkens, einst Abt des genannten Klosters, und die beiden anderen für das Seelenheil des Herrn Stifters selbst nach dessen Tod. An den beiden Jahrtagen für den genannten Herrn Stifter soll zu dessen Lebzeiten der gesamte Konvent zwei Messen zur Prim »Vom Heiligen Geist« feiern, und wenn der Tag zufällig auf eine Fastenzeit oder ähnliches fällt, nach Wegfall dieses Hindernisses die Messen »Vom Heiligen Kreuz«. Diese Messen bzw. Jahrtage sollen nach des Stifters Tod in der Kapelle gefeiert werden, jene beiden Jahrtage für Herrn Falco aber am großen Altar der genannten großen Kirche. Der vorgenannte Konvent bzw. die jeweils in ihm lebenden Herren Fratres sind gehalten und verpflichtet, [die Messen: N. C.] zu feiern.

Entsprechend dem Willen, der Festsetzung und Zustimmung der genannten Herren, des Abtes und der Konventualen, soll von nun an eine große Konventmesse am Fest der Heiligen Dreifaltigkeit im »aula« der genannten Kapelle, die – wie gesagt – aus Verehrung für die heilige Dreifaltigkeit erbaut worden ist, gefeiert werden.«<sup>127</sup>

Die tägliche Messe, die dem Seelenheil und dem Andenken seines älteren Bruders und neunten Abtes (Mai bis September 1418), Falco de Montchenu, und seiner anderen Verwandten gilt, soll in der Trinitätskapelle gehalten werden. Außerdem müssen vier Jahrtage, zwei davon für Jean de Montchenu d. Ä und die anderen beiden für Falco de Montchenu, gefeiert werden. Die Jahrtage für Jean de Montchenu sollten sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tod in

---

<sup>127</sup> 49H49 (1443), Archives départementales du Rhône (Transkription und Übersetzung N. C. mit Unterstützung durch Antonio Olivieri und Herbert Schneider, siehe Appendix I).

der Trinitätskapelle gefeiert werden, während die Jahrestage für Falco de Montchenu vor dem großen Altar<sup>128</sup> in der Abteikirche gefeiert werden sollten. Ferner sollte eine große Konventsmesse am Fest der Heiligen Dreifaltigkeit in der Trinitätskapelle abgehalten werden. Ferner regelt die Urkunde die finanzielle Ausstattung der Stiftung:

»Um all diese vorgenannten Bestimmungen insgesamt und im Einzelnen recht auszuführen, unverletzt und ungebrochen auf ewige Zeiten zu bewahren, übergab und vermachte der vorgenannte ehrwürdige Herr Frater Johannes de Montecanuto für Ziel und Zweck des Vorgenannten, also für Dotation, Fundierung, Einrichtung und Sicherung der genannten Kapelle und der genannten Messen und Jahrtage – wie sie gefeiert werden sollen, ist oben festgehalten – eigenhändig und wirklich 80 Golddukaten an den Konvent selbst bzw. an die Herren Fratres, welche diesen Konvent bilden und repräsentieren, wie vorher beschrieben, und die als Kapitel versammelt sind, wobei der ehrwürdige Vater Abt, Herr Hugo, assistierte, und auch im Beisein unserer Notare und Zeugen, die unten aufgeführt werden. [Bezahlt wurde; N. C.] aus der Kammer bzw. den dort aufgestellten silbernen Gefäßen der reale Gegenwert [von 80 Dukaten: N. C.]. Bezüglich der vorgenannten Summe von 80 Dukaten wurde von den Herren Fratres selbst der Rat von Experten eingeholt. Nachdem die Schätzung und Bewertung [der Silbergefäße?: N. C.] vorgenommen worden ist, hat der Konvent bzw. die Herren Fratres, die ihn bilden, die Summe entgegengenommen.«<sup>129</sup>

Für den Bau und die Einrichtung der Trinitätskapelle sowie die Messen spendete Jean de Montchenu d. Ä. demnach 80 Golddukaten bzw. Silbergeschirr im gleichen Wert und fünf Sester Mehl, die er als Rente für seine Tätigkeit als Cel-

---

<sup>128</sup> Falco de Montchenu wurde Aymar Falco zufolge in der Apsis begraben (vgl. Falco 1534, Fol. 90). Obwohl sich der Chor und der große Altar mit den Reliquien des hl. Antonius jetzt im siebten Joch des Hauptschiffs direkt neben der Trinitätskapelle befinden, ist es vorstellbar, dass sie vor der Restaurierung im 17. Jhd. direkt vor der Apsis platziert wurden.

<sup>129</sup> 49H49 (1443), Archives départementales du Rhône (Übersetzung N. C. mit Unterstützung durch Antonio Olivieri und Herbert Schneider, siehe Appendix 1).

lerar bekam. Drei von fünf Sestern Mehl wurden an den *marguillier* (Gemeindevorsteher) übergeben.

Wie bereits erwähnt, fällt die Trinitätskapelle etwas schmaler aus als die übrigen Seitenkapellen. Da der Sockel des Glockenturms an die Trinitätskapelle grenzt, trägt die Nische an der Stelle, an der das Fensterglas angebracht ist, Dreifünftel eines Halbkreisbogens, so dass auch das Fensterglas kleiner ist. Den Entstehungshintergrund dieses unregelmäßigen Innenraums rekonstruiert Dassy wie folgt: Ursprünglich sollte jede Seitenkapelle gemäß der engeren Spannweite der Trinitätskapelle, dann aber im Jahr 1405 gemäß der breiteren Spannweite der anderen Seitenkapellen neu gebaut werden.<sup>130</sup> Demgegenüber erwähnt Dijon, der die Baugeschichte auf Basis ausführlicher urkundlicher Recherchen beschreibt, dass keine dies betreffenden Urkunden vorliegen.<sup>131</sup> Es ist auch nicht vorstellbar, dass der Antoniter-Orden, der chronisch in Geldnot war, bereits gebaute Seitenkapellen zerstört und wieder neu aufgebaut hätte. Außerdem entspricht die Breite zwischen dem linken Pfeiler an der südlichen Fassade und dem Strebewerk links von der Trinitätskapelle annähernd der Spannweite der anderen Seitenkapellen (Abb. 5). Es ist zwar eindeutig, dass die Spannweite der Trinitätskapelle enger als die der übrigen Kapellen ausfällt, jedoch nur verringert um die Breite, mit der der Sockel des Turmes breiter als der Turm selbst angelegt ist. Die unregelmäßige Gestalt der Trinitätskapelle ist demnach keine Folge einer Restaurierung, sondern resultiert aus einer Einschränkung durch den Bau des Glockenturmes.

Es ist urkundlich nachweisbar, dass jeder Bauteil – die Trinitätskapelle, die Südfassade und der Glockenturm – selbständige Stiftungsprojekte darstellen. Die Südfassade wurde, wie die zuvor genannte Urkunde vom 21. Oktober 1443 berichtet, durch den selben Stifter wie die Trinitätskapelle, also Jean de Montchenu d. Ä., jedoch vor der Gründung der Trinitätskapelle erbaut. Bezüglich der Stiftung der großen Glocke ist, wie bereits oben erwähnt, eine Notiz unter dem Kolophon des Codex *Liber vitae sanctissimi anthonii* aus Valletta erhalten:

---

<sup>130</sup> Vgl. Dassy 1844, S. 434.

<sup>131</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 83.

»Anno domini millesimo ccccxxiiij. facta fuit magna campana tempore domini abbatis artaudi. Que ponderat circa centum quinque quintalia. Et constitit omnibus assoniatis circa mille sexcentum francorum seu librarum bone monete. De quibus solvit iacobus rex cicilie et comes marcharum octo centum, Residuum solvit comune ordinis.«<sup>132</sup>

»Im Jahr 1424 in der Zeit des Abtes Artaud wurde die große Glocke hergestellt, die circa 105 Zentner wiegt und mit allen Nebenkosten circa 1600 Francs oder Pfund guter Münze kostete, davon bezahlte 800 Jacob der König von Sizilien und Graf von la Marche, die Ordensgemeinschaft bezahlte den Rest.«<sup>133</sup>

Während die große Glocke im Jahr 1424 gestiftet wurde, bleibt unklar, wann und von wem der Glockenturm gestiftet wurde. Archäologische Untersuchungen zeigen zumindest, dass der Glockenturm in der ersten Hälfte des 15. Jhd. gestiftet wurde.<sup>134</sup> Die Frage ist, warum Jean de Montchenu d. Ä. an diesem nicht unbedingt idealen Ort der Abteikirche seine Grabkapelle erbaute. Auffällig ist in diesem Zusammenhang eine Spur an der Außenseite der Südwand der Kapelle (Abb. 29). Diese Spur zeigt einen Umriss in Form eines Spitzbogens über der Nische, in der sich die »Hafenstadt« befindet, so dass die Nische eine frühere, jedoch dann zugemauerte Öffnung bildet. Es stellt sich damit die Frage, welchem Zweck diese ursprüngliche Öffnung links des Eingangs der Südfassade diente?

Die Schenkungsurkunde vom 13. Oktober 1449,<sup>135</sup> die die Überlassung eines mehrstöckigen Hauses von Jean de Montchenu d. Ä. in der Präzeptorei von Ranverso vereinbart, erklärt, dass er auch ein mehrstöckiges Haus als Cellerar im Kloster in Saint-Antoine besaß:

---

<sup>132</sup> National Library of Malta, Valletta, Cod. 1, fol. 102, Transkription N. C.

<sup>133</sup> National Library of Malta, Valletta, Cod. 1, fol. 102, Übersetzung N. C.

<sup>134</sup> Siehe Kapitel 2.1.

<sup>135</sup> 49H49 (1449), Archives départementales du Rhône (Transkription N. C. mit Unterstützung durch Antonio Olivieri und Herbert Schneider, siehe Appendix II).

»Geschehen sind die obenstehenden Dinge an dem vorgenannten Jahr und Tag, innerhalb der Klausur des genannten Klosters im Haus der Cellarars, in dem der ehrwürdige Herr selbst wohnt in der oberen Kammer, in welcher der Herr selbst ruht. Gegenwärtig waren als Zeugen: der verehrungswürdige Herr Bruder Merinetus Bernardi, Kanoniker des genannten Klosters und Priester des Herrn selbst, der Adlige Reymondus Iohan, Neffe und Knappe des Herrn selbst, die ehrbaren Männer Johannes Lefevre, Barbier des Herrn selbst, Johannes Garde, Koch des Herrn selbst, und Guillermus Feudroni, Kellermeister im Weinkeller des genannten ehrwürdigen Konvents.

Gegeben wie oben. Und ich, Petrus Testis aus dem genannten Ort des Heiligen Antonius, Kleriker, auf Grund kaiserlicher und delphinatischer Autoritäten vereidigter öffentlicher Notar und Notar für die Kurie der größeren Dauphiné von Vienne und Valence; ich war bei allen vorgenannten Rechtsgeschäften zusammen mit den vorgenannten Zeugen gegenwärtig und habe diese vorliegende öffentliche Urkunde durch meinen treuen Mitarbeiter schreiben lassen, in Empfang genommen und mit meinem üblichen Notarszeichen beglaubigt zur Bezeugung des Vorangeschickten und zum Gebrauch des oben genannten Bruders Johannes Ravinelli.«<sup>136</sup>

Es ist unzweifelhaft, dass das Haus, in dem diese Schenkungsurkunde beglaubigt wurde, das Haus Jean de Montchenus d. Ä. in Saint-Antoine war. Dafür dass es sich nicht um dessen Haus in Ranverso handelt, sprechen verschiedene Gründe. Zunächst ist der Notar nicht in Turin, sondern in Vienne autorisiert. Ferner kann im stark zentralisierten System des Antoniter-Ordens nur das Kloster in Saint-Antoine als Kloster bezeichnet werden. Sämtliche andere Einrichtungen sind dem Kloster in Saint-Antoine unterstellte Präzeptoreien oder zu diesen gehörende Einrichtungen.<sup>137</sup> Während es üblich ist, dass der Abt im Kloster sein eigenes Haus besitzt, war ein solches für den Cellerar eher selten.<sup>138</sup> Jedoch fiel Jean de Montchenu d. Ä., der einen eigenen Koch und Friseur unterhielt, mehr

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Siehe Kapitel 1.

<sup>138</sup> Zum Klosterbau vgl. Braunfels, W.: *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969.

durch einen fürstlichen Lebensstil denn durch den eines Ordensmannes und Cellerars auf. Da er zudem einmal zum Abt des Antoniter-Ordens gewählt wurde und das Kloster für zweieinhalb Jahre zusammen mit seinen Anhängern besetzte, könnte er also durchaus ein eigenes Haus als Cellerar in Saint-Antoine besessen haben. Anhand der Stiftungen der Kapelle und der Südfassade bzw. anderer Stiftungen hat er schließlich, so meine Überlegung, das Recht erworben, einen Gang, der sein Haus direkt mit der Kirche verbindet, bauen zu lassen.

Für eine Kapelle, die mit dem eigenem Haus durch einen Gang verbunden ist, kann die Kapelle von Gruuthuse in Brügge als Beispiel genannt werden. Die Familie Gruuthuse, eine der mächtigsten Familie im mittelalterlichen Brügge, erwarb im Jahr 1472 das Recht, einen direkten Zugang zur Liebfrauenkirche in Gestalt eines Ganges vom Privathaus in eine eigene Kapelle zu erbauen.<sup>139</sup> Auch Nicolas Rolin, der langjährig als Kanzler Philipps des Guten von Burgund tätig war, bat seinen eigenen Sohn, Jean Rolin, der zum Kardinal ernannt worden war, im Jahr 1453 um die Genehmigung, eine Galerie von seinen Haus über die Straße hinweg zur Notre-Dame-Kirche von Autun, dessen Patronatsrecht er 1443 erwarb, zu bauen.<sup>140</sup> Im 15. Jhd. war es also durchaus nicht unüblich, dass ein einflussreicher Stifter, auch wenn er weder Fürst noch König war, einen Gang, der von seinem Haus direkt zum Innenraum der Kirche führt, bauen ließ. Die Trinitätskapelle Jean de Montchenus d. Ä. stellt, so meine Vermutung, auch einen solchen Fall dar.

Der Ort, an dem die Trinitätskapelle eingerichtet wurde, diente ursprünglich als Vorraum für den Gang, der die Abteikirche und das Haus des Cellerars verband. Die genannte Stiftungsurkunde wurde dann beglaubigt, nachdem die Skulptur »Trinität« hergestellt wurde, so dass der Ort des ehemaligen Zugangs in die Kirche als Kapelle benutzt werden konnte. Später sollte die Öffnung zum Gang zugemauert, in der neu entstandenen Nische mit dem Spitzbogen ein Arkosolgrab für Jean de Montchenu d. Ä., das sich in der Spätgotik großer Beliebtheit erfreute, eingerichtet und schließlich in dem Arkosolgrab die liegende Figur als

<sup>139</sup> Vgl. Deviliegheer, L.: »De bidkapel van Gruuthuse te Brugge«, in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en out heidkunde* 17 (1958), S. 69-74.

<sup>140</sup> Vgl. Kamp 1993, S. 62f.

Porträt des Stifters aufbewahrt werden. Die vorgenannte Chronik Aymar Falcos aus dem Jahr 1534 berichtet in diesem Zusammenhang: »Er [Jean de Montchenu d. Ä.; N. C.] ließ eine großartige Kapelle, die sich der heiligen Trinität widmete und mit prächtigen sowie luxuriösen Kunstwerken verziert wurde, und ein Haus für den Rektor der Kapelle errichten.«<sup>141</sup> Mit dem Haus für den Rektor der Kapelle ist gemeint, dass Jean de Montchenu d. Ä. das Haus, das er für sich bauen ließ, nach seinem Tod dem Rektor der Trinitätskapelle übergeben sollte.

## 2.3 Landschaftsmalerei als Hintergrund des Arkosolgrabs

### 2.3.1 Das Arkosolgrab Jean de Montchenus d. Ä. an der Südwand

Das Arkosol- bzw. Nischengrab (*enfeux*),<sup>142</sup> zu dem auch das Grab Jean de Montchenu d. Ä. zu zählen ist, bezeichnet eine Nische, die einen Sarkophag aufnehmen soll. Auf dem Sarkophag ist in der Regel eine Liegefigur angebracht. Die sichtbaren Flächen des Arkosolgrabs wurden mittels Skulpturen oder Maleereien auf vielfältige Weise dekoriert. Ursprünge des Arkosolgrabs reichen bis in die Antike zurück. Dieser Grabtyp wurde dann seit dem Hochmittelalter auch wieder für christliche Begräbnisse verwendet.<sup>143</sup> Das Arkosolgrab kann sowohl im Spätmittelalter als auch in der Renaissance als beliebte Form gelten, da es im Vergleich mit den Baldachingravern oder den auf dem Boden stehenden Sarkophagen, die die Aufmerksamkeit der Besucher in besonderem Maße angezogen

---

<sup>141</sup> Falco 1534, Fol. XCIII v, Übersetzung N. C.

<sup>142</sup> Es liegt keine allgemein akzeptierte Typologie der Grabmalkunst vor (vgl. Schmidt, G.: »Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes«, in: Garms, J. und Romani, A. M. (Hrsg.): *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Wien 1990, S. 13-82, hier S. 15). Jedoch gilt Lasteries Typologie für die französische Grabmalkunst als einigermaßen verbindlich. Er klassifiziert die stark variierenden Formen des Grabmals wie folgt: 1) tombes plates (Grabplatten mit eingeritzten Darstellungen); 2) tombes en relief (Reliefplatten); 3) tombs levées (auf dem Boden stehende Sarkophage, Kastentumbe und Tischgräber); 4) tombes à dais (Baldachingräber); 5) enfeux (Arkosol- oder Nischengräber) (vgl. Lasteurie, R. de: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris 1927, S. 522-576).

<sup>143</sup> Schmidt 1990, S. 15.

haben sollen, weniger Platz in Anspruch nahm, d. h. eine für die meisten wohlhabenden Stifter realistische Form darstellte, aber gleichzeitig eine ausreichende Fernwirkung auf die Betrachter und einen entsprechenden Ausdruck des Prestiges des Stifters erwarten ließ.<sup>144</sup>

Das Arkosolgrab besteht wie die Grabmalkunst insgesamt aus verschiedenen skulptierten Teilen und Malereien. Die französische Grabkunst des Mittelalters wurden wegen ihrer luxuriösen und monumentalen Ausgestaltung während der Religionskriege im Allgemeinen schwer zerstört. Eine Ausnahme bildet das Grabmal von Ludwig II. von Saluzzo in der Chiesa di San Giovanni in Saluzzo (Abb. 30), das in einem fast unzerstörten Zustand erhalten ist.<sup>145</sup> Das Grabmal, an dessen Herstellung mit großer Wahrscheinlichkeit Antoine le Moiturier mitgewirkt hatte, befindet sich in der polygonalen Apsis der Kirche, die als Kapelle der Herzogsfamilie fungierte. Das Grab, das sich in der Nische befindet, nimmt nur geringen Platz ein, erstreckt sich jedoch vertikal vor der gesamten Wand. Das Grabmal ist vollständig durch präzise Skulpturenteile verziert. An diesem Arkosolgrab können drei Teile unterschieden werden: die Nische, der Wimperg und der Oberteil über dem Wimperg bis zur Decke. Die Nische trägt einen Korbboogen, an dessen Kante eine Reihe Kleeblattbögen angebracht ist. In der Nische befindet sich der Sarkophag mit der Liegefigur, vier Sibyllen schließen über der Liegefigur als dekorative Kapitelle, die den Wimperg tragen. In der Mitte dieses Wimpergs befindet sich eine Prophetenfigur, daneben ist jeweils links und rechts das Motto »noch« in einem Kreis, der durch eine mit gezeichneten Seilen beschriebene Kurve gezogen ist, angebracht. Die Spitze des Wimpergs wird oberhalb durch einen im Flamboyant-Stil geprägten Kielbogen betont. Die Nische

---

<sup>144</sup> Bezüglich der Grabmalkunst im Spätmittelalter vgl. Lasteyrie 1927, Panofsky, E.: *Tomb sculpture*, New York 1964, Bauch, K.: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1976, Ariès, P.: *L'Homme devant la Mort*, Paris 1977 und Schmidt 1990.

<sup>145</sup> Bezüglich des Grabmals von Ludwig II. von Saluzzo in der Chiesa di San Giovanni in Saluzzo vgl. Repaci, G.: »La cappella funeraria dei Marchesi, nella chiesa di San Giovanni a Saluzzo«, in: *Bollettino della Societa Piemontese di Archeologia e Belle Arti* 20 (1966), S. 64-77.

mit dem Wimberg ist durch zwei Pilaster mit Pinakle, die bis zur Decke ragen, flankiert. Der Oberteil der Wandfläche ist durch ein horizontales Band, das aus Kleeblättern und einer Galerie mit Prophetenfiguren besteht, akzentuiert. Da das damalige Herzogtum von Saluzzo eher dem französischen Kulturraum angehörte, soll das Arkosolgrab Ludwigs II. zur Rekonstruktion des Grabmals Jean de Montchenus d. Ä. herangezogen werden.

Die liegende Figur Jean de Montchenus d. Ä. dürfte das Kleid mit dem Tau auf der Brust als Symbol des hl. Antonius getragen haben (Abb. 31). In der Gegenwart ist allerdings keine andere Verzierung außer der »Hafenstadt« erhalten, jedoch dürften sich vor den Plünderungen in der letzten Hälfte des 16. Jhd. Dekorationen der Skulptur im Stil des Flamboyant wie beim Arkosolgrab Ludwigs II. von Saluzzo auf der Wandfläche befunden haben. Die bereits verloren gegangenen Skulpturen an der Südwand könnten durchaus auf Antoine le Moiturier aus Avignon zurückgehen, der zu seiner Zeit als einer der bestrenommierten französischen Bildhauer gelten durfte und die Grabmäler für Jean sans Peur von Burgund und wahrscheinlich auch für Ludwig II. von Saluzzo herstellte.<sup>146</sup> Antoine le Moiturier hielt sich zudem zwischen 1461 und 1463 in Saint-Antoine auf.<sup>147</sup>

Antoine le Moiturier wurden zunächst die Bildwerke an den Gewölbebogen des Westportals der Abteikirche zugeschrieben,<sup>148</sup> wobei diese These aus stilisti-

<sup>146</sup> Über Antoine le Moiturier siehe Quarré, P.: *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, Dijon 1973 und Requin, H.: »Antoine le Moiturier«, in: *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements 14* (1890), S. 96-107 Über das Grabmal von Ludwig II. von Saluzzo siehe Repaci 1966.

<sup>147</sup> Vgl. Quarré 1973, S. 10 und Requin 1890, S. 99-101 Irrtümlicherweise benennt Dijon für den Aufenthalt le Moituriers den Zeitraum zwischen 1461 und 1464 als Requins Angabe (vgl. Dijon 1902, S. 247).

<sup>148</sup> Dijon erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Paul Brune während des Kongress der Sociétés des Beaux-Arts des départements im Jahr 1898 vehement behauptet hatte, dass die Bildwerke des Westportals durch Antoine le Moiturier hergestellt worden sein sollen (vgl. Dijon 1902, S. 247f.). Neben Brune teilten diese Ansicht ebenso Reymond, M.: »Caractère italien de la façade de Saint-Antoine et sculptures de Le Moiturier«, in: *Bulletin de L'Academie Delphinale 10* (1896), S. 77-88, hier S. XX und Marquet de Vasselot, J.-J.: »Deux oeuvres d'Antoine le Moiturier«, in: *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot 3* (1896), S. 247-259.

schen Gründen nicht mehr akzeptiert wird.<sup>149</sup> Demgegenüber behauptet Dijon, dass Antoine le Moiturier für die Skulptur der Trinität an der Ostwand der Trinitätskapelle (Abb. 13) arbeitete.<sup>150</sup> Aber die Vermutung Dijons bleibt problematisch, weil der Aufenthalt Antoine le Moituriers in Saint-Antoine zwischen 1461 und 1463 belegt ist und, wie schon oben genannt, die Skulptur der Trinität gerade vor Unterzeichnung der Stiftungsurkunde vom 21.10.1443 fertiggestellt wurde,<sup>151</sup> so dass es unwahrscheinlich ist, dass der wichtigste Teil der Dekoration, eben die Skulpturen der Trinität, über einen Zeitraum von zwanzig Jahren nicht fertiggestellt worden sein sollte. Die Skulpturen am Rand des Spitzbogens über den Skulpturen der Trinität (Abb. 14) fallen auch künstlerisch eher mittelmäßig aus. Antoine le Moiturier dürfte aber für das Arkosolgrab des Stifters in der Trinitätskapelle gearbeitet haben.<sup>152</sup> Nachdem Jean de Montchenu d. Ä. ca. 1460 starb, wurde, so meine Vermutung, Antoine le Moiturier mit der Herstellung des Arkosolgrabs inklusive der Liegefigur durch den Erben Montchenus beauftragt. Gleichzeitig wurde auch der Auftrag für die Wandmalerei »Hafenstadt« erteilt.

Im Vergleich mit gängigen Beispielen ist das Arkosolgrab der Trinitätskapelle in zweierlei Hinsicht auffällig. Erstens ist ein Rundfenster, das Arkosolgräber normalerweise nicht enthalten, auf der Lünette des Arkosolgrabs angebracht (Abb. 17). Da auch der Rand des Rundfensters bemalt ist (Abb. 32), ist das Rundfenster nicht zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt worden, sondern bildet einen originalen Bestandteil der Nische. Zweitens bildet die Landschaftsmalerei als Hintergrund der Liegefigur im Arkosolgrab eine Ausnahme. Wie Laclotte erwähnt<sup>153</sup>, wurde bisher kein mit der »Hafenstadt« vergleichbares Beispiel einer Landschaftsmalerei als Hintergrund einer Liegefigur entdeckt. Der Hintergrund

---

<sup>149</sup> Vgl. Sommer 1950 und Troescher, G.: *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkung auf die europäische Kunst*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1940, S. 67.

<sup>150</sup> Vgl. Dijon 1902, S. 82f.

<sup>151</sup> Siehe Appendix I.

<sup>152</sup> Requin weist auch daraufhin, dass sich Antoine le Moiturier dem Grabmal in der Trinitätskapelle widmete, aber er verwechselte den Namen Jean de Montchenu mit Antoine de Montchenu (vgl. Requin 1890, S. 99f.).

<sup>153</sup> Vgl. Laclotte/Thiébaud 1983, S. 213.

der Liegefigur wird zwar mit einer Skulptur bzw. Malerei verziert, jedoch üblicherweise mit religiösen Themen wie zum Beispiel der *Auferstehung Christi* oder der *Madonna mit Kind*.<sup>154</sup> Das Rundfenster wurde wahrscheinlich angebracht, um durch Tageslicht die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen der Liegefigur und der Wandmalerei zu lenken. Dieses besondere Verhältnis zwischen der Liegefigur als Porträt des Stifters und der Hafenstadtdarstellung verursachte einen kulissenhaften Effekt und dürfte daher einen besonders starken Eindruck auf den Betrachter ausgeübt haben. Außer der Trinitätskapelle ist eine solche Kombination einer monumentalen Skulptur mit einer Landschaftsmalerei als deren Hintergrund nicht erhalten. Damit stellt sich die Frage, wie es zu dieser innovativen Form des Arkosolgrabs der Trinitätskapelle gekommen ist.

Nach dem Niedergang der Landschaftsdarstellung<sup>155</sup> am Ende der Antike setzte der Prozess ihrer Wiederbelebung in der toskanischen Malerei des 14. Jhd. ein. Das Schaffen einer idealistischen Einheit auf dem Bildfeld mit der rationalen Raumlogik von Giotto bildet eine Voraussetzung für die Wiedergeburt der Landschaftsmalerei. Auch die sienischen Maler Simone Martini oder Ambrogio Lorenzetti des 14. Jhd. leisteten in diesem Zusammenhang auch insofern einen entscheidenden Beitrag, als sie Landschafts- wie zusammenhängende topographische Naturausschnitte in religiöse oder politische Programmbilder einbetteten.<sup>156</sup> Hier kann man, auch wenn die Landschaftsdarstellung keinesfalls eine realistische Wiedergabe einer konkreten Szenerie bildet, beobachten, dass die Landschaftsmalerei erstmals als ein topographisches Landschaftsportrait in der abend-

---

<sup>154</sup> In der zweiten südlichen Seitenkapelle der Abteikirche von Saint-Antoine ist die Wandmalerei »Auferstehung Christi« in der Nische erhalten, während in der vierten südlichen Seitenkapelle die Wandmalerei »Sechs Apostel« in der Nische erhalten ist (vgl. ebd., Abb. 41-8, 9).

<sup>155</sup> Feldges unterscheidet die bildliche Naturwiedergabe wie folgt in zwei Arten: Die erste betrifft die Naturwiedergabe als größeres, zusammenhängendes Gebilde, das durch den Raum zur Landschaft wird; die zweite wiederum die Naturwiedergabe in Form von Einzelelementen, z.B. Verdeutlichung eines Handlungsortes wie ein Baum oder Strauch (vgl. Feldges, U.: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980, S. 7). Im Folgenden wird die Landschaftsmalerei nur im ersten Sinne betrachtet.

<sup>156</sup> Vgl. Feldges 1980.

ländischen Malerei fungiert.<sup>157</sup> Seit ungefähr 1335 war Simone Martini am päpstlichen Hof in Avignon tätig, so dass der fortgeschrittene sienische Stil direkt nach Frankreich überliefert und in die französische Hofkultur einging. Im 15. Jhd. erreichte die Landschaftsdarstellung in der franko-flämischen Malerei einen Höhepunkt<sup>158</sup> und verbreitete sich als Zeichen des eigenen Territoriums als Hintergrund der Porträtmalerei. Bis zur Zeit der »Hafenstadt« war es also üblich geworden, dass der Maler auf der Bildfläche eine einheitliche Raumvorstellung konzipierte und daher eine zusammenhängende Landschaft als Hintergrund eines religiösen oder politischen Kontextes anfertigte. Ferner fungieren Landschaftsdarstellungen in dieser Zeit auch als ein topographisches Landschaftsportrait, das eine Affinität mit Merkmalen eines bestimmten Ortes aufweist.

Derjenige, der das Bildprogramm in der Trinitätskapelle konzipierte, dürfte sich durch solche allgemeinen Formen in der Malerei des 15. Jhd., ein bestimmtes religiöses oder säkulares Thema mit einer Landschaftsdarstellung als dessen Hintergrund zu versehen, inspirieren haben lassen. Währenddessen ist schwer vorstellbar, dass die Porträtmalerei mit der Landschaftsdarstellung als Hintergrund einen direkten Einfluss auf die »Hafenstadt« ausübte, weil der Hintergrund der niederländischen Porträtmalerei in diesem Zeitraum schwarz ausgemalt war.<sup>159</sup> Die Porträtmalerei mit der Landschaftsdarstellung als Hintergrund, die in der italienischen Renaissance repräsentativ war, kam wiederum erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhd. auf.<sup>160</sup>

Wenn man Rücksicht auf den Zustand der damaligen Landschaftsmalerei nimmt, lässt der Entwurf des Bildprogramms des Arkosolgrabs Jean de Montchenus d. Ä. auf die Fähigkeit schließen, die Komposition der Bildfläche formal zu differenzieren. Als Voraussetzung des Bildprogramms müssen das Hauptmo-

---

<sup>157</sup> Vgl. Büttner 2006, S. 44.

<sup>158</sup> Vgl. Wolf, N.: *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Passau 1986, S. 29.

<sup>159</sup> Über die Porträtmalerei in der niederländischen Malerei des 15. Jhd. vgl. Todorov, T.: *Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris 2000.

<sup>160</sup> Über die Porträtmalerei in der italienischen Renaissance vgl. Pope-Hennessy, J.: *The portrait in the Renaissance*, Princeton 1966.

tiv und der Hintergrund, die beide auf einer identischen Bildfläche dargestellt sind, von einander unterschieden werden, um jeweils das Hauptmotiv als Skulptur und den Bildhintergrund als Wandmalerei herauszustellen. Die Inhalte, die ursprünglich in einem identischen Medium, in der Malerei, dargestellt wurden, werden hier auf zwei unterschiedliche Medien, auf Skulptur und Wandmalerei, projiziert. Nach dem Niedergang der Landschaftsdarstellung in der Antike interessierten sich die Europäer zwar wieder für die Landschaftsdarstellung, jedoch verlief die Entwicklung, in deren Zuge die Landschaft als Hintergrund des Hauptmotivs das Bildthema bestimmt, nicht glatt. Als Folge der ständigen Bildexperimente und der zunehmenden Abstrahierung, um die Landschaft als selbständiges Motiv zu betrachten, wurde die reine Landschaftsmalerei im ersten Viertel des 16. Jhd. erprobt. In der »Hafenstadt« wurde die Landschaftsdarstellung gegenüber der Skulptur als Hauptmotiv selbständig auf der Bildfläche dargestellt, so dass die künstlerische Innovation der hier behandelten Stiftung die Möglichkeit eröffnet, die Kombination von Skulptur und Malerei als ein Moment im Entstehungsprozess der reinen Landschaftsmalerei zu verstehen.

Als Maler der »Hafenstadt« vermuteten bisher Laclotte und Thiébaud Robin Favier oder Fournier, der den *Codex Liber vitae anthonii sanctissimi* (Cod. 1) der National Library of Malta (Valletta) illustrierte.<sup>161</sup> Wie bereits ausgeführt, wurde dieser Maler aus Avignon, der mit Sicherheit 1426 in Saint-Antoine lebte, als Maler der zweiten nördlichen Seitenkapelle, der Kapelle des hl. Paulus des Eremiten, identifiziert, wobei Graham hier aus stilistischen Gründen Zweifel angemeldet hat.<sup>162</sup> Unabhängig davon, ob der Maler für die Kapelle des hl. Paulus des Eremiten Robin Favier oder Fournier war, ist eindeutig, dass diese mit dem Maler der »Hafenstadt«, die um 1460 hergestellt wurde, nicht identisch sind. Neben biographischen können auch stilistische Gründe angeführt werden: In der Kapelle des hl. Paulus des Eremiten ist die Landschaft des »Lebens des hl. Antonius« (Abb. 33) als Reihen von Furchen dargestellt. Die querförmigen Baumkronen im »Leben des hl. Antonius« sind in Bezug auf die Baumhöhe weiter oben ange-

---

<sup>161</sup> Vgl. Laclotte/Thiébaud 1983, S. 211ff.

<sup>162</sup> Vgl. Graham 1937, S. 28.

setzt; die überlagernden Blätter sind eher undifferenziert dargestellt. Diese Landschaftsdarstellung aus der niedrigen Perspektive und die naturhafte Darstellung der Blätter lassen eher an einen südlichen Stil wie aus Avignon oder Italien denken. Demgegenüber verweist die Vogelperspektive für die Landschaftsdarstellung der »Hafenstadt« und das Spiegelbild auf der Wasseroberfläche (Abb. 18) eher auf den fortgeschrittenen Stil der burgundischen Malerei. In der Baumdarstellung der »Hafenstadt« wirkt jedoch im Vergleich zur burgundischen Malerei zugleich primitiv, dass die groß und musterhaft gemalten Blätter der Baumkronen, deren Zweige sich in der Mitte des Stammes gabeln, regelmäßig neben einander liegen und sich nicht überlagern. Der Maler der »Hafenstadt« scheint einerseits beeinflusst durch die fortgeschrittene burgundische Malerei zu sein, andererseits zeigen sich aber auch primitive Aspekte in der Bildgestaltung.

Es ist somit nicht unvorstellbar, dass der Maler der »Hafenstadt« aus Savoyen stammt. Nicht nur der Stifter Jean de Montchenu d. Ä., sondern die Familie Montchenu, d. h. hier insbesondere der Erbe Jean de Montchenus d. Ä., standen in besonders engen Beziehungen zum savoyischen Hof. Der älteste Bruder Jean de Montchenus d. Ä., Richard de Montchenu, war Kammerherr und daher einer der mit Amadeus VIII. von Savoyen vertrautesten Personen. Jean de Montchenu d. Ä. war wiederum daran beteiligt, Amadeus VIII. als Gegenpapst zu installieren. Ferner erteilte Jean de Montchenu d. Ä. dem renommierten Hofmaler von Savoyen, Giacomo Jaquerio, den Auftrag für die umfangreiche Restaurierung der Präzeptoreikirche von Ranverso.<sup>163</sup> Es ist daher unbestreitbar, dass der savoyische Hof einen starken politischen wie auch kulturellen Bezugspunkt für Jean de Montchenu d. Ä. bildete. Auch Jean de Montchenu d. J., der im dritten Kapitel näher behandelt wird und womöglich ein Erbe Jean de Montchenu d. Ä. ist, ließ einen savoyischen Maler den Herzcodex (BnF. Roth. 2973, Ende des 15. Jh.) herstellen.

In der *Burgundische[n] Malerei* stellt Troescher systematisch die Wandmalerei von Savoyen und dem Alpenrand im Gesamtkontext der französischen und

---

<sup>163</sup> Siehe Kap. 3.1.2.

niederländischen Malkunst dar.<sup>164</sup> Hier erwähnt er, dass im Falle der savoyischen Wandmalerei immer wieder Einflüsse aus fortgeschrittenen Bereichen wie dem französischen Burgund oder Berry ausgemacht werden können und dass eine erhebliche Anzahl von Bildzyklen aus aufeinanderfolgenden Epochen des Spätmittelalters erhalten ist.<sup>165</sup> Ein Zusammenhang zwischen der savoyischen und der französischen Malerei von Berry ist aus verwandtschaftlichen Gründen verständlich. Amadeus VII. *Comte Rouge* heiratete die älteste Tochter von Johann von Berry, Bonne de Berry, so dass Amadeus VIII. als Siebenjähriger ein kostbar illustriertes Gebetbuch vom Herzog von Berry erhielt.<sup>166</sup> Mit Blick auf die »Hafenstadt« spielen aber nicht nur der kulturelle Hintergrund der Stifterfamilie Montchenu und der generelle Einfluss der fortgeschrittenen französischen bzw. niederländischen auf die savoyische Kunst eine wichtige Rolle. Gleichzeitig zeigt sich deutlich eine gewisse Primitivität in den stilistischen Eigenheiten der »Hafenstadt«, so dass die komplexen Zusammenhänge zwischen der »Hafenstadt« und der savoyischen Malerei weiterer Untersuchungen bedürfen.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Troescher, G.: *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., S. 350.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S. 257ff.

<sup>167</sup> Während in der letzten Zeit zahlreiche Einzeluntersuchungen über die savoyische Kunst vorgelegt wurden, gibt es nach Troescher 1966, der allerdings auch nur eine Auswahl von Kunstwerken aus Savoyen behandelt, keine umfassende bzw. systematische Betrachtung über die savoyische Kunst im Zusammenhang mit anderen Kulturräumen. Umfangreichere Arbeiten aus der letzten Zeit bieten Pagella, E., Rossetti Brezzi, E. und Castelnuovo, E. (Hrsg.): *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Genf, Mailand 2006 und Castelnuovo, E. u. a. (Hrsg.): *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali. Percorsi dell'architettura e della pittura murale*, Genf-Miland 2006. Ein Grund für die tendenziell selektive Bearbeitung liegt sicherlich darin, dass sich das mittelalterliche Savoyen jetzt über mehrere Länder, Frankreich, Italien und die Schweiz, erstreckt. Die savoyische Kunst, nicht nur die Malkunst, sondern auch die Architektur, ist weiterhin beachtenswert, als dass diese zu Überlegungen über die burgundische Wandmalerei, von der bereits viel verloren gegangen ist, beitragen kann.

### 2.3.2 Die Seelandschaft als Ausdruck des Pilgertums nach Ägypten zu pilgern – das Antoniuskloster und das Pauluskloster am Roten Meer

Wie im letzten Absatz betrachtet, wurde die Wandmalerei »Hafenstadt« als Teil eines Arkosolgrabs für den Stifter Jean de Montchenu d. Ä. hergestellt, so dass die »Hafenstadt« im Gesamtkontext dieses Bildprogramms interpretiert werden muss. Das Motiv der Hafenstadt war in der Literatur häufig ein Symbol für die Fahrt in das Todesland,<sup>168</sup> wobei jedoch, wenn man den damaligen Entwicklungszustand der Landschaftsmalerei berücksichtigt, die bildliche Erfassung der Landschaft als literarisches Symbol noch unmöglich gewesen sein sollte. Die »Hafenstadt« soll vielmehr einen bestimmten Ort bezeichnen, weil Saint-Antoine weit entfernt vom Meer in einem hügeligen Gebiet in Alpennähe liegt und das Motiv der Hafenstadt daher keinen direkten Bezug zu dieser Landschaft aufweist. Ebenso wenig kann die »Hafenstadt« daher als die Heimat Montchenus bezeichnet werden, obwohl die Landschaftsmalerei implizit auf einen politischen Kontext hinsichtlich des eigenen Territoriums verweisen kann. Das Territorium der Montchenus liegt aber auch im hügeligen Alpenvorland und kann so auf keinen Fall mit einem Hafen assoziiert werden. Um die außergewöhnliche Ikonographie der »Hafenstadt« zu dechiffrieren, bedarf es daher noch weiterer Überlegungen.

In den letzten Forschungen interpretiert Rossiaud das Bildthema als »Konstantinopel und Avignon (oder Rom)«, wie dies auch Bricault behauptet, wobei deren Interpretation durch keine Argumentation gestützt wird.<sup>169</sup> Er assoziiert die Hafenstadt möglicherweise mit Konstantinopel, da letztere eine repräsentative Hafenstadt darstellt, so dass die beiden Anlagen auf der Ost- und Westwand als Kontrast zwischen Konstantinopel, der religiösen Hauptstadt des östlichen Europas, und Avignon bzw. Rom, der religiösen Hauptstadt der abendländischen Welt, verstanden worden sind.

---

<sup>168</sup> Vgl. Schlimme, L.: »Hafen«, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. XIII, Stuttgart 1986, Sp. 298-305.

<sup>169</sup> Vgl. Bricault/Bricault 2005, S. 66 und Rossiaud 2002, Abb. I-VIII.

Als Ikonographie, in der zwei religiöse Städte, Rom und Jerusalem, einen Kontrast bilden, ist die »Krönung Mariens« von Enguerrand Quarton (Abb. 34) bekannt.<sup>170</sup> Die Bildkomposition des querförmigen Bildes ist streng symmetrisch. In der Mitte des Bildes sind die Hauptfiguren groß dargestellt: die Madonna, die durch Christus, Gottvater und die Taube als Heiliger Geist gekrönt wird, sitzt in der Luft und kreuzt ihre Hände vor ihrer Brust. Das Aussehen und die Geste Gottvaters und Christus' sind fast spiegelbildlich und damit identisch dargestellt. Unter der Krönung Mariens und zahlreichen neben ihr betenden Figuren breitet sich eine miniaturhaft dargestellte Landschaftsmalerei aus der Vogelperspektive aus. Die Landschaftsdarstellung ist durch die Kreuzigung Christi auf dem Golgatha in zwei Sphären geteilt, in denen sich jeweils eine ummauerte Stadt mit einer charakteristischen architektonischen Anlage befindet. Unter der Landschaftsdarstellung, d. h. im untersten Teil des Bildes, ist das Fegefeuer dargestellt.

Die Auftragsurkunde zur Herstellung der »Krönung Mariens« ist insofern beachtenswert, als diese genaue Anweisungen des Auftraggebers hinsichtlich dessen, was im Bild dargestellt werden sollte, aufführt. Durch diesen Vertrag können wir den konkreten Prozess der Bestimmung der einzelnen Bildmotive in der Mitte des 15. Jhd. konkret nachvollziehen. Zuzufolge des Auftrages handelt es sich bei den beiden Städten um Rom und Jerusalem. Der Auftrag regelt die Darstellung der Städte: der Petersdom, der Tiber und die Engelsburg müssen als Elemente Roms, die Grabeskirche und der Ölberg als Elemente Jerusalems abgebildet werden.<sup>171</sup> Die damaligen Städte wurden nicht durch die Wiedergabe eines zusammenhängendes Gebildes, sondern durch die selektive Darstellung einzelner architektonischer oder geographischer Elemente, die die jeweilige Stadt charakterisieren, als Zeichen repräsentiert. Solche Motive als Bezeichnung einer bestimmten Stadt wurden oft nicht realistisch gestaltet. Wie Sterling erwähnt, sind

---

<sup>170</sup> Vgl. Sterling, C.: *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*, Paris 1983.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 56-58, zur Ikonographie Jerusalems vgl. Moro, C.: »La peregrinatio da Venezia a Gerusalemme di Bernhard von Breydenbach (secolo XV)«, in: *Arte Documento* 7 (1993), S. 389-394 und Haussherr, R.: »Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jerusalem?)«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30 (1987), S. 47-70.

auch die Motive für die Darstellung Roms in der »Krönung Mariens« Enguerrand Quartons eigentlich durch Avignon inspiriert worden.<sup>172</sup>

Als Beispiel für die Darstellung Konstantinopels ist die »Pietà von Villeneuve« wiederum von Enguerrand Quarton (Abb. 35) bekannt. Hier findet sich eine Anlage mit eindrucksvollen Kuppeln und Türmen, die die Hagia Sophia bezeichnen, im Hintergrund der Hauptfiguren Jesus, Maria, des Apostels Johannes und eines Stifters am Horizont. Jedoch sind solche charakteristischen Motive, die eindeutig Konstantinopel, Rom oder Avignon<sup>173</sup> bezeichnen, in der »Hafenstadt« nicht erkennbar, so dass die Interpretation von Rossiaud und Bricault weniger plausibel erscheint. Wenn man, wie zuvor bereits erwähnt, Rücksicht auf die damalige Entwicklung der Landschaftsmalerei nimmt, dürfte die »Hafenstadt« eine bestimmte Stadt darstellen. Währenddessen fehlt ein bestimmtes Hauptmotiv bei der »Hafenstadt«, dessen Bildkomposition nicht konzentriert ist, so dass es schwierig ist, eine bekannte Stadt anhand einzelner Motive auszumachen.

Aufgrund dieser Einschränkung ist es nicht möglich, die »Hafenstadt« als eine repräsentative Stadt wie Konstantinopel, Rom oder Avignon zu betrachten. Eher sind demgegenüber die Hafendarstellung selbst, die die ganze Bildfläche beherrscht, und die Klosteranlagen jeweils auf der Ost- und Westwand auffällig und bilden Schlüsselpunkte zur Interpretation dieser Wandmalerei. Denn der Leuchtturm oder die Brücke an der Küste auf der Ostwand sind allgemeine Motive, die oft in der Darstellung maritimer Landschaften Verwendung finden, so dass es schwierig ist, diese als Verweis auf einen bestimmten Ort zu identifizieren. Jedoch sind die zahlreichen Galeeren, die auf dem Meer vorbeifahren, typisch für die Schifffahrt auf dem Mittelmeer. Beim »Schrein der hl. Ursula« (Brügge, Memling-Museum), hergestellt durch Hans Memling vor 1489, geht es zwar um das Martyrium während der Schifffahrt, aber es finden sich keine Galeeren, da sie

---

<sup>172</sup> Vgl. Sterling 1983, S. 59-63.

<sup>173</sup> Bezüglich der Darstellung der Stadt Avignon im 15. Jhd. gibt es die folgenden Beispiele: Maître de Boucicaut, f. 81, in *Les demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne avec les réponses de Pierre Salmon*, Ms. Fr. 23279, 1409-1410, Bibliothèque nationale de France, Paris (vgl. auch ebd., Abb. 258).

in Köln auf dem Schiff hingerichtet wurde.<sup>174</sup> Die Galeere könnte also damals als bestimmtes Zeichen fungiert haben, um das Mittelmeer zu bezeichnen. Auch die großen Vögel, die auf dem Meer schweben oder darüber fliegen, deuten aufgrund der langen Hälse und Schnäbel den im Mittelmeerraum verbreiteten Pelikan an. Wenn man solche detaillierten Bildmotive in Betracht zieht, dürfte die Bühne der »Hafenstadt« das Mittelmeer sein. Demgegenüber macht die gemauerte Stadt nur einen allgemeinen Ausdruck. Der aufwendig gestaltete Wachturm rechts vom dem Rundfenster könnte dabei ein bestimmtes Merkmal beschreiben.

Allerdings ist es auch wiederum schwierig, das Bildthema der »Hafenstadt« nur mittels ikonographischer Analysen anderer ikonographisch ähnlicher Werke oder Motive zu bestimmen, da bezüglich der Hafenstadt, wie Thiébault und Laclotte erwähnen, bisher kein vergleichbares Werk genannt wurde und das Bildprogramm der Trinitätskapelle anscheinend völlig neu konzipiert wurde. Vor diesem Hintergrund erscheint es unerlässlich, die »Hafenstadt« auch in Rücksicht auf die spezielle Umgebung des Antoniter-Ordens zu betrachten. Wenn man dabei die zwei Klosteranlagen, die sich jeweils auf der Ost- und Westwand befinden, bezüglich der Kunst der Antoniter betrachtet, liegen das Antonius- und Pauluskloster nahe, da beide Klöster ohne Frage eine sehr wichtige Rolle im Antoniuskult spielten: der *Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus* war ein beliebtes Bildthema neben der *Versuchung des hl. Antonius*.

Das Antoniuskloster am Roten Meer liegt am Fuße des 1464m hohen Galala-Plateaus, ca. 410m NN. Die Anlage, in der nach wie vor Mönche leben und die von Pilgern aus der ganzen Welt besucht wird, ist der Legende nach das älteste Kloster Ägyptens sowie des Christentums überhaupt (Abb. 36). Die gegenwärtige Klosteranlage umfasst ca. 6 ha und ist zum Schutz vor feindlichen Angriffen von mehreren Mauern umgeben. Das Areal enthält verschiedene alte und neu errichtete Anlagen, Zellen und zwei Kirchen. Die alte und die neue Kirche befinden sich zwar nebeneinander, wobei die alte mit aufwendigen mittelalterlichen

---

<sup>174</sup> Zum »Schrein der hl. Ursula« siehe Vos, D. de: *Hans Memling: das Gesamtwerk*, Stuttgart [u.a.] 1994, S. 138-146.

Wandmalereien ausgestattete Kirche etwas tiefer gelegen ist. Umrundet man das Bergmassiv südlich des Antonius-Klosters, erreicht man das Paulus-Kloster.

Antonius der Große aus Ägypten, den der Antoniter-Orden verehrte, wurde um 251 n. Chr. in einer wohlhabenden Familie aus Koma geboren. Jedoch gab er im Alter von 20 Jahren den Worten Christi folgend seinen Besitz den Armen, um sich mit anderen Einsiedlern zusammenzuschließen. Da er allerdings nach absoluter Einsamkeit strebte, verließ er den Kreis und drang tiefer in die Wüste vor. Der Legende nach reiste Antonius der Große drei Tage und drei Nächte und erreichte schließlich einen sehr hohen Berg, an dessen Fuß sich eine sehr klare, süße und kalte Wasserquelle befand. An dieser Quelle ließ er sich nieder.<sup>175</sup> Jedoch wuchs trotz seines Verlangens nach Einsamkeit die Zahl seiner Schüler stetig an, so dass er sich außerhalb der Zeiten für die Predigt in eine kleine dunkle Höhle zurückzog. Er starb schließlich 356 n. Chr. im Alter von 105 Jahren. Seinem Testament folgend begruben seine Jünger den Leichnam an einem geheimen Ort, so dass niemand sein Grabstätte sollte besuchen können.<sup>176</sup>

Im Abendland genoss dieser Heilige große Popularität, nachdem der hl. Athanasius<sup>177</sup> und die Apophthegmata Patrum<sup>178</sup> über ihn berichtet hatten. Zudem übersetzte der hl. Hieronymus den griechischen Text des Athanasius ins Lateinische. Laut abendländischen Legenden wurden seine Gebeine 561 schließlich doch ausgegraben und zunächst nach Alexandria, dann nach Konstantinopel gebracht. Aymar Falco, der Chronist des Antoniterordens, berichtet, dass der französische Adlige Jocelin die Gebeine 1070 als Lohn für seine Kriegsdienste nach Saint-Antoine gebracht haben soll.<sup>179</sup> Nach Auskunft eines Mönches, der gegenwärtig im Antonius-Kloster lebt, würden sich die Gebeine jedoch noch immer

---

<sup>175</sup> Vgl. Athanasius 1980, S. 67f.

<sup>176</sup> Vgl. Keller, H.: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2005, S. 54ff.

<sup>177</sup> Vgl. Athanasius 1980.

<sup>178</sup> Vgl. Leloir, L.: *Paterica armeniaca a P.P Mechitaristis edita (1855) nunc latine reddita (Corpus scriptorum christianorum orientalium 353. Subsidia 42)*, Louvain 1974.

<sup>179</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 18-21.

unterhalb der Apsis der Kirche seines Kloster befinden.<sup>180</sup> Ohne diese Frage hier eindeutig entscheiden zu können, kann zumindest festgehalten werden, dass, wie es die Legende will, der Ort des ältesten christlichen Klosters auch nach dem Tod des hl. Antonius seine Anziehungskraft behält und dessen Lehren an diesem isolierten Ort weiterhin lebendig sind.

Höchstwahrscheinlich ist das heutige Kloster mit dem Ort identisch, an dem der heilige Antonius selbst lebte, da man in einer nahe gelegenen Felsenhöhle eine reiche Wasserquelle findet, die nach wie vor der Bewässerung des Klosters dient. Vivian vermutet, dass sich eine erste Siedlung im heutigen südöstlichen Teil der Anlage am westlichen Ende des Mittelschiffs der alten Antonius-Kirche befand.<sup>181</sup> Die Wandmalereien dieser alten Kirche, die größtenteils vom Ende des 13. Jhd. stammen, konnte Ende der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts freigelegt werden, so dass die koptische Kunst offen zu Tage treten kann. Die Höhle des Antonius, also dessen Zufluchtsort vor seinen Schülern, über die Sisoës, ein Mönch aus Sketis, 356 n. Chr. berichtete, ist anscheinend auch identisch mit der Höhle im Berg, die 2km südwestlich des Klosters (626m NN) liegt und der Öffentlichkeit zugänglich ist.<sup>182</sup>

Paravicinis Bibliographie mittelalterlicher Reiseberichte<sup>183</sup> benennt Ägypten während des Mittelalters als ein bei Europäern sehr beliebtes Reiseziel. Das Antonius-Kloster war eines dieser Ziele heiligen Pilgerns in der Zeit vor der arabi-

---

<sup>180</sup> Persönliches Gespräch mit einem Mönch während einer Reise zum Antonius-Kloster im Januar 2011 (vgl. Chinone, N.: »Begegneten die Antoniter von Saint-Antoine den Kopten des Antonius-Klosters am Roten Meer?«, in: *Antoniter-Forum* 19 (2011), S. 77-88).

<sup>181</sup> Vgl. Vivian, T.: »St. Antony the Great and the Monastery of St. Antony at the Red Sea. Ca. A.D. 251 to 1232/1233«, in: Bolman, E. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 3-17, hier S. 10.

<sup>182</sup> Vgl. ebd.

<sup>183</sup> Vgl. Paravicini, W.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 1. Deutsche Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 1994, ders.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 2 Französische Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 1999 und ders.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 3 Niederländische Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 2000.

schen Eroberung 641 n. Chr. sowie seit dem 14. Jhd.<sup>184</sup> Während das Katharinenkloster auf dem Sinai im Laufe des gesamten Mittelalters ein beliebter Pilgerort abendländischer Reisender war, nahmen jedoch deutlich weniger Pilger den Weg zum Antonius-Kloster auf sich, da es aufgrund seiner sehr abgelegenen Lage in der Wüste nur unter ungleich gefährlicheren Umständen zu erreichen war. Dennoch war dessen Existenz schon seit dem 14. Jhd. unter abendländischen Pilgern bekannt.<sup>185</sup>

Zwei mittelalterliche Reiseberichte, die das Antonius-Kloster erwähnen, sind erhalten. Der eine stammt aus den Jahren 1395 bis 1396, verfasst durch Ogier III., Herr von Anglure aus einer mittleren Adelsfamilie.<sup>186</sup> Seine Reise führte ihn zunächst über Italien nach Jerusalem, dann über Kairo zum St. Katharinenkloster und schließlich zum St. Antonius- und St. Pauluskloster.<sup>187</sup> Mit großer Faszination berichtet er, dass das Antonius-Kloster abgesehen von der Kirche vor allem hinsichtlich des Gartens deutlich beeindruckender sei als das bekanntere St. Katharinenkloster.<sup>188</sup> Der andere Bericht stammt aus dem Jahr 1422 von Ghillebert de Lannoy, Kammerherr von Herzog Philipp dem Guten und Mitbegründer des Ordens vom Goldenen Vlies.<sup>189</sup> Er gelangte von Rhodos aus zuerst nach Alexandria und erreichte dann über Kairo sowie das Katharinenkloster letztlich das Antonius- und Pauluskloster.<sup>190</sup> Damals gelangten Pilger zum Antoniuskloster auf dem Nil von Kairo über Pispir, um von dort Richtung Osten die Wüste zu durch-

---

<sup>184</sup> Vgl. Gabra, G.: »Perspectives on the Monastery of St. Antony. Medieval and later inhabitants and visitors«, in: Bolman, E. S. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 173-184, hier S. 178.

<sup>185</sup> Folgende Reisende erwähnen beide Klöster: Marino Sanuto (1320), Niccolò von Poggibonsi (1346), Ludolph von Suchem (1348), Pero Tafur (1435) und Jean Thénau (1512) (vgl. Meinardus, O.: »The Mediaeval Graffiti in the Monasteries of SS. Antony and Paul«, in: *Studia Orientalia Christiana Collectanea 11* (1966), S. 513-527, hier S. 517f.).

<sup>186</sup> Vgl. Paravicini 1999, S. 60-64.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>188</sup> Vgl. Gabra 2002, S. 178.

<sup>189</sup> Vgl. Paravicini 2000, S. 38-60.

<sup>190</sup> De Lannoys Graffiti im Paulus-Kloster ist immer noch erhalten (vgl. Meinardus 1966, S. 519).

queren.<sup>191</sup> Es finden sich gegenwärtig noch die zahlreichen lateinischen Graffiti dieser Pilger in beiden Klöstern. Diese sind, wie im 14. Jhd. im Heiligen Land üblich, oft mit aufwendig dekorierten Kammhelmen dargestellt. Ein Wappen, in dem sich ergänzt durch den Namen und das Jahresdatum die Spitzen dreier Herzen zu einem kleinen Kreis in der Mitte treffen, konnte Dettlof Heinkel (1436) zugeschrieben werden.<sup>192</sup>

Ob die Antoniterchorherren selbst jemals das Antoniuskloster erreichten und die koptischen Mönche treffen konnten, ist, obwohl sie in der Verehrung desselben Heiligen einen triftigen Grund dafür gehabt hätten, durch solche Reiseberichte sowie die Graffiti im Kloster nicht feststellbar. Zumindest kann aber als sehr wahrscheinlich gelten, dass die Antoniter von dem letztgenannten Bericht der Pilgerreise zum Antoniuskloster erfahren haben. Wie bereits erwähnt, reiste Ghillebert de Lanoy im Jahr 1421 von Rhodos aus mit einem kleinem Gefolge, Herold Artois und Jean de la Roë, nach Ägypten.<sup>193</sup> Dieser zweite Begleiter, Jean de la Roë, ist 1432 erneut als Begleiter von Bertrandon de la Brocquière nach Jerusalem und in das osmanische Reich gepilgert<sup>194</sup> und dürfte dabei von seiner Reise nach Ägypten berichtet haben. Da an dieser Reisegruppe auch ein Herold von Herzog Ludwig von Savoyen teilnahm, ergibt sich wiederum eine Verbindung zu Jean de Montchenu d. Ä. und d. J., die mit dem Hof von Savoyen enge Kontakte unterhielten. Es ist daher vorstellbar, dass die besonderen Erzählungen über die Pilgerreise nach Ägypten bei den Antonitern Sehnsüchte nach der Heimat des hl. Antonius des Großen hervorgerufen haben.

Allerdings gab ein anderer Anlass die Möglichkeit, dass die Antoniter den Kopten des Antoniusklosters am Roten Meer direkt begegnet sein könnten: das Konzil von Florenz in den Jahren 1439 bis 1443.<sup>195</sup> Nachdem Papst Martin V.

---

<sup>191</sup> Vgl. ebd.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 520f.

<sup>193</sup> Vgl. Paravicini 2000, S. 54-57.

<sup>194</sup> Vgl. Paravicini 1999, S. 80-88.

<sup>195</sup> Über das Konzil von Florenz vgl. Lehmann, M.: »Das Konzil von Florenz und die Ostkirchen«, in: *Ostkirchliche Studien* 12 (1963), S. 11-24, Bidermann, H.: »Das Konzil von Florenz und die Einheit der Kirchen«, in: *Oriens Christianus* 48 (1964), S. 23-43 und Bilaniuk,

1431 das Basler Konzil aus Gründen der Einheit der Kirche einberufen hatte, aber kurz darauf verstarb, setzte Eugen IV. (1431-1447) das Konzil zwar fort, ohne jedoch trotz wiederholter Aufforderungen der Teilnehmer am Konzil teilzunehmen, da er den Eindruck hatte, dass die Anhänger des Konziliarismus die Oberhand gewinnen würden. Daher berief er ab 1437 weitere Konzilstreffen in Ferrara, dann in Florenz und schließlich in Rom ein. Allerdings trugen diese Maßnahmen nicht zu einer Entspannung der Konflikte bei, so dass sich der Streit zwischen Eugen IV. und den Anhängern des Konziliarismus derart zuspitzte, dass die Teilnehmer des Konzils von Basel Amadeus VIII. von Savoyen als neuen Papst, genannt Felix V., wählten. Letztlich konnte sich Eugen IV. der Einsetzung eines Gegenpapstes erwehren, so dass letzterer 1449 sein Amt niederlegte.

Das Konzil von Florenz ist im Zusammenhang der Frage nach einem möglichen Kontakt zwischen Antonitern und Kopten insofern relevant, als die römische Kirche bestrebt war, die griechische Orthodoxie und verschiedene individuelle Formen des östlichen Christentums aufzunehmen, so dass Eugen IV. wiederholt östliche Christen zum Konzil einlud. Nachdem am 6. Juli 1439 eine Übereinkunft zur Wiedervereinigung mit den Griechen erzielt werden konnte, ließ Eugen IV. durch seinen Legaten, den Franziskaner Albertus a Sarteano, die ägyptischen und äthiopischen Kopten zum Konzil nach Florenz einladen.

Im Laufe des Septembers 1440 sucht Albertus mehrere Male den koptischen Papst Johannes XI. auf, der schließlich den Abt Andreas vom Antoniuskloster am Roten Meer mit der Aufgabe betraute, die Kopten auf dem Konzil von Florenz zu vertreten. Zusammen mit Peter, dem Vertreter der äthiopischen Christenheit, erreichten Andreas und Peter im Oktober 1440 Florenz. Letztlich unterschrieb Andreas unter dem Druck der katholischen Seite im Namen von Johannes XI. am 4. Februar 1442 eine Bulle zur Wiedervereinigung der Kopten mit den Katholiken, zu der es aber eben sowenig kam wie zu einer Vereinigung mit den anderen orthodoxen Gruppen, da sämtliche Wiedervereinigungsbullen wegen der darin

---

P.: »Florence, Copts at the Council of«, in: Atiya, A. (Hrsg.): *The Coptic Encyclopedia*, New York 1991, Sp. 1118b-1119b.

enthaltenen Einseitigkeiten zugunsten der römischen Kirche durch die jeweils andere Seite nicht anerkannt und faktisch ungültig wurden.<sup>196</sup>

Am Konzil von Florenz nahmen auch, wie Mischlewski darstellt, die Antoniter, vertreten durch Humbert de Brion, der von 1438 bis 1459 als Abt amtierte, teil. Das Konzil von Florenz war für die Antoniter, wie bereits erwähnt, insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie darauf bedacht waren, die hinsichtlich ihrer Schulden bei den Benediktinern in Montmajour ungünstige Entscheidung durch Papst Eugen IV. anlässlich des Basler Konzils revidieren zu lassen.<sup>197</sup> Dabei kann nicht eindeutig bestimmt werden, wie lange sich Humbert de Brion noch in Florenz aufhielt, nachdem er seine Mission am 7. Februar 1439 erledigt hatte.<sup>198</sup> Der Aufenthalt von Brion fällt, was allerdings urkundlich noch genauer zu untersuchen wäre, in den Zeitraum von 1440 bis 1442,<sup>199</sup> in dem auch Andreas vom Antoniuskloster anwesend war. Somit ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Antoniter von Saint-Antoine darüber informiert waren, dass der Abt des Antoniusklosters am Roten Meer, über das wie erwähnt Reiseberichte vorlagen, das Konzil von Florenz besuchte. Dabei dürfte noch eher außer Frage stehen, dass zumindest die Antoniter der Präzeptorei in Florenz diesem Kopten des Antoniusklosters am Roten Meer begegneten und sicherlich tief beeindruckt waren. Auch Jean de Montchenu d. Ä. könnte durch entsprechende Berichte von Andreas erfahren und eine gewisse Sehnsucht nach Ägypten, der Heimat des hl. Antonius, entwickelt haben, so dass die Begegnung einiger Antoniter mit Andreas ein Motiv gewesen sein könnte, zum Antonius- und Pauluskloster zu pilgern.

Wie bereits im ersten Kapitel geschildert, war das Pilgertum ins Heilige Land eine besonderes Kulturphänomen, das das Mittelalter stark prägte. Der damit einhergehende kollektive Enthusiasmus speist sich zwar teils auch aus einer abenteuerlichen Begierde, spiegelt jedoch vor allem das Leiden wider, das das mittelalterliche Leben prägte und das nicht nur armen, sondern auch wohlhabenderen bis hin zu den mächtigsten Menschen widerfuhr. Trotz starker Kritik von theolo-

---

<sup>196</sup> Vgl. Bilaniuk 1991, Sp. 1118f.

<sup>197</sup> Vgl. Kap. 1.5.1.

<sup>198</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 191-194.

<sup>199</sup> Vgl. Bilaniuk 1991, Sp. 1118f.

gischer Seiten zogen Menschen aus allen sozialen Schichten, Arme sowie Fürsten und Könige, Alte und Kinder, Ritter und Mütter mit Säuglingen, in das Heilige Land.<sup>200</sup> Für Jean de Montchenu d. Ä. sollte neben dem besonderen Interesse für das Antoniuskloster ebenso dieses allgemeine Bedürfnis, ins Heilige Land zu pilgern, bedeutend gewesen sein. Zugleich aber sollte es als Cellerar des Antoniterklosters in Saint-Antoine nicht einfach gewesen sein, nach Ägypten, geschweige denn zum Antonius- und Pauluskloster, zu pilgern, obwohl damalige Adlige, wie zuvor geschildert, selbst die beschwerliche Reise nach Ägypten auf sich genommen haben.

Neben der Pilgerfahrt gab es jedoch auch andere Möglichkeiten, dem Verlangen nach der Pilgerfahrt und dessen (erhofften) Beitrag zum Seelenheil nachzukommen. Derjenige, der zu seinen Lebzeiten nicht selbst pilgern kann, schließt einen Vertrag mit einem Stellvertreter, der mittels eines »Pilgertums nach dem Tod« anstelle seines Auftraggebers die Pilgerfahrt unternimmt. Wenn dieser stellvertretende Pilger das durch das Testament bestimmte Ziel erreicht hatte, erhielt er nach seiner Rückkehr und Vorlage eines Zertifikats, das durch einen Geistlichen des Pilgerorts ausgestellt wurde, ein Honorar.<sup>201</sup>

Darüber hinaus war das sogenannte »geistige Pilgertum« (*spiritual pilgrimage*), demzufolge mittelalterliche Menschen mit Hilfe eines visuellen Mediums über das Pilgertum ins Heilige Land meditierten, verbreitet.<sup>202</sup> die mittelalterliche Weltkarte, in dessen Zentrum sich Jerusalem befindet, oder ein Tafelbild, in dem

---

<sup>200</sup> Bezüglich der Kultur des Pilgertums vgl. Ohler, N.: *Pilgerstab und Jakobsmuschel. Wallfahrten im Mittelalter und Neuzeit*, Düsseldorf, Zürich 2000.

<sup>201</sup> Ariès weist exemplarisch auf das Testament eines Prokurators am Stadtparlament von Paris aus dem Jahr 1411 hin: »[D]ie von Mme. meiner Lebensgefährtin und Gattin und mir zu Schiff nach Notre-Dame in Boulogne unternommen werden soll, weiter dann nach Notre-Dame in Montfort und nach Saint-Côme und Saint-Damien in Lusarches. In Hisicht auf das, was man mir zu verstehen gegeben hat, daß nämlich Mme. meine Lebensgefährtin gewillt und ergeben sei, eine Reise nach Saint-Jacques in Galicien zu machen, obgleich sie mir nichts davon gesagt noch sich erklärt hat und obgleich ich durchaus nicht eigengewilligt habe, wünsche ich, daß man allerwegen einen vertrauenswürdigen Botschafter mitschickt, der ein Beglaubigungsschreiben heimbringen wird.« (Ariès, P.: *Geschichte des Todes*, übers. v. Henschen, H.-H. und Pfau, U. München 1987, S. 96)

die Landschaft des Heiligen Landes dargestellt ist. Die auch als *mappa mundi* bezeichnete mittelalterliche Weltkarte, in der innerhalb eines Kreises die gesamte Welt dargestellt ist, zielt nicht auf praktische Informationen beispielsweise für die Navigation, sondern bietet eine schematische Visualisierung der damaligen christlich geprägten Weltanschauung. Wie im Falle der Hereford-Karte (um 1300, Dom von Hereford, Hereford) (Abb. 37), deren Osten wie auf der *mappa mundi* üblich nach oben ausgerichtet ist, befindet sich Jerusalem im Zentrum, während das Verhältnis der verschiedenen Kontinente zur Welt zweidimensional dargestellt ist. Oberhalb der kreisförmigen Welt ist das *Jüngstes Gericht* abgebildet, verschiedene biblische Themen sind innerhalb der Weltkarte angebracht.<sup>203</sup> Auch die »Passion Christi« von Hans Memling (um 1480, Galleria di Sabauda, Turin) (Abb. 38) dürfte der visuellen Unterstützung des geistigen Pilgertums gedient haben. Auf diesem kleinformatigen Bild (54,9 x 90,1cm) erhält der Betrachter einen guten Überblick über das ganze Jerusalem, das aus der Vogelperspektive gemalt ist. In der sorgfältig dargestellten Stadtansicht sind miniaturenhaft die 23 Szenen der Passion Christi dargestellt. Somit war es mittelalterlichen Menschen, die selber nicht pilgern konnten, möglich, den biblischen Ereignissen in der Meditation beizuwohnen.<sup>204</sup>

Das Pilgertum diente nicht zuletzt dem Ablasshandel, so dass das geistliche dem realen Pilgertum gleichgestellt wurde. Das geistliche Pilgertum war vor diesem Hintergrund insofern bedeutend, als dass es ohne den Aufwand der physischen Reise wiederholt ausgeführt werden konnte. Anleitungen wie *Meditationes de Vita Christi* von Pseudo-Bonaventura aus dem 14. Jhd. oder *Vita Christi* von Rudolf von Sachsen aus dem Jahr 1472 empfehlen, dass Gläubige durch das geistige Pilgertum an jedem Ereignis im Leben Christi teilnehmen und so sein

---

<sup>202</sup> Vgl. Hull, B.: »Spiritual Pilgrimage in the Paintings of Hans Memling«, in: Blick, S. und Teckippe, R. (Hrsg.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leiden, Boston 2005, S. 29-50.

<sup>203</sup> Vgl. Westrem, S. D.: *The Hereford map. A transcription and translation of the legends with commentary*, Turnhout 2001.

<sup>204</sup> Vgl. Hull 2005.

Leiden mitfühlen können.<sup>205</sup> Die Phänomene des *Pilgertums nach dem Tod* und das *geistige Pilgertum* zeigen insgesamt, wie groß die Sehnsucht nach dem Pilgertum, vor allem ins Heilige Land, im Mittelalter verbreitet war und dass diese Leidenschaft ein bedeutendes Motiv darstellt, dieses Verlangen sowohl auf dem realen Weg als auch auf anderen Wegen, die die Konzeption von für diesen Zweck spezifischen Kunstgenres und Bildprogramm nach sich zogen, zu erfüllen. Wenn sich nun die beiden Klosteranlagen auf der Ost- und Westwand der Trinitätskapelle jeweils mit dem Antonius- bzw. Pauluskloster identifizieren lassen und wenn insgesamt der kulturhistorische Hintergrund des Pilgertums im Mittelalter sowie insbesondere die Begegnung mit dem koptischen Abt des Antoniuskloster am Roten Meer im Jahr 1443 berücksichtigt wird, dann kann das Bildprogramm der Trinitätskapelle, einschließlich der liegenden Figur des Stifters in der »Hafenstadt«, dahingehend verstanden werden, dass das Verlangen des Stifters, Jean de Montchenu d. Ä., nach seinem Tod zu pilgern, bildlich realisiert wird. Vor diesem Hintergrund soll die »Hafenstadt« daher als eine besondere Form des *bildlichen Pilgertums*, in der sich Vorstellungen des geistigen Pilgertums und des Pilgertums nach dem Tod verbinden, interpretiert werden.

Obwohl zwar die Begegnung des hl. Antonius mit dem hl. Paulus nicht nur in der Antoniter-Kunst, sondern auch allgemein ein beliebtes Bildthema war, sollte es jedoch für den Maler der »Hafenstadt«, da es keine vergleichbaren Werke für das Thema *das Antoniuskloster und das Pauluskloster am Roten Meer* gab, eine gestalterische Herausforderung dargestellt haben, dem Verlangen des Auftraggebers nach einer bildlichen Darstellung der Pilgerfahrt zum Roten Meer nachzukommen. Daher wird dem Betrachter ein lediglich unbestimmter Eindruck von der »Hafenstadt« und der fiktiven Landschaft, die schwierig zu identifizieren sind, vermittelt. Dennoch soll mit Blick auf die bildliche Realisierung des Pilgertums nach dem Tod die Komposition des Bildprogramms der »Hafenstadt« weiter untersucht werden.

*Thebais*, die lediglich im 14. und 15. Jhd. in der Toskana auftraten, enthält einen thematischen Bezug auf das Antonius- und das Pauluskloster am Roten

---

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 29f.

Meer.<sup>206</sup> In der *Thebaid* ist das Leben der ca. 50 sowohl bekannten als auch weniger bekannten Eremiten aus der ägyptischen Wüste dargestellt. Zahlreiche Eremiten befinden sich in miniaturisierter Darstellung überall in der Landschaft, die sich fast über die gesamte Bildfläche ausbreitet. Interessante Beispiele sind die »Thebaid« in den Uffizien (Florentiner Schule, 1425-35) (Abb. 39) und die »Thebaid« im Museum of Arts in Budapest (Abb. 40, 1425-35). Im Vordergrund beider Bilder befindet sich eine Seelandschaft, in der mehrere Schiffe wie auch in der »Hafenstadt« vorbeiziehen. Aber die Landschaft beider »Thebaid« besteht aus horizontalen Furchen, wie diese im Italien des 15. Jhd. typisch waren, so dass die Unterschiede zur geräumigen Darstellung der »Hafenstadt« aus der Vogelperspektive offenkundig sind. Ferner ist die Seelandschaft beider »Thebaid« im Vordergrund dargestellt, während die Seelandschaft der »Hafenstadt« im Mittelgrund platziert ist. Es ist daher nicht plausibel, dass der Maler der »Hafenstadt« direkt durch diese Ikonographie der *Thebaid* inspiriert wurde, sondern vielmehr dürfte die »Hafenstadt« für die Trinitätskapelle neu konzipiert worden sein. Die *Thebaid* kann eher Einfluss auf das »Leben des hl. Antonius« in der zweiten nördlichen Seitenkapelle in Saint-Antoine ausgeübt haben, in der die Episoden der Legende des hl. Antonius auch in einer horizontal gefurchten Landschaft dargestellt sind (Abb. 33).

Dennoch könnte *Der Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus*, das beliebte Bildthema für den hl. Antonius, einen Anhaltspunkt enthalten, der Konzeption der neuartigen Ikonographie der »Hafenstadt« als Ausgangspunkt zu dienen. Das Antonius- und Pauluskloster am Roten Meer liegen geographisch nah beieinander; entsprechend sind die beiden Klosteranlagen in der »Hafenstadt« einander gegenüberliegend dargestellt. Der »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus« wurde in den zuvor genannten Codices (*Liber vitae anthonii sanctissimi* in der Medici- und Valletta-Version) (Abb. 41), in der Präzeptoreikirche in Ranverso (Abb. 42), die im nächsten Kapitel untersucht wird, und auch im Isenheimer Altar (Abb. 43), der im letzten Kapitel untersucht wird, thematisiert. In allen Fällen

---

<sup>206</sup> Vgl. Callman, E.: »Thebais Studies«, in: *Antichità Viva* 14/3 (1975), S. 3-22.

ist das Bildthema derart ausgeführt, dass sich der hl. Antonius und der hl. Paulus einander gegenüber sitzend begegnen.

Die ausgebreitete maritime Landschaftsdarstellung zwischen dem Antonius- und Pauluskloster dient dabei als eine Assoziation mit der für das Pilgertum charakteristischen Schifffahrt. Es war üblich, dass mittelalterliche Pilger auf dem Weg zum Antoniuskloster am Roten Meer auf Rhodos im Mittelmeer Station machten, um dann in Alexandria zu landen. Von Alexandria aus fuhren sie den Nil durch Kairo bis Pispir aufwärts. Von Pispir überquerten sie schließlich die Wüste bis zu den Gebirgen am Roten Meer, wo sich beide Klöster befinden. Generell war mittelalterliches Pilgertum ins Heilige Land durch die Schifffahrt geprägt, so wie dies das *Peregrinatio in terram sanctam*, der Reisebericht über das Pilgertum Bernhard von Breydenbachs nach Jerusalem im Jahr 1486 zeigt. Die darin zahlreich enthaltenen kolorierten Holzschnitte wurden durch den Maler Erhard Reuwich, der an dieser Pilgerreise teilnahm, hergestellt. In nahezu jeder Illustration ist die maritime Landschaft mit Schiffen sehr beherrschend, so dass deutlich ist, dass Reuwichs Darstellung stark durch die Seefahrt geprägt war. So sind beispielsweise auch das Bild Jerusalems aus den *Avis pour faire le passage d'ortre-mer* durch Beranton de la Brocquière (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 9087) (Abb. 44) und das Bild der Grabeskirche in Jerusalem aus dem Pilgerbericht von Georg Müllich (Gießen, Universitätsbibliothek, Ms. 813, fol. 292v) (Abb. 45) mit einer maritimen Landschaft versehen, obwohl Jerusalem nicht an der Küste liegt.

Als thematisch nahe stehendes Werk kann zudem die »Flucht nach Ägypten« von Jacquemart de Hesdin im »*Les Très Belles Heures*« des Jean de Berry (Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel, Ms. 110601, vor 1402) (Abb. 46) genannt werden. Hier ist eine Seelandschaft, in der sich einige steile Klippen erheben und eine Insel mit vorbeifahrenden Schiffen befindet, und im Hintergrund eine Wüste, in der neben mehreren ausgetrockneten Bäumen die heilige Familie flüchtet, dargestellt. Somit dürfte auch dieses Bildprogramm in Anlehnung an die allgemeine Vorstellung von der Pilgertum ins Heilige Land, die stark mit der Schifffahrt assoziiert war, konzipiert worden sein.

In die Bildkomposition der »Hafenstadt« ist damit zum einen das Motiv der nebeneinander sitzenden Heiligen dahingehend eingegangen, dass die beiden Klöster einander gegenüberliegend platziert wurden. Im Vergleich zu anderen Seelandschaften fällt aber vor allem auf, dass die Seelandschaft in der »Hafenstadt« im Hintergrund, während diese normalerweise, wie in der *Thebaid* oder anderen zahlreichen Illustrationen des Pilgertums, im Vordergrund dargestellt ist. Diese Anordnung war allerdings unvermeidlich: Da sich die verloren gegangene Figur Jean de Montchenus d. Ä. an der dem Betrachter zugewandten Seite befand, musste sich auch das Heilige Land an dieser Seite befinden, so dass der Stifter die beiden Klöster am Roten Meer erreichen und dadurch endlich seinen innigsten Wunsch nach dem Tod verwirklichen konnte. Während gängige Darstellungen die Pilgerreise als Seefahrt in Richtung des Heiligen Landes bzw. der Pilgerstätten darstellen, verhält es sich bei der »Hafenstadt« gerade umgekehrt. Deren Bildprogramm thematisiert nicht den Vorgang der Reise, sondern stellt dar, dass der Stifter Jean de Montchenu d. Ä. bereits angekommen ist und daher im Land des hl. Antonius, dessen Verehrung er sich sein Leben lang widmete, ruht. Entsprechend nimmt der Betrachter das Geschehen der Pilgerreise vom Zielort her bzw. aus der Perspektive Jean de Montchenus d. Ä. wahr. Die Hafenstadt kann derart als bildliche Darstellung eines geistigen Pilgertums nach dem Tod charakterisiert werden. Insbesondere wird durch die Liegefigur des Stifters der Aufenthalt am Zielort, der während einer realen Pilgerreise nur temporär ausfällt, in seiner zeitlichen Dimension entgrenzt und durch den ruhenden Stifter letztlich verewigt. Dies ist möglich, da der verstorbene Stifter keine physische Reise auf sich zu nehmen braucht, so dass für den Verstorbenen der dauerhafte Aufenthalt am Wunschort das zentrale Element des Pilgers nach dem Tode wird.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Diese Interpretation wirft jedoch zugleich die Frage auf, inwiefern es sich angesichts eines dauerhaften Aufenthalts am Zielort noch um eine Pilgerfahrt im eigentlichen Sinne handelt. Ohne diese Frage hier weiter untersuchen zu können, zeigt sich in der bildlichen Kombination des geistigen Pilgertums und des Motivs des Pilgers nach dem Tod eine weitere Art des geistigen Pilgers, die es zudem ermöglicht, nicht so sehr die Pilgerreise selbst, sondern den Aufenthalt am Wunschort durch die Lebenden anerkennen zu lassen, die darüber vor Gott

---

Zeugnis ablegen und so das Seelenheil des Stifters unterstützen. Durch diese Konzentration auf den Aufenthalt am Wunschort würde die Bedeutung der gestifteten Messen und Jahrestage deutlich erhöht werden, so dass dieses besondere Bildprogramm der langfristigen Realisierung des Stiftungszwecks dient.

### 3 Die Fassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso (Ende des 15. Jhd.)

Die Antoniter-Generalpräzeptorei von Ranverso (Abb. 47) befindet sich in Buttigliera Alta am Eingang des Susatals in der Nähe von Turin. Ranverso, das heute zu Buttigliera Alta gehört, ist urkundlich seit dem vierten Jhd.<sup>1</sup> bekannt. Hier verlief die Via Francigena, reichlicher Verkehr durch Pilger, Händler und Soldaten durchzog das umliegende Tal.<sup>2</sup> Die Präzeptoreikirche von Ranverso unterstand direkt dem Cellerar der Abtei in Saint-Antoine und galt unter allen Generalpräzeptoreien als eine der reichsten und wichtigsten im Antoniter-Orden. Die Familie Montchenu, die bereits im zweiten Kapitel vorgestellt wurde, tat sich besonders mit Kunststiftungen in dieser Präzeptoreikirche hervor. Die Präzeptoreikirche von Ranverso ist insofern kunsthistorisch bedeutsam, als Wandmalereien Giacomo Jaquerios, eines der bedeutendsten Maler im spätgotischen Savoyen, in einem verhältnismäßig guten Zustand erhalten sind, und Jaquerio hier sein einziges Autograph hinterließ, so dass es über diese Wandmalereien reichliche Forschungen gibt. Die meisten Kunstaufträge für die Wandmalereien wurden während des Präzeptorats Jean de Montchenu d. Ä. in der Mitte des 15. Jhd. erteilt. Demgegenüber behandelt dieses Kapitel eine Stiftung durch einen anderen Präzeptor am Ende des 15. Jhd., der ebenfalls aus der Familie Montchenu stammte: Jean de Montchenu den Jüngeren, auf den neben Jean de Montchenu d. Ä. die Westfassade der Präzeptoreikirche zurückgeht.

Auf die im Piemont ungewöhnliche Gestalt der gotischen Westfassade (Abb. 48) war in letzten Forschungen bereits mehrfach hingewiesen worden. Die Westfassade der Präzeptoreikirche von Ranverso prägen drei lange und extrem spitzwinklige Wimperge, die von Jean de Montchenu d. J. gestiftet wurden. Während im Piemont üblicherweise nur ein einzelner langer und spitzwinkliger Wimperg in der Mitte angebracht ist, zeigt diese Westfassade ansonsten sehr typische Bauelemente wie Dekorationen mit gestanzten Terrakottafriesen und Fialen aus

<sup>1</sup> Vgl. Ruffino, I.: *Storia ospedaliera antoniana studi e ricerche sugli antichi ospedali di sant'Antonio abate*, Cantalupa (Turin) 2006, S. 28.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 29ff.

Terrakotta auf dem Satteldach. Jedoch wurden die Charakteristika bzw. die künstlerische Neuerung dieser Kunststiftung bisher nicht genauer analysiert. Um zu bestimmen, worin diese Neuerung besteht, wird im Folgenden nach einer historischen Darstellung der Präzeptorei von Ranverso und des Stifters sowie einer Erörterung seines Kunstinteresses anhand des Codex »Liederbuch Jean de Montchenus« (Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Rothschild. MS 2973) versucht, die Stilentwicklung des spitzwinkligen Wimpergs gotischer Westfassaden in Piemont darzustellen. Damit kann das Fassadenwerk von Ranverso in den übergeordneten Zusammenhang gotischen Architektur im Piemont eingeordnet werden und die künstlerische Neuerung benannt werden.

### **3.1 Historische Hintergründe**

#### **3.1.1 Die Präzeptorei von Ranverso**

Ruffino zufolge ist das genaue Gründungsdatum der Niederlassung in Ranverso unklar. Allerdings dürften die Antoniter dort bereits vor dem Jahr 1186 angekommen sein, da sie zwischen 1180 und 1190 Spitäl in Susa und in Ranverso unterhielten.<sup>3</sup> Die Entstehung des gegenwärtigen Baukomplexes dürfte wiederum auf eine Gründung durch Humbert III. von Savoyen wahrscheinlich am 27. 6. 1188<sup>4</sup> zurückgehen. Dabei übergab er den Antonitern eine Wassermühle, Ackerland, Wald und Land und benannte dabei die beiden Brüder Giovanni und Pietro, wahrscheinlich seine Verwandten, die 1188 das Spital in Susa verlassen haben sollen. Nach dem Tod des Präzeptors Bernardo übernahm Giovanni Gerso oder Gersa das Amt, der mit dem bereits genannten Giovanni identisch gewesen sei.<sup>5</sup> Vor dieser Stiftung durch Humbert III. dürfte bereits eine Gemeinschaft mit Spital, jedoch ohne Kirche, in Ranverso existiert haben.<sup>6</sup>

Die Generalpräzeptorei von Ranverso erwarb kontinuierlich Grundstücke in der Nähe, wobei vor allem in den ersten zwanzig Jahren des 13. Jhd. die drei Prä-

---

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 27f.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 37ff.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 40.

zeptoren<sup>7</sup> Guigo, Martino und Bernardo besonders aktiv waren.<sup>8</sup> Bis Anfang des 13. Jhd. entwickelte sich die Präzeptorei zu einer der wichtigsten Niederlassungen des Antoniterordens.<sup>9</sup> Aufgrund der zunehmenden Wichtigkeit des Präzeptors von Ranverso hatten daher nicht wenige Äbte vor ihrer Wahl zum Abt dieses Amt inne. So wurde z. B. Aymon de Montagne, der die Antoniter von der Spitalbruderschaft zum Orden erheben ließ, durch Urban IV. 1264 die Präzeptorei Ranverso verliehen.<sup>10</sup> Auch Abt Jean de Polley<sup>11</sup> (1427-1438)<sup>12</sup> und Jean de Montchenu d. Ä., der einmal zum Abt gewählt wurde, waren ebenso Präzeptoren von Ranverso. Wie bereits erwähnt, wurde die Präzeptorei von Ranverso als die reichste der dem Mutterkloster relativ nahe gelegenen Generalpräzeptoreien am 7. Juni 1323 mit dem Klosteramt des Cellerars von Saint-Antoine uniert. Danach wurde es allerdings für den Präzeptoren von Ranverso bzw. Cellerar schwierig, beide Aufgaben angemessen zu erfüllen.<sup>13</sup>

Die Generalpräzeptorei von Ranverso genoss weitere Begünstigungen nach der Stiftung Humberts III.: Z. B. übergab im 13. Jhd. der Sohn Humberts III., Tommaso I., den Antonitern im Jahr 1202 die Wiese von Cenisio und ein »vernetto«<sup>14</sup> entlang der Dora, dann 1217 die Wiese sowie den Wald in St. Antonio. Nach dem Tod Tommaso I. 1233 gab dessen Nachfolger Amadeus IV., den Antonitern das Land *bosco di S. Colombano* in Avigliana. 1290 unterstützte Amadeus V. die Antoniter deren Verlangen nach Schutz gegen Gewalttätigkeiten.<sup>15</sup> Die ständigen Stiftungen und Begünstigungen für Ranverso durch das Haus von Savoyen, die die kleine Stiftung durch Humbert III. im Jahr 1188 stetig anwachsen

---

<sup>7</sup> Bevor sich im Orden die Bezeichnung Präzeptor durchsetzte, waren für die mit der Leitung von Außenstellen betrauten Personen die »Magister«, »Rector« oder »Praeceptor« üblich (vgl. Mischlewski 1976, S. 39).

<sup>8</sup> Vgl. Ruffino 2006, S. 63f.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>10</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 54.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 161.

<sup>12</sup> Vgl. Mischlewski 1995, S. 137.

<sup>13</sup> Vgl. Mischlewski 1976, S. 85f

<sup>14</sup> Vgl. Ruffino 2006, S. 79.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 78-81.

ließen, standen dabei in einer Reihe mit Privilegien für andere Orden und bildeten so keine Ausnahme.<sup>16</sup>

Im Zuge der Auflösung des Antoniterordens und dessen Inkorporierung in den Malteser-Orden 1776 durch Papst Pius VI. wurde das gesamte Eigentum der Präzeptorei von Ranverso dem Ritterorden der hll. Mauritius und Lazarus zugewiesen, wobei die meisten Bauwerke in Bauernhöfe umgewandelt wurden.<sup>17</sup>

### 3.1.2 Die Baugeschichte der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso

Die Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso ist eine dreischiffige Basilika mit Polygonalapsis mit 4/8-Schluss. Der unregelmäßige Grundriss (Abb. 49) spiegelt die langjährigen Umbauen wider: Den Chor bildet ein schiefes Viereck, an dessen südlicher Seite sich die Sakristei befindet. Das Hauptschiff besteht aus vier Jochen, die eine jeweils ungleiche Breite aufweisen. Das nördliche Schiff, das schmaler als das südliche ist, besteht aus vier Jochen. Das von Westen aus erste, zweite und vierte Joch sind breiter. Am dritten Joch ist der Glockenturm angebaut. Das südliche Schiff besteht aus fünf Jochen. Die ersten drei Joche korrespondieren jeweils den drei ersten Jochen des Hauptschiffs; die letzten zwei Joche, an die sich die Kapelle San Biagio anschließt, mit der vierten des Hauptschiffs. An der südlichen Seite der Kapelle San Biagio grenzt ein Raum aus zwei Jochen, der vom Inneren der Kirche her nicht zugänglich ist. Vor dem Portal ist der dreischiffige Vorraum angebaut. Über diesem befindet sich der Winterchor<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 81. Bzgl. weiterer Stiftungen und Spenden an die Präzeptorei von Ranverso im 14. und 15. Jhd. vgl. Ceresa, C.: »Documenti per la Precettoria di Ranverso fra XIV e XV secolo«, in: *Studi piemontesi XXIII*, fasc. 2 (1994), S. 303-18 und Salamone, F.: »Beni, arredi e paramenti sacri negli inventari del XIV e XV secolo«, in: *Studi piemontesi XXIII*, fasc. 2 (1994), S. 319-25.

<sup>17</sup> Vgl. Giaccaglia, G. (Hrsg.): *Sant'Antonio di Ranverso*, Cavallermaggiore 1990, S. 114.

<sup>18</sup> Ein Winterchor findet sich insbesondere in großen Klöstern, die, »vor allem in der Barockzeit, neben dem kühlen Sommerchor einen – meist heizbaren – Winterchor ein[richteten]; er wurde (und wird) für das tägliche Stundengebet in der kalten Jahreszeit benutzt.« (Schwaiger, G.: *Mönchtum, Orden, Klöster: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon.*, München 2003, S. 448). Der Winterchor in Ranverso geht auf die Zeit Jean de Montchenus d. Ä. zurück (vgl. Gritella, G.: »In ecclesia domo de Ranverso. Evoluzione storica e architettura«).

An der südlichen Seite der Fassade führte eine Wendeltreppe zum Glockenturm hinauf, wobei dieser nur teilweise erhalten ist. Im erhaltenen Rumpf des Glockenturms gibt es einen Raum aus der Zeit Jean de Montchenu d. Ä.<sup>19</sup> Südlich der Westfassade schließt das Refektorium an.

Der Bau der Antoniter-Präzeptoreikirche erstreckte sich über einen längeren Zeitraum, wobei sich der Großteil der Bauaktivitäten auf das 14. und 15. Jhd. konzentrierte. Der Umbau der Kirche während der Barockzeit ist im Zuge der Restaurierung zwischen 1909 und 1916 durch Andrade und Bertea entfernt worden,<sup>20</sup> so dass das jetzige Bauwerk annähernd die Gestalt vom Anfang des 16. Jhd. zeigt. Mindestens sind durch die archäologischen Untersuchungen Gianfranco Gritellas, der im Rahmen der 2001 abgeschlossenen Restaurierung die Baugeschichte der Präzeptorei dokumentierte, sieben Phasen unterscheidbar:<sup>21</sup> Die erste Phase umfasst den Bau einer romanischen einschiffigen Kirche am Ende des 12. Jhd. mit einer halbkreisförmigen Apsis.<sup>22</sup> Vor der Errichtung dieser Kirche könnte noch eine bescheidenere Kapelle aus der Stiftung Humberts II. im Jahr 1188 bestanden haben. Am 29. Januar 1209 wurde die Kirche durch den Erzbischof von Vienne, Humbert de l'Aumône, Maria geweiht.<sup>23</sup> Der Standort der romanischen Kirche wurde durch archäologische Untersuchungen Bertecas festgestellt. Die einschiffige Kirche entsprach den drei Jochen des heutigen Hauptschiffs. Die Ausmaße der ursprünglichen Kapelle sollen 20,46x8,18m betragen

---

tonica del cantiere medioevale«, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 41-88, hier: S. 56-59).

<sup>19</sup> Vgl. zur gotischen Wandmalerei der Präzeptorei von Ranverso Griseri, A.: *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin 1965.

<sup>20</sup> Vgl. Gritella, G.: »I restauri condotti da Alfredo d'Andrade e Cesare Bertea«, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 107-135.

<sup>21</sup> Vgl. Gritella, G.: »In ecclesia domo de Ranverso. Evoluzione storica e architettonica del cantiere medioevale«, in: Gritella, G. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 41-88, hier S. 41ff.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>23</sup> Vgl. Mischlewski 1995, S. 140.

haben.<sup>24</sup> Ein Teil der Kapitelle und der Wandmalereien aus der ersten Bauphase sind noch erhalten (Abb. 50), so dass der Unterschied der Höhe zwischen der niedrigen Kirche aus romanischer Zeit und der jetzigen Kirche erkennbar ist. An der nördlichen Seite des dritten Jochs befand sich ein weiterer Turm, der wohl ursprünglich romanische Glockenturm, der jetzt in das Seitenschiff integriert ist.

In der Mitte des 13. Jhd. errichteten die Antoniter von Ranverso den ersten Anbau der Kirche.<sup>25</sup> In dieser zweiten Bauphase wurde die einschiffige Kirche zu einem dreischiffigen Bau erweitert. Dieses fiel stark asymmetrisch aus, wahrscheinlich um den älteren Turm zu integrieren. Die Apsis der ersten Bauphase wurde abgerissen, der quadratische Chor mit Rippengewölben angebaut. Sowohl das bereits vorhandene Hauptschiff als auch die im Vergleich zum Hauptschiff niedrigeren, neu angebauten Seitenschiffe wurden mit Kreuzrippengewölben gewölbt. Über die dritte Bauphase<sup>26</sup> fehlen jedoch urkundliche Nachweise, auch die archäologischen Befunde sind nicht eindeutig, so dass sich diese Phase vermutlich ungefähr vom späten 13. Jhd. bis ins frühe 14. Jhd. erstreckte. Dabei wurden wahrscheinlich die nördliche Seitenkapelle aus der zweiten Bauphase umgebaut und der viereckige Chor angefügt. Die vierte Bauphase<sup>27</sup> fiel in die zweite Hälfte des 14. Jhd. Dabei wurde das gesamte Bauwerk sowohl im Westen als auch im Osten verlängert. An der alten Fassade wurde die Vorhalle angebaut. Der alte viereckige Chor wurde durch einen größeren Chor ersetzt, wodurch sich die Asymmetrie des Bauwerks verstärkte. Um diesen größeren Chor anzupassen, wurde zudem das Hauptschiff des Bauwerks erhöht. Weiterhin wurde die südliche Wand des Seitenschiffs bzw. der jetzigen Kapelle San Biagio erhöht. Auch die östlichen, westlichen und südlichen Wände der Sakristei, die sich auf der Südseite des Chores befinden, dürften in dieser Phase bereits errichtet worden sein. Schließlich wurde auch der vom Innenraum der Kirche nicht zugängliche Raum an der südliche Seite als Teil des Kreuzgangs angelegt.

---

<sup>24</sup> Vgl. Gritella 2001, S. 43.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 44ff.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 46f.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 47ff.

Die fünfte Bauphase bis ca. zur Mitte des 15. Jhd.<sup>28</sup> fällt ungefähr in die Amtszeit Jean de Montchenu d. Ä. von 1430 bis 1459 als Präzeptor von Ranverso. Zunächst wurde der Kreuzgang an der südlichen Seite entfernt. Über der Vorhalle aus dem 14. Jhd. wurde der Winterchor angebaut und ein neuer Dachstuhl errichtet. Dabei gab es noch nicht die später charakteristischen Wimperge. Die Konstruktionen an der südlichen Seite der Fassade, die Wendeltreppe, der Glockenturm und die Räume für den Cellerar und Prokurator waren schon teils im 14. Jhd. errichtet, wurden aber erst nach Fertigstellung der Fassade weiter ausgebaut. Im Jahr 1450 wurde die Kapelle von San Biagio im vierten und fünften Joch des südlichen Schiffs, die Giacomo Jaquerio bzw. seine Werkstatt ausmalte, durch finanzielle Unterstützung von Ludwig von Savoyen errichtet.

Die sechste Bauphase am Ende des 15. Jhd. fällt ungefähr in die Amtszeit Jean de Montchenu d. J. als Präzeptor von Ranverso (1470-1498). Drei Wimperge prägen die Westfassade, auf dem Satteldach sind Fialen aufgestellt und auf dem Gesimse ein Terrakottafries angebracht. Zudem wurden die polygonale Apsis, ein Kreuzgang bestehend aus Terrakottapfeilern und eine neue Wendeltreppe im südlichen Wendelturm gebaut. So erhielt das Bauwerk erst in dieser Bauphase die gegenwärtige Gestalt. Im Winterchor sind Fragmente eines Zyklus mit Wandma-

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 51.

lereien der Sibyllen<sup>29</sup> aus dieser Bauphase erhalten. In der letzten Bauphase<sup>30</sup> am Anfang des 16. Jhd., wahrscheinlich vor dem Jahr 1508 veranlasst durch Abt Théodor de Saint-Chamond (1495-1526), dem die Präzeptorei von Ranverso direkt unterstand, wurde das Äußere des Bauwerks verziert: Die Fläche der Westfassade und die nördliche Wand zieren geometrische Motive, und ein Vordach (*pantalera*) aus Holz schützt die darunterliegenden Wandmalereien. Über dem Dach der Vorhalle ist das Leben des hl. Antonius gemalt.

Im Inneren der Kirche finden sich umfangreiche Wandmalereien aus gotischer Zeit:<sup>31</sup> Vor allem Giacomo Jaquerio, der Hofmaler von Savoyen, bzw. seine

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 62f. Die Sibyllen, über die bereits um 500 v. Chr. durch Heraklit berichtet wurde, waren zunächst weder an einen bestimmten Ort noch an einen lokalen Kult gebunden. Durch Vergil wurde sie als eine auf Christus bezogene Prophetie gedeutet und traten als heidnische Seherinnen auf, die Ankunft Christi vorhersagten. Die Sibyllen wurden schließlich in die christliche Ikonographie eingeführt. Bis zum Ende des Mittelalters war die Bildüberlieferung der Sibyllen mehr als geläufig. Spätestens seit der Mitte des 15. Jhd. begann der Versuch, die Sibyllen, die mit individuellen Attributen dargestellt wurden, mit bestimmten Ereignissen aus dem Leben Jesu zu verbinden. Die ursprüngliche Zahl von zehn Sibyllen erhöhte sich dann auf zwölf. In Frankreich ging ab dem frühen 16. Jhd. die genaue Zuordnung mit Ereignissen aus dem Leben Jesu allmählich verloren, und die Sibyllen dienten zunehmend dekorativen Funktionen. In Italien zwischen 1450 und 1550 erreichte die Darstellung einer oder mehrerer Sibyllen durch humanistisch gebildete oder durch Humanisten beratene Auftraggeber eine schier unübersehbare Fülle, wodurch die Sibyllen einen selbstverständlichen Platz einnahmen. Neben der Funktion als vorchristliche Prophetinnen des Heilsgeschehens dienten die Sibyllen als Repräsentantinnen bestimmter geschichtlicher Epochen und als Zeuginnen glorreicher antiker Vergangenheit. Seit dem letzten Drittel des 16. Jhd. verloren die Sibyllen auch in Italien an Bedeutung und traten noch bis ins 18. Jhd. als konventionelle Darstellungen auf. Vgl. zur Bildüberlieferung der Sibylle Augustyn, W.: »Vom Inhalt zum Dekor. Der französische Sibyllenzyklus in Handschriften und Drucken«, in: Augustyn, W. und Söding, U. (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat*, Passau 2010, S. 405-438, S. 405-438 und Augustyn, W.: »Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550«, in: Bergdolt, K. und Ludwig, W. (Hrsg.): *Zukunftsvoraussagen in der Renaissance*, Wiesbaden 2005, S. 365-435.

<sup>30</sup> Vgl. Gritella 2001, S. 51.

<sup>31</sup> Vgl. Griseri 1965, Griseri, A.: »Sacro/profano. A Ranverso in margine a una traccia di documenti dal 1396 al 1499«, in: *Studi piemontesi* 23 (1994), S. 289-302 und Gritella 2001.

Werkstatt wirkten im Chor, in der Sakristei neben der Chor, der Kapelle von San Biaggio im vierten und fünften Joch des südlichen Schiffs und der kleinen Kapelle im ehemaligen Glockenturm, die durch Jean de Montchenu d. Ä. gestiftet wurde. Die Malereien an der oberen Hälfte der nördlichen Wand im Chor zeigen das Leben des hl. Antonius von Giacomo Jaquerio. An der unteren Hälfte der nördlichen Wand befindet sich eine schmale Nische, die durch zwei Eingänge zur Sakristei flankiert ist. Die Wandmalereien eines Schmerzensmannes in der Nische und jeweils eines Schmerzmannes und eine Auferstehungsszene auf den Tympana der Eingänge dürften nicht auf Jaquerio, sondern auf einen Maler aus früheren Zeiten zurückgehen. An der südlichen Wand, an der Jaquerio seinen Namen vermerkte, befinden sich eine thronende Mutter Gottes, verschiedene Heilige und Propheten. In der unteren Schicht der Wandmalerei von Jaquerio sind Fragmente älterer Wandmalereien erkennbar. Die Wandmalerei der Sakristei, die Kreuztragung, die Verkündigung, die vier Evangelisten, Christus am Ölberg und der hl. Petrus und der hl. Paulus sind in einem besonders guten Zustand erhalten. In der kleinen Kapelle im ehemaligen Glockenturm wurde die Kreuzigung mit dem Erzengel Michael sowie dem Stifter Jean de Montchenu d. Ä. gemalt. In den Seitenkapellen des nördlichen Seitenschiffs sind die gotischen Wandmalereien aus früherer Zeit erhalten: In der Kapelle von Maria Magdalena im ersten Joch ist das Leben der hl. Maria Magdalena dargestellt, in der Marienkapelle im vierten Joch das Leben Mariens. Auf der Wand des Hauptschiffs ist eine eingerahmte Wandmalerei mit einer thronenden Maria und dem hl. Antonius und dem hl. Bernardino da Siena durch einen unbekanntem Maler nach Giacomo Jaquerio angebracht. Schließlich sind an den beiden Wänden im dritten Joch des Hauptschiffs Bildprogramme mit verschiedenen Heiligen am Ende des 12. Jhd. erkennbar.

### **3.1.3 Die Westfassade**

Die Westfassade (Abb. 48) ist eine hochkantige Fassadenfläche mit einem Satteldach, dessen First und Traufen durch drei Fialen betont werden. Das Gesims schmückt ein Bogenfries (Abb. 51). Die Sockelzone der Fassade und die darüber sich erhebende Mauerfläche trennt ein mehrgliedriges Gebälk. Unter dem Vor-

dach erstreckt sich die Fassade in einen oberen, einen mittleren und einen unteren Bereich: Während die Westwand des Winterchors den oberen Bereich der Kirchenfassade einnimmt, bestimmt eine Vorhalle, die vor den Vordertüren der Präzeptoreikirche eingerichtet ist, den unteren Bereich der Kirchenfassade. Der mittlere Bereich besetzt den schmalen Bereich über der Vorhalle bis zur unteren Seite des Fensters im Winterchor. Die Vorhalle erschließen drei Portale. Jedes Portal wird durch Tympanum und Wimperg überfangen: Über jeder Öffnung befindet sich ein Tympanum, dessen Fläche aus einem flachen Spitzbogen über einem Kreissegment besteht. Da die Wimperge mit Fiale, deren Dächer mit einem Ornament aus mit zwei ineinander verflochtenen Bändern bemalt sind (Abb. 52), ungewöhnlich spitzwinklig und länglich verlaufen, bestimmen diese Wimperge den Eindruck der Fassade. Die fast bis zum Schutzdach reichende Trias der Wimperge begründet den profilierten Eindruck der Fassade. Die Fiale auf dem mittleren, nicht exakt axialsymmetrischen, sondern geringfügig nach rechts versetzten Wimperg steht vor einer kleinen Fensterrose, die in der Giebelzone der Fassade eingelassen ist. Insgesamt drei Monoforien sind an beiden Seite des zentralen Wimpergs und im linken Teil der Fassade angebracht.

Jedes Tympanum ist mit einer Wandmalerei versehen: Auf dem zentralen Tympanum ist als Symbol Christi das Monogramm YHS in einer Sonnenscheibe angebracht, das rechts und links zwei Engel mit Spruchband begleiten (Abb. 53). Innerhalb des linken Tympanums befindet sich ein Wappenschild mit dem Wappen der Familie Montchenu, einem von links oben nach rechts unten laufenden Zackenband. Der Wappenschild wird von zwei Engeln getragen (Abb. 54). Das rechte Tympanum ist stark beschädigt, so dass sich das Thema der Malerei nicht mehr erkennen lässt (Abb. 55). Auf dem zentralen Wimperg (Abb. 56) befindet sich ein Wappen von Vittorio Amedeo III. von Savoyen aus dem Jahr 1776.<sup>32</sup> Während unter dem Wappen von Vittorio Amedeo III. der lateinische Ausspruch »HUMBERTUS FUNDATOR«<sup>33</sup> eingefügt ist, sieht man über dem Wappen des

<sup>32</sup> Vgl. Ottaviano, M.: »La Tau e il fuoco. Il restauri degli intonaci decorati della facciata chiesa di Sant'Antonio di Ranverso«, in: Gritella, G. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 225-234, hier S. 233.

<sup>33</sup> Vgl. Gritella (Hrsg.) 2001, S. 233, Abb. 232.

Mauritius-Ordens ein gemeißeltes Steinwappen, auf dem der Doppeladler als Symbol des Heiligen Römischen Reichs abgebildet ist<sup>34</sup>. Die Ränder des Wimpergs sowie deren Pfeiler sind mit gestanzten Pflanzen- sowie geometrischen Friesen aus fuchsrotem Terrakotta umrandet. Die Muster beruhen jeweils auf Trauben-, Feigen-, Eichen- sowie vierblättrigen spitzen Kleeblättern innerhalb eines Rhombus sowie auf der Tornado und dem Rundholz (Abb. 57).<sup>35</sup>

Die ziegelrote Giebelzone im oberen Bereich der Fassade ist mit einem Gitter (Abb. 58) zugedeckt, dessen Felderungen mit illusionistisch gemalten Diamantquadrern, deren Kanten sich nach unten richten, besetzt scheinen. Es ist ein miteinander durch Stege verbundenes, auf der Spitze stehendes Quadrat umrandetes, aus zwei, miteinander regelmäßig verschlungenen Seilen gewundenes Ornament zu erkennen; die quadratischen Flächen sind mit einer Rosette besetzt. Die Grenze zwischen dem oberen und dem mittleren Bereich ist schließlich mit Terrakottafriesen umrandet (Abb. 59). Über einem zwischen zwei glatten Steinlagen gefassten »Deutschen Band« verläuft ein Fries aus gleichartigen Kleeblattbögen, darüber getrennt durch glatte Bänder, ein Fries aus kleinen Rautenkreuzen und fächerförmigen Blättern. Den Abschluss bilden Kehle, Wulst und Deckplatte.

Der mittlere Bereich der Fassade ist mit illusionistisch gemalten Diamantquadrern, deren Seiten sich nach unten richten, besetzt (Abb. 60). Die Fensterrose flankiert beidseitig jeweils das Symbol des Antoniter-Ordens, nämlich das »T« samt drei Flammen des Feuers im Blumenkranzrahmen (Abb. 61). Im Ganzen vermittelt die Fassade, die auf die genannte Weise vielfältig dekoriert ist, einen prachtvollen, doch zugleich auch beschwingten Eindruck.

Die Fassade der Antoniter-Präzeptoreikirche wurde, wie im Bauverlauf geschildert wurde, mehreren An- sowie Umbauten unterzogen.<sup>36</sup> Gritella gliederte

---

<sup>34</sup> Siehe Kapitel 1.5.2.

<sup>35</sup> Vgl. zur Klassifikation verschiedener Terrakottafriesen in der Antoniter-Präzeptorei von Ranverso Gritella, G.: »Le terrecotte di Ranverso. Il repertorio decorativo fittile e le tipologie laterizie«, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 259-283.

<sup>36</sup> Vgl. Gritella, G.: »Il colore del gotico. La facciata della chiesa: gli elementi architettonici e decorativi«, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio*

den Bauverlauf der Fassade in sechs Bauphasen statt sieben Bauphasen wie für die gesamte Kirche (Abb. 62). Der ersten Phase entstammt die ursprüngliche einfache Fassade der romanischen Basilika mit einem einzigen Kirchenschiff (Abb. 62-1), die spätestens im Jahr 1188 durch Humbert III. von Savoyen gestiftet worden war. In der zweiten Phase ab der ersten Hälfte des 13. Jhd. wurden die nördliche sowie die südliche Seite der Fassade ergänzt, während das Kirchenschiff selbst nicht erweitert wurde (Abb. 62-2). In der dritten Phase im 14. Jhd. fand ein großer Umbau statt, bei dem die einschiffige romanische Kirche zu einer dreischiffigen Kirche erweitert, gotisch ausgebaut und mit einer Vorhalle versehen wurde (Abb. 62-3).

In der vierten Phase (Abb. 62-4), während der Amtszeit Montchenus d. Ä. im 15. Jhd., wurde schließlich im Westen neugestaltet: Der Winterchor mit der Fensterrose wurde über die Vorhalle gebaut. Jedoch war die damalige Fassade weder mit Wimpergen noch Fialen über dem Satteldach versehen und fiel daher eher bescheiden aus. In der fünften Phase am Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 62-5) wurden dann die charakteristischen Wimperge sowie die Fialen über dem Satteldach hinzugefügt, während die Wandmalerei, die Wappen mit dem Doppeladler sowie das hölzerne Schutzdach erst in der sechsten Phase (Abb. 62-6), während der Regierungszeit des Abtes Théodor de Saint-Chamond (1495-1526) am Beginn des 16. Jhd. folgten, womit die Fassade ihre heutige Gestalt erhielt. Montchenu d. J., der Stifter der Fassade, hatte vermutlich die Absicht, die schlichte Fassade aus der Zeit seines Großonkels Montchenu d. Ä. prunkvoller zu gestalten. Auf diese neu renovierte Fassade wurde der Wappenschild der Familie Montchenu auf dem linken Tympanum angebracht, um die Memoria des Stifters zu sichern.

Die Präzeptoreikirche von Ranverso wurde, wie andere mittelalterliche Bauwerke im Piemont, umfänglich restauriert. 1858 entschied man sich dafür, sowohl die Vorhalle als auch das Innere der Kirche durch den Maler Giuseppe Gardino im neogotischen Stil ausmalen zu lassen, so dass ein Teil der Mörtelfläche

---

*di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 137-169, hier S. 137-144.

ohne besondere Rücksicht entfernt wurde.<sup>37</sup> 1908 wurde auf Befehl König Vittorio Emanuele III., der auch der Souverän des Ritterordens der hl. Mauritius und Lazarus war, ein weiteres Restaurierungsprojekt durch Paolo Boselli in Angriff genommen, so dass keine weiteren neogotischen Überformungen mehr vorgenommen wurden. Boselli benannte Alfredo d'Andrade, den Superintendenten für die Monumente im Piemont, als Koordinator des Restaurierungsprojekts, und den Ingenieur Cesare Berteà, Inspektor an der *Soprintendenza*, als Direktor für die Arbeiten. Letzteren wurde bei der Ausführung freie Hand gelassen, während Boselli als Leiter des Projektes verblieb. Die erste Phase der Restaurierungsarbeiten endete 1916 mit dem Tod Andrades, im folgenden Jahr wurde das Projekt unter der neuen Leitung Berteas dann weitergeführt.<sup>38</sup>

Die Fassadengestalt vor der Restaurierung durch Andrade und Berteà ab 1908 ist auf einem Foto von Secondo Pia aus dem Jahr 1887 (Abb. 63) erhalten.<sup>39</sup> Dies zeigt, dass die Fassadengestalt aus der Zeit Théodore de Saint-Chamond durch die Restaurierung am Anfang des 20. Jhd. nicht wesentlich verändert wurde. Nur die Fiale über dem linken Wimperg dürfte im Zuge der Restaurierung im 19. Jhd. neu aufgesetzt worden sein. Diese fehlt auf einem Aquarell von Giovanni Battista de Gubernatis aus dem Jahr 1798 (Abb. 64) und ebenso auf einer Radierung von Giacinto Maina ungefähr aus dem Jahr 1840 (Abb. 65).

---

<sup>37</sup> Vgl. Gritella 2001, S. 108ff.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 107f.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 109.

### 3.2 Der Stifter Jean de Montchenu der Jüngere und das *Liederbuch Jean de Montchenus*

Das Leben des Stifters, Jean de Montchenus d. J., ist einigermaßen geklärt.<sup>40</sup> Zuzufolge der *Généalogie de la Famille de Montchenu* von Allard war dieser Antoniter, der zweite Sohn von Philibert de Montchenu, Neffe zweiten Grades von Jean de Montchenu d. Ä., und der Bonne de Rivoire, Tochter von Pierre de Rivoire, des Herrn von Romanieur und Brusols.<sup>41</sup> Am 18. April 1460 disputierte er zusammen mit seinem Großonkel, Jean de Montchenu d. Ä., gegen Antoine Alamand in der Angelegenheit des Abtes von Saint-Antoine-en-Viennois sowie des Präzeptors von Parma<sup>42</sup> und wurde im gleichen Jahr zum Apostolischen Protonotar ernannt.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Über das Leben Jean de Montchenus d. J. vgl. Bonivard, F.: *Chroniques de Genève*, Bd. 2, hrsg. v. Revilliod, G., Genève 1867, Kap. 6-8, Allard, G.: *Généalogie de la Famille de Montchenu*, Grenoble 1698, S. 10, Sainte-Marthe, D. de: *Gallia christiana*, Bd. 2, Paris 1720, Sp. 928, Hauréau, J.-B.: *Gallia christiana*, Bd. 16, Paris 1865, Sp. 581, Roche, A.: *Armorial généalogique et biographique des évêque de Viviers*, Bd. II, Lyon 1894, S. 89-97 und Maillet-Guy, L.: »Jean de Montchenu. Antonin et évêque de Viviers«, in: *Bulletin statistique de la Drôme* 39 (1905), S. 185-195 zit. n. Porcher, J.: »Notice historique«, in: Thibault, G. (Hrsg.): *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Paris 1991, S. XV-XXIII. Allerdings ist bezüglich der Darstellung Jean de Montchenus d. J. bei Roche Vorsicht geboten, da Roche Montchenu d. J. mit d. Ä. gleichsetzte, während die beiden, wie Maillet-Guy urkundlich nachgewiesen hat, zwei verschiedene Antoniter mit gleichlautendem Namen waren. Roche stellte auch dar, dass Montchenu d. J. auf einer Reise nach Neapel durch Seeräuber gefangen und sieben oder acht Jahre eingesperrt wurde. Die dadurch verursachte Leerstelle auf dem Bischofsstuhl von Viviers wurde durch Claude de Tournon vertreten. Während auch Mas Latrie die Vertretung durch Tournon erwähnt, gibt es keinen Beleg für die Gefangennahme Montchenu d. J. durch Seeräuber (vgl. Mas Latrie, J.: *Trésor de chronologie d'histoire et de géographie pour l'étude et l'emploi des documents du moyen âge*, Paris 1889, Sp. 1516 zit. n. Maillet-Guy 1905, S. 189).

<sup>41</sup> Vgl. Allard 1698, S. 10.

<sup>42</sup> Vgl. Reg. Vatic. 476, f. 123 zit. n. Porcher 1991, S. XVII.

<sup>43</sup> Vgl. Reg. Vatic. 515, f. 257v zit. n. ebd. In dieser Urkunde wird Jean de Montchenu als Doktor des Kirchenrechts genannt.

Anfang 1468 erscheint der Name Montchenu d. J. als Vertreter sowie Berater Jean Louis von Savoyen, des Bischofs von Genf.<sup>44</sup> Am 22. April 1470 wurde Montchenu d. J. aufgrund einer Supplik von Amadeus IX. von Savoyen und dessen Ehefrau Yolande durch Papst Paul II. vom Präzeptor von Rom zum Cellerar des Antoniter-Ordens und damit auch gleichzeitig zum Präzeptor von Ranverso ernannt.<sup>45</sup> Der Sitz des Präzeptors von Ranverso war seit 1323 mit der Position des Cellerars, der nach dem Abt zweitwichtigsten Stelle im Orden, vereinigt.<sup>46</sup> Nachdem Montchenu d. Ä. wegen des Altars sein Amt 1459 aufgegeben hatte,<sup>47</sup> hatte Jean de Romagnanis bis zu seinem Tod das Präzeptorat von Ranverso inne, so dass diese renommierte und einflussreiche Position im Antoniter-Orden wieder einem Mitglied der Familie Montchenu übertragen wurde.<sup>48</sup>

Montchenu d. J. war außerordentlich aktiv in der savoyischen Politik und fungierte als Sprecher Jean Louis von Savoyen, des Bischofs von Genf, der als Schwager der Herzogin Yolande von Savoyen großen Einfluss auf den savoyischen Hof ausgeübt hatte. Montchenu d. J. stand in der Gunst Jean Louis von Savoyens und »regierte und besaß [diesen] völlig«<sup>49</sup>. Mehrere Chroniken berichten über sein außerordentliches Verhalten:<sup>50</sup> Während den Burgunderkriegen bestand Uneinigkeit darüber, ob Savoyen mit Frankreich oder Burgund koalieren sollte. Montchenu d. J., der wie Yolande an der Seite Burgunds stand, nahm trotz seiner geistlichen Aufgaben zusammen mit seinem Landesherrn, Jean Louis von Savoyen, an der Besetzung von Lüttich am 30. Oktober 1468 teil – ein kriegerischer Akt, für den Montchenu d. J. durch Sixtus IV. am 13. Juni 1472 die Absolution erhielt.<sup>51</sup> Dieses besondere Verhältnis Montchenus d. J. zu Jean Louis von Savoy-

---

<sup>44</sup> Vgl. Borel, F.: *Les foires de Genève au XV<sup>e</sup> siècle*, Genf 1892, S. 158 zit. n. Porcher 1991, S. XVII.

<sup>45</sup> Vgl. Reg. Suppl. 655, f. 192v zit. n. Porcher 1991, S. XVII.

<sup>46</sup> Vgl. Abschnitt 1.4.1.

<sup>47</sup> Vgl. hier Kapitel 2.2.2.

<sup>48</sup> Vgl. Maillet-Guy 1905, S. 190.

<sup>49</sup> De Commynes, P.: *Mémoires*, Bd. 2, hrsg. v. Calmette, J. und Durville, G., Paris 1924, S. 124, Übersetzung N. C. (vgl. auch Porcher 1991, S. XVII).

<sup>50</sup> Vgl. vor allem Bonivard 1867, Kap. 8-9 zit. n. Porcher 1991, S. XVIII, XX.

<sup>51</sup> Vgl. Porcher 1991, S. XVIII.

en bemerkte König Ludwig XI., der ältere Bruder von Yolande, so dass sich dieser zuerst mit Montchenu d. J., dann mit dessen Herrn, Jean Louis von Savoyen, um Schlichtung bemühte. Nachdem Karl der Kühne am 22. Juni 1476 in der Schlacht bei Murten eine schwere Niederlage erlitt und die Herzogin Yolande entführen ließ, führte Montchenu d. J. Jean Louis von Savoyen zum Lager Ludwigs XI. und überzeugte diesen, dass er den jungen Herzog Philibert I. von Savoyen an Ludwig XI. übergeben sollte.<sup>52</sup>

Im Juli 1477 gelang es Montchenu d. J. als Gesandter Königs Ludwigs, ein Bündnis mit Franz I. von Bretagne zu schließen.<sup>53</sup> Im selben Jahr wurde er zum Dank durch Sixtus IV. zum Bischof von Agen ernannt, während er weiterhin die Doppelfunktion im Antoniter-Orden behielt, da er Roche zufolge nicht auf die damit verbundenen Einkünfte verzichten wollte.<sup>54</sup> Jedoch musste sein Bischofsamt am 3. Juli 1478 von Agen nach Viviers transferiert werden, weil das Kapitel nicht ihn, sondern Pierre Dubois unterstützte.<sup>55</sup> Als Bischof von Viviers wandte er viel Zeit für Klagen auf und verursachte diverse Streitigkeiten.<sup>56</sup> Am 30. Januar 1493 wurde er schließlich gebannt und suspendiert.<sup>57</sup> Nach dem Tod Jean de Montchenu d. J. wurde auch die Präzeptorei von Ranverso mit dem Kloster in

---

<sup>52</sup> Vgl. Guichenon, S.: *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, Bd. 2, Turin 1778, S. 140 zit. n. Porcher 1991, S. XVIII.

<sup>53</sup> Vgl. Lobineau, G. A.: *Histoire de Bretagne*, Bd. 1, Paris 1707, S. 729 zit. n. Porcher 1991, S. XX.

<sup>54</sup> Vgl. Maillot-Guy 1905, S. 191.

<sup>55</sup> Vgl. Sainte-Marthe 1720, Sp. 928, Hauréau 1865, Sp. 581 zit. n. Porcher 1991, S. XX.

<sup>56</sup> Zum Beispiel stritt er mit den Äbten von Cruas und Saint-Antoine, die ihm vorwarfen, dass er trotz seines Bischofsamtes weiterhin den Sitz des Cellerars von Saint-Antoine sowie die Präzeptorei von Ranverso innehatte und zudem sogar noch die Präzeptorei von Troyes zu erwerben versuchte. Dann stritt er auch mit den Bewohnern von Viviers, die gegen die belegte grundlose Schenkung protestiert hatten (vgl. Hauréau 1865, Sp. 581 zit. n. Porcher 1991, S. XX). Im Prozess am 23. Juli 1493 vertrat ihn sein uneheliches Kind Jean Trobat (vgl. Les Archives de la Drôme, E. 3444: 23 Juli 1493 zit. n. ebd.).

<sup>57</sup> Vgl. Maillot-Guy 1905, S. 191, der auf »C. 214, fonds de St-Antoine, Archives du Rhône« hinweist, wobei diese Bezeichnung umbenannt wurde und nicht mehr aktuell ist.

Saint-Antoine vereinigt und am 15. November 1497 an Abt Théodore de Saint-Chamond übergeben.<sup>58</sup>

Jean de Montchenu d. J. ist insofern in den bisherigen Forschungen bekannt, als er das »Liederbuch Jean de Montchenus« (Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Rothschild MS 2973) (Abb. 66) in Auftrag gab. Der Codex enthält Liebeslieder auf 72 Folia, davon zwölf Lieder in italienischer, ein Lied in spanischer sowie 30 Lieder in französischer Sprache. Bemerkenswert ist, dass dieser Codex nicht aus dem üblichen Rechteck, sondern bei der Öffnung aus zwei einander gegenüberliegenden Herzformen, die eine gemeinsame Seite bilden, besteht.<sup>59</sup> Die Rahmen der Folia sind mit Schnörkeln, Früchten, Blumen, Tieren, Insekten sowie Figuren verziert, während zwei Folia, Fol. 1 sowie Fol. 3 V<sup>o</sup>, Bilder zeigen.

Die Fläche des Fol. 1 (Abb. 67) ist zweigeteilt: Im unteren Bereich befindet sich ein von zwei Engeln getragener gevierter Rosstirnschild. Von der linken oberen Ecke zur rechten unteren Ecke verläuft ein diagonales, schwarzes dornförmiges Band, das die Familie Montchenu bezeichnet, mit dem goldenen T, der Initiale der Antoniter, auf einem weinroten Hintergrund. Demgegenüber sind auf der linken unteren Ecke sowie der rechten oberen Ecke mehrere azurblaue senkrechte Linie vor einem goldenen Hintergrund angebracht, wodurch die Familie Ternier bezeichnet wird. Auf dem oberen Schildrand ruht ein schwarzer Hut als Kennzeichen eines Apostolischen Protonotars. Dieses Wappen zeigt, dass dieser Codex durch Montchenu d. J., den Stifter der Fassade der Antoniter-Präzeptorei von Ranverso, in Auftrag gegeben wurde, und zwar zwischen dem 14. Juni 1460, seiner Ernennung zum Apostolischen Protonotar, und 1477, seiner Ernennung zum Bischof von Agen.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 190f.

<sup>59</sup> Über den Codex »Liederbuch Jean de Montchenus« (BnF. Ms. Rothschild 2973) vgl. Dufay, G. und Ockeghem, J.: *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Valencia 2010, Avril, F. und Reynaud, N.: *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris 1993, S. 216f. und Picot, É. und De Rothschild, J.: *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, Bd. 4, Paris 1912, S. 314-317 zit. n. Porcher 1991.

Im oberen Bereich des Fol. 1 sind nebeneinander zwei Frauengestalten dargestellt. Links schwebt eine auf ein Rad steigende Fortuna mit Flügeln<sup>61</sup>: Sie hält in der rechten Hand einen Spiegel, zu dem sie ihr Gesicht richtet, sowie ein Schwert in der linken Hand. Ihre leuchtende rechte Hälfte symbolisiert Glück, ihre linke Hälfte im Schatten Unglück. Über der Fortuna schwebt wiederum Amor als Cupido in der Aureole, der in Richtung einer Dame einen Pfeil schoss, die an der rechten Seite im Hintergrund mit Wiese, Wald und Bergen steht, raffiniert gekleidet ist und einen Hennin trägt. Die Dame, deren Brust ein Pfeil durchdringt, schließt ihre Augen halb und hält ihre Hände hoch. Amor wirkt von der Erwartung der Liebe getroffen, während Fortuna anhand des Spiegels voraussagt, wie diese Liebe ausfallen wird. Die Illustration auf Fol. 3 V<sup>o</sup> (Abb. 68) zeigt die Folgen dieses Geschehens. In einem Raum, der durch mit Gold bestickte, prunkvolle rote sowie blaue Wandtücher dekoriert ist, lehnt sich eine Dame an einen jungen Mann.

Die Miniaturen dieses Codex sollen durch einen savoyischen Maler aus dem Kreis Jean Louis von Savoyen erstellt worden sein. Porcher erwähnt, dass die Körperhaltung, das weiche und ruhige Benehmen und die Gesichtslinien der Menschenfiguren des Liederbuchs an diejenigen des Stundenbuchs Jean Louis

---

<sup>60</sup> Vgl. Porcher 1991, S. XVI, XXI. Der Wappenschild Jean de Montchenu d. J. überdeckt auch in einem sehr luxuriös illustrierten Stundenbuch (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat.760) vielfach die originalen Wappenschild. Dieses Stundenbuch wurde nämlich durch Marie de Savoie, die Schwester Louis de Savoies sowie Gemahlin Philippe-Marie Viscontis, beauftragt und durch einen milanesischen Maler zwischen 1428 und 1447 illustriert. Nachdem es anscheinend später Jean de Montchenu d. J. geschenkt wurde, ging es in den Besitz von Claude de Tournon, seinem Nachfolger als Bischof von Viviers, über (vgl. ebd., S. XVI).

<sup>61</sup> Vgl. Appuhn-Radtke, S.: »Fortuna«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. X 2005, Sp. 271–401, hier Sp. 291-314f., in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?ol-did=97610> [28.01.2018]. Die Fortuna wurde im 15. Jhd. immer als Verteilerin von Glücksgaben betrachtet, deren bildliche Darstellung als Verteilerin von Glück und Leid in der Liebe man bereits bei einem Hochrelief von Pedros Grabmal in der Abtei Alcobaça (1361-67) findet, auf dem sich Fortuna wie ein das tragische Liebesgeschehen von König Pedro und seiner Mätresse Ines de Castro schilderndes Maßrad bewegt.

von Savoyen (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9473)<sup>62</sup> zwischen 1440 und 1465 erinnern.<sup>63</sup> Die Ausstattung des Liederbuches zeigt Stilelemente, die aus burgundisch-französischen sowie lombardischen Handschriften bekannt sind und für Savoyen als Region des Übergangs zwischen den nördlichen und südlichen Alpen charakteristisch sind. Die raffinierte Kleidermode der weiblichen Figuren ist durch die burgundische Mode geprägt, während der Rosstirnschild und der nackte Amor italienisch anmuten.<sup>64</sup> Zudem ist auch die Rahmendekoration nicht, wie im französischen Kulturraum üblich, blau, sondern eher wie im italienischen Kulturraum durch warme Farben betont.

Die ungewöhnliche Herzform wurde nicht nur als Bildmotiv innerhalb der Malerei oder in Miniaturen, sondern ebenso auch zum Zweck der Außengestaltung von Codices im 15. Jhd. verwendet. Das Liederbuch Montchenus d. J. ist kein exklusives Beispiel: Das Stundenbuch von Amiens (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 10536)<sup>65</sup> (Abb. 69) stammt ebenfalls aus dem 15. Jhd. Das aus mandelförmigen Folia bestehende Stundenbuch ergibt nach der Öffnung eine Herzform. Der ebenso aus mandelförmigen Folia bestehende Herzcodex findet auch wiederum in den zwei Porträts eines Mannes als Bildmotiv Verwendung: je ein »Porträt eines Mannes« um 1480 aus der National Gallery in London (Abb. 70) und ebenso um 1480 im Metropolitan Museum of Art in New-

<sup>62</sup> Vgl. Leroquais, V.: *Les livres d'heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, Bd. 1, Paris 1927, S. 293-298, Mugnier, F.: *Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie*, Moutiers 1894, S. 79-102 und Porcher, J.: »Les enlumineurs des ducs de Savoie«, in: *Revue de Savoie* 8 (1954), S. 235-242.

<sup>63</sup> Zum Beispiel f. 64v, f. 76v, f. 164, f. 183v, f. 196. Auch weist Porcher auf die Ähnlichkeit mit der ersten der zwei Miniaturen des Codex »Histoire de Merlin« (Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr.91) hin, der durch Jean von Savoyen in dem Zeitraum, als Jean de Montchenu d. J. als apostolischer Protonotarius tätig war, beauftragt worden war. Der Maler dürfte daher aus demselben Umkreis wie der Maler des Liederbuches stammen, während sein Stil sowohl französische Elemente aufweist als auch an den lombardischen Maler Christoforo de Predis erinnert (vgl. Porcher 1991, S. XXf.).

<sup>64</sup> Vgl. Avril/Reynaud 1993, S. 217.

<sup>65</sup> Vgl. zum Stundenbuch von Amiens Leroquais 1927, S. 337f. und Marrow, J. H.: *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the late middle Ages. The Play of Illusion and Meaning*, Leuven 2005, S. 5, 34.

York, die beide eine fast identische Ikonographie zeigen und vom Meister von Sainte-Gudule hergestellt worden sein dürften. Hier wird die Büste eines jungen Mannes, der als Chorherr des Kapitels der heiligen Gudula von Brüssel gekleidet ist und in beiden Händen einen Herzcodex hält, vor dem Hintergrund einer Landschaft mit Kathedrale abgebildet, da das Attribut des heiligen Augustinus, nach dessen Regel der Chorherr lebte, das Herz mit Feuer war.<sup>66</sup> Der Codex von Pesaro (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms.1144,)<sup>67</sup> (Abb. 71) ist insofern beachtenswert, als das Buch ebenso wie das Liederbuch Montchenus d. J. herzförmig ist, dabei zeitlich früher ausgeführt und somit als ein Vorbild für das Werk Montchenus d. J. gedient haben könnte.

Jedoch bestehen alle weiteren genannten Codices aus mandelförmigen Folia und ergeben erst nach der Öffnung eine Herzform, die in diesem Zeitraum eine anscheinend recht verbreitete Gestalt war. Demgegenüber stellte das Liederbuch Montchenus d. J. bereits im geschlossenen Zustand eine Herzform und dann nach der Öffnung zwei nebeneinanderliegende Herzformen dar, so dass dieses Liederbuch durch eine originelle und auffallende Gestaltung hervorsteicht. Deutlich später nach der Entstehung dieses Liederbuchs zwischen 1460 und 1477 hat auch der Herzcodex von Kopenhagen (Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Thott 1510 4<sup>o</sup>; Abb. 72)<sup>68</sup>, der als früheste Sammlung dänischsprachiger Balladen ab der zweiten Hälfte des 16. Jhd. am dänischen Königshof populär war, noch dieselbe Form aus mandelförmigen Folia, die nach Öffnen herzförmig ist.

Porcher, der das Liederbuch Montchenus d. J. untersuchte, erwähnt, dass die doppelte Herzform des Codex auf Montchenu d. J. selbst, also den Auftraggeber, zurückgehe.<sup>69</sup> Als Quelle zitiert Porcher einen Abschnitt aus dem Werk »Le

---

<sup>66</sup> Vgl. dazu Bastelaer, van, R.: »Note sur quelque peintures du maître anonyme dit »de Saint-Gudule«, in: *Bulletin de la Classe des beaux-arts de l'Academie royale de Belgique* 6 (1924), S. 16-25, Davies, M.: *National Gallery Catalogue. Early Netherlandish School*, London 1968 und Porcher 1991, S. XXII.

<sup>67</sup> Vgl. zum Liederbuch von Pesaro Ivanoff, V.: *Das Pesaro-Manuskript*, Tutzing 1988.

<sup>68</sup> Vgl. Pedersen, V. A.: *Dansk litteraturs historie: 1100-1800*, Bd. 1, Kopenhagen 2007, S. 149f.

<sup>69</sup> Vgl. Porcher 1991, S. XXIII.

Champion des Dames«, das zwischen 1441 und 1442 durch Martin le Francs verfasst wurde. Le Francs schreibt: »comment aucuns notables ambassadeurs entrèrent en la chapelle d'Amour où dame Charité fait l'office et service comme abbesse et présentèrent à l'autel deux cœurs ensemble par miracle soudés«. Als also einige bemerkenswerte Botschafter die Kapelle der Liebe betraten, richtete dort die Dame der Caritas als Äbtissin einen Gottesdienst aus. Sie wandte sich dem Altar der zwei durch das verbindende Wunder verschweißten Herzen zu. Nach Piaget sollte diese Vorstellung der verschweißten Herzen eine Andeutung für den Vertrag von Arras im Jahr 1435 gewesen sein, in dessen Zusammenhang Le Francs eine bestimmte Rolle gespielt haben soll.<sup>70</sup> Le Francs fungierte ebenso als Apostolischer Protonotar für den Gegenpapst Felix V., den vormaligen Herzog von Savoyen, Amadeus VIII., so dass Montchenu d. J., der eine enge Beziehung zum savoyischen Hof unterhielt, »Le champion des dames« sicherlich bekannt gewesen sein dürfte.<sup>71</sup> Die Hypothese Porchers bietet damit weiterführende Hinweise auf eine mögliche Vorlage für Montchenu d. J. an – jedoch ohne weitere urkundliche Belege. Auf jeden Fall stellt das Liederbuch Montchenus d. J. ein Einzelstück dar, da die doppelte Herzform im Unterschied beispielsweise zu der Gestaltung des Kopenhagener Herzcodex nicht mehr rezipiert wurde. Es ist nicht beweisbar, wer letztlich, Jean de Montchenu d. J. oder der ausführende Künstler, diese einzigartige Form für einen Codex gewählt hat.

---

<sup>70</sup> Vgl. Piaget, A.: *Martin le Franc, prévôt de Lausanne*, Lausanne 1888, S. 89.

<sup>71</sup> Vgl. Porcher 1991, S. XXII f.

### 3.3 Die Fassade der Präzeptoreikirche von Ranverso in der Stilentwicklung der gotischen Kirchenfassade im Piemont

Mit Verweis auf einen Abschnitt des »Viaggio romantico pittoresco« von Mosto Paroletti (1824), in dem es »*d'un bellissimo gotico, pero alquanto singolare*« heißt<sup>72</sup>, betont Donato die originelle Gestalt und die außerordentliche und einzigartige Wirkung der Fassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso. Jedoch wird in den bisherigen Betrachtungen nicht genau erklärt, worin diese außergewöhnlichen Charakteristika bestehen. Tosco führt aus, dass die Forschung über spätgotische Architektur im Piemont des 15. Jhd. trotz der beachtenswerten Quantität der erhaltenen Werke seit 40 Jahren stagniere und sich seit 1964, als Angela Romanini der piemontesischen Gotik bescheinigte, dass diese »*quasi del tutto sconosciute*«<sup>73</sup> sei, nicht sonderlich weiterentwickelt habe.<sup>74</sup> Tatsächlich bleiben Forschungen über einzelne Bauwerke eher allein, und es fehlen, bis dies durch Tosco und andere in den letzten Jahren in Angriff genommen wurde, sowohl eine historische Übersicht gotischer Architektur im Piemont als auch stilistische Analysen, die die piemontesische Architektur in den Zusammenhang gotischer Architektur einordnen.<sup>75</sup> Mit Blick auf die Antoniter-Präzeptoreikirche von

<sup>72</sup> Vgl. Donato, G.: »L'architettura e i suoi complementi. Uno sguardo sui due versanti alpini«, in: Castelnovo, E., Pagella, E. und Rossetti Brezzi, E. (Hrsg.): *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Genf, Mailand 2006, S. 44-83, hier S. 47.

<sup>73</sup> Romanini, A. M.: *L'architettura gotica in Lombardia*, Bd. I, Mailand 1964, S. 278.

<sup>74</sup> Vgl. Tosco, C.: »L'architettura religiosa nell'età di Amedeo VIII«, in: Tosco, C. und Davico, M. (Hrsg.): *Architettura e insediamento nel trado medioevo in Piemonte*, Turin 2003, S. 71-114, hier S. 71.

<sup>75</sup> Vgl. zur allgemeinen Übersicht über gotische Architektur im Piemont Mallè, L.: *Le arti figurative in Piemonte. Dalla preistoria al Cienquecento*, Bd. I, Turin 1972, Tosco 2003 und Donato 2006. Zur Auffindung der betreffenden Bauwerke waren eher die elektronische Ressource Archocarta. Carta Archeologica del Piemonte von La Direzione del Gruppo Archeologico Torinese (<http://archeocarta.org/>), die historisch wichtige Bauwerke im Piemont behandelt, oder Reiseführer, die sich in den letzten Jahren vermehrt dem Valle di Susa widmen, hilfreich. Für eine im geographischen Rahmen begrenzt systematische Bearbeitung siehe Zonato, A.: *Itinerari di arte religiosa alpina. Valle di Susa*, Borgone Susa 2012. Gotische Bauten in der Provinz Cuneo bearbeitete Einaudi, C. (Hrsg.): *Corso Quadriennale di arte sacra Cu-*

Ranverso stehen im Folgenden die stilistischen Eigenschaften besonders der Wimperge im Mittelpunkt.

Spitz ausgeführte Wimperge auf der Westfassade bilden ein Hauptmerkmal der gotischen Architektur und kommen häufig nördlich der Alpen vor, wogegen dies bei gotischen Kirchenbauten in Italien nur begrenzt der Fall ist<sup>76</sup>: Die Wimperge an der Westfassade des Doms von Siena (Abb. 73) fallen nicht so spitz wie in Ranverso aus. An der Westfassade des Doms von Orvieto (Abb. 74) fallen der rechte wie der linke der dreireihigen Wimperge über den Portalen sehr spitz aus.<sup>77</sup> An der ehemaligen Westfassade der *Chiesa di santa Maria di Brela* von Mailand (Abb. 75) befand sich der einzige betont spitze Wimperg über dem Portal, ging aber im Zuge späterer Restaurierungen verloren.

Demgegenüber kommen betont spitze Wimperge an Westfassaden im Piemont wie auch nördlich der Alpen vor. Während die Wimperge an der Westfassade nördlich der Alpen oft dreireihig angebracht werden, zeigt sich im Piemont häufig nur ein Wimperg über dem zentralen Portal. Dieser Wimperg erreicht das Giebsims, und seine Spitze ist generell im Vergleich mit den Wimpergen nördlich der

---

neese. *Volume Secondo: Gotico*, Cuneo 2005. Für Aosta vgl. Orlandoni, B.: *Il rominico e il gotico. Dalla costruzione della cattedrale ottoniana alle committenze di Ibleto e Bonifacio di Challant 1000-1420*, Ivrea 1995 und Orlandoni, B.: *Il Quattrocento. Gotico tardo e Rinascimento nel secolo d'oro dell'arte valdostana 1420-1520*, Ivrea 1996.

<sup>76</sup> Vgl. zur gotischen Architektur in Italien Muñoz, A.: »Monumenti d'architettura gotica nel Lazio«, in: *Vita d'arte. Rivista mensile illustrata. D'arte antica e moderna*, Vol. 8, Fascicolo 45 (1911), S. 77-103, Wagner-Rieger, R.: *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. I. Teil: Oberitalien*, Graz, Köln 1956, Wagner-Rieger, R.: *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. II. Teil: Süd- und Mittelitalien*, Graz, Köln 1957, Romanini 1964 und Lorenzi, P.: »Architettura tardo-gotica in Liguria occidentale« (1971) (Dissertation).

<sup>77</sup> Die gotischen Kirchen in der Toskana wurden ebenso wie die im Piemont im 19. Jhd. restauriert, wobei die Wimperge an den Westfassaden von Orvieto und Siena außer den Mosaiken in ursprünglicher Gestalt aus spätgotischer Zeit erhalten sind (vgl. Tigler, G.: »Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata«, in: Ciol, E., Ciol, S. und Balsamo, C. (Hrsg.): *La facciata del duomo di Orvieto*, Mailand 2002, S. 8-24 und Quast, M.: »La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura«, in: Lorenzoni, M. (Hrsg.): *La facciata del Duomo di Siena. Iconografia. Stile. Indagini storiche e scientifiche*, Mailand 2007, S. 97-130).

Alpen noch spitzer, so dass der Wimperg im Piemont nicht mehr nur als partielles Ornament über dem Portal, sondern als starkes zentrales Hauptmotiv auf der Westfassade wahrgenommen wird. Zu welchem Anlass erschien dieses originelle Motiv in der gotischen Architekturen des Piemont? Welche Varianten zeigten sich bei der Ausbreitung dieses Motivs im Piemont? In Anbetracht des Mangels an Übersichten zur piemontesischen Gotik bildet eine chronologische bzw. sich an den Herstellungsdaten orientierende Betrachtung bedeutender Fassadenwerke der piemontesischen Spätgotik den Ausgangspunkt. Hier sollen stilistische Eigenschaften der gotischen Kirchenarchitektur im Piemont anhand einer stilistischen Analyse repräsentativer Westfassaden mit betont spitzen Wimpergen herausgearbeitet werden, um die Westfassade der Präzeptorei von Ranverso einordnen zu können.

Für dieses Vorhaben müssen immer die häufig unbeachteten Überarbeitungen im Zuge der Restaurierungen im 19. Jhd. berücksichtigt werden. Wie anderorts wirkte im 19. Jhd. auch im Piemont die Strömung der Neugotik.<sup>78</sup> »Die Gotik« im Verständnis der damaligen Piemontesen bezog sich immer auf Amadeus VIII. (1383-1451) als repräsentative Figur der Zeit mit besonderer politischer Bedeutung. Während seiner Herrschaft erweiterte sich das savoyische Territorium beträchtlich: Er erwarb im Jahr 1401 die Grafschaft Genf durch einen Kaufvertrag von Odon de Villars, der keinen Nachfolger mehr hatte, und erbte 1418 von seinem Schwager, dem Fürsten von Achaia, das gesamte Gebiet des Piemont. Schließlich umfasste sein Besitz alle Alpenpässe vom Wallis bis zur Mittelmeerküste. Am 19. Februar 1416 wurde die Grafschaft von Savoyen durch den römischen Kaiser Sigismund zum Herzogtum erhoben. Dieser politische Aufschwung spiegelte sich auch im Aufblühen der höfischen Kultur wider: Amadeus VIII., der das bekannte Stundenbuch des Herzogs von Berry, seines Großvaters mütterlicherseits, geerbt hatte, unterhielt selber in seinem Hof eine Buchmalerwerkstatt. In der ersten Hälfte des 15. Jhd. stieg die Zahl der urkundlich benannten Maler

---

<sup>78</sup> Die Neugotik, die sich im 19. Jhd. in Europa weit verbreitete, war ein Kulturphänomen, das nicht nur Bauwerke erfasste, sondern auch den Lebensstil oder die Literatur. Diese Bewegung war bereits im England des 17. Jhd. erkennbar (vgl. Brooks, C.: *The Gothic Revival*, London 1999).

sprunghaft auf etwa dreißig an, ab 1400 wurden zahlreiche Wand- und Tafelmalereien hergestellt, die die herzoglichen Schlosskapellen und die profanen Wohnräume des regierenden Hauses ausstatteten, jedoch mittlerweile größtenteils abhanden gekommen sind. Ihre Spuren sind noch in den Schlössern des ansässigen Adels oder in Kirchen und kleinen abgelegenen Bergkapellen erkennbar und vermitteln eine indirekte Vorstellung der damaligen künstlerischen Blüte.<sup>79</sup>

Vor diesem historischen Hintergrund symbolisierte die Herrschaft Amadeus VIII. für die Piemontesen des 19. Jhd. den Beginn des Ruhms Savoyens, das schließlich im Risorgimento eine maßgebliche Rolle spielte, so dass die Neugotik im Piemont nicht nur retrospektiv verstanden werden sollte, sondern auch patriotische Bedeutung erhielt.<sup>80</sup> In den Restaurierungsprojekten des 19. Jhd. wurden nicht nur die barocken Umbauten, sondern auch die ursprünglich romanischen Bauwerke im Sinne der Neugotik umgestaltet. Da dies oft ohne Dokumentation und ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Zustand geschah, sind die Unterschiede zwischen originalen und restaurierten Teilen in manchen Fällen nicht mehr nachvollziehbar.<sup>81</sup> Im Folgenden wird daher soweit wie möglich die Restaurierungsgeschichte berücksichtigt.

---

<sup>79</sup> Vgl. Troescher, G.: *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966, S. 257ff.

<sup>80</sup> König Carlo Felice, der Savoyen 1821-1831 regierte, entschied sich für das große Restaurierungsprojekt der Abtei von Hautecombe, in der seine Vorfahren begraben sind, am Tag nach seiner Rückkehr aus der Abtei. Des weiteren widmete sich die Abteilung für Kunstgeschichte in der Weltausstellung 1884 in Turin der spätgotischen Architektur (vgl. Dellapiana, E.: »L'idea di Gotico come misura dei *Restauri*«, in: Tosco, C. und Davico, M. (Hrsg.): *Architettura e insediamento nel trado medioevo in Piemonte*, Turin 2003, S. 199-232, hier S. 199).

<sup>81</sup> Die ursprünglich romanische Kathedrale von Saint-Jean-de-Maurienne wurde mittels der Unterstützung Königs Carlo Felices 1826 durch den Architekten Ernest Melano neugotisch restauriert. Ebenso wurde zufolge des Vorschlags des Architekten Giuseppe Talucchi 1841 das stark beschädigte romanische Gewölbe der San Giusto von Susa neugotisch restauriert (vgl. ebd., S. 200, 212ff.).

### 3.3.1 *Collegiata di Santa Maria della Scala in Chieri (1405-1436)*

Während zahlreiche piemontesische Fassadenwerke mit einem einzigen spitzen Wimperg in der Mitte der Fassade erhalten sind, dürfte sich das früheste Werk dieser Art bisheriger Untersuchungen zufolge an der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri befinden. Die Fassade der fünfschiffigen *Collegiata di Santa Maria della Scala* (Abb. 76) mit einem Ziegeldach ist dreistufig gestaltet, wobei der First und jede Traufe eine Ziegelfiale mit Kreuz trägt. Die Ziegelfassade wird durch vier Strebewerke in fünf Abschnitte geteilt. Diese Strebewerke sind dreistufig, ihre Mittelteile sind um 90° versetzt. Zudem flankieren zwei Strebewerke, die nach Westen eine glatte Fläche zeigen, die gesamte Fassade.

Die Gesimse unter den in den drei Stufen tiefsten Dächern am rechten und linken Rand (Abb. 77) bestehen jeweils aus zunächst mehreren horizontalen Linien, aneinandergereihten Dreiecksmotiven auf weißem Hintergrund, mehrlagigen horizontalen Linien, aneinandergereihten Karomotiven und einer Linie, unter der ein kurzer und ein langer Kamm abwechselnd angesetzt sind. Die Gesimse unter den mittleren drei Dächern fallen einfacher aus und sind nur mit aneinandergereihten Dreiecksmotiven vor weißem Hintergrund geschmückt.

Die Fassade ist nicht symmetrisch. Im vom Betrachter aus rechten Teil ist ein zugemauertes Fenster mit Spitzbogen, dessen obere Hälfte etwas oberhalb der Mitte der rechten Fassadenfläche liegt, und darüber ein Monoforium gerade unter dem Gesimse angebracht (Abb. 78). Im linken Teil ist statt des Fensters mit Spitzbogen ein zugemauertes größeres Rundfenster eingelassen, vor dem sich rechts oben ein kleines Monoforium gerade unter dem Dach befindet (Abb. 76).

Die mittleren drei Teile der Fassade sind symmetrisch. Vor dem jeweils zweiten Schiff öffnet sich jeweils ein kleineres neogotisches Seitenportal mit Wimpergen. Über der Spitze der Wimperge ist ein größeres Rundfenster, dann darüber ein vertieftes Monoforium eingesetzt. In den Wimpergen der beiden Seitenportale befindet sich jeweils ein Tympanum, das durch Blendmaßwerk dreigeteilt ist (Abb. 79). Auf dem linken Tympanum zeigen Wandmalereien aus dem 19. Jhd. Maria mit Lilien, auf beiden Seiten zwei Engel, Cherubim oder Seraphim; das rechte Tympanum zeigt einen Heiligen mit Palme, der auch durch je

zwei Engel, Cherubim oder Seraphim, flankiert ist. Jeweils über dem Tympanum ist ein Kreuz als Relief dargestellt. Die Gewände tragen ein korinthisches Kapitell. In der mittleren Abschnitt ragt ein spätgotisches Portal mit einem spitzen Wimperg empor, der fast bis zum Gesims reicht. Dieser dominante Wimperg bestimmt fast vollständig diesen mittleren Abschnitt der Fassade. Rechts und links des Giebels befindet sich jeweils ein kleines Rundfenster.

Die Steinmetzarbeiten des Hauptportals aus weißem Stein sind aufwändig (Abb. 80). Die Kapitelle der beiden Portalgewände sind mit Akanthusblättern verziert. Die beiden der Tür am nächsten stehenden Säulen der Gewände sind niedriger als die der Gewände. Auf diesen ruhen die beiden Ecksteine auf, die Sturz und Bogenfrieze zu tragen scheinen. Die Innenkante ist als Folge von Bogenformen gestaltet, die in den Sturz unten einschneiden (Abb. 81). Im mittleren Abschnitt befindet sich eine stehende Marienfigur mit Kind aus der Neuzeit<sup>82</sup>.

Sowohl die Archivolte als auch der Wimperg sind mit vielfältigen Motiven verziert. Die Archivolte besteht aus einem Wulst, den versetzten Rosetten, einem Rundholz, Trauben, einem Tornade, dann wiederum Trauben. Der Rahmen des Wimpergs besteht aus einem Rundholz, den Akanthusblättern, einem Tornade, einem Rundholz, der Rosette auf zwei verwickelten Wellenlinien und schließlich einem Rundholz. Jedes Motiv ist sorgfältig gearbeitet. Das Blendmaßwerk des Wimpergs besteht aus stehenden Vierpässen. Auf dem Wimperg ragt eine Turmpyramide empor (Abb. 82), die ein Kapitell mit Trauben trägt. Über dem Kapitell ist ein Lamm mit Kreuz aufgestellt. An den beiden Füßen des Wimpergs blicken zwei Löwen nach außen (Abb. 81).

Die Baugeschichte der *Collegiata di Santa Maria della Scala* ist urkundlich einigermaßen geklärt. Die Herrschaft des Grafen von Savoyen seit 1347 behinderte nicht die Vitalität des Handels und des Handwerks, sondern beschleunigte

---

<sup>82</sup> Die ursprüngliche Statue im Hauptportal aus dem Quattrocento, die durch einen französisch-flämischen Meister ausgeführt wurde, befindet sich gegenwärtig in der Taufkapelle der Kathedrale (vgl. Macco, M. di: »Due capolavori agli estremi di un secolo: La Madonna del portale maggiore e la pala tana«, in: Macco, M. di und Romano, G. (Hrsg.): *Arte del quattrocento a Chieri. Per i restauri nel Battistero*, Turin 1988, S. 33-48).

die Urbanisierung, so dass Chieri eines der wichtigen Zentren der Region wurde.<sup>83</sup> Aufgrund des Bauauftrags der führenden Bürger der Kommune wurden die Bauarbeiten im Jahr 1405 in Angriff genommen. Auch mit Hilfe Amadeus' VIII. von Savoyen<sup>84</sup> konnten diese 1436 mit der Weihe durch den Bischof von Turin, Aimone di Romagnano, vollendet werden.<sup>85</sup> Zunächst begann die Werkstatt am östlichen Ende mit dem Chor, dann folgte die Westseite der Fassade. In der Renaissance und der Barockzeit wurden der Bau, vor allem die Seitenkapelle und der Chor, vergrößert und im 19. und 20. Jhd. einer Restaurierung unterzogen.<sup>86</sup> Obwohl die genauen Restaurierungsmaßnahmen im 19. und 20. Jhd. unklar blieben, klärte Morgantini aufgrund urkundlicher Recherchen, dass sämtliche Restaurierungen die ursprüngliche Gestalt der spätgotischen Westfassade berücksichtigt hätten.<sup>87</sup> Damit fällt die Fassade der *Collegiata di Santa Maria della*

---

<sup>83</sup> Vgl. Tosco, C.: »Da Milano a Chieri: architettura e progetto nel duomo«, in: Donato, G. (Hrsg.): *La collegiata di Sant Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Turin 2007, S. 23-30, hier S. 25f. und Romano, G.: »Momenti del Quattrocento chierese«, in: Macco, M. di und Romano, G. (Hrsg.): *Arte del quattrocento a Chieri. Per i restauri nel Battistero*, Turin 1988, S. 11-32.

<sup>84</sup> Vgl. Tosco 2007, S. 25.

<sup>85</sup> Vgl. auch Muratori, L. A.: »Chronicon Parvum Ripaliae«, *Rerum italicarum Scriptores*, Bd. XVII, Mediolani 1730, col. 1325 zit. n. Tosco 2007, S. 23.

<sup>86</sup> Vgl. Tosco 2007, S. 24.

<sup>87</sup> Vgl. Morgantini, F.: »Precisazioni e approfondimenti sui restauri ottocenteschi: modificazioni e sostituzioni materiali degli elementi gotici«, in: Donato, G. (Hrsg.): *La collegiata di Sant Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Turin 2007, S. 121-133. Ein Bericht eines Ingenieurs der Restaurierungswerkstatt, Ferrari d'Orsara, am 6. Dezember 1877 zeigt, dass die Originalität der imposanten Zentralwimperg sehr hochgeschätzt wurde: »A questi lavori si provvide colla somma di £ 75/m, consumata più specialmente nel restauro delle sculture d'ornamento alla porta maggiore, per le quali si ebbe cura di cercare l'arenaria perfettamente simile all'originale« (Giuseppe Ferrari d'Orsara, Relazione, Chieri, 6 dicembre 1877: ACCC, Fabbrica del duomo. Restauri generali 1875-1880, Unterstreichung N.C. zit. n. ebd., S. 122.) Zudem sind einige Veränderungen bei Restaurierungen im 20. Jh. geklärt: zwei Wasser speiende Löwen neben dem zentralen Wimperg, die sich auf einem Foto von 1873 noch nach innen wandten. Nach Morgantini sollte der linke Löwe, der in einem verhältnismäßig besseren Zustand war, im 19. Jhd. nach rechts bewegt worden sein, da der ursprünglich rechte, jedoch beträchtlich zerstörte Löwe entfernt wurde. Stattdessen

*Scala* originalgetreu aus, so dass sie das chronologisch betrachtet zuerst entstandene Werk der piemontesischen Spätgotik ist.

Tosco zufolge kam es hier zu einem Austausch von Traditionen verschiedener Herkunft. So erklärt sich ihm zufolge die Mischung von Stileigenschaften sowohl gotischer Architektur aus der Region nördlich der Alpen als auch aus lokalen Traditionen Norditaliens.<sup>88</sup> Der Plan der *Collegiata di Santa Maria della Scala* vor dem Umbau in der Neuzeit (Abb. 83) ähnelt stark dem Plan Bernardo da Venezias für die *Collegiata di Santa Maria del Carmine* in Mailand (Abb. 84), die 1400 durch Fürst Gian Galeazzo Visconti in Auftrag gegeben wurde.<sup>89</sup> Daher, so Tosco, dürfte anzunehmen sein, dass der anonyme Architekt der *Collegiata di Santa Maria della Scala* aus dessen Kreis stammte, worin sich auch die Erneuerung der Allianz zwischen Chieri und Mailand widergespiegelt hätte.<sup>90</sup> Neben der Rezeption lombardischer Einflüsse im gesamten Bauplan weist Tosco auch auf die im Lauf der Zeit zunehmende Rezeption von Stilelementen nördlich der Alpen in der Endphase der Bauarbeiten, vor allem auf das zentrale Wimperg an der Fassade, hin und bewertet ihn als »la parte piú ricca ed elaborata di tutto il medioevo piemontese«<sup>91</sup>. Da es keine Steinmetze mit diesen Fähigkeiten in Chieri in der ersten Hälfte des 14. Jhd. gab,<sup>92</sup> ist anzunehmen, dass es Stiftungen durch

---

wurde eine Kopie aus dem 19. Jh. an der linken Seite des Wimpergs aufgestellt (vgl. ebd., S. 123f.). Cesare Berteas, der 1912-1913 die Restaurierungsarbeiten leitete und der sich auch mit Restaurierungsarbeiten in Ranverso beschäftigte, entfernte die Ziegelsockel von den Füßen der Strebewerke der Seitenkapelle in der Fassade und fügte einen Stab an die Fundamente der Strebewerke. Zudem öffnete Berteas neulich das gefüllte Rundfenster an der linken Seite der Fassade (vgl. ebd., S. 125f.).

<sup>88</sup> Vgl. Tosco 2007, S. 23 und Tosco 2003, S. 87f.

<sup>89</sup> Das Hauptschiff der beiden rechteckigen Bauwerke besteht aus vier Jochen. Zudem gestalten sich alle Räume des Hauptschiffs und der Seitenkapellen quadratisch, während die doppelte Breite der Joche der Seitenkapelle immer der Breite der Joche des Hauptschiffs entspricht. Dieser strenge Quadratismus Bernardo da Venezias stammt ursprünglich von den Zisterziensern (vgl. Tosco 2007, S. 26f.).

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 24ff.

<sup>91</sup> Ebd., S. 23.

<sup>92</sup> Die Verzierungen der Kapelle des Herzog von Saluzzo im Chor von San Giovanni in Saluzzo, die wahrscheinlich durch Antoine le Moiturier in der letzten Hälfte des 15. Jhd. herge-

Amadeus VIII. ermöglichten, Steinmetze von nördlich der Alpen kommen zu lassen. Entsprechend wurde dann der spitze Wimperg im Piemont rezipiert. Allerdings unterscheidet sich der piemontesische Fassadentyp von nördlichen Formen. Der Wimperg von Chieri reicht bis zum Gesims, sein Winkel ist spitzer im Vergleich zu den meisten Werken nördlich der Alpen. Ferner ist er nur einmal in der Mitte angebracht. Wenn dieser spitze Wimperg also ausschließlich aus politischen Gründen im Zuge der sich ausdehnenden Herrschaft Amadeus' VIII. rezipiert worden wäre, dann hätte dieses Bildmotiv nicht unbedingt in derart zentraler Stellung übernommen werden müssen. In Anbetracht der eigenwilligen Ausgestaltung des Wimpergs im Piemont handelt es sich so nicht nur um eine passive bzw. von außen aufgezwungene Rezeption, sondern um eine aktive Gestaltung eines neuen Formelements.

### **3.3.2 *L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo in Verzuolo (ca. 1430-1441)***

Die Fassade der *antica parrocchiale di Santi Filippo e Giacomo* in Verzuolo (Abb. 85) zeigt eine originelle Variante des Spitzwimpergs in der piemontesischen Spätgotik: Das Bauwerk ist dreischiffig, während die mit einer nebeneinander kombinierten Doppelbogenreihe verzierte Kante des Satteldaches der Fassade die ganze Breite der Fassade überdeckt. Zweidrittel der unteren Fläche der Fassade ist mit Mörtel verputzt, während ein Drittel der oberen Mauer steinsichtig ist. Unter dem First ist ein segmentbogiges Fenster angebracht, unter dem man Reste eines vermauerten rechteckigen Fensters aus dem 18. Jhd. und des vormaligen Daches aus romanischer Zeit sieht. Über dem einzigen Portal, das in der Neuzeit renoviert wurde, befindet sich auf dem von unten zweiten Drittel der unteren ein Tympanum. Auf dem Tympanum ist die Wandmalerei »Maria mit dem Jesuskind zwischen dem hl. Jakobus und dem hl. Philippus« angebracht. Die Archivolte (Abb. 86) besteht aus einer abwechselnd gereihten Wulst und glatten Bändern. Hinter dem Tympanum auf halber Höhe ist teils versteckt ein

---

stellt wurden, zeigen raffinierte Steinmetzarbeiten (vgl. Repaci, G.: »La cappella funeraria dei Marchesi, nella chiesa di San Giovanni a Saluzzo«, in: *Bollettino della Societa Piemontese di Archeologia e Belle Arti* 20 (1966), S. 64-77).

geputzter Wimperg in Form eines gleichseitigen Dreiecks angebracht. Die Bogenwände des Wimpergs bestehen aus einer abwechselnd gereihten Wulst und glatten Bändern. Der Wimperg ist ein wenig breiter als die Lünette.

An der linken Seite des Portals ist 1472 die »Kreuzabnahme« mit Sarkophag gemalt.<sup>93</sup> Links der Wandmalerei befindet sich ein stark zerstörtes Epitaph, das Giovanni Tommaso Bruna gewidmet war.<sup>94</sup> Auf der linken Außenseite ist auf halber Höhe ein römisches Denkmal aus dem ersten Jahrhundert angebracht.<sup>95</sup> Demgegenüber ist der »hl. Christoph« vom Anfang der 1420er Jahre<sup>96</sup> und rechts »die hl. Barbara« gemalt. Über der »hl. Barbara« bzw. rechts des »hl. Christophs« ist ein schmales kleeblattbogiges Monoforium eingesetzt. Auf der rechten Außenseite findet sich etwas oberhalb der Mitte des verputzten Bereichs ein Emblem des Bischofs von Saluzzo aus dem Jahr 1511.<sup>97</sup>

Die *antica parrocchiale di Santi Filippo e Giacomo* in Verzuolo wurde innerhalb einer Festung auf einem Hügel an der Gabelung zwischen dem *Valle Varaita* und dem *Valle Bronda* erbaut. Verzuolo wurde 1055 als dem Territorium der Benetiktiner-Abtei von San Benigno di Fruttuaria zugehörig urkundlich erwähnt. Die eindeutige Benennung der Kirche selbst erfolgte erst im Jahr 1265, während der Mönch Giovanni als ihr Priester schon im Jahr 1183 dokumentiert ist.<sup>98</sup> Die Errichtung der Fassade kann man grob in drei Bauphasen einteilen, wobei die Spuren jeder Bauphase auf der Fassadenfläche zu erkennen sind: Die erste Bauphase fällt vermutlich zwischen das 11. und 12. Jhd. Das ursprüngliche Bauwerk mit dem zweistufigen Satteldach war dreischiffig und enger sowie niedriger als das jetzige.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. Antonioletti, L. C.: *L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo*, Savigliano 2010, S. 12. Diese spätgotische Wandmalerei ist 1741 durch Übermalung beschädigt worden (vgl. Gaj, C. und Tramarin, L.: »Conservazione dell'antica parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo in IX secoli di storia: Ipotesi di consolidamento« (1997) (Dissertation)).

<sup>94</sup> Vgl. Antonioletti 2010, S. 12.

<sup>95</sup> Vgl. ebd.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 11f.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 12f.

In der zweiten Bauphase, wahrscheinlich ab den 30er Jahren des 15. Jhd., wurde die Fassade sowohl horizontal als auch vertikal stark erweitert. Dabei wurde das dreischiffige Bauwerk der ersten Bauphase zwar komplett überarbeitet, wobei die dreischiffige Konstruktion aber erhalten blieb. Die Fassade trug ein zweistufiges Satteldach, so dass die Breite und die Höhe der Fassade aus der zweiten Bauphase die heutigen Maße erreichten. Das Portal mit dem Tympanum und dem Wimperg sollte auch in dieser Bauphase errichtet worden sein. Als das erweiterte Bauwerk 1441 durch dem Bischof von Turin neu geweiht wurde, dürfte dieser Umbau mehr oder weniger abgeschlossen worden sein.<sup>100</sup> Im Jahr 1459 wurde das Vordach als Schutz der Wandmalereien installiert, so dass der Wimperg der Fassade verlegt wurde.<sup>101</sup>

Ihre heutige Gestalt erwarb die Fassade schließlich in der dritten Bauphase am Ende des 15. Jhd. bis 1513: Neben dem Bau der Apsis wurden die Seitenwände durch die Strebewerke verstärkt.<sup>102</sup> 1712 wurde ein rundes Fenster über dem Vordach mit dem rechteckigen Fenster, das heute aufgefüllt wurde, eingesetzt.<sup>103</sup> 1819 wurde der Sitz der Pfarrei in die Kapuzinerkirche am Fuß des Hügels verlegt, womit die *antica parrocchiale di Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo* nicht mehr dauerhaft verwendet wurde. Seit den 1970er Jahren ist die *antica parrocchiale*, die durch diese Vernachlässigung im Lauf der Zeit schwer beschädigt wurde, Gegenstand eines umfassenden Restaurierungsprojekts.<sup>104</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Variation des gleichseitig dreieckigen Wimpergs hinter dem Tympanum eine originale Erfindung aus der Bauzeit Mitte des 15. Jhd. ist. Zwar kommt dieser gleichseitig dreieckige Wimperg in der piemontesischen Gotik eher selten vor, doch zeigt die Fassade von Verzuolo, dass sich die Rezeption der neuen Fassadentyp aus Chieri noch nicht bis in diese Gegend ausgebreitet hatte.

---

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>101</sup> Vgl. Gaj/Tramarin 1997, S. 78.

<sup>102</sup> Vgl. Antonioletti 2010, S. 14.

<sup>103</sup> Vgl. Antonioletti 2010.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 15f.

### 3.3.3 *La Parrochiale di San Giovanni in Avigliana* (ca. 1445-1450)

Die Fassade der schmalen dreischiffigen *Parrochiale di San Giovanni* in Avigliana mit Satteldach (Abb. 87) grenzt an der Nordseite an ein weiteres Bauwerk. Das einzige Portal öffnet sich in der Mitte der Fassade. Links öffnet sich ein langgezogenes, bis zu Zweidrittel der gesamten Höhe der Fassade reichendes Lanzettfenster, dessen Gewände über die Fensteröffnung hinausreicht, so dass über dem Fensterverschluss eine Mauerfläche stehenblieb. Rechts vom Portal gibt es drei kleinere Monoforien vertikal übereinander, das obere ebenfalls mit geringerer Fensterfläche, das mittlere und das untere Monoforium mit einem Kleeblattbogen. Rechts des mittleren Monoforiums befindet sich ein weiteres zugemauertes kleineres Monoforium. Alle Fenster rahmt ein Ziegelband. Im Mittelalter dürfte die Fassade durch Malereien verziert gewesen sein; im derzeitigen Zustand ist die Oberfläche der Fassade vollständig weiß getüncht. Nur der »hl. Christophorus« ist links des Lanzettfensters noch erhalten. Auf dem Gesims verlaufen sowohl gemalte Friese als gemauerte Ziegelfriese.

Auf dem Kämpfer der Säulen, die die Gewände sowie das Portal flankieren, stehen Apostel: Der hl. Petrus auf der heraldisch rechten Seite, der hl. Johannes der Tauffer gegenüber. Beide Statuen wurden bei der Restaurierung 1895 neu aufgestellt.<sup>105</sup> Die Kämpferreliefs (Abb. 88, 89) laufen über bis zu den Portalseiten. Die Entstehungszeit wird auf 1445 bzw. 1447 geschätzt. Die Reliefs zeigen männliche Torsi und große Masken sowie Akanthusranken und Bänder. Am Kämpfer der Säule hält ein Engel einen Wappenschild in beiden Händen. Der Schild des einen Engels trägt das Wappen von Reano bzw. Rivalta, der Wappenschild des anderen Engels das savoyische Kreuz. Diese Reliefs dürften teils 1895 neu eingesetzt worden sein: Der vom Betrachter aus rechte Engel geht nach NESTA aus stilistischen Gründen auf die Restaurierung der Fassade bis 1895 zurück, so dass die ehemalige Skulptur links des Adlers, ein Stier, Symbol des hl. Lukas gewesen sein könnte. Auch die vegetabilen Friese an der rechten Seite dürften 1895 angebracht worden sein.<sup>106</sup> Das Tympanum über dem Portal (Abb. 90), das

---

<sup>105</sup> Vgl. NESTA, P.: *La chiesa di San Giovanni di Avigliana*, Borgone Susa 2011, S. 89.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S. 91-95.

mit Kleeblattbögen in drei Teile geteilt ist, wurde bei der Restaurierung komplett übermalt. Im größeren mittleren Teil thront Maria mit zwischen zwei betenden und knienden Engeln. Im linken oberen und rechten oberen Teil sieht man Cherubim oder Seraphim. Direkt über dem Spitzbogen des Tympanums ist ein rundes Steinrelief mit dem Monogramm Christi, »ihs«, eingesetzt.

Ungewöhnlich ist die Anlage der Wimpergform als Giebel: Er ist Teil eines vorspringenden, schmalen Mauerabschnitts, in dem das Portal zurückspringt (Abb. 87). Jeweils rechts und links der Fläche der Unterlage des Giebels ist ein zugemauertes Monoforium mit Kleeblattbogen eingefügt. Die Unterlage einschließlich des Portals reicht ungefähr bis zur Mitte der Fassade. Auf ca. Zweidrittel der Höhe des Giebels ist eine einfache Fensterrose eingelassen. Die beiden zugemauerten Monoforien, die Oberlinie des Portalkomplexes mit dem Giebel und die Fensterrose sind jeweils mit Ziegeln gesäumt. Die Spitze des Giebels trägt eine hölzerne Fiale, die fast bis zum Dach emporragt (Abb. 91).

Die *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana, die erst im 14. Jhd. urkundlich erwähnt wurde, dürfte höchstwahrscheinlich mit der ehemaligen *Chiesa di San Nicola* identisch gewesen sein. Ca. zwischen 1324 und 1358 verlegte das Priorat von San Pietro unter dem Einfluss der *Prevostura della Moncenisio*, die sich im Borgo San Pietro befand, ein wichtiges religiöses Zentrum der Gegend, die Pfarrfunktion in die *Parrocchiale di San Giovanni*. Die *Parrocchiale di San Giovanni* wurde damit in das Priorat San Pietro inkorporiert, so dass sie gleichzeitig als *Chiesa di San Pietro* firmierte. Währenddessen behielt das Priorat der *Chiesa di San Pietro* weiter seine Aufgaben im damaligen Borgo San Pietro. Zeitgleich mit der Verlegung der Hauptfunktion des Priorats der *Chiesa di San Pietro* begann das umfangreiche Umbauprojekt der Apsis, um den bescheidenen Baukomplex zu seiner gegenwärtigen Größe, die einer Pfarrkirche angemessen erschien, zu verhelfen.<sup>107</sup> Der ehemalige Baukomplex bescheidener Größe lag im Vergleich zur Position der gegenwärtigen Fassade etwas zurückversetzt. Nach dem Bau der Vorhalle dürfte die Fassade ca. zwischen 1445 und 1450 vollendet worden sein.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 17-21.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 69.

Eine Fotografie der Fassade aus dem Jahr 1882 vor der Restaurierung (Abb. 92) belegt, dass diese Arbeiten das gesamte Bild der ursprünglichen Fassade prinzipiell nicht verändert haben. Wohl sind aber kleinere Veränderungen erkennbar: Die gegenwärtigen Statuen aus Sandstein auf den Kapitellen neben dem Portal, d. h. links vom Betrachter aus der hl. Petrus und rechts der hl. Johannes der Täufer, befanden sich dort zuvor nicht. Die Statuen wurden bei der Restaurierung nachträglich aufgesetzt.<sup>109</sup> Auch die Wandmalerei einer thronenden Maria mit Jesuskind auf dem Tympanum stammt, stilistisch betrachtet, aus dem 19. Jhd. Die Sonnenuhr über dem oberen Monoforium an der vom Betrachter aus rechten Seite ist übertüncht. Nach der Restaurierung im 19. Jhd. wurden weitere Arbeiten an der Fassade 1952 abgeschlossen, es folgten dann noch einmal Restaurierungsarbeiten von 1996 bis 2002.<sup>110</sup> Infolgedessen ist die charakteristische wimpergförmige Giebelkonstruktion der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana, die etwas vertikal langgezogen wirkt, kein neogotisches Werk, sondern ursprünglich aus dem 15. Jhd. und bietet in der piemontesischen Gotik eine Variation des Verhältnisses von Portal und Wimperg bzw. der Wimpergform als Giebel. An der Fassade der *Parrocchiale di San Giovanni* fällt besonders der spitze Giebel in der Mitte auf, wohl nach dem Vorbild der Fassade von Chieri.

### **3.3.4 La Chiesa di San Francesco in Cuneo (1479-1510)**

Die ehemalige *Chiesa di San Francesco* in Cuneo (Abb. 93), die gegenwärtig als *Complesso monumentale di San Francesco dient*, ist eine dreischiffige Basilika. Ihre Fassade trägt ein zweistufiges Satteldach, dessen First und Traufe durch fünf Ziegelfialen betont werden. Die Gesimse sind wie sooft im Piemont mit Ziegelfriesen verziert (Abb. 94): Unter dem Gesims erstrecken sich eine Tornade, Reliefziegel mit einem nackten Menschen in Büschen von Traubenblättern, eine weitere Tornade, Akanthusblätter, ein glattes Band und schließlich ein Kreuzbogenfries. Die Fassadenfläche ist sandfarbig verputzt; auf der gesamten Fläche ist eine weiße Fugenmalerei angebracht. Zwei Lisenen begrenzen die Fassadenflä-

---

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>110</sup> Vgl. ebd.

che, zwei kleinere Strebepfeiler flankieren die Fassade beidseitig. Im Mittelteil öffnet sich ein einzelnes Portal in einem Mauervorsprung mit einer Wimpergform als Giebel aus Marmor. Im rechten und linken Teil der Fassade ist jeweils ein Blendokulus zu sehen, der mit einer Tornado umrandet ist.

Neben dem Portal sind Säulen aufgestellt, über ihnen zwei Doppelsäulen, die ein Gebälk tragen (Abb. 95). Auf den beiden Sockeln über dem Gebälk stehen zwei reliefierte Baluster (Abb. 96). Der Türsturz aus Stein trägt die Inschrift »ANNO  $\overline{\text{DNI}}$  MCCCCLXXXI DIE PIMA SETENBRIS EXPLETVM FVIT HOC OPVS«<sup>111</sup> (Abb. 97), flankiert auf beiden Seiten durch das Wappen der Stadt. Die Wandmalereien im Tympanum in Spitzbogenform sind komplett zerstört, die Reste wurden später übertüncht. Die Gewände sind nicht reliefiert; nur die Archivolte jeweils in der Mitte der beiden Gewände ist gewunden. Auf den Kapitellen der Gewände und dem äußersten Streifen der Archivolte ist ein Akanthusmotiv dargestellt.

Neben dem Portal der ehemaligen *Chiesa di San Francesco* sind Portale wahrscheinlich aus derselben Steinmetz-Werkstatt der Gebrüder Zabrerri noch zweimal erhalten: an der *Parrocchiale di Santi Andrea e Ponzio* in Dronero (Abb. 98) und an der *Parrocchiale di Santi Cosma e Damiano* in San Damiano Macra (Abb. 99). Beide Kirchen befinden sich im Valle Maira. Die Werkstatt der Gebrüder Stefano, Costanzo und Maurizio Zabrerri, die ursprünglich aus Chiabrerri im Seitental di Pagliero in der Nähe von San Damiano Macra stammen, war vom Ende der ersten Hälfte des 15. Jhd. bis ins erste Jahrzehnt des 16. Jhd. tätig. Am 2. Juni 1455 wurde der Auftrag für das Portal der *Parrocchiale di Santi Andrea e Ponzio* in Dronero abgeschlossen. Aufgrund dieser eindeutigen Zuschreibung wurden zahlreiche Steinwerke, die einen ähnlichen Stil wie das Portal der *Parrocchiale di Santi Andrea e Ponzio* in Dronero zeigen, als Werke der Gebrüder Zabrerri identifiziert, die nicht nur im Valle Maira, sondern auch im Valle Varaita und

---

<sup>111</sup> Vgl. Vacchetta, G.: »La facciata della Chiesa di S. Francesco in Cuneo«, in: *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo* 18 (1939), S. 5-26, hier S. 15.

in der Ebene von Cuneo erhalten sind. Neben dem oben genannten Portal sind bisher auch mehrere ähnlich gestaltete oktagonale Taufbecken überliefert.<sup>112</sup>

Von drei Portalen der Gebrüder Zabrerer ähneln sich die Portale der *Parrocchiale di Santi Andrea e Ponzio* in Dronero, dessen Auftrag 1455 gegeben wurde, und das Portal der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo, das 1481 vollendet wurde: Auch hier ist die Wimergform als Giebel Teil eines Mauervorsprungs. Sehr flach gearbeitete Akanthusfriese rahmen das Tympanum. Die das Portal flankierenden Säulen mit schmaler Doppelsäule finden, obwohl die Säulen von Cuneo aufwändiger gestaltet sind, in beiden Werken Verwendung. Währenddessen ziert das Portal der *Parrocchiale di Santi Cosma e Damiano* in San Damiano Macra ein Motiv mit Tornade, die das Tympanum, die Seitenwände und die Rosette schmücken. Jeweils bei drei Portalwerken ist das Akanthusornament gemeißelt, wobei dasjenige in San Damiano Macra einfacher als in Cuneo und Dronero ausgeführt ist. Die Wimergform als Giebel von San Damiano Macra ist in einem flacheren Winkel konstruiert als die Wimergform als Giebel von Dronero und Cuneo. Der stilistischen Analyse zufolge wurde wahrscheinlich das Portal der *Parrocchiale di Santi Cosma e Damiano* in San Damiano Macra zuerst hergestellt. Die ausdrucksstarke, aber etwas grobe Ausführung der Akanthusblätter der Fassade durch die Gebrüder Zabrerer zeigt das Niveau der Steinmetzarbeiten im Piemont in diesem Zeitraum. Der Mangel an geschickteren Steinmetzen könnte ein weiterer Grund dafür sein, dass in der piemontesischen Gotik die gestampften Ziegelverzierungen sehr verbreitet waren.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl. Coccoluto, G.: »Ad alovandum baptesteri in clesia. loci Mante«. Un documento sulla committenza di un fonte battesimale quattrocentesco per la chiesa parrocchiale della Manta«, in: Comba, R. (Hrsg.): *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, Cuneo 2003, S. 329-344, Mastacchi, R.: »I fonti battesimali Zabrerer: risultati di un'indagine svolta nel Piemonte sud-occidentale«, in: *Arte christiana* 97/854 (2009), S. 365-374, Pallerino, R. und Rossi, D. (Hrsg.): *La Chiese di mistà. I tesori romanico-gotici delle valli Grana, Maira, Varaita e Po, Bronda, Infernotto*, Cuneo 2012, S. 213f. und Bertone, E.: *Viaggio in Valle Maira. Ambiente, storia, cultura e tradizioni di una valle alpina*, Saluzzo 2014, S. 56.

<sup>113</sup> Vgl. zur Verzierung mit gestampften Ziegeln Donato, G.: »Introduzione al cotto architettonico del tardo Medioevo a Cuneo: alcuni esempi«, in: Comba, R. (Hrsg.): *Cuneo dal XIII al*

Vor der heute bestehenden *Chiesa di San Francesco* bauten die Franziskaner bereits im 14. Jhd. eine kleinere Kirche. Am Ende des 14. Jhd. begannen dann die Arbeiten für den Umbau zur größeren Kirche, so dass die erste Kirche in einem Teil des Mittelschiffs aufgegangen ist. Bis zur Mitte des 15. Jhd. bildete die *Chiesa di San Francesco* sowohl eine der maßgebenden religiösen als auch politischen Institutionen in Cuneo.<sup>114</sup> 1472 dürften die meisten Bauarbeiten abgeschlossen gewesen sein; ein Meister für das Portal der Westfassade wurde gesucht. Zunächst kam ein Baldassarre infrage, aber wegen mangelnder Fähigkeiten wurde auf seine Dienste verzichtet.<sup>115</sup> Letztlich wurde der Auftrag an die damals in diesem Gebiet renommierte Steinmetzwerkstatt der Gebrüder Zabrerri vergeben, die das Portal im September 1481 fertigstellten. Weiterhin wurden am Ende des 15. Jhd. der Oberteil der Fassade mit Friesen unter dem Gesims und Fialen aus Terrakotta verziert. Da aber ca. 30 Jahre später bzw. zu Beginn des 16. Jhd. das spätgotische Fassadenwerk von Zabrerri veraltet ausgesehen haben dürfte, wurde ein Auftrag zur stilistischen Modernisierung im Renaissance-Stil an die Werkstatt von Sormano di Como vergeben. Diese stellte zwei Cherubim über der Lünette und zwei Perlenstäbe (*candelabre*)<sup>116</sup> her.<sup>117</sup> Mehrere Fragmente, die während der Restaurierung gefunden wurden, legen die Vermutung nahe, dass als Tympanum ursprünglich ein Terrakottarelieff mit thronender Maria oder dem hl. Franziskus angebracht war. Allerdings ist auf Fotografien aus dem 19. Jhd. eine geometrische Verzierung als Folge eines Umbaus an dieser Stelle erkennbar.<sup>118</sup>

---

*XVI secolo. Impianto ed evoluzione di un tessuto urbano*, Cuneo 1989, S. 62-70.

<sup>114</sup> Vgl. Quasimodo, F. und Marino, L.: »Frammenti di storia. Per la ricostruzione dell'arredo di San Francesco«, in: Bovo, P. (Hrsg.): *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, Savigliano 2011, S. 19-42, hier S. 20-23.

<sup>115</sup> Vgl. Vacchetta 1939, S. 11ff.

<sup>116</sup> Quasimodo/Marino 2011, S. 29.

<sup>117</sup> Sormano di Como war in dieser Gegend auch für andere Werke verantwortlich wie den Brunnen auf der Piazza principale in Limone mit Cherubimen in einem ähnlichen Stil wie das Portalwerk in Cuneo und den Altar mit Statuen und candelabre von 1507, der sich heute im Korridor der Sakristei des Doms von Mondovì befindet (vgl. ebd.).

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 30.

Im Jahr 1852 wurde der Konvent der *Chiesa di San Francesco* abberufen, die Kirche verlor ihre Funktion. Einige Jahre später wurde sie in eine Kaserne umgewandelt.<sup>119</sup> Im Zuge des ersten Restaurierungsprojekts zwischen 1895 und 1929 wurde die Fassade am 27. November 1929 durch Ferrero Antonio fertiggestellt. Eine Fotografie aus dem 19. Jhd. (Abb. 100) zeigt, dass die Fassadengestalt bei dieser Restaurierung verändert wurde. Zunächst waren die Rundfenster, die das Portal flankieren, ursprünglich jeweils zweireihige Fenster mit Spitzbögen. Die kleinen flachbogigen Fenster, die den Giebel flankieren, wurden dabei zugemauert. Das Portal der Gebrüder Zabrerri war jedoch nicht betroffen. Die Fialen aus Terrakotta über dem Satteldach und die Terrakottafriese befinden sich auch noch im Zustand des 19. Jhd. Seit 1980 schließlich wird das Bauwerk des Konvents und der *Chiesa di San Francesco* als Stadtmuseum und Kulturzentrum genutzt.<sup>120</sup>

### **3.3.5 *Cattedrale di Maria Vergine Assunta in Saluzzo (1491-1501)***

Die unvollendet gebliebene Fassade der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo (Abb. 101) bietet ein Beispiel für die Endphase der Stilentwicklung der piemontesischen Gotik. Vier Lisenen, die vom Boden bis zum Dach reichen, gliedern den dreischiffigen Bau mit zweistufigem Satteldach. Der Großteil der Fassade ist unverputzt und zeigt die bloße Ziegelkonstruktion; nur der mittlere Bereich ist teilweise verputzt. Es gibt drei Portale mit einem Tympanum, das von einem Kielbogen überfangen wird. Auf dem rechten und linken Tympanum ist jeweils ein kielbogenförmiger Wimperg aufgesetzt, während auf dem zentralen Tympanum ein Wimperg emporragt. Das Hauptportal mit dem Wimperg (Abb. 102) ist mit gestampften Ziegelfriesen (Abb. 103), Wulst, gewundenen Schnörkeln und Kugelreihen, deren beide Seiten mit Linie eingefasst sind, Blumen und Cherubim oder Seraphim mehrfach gerahmt. Ein verputzter Streifen mit symmetrischen weißen Schnörkeln vor rotem Hintergrund säumt das Portal mit dem Wimperg von außen. Über der Spitze waren früher das Datum »1500« und

---

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>120</sup> Vgl. Bovo, P. und Cordero, M.: »Interventi di conservazione e restauro«, in: Bovo, P. (Hrsg.): *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, Savigliano 2011, S. 43-86, hier S. 44-59.

die Inschrift »*Ex piorum et impiorum elemosinis*« lesbar.<sup>121</sup> Gerade unter der Spitze des Wimpergs auf dem verputzten Streifen ist das Wappen von Saluzzo (Abb. 104) angebracht. Zwei halbkotogonale Stützen flankieren das Hauptportal (Abb. 101). Auf beiden Säulen stehen Terrakottastatuen des hl. Petrus und Paulus, die wahrscheinlich von Briosco dem Jüngeren hergestellt wurden. Jeder der drei Teile der Fassade enthält ein Rundfenster, das jeweils axial orientiert ist. Das zentrale Rundfenster ist durch Tornaden aus roten Ziegeln doppelt gerahmt (Abb. 105). Über dem First befindet sich ein kleiner flacher Mauerreiter, der ein Kreuz trägt.

Auf dem vom Betrachter aus gesehen rechten Tympanum erscheint in der vertieften Fläche der »hl. Christophorus« (Abb. 106) als Schutzpatron des Herzogtums. Er ist als Halbfigur zwischen zwei Wappenschilden des Herzogs von Saluzzo zu sehen, die mit dem Wappen von Foix vereinigt sind, und hält eine Fahnenlanze mit rotem Kreuz auf weißem Grund. Der schmale äußere Mauerstreifen trägt als Malerei die Kollane des Michaelsordens.<sup>122</sup> Im Zwischenfeld des Kielbogens ist der Wappenschild mit dem Wappen von Saluzzo und Foix gemalt. Darüber erscheint das Motto »*Ne pour ce*«. Auf dem stärker beschädigten linken Tympanum ist der »hl. Konstantin« (Abb. 107), der Schutzpatron des Herzogtums von Saluzzo, wiederum nur als Brustbild, wiedergegeben. Er hält das Allianzwappen von Foix und Saluzzo in der rechten Hand, in der linken Hand eine Fahnenlanze mit rotem Kreuz auf weißem Grund. Im Zwickelfeld des Bogens ist das Wappen von Saluzzo zu sehen. Schließlich ist auf dem zentralen Tympanum »Pfingsten« (Abb. 102) dargestellt. Frühere Wandmalereien sind zerstört. Die Wandmalerei wurde durch Hans Clemer, den sogenannten »il Maestro d'Elva« aus Aix-en-Provence, gemalt.<sup>123</sup>

Bevor Saluzzo 1511 zur Diözese erhoben wurde, diente die spätere *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* als Pfarrkirche.<sup>124</sup> Das romanische Bauwerk der ehe-

---

<sup>121</sup> Vgl. Rovera, G. und Bessone, C.: *Il Duomo di Saluzzo*, Savigliano 1997, S. 38.

<sup>122</sup> 1508 wurden dem Stifter Ludvico II. von Saluzzo und auch seinem Erbfolger Michele Antonio vom Michaelsorden die Kollane verliehen (vgl. ebd.).

<sup>123</sup> Vgl. ebd.

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 7.

maligen Pfarrkirche dürfte wahrscheinlich zwischen dem 11. und 12. Jhd. erbaut worden sein. Schon seit 1485 zog das Kapitel einen Neubau in Erwähnung. 1487 erlitt das Bauwerk schwere Schäden während der Belagerung durch Karl I. von Savoyen. Im September 1491 wurde schließlich das Umbauprojekt, das Ludovico II. von Saluzzo unterstützte, in Angriff genommen und in kurzer Zeit abgeschlossen.<sup>125</sup> Bis 1501 dürfte bereits die Baustruktur selbst vollendet gewesen sein,<sup>126</sup> während die Fassade noch unfertig war.<sup>127</sup> Die Größe des Baus war ungewöhnlich: Die Länge des Hauptschiffs beträgt ca. 80 m, womit die *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* im Vergleich zu den Kathedralen von Asti und Chieri aus dem 14. Jhd. und auch aller neu erbauten Kathedralen aus dem 15. Jhd. (Alba, Turin, Mondovì) am längsten ausfällt.<sup>128</sup> Zwar wurde zwischen 1797 und 1798 und dann 1859 die Vollendung der Fassade immer wieder in Erwägung gezogen, doch der prunkvoll dekorierte Fassadenentwurf von 1859 basiert nicht auf der piemontesischen Gotik, sondern erscheint eher inspiriert durch die toskanische Gotik wie den Dom von Siena. Jedoch wurden Versuche zur Ausgestaltung allesamt abgelehnt, so dass sich die Fassade immer noch in ihrem ursprünglichen Zustand mit der bloßen Ziegelfläche zeigt. Der breite Platz und die Freitreppe vor der Westfassade wurden im Jahr 1842 angebaut.<sup>129</sup>

Der spitze Wimberg auf dem Hauptportal ist im Vergleich mit den anderen Beispielen nicht so lang. Er fügt sich vielmehr in die Gestaltung der kielförmigen Wimberge des rechten und linken Seitenportals und der drei Rundfenster ein und bietet damit keinen überragenden Ausdruck. Insgesamt gibt das Werk der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo einen Vorgeschmack auf den kommenden architektonischen Stil der Renaissance. Beispielsweise wurde die *Cattedrale di San Giovanni Battista* in Turin, die im Renaissancestil erbaut wurde,

---

<sup>125</sup> Vgl. Longhi, A.: »La costruzione della collegiata di Saluzzo e la cultura del cantiere negli ultimi decenni del Quattrocento«, in: *Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo* 149 (2013), S. 143-172, hier S. 170.

<sup>126</sup> Vgl. Rovera/Bessone 1997, S. 22ff. und Longhi 2013, S. 144f.

<sup>127</sup> Vgl. Rovera/Bessone 1997, S. 24.

<sup>128</sup> Vgl. Longhi 2013, S. 150ff.

<sup>129</sup> Vgl. Rovera/Bessone 1997, S. 36-39.

1505 und damit vier Jahre nach der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo geweiht.<sup>130</sup>

### 3.3.6 Collegiata dei Santi Pietro e Orso in Aosta (ca. 1494-1496)

Die *Collegiata di Santi Pietro e Orso* in Aosta (Abb. 108) kann neben der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso als eines der am spätesten entstandenen Fassadenwerke der piemontesischen Gotik bezeichnet werden. Den First des zweistufigen Satteldachs der Fassade schmückt ein Türmchen, während die Traufe durch zwei Backsteinfialen betont wird. Die mit versetzt übereinandergereihten Zylindern versehene Fläche, die aus Ziegeln besteht, die Fialen und das Dach des Türmchens (Abb. 109) sind typisch für die Spätgotik im Piemont. Auf dem Gesims verlaufen horizontale Ziegelfriese. Im Vergleich mit

den anderen Friesen im Piemont, die normalerweise vielfältig mit dekorativen Ziegeln ausgestattet sind, ist der Fries in Aosta einfach gestaltet. Über dem Hauptportal befindet sich zunächst das für das Piemont typische Tympanum (Abb. 110), dessen Fläche aus einem flachen Spitzbogen über einem Kreissegment besteht. Ein spitzer und langer Wimperg mit einer Ziegelfiale ragt bis zum First empor. Das Hauptportal wird durch Gewände flankiert. Das Tympanum zeigt einen betenden Stifter mit Begleitern vor der Gottesmutter mit dem Jesuskind. In der Mitte des Wimpergs ist ein kielbogiges Fenster, rechts und links neben dem Wimperg ist jeweils ein flachbogiges Fenster angebracht. Direkt über den beiden Fenstern befinden sich jeweils ein in der Gegenwart vermauertes kielbogiges Fenster aus dem Spätmittelalter, das mit einem Ziegelfries gerahmt ist. Auf den Flächen des Seitenschiffs öffnet sich wiederum je ein flachbogiges Fenster. Auf der Fassadenfläche sind außerdem unter dem Putz der Restaurierungen mehrere Spuren aus romanischer Zeit erkennbar.

Die Gestalt des gegenwärtigen Baus ist aufgrund des romanischen Baus durch mehrere Um- und Zubauten entstanden. Über den romanischen Bau, dessen Fassade etwas kleiner als die gegenwärtige war und dessen Außenwände in den Innenwänden des gegenwärtigen Baus aufgegangen sind, ist schriftlich wenig be-

---

<sup>130</sup> Vgl. Semeria, G. B.: *Storia della Chiesa metropolitana di Torino*, Turin 1840, S. 260.

richtet. Orlandoni setzt eine erste Bauphase zwischen dem 11. und 12. Jhd. an.<sup>131</sup> Spuren der ehemaligen romanischen Fassade sind unter dem Putz der Restaurierungen erkennbar. Das romanische Rosenfenster unter dem Putz liegt nicht auf der jetzigen Mittellinie der Fassade.

Die gesamte nachromanische Fassadengestaltung durch umfangreiche Umbauten fällt zwischen das Ende des 15. Jhd. und den Anfang des 16. Jhd. und damit in die Regierungszeit Georges de Challands, der als Mitglied einer der repräsentativsten Familien aus Aosta von 1469 bis 1509 als Prior der Stiftskirche tätig war und diese umfänglichen Bauarbeiten beauftragte.<sup>132</sup> Seine zahlreichen Zahlungen sind schriftlich belegt.<sup>133</sup> Der Umbau der Fassade zwischen 1494 und 1496 wurde unter Leitung von Michele de Ecclesia ausgeführt.<sup>134</sup> Auf der Fassade auf einer Fotografie vom Ende des 19. Jhd. vor der Restaurierung (Abb. 111) sind keine Spuren der romanischen Fassade erkennbar, so dass der Zustand vor der Restaurierung offensichtlich mit der jetzigen Fassade identisch zu sein scheint. Nur die beiden Kapitelle mit kielbogigem Satteldach auf dem Gewände und die beiden Strebebögen ebenso mit kielbogigem Satteldach wurden dieser Fotografie zufolge entfernt.

Die Fassade der *Collegiata die Santi Petro e Orso* in Aosta zeigt eine typische Form der gotischen Westfassade im Piemont. Über dem Hauptportal ist ein spitzer Wimperg angebracht. Die Fiale über dem Wimperg ist höher als der First des Satteldachs. Dabei prägte sich der spitze Winkel des Wimpergs im Vergleich mit dem Wimperg von Chieri im Lauf der Zeit über ein halbes Jahrhundert weiter aus. Bei der *Cattedrale di Santa Maria Assunta* in Saluzzo aus dem Jahr 1501 fällt der spitze Wimperg eher kleiner aus im Verhältnis zur Gesamtfläche. Die *Collegiata die Santi Petro e Orso* in Aosta von 1496 zeigt, dass das Motiv des spitzen Wimpergs bis zum Ende des 16. Jhd. noch intensiv rezipiert wurde.

---

<sup>131</sup> Vgl. Orlandoni, B. und Riseti Brezzi, E.: *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale. Volume I. Saggi*, Aosta 2001, S. 111.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 131-142.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 143.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 150-153.

### 3.4 Der eklektizistische Charakter der Fassade der Präzeptoreikirche von Ranverso

Anhand der verfügbaren, aber häufig nur ungenau zu bestimmenden Entstehungsdaten wurde die Stilentwicklung des spitzwinkligen Wimpergs an den spätgotischen Westfassaden im Piemont nachgezeichnet. Das erste Werk mit einem solchen Wimperg war höchstwahrscheinlich die Westfassade der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri, die 1436 geweiht wurde. Hier wurde ein nördliches Stilelement, der spitz ausgeführte Wimperg, auf eine neue Weise mit südlichen Stilelementen wie gestampften Ziegelfriesen oder dem Satteldach mit Ziegelfiale kombiniert. Der Winkel des Wimpergs in Chieri ist spitzer im Vergleich zu den meisten Werken nördlich der Alpen und ist Hauptmotiv in der Mitte der Fassade. Damit entstand in Chieri ein neuartiger architektonischer Stil, der über einen bloß Eklektizismus hinausgeht und im Piemont vielfältig rezipiert wurde.

Das Verhältnis zwischen Tympanum und Wimperg zeigt dabei eine starke Variation. Im Falle Chieris stehen das Tympanum und der Wimperg auf der gleichen Ebene und haben die gleiche Breite. Dieser Bildtyp ist am meisten verbreitet, und man kann ihn ebenso auch in Saluzzo, in Ranverso und in Aosta beobachten. In Verzuolo ragt der Wimperg höher als das Tympanum und fällt breiter als letzteres aus. Bei drei Portalen der Gebrüder Zabrerri in Cuneo, Dronero und San Damiano Macra ist die Wimpergform als Giebel Teil eines vorspringenden Mauerabschnitts. Der Giebel setzt unmittelbar über den Archivolten wie in Cuneo und in Dronero oder etwas oberhalb wie in San Damiano Macra. Auch in Avigliana ist der geringfügig eingezogene Giebel Teil eines schmalen vorspringenden Mauerabschnitts. Der untere Teil, der das Portal einschließt, reicht ungefähr bis zur Mitte der Fassade.

Am Ende des 15. Jhd. wurden auch andere Stilelemente aufgenommen, z. B. aus der südlicheren Renaissance-Architektur, die zuerst bei der *Cattedrale di San Giovanni Battista* in Turin im Piemont ankam. Bei der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo ist der Eindruck des spitzen Wimpergs abgemildert. Andererseits blieb die typisch piemontesische Fassadengestalt wie bei der *Collegiata dei Santi Petro e Orso* in Aosta weiterhin bis zum Ende des 15. Jhd. erhalten.

Neben dem spitzen Wimperg gibt es einige weitere Merkmale für die spätgotischen Fassadenwerke aus dem Piemont: Oberhalb der Fassaden sind oft Ziegelfialen angebracht, und die Ränder der Baustrukturen sind mit gestampften Terrakottafriesen aufwändig verziert. Die gestampften Terrakottafriesen sind auch in spätgotischen Bauwerken aus der Lombardei bekannt<sup>135</sup>, kommen dort jedoch seltener als im Piemont vor. Davon abgesehen zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft zwischen der lombardischen gotischen Architektur und der piemontesischen, wie Tosco dies anhand der Mitwirkung der lombardischen Meister beim Bau der *Collegiata di Santa Maria* und der *San Domenico* in Chieri erwiesen hat.<sup>136</sup>

Gegenüber den bisher betrachteten Fassadenwerken im Piemont weist die Westfassade von Ranverso deutlich andere Eigenschaften auf. Die Verzierungen sowohl mit den Ziegelfialen über dem Satteldach als auch mit den aufwändigen Terrakottafriesen zeigen zwar eine typisch piemontesische Gestaltung. Aber neben dem zentralen Wimperg ist sowohl am rechten als auch am linken Portal je ein spitzer Wimperg angebracht. Eine Fassadengestaltung mit drei spitzen Wimpergen nebeneinander ist wiederum nördlich der Alpen üblich. Zum Beispiel reißen sich drei spitze Wimperge an der Westfassade der Kathedrale von Lyon (Abb. 112)<sup>137</sup> aneinander, wobei der zentrale Wimperg höher ist als der rechte und linke. Auch an der Westfassade der Antoniter-Abteikirche von Saint-Antoine (Abb. 113) und der St-Maurice-Kathedrale in Vienne (Abb. 114)<sup>138</sup> finden sich drei Wimperge, deren Spitzen aber abgeschnitten sind. Wie in Saluzzo kann auch

---

<sup>135</sup> Lombardische Beispiele sind das Gesimse und das Rosenfenster der Chiesa parrocchiale in Cecima, das Rosenfenster der Chiesa dei S.S. Nazaro e Celso in Bellano oder die Biforien des Doms in Crema (vgl. Romanini, A. M.: *L'architettura gotica in Lombardia*, Bd. II, Mailand 1964, Abb. 94, 128 und 221).

<sup>136</sup> Vgl. Tosco 2003, S. 83-88.

<sup>137</sup> Vgl. Reveyron, N.: »Les Portails de la Cathédrale de Lyon. De l'Archéologie du bâti à la narratologie. Une approche plurielle d'une oeuvre majeure des années 1300«, in: Grandmontagne, M. und Kunz, T. (Hrsg.): *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Petersberg 2016, S. 192-207 und Bégule, L.: *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1880.

<sup>138</sup> Vgl. Cavard, P.: *La cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, Vienne 1978 und Bégule, L.: *L'église Saint-Maurice. Ancienne cathédrale de Vienne*, Paris 1914.

am Fassadenwerk von Ranverso eine eklektizistische Gestaltung festgestellt werden, die aber in letzterem Fall nördliche Stilelemente einschließt.

Abschließend kann nicht bestimmt werden, auf wen, also den Stifter bzw. Bauherr oder den Architekten, diese neuartige Gestaltung in Ranverso zurückgeht. Aber die starke Mitwirkung Jean de Montchenus d. J., dessen Vorliebe für Kunst sich an seiner Auftraggeberschaft für den Herzcodex zeigt und der sicherlich den nördlichen Stil gotische Bauwerke sehr gut kannte, ist unbezweifelbar, weil er derjenige war, der diese außerordentliche Gestaltung als Stifter und Bauherr letztlich zu verantworten hatte. Die einzigartige Gestaltung der Westfassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso dürfte das starke Interesse Jean de Montchenus d. J. an künstlerischen Neuerungen in seiner Stiftung widerspiegeln. Allerdings wurde diese Neuerung später nicht mehr rezipiert.

## 4 Der Isenheimer Altar (ca. 1512-1516)

Der Isenheimer Altar, der sich im Musée Unterlinden in Colmar befindet, besticht seit jeher durch seine außerordentliche Gestaltung und gilt als eines der herausragenden Werke vom Anfang des 16. Jhd. Er veranschaulicht mit seiner Fülle an Bildmotiven die Intentionen des Stifters und des Malers, eine außergewöhnliche Ikonographie zu schaffen. In diesem besonderen Fall führte die komplexe Bildgestaltung in der Forschung zu vielfältigen Interpretationsansätzen, worin diese Intentionen genau bestanden haben mögen, insbesondere was den ikonographischen Gehalt und die theologische Dimension dieses Werkes betrifft. Im Folgenden steht vor allem das Bildprogramm im Vordergrund, um anhand der zweiten Schauseite die außerordentliche Bildgestaltung des Isenheimer Altars zu verdeutlichen. Worin auch immer letztlich die Intentionen seiner Schaffer bestanden haben mögen, so lässt sich am Isenheimer Altar insgesamt ein höchst eigenwilliges und kreatives Potential festmachen, demzufolge dieses Kunstwerk als drittes und letztes Beispiel der Stiftungsaktivitäten des Antoniterordens und als ein maßgeblicher Beitrag zur bildenden Kunst des späten Mittelalters betrachtet wird.

### 4.1 Historische Hintergründe

Der Isenheimer Altar, angefertigt durch Mathis Gothart Nithart (genannt Grünewald) zwischen 1512 und 1516, befand sich ursprünglich in der Kirche der Isenheimer Niederlassung des Antoniterordens und folgte dem dort zuvor aufgestellten Marienaltar von Martin Schongauer.<sup>1</sup> Nachdem der Isenheimer Altar zunächst Albrecht Dürer zugeschrieben wurde, ordnete Jakob Burckhardt 1844 den Altar Grünewald zu. Nach seiner Fertigstellung verblieb der Altar, nachdem dieser möglicherweise vor der Ankunft der Schweden 1631 für einige Jahre vorübergehend nach Thann verbracht worden war,<sup>2</sup> bis 1793 unbeschadet in Isen-

---

<sup>1</sup> Vgl. Geissler, H.: »Der Altar – Daten und Fakten im Überblick«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 38-44, hier S. 42.

<sup>2</sup> Da ein Visitationsbericht von 1650 über die Isenheimer Niederlassung den Isenheimer Altar nicht erwähnt und die Antoniter bereits 1628 verschiedene Gegenstände und letztlich sich

heim. Im Zuge der französischen Revolution wurden die Skulpturen und die Gemälde vom Altarbau getrennt und in das neu gegründete Musée National de Colmar überführt. Es setzten sich zwar noch Jean Pierre Marquaire, zweiter Konservator des Museums in Colmar, und der Maler Casimir Karpff für eine Zusammenführung der Bildwerke und des Altarbaus ein, konnten sich aber nicht durchsetzen. Während der Großteil des Schreins, d. h. die darin befindlichen Skulpturen, im Laufe der Zeit verloren ging, blieben die bemalten Tafeln erhalten. Einzig ihre ursprüngliche Anordnung konnte nicht mehr rekonstruiert werden.<sup>3</sup> Bis auf einige kriegsbedingte Verlagerungen befindet sich der Altar seit 1852 im Musée Unterlinden in Colmar.

#### 4.1.1 Die Präzeptorei von Isenheim

Die Niederlassung in Isenheim war eines der größeren Häuser des Antoniterordens.<sup>4</sup> Während sich der genaue Entstehungszeitpunkt nicht mehr rekonstruieren lässt, findet sich immerhin für Isenheim im Anniversarium des Isenheimer Antoniters und Pfarrherrn Johann Jakob Bergler (1629) ein Bruder Johannes erwähnt, dem nach 1290 Humbert de Brina als Präzeptor folgte.<sup>5</sup> So lässt sich aufgrund der starren Hierarchie der Niederlassungen des Antoniterordens annehmen, dass den zu Beginn des 13. Jhd. in Straßburg und Basel bestehenden Niederlassungen diejenige in Isenheim übergeordnet war. Da für Straßburg bereist 1277 ein Spital erwähnt wird, dürfte die Isenheimer Niederlassung zu diesem Zeitpunkt bereits bestanden haben.<sup>6</sup> Allerdings erweiterte das Isenheimer Haus erst um die Wende zum 14. Jhd. seinen Umfang hin zu den heute bekannten Ausmaßen. Ausgehend

---

selbst vor den Schweden nach Thann in Sicherheit gebracht haben, vermutet Clementz, dass dies mit dem Isenheimer Altar geschehen sei (vgl. Clementz, E.: *Les Antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Straßburg 1998, S. 263).

<sup>3</sup> Siehe Kapitel 4.2 für eine ausführliche Beschreibung des Bildprogramms.

<sup>4</sup> Die Historie der Isenheimer Niederlassung wird ausführlich dargestellt in Clementz 1998. Vgl. zur Übersicht auch die Rezension von Oberholzer, P.: »Gelebtes Ordensideal in Isenheim? Caritative und ökonomische Tätigkeit der Antoniter im Blickpunkt«, in: *Antoniter-Forum* 7 (1999), S. 42-50.

<sup>5</sup> Vgl. Clementz 1998, S. 55-67.

vom Erwerb verschiedener Güter<sup>7</sup> ab 1290 erlangten die Antoniter 1313 mit dem Kauf des Dinghofes von der in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Abtei Murbach die Kirche in Isenheim, in der später auch der Isenheimer Altar seinen Bestimmungsort finden sollte. Neben dem Dinghof zählten Höfe in (Nieder-)Burnhaupt und Saint-Armarin sowie Güter in Wattweiler zum Grundbesitz der Isenheimer Antoniter. Von besonderer Bedeutung für den Erwerb der Isenheimer Pfarrkirche ist die im selben Jahr erfolgte Verleihung verschiedener Rechte, insbesondere des Patronatsrechts über die Isenheimer Pfarrkirche, durch den Bischof von Basel. Wie dies auch bei anderen Niederlassungen der Fall war, lag Isenheim an einem strategisch günstigen Ort, nämlich ebenso wie die Niederlassungen in Basel und Straßburg an der alten Römerstraße Mainz-Basel, die zahlreiche Pilger nach Santiago di Compostela und Rom nutzten.<sup>8</sup>

Der Aufbau der Isenheimer Niederlassung zur Generalpräzeptorei vollzog sich maßgeblich in den ersten rund hundert Jahren bis zum Tode des Präzeptors Jean Jenaldan (1394-1419).<sup>9</sup> Neben dem Erwerb der Kirche in Isenheim wurden das Hospital in Straßburg fertiggestellt und eine Kapelle in Basel erbaut. Weitere Landkäufe und die Errichtung von Wirtschaftsbauten umfassten die Spitäler in Basel, Straßburg, Bruchsal, Würzburg, Bamberg und Eiche (Thüringen).<sup>10</sup> Die

<sup>6</sup> Vgl. Mischlewski, A.: »Die Antoniter und Isenheim«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 256-266, hier S. 261 und Clémentz, E.: »Ursprung und Entstehung des Antoniterhauses Isenheim«, in: *Antoniter-Forum 1* (1993), S. 45-48, hier S. 45 hinsichtlich des Straßburger Spitals, das 1277 als Filiale von Isenheim errichtet worden sein dürfte.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Clémentz 1993, S. 45.

<sup>8</sup> Vgl. Clementz 1998, S. 71 und Mischlewski, A.: »Saint Anthony and Saint James – The Antonines and the Pilgrimage to Santiago«, *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela 1999, S. 265-276.

<sup>9</sup> Vgl. Mischlewski 1973, S. 261. und Leistikow, D.: »Spurensuche zur Antoniterarchitektur in Europa«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 278-294, hier S. 287f. zum Isenheimer Hospital.

<sup>10</sup> Vgl. Clementz, E.: »Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 46-53, hier S. 46.

Bedeutung der Isenheimer Niederlassung im Zusammenhang mit dem Pilger- und Wallfahrtswesen zeigt sich an den 1366 durch Adelheid von Burgenheim und ihrer Mutter gestifteten Weinbergen und Zinsen in Reichenweier zu Ehren des hl. Antonius in Isenheim.<sup>11</sup> Nach dieser ersten Phase des Ausbaus und der Konsolidierung folgten von 1419 bis 1439 langanhaltende Streitigkeiten um die Nachfolge des Präzeptors. Teils bedingt durch Tendenzen zur Verselbständigung in den Niederlassungen<sup>12</sup> erfolgten mit Guillaume de Sarron (1419/20-1423), Hugues de Beaumont (1423-1433) und Aymeric Segaud (1433-1439) problematische Neubesetzungen. Neben inneren Schwierigkeiten wie Konflikten mit den Isenheimer Chorherren oder häufiger Abwesenheit der eingesetzten Präzeptoren verzögerten auch politische Umstände und insbesondere der burgundisch-österreichische Krieg ab 1426 den weiteren Ausbau des Isenheimer Hauses.<sup>13</sup>

Es gelang dann Jean Bertonneau (1439-1459) die durch die Kriege schwer beschädigten Häuser der Präzeptorei wieder- und die Antoniterkirche in Straßburg neu zu bauen sowie das dortige Spital instandsetzen zu lassen.<sup>14</sup> Bertonneau erwies sich dabei als eine herausragende Persönlichkeit, die ihre politischen wie diplomatischen Fähigkeiten als Vermittler während des Armagnakenkriegs (1444-1445) voll zur Geltung bringen konnte.<sup>15</sup> Während er im Zuge der Bautätigkeiten zwar die Zahlungen an das Mutterkloster einstellte, sanierte er die Finanzen der Präzeptorei und deren Zweigstellen<sup>16</sup> und schuf damit die Grundlagen für das

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

<sup>12</sup> Vgl. Kap. 1.4.2.

<sup>13</sup> Vgl. auch Clementz 1998, S. 243f.

<sup>14</sup> Vgl. Mischlewski 1973, S. 261f. und Clementz 1998, S. 244ff. 1450 brannte das Isenheimer Haus ab. Aus einer im Zuge dieses Unglücks 1452 eingereichten Supplik ist zu entnehmen, dass zum Zeitpunkt des Brandes insgesamt ca. 60 Bewohner (Ordensleute, Krüppel und Gesinde) versorgt wurden (vgl. ebd.).

<sup>15</sup> Vgl. zum diplomatischen Geschick Bertonneaus Clementz, E.: »Ein Antoniterpräzeptor als Doppelagent? Zur Rolle von Jean Bertonneau, Präzeptor von Isenheim, während des Armagnakenkriegs 1444-1445«, in: *Antoniter-Forum* 18 (2010), S. 17-24 und Märtl, C.: »Eine neue Quelle zu Jean Bertonneau, Antoniterpräzeptor von Isenheim († 1459)«, in: *Antoniter-Forum* 19 (2011), S. 89-93.

<sup>16</sup> Vgl. Clementz 2010, S. 23.

weitere Wirken seiner Nachfolger Jean d'Orlier (1463-1490) und Guido Guersis (1490-1516). Das kurze Zwischenspiel des einzigen nichtfranzösischen Präzeptors Johann von Colick (1459-1463) hinterließ keine nennenswerten Spuren in der Niederlassung.<sup>17</sup> Durch Bertonneau ergaben sich erste Beziehungen zu den Lothringer Herzögen, da dieser als Rat des Königs von Sizilien und des Herzogs von Kalabrien, d. h. der Herzöge von Lothringen, René von Anjou (1431-1453) und dessen Sohn Johann II. (1453-1470), tätig war. Neben seiner umfänglichen Beratertätigkeit auch für andere europäische Höfe entwickelte sich auch aufgrund der regelmäßigen Inspektionsreisen ein weites Beziehungsnetz, an das seine Nachfolger anknüpfen konnten.<sup>18</sup>

Für den Kontext des Isenheimer Altars hat man bis dato die Amtszeit Jean d'Orliers (1464-1490, †bis vermutlich 1493<sup>19</sup>) als wesentlich erachtet, wobei sich später zeigen wird, dass die in der Forschung allgemein angenommene Rolle Orliers als einer von zwei Stiftern des Isenheimer Altars, nämlich des Schreins, nicht eindeutig belegbar ist.<sup>20</sup> Allerdings trug Orlier, der einem savoyischen Adelsgeschlecht entstammte<sup>21</sup>, durch seinen vorherigen Aufenthalt in Ferrara und der ihm dort zugekommenen humanistischen Bildung maßgeblich zur kulturellen Prägung der Isenheimer Niederlassung bei. Als Bürger von Straßburg in der Region verwurzelt, kam Orlier 1464 nach Isenheim. Neben Tätigkeiten in den Außenstellen bemühte er sich vor allem um die Ausstattung des Chores der Antoniterkirche.<sup>22</sup> In den 1470er Jahren vergab er den Auftrag für den Marienaltar an Martin Schongauer (Orlier-Altar, Musée Unterlinden).<sup>23</sup> Orlier unterhielt vornehmlich als Rat der burgundischen Regierung Kontakte zum Hof von Burgund;<sup>24</sup> wo er nach seiner Resignation 1490 lebte, ist nicht bekannt.

<sup>17</sup> Vgl. Mischlewski 1973, S. 263f.

<sup>18</sup> Vgl. Clementz 2007, S. 49ff.

<sup>19</sup> Orlier resignierte als Präzeptor bereits vor seinem Tod, den Clementz vor 1493 datiert (vgl. Clementz 1998, S. 255).

<sup>20</sup> Vgl. dazu Kap. 4.1.3.

<sup>21</sup> Vgl. Clementz 2007, S. 52.

<sup>22</sup> Vgl. Mischlewski 1973, S. 264.

<sup>23</sup> Vgl. Clementz 2007, S. 52.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

Orlier folgte der aus der Dauphiné stammende Guido Guersi (1490-1516), der bereits seit 1480 als Sakristan in Isenheim tätig war.<sup>25</sup> Über Guersis Wirken außerhalb Isenheims ist nichts bekannt.<sup>26</sup> Allerdings gab es nach Clementz<sup>27</sup> aufgrund von Bertonneaus, Orliers und Guersis Tätigkeiten als Präzeptoren vielfältige Beziehungen, die einige Hinweise auch für die Auftragsvergabe des Isenheimer Altars an Grünewald enthalten könnten: Die Präzeptoren kamen während regelmäßiger Inspektionsreisen in verschiedene Häuser, so nach Straßburg, wo beispielsweise Bertonneau häufiger anzutreffen war als in Isenheim, und Basel und damit in die Hauptzentren der künstlerischen Produktion im oberrheinischen Raum. Persönliche Beziehungen wie für Bertonneau sind für Guersi zwar nicht belegt, jedoch ermöglichte der Aufenthalt in »dynamischen Kunstzentren in Straßburg und Basel«<sup>28</sup>, die Möglichkeit, dass auch Guersi Kontakt mit verschiedenen Künstlern seiner Zeit aufnehmen konnte. Mischlewski weist daraufhin, dass Guersi aufgrund seiner Tätigkeit als Sakristan die Berichte über Orliers Inspektionsreisen gut gekannt haben dürfte und auch ein Zusammentreffen mit dem möglicherweise noch in den siebziger Jahren für Isenheim arbeitenden Schon-gauer nicht gänzlich auszuschließen ist.<sup>29</sup> Schließlich muss in diesem Zusammenhang noch der dem Lothringischen Hof nahestehende Abt Théodore de Saint-Chamond (1495-1526) genannt werden. Dieser war nicht nur für seine hu-

<sup>25</sup> Vgl. ebd. Nicht zutreffend ist dabei die von beispielsweise Zülch und Troescher gemachte Behauptung eines vermeintlich italienischen Konvents in Isenheim mit »Italienern« wie Orlier oder Guersi an der Spitze, da beide französischen Ursprungs mit Beziehungen nach Italien sind (vgl. Mischlewski 1973, S. 265.). Die Behauptung einer italienischen Herkunft Guersis geht zurück auf die Lilien der Anjous in dessen Wappen. Jedoch wurden die Anjous bereits 1442 vollständig aus Unteritalien vertrieben und besaßen zudem Lothringen und die Provence. Es liegt daher nahe, dass die Guersis eher aus Lothringen stammen (vgl. Mischlewski, A.: »Grünewald und die Antoniter. Bemerkungen zu Troeschers Hypothesen über die Entstehung des Isenheimer Altares«, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 3* (1975), S. 139-147, hier S. 143).

<sup>26</sup> Hinsichtlich seines vielfältigen baugeschichtlichen Wirkens in Isenheim siehe unten Kap. 4.1.2 und 4.1.3.

<sup>27</sup> Vgl. Clementz 2007, S. 52.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Mischlewski 1975, S. 143.

manistische Bildung und sein Interesse für die Kunst bekannt, sondern hielt sich zudem mehrheitlich im Raum Nancy auf und dürfte damit auch Kontakte zu den Isenheimer Antonitern unterhalten haben.

#### 4.1.2 Kirche und Klostergebäude in Isenheim

Die Anlage der Isenheimer Niederlassung umfasste mit dem ehemaligen Dinghof eine ganze Reihe an Bauten.<sup>30</sup> Für die Baugeschichte der Kirche der Isenheimer Niederlassung bis 1391 liegen keine zeitgenössischen Quellen vor, sondern nur nachmittelalterliche Dokumente wie zwei Präzeptorenverzeichnisse von 1574 und vom Ende des 17. Jhd. sowie ein Visitationsbericht von 1650.<sup>31</sup> Die Kirche wurde demnach entweder durch Humbert de Briva (1290/98-1313/15) oder durch seinen zweiten Nachfolger Jean de Varrey (1346-1384) errichtet. Ihren ersten Abschluss sollen die Bauarbeiten dann mit Vollendung des Chores 1403 erreicht haben. Damit hätte der Kirchbau mehr als ein Jahrhundert in Anspruch genommen.<sup>32</sup> Die vollendete Kirche umfasste ein dreischiffiges Langhaus (Breite 18m, Länge 20m) mit vier Jochen und vor dem Chor einen fünfjochigen, von Gewölben getragenen Lettner, an den sich ein gewölbter Chor, der nach drei Vorjochen in einem polygonalen 5/8-Schluss übergang, anschloss.<sup>33</sup> Ein Turm befindet sich auf der linken Seite der Westfassade (Abb. 115). Die Kirche lag zusammen mit anderen Hauptbauten an der Straßenseite (Abb. 116).<sup>34</sup>

Es handelte sich dabei den Quellen zufolge um eine reich ausgestattete Kirche<sup>35</sup>, die ein Visitator, der Isenheim 1650 im Auftrag des Abtes besucht, in

---

<sup>30</sup> Vgl. Heck, C.: »Les bâtiments de l'ancienne préceptorerie des antonins d'Issenheim«, in: ders. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 129-140 und Clémentz 1998, S. 127-136.

<sup>31</sup> Vgl. zur Quellenlage Clémentz, E.: »Die Antoniterkirche von Isenheim – einst die schönste des Ordens?«, in: *Antoniter-Forum* 9 (2001), S. 34-48, hier S. 34, 36.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>33</sup> Vgl. Leistikow 1994, S. 284.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 281.

<sup>35</sup> Vgl. dazu einen Visitationsbericht von 1650 in Clémentz 2001, S. 34f. und Fréchet, G.: »La construction et les trésors d'art d'une commanderie alsacienne: Isenheim«, in: Frieß, P.

höchsten Tönen lobte: »Durch einen Glücksfall, der an ein Wunder grenzt, sind das Silbergeschirr, die Kirchenornate, die Bilder und Vergoldungen des Altäre, die meisten Glasfenster, der Hausrat, das Leinenzeug und die Bücher erhalten; ebenso, im Großen und Ganzen, alle Klostergebäude. Nie sah ich ein Haus unseres Ordens, wo es so viele und so gute Bücher wie hier gab, außer Saint-Antoine und Paris. Auch ist keine unserer Kirchen so schön gebaut mit fein gemalten Gewölben, mit Glasfenstern, die so reich sind wie die der Saint-Chapelle im Pariser Palast und mit zehn Altären, alle mit kleinen, altertümlichen Retabeln geschmückt, voller guter und vorzüglich vergoldeter Schnitzfiguren. Der ganze Chor ist aus durchbrochener Arbeit, mit kleinen Holzfiguren in der Art der Dominikanerkirche in Troye; der Lettner ist eine sehr schöne Arbeit, mit kleinen Gewölben und den Gehäusen beider Orgeln, wovon die Pfeifen fehlen. Der Dachreiter ist aus Quaderwerk, aber so fein durchbrochen, daß ich es für Holzwerk hätte halten können. Der große Glockenturm am Ende der Kirche ist schöner als der unsere in Saint-Antoine.«<sup>36</sup>

Wesentlich zum Ausbau der Kirche hat Guersi beigetragen. Dieser war verantwortlich für den Bau der Sakristei und des Kirchengewölbes, für Erweiterungsbauten von Haupt- und Seitenschiffen, die Westfassade und den Glockenturm. Endgültig sind die durch Guersi veranlassten Baumaßnahmen nicht zu bestimmen, da die Wappen, die zufolge des Chronisten Hans Stoltz an den genannten Bauwerken angebracht wurden, nicht mehr vorhanden sind.<sup>37</sup> Zudem ließ Guersi möglicherweise den Chor verlängern und das Langhaus erweitern.<sup>38</sup> Die Kirche brannte 1831 ab, die Ruine wurde anschließend abgetragen.<sup>39</sup> Der letzte Zustand der Kirche ist durch verschiedene Quellen des 18. und 19. Jhd. bekannt. Da nach Guersi bis auf kleine Restaurierungen keine weiteren Baumaßnahmen erfolgten,

---

(Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 255-277.

<sup>36</sup> Lyon, Archives départementales du Rhône, 49 H 697, 1650 IX25 zit. n. Clémentz 2001, S. 34f.

<sup>37</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 39.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., Anm. 1.

darf angenommen werden, dass die noch vorhandenen Pläne den Zustand nach Guersis umfangreichen Baumaßnahmen beschreiben.<sup>40</sup>

Den Glockenturm westlich des nördlichen Seitenschiffs vor der Kirchenfassade zeigt eine Ansicht des 18. Jhd. als einen Turm mit vier Obergeschossen jeweils mit spitzbogigen Fenstern, die zumindest an der Westseite als zweibahnige Maßwerkfenster gestaltet waren. Der Turm schloss mit einer nicht überdachten und mit Steinplatten ausgelegten Plattform ab, die über eine Wendeltreppe in der Südostecke erreicht wurde.<sup>41</sup> Clementz merkt hier an, dass dies für das Elsass ungewöhnlich gewesen sei. Da die dortigen Stadt- oder Stiftskirchtürme (wie beispielsweise in Colmar, Schlettstadt oder Thann) eher zwei bis drei Fensterreihen ohne eine abschließende Plattform aufweisen, räumt sie die Möglichkeit eines »südfranzösische[n] Einflu[sses]«<sup>42</sup> ein. Zwischen Chor und Schiff befindet sich ein Dachreiter.

Guersi ließ sämtliche Kirchenschiffe einwölben, wie dies eine Zeichnung der Ruine erkennen lässt. Es zeigen sich Gewölbeansätze im Hauptschiff und an den Seitenschiffen sowie Strebebögen, die sich früher nicht sichtbar zwischen Gewölbe und Dach des Seitenschiffs befanden. Dabei überragten die Traufmauern des Hauptschiffes die Dachfirste des Seitenschiffes nur wenig, so dass die Ober-gardenfenster in dem noch verbliebenen, eher geringem Platz rund oder oval ausfielen. Die Isenheimer Kirche habe damit, so Clementz, eine für die Spätgotik und insbesondere bei Bettelordenskirchen nicht unübliche Gestaltung aufgewiesen.<sup>43</sup>

Der Chor, der wahrscheinlich unter Jean de Sarron begonnen und Jean Jevaldan 1403 beendet wurde, erfuhr den Quellen nach keine Umbauten durch Guersi und war fast genauso lang wie das Schiff.<sup>44</sup> Demgegenüber erfolgte der Bau der Apsis unter Guersi. Anhand archäologischer Grabungen haben sich nach Clementz konkrete Hinweise dafür ergeben, dass die Apsis in einer einzigen

---

<sup>40</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 39.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 38f.

<sup>42</sup> Clémentz 2001, S. 39.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>44</sup> Vgl. die Grundrisse in Clementz 1998, S. 128-136 und Heck 1989.

Bauphase errichtet wurde. Unter der Apsis fanden sich im Zuge einer archäologischen Sondierungsgrabung nur zwei Böden aus Tonfliesen, wobei der ältere auf einem Sandbett lag, das Scherben aus dem 15. Jhd und damit aus der Amtszeit Guersis enthielt. Im Zuge einer weiteren Bauphase nach Guersi wäre vermutlich mit der Abtragung des älteren Bodens auch die unmittelbar darunter liegende Bauschicht entfernt worden. Da dies jedoch nicht geschah, liegt der Schluss nahe, dass die vorgefundenen Fliesen des 15. Jhd. den ursprünglichen Boden darstellen und die gesamte Apsis unter Guersi erbaut und damit der bereits vorhandene Chor nach Osten erweitert wurde.<sup>45</sup> Schließlich weist die Apsis mit einer Tür in der Ostwand eine Besonderheit auf. Diese Tür verband die Apsis mit dem Spitalbau, wurde allerdings zwischen 1668 und 1700 zugemauert.<sup>46</sup> Ein Kreuzgang südlich der Kirche, erbaut durch Humbert de Briva um 1300, eine Tür zum Kreuzgang (*la porte du cloustre*)<sup>47</sup> und umstehende Bauten sind wahrscheinlich im Laufe des 16. und 17. Jhd. verfallen.<sup>48</sup>

Die Innenausstattung lässt sich anhand des Visitationsberichtes von 1650 nachzeichnen.<sup>49</sup> Zunächst ist der Lettner (*jubé fort bien fait*) zu nennen, den Clémentz mit der durch Orlier erbauten Portikus (*porticum seu vestibulum*) identifiziert und die bis 1746 bestand, bevor sie 1760 durch ein Gitter aus Schmiedeeisen ersetzt wurde.<sup>50</sup> Das Chorgestühl von 1493 geht auf Guersi zurück und be-

<sup>45</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 40.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 40f.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 41f.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 42. Das Vorhandensein eines Kreuzgangs wirft nach Clémentz die Frage auf, inwiefern ein Kreuzgang, der auch im Mutterkloster sowie in Ranverso, Lyon und Florenz nachgewiesen ist, zum Grundschema einer Antoniterpräzeptorei gehört. Demgegenüber ordnet Leistikow den Kreuzgang eher als eine Ausnahme ein (vgl. Leistikow 1994, S. 281), wobei es generell zu bedenken gilt, dass eine systematische Bauweise und Gesamtanlage der einzelnen Niederlassungen nicht erkennbar ist (vgl. Kap. 1.6).

<sup>49</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 42-47.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 36, während Mischlewski allgemeiner von einer Vorhalle spricht (vgl. Mischlewski 1973, S. 264). Zu Orliers baulichem Wirken in Isenheim vgl. auch Mischlewski, A.: »Jean d'Orlier und die Umgestaltung der Antoniterkirche in Isenheim«, in: Heck, C. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 122-128.

stand aus 54 Sitzen mit 50 Figuren (vollplastische Heiligenbilder und größere Flachreliefs) sowie mehr als 100 Büsten.<sup>51</sup> Ebenso wurden die Gewölbe nachweislich durch Guersi errichtet, während die Bemalung wahrscheinlich vor 1525 angebracht worden war, da die Niederlassung später nicht mehr über die erforderlichen Mittel verfügte. Obschon Hans Holbein 1517 einen Auftrag für eine Altartafel in Isenheim erhalten und nach seinem Tod dort zahlreiches Werkzeug zurückgelassen hatte, ist die Ausführung der Bemalung durch Hans Holbein den Älteren nicht gesichert.<sup>52</sup>

Über die Ausführung der Glasfenster, die der Visitor mit denjenigen der Sainte-Chapelle in Paris verglich, ist nur wenig bekannt. 1515 hat die Stadt Freiburg i. Br. Guersi den Glasmaler Hans Gitschmann empfohlen, der dann letztlich im Auftrag des Bergmeisters Conrad Polsnitzter einige Glasarbeiten angefertigt hat. Ob Gitschmann sämtliche Glasfenster erstellte, ist damit nicht belegt. Zudem schreibt das Präzeptorenverzeichnis vom Ende des 17. Jhd. die Verglasung Hugues de Beaumont (1419-1434) zu.<sup>53</sup>

Als einen besonderen Teil der Ausstattung beschreibt der Visitor von 1650 zehn Altäre, während Clementz unter Hinzunahme retabellierter Altäre bis zu 13 Exemplare identifiziert. Diese waren dem hl. Augustinus, nach dessen Regel die Antoniter seit 1247 lebten, dem Pestheiligen Rochus, der hl. Margareta, dem hl. Jakob (bis zu fünf Altäre), Johannes dem Täufer, eventuell Paulus, dem hl. Kreuz und unschuldigen Kindern gewidmet.<sup>54</sup> Über die jeweilige Ausstattung ist nichts bekannt. Erhalten geblieben sind dem neben dem Isenheimer Altar insgesamt vier Altarretabel, die sich alle im Unterlinden Museum in Colmar befinden:

- Stauffenberg-Altar (zwischen 1454 und 1460), von einem unbekanntem Maler:<sup>55</sup> ein Flügelaltar, der in offenem Zustand eine Pietà zwischen Ver-

---

<sup>51</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 44. Reste des Gestühls, abgesehen von den Büsten, befinden sich im Musée Unterlinden.

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. und ausführlich Clementz 1998, S. 251-263.

<sup>55</sup> Siehe Heck, C. und Esther, M.-S.: *Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden*, Colmar 1990, Abb. 356 (Inv. 88. R.P. 356).

kündigung und der Geburt Christi, im geschlossenen Zustand die Kreuzigung und unter dem Gekreuzigten kniend die Stifter, den Rufacher Vogt Hans Erhard von Stauffenberg und seine Frau Ennelin von Oberkirch zeigt. Beide haben 1454 geheiratet, Ennelin wurde 1460 Witwe. Eine Datierung zwischen 1454 und 1460 setzt voraus, dass der Altar zu Lebzeiten beider und nicht erst später durch Ennelin zum Andenken gestiftet wurde.<sup>56</sup>

- Orlier-Altar (kurz nach 1470), Martin Schongauer zugeschrieben:<sup>57</sup> Erhalten sind die Flügel eines Marienaltars, der in geschlossenem Zustand die Verkündigung, in geöffnetem Zustand den hl. Antonius und die Geburt Christi zeigt. Zu Füßen des hl. Antonius kniet Jean d'Orlier, neben ihm befindet sich sein Wappenschild. Zusätzlich wurde nachträglich am Fuß der Maria das Wappen Guersis angebracht. Über die genaue Bestimmung des hölzernen Marienbildes im Altarschrein herrscht Uneinigkeit.<sup>58</sup>
- Altar der hll. Bartholomäus und Magdalena (Anfang des 16. Jhd.), einem Nachfolger Schongauers zugeschrieben:<sup>59</sup> Erhalten sind zwei Flügel, deren Vorderseite die beiden Heiligen, die Rückseite vier Martyriumsszenen zeigt. Vor diesem Altar lag Guersi begraben.<sup>60</sup>
- Altar der hll. Katharina und Lorenz (16. Jhd.), von einem unbekanntem Maler:<sup>61</sup> Erhalten sind nur die Flügel, die im geschlossenen Zustand die beiden Heiligen, im offenen Zustand je eine Szene ihrer Vita und ihr Martyrium zeigen.<sup>62</sup> Nachträglich angebracht sind die Wappen Orliers und Guersis, um, so vermutet Clementz, daran zu erinnern, dass Guersi das Retabel und Orlier 1480 eine tägliche Messe »»auf dem neuerbauten Katharinenaltar vor den Türen des Chores««<sup>63</sup>, gestiftet hatte.

<sup>56</sup> Vgl. Clementz 1998, S. 257.

<sup>57</sup> Siehe Heck/Esther 1990, Abb. 452 (Inv. 88. R.P. 452).

<sup>58</sup> Vgl. Clémentz 2001, S. 46, Anm. 66 und Clementz 1998, S. 257f.

<sup>59</sup> Siehe Heck/Esther 1990, Abb. 538 (Inv. 88. R.P. 538).

<sup>60</sup> Vgl. Clementz 1998, S. 261f.

<sup>61</sup> Siehe Heck/Esther 1990, Abb. 664 (Inv. 88. R.P. 664).

<sup>62</sup> Vgl. Clementz 1998, S. 259ff.

<sup>63</sup> zit. n. Clémentz 2001, S. 47, Anm. 69.

Neben den beiden Altarflügeln trug eine nicht mehr erhaltene Büste des hl. Antonius die Wappen beider Präzeptoren. Dieser Umstand hat Fragen nach der Beziehung beider Präzeptoren aufgeworfen und führte zu der Hypothese einer »guten Zusammenarbeit«<sup>64</sup> beider, die dann im Isenheimer Altar ihren Höhepunkt gefunden hätte. Diese Behauptung beruhe, so Clementz, allerdings auf der Annahme, dass der hölzerne Schrein des Isenheimer Altars durch Orlier, spätestens 1490, beauftragt worden sein soll. Dies ist jedoch, wie im Folgenden noch näher auszuführen sein wird, nicht belegt. Zudem findet sich auf dem Isenheimer Altar selbst nur das Wappen Guersis.<sup>65</sup>

#### 4.1.3 Stiftung und Auftraggeber

Die Frage nach dem Zusammenwirken der Präzeptoren Orlier und Guersi betrifft auch den Isenheimer Altar.<sup>66</sup> An diesem werden mit Blick auf die Auftraggeber in der Regel die Altarflügel und der Schrein unterschieden. Während erstere meist im Mittelpunkt des Interesses stehen, werfen jedoch auch die geschnitzten Bildnisse im Inneren des Altars wichtige Fragen hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Altars auf. Unbestritten ist zunächst, dass der Schrein durch Niklaus von Hagenau und die Altarbilder durch Grünewald hergestellt wurden. Hinsichtlich der Auftraggeber ist Schmid's Hypothese vorherrschend, dass die Malereien durch Guersi beauftragt wurden, während das Schnitzwerk auf einen früheren Auftrag durch Guersis Vorgänger Orlier zurückgeht. Das Hauptargument für diese Hypothese beruht auf einer Identifizierung des Bildnisses zu Füßen des hl. Augustinus als Jean d'Orlier.<sup>67</sup> Demgegenüber führt Béguerie-De Paepe an, dass dieses Argument durch keinerlei Dokumente belegt sei und es mit Blick auf die »ikonographische Kohärenz des Werkes« und die »künstlerischen

<sup>64</sup> Ebd..

<sup>65</sup> Vgl. ebd., Anm. 71 und Clementz 1998, S. 271.

<sup>66</sup> Die folgenden Überlegungen zu den Auftraggebern des Isenheimer Altars gehen zurück auf Béguerie-De Paepe, P.: »Der Isenheimer Altar, Niklaus von Hagenau und Straßburg«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 54-65.

<sup>67</sup> Vgl. Schmid, H. A.: *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Straßburg 1911, S. 95-96, 98 zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 54.

Gepflogenheiten des Spätmittelalters [seltsam erscheint], in einem solchen Retabel nicht das Ergebnis ein und desselben Auftrages sehen zu wollen«<sup>68</sup>. Die strenge Unterscheidung von Schrein und Altarflügeln baue, wie auch an neueren Arbeiten zum Isenheimer Altar zu sehen ist, einen Gegensatz zwischen dem »auf Neuerung sinnende[n] Genie des von Guy Guers ausgewählten Renaissance-Malers« und der »handwerklich, ganz der Gotik verhafteten Tradition des Bildhauers«<sup>69</sup> auf. Dieser vermeintliche Gegensatz finde sich aber beispielsweise auch im Lindhardt-Retabel von 1503<sup>70</sup>, der trotz starker stilistischer Unterschiede zwischen dem Schrein (als Produkt einer Nürnberger Werkstatt) und den von Grünewald bemalten Außenflügeln, der Predella sowie der Rückseite auf ein und denselben Auftraggeber zurückgeht. Vor diesem Hintergrund plädiert Béguerie-De Paepe für eine Neubewertung der Entstehungsgeschichte des Schreins und damit der Auftragsvergabe für den Isenheimer Altar im Ganzen.

Zunächst bezieht sich Béguerie-De Paepe auf die Chronik des Hans Stoltz aus der ersten Hälfte des 16. Jhd., derzufolge Guersi eine Tafel errichten ließ (»[Guersi] leiß bauwen [...] die thaffel auf dem from altar«<sup>71</sup>), wobei sie Tafel als ein Kunstwerk versteht, das nur von einer Seite betrachtet werden kann. Zudem wurde die Bezeichnung Tafel auch synonym für einen Schrein verwendet.<sup>72</sup> Daraus folgt für Béguerie-De Paepe, dass der Chronist das Retabel als ein einheitliches Werk, das auf denselben Künstler, der zugleich als Maler und Bildhauer gewirkt hat, zurückgehe. Stoltz nahm seinerzeit Albrecht Dürer in dieser Doppelfunktion an. Während sich die Zuschreibung an Dürer erst mit der Bestätigung von Grünewald als Maler der Tafeln erübrigte, beruht Schmidts Identifikation der Stifterfiguren auf der Einschätzung, dass es sich bei der Gestalt des langbärtigen hl. Antonius auf dem linken Flügel neben dem Schrein um Guersi, dessen Wappen ja auch zu Füßen des sich mit dem hl. Paulus treffenden Antonius befindet,

---

<sup>68</sup> Béguerie-De Paepe 2007, S. 54.

<sup>69</sup> Ebd., S. 56.

<sup>70</sup> Dabei handelt es sich um den Hauptaltar für die Bindlacher Pfarrkirche (vgl. auch die Werkübersicht in Kap. 4.1.4).

<sup>71</sup> zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 56.

<sup>72</sup> Vgl. ebd. und Anm. 16.

handelt. Entsprechend bliebe für die Stifterfigur im Schrein nur noch Orlier übrig.<sup>73</sup>

Die Stiftung des Schreins durch Orlier und die damit einhergehende Frühdatierung der Skulpturen wirft jedoch, so Béguerie-De Paepe, weitere Widersprüche auf, die in der Folgezeit durch verschiedene Hypothesen aufgelöst werden sollten.<sup>74</sup> Zur Erklärung der vermeintlichen zeitlichen Differenz von 20 Jahren zwischen dem Schnitzwerk und den bemalten Flügeln wurde von einigen Forschern angenommen, dass zunächst nur ein geschnitztes Retabel beabsichtigt war, wobei die Schnitzfiguren dann nach der späteren Erstellung der Altarflügel in den Mittelteil versetzt wurden.<sup>75</sup> Weitere Erklärungsversuche dieser ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte beruhten schließlich auf unhaltbaren Hypothesen. So erklärt beispielsweise Recht, dass sich der hl. Hieronymus im Schrein befinde, da dieser die Vita des hl. Paulus Eremita, der sich auf dem durch Grünewald zwischen 1512 bis 1516 erstellten Flügel befindet, verfasst habe.<sup>76</sup> Diese Annahme widerspricht jedoch der postulierten Frühdatierung der Skulpturen, da die Altarbilder dann ja gerade nicht als Vorlage selbiger gedient haben können. Eine weitere Hypothese Châtelets führt an, dass Hagenau mit einem weiteren Straßburger Maler, den Châtelet grundlos als Lienhart Heischer identifiziert und der jedoch vor 1493 starb, zusammengearbeitet habe.<sup>77</sup> Dann stellt sich aber, so Béguerie-De Paepe die Frage, wieso Guersi rund 20 Jahre benötigte, um in einem damaligen Zentrum der Kunst einen neuen Maler zu finden.

---

<sup>73</sup> Vgl. Schmid 1911, S. 95f. zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 56.

<sup>74</sup> Vgl. zu den Hypothesen Béguerie-De Paepe 2007, S. 57.

<sup>75</sup> Vgl. Lücking, W.: *Mathis. Nachforschungen über Grünewald*, Berlin 1983, S. 206, Oellermann, E.: »Hagenauers Retabel in Grünewalds Isenheimer Altar«, in: Heck, C. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 148-157 und Roth, M.: »Überlegungen zur möglichen Schreinform des Isenheimer Altars vor Grünewald«, in: ebd., S. 158-165 zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 65, Anm. 31.

<sup>76</sup> Vgl. Recht, R.: *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Straßburg 1987, S. 270 zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 65, Anm. 32.

<sup>77</sup> Vgl. Châtelet, A.: *Jean Prevost, le Maître de Moulins*, Paris 2001, S. 40 zit. n. Béguerie-De Paepe 2007, S. 65, Anm. 33.

Hintergrund all dieser Erklärungsvorschläge ist die Gleichsetzung der Stifterfigur im Schrein (Abb. 117) mit der Stifterfigur des durch Schongauer erstellten Marienaltars, die als Orlier identifiziert wurde (Abb. 118). Zunächst wird die Identität Orliers auf dem Marienaltar durch sein Wappen bestätigt. Auf Basis dieser Identifikation vergleicht Béguerie-De Paepe die Darstellung Orliers mit der Stifterfigur des Schreins.<sup>78</sup> Dazu stellt sie den enormen Detailreichtum der Darstellung von Orliers Gesicht heraus, der beispielsweise den des Stauffenberg-Altars<sup>79</sup> bei weitem übertrifft. Entsprechend fällt die Darstellung Orliers naturalistisch aus. Ebenso handelt es sich bei der Stifterfigur im Schrein um eine individuelle Gestalt und damit in beiden Fällen wohl um ein Porträt. Aus der ausführlichen Beschreibung von Orliers Gesicht sind mit Blick auf den Vergleich mit der Figur im Schrein vor allem die ovale Gesichtsform und das Kinngübchen entscheidend. Der Vergleich beider Porträts zeigt, dass die Schreinfigur ein längliches Gesicht und kein Kinngübchen aufweist. Unter Hinzunahme des Umstands, dass sich letzteres im Alter stärker ausprägt, zieht Béguerie-De Paepe den Schluss, dass sich beide Porträts signifikant unterscheiden und zwei verschiedene Personen angenommen werden müssen. Zwar liegt von Guersi kein beglaubigtes Porträt vor, doch bliebe für die Schreinfigur und damit den Stifter nur noch Guersi übrig. Damit würde sich auch die alleinige Abbildung seines Wappens auf dem Isenheimer erklären. Zudem konnte die Hypothese, dass die gemalte Figur des hl. Antonius Guersi darstellt, nicht belegt werden, während entgegen dieser Ansicht zumindest bekannt ist, dass die Ordensstatuten von 1478 das Tragen von Bärten verboten haben.<sup>80</sup>

Aufgrund einer Bestimmung von Stileigenheiten und des Vergleichs weiterer Arbeiten Hagenaus kommt Béguerie-De Paepe dann zu folgendem Ergebnis: Die Skulpturen des Isenheimer Altars dürften zwischen dem Retabel von Baden-Oos

---

<sup>78</sup> Vgl. dazu und im Folgenden Béguerie-De Paepe 2007, S. 58.

<sup>79</sup> Werk eines unbekanntes Malers, gestiftet durch den Vogt von Ruffach, Hans Erhard Bock von Stauffenberg um 1454-1460 (vgl. Kap. 4.1.2).

<sup>80</sup> Vgl. Mischlewski, A.: »Spätmittelalterliche Reformbemühungen im Antoniterorden«, in: Elm, K. (Hrsg.): *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlin 1989, S. 153-169, hier S. 155-161 und 165-168.

1506 und dem bereits zerstörten Retabel der Straßburger Martinskirche, das 1516 in Auftrag gegeben wurde, ausgeführt worden sein und fallen damit sowohl in die Amtszeit Guersis als auch in die Zeit, in der die Arbeiten an der Isenheimer Kirche abgeschlossen worden sein dürften.<sup>81</sup>

Ein weiterer Aspekt der Stifterfrage betrifft die Beziehung zwischen Guersi und Grünewald. Guersi könnte auf seinen Inspektionsreisen in den Frankfurter Raum, während derer sich die Isenheimer Präzeptoren am Frankfurter Antoniterhof oder in der Generalpräzeptorei Hoechst aufhielten, über Grünewald erfahren haben<sup>82</sup>, diesem begegnet sein oder aber auch den zwischen 1509 und 1511 geschaffenen Heller Altar gesehen haben<sup>83</sup>. Hinsichtlich der Frage der Auftragsvergabe merkt Béguerie-De Paepe an, dass es unwahrscheinlich ist, dass Grünewald für den Fall, dass er direkt den Auftrag für den gesamten Altar erhalten haben sollte, die Tischlerarbeiten und die Arbeit an den Skulpturen durch eine Straßburger Werkstatt hätte organisieren können, da er über keinerlei Verbindungen ins Elsass verfügte. Berücksichtige man demgegenüber auch das von Clementz herausgearbeitete Beziehungsnetz der Isenheimer Präzeptoren und insbesondere dasjenige Guersis, dann erscheint es durchaus auch naheliegend, dass Guersi zunächst Hagenau mit dem Altar beauftragt hat.<sup>84</sup> Die sich an das Postulat der Auftragsvergabe an Hagenau anschließende Frage, ob der Auftraggeber oder der Bildhauer den Maler beauftragt haben, kann aufgrund fehlender Informationen über die Biographie Grünewalds nicht beantwortet werden. Sicher ist, dass Hans Baldung Grien, der damals bekannteste Maler in Straßburg nicht zur Verfügung stand, da er sich zwischen 1512 und 1516 in Freiburg i. Br. aufhielt.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Béguerie-De Paepe 2007, S. 61f.

<sup>82</sup> Vgl. Mischlewski 1975, S. 141, der die Versuche Zülchs, Fraundorfers und Troeschers mit Hinweis auf die Ordensstruktur und die Besetzungsgeschichte der Präzeptorenstellen widerlegt, den Kontakt zwischen Auftraggeber und Künstler damit zu begründen, dass die Generalpräzeptoreien in Isenheim und Hoechst in Personalunion verbunden waren.

<sup>83</sup> Vgl. Béguerie-De Paepe 2007, S. 64.

<sup>84</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden ebd., die zudem erwähnt, dass Guersi und Hagenau den am Straßburger Spital tätigen Chirurgen Hans von Gersdorff (um 1455-1517) kannten.

<sup>85</sup> Hinsichtlich der weiterführenden Fragen nach dem Arbeitsort Grünewalds sieht Béguerie-De Paepe Indizien dafür, dass dieser, unter Annahme der Hypothese, dass Hagenau der Hauptauftragnehmer war, die Straßburger Werkstatt desselben gewesen sein könnte. Dafür spräche

Weiterhin gilt es schließlich auch die Entscheidungskompetenz bzgl. der Finanzierung des Altars zu bedenken.<sup>86</sup> Das Verhältnis zwischen Präzeptorei und Mutterkloster ordnete dabei zunächst auch die Generalpräzeptoreien dem Mutterkloster unter, so dass diese keinen eigenständigen rechtlichen Status innehatten. Zwischen den Generalpräzeptoreien und dem Mutterkloster gab es keine Zwischeninstanz, und die Funktion eines Generalpräzeptors konnte nur vom Abt in Saint-Antoine verliehen werden. Allerdings waren die Generalpräzeptoreien in ihrer jeweiligen Vermögensverwaltung mit Ausnahme der Veräußerung von Ordensgut frei und legten dem Generalkapitel lediglich Rechenschaft darüber ab, ob die vor allem durch Almosen generierten Einnahmen für Zwecke der Hospitalitas und des Gottesdienstes, Reparaturen und Schulden, jedoch nicht für ordensfremde Zwecke verwandt wurden. Diese finanzielle Ausgangssituation und das kulturelle sowie intellektuelle Umfeld in Isenheim und Umgebung dürften es Guersi ermöglicht haben, ein Werk im Umfang des Isenheimer Altars zu beauftragen.<sup>87</sup>

In diesem Zusammenhang dürfte schließlich auch der damalige Abt Théodore de Saint-Chamond (1495-1526) eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Saint-Chamonds Amtszeit zeichnete sich vor allem durch seine Abwesenheit in

---

beispielsweise die Verwendung von Lindenholz für die Bildtafel und damit eines Materials, dass aufgrund seiner weichen Beschaffenheit für Skulpturen Verwendung fand, aber für Bildtafeln schlechter geeignet war als das im südwestdeutschen Raum vorhandene und auch verwendete Fichtenholz (vgl. ebd.). Ein weiteres Indiz benennt Eichberger, die darauf hinweist, dass die Darstellung der Kathedrale auf der Mitteltafel des Maria-Schnee-Altars, der zwischen 1516 und 1519 unmittelbar nach der Anfertigung des Isenheimer Altars entstand, formale Analogien zum Straßburger Münster und dessen Südhausportal aufweist. Ohne diese Ähnlichkeit als konkrete Ortsangabe zu verstehen, sieht Eichberger hier eine mögliche Verarbeitung von Grünewalds Eindrücken seines Isenheimer Aufenthalts (vgl. Eichberger, D.: »Begegnungen. Grünewald im Spiegel seiner Zeitgenossen«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 32-44, hier S. 40).

<sup>86</sup> Vgl. Mischlewski 1975, S. 143f.

<sup>87</sup> Eichberger erwähnt (allerdings ohne weitere Belege), dass Guersi Grünewald womöglich die Gestaltung sämtlicher Flügel übertrug, es sich beim Isenheimer Altar also um ein, wenn man so will, originäres Werk Grünewalds handeln würde (vgl. Eichberger 2007, S. 43).

Saint-Antoine und langjährige Aufenthalte in Nancy aus, so dass sich das Zentrum des Ordens in diese Region verlagerte.<sup>88</sup> Saint-Chamonds ausgeprägtes Kunstinteresse, sein humanistischer Bildungshintergrund wie auch sein Lebensstil eines Renaissance-Prälaten dürften dazu beigetragen haben, dass er in die »endgültige Planung«<sup>89</sup> des Isenheimer Altars involviert war. Daher erscheint es auch naheliegend, dass ein solch besonderes Werk wie der Isenheimer Altar durch die Isenheimer Niederlassung beauftragt werden konnte.

#### 4.1.4 Der Maler: Mathis Gothart Nithart

Generell ist über das Leben des Malers des Isenheimer Altars, Mathis Gothart Nithart oder Neithart (gemeinhin bekannt als Matthias Grünewald) wenig bekannt bzw. durch Quellen belegt.<sup>90</sup> Grünewald wurde vermutlich zwischen 1475 und 1480 im Bistum Mainz (Aschaffenburg und Frankfurt)<sup>91</sup> oder Würzburg<sup>92</sup> geboren. Während der Ort seiner Ausbildung unbekannt ist, sind mit dem »Abendmahl« auf der Rückseite der »Hll. Dorothea und Agnes« (um 1500)<sup>93</sup>, den Flügelaußenseiten des Lindenharter Altars (1503)<sup>94</sup> und der »Verspottung Christi«

---

<sup>88</sup> Vgl. Kap. 1.5.2.

<sup>89</sup> Mischlewski, A.: »Die Auftraggeber des Isenheimer Altares«, *Grünewald et son oeuvre. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique à Straßbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Straßburg 1974, S. 15-26, hier S. 26.

<sup>90</sup> Vgl. Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, S. 9 und ebd., S. 28ff. für eine Übersicht verschiedener Versuche zur Identifikation der historischen Gestalt Gotharts. Die Namensbezeichnung »Grünewald« scheint letztlich auf Joachim Sandrart zurückzugehen, der Gothart diesen Namen in seiner Teutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste (1675/79) gegeben hat (vgl. ebd., S. 18).

<sup>91</sup> Vgl. Wolff, A.: »Matthias Grünewald: Chronologischer Überblick«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 260-262, hier S. 260.

<sup>92</sup> Vgl. Bremenkamp, A.: »Zeittafel«, in: Lüdke, D. und Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): *Grosse Landesausstellung Baden-Württemberg: Grünewald und seine Zeit: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007-2. März 2008*, München 2007, S. 14-17, hier S. 14.

<sup>93</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 44f.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 40-44.

(um 1503/05)<sup>95</sup> einige Werke vorhanden<sup>96</sup>, bevor Grünewald ab 1505 in Aschaffenburg als Meister tätig war. Diese Datierung ist dem frühesten archivalischen Eintrag zu entnehmen, demzufolge ein Gehilfe Grünewalds im Auftrag Heinrich Reitzmanns Geld für die Bemalung und Beschriftung eines Epitaphs für Johannes Reitzmann überbringt.<sup>97</sup> Entgegen anderen Meistern wie Tilman Riemenschneider (1460-1531) oder Hans Holbein den Jüngeren (1498-1543), die sich durch eine Heirat mit den Witwen verstorbener Meister eine eigene Werkstatt und die damit verbundene Zugehörigkeit zur Zunft sicherten, hat Grünewald diesen Weg nicht gewählt. Da aber über eine Heirat Grünewalds zu diesem Zeitpunkt nichts bekannt ist, dieser jedoch auch ohne eigenen Betrieb tätig war, so ist Ziermann zufolge zu vermuten, dass er in dieser Zeit am Sitz des Mainzer Erzbischofs als Hofmaler tätig war.<sup>98</sup>

Neben der »Basler Kreuzigung« (um 1505/10)<sup>99</sup>, Standflügeln des Heller Altars in Frankfurt a. M. (um 1509/11)<sup>100</sup> und einer verschollenen »Verklärung Christi« (vermutlich um 1509/11)<sup>101</sup> arbeitete Grünewald ab 1510 für den Mainzer Erzbischof Uriel von Gemmingen an der Instandsetzung eines Brunnens auf Burg Klopp bei Bingen (1510), wodurch Grünewald auch als Wasserkunstmacher benannt wird<sup>102</sup>, und beaufsichtigte Renovierungsarbeiten an der erzbischöflichen Residenz in Aschaffenburg (1511)<sup>103</sup>. Die Erwähnung eines »Meister Mathis, Maler aus Aschaffenburg« geht auf diese Renovierungsarbeiten zurück, während derer Grünewald den Bau eines Kamins durchführen ließ. Allerdings gelang es dem ausführenden Handwerker Hans Baltz von Martinstein nicht, die Pläne Grünewalds korrekt umzusetzen, so dass der Kamin nicht in Betrieb genommen werden konnte. Da letzterer wiederum dem Steinmetz Conrad Ulmer

---

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 35f.

<sup>96</sup> Vgl. Bremenkamp 2007, S. 14 und Wolff 2007, S. 260.

<sup>97</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 23 und Wolff 2007, S. 260.

<sup>98</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 23f.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 38ff.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 48-73.

<sup>101</sup> Vgl. Bremenkamp 2007, S. 15.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 261.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 15.

die Auszahlung des Lohns schuldig blieb, kam es von 1514 bis 1516 zu den sogenannten Kemenaten-Prozessen, in denen Lohnforderungen an Grünewald verhandelt wurden.<sup>104</sup> Ebenso in das Jahr 1516 fällt ein Dokument, in dem Grünewald selbst seinen noch ausstehenden Lohn vom Mainzer Erzbischof fordert. Am Rand dieses Dokuments ist ›Mathis‹, zufolge Ziermann der korrekte Name, vermerkt.<sup>105</sup>

Es folgten Arbeiten für die Dominikaner in Frankfurt a.M. (1511) und die »Washingtoner Kreuzigung« (um 1511/20)<sup>106</sup>, bevor Grünewald um 1512-16 am Isenheimer Altar arbeitet.<sup>107</sup> Aus den Jahren 1513 und 1515 liegen Verträge mit Meister Michael Wasser von Altkirch (Elsaß) vor, die womöglich Schreinerarbeiten für den Isenheimer Altar regeln.<sup>108</sup> Im Testament des Kanonikus Heinrich Reitzmann aus Aschaffenburg wird 1513 die Erstellung des Maria-Schnee-Altars durch Grünewald festgehalten<sup>109</sup>; in einer neuen Fassung von 1517 wird eine Spende von 25 Gulden für diesen Zweck bestimmt<sup>110</sup>. Der Altar selbst wird dann 1516-19 ausgeführt.<sup>111</sup> Ab 1515/16 stand Grünewald als kurmainzischer Hofmaler im Dienst Erzbischofs Albrecht von Brandenburg.<sup>112</sup> Um 1520 sind drei (verschollene) Mainzer Altäre erwähnt.<sup>113</sup> 1522/23 beaufsichtigt Grünewald die Bauarbeiten und künstlerische Ausstattung (Cranach d. Ä. und Werkstatt) des Neuen Stifts in Halle. Aus der Folgezeit sind die »Erasmus und Mauritius«-Tafel für die

---

<sup>104</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 19f. und Wolff 2007, S. 260.

<sup>105</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 20.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S. 165f.

<sup>107</sup> Vgl. Bremenkamp 2007, S. 15.

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Vgl. ebd. und Ziermann 2001, S. 153-164.

<sup>110</sup> Vgl. Wolff 2007, S. 261.

<sup>111</sup> Vgl. Bremenkamp 2007, S. 16, während Ziermann den Zeitraum von 1513 (dem Zeitpunkt des Auftrags) bis 1519 annimmt (vgl. Ziermann 2001, S. 24). Diese letztere Datierung überschneidet sich dabei mit der Anfertigung des Isenheimer Altars, da sich Grünewald zu diesem Zweck von 1512-1516 in Isenheim aufhielt (vgl. ebd., S. 153 und auch Eichberger 2007, S. 39).

<sup>112</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 20.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 167f.

Stiftskirche in Halle (um 1520/24)<sup>114</sup>, der Tauberbischofsheimer Altar (um 1523/25)<sup>115</sup> und eine »Beweinung Christi« (um 1525)<sup>116</sup> bekannt. Grünewald schied 1526 aus dem Dienst Albrechts von Brandenburg aus, da er sich während eines reformatorischen Aufstandes in Aschaffenburg aufhielt und vermutlich auf Seiten der Reformbewegung stand. Sein Bekenntnis zum Luthertum wiederum lässt sich dabei aus den 27 Predigten Luthers folgern, die sich in Grünewalds Nachlass befanden. Zu den von Albrecht von Brandenburg entlassenen lutherisch gesinnten Hofbeamten gehörte auch der Perlensticker Hans Plock, der sich nach Grünewalds Tod um dessen Nachlass kümmerte.<sup>117</sup> Im selben Jahr gibt Grünewald seinen Adoptivsohn Endres beim Bildschnitzer und Tischler Arnold Rücker in Seligenstadt in die Lehre. Von 1526 bis 1527 wohnt Grünewald in Frankfurt a. M. im Haus des Seidenstickers Hans von Saarbrücken und arbeitet als Seifensieder, bevor er 1527 in Halle als Wasserkunstmacher tätig wird. Im Mai 1527 erfolgt ein Auftrag, Pläne der Frankfurter Main-Mühlen zu erstellen. 1528 verstirbt Grünewald nachweislich in Halle.<sup>118</sup>

#### 4.2 Das Bildprogramm des Isenheimer Altars

Der Flügelaltar<sup>119</sup> ist ein Altarretabel mit beweglichen Flügeln, so dass dessen Mittelteil geschlossen und geöffnet werden kann. Mehrere Schauseiten, die durch diese beweglichen Flügel entstehen, können somit im Verlauf des Kirchenjahres gewechselt werden. Diese Grundform wird unterschiedlich variiert, indem der Altar eine Predella oder ein Gesprenge enthält und der Mittelschrein, die Predella sowie die Flügel durch bemalte Tafelmalereien oder Skulpturen verziert werden. Normalerweise ist der Flügelaltar aus Holz gefertigt, manchmal sind je-

---

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 169-176.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 180-186.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 177f.

<sup>117</sup> Vgl. Eichberger 2007, S. 37.

<sup>118</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden Bremenkamp 2007, S. 15f. und Wolff 2007, S. 261f.

<sup>119</sup> Siehe allgemein Bachmann, K. W. u. a.: »Flügelretabel«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IX 2003, Sp. 1450–1536, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89541> [08.09.2015].

doch auch Stein, Ton, Metall oder Bein eingefügt. Die meisten erhaltenen Werke stammen aus dem Zeitraum des ausgehenden Weichen Stils bis in die Reformationszeit im gesamten deutschsprachigen Raum, in den Niederlanden, den angrenzenden Gebieten im Norden sowie im Osten und Südosten, während in Italien und Frankreich kaum Flügelaltäre hergestellt wurden. Die Gestalt des Flügelaltars verdankt sich ursprünglich der Kleinkunst, dem Reliquienschrein, architektonisch gestalteten Steinretabel, dem Figurenbaldachin oder der Schreinmadonna. Der Flügelaltar diente sowohl liturgischen Zwecken als auch der betonten Darstellung von Skulpturen im Schrein durch deren plastische Inszenierung.

Der Isenheimer Altar hat eine weit ausladende Flügelaltarform mit einem Schrein, zwei festen und vier beweglichen Flügeln sowie einer Predella, die zwei Flügel enthält und ursprünglich auch ein Gesprenge mit Fialen und Kreuzblumen beherbergte:

*Erste Schauseite (Altar in geschlossenem Zustand)*

- Kreuzigung Christi auf zwei Flügeln: 269 x 307 cm (Höhe x Breite)<sup>120</sup>
- Hl. Antonius (heute rechter Seitenflügel): 232 x 75 cm
- Hl. Sebastian (heute linker Seitenflügel): 232 x 76,5 cm
- Predella: Beweinung Christi auf zwei Flügeln: 67 x 341 cm

*Zweite Schauseite (Altar in halbgeöffnetem Zustand)*

- Engelskonzert und Maria auf zwei Flügeln: 265 x 304 cm
- Verkündigung (links): 269 x 142 cm
- Auferstehung (rechts): 269 x 143 cm

*Dritte Schauseite (vollständig geöffneter Altar)*

- Schrein: etwa 300 x 350 cm
- Skulpturen: hl. Antonius (in der Mitte): 167 x 90 cm; hl. Augustinus (links): Höhe 160 cm; hl. Hieronymus (rechts): Höhe 162 cm
- Flügel: hll. Antonius und Paul (links): 265 x 141 cm; Versuchung (rechts): 265 x 139 cm

Die drei Schauseiten (Abb. 119, 120, 121) ergeben ein kompliziertes Bildprogramm, das nicht nur innerhalb jeder Schauseite, sondern auch aus einer dreidi-

---

<sup>120</sup> Maße des Altars zit. n. Geissler 1973, S. 44.

mensionalen Perspektive betrachtet werden muss.<sup>121</sup> Im Folgenden wird zunächst aus einer ikonographischen Perspektive das Bildgramm des Isenheimer Altars im Rückgriff auf die Diskussionen der letzten Forschungen und unter Berücksichtigung seiner ungewöhnlichen Aspekte vorgestellt.

#### 4.2.1 Erste Schauseite

Die erste Schauseite (Abb. 119) zeigt die »Kreuzigung Christi« auf den zwei beweglichen Flügeln im geschlossenen Zustand in der Mitte, den »Hl. Sebastian« auf dem linken festen Flügel und den »Hl. Antonius« auf dem rechten Flügel. Auf der Predella findet sich die »Beweinung Christi«.

Der Hintergrund der »Kreuzigung Christi« (Abb. 122) wird dunkel dargestellt. Den Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas zufolge verdunkelte sich am Tage der Kreuzigung die gesamte Erde von Mittag bis 15 Uhr<sup>122</sup>, wobei eine *Kreuzigung Christi*<sup>123</sup> mit einem komplett verdunkelten Hintergrund Anfang des 16. Jhd. sehr selten vorkommt. Bis zur Zeit des Barock geht der Hintergrund der *Kreuzigung Christi* in der Regel wie in der »Kreuzigung Christi« von Hans Baldung Grien (1512, Staatliche Museen, Berlin)<sup>124</sup> oder in der »Kreuzigung Christi« von Lukas Cranach d. Ä. (1510-15, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt)<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Der Isenheimer Altar gehört zum größten Format des Flügelaltars. Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang (1471-1479, Pfarrkirche von Sankt Wolfgang im Salzkammergut) ist insofern eines der mit dem Isenheimer Altar wenig vergleichbaren Werke, als auch ersterer drei Schauseiten, einen Hauptschrein mit jeweils zwei beweglichen Außen- und Innenflügeln, eine Predella und das Gesprenge, das beim Isenheimer-Altar allerdings schon abhanden gekommen ist, enthält (vgl. Madersbacher, L.: *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin [u.a.] 2015, S. 210ff.).

<sup>122</sup> »Und von der sechsten Stunde an kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.« (Mt 27,45) »Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.« (Mk 15,16) »Und es war schon um die sechste Stunde, und es kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde, und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels riß mitten entzwei.« (Lk 23,45f.)

<sup>123</sup> Zur ikonographischen Übersicht der Kreuzigung Christi vgl. Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Inkarnation, Kindheit*, Gütersloh 1966, S. 98-176.

<sup>124</sup> Vgl. Eisler, C. (Hrsg.): *Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*, Köln 1996, S. 127.

<sup>125</sup> Vgl. Bosch-Abele, S.: *Kreuzigung*, London 2005, S. 103.

von einem hellen Himmel in eine Finsternis über. Da Grünewald bereits vor dem Isenheimer Altar, der vermutlich zwischen 1512 und 1516 ausgeführt wurde, eine dunkle *Kreuzigung* in den »Kreuzigungen« von Basel und Washington gewählt hatte<sup>126</sup>, dürfte dieser Entwurf von Grünewald selbst stammen. Über den Golgatha fließt der Jordan in eine öde Gegend ab.

Jesus, dessen Körper starke Verletzungen zeigt und der im Vergleich mit den anderen Figuren größer dargestellt ist, ist bereits gestorben, sein Kopf mit der Dornenkrone hängt tief herab. Das Holzkreuz, an das Jesus genagelt wurde, ist mit Rinde bedeckt. Über seinem Kopf hängt ein Brett mit der Inschrift »I. N. R. I.«. In seine Hand- und Fußrücken sind insgesamt drei massive Nägel geschlagen. Die sich verdrehenden Finger der Hände öffnen sich verzerrt (Abb. 123), während die geschwollenen Fußrücken, aus deren Wunden es blutet, senkrecht langgezogen sind (Abb. 124). Diese monumental dargestellten Fußrücken waren direkt vor den Zuschauern positioniert, da die Predella unter dem Mittelteil des Altars angebracht war. Beide Arme sind stark nach oben gebogen. Nach dem Johannesevangelium<sup>127</sup> blutete die rechte Flanke aufgrund des Einstichs durch einen Speer. Der schmerzverzerrte Gesichtsausdruck und die blutende Nase, die verdunkelten Augenhöhlen und der kraftlos geöffnete Mund mit blauen Lippen zeigen das tragische Ende Christi an (Abb. 125). Diese grausame Darstellung der Kreuzigung war im deutschsprachigen Raum in der Zeit der Gotik als Anregung zur Meditation über die Passion Christi sehr verbreitet.<sup>128</sup> Im Spektrum dieser Kunstwerke kann die Darstellung der realistischen Wunden und des deformierten Körpers im Isenheimer Altar als sehr eindringlich bewertet werden.

---

<sup>126</sup> Vgl. Ziermann 2001, Abb. 21, 97.

<sup>127</sup> »[...] sondern einer der Soldaten stieß mit dem Speer in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus.« (Joh 19,34)

<sup>128</sup> Vgl. zum Gabelkreuz als eine Darstellungsart des crucifixus dolorosus Hoffmann, G. und Schwanz, H.-W.: *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006 und Binski, P.: »The crucifixion and the censorship of art around 1300«, in: Linehan, P. und Nelson, J. L. (Hrsg.): *The medieval world*, London, New York 2001, S. 342-360.

Rechts vom gekreuzigten Jesus steht Johannes der Täufer, der ein Tierfell und darüber ein rotes Gewand trägt und einen Gürtel umgeschallt hat. Er hält ein Buch in der linken Hand und zeigt mit dem rechten Zeigefinger auf Jesus (Abb. 126). Im dunklen Hintergrund an der rechten Seite von Johannes ist ein Text aus dem Johannesevangelium (»Illum oportet crescere. Me autem minui«<sup>129</sup>) in roter Schrift angebracht. Biblischen Texten zufolge war Johannes der Täufer zum Zeitpunkt der Kreuzigung Christi bereits hingerichtet, so dass dieser normalerweise nicht bei der *Kreuzigung* dargestellt wird. Die Begleiter des gekreuzigten Jesus sind Mutter Maria und der Apostel Johannes, dann Maria Magdalena oder der hl. Longinus. Vetter versuchte, den gesamten Altar anhand des Johannesevangeliums zu interpretieren:<sup>130</sup> Der Ausspruch »Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen« sollte dabei mit der theologischen Tradition, das Leben Christi seit dem frühen Christentum mit dem Sonnenlauf zu identifizieren, in einen Zusammenhang gesetzt werden. Wenn das Geburtsdatum Johann des Täufers am 24. Juni dem Tag der Sommersonnenwende entspricht, müsste die Sonne, die bereits ihren Zenit erreicht hat, allmählich ihrem Tiefststand entgegengehen. Demgegenüber müsste die Sonne, wenn das Geburtsdatum Christi auf den 26. Dezember als dem Tag der Wintersonnenwende fällt, allmählich wieder ihrem Höchststand entgegengehen. Dieser Umschwung symbolisiert Vetter zufolge gleichzeitig den Verfall der alten Welt und die Entwicklung einer neuen Welt, so dass Johannes der Täufer auf der Grenze der alten und neuen Welt steht.<sup>131</sup> Die *Kreuzigung Christi* mit Johannes dem Täufer ist zwar sehr selten, doch ist die »Kreuzigung Christi« von Würzburg um 1300 noch erhalten (Abb. 127).<sup>132</sup> Zu Füßen Johannes des Täufers blickt ein Lamm als Symbol des geopfertem Jesus (Abb. 126), das mit dem Fuß das kleine Kreuz hält, zum gekreuzigten Jesus auf. Das Blut, das vom Hals des Lammes austritt, wird in einem goldenen Kelch aufgefangen.

---

<sup>129</sup> »Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen.« (Joh 3,30)

<sup>130</sup> Vgl. Vetter, E.: »Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* (1971), S. 35-64.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 37ff.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Links vom gekreuzigten Jesus befinden sich Mutter Maria, Apostel Johannes und Maria Magdalena, rechts Johannes der Täufer. Zu Füßen des Kreuzes ist Maria Magdalena (Abb. 128), die ein Kleid in einem hellen Rotton mit grünem Saum trägt, vor Kummer auf die Knie niedergesunken. Als Zeichen ihrer Erregung hat sie beide Arme mit gefalteten Händen hoch erhoben. Die Darstellung ihres faltenreichen Kleides ist charakteristisch für Grünewald.<sup>133</sup> Zu ihren Füßen steht ein weißer Salbentiegel mit grauem Muster. Vom Betrachter aus links von Maria Magdalena stützt Apostel Johannes mit beiden Armen Maria. Maria trägt einen weißen Mantel, den sie über die Stirn gezogen hat, über einem grünen Kleid. Ihr Gesicht ist blass, aus den geschlossenen Augen treten Tränen hervor. Im Kontrast dazu trägt der Apostel Johannes ein leuchtend rotes Gewand und blickt traurig auf das Gesicht Marias. Obwohl Grünewald die Fähigkeit besaß, Körper realistisch darzustellen, ist der rechte Arm, den Johannes um den Körper von Maria legt, übermäßig lang. Zusammen mit dem starken Farbkontrast der Kleider vermittelt diese Szene einen betont emotionalen Ausdruck.

Auf dem linken Flügel ist der hl. Sebastian mit schwarzem nackenlangen Haar im reifen Mannesalter in einem dunklen Raum, wobei Licht vom linken Fenster hereinfällt, dargestellt. Außerhalb des Fensters entfaltet sich eine pastorale Landschaft, und zwei Engel halten einen goldenen Kranz in ihren Händen (Abb. 129). In weiter Ferne befinden sich zwei mit leichtem Pinsel durchsichtig gemalte Engel, ein Engel mit Pfeilen und ein anderer Engel mit Bogen, am Himmel.<sup>134</sup> Direkt hinter dem hl. Sebastian befindet sich ein runder Marmorpfeiler, um dessen Kapitell sich Efeu schlingt. Pfeile haben seinen Körper getroffen und stecken im linken Bein und in der rechten Schulter, zwei andere Pfeile sind, als wären sie unnütz geworden und müssten beiseite gelegt werden, in ein Seil gesteckt, das um die Säule gebunden ist. Ferner lehnen drei Pfeile am Sockel des Pfeilers. Der Heilige steht im Kontrapost, sein Gesicht zur rechten Seite gewendet. Er legt die

---

<sup>133</sup> Vgl. beispielsweise die Faltendarstellung der »Hl. Elisabeth« (Heller-Altar, etwa 1509-11, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) und Ziermann 2001, Abb. 34.

<sup>134</sup> Diese verweisen auf den hl. Sebastian als Schutzheiligen gegen die Pest, vgl. dazu den Eintrag »Sebastian« in Keller, H.: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2005, S. 528.

erhobenen Hände ineinander. Sein Oberkörper ist nackt, das rote Gewand hängt von der rechten Schulter herab.

Auf dem rechten Flügel steht der hl. Antonius, wiedergegeben als alter Mann mit weißem Vollbart (Abb. 130). Er trägt einen roten Mantel über einer blauen, gegürteten Mönchskutte. Mit den rechten Fingern hält er den Mantel, während er in der linken Hand einen Stab mit einem T-förmigen Kopf festhält. Der Raum ist noch dunkler als der des hl. Sebastians, im Hintergrund des Heiligen ragt ein eckiger Marmorfeiler aus dem Dunkel empor. Durch ein zerbrochenes Butzenfenster droht ein Teufel mit drei Hörnern (Abb. 131). Die Bleiruten des durch den Teufel beschädigten Fensters stehen frei.

Diese Bildanordnung des hl. Sebastians auf der linken und des hl. Antonius auf der rechten Seite wurde verschiedentlich diskutiert. Wie schon erwähnt, wurde der Isenheimer Altar auseinander genommen und während der französischen Revolution versteckt, so dass die Rekonstruktion der Altartafel schwierig war.<sup>135</sup> Schließlich hat Sarwey einen Vorschlag unterbreitet, der das Bildprogramm des Tempels des Königs Salomon einbezog: Am östlichen Tor des Tempels, der zum Altar für die Opferung führt, standen zwei Säulen, »Jachin« an der rechten und »Boas« an der linken Seite.<sup>136</sup> Geht man vom häufigeren Fall aus, dass eine Kirche geostet ist (beispielsweise gegenüber dem Petersdom in Rom, der gewestet ist), dann ergibt sich, dass Jachin an der linken und Boas an der rechten Seite angebracht wurden. Infolgedessen gelangt Sarwey zu der Vermutung, für die sich jedoch keine weiteren Belege finden lassen, dass die linke Säule des hl. Sebastians, die durch die Sonne angeleuchtet wird, Jachin als Symbol für das Leben repräsentiert, während die rechte Säule des hl. Antonius, die im Dunkeln steht, als Symbol für den Tod fungiert. Entsprechend symbolisiere die zentral stehende Kreuzigungsszene das Lamm als Opfer auf dem Altar im Tempel. Abgesehen von der fraglichen Anordnung der Bildtafeln kann festgehalten werden, dass sowohl der hl. Antonius als auch der hl. Sebastian als Schutzpatrone gegen Krank-

---

<sup>135</sup> Siehe Kap. 4.1.

<sup>136</sup> Vgl. Sarwey, F.: *Grünwald-Studien zur Realsymbolik des Isenheimer Altars*, Stuttgart 1983, S. 89f.

heit verehrt wurden. Daher ist es aufgrund der Mission des Antoniter-Ordens, die am Antoniusfeuer bzw. -fieber Erkrankten zu pflegen, verständlich, dass diese beiden repräsentativen Schutzpatrone gegen Krankheit auf der ersten Schauseite des Altars abgebildet werden.

Auf der länglichen Predella ist die »Beweinung Christi« (Abb. 119) dargestellt. Die Leiche Jesu wurde auf die Erde gelegt. Der Apostel Johannes legt mit von Trauer erfülltem Gesichtsausdruck die Leiche Jesu auf die Erde. Auf der linken Seite weinen Maria und Maria Magdalena über dem Steinsarkophag. Maria trägt einen tiefhängenden weißen Schleier, während Maria Magdalena ohne Schleier, so dass ihre Haare sichtbar sind, ihre Hände faltet und mit geröteten Augen weint. Neben den Füßen Jesu liegt die Dornenkrone. Hinter dem Felsenberg, an dem sich das Grab befindet, entfaltet sich eine kahle Landschaft mit einem Fluss, der Jordan. Am Horizont erstrecken sich steile schneebedeckte Gebirge.

Trotz einiger ikonographischer Unklarheiten ist das Bildprogramm der ersten Schauseite im Ganzen zu entschlüsseln: Die hll. Antonius und Sebastian, die als Schutzpatrone gegen Krankheiten verehrt wurden, flankieren den gekreuzigten Jesus im Zentrum. Darunter ist die erzählerische Abfolge der Kreuzigung und Grablegung Christi dargestellt. Der Auftritt von Johannes dem Täufer, der in der Kreuzigungsszene selten dargestellt ist, ist jedoch aufschlussreich. Johannes zeigt uns das Ende Jesu als glorreiche Zukunft anhand des Textes »Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen«.

#### **4.2.2 Zweite Schauseite**

Wird die Mitteltafel der ersten Schauseite geöffnet, so erscheint die starkfarbige zweite Schauseite (Abb. 120) mit der »Verkündigung« auf dem linken, der »Auferstehung« auf dem rechten Flügel und auf der zweigeteilten Mitteltafel links mit dem sogenannten »Engelskonzert« und rechts der »Madonna im Garten«. Auf der Predella befindet sich die »Beweinung Christi«.<sup>137</sup> In der »Verkün-

<sup>137</sup> Von der Predella sind nur zwei Tafeln der insgesamt drei Schauseiten erhalten: die »Beweinung Christi« als Malerei und »Christus und zwölf Apostel« als Skulpturen. Obwohl nicht urkundlich erwiesen, gilt allgemein, dass die »Beweinung Christi« sowohl für die erste als

digung« (Abb. 132) auf dem linken beweglichen Flügel begegnet der Erzengel Gabriel Maria in einem gewölbten Raum mit grün und rot gefassten Kreuzrippen. Ein roter Vorhang ist vor Maria, ein grüner Vorhang hinter ihr aufgehängt. Bezüglich der Perspektive in der »Verkündigung« analysiert Schmid,<sup>138</sup> dass, obwohl der Maler auf den ersten Blick eine geschickte perspektivische Darstellung angewandt zu haben scheint, diese Darstellung nicht durch eine Zentralperspektive, sondern durch eine Luft- und Farbperspektive erreicht wurde, da der Maler die Technik beherrscht, einen atmosphärischen Raum und Lichtzerstreuung auszudrücken. In dem Raum sind drei Fenster angebracht, von denen das rechte zugemauert ist.<sup>139</sup>

Wegen des plötzlichen Auftritts des Erzengels Gabriel auf der rechten Seite lehnt sich Maria, die in diesem stillen Raum ganz in die Lektüre des Psalters ver-

---

auch für die zweite Schauseite aufgestellt war (vgl. z. B. Ziermann 2001, S. 78, Anzelewsky, F.: »Fremde Elemente in der Ikonographie des Isenheimer Altars«, in: Boockmann, H. und Grenzmann, L. (Hrsg.): *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, S. 330-351, hier S. 333, Réau, L.: *Mathias Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy, Paris, Straßburg 1920, S. 177. Aufgrund der Analyse der Bildkomposition stimmt Heck den letzten Forschungen zu: Die horizontale Linie der Treppe des Tempels im »Engelskonzert« wird durch die horizontale Linie des geöffneten Grabs in der Predella wiederholt. Ferner wird die Bratsche, die der weiße Erzengel spielt, erst zu den Knien Jesu in der »Beweinung Christi« heruntergeführt, dann durch seinen Oberkörper bis zu dem von der Glorie regenbogenfarbig gefärbten Gewand linear wieder heraufgeführt. Damit liegt der Predella nach Heck ein genialer Entwurf zugrunde, indem dieselbe Predella entsprechend sowohl zur tragischen ersten Schauseite als auch zur glorreichen zweiten Schauseite konzipiert wurde, wodurch den gesamten Altar ein zusammenhängendes Bildprogramm auszeichnet (vgl. Heck, C.: *Grünewald. Isenheim no saidanga*, übers. v. Koji, O., Tokyo 1993, S.132).

<sup>138</sup> Vgl. Schmid 1911, S. 165-170.

<sup>139</sup> Sarweys Interpretation (vgl. Sarwey 1983, S. 57), dass diese drei Fenster die Trinität symbolisieren und aufgrund dessen, dass Jesus noch nicht geboren ist, eines dieser drei Fenster zugemauert ist, erscheint bereits unter Berücksichtigung des theologischen Hintergrunds der Trinität als zweifelhaft, insofern zu bedenken ist, dass Christus als ewiger Teil der Trinität immer, auch vor der Inkarnation, da ist (vgl. Augustyn, W.: »Die Darstellung der Trinität. Das schwierige Gottesbild im Spiegel der Bildüberlieferung«, in: Leuschner, E. und Hesslinger, M. R. (Hrsg.): *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam*, Petersberg 2009, S. 45-80).

tieft war, erschauernd zurück, zeigt aber auch gleichzeitig ihren Gehorsam mit vor der Brust gefalteten Händen. Maria, deren langes wogendes blondes Haare auf den Rücken herabhängt, trägt ein grünes Kleid und einen grünen Mantel mit rotem Futter. Auf der Seite des geöffneten Buches ist ein Satz aus dem Buch Jesaja, der in der Typologie mit der Inkarnation Christi verbunden ist, zitiert: »Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel. Butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum.«<sup>140</sup> Der Erzengel Gabriel erscheint schwebend vor Maria, sein gelbes Gewand und roter Mantel flattern im Wind. In der linken Hand hält er einen goldenen Stab. Er spricht zu Maria und hat seine rechte Hand zu einer Redegebärde geformt. Aus Richtung des Fensters fliegt der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube als Heiliger Geist umgeben von Licht (Abb. 133). Am Gewölbe befindet sich Efeu<sup>141</sup>; man sieht eine monochrome Figur, einen Propheten mit einem Buch mit Schriftzügen (Abb. 134). In den letzten Forschungen wird er als Prophet Jesaja, ein in der *Verkündigung* häufig vorkommendes Bildmotiv,<sup>142</sup> betrachtet. Zudem spricht der Satz Jesajas auf der geöffneten Seite des Psalter dafür, dass es sich bei der Gestalt um den Propheten Jesaja handelt.<sup>143</sup>

Aufgrund der roten und grünen Vorhänge verweist Ziermann auf den Einfluss des liturgischen Dramas der Verkündigung an Maria, das seit dem 12. Jhd. aufgeführt wurde.<sup>144</sup> Über die *Missa Aurea* wird in zahlreichen Texten aus dem späten Mittelalter berichtet.<sup>145</sup> Zufolge des Berichts von Tournai aus dem 16. Jhd. stellte

<sup>140</sup> »Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Emmanuel. Butter und Honig wird er essen, bis er weiß Böses zu verwerfen und Gutes zu erwählen.« (Jes 7,14f.)

<sup>141</sup> Vgl. dazu Ziermann 2001, S. 110, der den Efeu als Wurzel Jesse, ein in der Verkündigung häufig vorkommendes Bildmotiv interpretiert.

<sup>142</sup> Vgl. Schiller 1966, S. 24.

<sup>143</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 106.

<sup>144</sup> Vgl. ebd. und Pflieger, L.: *Kirchengeschichte der Stadt Strassburg im Mittelalter*, Colmar 1941, S. 40.

<sup>145</sup> Bezüglich der *Missa Aurea* und deren Einfluss auf die Ikonographie der Verkündigung an Maria siehe auch Lane, B. G.: *The Altar and the Altarpiece; sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 47ff. und McNamee, M. B.: »The Medieval latin

sich die Bühne wie folgt dar: Zwei Knaben, die sich jeweils als Maria und als Gabriel verkleideten, stehen jeder auf einem Podest, vor dem Vorhänge befestigt sind. Zunächst wird der Vorhang vor Maria geöffnet, während der Vorhang vor Gabriel geöffnet wird, während das *Gloria in excelsis Deo* gesungen wird. Am Ende der Aufführung erreicht ein Bild der Taube die Bühne, wobei Maria sich hinkniet.<sup>146</sup> Während McNamee den Einfluss der *Missa Aurea* auf die »Verkündigung an Maria« von Aix-en-Provence erwähnt<sup>147</sup>, weist Purtle wiederum auf den Einfluss der *Missa Aurea* auf die »Verkündigung an Maria« von Jan van Eyck in Washington hin.<sup>148</sup>

Der rechte bewegliche Flügel zeigt die »Auferstehung« (Abb. 135). Jesus breitet beide Arme aus und zeigt die durch die Nägel verursachten Wunden auf den Handflächen, während er vor der Finsternis und bis zur Körpermitte von einer Glorie umgeben aus dem Grab in den Sternenhimmel aufsteigt. Sein weißes Gewand flattert stark durch den Luftstrom des Aufstiegs und glänzt regenbogenfarbig von Blau und Rot bis Gelb. Zu seinen Füßen erstarrten jeweils zwei Soldaten an der Vorder- und Hinterseite des Grabes in ihren Bewegungen. Als Bildquelle für diese Soldaten wird das Relief der »Auferstehung« von Luca della Robbia im Dom von Florenz (1442-1445) genannt.<sup>149</sup> Im Hintergrund befindet sich ein gigantisches Felsenmonument, das aus einem V-förmigen Teil und einem darauf ruhenden gewaltigen Felsen besteht. Bezüglich dieses merkwürdigen Monuments wird eine Verbindung zu den keltischen Ruinen in der Nähe von Isenheim vermutet.<sup>150</sup> Allerdings schwebte Jesus in der Ikonographie der Auferstehung, so wie diese im damaligen deutschsprachigen Raum üblich war, nicht, sondern stand mit seinen Füßen direkt auf dem Grab.<sup>151</sup> Als ähnliches Beispiel kann

---

liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation«, in: *Gazette des Beaux-arts* 6/83 (1974), S. 37-40.

<sup>146</sup> Vgl. Lane 1984, S. 47, Anm. 27.

<sup>147</sup> Vgl. McNamee 1974.

<sup>148</sup> Vgl. Purtle, C. J.: *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, New Jersey 1982, S. 46-49, zit. n. Lane 1984, S. 47, Anm. 29.

<sup>149</sup> Vgl. Scheja, G.: *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969, S. 36.

<sup>150</sup> Vgl. Sarwey 1983, S. 94.

<sup>151</sup> Bezüglich der Ikonographie der Auferstehung vgl. Braunfels, W.: *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951 und Schrade, H.: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Ge-*

die »Auferstehung« von Albrecht Altdorfer (1512) (Abb. 136) genannt werden, jedoch dürfte die Skizze der »Auferstehung« von Raffael (1512) (Abb. 137) die größte Ähnlichkeit aufweisen.<sup>152</sup> Die ikonographische Entwicklung der *Auferstehung* bis zum 16. Jhd. zeigt immer dahingehend eine bestimmte Intention, dass der Körper Christi trotz der physikalischen Schwere allmählich entgegen der Schwerkraft in die Luft aufsteigt, so dass die »Auferstehung« des Isenheimer Altars letztlich als die abschließende Form in der Entwicklung vor der Reformation betrachtet werden kann.

Die Mitteltafel (Abb. 120) ist in ikonographischer Hinsicht sehr problematisch. Diese wurde in den letzten Forschungen zwar am häufigsten diskutiert, jedoch liegt noch keine allgemein akzeptierte Interpretation vor. Die Tafel wird durch einen grünen Vorhang, der in der Mitte an einem Holzstab aufgehängt ist, in zwei Teile geteilt: in das sogenannte »Engelskonzert« auf der linken und »Madonna im Garten« auf der rechten Seite. Zwischen den teils zerstörten Marmorfliesen, mit denen der Boden ausgelegt ist,<sup>153</sup> tritt steinige und kahle Erde wie in der »Kreuzigung« hervor, die beim Schließen der beweglichen Flügel auf der Mitteltafel zum Vorschein kommt. Auf der Erde befinden sich eine Holzwaschwanne mit einem weißen Tuch, ein irdenes Gefäß, auf dem hebräische Schriftzeichen angebracht sind, und ein kleines Holzbett, das mit einem roten Band zugebunden ist. Auf dem Bett neben Maria ist ein ausgefranztes Tuch. Während diese detailliert wiedergegebenen alltäglichen Gerätschaften, die an der Grenze der beiden Bildflächen aufgestellt sind, als zur *Geburt Christi* gehörig betrachtet werden können, wurden dieser Ansicht gegenüber auch teils weitreichende Interpretationen vorgeschlagen, die diesen Gerätschaften einen übertragenen Sinn zuschreiben.<sup>154</sup>

---

*staltungsformen. I, Die Auferstehung Christi*, Berlin, Leipzig 1932.

<sup>152</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 36.

<sup>153</sup> Diese Marmorfliesen verweisen auf den Ort der Geburtshöhle in Bethlehem und ein Motiv, das in der nördlichen, vor allem niederländischen Kunst des 15.-17. Jhd. häufig auftritt (vgl. Bandmann, G.: »Höhle und Säule auf Darstellungen Mariens mit dem Kinde«, in: Hilbrecht, R. (Hrsg.): *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, S. 130-148).

<sup>154</sup> Beispielsweise interpretiert Zülch diese Gerätschaften als Symbol der Menschlichkeit Christi und seiner Demütigung (vgl. Zülch, W. K.: *Der historische Grünewald*, München 1938, S.

Der Schauplatz des Engelskonzerts (Abb. 139), das sich auf der linken Seite der Mitteltafel befindet, ist ein Schrein im Flamboyant-Stil, dessen Säulen sich unterscheiden und der mit goldenem Efeu dekoriert ist. Dieser Schrein entspricht dabei der für die oberrheinische Spätgotik typischen Gestaltung.<sup>155</sup> Auf den Kapitellen sowie zwischen den Säulen stehen fünf Propheten (Abb. 140).<sup>156</sup> Im Tympanon auf der rechten Vorderseite des Schreins ist ein Relief angebracht, auf dem ein Mann mit Kinnbart den Segen von einem Mann empfängt, der auf einem

---

170). Bernhart betrachtet sie als Motive des Kinderraums Christi. Aufgrund des Satzes »Hat nicht ein Töpfer Macht über den Ton, aus demselben Klumpen ein Gefäß zu ehrenvollem und ein anderes zu nicht ehrenvollem Gebrauch zu machen?« (Römer 9,21) interpretiert er jeweils das vor dem Bett auf dem Boden befindliche Gefäß mit der hebräischen Schrift als das Gefäß der Schande und die Holzwaschwanne als das Gefäß der Ehre. Das Gefäß der Schande zeige den göttlichen Zorn darüber, dass Gott seinen Sohn zwecks Vergebung der menschlichen Sünde auf die Welt schicken musste. Das Bett mit der Schleife symbolisiere in der Poesie der Mystik Maria als Brautbett Christi (vgl. Bernhart, J.: *Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars* (1920), München 1975, S. 12f.). Scheja, der das rechte Bild als Geburt Christi betrachtet, gibt als Grund, aus dem die oben genannten Bildmotive, die normalerweise in der Geburt Christi nicht dargestellt werden, hier abgebildet werden, die Praxis der klösterlichen Meditation über die Geburt Christi im späten Mittelalter an (vgl. Scheja 1969, S. 51). Vor allem in den damaligen Frauenklöstern praktizierten Nonnen diese Meditation als eine der Hauptpraktiken mittelalterlicher Mystik unter Hinzunahme alltäglicher Gegenstände. Z. B. legten sie eine Puppe, die Jesus als kleines Kind darstellt, in eine Wiege oder wuschen diese in einer Waschwanne (vgl. dazu auch Ubertinus de Casale, Franziskaner vom Anfang des 14. Jhd., im *Arbor vitae crucifixae Christi* (fol. 331 a zit. n. Knoth, E.: *Ubertino da Casale*, Marburg 1903, S. 11): »Est sc. in te natus parvulus Jesus: Involvendus, Reclinandus, Custodiendus, Levandus, Lavandus, Deducendus, Et cibandus.«). Die hebräische Schrift auf dem kleinen Gefäß (Abb. 138) verbindet Mellinkoff mit einer Antipathie gegen Juden, die sich auch in bildlichen Traditionen wie der Judensau, die Juden mit Kot verbindet, niederschlug. Wiederum wurden in Colmar, in der Nähe von Isenheim, die Juden durch Kaiser Maximilian I. zwischen 1510 und 1512 vertrieben, so dass es auch einen konkreten historischen Anlass für eine solche Darstellung gegeben haben soll (vgl. Mellinkoff, R.: *The Devil at Isenheim*, Berkeley, Los Angeles, London 1988, S. 61-67). Demgegenüber betrachtet Hayum den Topf aufgrund des damaligen Glaubens, dass hebräische Schrift Amuletteffekte habe, als Gefäß für Alchemie (vgl. Hayum, A.: *God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton 1989, S. 41f.).

Thron sitzt.<sup>157</sup> Darunter betet zum rechten Bild der Mitteltafel eine sitzende junge Frau in einer Glorie, die eine Flammenkrone und ein grünes Gewand trägt (Abb. 141). Bezüglich dieser jungen Frau gibt es unterschiedliche Interpretationen, die hier aber in einem späteren Absatz detailliert analysiert werden.<sup>158</sup> Über ihr schweben zwei Engel, die der jungen Frau eine Krone sowie ein Zepter halten. Vor ihr steht ein Glaskrug als Symbol der Jungfernschaft. Im dunklen Innenraum wimmelt es von zahllosen orangen, gelb oder blau leuchtenden Gestalten, über die sich eine weitere wunderliche Gestalt erhebt (Abb. 142).

Im »Engelskonzert« musizieren drei große Engel: ein weiß gekleideter Engel mit langen Locken sitzt außerhalb des Schreins im Vordergrund des Bildes, während die anderen zwei Engel im Schrein sitzen. Der Engel mit kurzem Haar, der gerade hinter der strahlenden jungen Frau sitzt, trägt wahrscheinlich auch ein weißes Kleid, das aber durch die Glorie der knienden Frau in Regenbogenfarben schillert. Am prächtigen roten Vorhang mit Quasten an den Rändern, der hinter

---

<sup>155</sup> Daneben besteht auch die weiterführende Annahme, dass der Schrein durch den Lettner im Breisacher Stephansmünster, der sich in der Nähe von Isenheim befindet, inspiriert wurde (vgl. Ziermann 2001, S. 122, weiterhin Lanckorońska, M.: *Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde*, Darmstadt 1963, S. 125f. und Vöge, W.: *Niclas Hagener: der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg i. B. 1931, S. 25).

<sup>156</sup> Es gibt keine einheitliche Meinung bezüglich der Identifizierung der vier Propheten auf den Kapitellen: Vetter erkennt von links nach rechts als Gideon, Ezechiel, Aaron und Jeremia (vgl. Vetter 1971, S. 49f.), während Poulenc Elias, Maleachi, Jakob und Jesaja erkennt (vgl. Poulenc: »Le retable d'Issenheim et les méditations vitae Christi du Pseudo-Bonaventure«, in: Centre National de la Recherche Scientifique (Hrsg.): *Grünwald et son oeuvre. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique à Strasbourg et Colmar, 18.-21.10.1974*, Straßburg, Colmar 1975, S. 69, hier S. 69). Rugamer wiederum betrachtet die vier Propheten auf als Mose, Ezechiel, Jeremia und Daniel, den Propheten zwischen den beiden mittleren Säulen als Micha (vgl. bzgl. Rugamer Heck 1993, S. 130).

<sup>157</sup> Scheja bestimmt diese beiden Personen als den heiligen Antonius bzw. den knienden Abt Guido Guersi (vgl. Scheja 1969, S. 55), während Rugamer Melchisedek und Abraham (bzgl. Rugamer vgl. Heck 1993, S. 130) und schließlich Vetter Gott und Abraham erkennt (vgl. Vetter 1971, S. 50).

<sup>158</sup> Siehe hier Abschnitt 4.4.2.

dem Schreibtisch aufgehängt ist, sitzt der dritte musizierende Engel. Der grüne Engel ist bemerkenswert, als sein gesamter Körper durch Federn bedeckt ist und er einen Pfauenkamm auf dem Kopf trägt. Er blickt erstaunlicherweise weder zu dem Wesen mit dem indianerhaften Kopfschmuck zwischen den wimmelnden Gestalten in der Finsternis noch zu Gott im oberen Teil an der rechten Seite der Mitteltafel auf. Bezüglich dieses Wesen mit dem Kopfschmuck verweisen Ziermann und Scheja auf Cherub<sup>159</sup>, Feuerstein auf Seraph oder Cherub.<sup>160</sup> Demgegenüber betrachtet Zülch dieses Wesen als Symbol eines erdgebundenen Geistes der Finsternis,<sup>161</sup> und Bernhart als Charadrius, der der Sage nach Krankheiten heilt.<sup>162</sup> Mellinkoff weist Luzifer als Engel aus, da Luzifer in der Ikonographie mit dem Pfauenkamm als Symbol des Stolzes dargestellt wird.<sup>163</sup> Das wunderbarere, einem Indianer gleiche Wesen betrachtet Saran als Hermes Trismegistos ausgehend von der Vermutung, dass Grünewald alchemistische Kenntnis besaß,<sup>164</sup> während andere direkt an Indianer denken, die bereits in der damaligen Kunst repräsentiert wurden.<sup>165</sup> Mellinkoff, die den grünen Engel als Luzifer bestimmt, versteht die zahllosen Gestalten in der Finsternis als Verräter, die einmal mit Luzifer gegen Gott gekämpft hatten.<sup>166</sup> Alle drei großen Engel tragen jeweils drei Goldringe (Abb. 143). Lanckoronska interpretiert drei Ringe als Symbol der Trinität. Diese Engel seien Symbole jeweils für den Glauben (weißer Engel), die Liebe (roter Engel) und die Hoffnung (Engel mit Pfauenkamm), weil der Halsschmuck des Kelchs beim weißen Engel Glauben, der Halsschmuck des Herzens beim roten Engel Liebe, schließlich die grüne Farbe des Engels mit dem Pfauenkamm Hoffnung symbolisiere.<sup>167</sup>

<sup>159</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 124, Scheja 1969, S. 55.

<sup>160</sup> Vgl. Feuerstein, H.: *Matthias Grünewald*, Bonn 1930, S. 93

<sup>161</sup> Vgl. Zülch 1938, S. 176.

<sup>162</sup> Vgl. Bernhart 1975, S. 34-47.

<sup>163</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 25.

<sup>164</sup> Vgl. Saran, B.: *Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild*, München 1972, S. 64.

<sup>165</sup> Z. B. Heck, C.: *Grünewald et le retable d'Isenheim*, Colmar 1982, S. 35, Meyer, A.: *Matthias Grünewald*, München 1920, S. 28.

<sup>166</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 47-50.

<sup>167</sup> Vgl. Lanckorońska 1963, S. 131f.

Auf der rechten Seite der Mitteltafel sitzt in einem ummauerten Garten Mutter Maria, die mit liebevollem Blick Jesus anschaut (Abb. 144). Maria trägt ein rotes Kleid, darüber einen grünen Mantel. Das Jesuskind hält einen Rosenkranz aus roten Korallen und goldenen Perlen mit beiden Händen (Abb. 145). Um den Kopf Mariens und den des Jesuskindes leuchtet jeweils ein Lichtkranz als Nimbus. Über dem grünen Vorhang, der die Mitteltafel in das »Engelskonzert« und die »Verkündigung« teilt, befindet sich ein Feigenbaum und ein Rosenstrauch ohne Dornen als Symbol der Jungfräulichkeit Marias. Das Gartentor ist fest verschlossen, während die Ränder der Gartenmauer teils zerstört sind. Hinter der Mauer befindet sich ein blauer See. Der Jordan in der »Kreuzigung« auf der Mitteltafel auf der ersten Schauseite, die gerade beim Schließen der zweiten Schauseite auf dem »Engelskonzert« zum Vorschein kommt, ist auf der gleichen Ebene dieses blauen Sees auf der zweiten Schauseite dargestellt. Über dem See erhebt sich ein Hügel, an dessen Berghang sich eine Kirche befindet. Auf dem Hügel stehen zwei Hirten, denen ein roter und ein blauer Engel die Geburt Jesu verkündigt. Während der rote Engel jung wirkt, wirkt der blaue Engel alt und trägt einen Bart. Oberhalb am Himmel erscheint in einem Lichtmeer mit zahllosen Engeln Gottvater, der einen Reichsapfel in der Hand hält.

Über das Bildthema der linken Hälfte der Mitteltafel, das sogenannte »Engelskonzert«, kam bisher keine einheitliche Meinung zustande. Auch bezüglich der rechten Hälfte der Mitteltafel liegen zwei Interpretationen vor: *Geburt Christi* und *Madonna im Garten*. Auf der zweiten Schauseite fängt das weltliche Leben Christi mit der »Verkündigung« auf dem linken beweglichen Flügel an, dann ist sein Tod in der »Beweinung Christi« unten in der Predella, schließlich seine »Auferstehung« auf dem rechten beweglichen Flügel dargestellt. Solange aber über das ikonographische Thema der Mitteltafel keine Klarheit besteht, wird auch das Programm der zweiten Schauseite nicht eindeutig erklärt werden können. Das erschwert, das Programm des gesamten Altars zu interpretieren. Die Interpretation der Mitteltafel wird später in diesem Kapitel im Sinne einer künstlerischen Neuerung dieser Kunststiftung ausführlich analysiert. Zuvor gilt es aber, zunächst die dritte Schauseite zu beschreiben.

### 4.3.3 Dritte Schauseite

Werden sowohl die Mitteltafel als auch die Predella der zweiten Schauseite geöffnet, erscheint der »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus« auf dem linken beweglichen Flügel und die »Versuchung des hl. Antonius« auf dem rechten beweglichen Flügel. Die Predella und der Mittelbereich fungieren nicht als Bildtafel, sondern beherbergen einen Schrein, in dem mehrere Skulpturen im Mittelschrein und in der Predella aufgestellt sind (Abb. 121).

Der mittlere Holzschrein ist durch einen vergoldeten Rahmen in drei Bereiche aufgeteilt. Im oberen Bereich dieses dreifach geteilten Schreins spannt sich jeweils ein Baldachin, dessen frontale Oberfläche Schleierbretter mit vergoldeten Ranken schmücken. Im mittleren Teil des oberen Feldes befinden sich vier Wesen (Mensch, Löwe, Stier und Adler), die Symbole der vier Evangelisten (Abb. 146). Im linken und rechten Bereich ruhen mehrere Vögel auf den Ranken. Im mittleren Bereich des Schreins sitzt der hl. Antonius frontal. Er trägt eine Mönchskutte und hält einen Stab mit T-Kopf in der rechten Hand als sein Attribut und ein Buch in der linken Hand. Zu Füßen des hl. Antonius knien zwei Figuren in kleinerem Format: der Mann links, der als Bürger gekleidet ist, bringt dem Heiligen einen Hahn, während der rechte Mann, anhand der Kleidung als Bauer zu erkennen, ein Schweinchen als weiteres Attribut des hl. Antonius präsentiert. Vom Betrachter aus links, zur heraldisch rechten Seite des hl. Antonius, steht ein heiliger Bischof, der hl. Augustinus, in liturgischer Kleidung mit seinem Stab in der linken Hand, die rechte ist in einer Sprechgebärde erhoben. Auf der vom Betrachter aus rechten Seite des Schreins steht der hl. Hieronymus in Kardinalstracht, der den hl. Antonius anblickt und mit der erhobenen rechten Hand eine Sprechgebärde formt. An seine Füße schmiegt sich ein Löwe, der den Heiligen auch der Legende nach immer begleitete. Auf der vom Betrachter aus linken Seite des heiligen Antonius steht der hl. Augustinus als Bischof in liturgischer Kleidung und hält einen Bischofsstab in der linken Hand, während er mit der rechten Hand in Richtung des hl. Antonius weist. Zu seinen Füßen kniet der Stifter Guido Guersi.<sup>168</sup> Der hl. Hieronymus schrieb über das Leben des hl. Antonius,

---

<sup>168</sup> Vgl. zur Stiftung des Isenheimer Altars Kapitel 4.1.3.

während der Antoniter-Orden die Regel des hl. Augustinus angenommen hatte. Das Bildprogramm des mittleren Schreins ist insofern eindeutig, als der wichtigste Heilige für den Orden im Zentrum und zwei weitere wichtige Heilige neben diesem platziert wurden. Die Skulpturen des mittleren Schreins sollen durch einen Bildhauer aus Straßburg, Nikolas Hagenauer, um 1490 hergestellt worden sein.<sup>169</sup>

Im Schrein der Predella befinden sich die Skulpturen »Christus und zwölf Apostel«. Die Skulpturen der Predella sind denjenigen des mittleren Schreins qualitativ unterlegen, so dass der Bildhauer für die Predella offensichtlich nicht Nikolas Hagenauer war. Der Schrein der Predella ist durch einen Rahmen in fünf Teile geteilt: Den zentralen Teil überfängt ein Spitzbogen, die vier weiteren Teile jeweils ein Segmentbogen. Im zentralen Feld befindet sich eine im Vergleich mit den anderen Figuren größere Halbfigur Christi. Jesus hält einen Reichsapfel in der linken Hand und segnet mit der rechten Hand. In den vier kleineren Teilen befinden sich jeweils drei Apostelbüsten, also insgesamt zwölf Apostel.

Auf dem linken beweglichen Flügel ist der »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus Eremita« dargestellt (Abb. 147). Der hl. Antonius auf der rechten Seite begegnet dem hl. Paulus auf der linken Seite an der Waldgrenze, wo sich einige bemooste abgestorbene Bäume und Steilhänge befinden. Das Motiv der Palme, die rechts hinten wächst, betrachtet Heck ausgehend von Psalm 92,13-16 als Symbol des hl. Paulus:<sup>170</sup> »Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Zeder aus dem Libanon. Die gepflanzt sind im Hause des Herrn, werden in den Vorhöfen unsres Gottes grünen. Und wenn sie auch alt werden, werden sie dennoch blühen, fruchtbar und frisch sein, daß sie verkündigen, wie der Herr es recht macht; er ist mein Fels, und kein Unrecht ist an ihm.« Hinter den Steilhängen fließt ein Fluss in einer Ebene, oberhalb derer sich ein tiefer Wald und steile Gebirge erstrecken.

Der hl. Antonius mit langem weißen Vollbart, der in zwei Spitzen mündet, trägt eine rote Kappe und ein rotes Gewand unter dem blauen Mantel als

---

<sup>169</sup> Vgl. Vöge 1931.

<sup>170</sup> Vgl. Heck 1993, S. 140.

Mönchstracht. In der linken Hand hält er einen Holzstab mit T-Kopf, während er mit der rechten Hand gestikulierend spricht. Er sitzt auf einem Felsen, an dem eine Wappentafel zu lehnen scheint.<sup>171</sup> Die Hypothese, dass der Maler den hl. Antonius mit den Gesichtszügen des ehemaligen Präzeptors der Isenheimer Präzeptorei, Guido Guersi, wiedergab (Abb. 148)<sup>172</sup>, ist dabei aufgrund der bereits angeführten Überlegungen zur Stifterfrage fraglich.<sup>173</sup> Rund um den Felsen und einen umgestürzten Baum bzw. dessen Stumpf wachsen verschiedene Pflanzen, die in der einen oder anderen Form als Heilkräuter Verwendung gefunden haben dürften.<sup>174</sup> Der hl. Paulus in einem Gewand aus Palmblättern lehnt sich gegen den Brunnen und spricht zum hl. Antonius, seine rechte Hand ist entsprechend der Dialogsituation in einer Sprechgebärde erhoben. Seine nackten Arme sind die eines alten sehnigen Mannes. Zu Füßen der beiden Heiligen kauert ein Reh, während ein Hirsch zwischen den Steilhängen aus Richtung des Flusses hinübertritt. In der Luft fliegt ein schwarzer Vogel, der Brot für die beiden Heiligen im Schnabel hält.<sup>175</sup> Aus Sicht von Heck stehen die Motive des Hirsches und des Rehs für die Suche nach Seelenheil:<sup>176</sup>

- Ps 42,2: »Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir.«
- Jes 12,3: »Ihr werdet mit Freuden Wasser schöpfen aus den Heilsbrunnen.«

---

<sup>171</sup> Bzgl. der Herkunft dieses Wappens vgl. Anzelewsky 1995, S. 339f.

<sup>172</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 149f. und Anzelewsky 1995, S. 339f.; bzgl. Guido Guersi siehe auch Mischlewski 1974, S. 23f. und Mischlewski 1973, S. 265.

<sup>173</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>174</sup> Die Antoniter verwandten verschiedene Kräuter für die Behandlung der am Antoniter-Feuer Erkrankten, wobei eine genaue Identifikation der abgebildeten Pflanzen schwierig ist. So gab es einen umfassenden Versuch der Identifikation durch Behling (vgl. Behling, L.: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, Graz 1967, Kap. IX. »Grünwalds Heilkräuterkunde«, S. 140-149, hier S. 145), der allerdings heute skeptisch gesehen wird (vgl. Roth, K.: *Chemische Köstlichkeiten*, Weinheim 2010, S. 86).

<sup>175</sup> Der Legende nach ist der Vogel eine Krähe, jedoch vermutet Lanckorońska, dass es sich bei dem Vogel um einem Birkhahn handelt (vgl. Lanckorońska 1963, S. 116).

<sup>176</sup> Vgl. Heck 1993, S. 139f.

- Jes 35,1»Die Wüste und Einöde wird frohlocken, und die Steppe wird jubeln und wird blühen wie die Lilien.«
- Jes 35,5: »Dann werden die Lahmen springen wie ein Hirsch, und die Zunge der Stummen wird frohlocken. Denn es werden Wasser in der Wüste hervorbrechen und Ströme im dürren Lande.«

Entsprechend deutet Heck die Eremiten analog zur Wasserquelle, die eine unerlässliche Bedingung ist, um in der Wüste zu siedeln: der herantretende Hirsch will seinen geistigen Durst bei den Eremiten löschen, während das Reh endlich seinen Frieden bei ihnen findet.

Auf dem rechten beweglichen Flügel ist die »Versuchung des hl. Antonius« (Abb. 149) dargestellt.<sup>177</sup> Im Hintergrund des Kampfs des hl. Antonius mit den Monstern im Vordergrund steht wiederum ein bemooster abgestorbener Baum wie beim »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus«. Oberhalb erheben sich ein Wald und weiße Felsenberge. Im Vordergrund fällt der hl. Antonius mit geteiltem Spitzbart und gekleidet in rote und blaue Mönchstracht durch den Angriff der Monster zu Boden: Sowohl das Monster mit zwei Hörnern und Fledermausflügeln als auch das kuriose Monster mit Hirschgeweih greifen nach dem blauen Mantel des Heiligen. Das Monster, das in der linken Hand einen Knochen hält, zieht an den weißen Haaren des Heiligen. In die rechte Hand des Heiligen, die einen Stab mit T-Kopf hält und um dessen Finger sich ein Rosenkranz windet, beißt ein Monster mit dem Rumpf einer Schildkröte und dem Kopf eines Vogels. Der Heilige schwingt seinen linken Arm hoch, um sich vor den Angriffen der Monster zu schützen, ist jedoch letztlich völlig machtlos. Von der rechten Seite greifen das Monster mit dem Vogelkopf und das einem Walhai ähnliche Monster mit platter Schnauze den Heiligen mit Knüppeln unbarmherzig an. Das links unten auf den Boden fallende Monster, das das Gepäck des Heiligen mit den Büchern nimmt, ist eigentümlich: Sein Kugelbauch enthält Wasser, die Haut ist entzündet und aus roten und braunen Pusteln, die den gesamten Körper überziehen, tritt teils Flüssigkeit aus.

---

<sup>177</sup> Zur Ikonographie der Versuchung des hl. Antonius vgl. Uhrig 1998.

Rechts unten steht ein Baumstumpf, der auch in der »Auferstehung« auf der zweiten Schauseite, die direkt vor der »Versuchung des hl. Antonius« beim Schließen der ersten Schauseite hervortritt, dargestellt ist. Am Baumstumpf heftet ein Zettel mit dem Text »Ubi eras, ihesu bone, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea“<sup>178</sup>. Der Text war der Ausruf des Heiligen der Legende zufolge, als Gott vor ihm erschien. Dem Ausruf entsprechend sieht man den von einer Glorie umgebenen Gottvater mit dem Stab am Himmel. Im Mittelgrund kämpfen die Engel mit langen Speeren gegen die Monster. Andere Monster verwüsten die Einsiedelei des Heiligen.

Das Bildprogramm der dritten Schauseite ist eindeutig. Im Zentrum sitzt der Patron des Antoniter-Ordens, der hl. Antonius, auf dem Thron, links davon befindet sich der hl. Augustinus, nach dessen Regel der Orden gegründet wurde, rechts davon der hl. Hieronymus, der das Leben des hl. Antonius niederschrieb. Darunter sind die Figuren von Christus und der zwölf Apostel als Symbol des Christentums aufgestellt; dann auf dem linken und rechten beweglichen Flügel sind zwei Episoden aus dem Leben des hl. Antonius im Zentrum dargestellt, so dass der hl. Antonius in diesem Bildprogramm im Mittelpunkt steht.

### **4.3 Ikonographische Besonderheiten der zweiten Schauseite**

Die außergewöhnliche Bildgestaltung des Isenheimer Altars lässt sich insbesondere anhand der zweiten Schauseite verdeutlichen, die auf eine Stiftung durch Guido Guersi zurückgeht und durch den Maler Mathis Grünewald wahrscheinlich zwischen 1513 und 1515 hergestellt wurde. Die zweite Schauseite besteht aus der »Verkündigung« auf dem linken Flügel, der »Auferstehung« auf dem rechten Flügel, dem »Engelskonzert« und »Madonna im Garten« auf der Mitteltafel sowie aus der »Beweinung Christi« auf der Predella.

Die Rezeptionsgeschichte vor allem dieser zweiten Schauseite hat weitreichende Interpretationen hervorgebracht. Die Komplexität des Bildprogramms bzw. die ikonographischen Besonderheiten jedoch machen eine Deutung des Bildprogramms nach herkömmlichen ikonographischen Mustern unmöglich.

<sup>178</sup> »Wo sind Sie, guter Jesus, wo sind Sie? Warum sind Sie nicht hier, um meine Wunde zu heilen?« (Übersetzung N. C.)

Vielmehr wird jede Interpretation auf die Spitze getrieben und führt zu spekulativen Deutungen, die nicht mehr auf der bildlichen Ebene verankert sind. Somit können anhand dieser an der bildlichen Komplexität scheiternden Interpretationsversuche die bildlichen Besonderheiten der zweiten Schauseite dargestellt werden. Weiterhin lässt sich die bildliche Komplexität der zweiten Schauseite an bis dato unberücksichtigten Aspekten der Raumkonstruktion der »Verkündigung« und des »Engelskonzerts« sowie an der Kombination vielzähliger ikonographischer Elemente verdeutlichen. Während sich insgesamt aufgrund der Unmöglichkeit einer ikonographischen Deutung auch ebensowenig die zugrundeliegenden Intentionen des Stifters bzw. Malers bestimmen lassen können, kann jedoch ausgehend von den ikonographischen Besonderheiten ein besonderes Maß an bildlichem Gestaltungswillen seitens des Stifters bzw. Malers herausgestellt werden.

#### **4.3.1 *Madonna im Garten***

Das rechte Bild der Mitteltafel (Abb. 144) bildet eines der zentralen Motive der zweiten Schauseite und lässt sich im Vergleich zum linken Bild der Mitteltafel (Abb. 139), dem »Engelskonzerts«, relativ einfach mit den übrigen Ikonographien vergleichen und dient daher als Ausgangspunkt der folgenden Analyse. Zahlreichen Ansichten zufolge stellt das rechte Bild die *Geburt Christi* dar.<sup>179</sup> Aber dabei gilt es zunächst zu bedenken, dass die Hofkultur und die religiöse Literatur des Mittelalters vielfältige Symbole unter dem Einfluss der Verehrung Mariens entwickelten,<sup>180</sup> wodurch diese Ikonographie besonders reichhaltig ausfällt. In der Ikonographie der *Geburt Christi* zu Beginn des 16. Jhd. hielt Maria aufgrund des Einflusses der »Visionen« der Heiligen Birgitta von Schweden eine

---

<sup>179</sup> Vgl. Béguerie-De Paepe, P.: *Grünwald. Le Maître d'Issenheim*, Tournai 1996, S. 29, Heck 1993, S. 130, Mellinkoff 1988, S. 15, Poeschel, E.: »Zur Deutung von Grünwalds Weihnachtsbild«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 13 (1950), S. 92-104, Réau 1920, S. 181 und Lange, K.: »Mariae Erwartung. Ein Bild Grünwalds«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33 (1910), S. 120-135, hier S. 120.

<sup>180</sup> Bzgl. der Madonna im Garten vgl. Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4.2, *Maria*, Gütersloh 1980, S. 206-210 und Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956.

Andacht vor dem auf dem Boden liegenden Christus als *Madonna dell'Umiltà* (Abb. 150).<sup>181</sup> Allerdings lassen sich, wie dies im Folgenden ausgeführt werden soll, einige Hinweise darauf finden, das rechte Bild der Mitteltafel eher als ein symbolisches Bild wie die *Madonna im Garten*, die oft auch mit geschichtlichen Motiven wie der *Verkündigung an die Hirten* zusammen dargestellt ist, zu betrachten.<sup>182</sup>

Auf der rechten Seite des Mittelbildes ist insofern das Vorbild Dürers vermutet worden,<sup>183</sup> als Madonna im Vordergrund sitzt und sich die pastorale Landschaft im Hintergrund erstreckt. Die große ikonographische Ähnlichkeit mit der »Madonna mit den vielen Tieren« (Abb. 151)<sup>184</sup>, eine Variante der *Madonna im Garten*, lässt es naheliegend erscheinen, ein solches Vorbild für den Isenheimer Altar anzunehmen. Die »Madonna mit den vielen Tieren« ist wiederum eine Variante der *Maria mit dem Jesuskind*, mit der sich Dürer lebenslang beschäftigte.<sup>185</sup> Auf dem sanften Hügel verkündigen die Engel an die Hirten die Geburt Christi. Ferner ähnelt der Zaun, der den Raum mit Maria und dem Jesuskind von dem hinteren Raum teilt, der Mauer aus Ziegeln in der »Madonna im Garten«. Joseph, die Tiere oder ein Dorf, bei Dürer vorkommende Bildmotive, finden im Isenheimer Altar zwar keine Verwendung, aber dennoch ließe sich ausgehend von der An-

---

<sup>181</sup> Vgl. Schiller 1966, S. 58 und Günter, A.: *Die Geburt Christi*, Düsseldorf 1953, S. 21-26.

<sup>182</sup> Die Interpretation des Themas als Madonna im Garten geht zurück auf Zülch 1938, S. 168, Feuerstein 1930, S. 94ff und Schmid 1911, S. 157. Saran erwähnt, dass zwei Zeichnungen Grünewalds (»Mantelträger« [Berlin] und »Der Heilige Joseph« [Wien]) für die gesamte Konzeption der Mitteltafel angefertigt wurden. Dann formte Grünewald den alten Entwurf um, weil die Komposition der drei Motive des »Engelskonzerts«, die Figur in der Glorie sowie die beiden musizierenden Engel, der Komposition des »Mantelträgers« ähnlich sind, wodurch er versucht zu erklären, warum der heilige Joseph nicht in der »Geburt Christi« dargestellt ist (vgl. Saran, B.: »Von der Macht des Wortes im Bild«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 217-246, 272-274, hier S. 217-231).

<sup>183</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 49 und Feuerstein 1930, S. 41.

<sup>184</sup> Albrecht Dürer, »Die Madonna mit den vielen Tieren«, 1503, Albertina, Wien (vgl. Strauss, W.: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Band. 2*, New York 1974, Abb. 1503/22, 23).

<sup>185</sup> Vgl. Foister, S.: *Dürer and the Virgin in the Garden*, London 2004.

nahme, dass Dürer und Grünewald den Heller Altar (1510-1512)<sup>186</sup> zusammen hergestellt haben sollen, vermuten, dass Grünewald mit den für Dürer zentralen Bildmotiven, wie eben auch jener »Madonna mit den vielen Tieren«, durchaus vertraut gewesen sein dürfte.<sup>187</sup>

Vor welchem Hintergrund wurde die »Madonna mit den vielen Tieren« hergestellt? Im Jahr 1492 reiste Dürer nach Colmar, um Martin Schongauer zu besuchen. Da Schongauer jedoch bereits gestorben war, hat Dürer stattdessen mehrere Holzschnitte und Skizzen mitgenommen. Sicherlich dürfte Dürer dabei auch die »Madonna im Rosenhag« von Schongauer (Abb. 152) besichtigt haben. Auch die andere »Madonna im Garten« aus der Werkstatt Schongauers (Abb. 153) ähnelt insofern der Serie der *Madonna in der Landschaft*, die von Dürer erforscht wurde, als Madonna in der Natur sitzt. In den frühen Marienbildnissen Dürers wirkt die Landschaft als Bühne zunächst enger, während er dann allmählich zur Darstellung einer offenen Landschaft überging. Das Endergebnis dieser Entwicklung ist die genannte »Madonna mit den vielen Tieren«, wobei die Madonna in einer offenen pastoralen Landschaft zusammen mit verschiedenen Symbolen sitzt.<sup>188</sup>

Daraus ergibt sich die Frage, wie sich der Typus der *Madonna im Garten* ikonographisch entwickelte.<sup>189</sup> Er entstand aus der Kombination zweier anderer Bildthemen: der *Maria vor der Rosenhecke* und dem *hortus conclusus*. Die *Madonna vor der Rosenhecke* war als eine Variante der *Madonna dell'Umiltà*<sup>190</sup> aus der Zeit um 1400 entstanden. In der *Madonna vor der Rosenhecke*<sup>191</sup> sitzt Maria

---

<sup>186</sup> Albrecht Dürer und Mathis Gothart Nithart, »Heller Altar«, 1510-1512, Frankfurt a. M., Historisches Museum (vgl. Ziermann 2001, S. 48-58).

<sup>187</sup> Umgekehrt weist beispielsweise Panofsky bzgl. der kurzzeitigen Verwendung von Holzkohle in Skizzen Dürers auf den Einfluss Grünewalds hin (vgl. Panofsky, E.: »Book Review of Schoenberger (ed.), The Drawings of Mathis Gothart Nithart, called Grunewald«, in: *The Art Bulletin* 31/1 (1949), S. 63-65, hier S. 64).

<sup>188</sup> Vgl. Foister 2004.

<sup>189</sup> Bzgl. der Ikonographie der Madonna im Garten siehe ebd., Schiller 1980, S. 206-212 und Vetter 1956.

<sup>190</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 206.

<sup>191</sup> Vgl. »Madonna im Garten« aus der Werkstatt Martin Schongauers, Abb. 154.

auf einer Rasenfläche oder Rasenbank in einem entweder durch eine Rosenhecke abgeteilten Raum oder in einem Pavillon. Der kleine Rasenbereich symbolisiert die Welt nach Ankunft Christi. Der *hortus conclusus*, der einen geschlossenen Garten bezeichnet, stammt aus dem Hohelied 4,12: »Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born.«

Das Hohelied, das ursprünglich der Liebe zwischen Braut und Bräutigam galt, wurde aus einer christlichen Perspektive seit Origenes von Alexandria (3. Jhd.) unterschiedlich gedeutet. Bernhard von Clairvaux entwickelte die Brautmystik dahingehend, dass die erotische Sprache und Bildlichkeit des Hoheliedes als Symbol für die keusche Vereinigung der Ordensfrau (oder des Ordensmannes) mit Christus gelesen wurde.<sup>192</sup> Somit wurde diese Lesart zur klassischen Interpretation, derzufolge die Liebesbeziehung zwischen Braut und Bräutigam als Symbol für die mystische Verbindung zwischen Christus und Menschen bzw. Kirche durch die Gottesliebe betrachtet wird. Gleichzeitig wurde der *hortus conclusus*, entsprechend dem Abschnitt »*du bist ein verschlossener Garten*«, obwohl das Motiv prinzipiell das Paradies und die Braut symbolisiert, auch als Sinnbild für die Jungfrau Maria betrachtet.<sup>193</sup> In der christlichen Literatur des Mittelalters kam es aufgrund der Verehrung Mariens zu einem reichen Symbolsystem für Maria. Solche Sinnbilder wurden als zusätzliche Bildmotive in die *Madonna im Garten* eingefügt. In der »*Madonna im Garten*« aus dem Umkreis des Konrad von Soest (Abb. 155)<sup>194</sup> sitzt Maria, umgeben von Präfigurationen, wie dem brennenden Dornenbusch, Aarons blühendem Stab, Gideons Vlies oder der verschlossenen Pforte des Ezechiel und marianischen Symbolen und Epitheta wie der Bundeslade, dem versiegelten Brunnen oder der Rose, im geschlossenen Gar-

---

<sup>192</sup> Vgl. Herde, R.: *Das Hohelied in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jahrhundert*, Bd. 3, Spoleto 1968 und Ohly, F.: *Hohelied-Studien: Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Bd. 1, Wiesbaden 1958.

<sup>193</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 207.

<sup>194</sup> Umkreis des Konrad von Soest, »*Symbolische Darstellungen der Jungfräulichkeit Mariens und der Erlösung*«, nach 1403, El Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madrid (vgl. Vetter 1956, Abb. 18).

ten. Daher ermöglicht es der Bildtyp *Madonna im Garten*, mehrere Bildmotive, wie beispielsweise die Verkündigung an die Hirten, die normalerweise in der *Geburt Christi*, hier aber auf der rechten Hälfte der mittleren Tafel dargestellt wird, einzuschließen, so dass das rechte Bild eher als symbolisches Bild diene.

Eines der frühesten Beispiele der *Madonna im Garten* dürfte die »Madonna mit dem Halbmond« (Abb. 156) von Robert Campin<sup>195</sup> sein. Von diesem Werk aus hat sich dieser Bildtypus sowohl nach Italien als auch nach Deutschland (Burkmaier oder Dürer) ausgebreitet. Die Maler des 15. Jhd. malten *Madonna im Garten* dann nicht mehr vor einem abstrakten Hintergrund wie die »Madonna im Rosenhag« von Stephan Lochner oder Martin Schongauer, so dass Maria vor einer breiten Landschaft platziert wurde.<sup>196</sup> Aufgrund dieser ikonographischen Betrachtung liegt die Bezeichnung des rechten Bildnis der mittleren Tafel des Isenheimer Altars als »*Madonna im Garten*« nahe.

#### 4.3.2 Die Figur in der Glorie

Ein weiteres besonderes Bildmotiv der zweiten Schauseite, das zu einem höchst umstrittenen Objekt vielzähliger Interpretationsversuche geworden ist, ohne dabei allerdings zu einer plausiblen Deutung zu gelangen, ist die Figur in der Glorie auf dem linken Bild der Mitteltafel. Teilt man die bisherigen Ansichten nach Katsu<sup>197</sup> ein, gibt es zwei Möglichkeiten, diese Figur entweder als Maria oder anders zu interpretieren, nämlich als Erzengel Gabriel<sup>198</sup>, heilige Katharina von Alexandrien<sup>199</sup>, Königin von Saba<sup>200</sup> bzw. Ecclesia<sup>201</sup> oder als die Personifi-

---

<sup>195</sup> Robert Campin, »Madonna mit dem Halbmond«, nach 1438, Privatbesitz.

<sup>196</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 209.

<sup>197</sup> Vgl. Katsu, K.: »Shinden no Shoujo – Isenheim saidanga«, in: *Bijutsushi* 24 (1976), S. 85-96.

<sup>198</sup> Vgl. Woltmann, A.: »Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), S. 257-262, hier S. 260.

<sup>199</sup> Vgl. Schubring, P.: »Der Isenheimer Altar in Colmar«, in: *Die Galerien Europas* 6 (1911), S. 3-8, hier S. 7, zit. n. Réau 1920, S. 189.

<sup>200</sup> Vgl. Poeschel 1950, S. 97-100.

<sup>201</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 77-80.

kation der *anima fidelis*<sup>202</sup>. Allerdings spricht gegen den Vorschlag Woltmanns, dass die Flügel des Engels nicht dargestellt sind und dass die Figur durch andere Engel gekrönt wird.<sup>203</sup> Die Benennung als Heilige Katharina von Alexandrien (nach Schubring) ist auch nicht zutreffend, da das Christuskind der Figur in der Glorie den Rücken zeigt und es keinen Ring, sondern einen Rosenkranz hält.<sup>204</sup> Poeschel schlägt vor, dass die Königin von Saba der Prototyp des Erscheinens der Drei Könige ist und sich diese Figur daher auf das rechte Bild als die *Geburt Christi* bezieht; jedoch ist das Geschenk, das die Königin bringen soll, nicht dargestellt. Die Deutung Mellinkoffs, dass es sich bei dem Motiv um die *Ecclesia* handelt, die häufig im Zusammenhang mit der *Geburt Christi* steht,<sup>205</sup> erscheint aus dem gleichen Grund nicht zutreffend. Schneider und Günther bezeichnen die Figur als die Personifikation der *anima fidelis* im Himmel, während Scheja das rechte Bild als die irdische Welt der *Geburt Christi* und das linke Bild als den glorreichen Himmel deutet.<sup>206</sup> Es gibt zwar die literarische Tradition, die *anima fidelis* zu personifizieren, diese Bildformel ist aber eher ungewöhnlich.<sup>207</sup>

Die alternative Interpretation identifiziert die Figur in der Glorie als Maria. Feuerstein nimmt als Quelle der ersten und der zweiten Schauseite die *Offenbarung* der heiligen Birgitta an und behauptet, dass diese Figur als *Maria aeterna* bzw. vorzeitliche Maria aus dem Werk Birgittas stammen soll.<sup>208</sup> Feuerstein verbindet dabei einzelne Motive mit der *Offenbarung* der hl. Birgitta. Z. B. wurde die Glasflasche auf der Treppe des goldenen Tempels, die zwar ursprünglich der *Offenbarung* zugerechnet wurde, im Spätmittelalter als ein Bildmotiv für die

<sup>202</sup> Schneider bezeichnet die Figur als die Personifikation der *anima fidelis* im Himmel, während er das rechte Bild als die irdische Welt deutet (vgl. Schneider, F.: »Mathias Grünewald und die Mystik«, in: Hensler, E. (Hrsg.): *Kunstwissenschaftliche Studien. Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Wiesbaden 1913, S. 147-164, hier S. 155f.).

<sup>203</sup> Vgl. Katsu 1976, S. 86.

<sup>204</sup> Vgl. Réau 1920, S. 181.

<sup>205</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 77-80.

<sup>206</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 43, Günther, R.: *Die Bilder des Genter und Isenheimer Altars. II. Teil: Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars*, Leipzig 1924 und Schneider 1913, S. 155f.

<sup>207</sup> Vgl. Réau 1920, S. 189.

<sup>208</sup> Vgl. Feuerstein 1930, S. 105.

Verkündigung an Maria unabhängig von der *Offenbarung* rezipiert. Ferner schlägt Feuerstein aufgrund des Texts der *Offenbarung* vor, dass Maria im rechten Bild größer als die Figur in der Glorie im linken Bild dargestellt ist.<sup>209</sup> Jedoch bleibt dieser Versuch, alles durch die *Offenbarung* zu deuten, letztlich unverständlich. Wenn auch die *Offenbarung* einigen Einfluss auf die Ikonographie des Isenheimer Altars ausgeübt haben sollte, gilt es doch, bei der Verwendung dieser Literatur als einer direkten Quelle für die Interpretation aller Details des Altars vorsichtig sein, da die Motivik der *Offenbarung* zu Grünewalds Zeiten allgemein sehr verbreitet war. So bleibt Feuersteins Versuch, den gesamten Isenheimer Altar im Sinne der *Offenbarung* zu interpretieren, umstritten.<sup>210</sup>

Von Einem weist darauf hin, dass die Figur in der Glorie der Ikonographie der Tempeljungfrau (Abb. 157) ähnlich ist, wodurch er zeigen will, dass die Maria vor der Verlobung die Vision der Geburt Christi hatte. Die Tempeljungfrau wird als Figur, die ihre Hände faltet, innerhalb einer Kirche dargestellt. Entsprechend ließe sich zwischen der Tempeljungfrau und der Figur in der Glorie des »Engelskonzerts« insofern eine Ähnlichkeit aufweisen, als auch letztere ihre Hände vor der Brust faltet und betet. Weiterhin stammt das Bauwerk des »Engelskonzertes« von Einem zufolge vom Tempel in Jerusalem, den Maria damals bewohnte, während die Gestalten um sie herum ihre Begleiter darstellen sollen. In der Ikonographie der Tempeljungfrau ist die junge Maria diejenige, die im Innenraum der Kirche kniet und betet.<sup>211</sup>

Die Figur in der Glorie wird auch als *Maria in der Erwartung*, die auf die Geburt Christi auf der rechten Seite wartet, interpretiert. *Maria in der Erwartung* ist eine Ikonographie, die sich im 14. und 15. Jhd. verbreitete (Abb. 158). Hierin betet sie – auch mit der Darstellung der Glorie, der Krone bzw. der begleitenden Engel – mit gefalteten Händen oder hält die Hände an ihren großen Bauch. Auf-

---

<sup>209</sup> Vgl. ebd., S. 98-110.

<sup>210</sup> Vgl. Heck 1993, S. 145, Scheja 1969, S. 74f. und Einem, H. von: *Die »Menschwerdung Christi« des Isenheimer Altares*, Köln [u. a.] 1958, S. 7. Demgegenüber stimmt Ziermann Feuersteins Interpretation zu (vgl. Ziermann 2001, S. 130).

<sup>211</sup> Vgl. Einem/von 1958, S. 7f., ebenso Bernhart 1975, S. 9f.

grund vieler solcher Ähnlichkeiten folgen einige Interpreten dieser Deutung.<sup>212</sup> Lange schlägt in diesem Zusammenhang vor, dass die zweite Schauseite christlichen Feiertagen korrespondiert: die »Verkündigung« auf dem linken Flügel mit dem Fest der Verkündigung des Herrn, die »Maria in der Erwartung« mit Advent, die »Geburt Christi« mit Weihnachten und die »Auferstehung Christi« mit Ostern.<sup>213</sup> Allerdings handelt es sich bei Weihnachten und Ostern um Hochfeste und beim Advent um eine Zeit im Kalenderjahr, so dass Langes Zuschreibung nicht plausibel ist und die zweite Schauseite nur schwerlich mit christlichen Feiertagen in Beziehung gesetzt werden kann.

Während nun aufgrund der ikonographischen Ähnlichkeit die Deutung als *Maria in der Erwartung* am wenigsten strittig erscheint, bleibt es schwierig, diese Figur nur aufgrund ihrer Haltung zu interpretieren, da sie ikonographisch sehr gebräuchlich ist. Die anderen Deutungen Mariens als Königin im Himmel<sup>214</sup> und als Tempeljungfrau bzw. als *Maria in der Erwartung*, die die Vision der Verkündigung an Maria hat<sup>215</sup>, sind allerdings auch nicht völlig unplausibel, so dass mehrere Deutungen möglich scheinen.

#### **4.3.3 Die zweite Schauseite als Übergang von der alt- zur neutestamentarischen Zeit**

Der vorherrschenden Interpretation zufolge vollzieht sich auf der Mitteltafel – aufgrund der Versöhnung durch Christus, verwirklicht durch dessen Kreuzigung – der Übergang von der alttestamentarischen Zeit zur neutestamentarischen Zeit der Gnade. Der genaue bildliche Ort des Übergangs soll dabei die Grenze des

---

<sup>212</sup> Vgl. Heck 1993, S. 129, Lechner, G. M.: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München 1981, S. 247-253, Vetter 1971, S. 44-48, Réau 1920, S. 191f. und Lange 1910, S. 120. Scheja merkt in diesem Zusammenhang an, dass der Bausch des Bauches keine Schwangerschaft zeigt, sondern sich der Mode verdankt (vgl. Scheja 1969, S. 77).

<sup>213</sup> Vgl. Lange 1910.

<sup>214</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 44-55 und Koegler, H.: »Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelskonzertes«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 30 (1907), S. 315-326.

<sup>215</sup> Vgl. Anzelewsky 1995, S. 334f.

grünen Vorhangs (Abb. 120) sein.<sup>216</sup> Die Symbole dieser Verschiebung sind, so die vorherrschende Meinung, überall im Bild manifest. Solche Deutungen werden im Folgenden anhand einiger repräsentativer Untersuchungen überblickt.

Réau versuchte, den Schlüssel für die Interpretation der zweiten Schauseite im *Speculum humanae salvationis* zu finden.<sup>217</sup> Dort sind das Leben Christi und Mariens typologisch dargestellt, so dass die doppelte Maria in der mittleren Tafel jeweils als Symbol für das Alte und Neue Testament betrachtet werden können. Das Gebäude des »Engelskonzerts« entspricht dabei dem salomonischen Tempel, der die alttestamentarische Welt und die *Immaculata Conceptio* symbolisiert. Der Mittelvordhang fungiert als die Grenze beider Welten. Das rechte Bild der Mittel-tafel soll Réau zufolge als die *Geburt Christi*, die ikonographisch von der *Madonna im Garten* beeinflusst wurde, gedeutet werden. Diese *Geburt Christi* in der pastoralen Landschaft symbolisiert dann die neutestamentarische Welt als Kontrast zum rechten Bild.<sup>218</sup>

Bernhart hat eine weit ins Spekulative abdriftende und über die dualistische Interpretation Réaus hinausgehende Interpretation jedes einzelnen Motivs der Mittel-tafel in Bezug auf die damaligen Gebets- und Liturgiebücher vorgelegt, die im Folgenden deswegen kurz referiert wird, weil sich spätere Interpreten häufig auf Bernhart bezogen haben.<sup>219</sup> Die goldene Architektur des »Engelskonzertes« symbolisiert in dieser Leseweise die alttestamentarische Zeit als *Ära der Erwartung*, während die »Geburt Christi« im rechten Bild die verwirklichte, d. h. die neutestamentarische Welt symbolisiert. Die schwangere Maria ist umgeben von Engeln, die die Hymne an Maria personifizieren. Sie kniet an der Grenze zwischen der alten und der neuen Welt und schaut die Geburt Christi, die verkündet wurde. Die zahllosen Wesen, die in dem goldenen Tempel schweben, repräsentieren verschiedene Bevölkerungsgruppen und feiern die Geburt Christi. Das Wesen im

---

<sup>216</sup> Vgl. z. B. Ziermann 2001, Heck 1993, Mellinkoff 1988, Sarwey 1983, Lechner 1981, S. 247-253, Saran 1972, Vetter 1971, Lanckorońska 1963, Zülch 1938, Bernhart 1975 und Réau 1920.

<sup>217</sup> Vgl. Réau 1920.

<sup>218</sup> Vgl. ebd., S. 191-194.

<sup>219</sup> Vgl. Bernhart 1975.

Zentrum, das einen Federschmuck auf dem Kopf trägt, kommt Bernhart zufolge mit Eva überein, während der grüne Engel vor dem roten Vorhang, der Musik spielt, Charadrius, der legendäre Vogel, der Krankheiten heilen kann, darstellt. Die Figur in der Glorie ist die mit der Sonne bekleidete Frau in der *Offenbarung des Johannes*, deren Flammenkrone im »Engelskonzert« entspricht dabei der umgearbeiteten Krone von zwölf Sternen aus *der Offenbarung des Johannes*.

Der Baum, der hinter dem grünen Vorhang wächst (Abb. 144), ist, obwohl die Blätter eindeutig der Feige entsprechen, kein Feigen-, sondern ein Olivenbaum als *olivia speciosa*. Dieser Baum symbolisiert insofern den Frieden der zu erwartenden Welt nach der Ankunft des Messias, als er in der alten Welt wurzelt, aber seine Krone in die neue Welt ragt. Die zerfallenen Steine zu Füßen Mariens und das steile Gebirge im Hintergrund symbolisieren die *Geburt Christi* ausgehend vom *Buch Daniel*.<sup>220</sup> Der See im Mittelgrund ist die Quelle der Liebe, *fons amoris*, während die Kirche darüber den Tempel Salomons, *templum salomonis*, oder den Staat Gottes, *civitas Dei*, darstellt. Das Tor der geschlossenen Mauer bezeichnet das geschlossene Tor des *hortus conclusus* oder das Tor des Himmels. Unbeschadet des theologischen Einfallsreichtums zeigen die weitreichenden, jedoch letztlich den bildlichen Gehalt überfordernden Deutungen Bernharts, dass sich die besondere Bildgestaltung des Isenheimer Altars einer umfassenden theologischen Interpretation entzieht, womit auch mögliche Intentionen des Stifters oder Malers im Dunkeln bleiben.

Einer ganz ähnlichen Tendenz erliegt auch Vetter, der nicht nur die zweite, sondern auch die erste Schauseite im Sinne des Sonnensymbolismus deutete.<sup>221</sup> Das Wort des hl. Johannes – »Illum oportet crescere. Me autem minui. (Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen)« (Joh 3,30) – auf der ersten Schauseite

---

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 9 »Das sahst du, bis ein Stein herunterkam, ohne Zutun von Menschenhänden; der traf das Bild an seinen Füßen, die von Eisen und Ton waren, und zermalmte sie.« (Dan 2,34) »Wie du ja gesehen hast, daß ein Stein ohne Zutun von Menschenhänden vom Berg herunterkam der Eisen, Kupfer, Ton, Silber und Gold zermalmte. So hat der große Gott dem König kundgetan, was dereinst geschehen wird. Der Traum ist zuverlässig, und die Deutung ist richtig.« (Dan 2,45)

<sup>221</sup> Vgl. Vetter 1971.

stammt aus dem seit dem 3. Jhd. bestehenden Sonnensymbolismus, das Leben Christi als Sonnenlauf zu betrachten. Das Leben des hl. Johannes wird dabei mit der Sommersonnenwende verglichen, so dass die Sonne niedriger stehen wird, während das Leben Christi mit der Wintersonnenwende und entsprechend einem zunehmenden Stand der Sonne identifiziert wird. Das Licht, das die beiden Heiligen auf den beweglichen Flügeln auf der ersten Schauseite beleuchtet, wird als die Sonne Christi verstanden. Diese gegensätzliche Struktur zwischen demjenigen, der selber erleuchtet, und demjenigen, der beleuchtet wird, kommt auch im Holzschnitt »Heiliger Christophorus« von Heinrich Vogtherr dem Jüngeren (Abb. 159) zur Anwendung: Hier hält der hl. Johannes der Täufer eine Laterne als Attribut in der Hand, weil er selber kein Licht war, sondern nur das Licht bezeugen sollte.<sup>222</sup> Demgegenüber kann Christus seine Kraft vermehren oder verringern, da er die Sonne ist. Maria wurde auch durch Hildegard von Bingen und Bernhard von Clairvaux mit dem Lichtsymbolismus verbunden. *Maria in der Erwartung* im linken Bild erleuchtet, weil sie die Sonne der Gerechtigkeit, d. h. das Licht Christi, in ihrem Schoß reflektiert.<sup>223</sup> Schließlich steigt die Sonne nach dem Tod wieder in die Dunkelheit der linken »Auferstehung« empor.

Auch Mellinkoff interpretierte die zweite Schauseite anhand des oben genannten Dualismus, versuchte aber gleichzeitig ausgehend von der Identifizierung des grünen Engels (Abb. 142) als Luzifer noch eine weitere Deutung herauszuleiten.<sup>224</sup> In den letzten Forschungen wurde der grüne Engel als Cherub oder Seraph interpretiert.<sup>225</sup> Wenn die goldene Architektur den Tempel Salomons darstellte, dürfte man an den folgenden Text aus dem ersten Buch der Könige denken:

»Er machte im Chorraum zwei Cherubim, zehn Ellen hoch, von Ölbaumholz. [...] Und er stellt die Cherubim mitten ins Allerheiligste. Und die Cherubim breiteten ihre Flügel aus, so dass der Flügel des einen Cherubs die eine Wand berührte und der Flügel des andern Cherubs die andere Wand berührte. Aber in der Mit-

---

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>223</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>224</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 21f.

<sup>225</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 124, Scheja 1969, S. 55 und Feuerstein 1930, S. 93.

te berührte ein Flügel den andern. Und er überzog die Cherubim mit Gold. An allen Wänden des Allerheiligsten ließ er ringsum Schnitzwerk machen von Cherubim, Palmen und Blumenwerk, innen und außen. Auch überzog er innen den Boden mit Goldblech.« (1 Kön 6,23-30)

Der grüne Engel im Engelskonzert sieht zwar so aus, als ob sein Flügel die Wand berührt. Jedoch unterscheidet sich der grüne Engel von der allgemeinen Ikonographie des Cherubs, bei dem immer der menschliche Rumpf fehlt (Abb. 160).

Demgegenüber weist Mellinkoff auf Luzifer hin, als dass der grüne Engel einen Pfauenkamm trägt. Der Pfauenkamm war im Mittelalter als Symbol des Hochmuts verbreitet. Es gibt zwar keine ähnliche Ikonographie Luzifers wie im Engelskonzert, aber der Pfauenkamm wurde, wie im Kupferstich Dürers (Abb. 161), für die Schlange, die Adam und Eva im Garten Eden verführte und seit jeher in Deutschland mit Luzifer gleichgesetzt wurde, gewählt. Hier sollte Grünewald Luzifer demgegenüber nicht als Teufel, sondern als Engel dargestellt haben.<sup>226</sup> In dieser Lesart blickt Luzifer erstaunt auf, wahrscheinlich zu Gott, der im Himmel im rechten Bild der mittleren Tafel dargestellt ist. Zuzufolge der Theorie über die Täuschung Satans besaß dieser das Recht, die Menschen, die die Erbsünde von Adam und Eva übernehmen, in die Hölle zu schicken. Um die Menschen vor diesem Schicksal zu bewahren, ließ Gott seinen einzigen Sohn die Sünden der Menschen sühnen. Dabei täuschte er Satan, indem dieser Jesus irrtümlicherweise für einen Menschen hielt und ihn entsprechend strafen wollte. Da dies jedoch aufgrund von Jesus Göttlichkeit nicht gelingen konnte, büßte Satan sein exklusives Recht, die Menschen zu strafen, ein. Entsprechend zeige der erstaunte und verwirrte Ausdruck Luzifers im »Engelskonzert«, dass er noch nicht wirklich merkt, dass die Geburt Christi in der Tat eine Intrige Gottes darstellt.<sup>227</sup>

Heck wiederum kritisiert die Deutung Mellinkoffs dahingehend, dass die zahllosen Wesen unter dem Baldachin, da sie innig beten, Luzifer verehren würden.<sup>228</sup> Insgesamt gehen auch diese Varianten einer dualistischen Gegenüberstel-

<sup>226</sup> Vgl. Mellinkoff 1988, S. 25ff.

<sup>227</sup> Vgl. ebd., S. 30f.

<sup>228</sup> Vgl. Heck 1993, S. 130.

lung des ikonographischen Programms der zweiten Schauseite weit über die bildliche Darstellung in spekulative Deutungen über und haben schließlich ihrerseits weitere Deutungsversuche provoziert. Festgehalten werden kann auf jeden Fall, dass die »Verkündigung an Maria« auf dem linken Flügel nicht zur alttestamentarischen, sondern zur neutestamentarischen Welt gehört. Die dualistische Gegenüberstellung vereinfacht dabei das komplizierte Bildprogramm der zweiten Schauseite.

#### **4.3.4 Die zweite Schauseite im Zusammenhang der Transfiguration Christi und der Verkündigung**

Nicht nur einzelne Bildmotive, sondern auch der bildliche Gesamtzusammenhang der zweiten Schauseite weist Besonderheiten auf, die zu Interpretationen Anlass gegeben haben. So verweist Scheja im Zuge seiner Interpretation der zweiten Schauseite auf die Auferstehung als die Vergöttlichung der Körperlichkeit Christi<sup>229</sup> und setzt die zweite Schauseite damit in den Zusammenhang der Transfiguration Christi. Weiterführend deutet Anzelewsky schließlich das »Engelskonzert« in Bezug auf die *Verkündigung an Maria*.

Während es im Neuen Testament keine Schilderung des Auferstehungsmoments gibt, bezieht sich im Mittelalter die Auferstehung auf die Vergöttlichung der Körperlichkeit. Diese Vergöttlichung wiederum repräsentiert das Versprechen zwischen Gott und den Menschen, den Dualismus zwischen Körper und Seele am Jüngsten Gericht zu beenden und entsprechend den Menschen auferstehen zu lassen. Sowohl in der italienischen Renaissance als auch bei Dürer wird, so Scheja, der Körper Christi durch die klassische Schönheit des vergöttlichten Körpers ausgedrückt. Diesem Punkt soll die »Auferstehung« des Isenheimer Altars ähneln, wobei jedoch die ikonographische Eigentümlichkeit der »Auferstehung« des Isenheimer Altars in der Darstellung der strahlenden Aura, die von Christus ausgeht, besteht. Die *Auferstehung Christi* ist damit nicht mehr als der Beginn der Vergöttlichung Christi, die endgültige Transfiguration zu Gott erfolgt anlässlich *Christi Himmelfahrt*. Mit Bezug auf italienische Darstellungen der *Himmel-*

---

<sup>229</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 40.

*fahrt Christi* (Abb. 21) argumentiert Scheja, dass Grünewald durch die »Auferstehung« drei Momente, die *Verklärung Christi*, die *Auferstehung Christi* und *Christi Himmelfahrt*, gleichzeitig ausdrückt. Christus, der in den Himmel fährt, bezeichnet sich als *sol salutis*. In der mittelalterlichen Lichttheologie ist die Existenz Gottes, die durch den Menschen erlebt wird, eine explodierende Lichtkraft, so dass die Glorie der »Auferstehung Christi« des Isenheimer Altars Christus als Gott symbolisieren soll.<sup>230</sup>

Ferner sollte Scheja zufolge die Glorie der »Auferstehung Christi« auch in Beziehung zu neuplatonischem und mystischem Gedankengut gesetzt werden. Die gelbe Glorie, die hier durch das Gesicht Christi angestrahlt wird, ist mit einem roten und einem blauen Ring eingefasst. Diese Darstellung rührt daher, dass die auf drei konzentrischen Kreisen basierende Weltanschauung Plotins, die durch den Neoplatonismus und die Mystik übernommen worden war, als Symbol der Trinität interpretiert wurde. Z. B. wird die Trinität in *Scivias* von Hildegard von Bingen (Abb. 162) durch Ringe um Christus dargestellt, während in der Skizze von Heinrich Seuse drei Ringe als Ziel des mystischen Lebens fungieren.<sup>231</sup> Auch Dantes *Göttliche Komödie* betrachtet solche Kreise als Ausdruck der höchsten Göttlichkeit.<sup>232</sup> Grünewald malte also keinen üblichen Nimbus, sondern diese Glorie, die durch die mittelalterliche Lichttheologie gestützt wird, um damit die Trinität und die Transfiguration Christi auszudrücken.<sup>233</sup>

Die die körperliche Transfiguration Christi betonende »Auferstehung Christi« im Sinne Christi Verlassen der Welt wird Scheja zufolge hier eigentlich nicht mit der »Verkündigung an Maria« auf dem linken Flügel, sondern mit der »Geburt Christi« bzw. »Inkarnation« auf der Mitteltafel kontrastiert.<sup>234</sup> In der »Geburt

---

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S. 36-40.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>232</sup> Vgl. Alighieri, D.: *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, hrsg. v. Witte, K., Berlin 1962, 33. 115, 118, 127, 130.

<sup>233</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 40.

<sup>234</sup> Das Thema der Inkarnation bzw. Menschwerdung als übergreifendes Thema für die Interpretation erwägen auch Ziermann 2001, S. 131-137, 158f., Bernhart 1975, Vetter 1971, S. 38, 50, Scheja 1969, S. 40-55, Einem/von 1958, Einem, H. von: »Grünewalds Auferstehung Christi aus Isenheim«, *Festschrift der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nord-*

Christi« wird seine Menschwerdung *völlig* verwirklicht.<sup>235</sup> Scheja beginnt seine Deutung mit der Figur in der Glorie im »Engelskonzert«. Maria im linken Bild der Mitteltafel strahlt auch eine Glorie wie in der »Auferstehung« aus, die sich grundsätzlich von dem üblichen Nimbus, den Maria im rechten Bild der Mitteltafel trägt, unterscheidet. In diesem Zusammenhang behauptet Scheja, auch der Körper Mariens erfahre ähnlich wie bei Christus in der »Auferstehung« eine Transfiguration. Theologisch betrachtet, ereignet sich die Transfiguration ihrer Körperlichkeit im Zusammenhang mit ihrer Krönung nach ihrer Aufnahme in den Himmel. Aber normalerweise wird Maria in der *Krönung Mariens* durch Christus oder Christus und Gott gekrönt (Abb. 163), während dies hier durch zwei kleine schwebende Engel erfolgt. Auch die Flammenkrone der Figur in der Glorie ist eigentümlich. In diesem Zusammenhang vermutet Scheja, der Maler habe Maria im salomonischen Tempel im Himmel nach Dante<sup>236</sup>, der die transfigurierte Maria in der strahlenden Glorie darstellt, d. h. als eine außergewöhnliche Ikonographie der *Krönung Mariens*, dargestellt.<sup>237</sup>

Bezüglich der Verbindung zwischen dem linken und dem rechten Bild der Mitteltafel schlägt Scheja vor, dass die linke Maria als Königin des Himmels nach der Krönung eine Vision der rechten Madonna im Garten als die zukünftige Herrlichkeit ist. Während von Einem und Anzelewsky das Verhältnis beider Marien umgekehrt betrachten, d. h. dass die rechte eine Vision der linken Maria ist,<sup>238</sup> beruft sich Scheja auf die Schilderung des Straßburger Bürgers Franz Lersse, der zwischen 1777 und 1793 in Isenheim lebte und, während er den Altar im Originalzustand sah, schildert, dass die linke Maria eine Vision ihrer Zukunft ist.<sup>239</sup>

---

*rhein-Westfalen zu Ehren des Herrn Ministerpräsidenten Karl Arnold*, Köln-Opladen 1955, S. 23-34, Münzel, G.: »Eine neue Erklärung zu dem Menschwerdungsbilde im Isenheimer Altar«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1952), S. 75-77 Poeschel 1950.

<sup>235</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 40, 49.

<sup>236</sup> Vgl. Dante 1962, 31. 124, 127, 130.

<sup>237</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 40-55.

<sup>238</sup> Vgl. Anzelewsky 1995, S. 335.

<sup>239</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 44ff.

Scheja versteht das ganze Bildprogramm des Altars ausgehend von der Harmonie der *vita contemplativa* und *vita christi*. Die *vita contemplativa*, die auf den hl. Antonius, den der Antoniter-Orden verehrte, zurückgeht, wird dabei auf der dritten Schauseite, die *vita christi* auf der ersten und zweiten Schauseite dargestellt. Auf der ersten Schauseite wurde die Passion Christi als Voraussetzung zur Himmelfahrt der Menschen thematisiert, während auf der zweiten Schauseite die Annäherung der Menschen an Gott und die Einladung in das neue Eden nach der Transfiguration dargestellt sind. Hierbei werden die *Verkündigung* als Beginn des Lebens Christi als Mensch und die *Auferstehung Christi* als Ende des menschlichen Lebens Christi präsentiert. Die Auferstehung Christi und die Krönung Mariens werden durch die besondere Aura der Transfiguration unter dem Einfluss der Lichtvorstellung der *Göttlichen Komödie* Dantes ausgedrückt. Da der damalige Präzeptor Guido Guersi Scheja zufolge aus Italien komme, dieser Verweis allerdings falsch ist<sup>240</sup>, ist es daher nicht möglich, dass die *Göttliche Komödie* als direkte Quelle gedient haben könnte und Maria im rechten Bild der Mitteltafel der »Geburt Christi« als Ankunft desselben in der Welt eine Vision ihrer zukünftigen Herrlichkeit in der *Krönung Mariens* im himmlischen Tempel Salomons hat.<sup>241</sup>

Die Deutung Schejas weist jedoch auch einige Unstimmigkeiten auf. Zuerst sind hier Unterschiede zwischen dem »Engelskonzert« und der gewöhnlichen *Krönung Mariens* zu nennen.<sup>242</sup> Zwar wird Maria von zwei Engeln gekrönt, aber diese Darstellung entspricht eher dem allgemeinen Motiv der Verherrlichung Mariens wie beispielsweise in Schongauers »Maria im Rosenhag« (Abb. 152). Die Interpretation des rechten Bildes als die *Geburt Christi* ist auch, wie im Vorstehenden erwähnt, nicht gesichert. Darüber hinaus bereitet es auch Schwierigkeiten, eine laienhafte Schilderung als Beweis anzuführen.

Im Zuge eines weiteren Interpretationsansatzes setzt Anzelewsky das »Engelskonzert« in Beziehung zur *Verkündigung an Maria*<sup>243</sup> und zielt damit auf eine

---

<sup>240</sup> Mischlewski gibt als Abstammung die Familie der »Guersi« aus der Dauphiné an (vgl. Mischlewski 1974, S. 23f. und Mischlewski 1973, S. 265).

<sup>241</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 65f.

<sup>242</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 147-154, 206-210.

<sup>243</sup> Vgl. Anzelewsky 1995.

ikonographische Ähnlichkeit in der Gestaltung des »Engelskonzerts« mit der des Dijon-Altars von Broederlam (Abb. 164) ab, die benannt<sup>244</sup>, aber nicht weiter untersucht wurde. Dabei beruft er sich maßgeblich darauf, dass die musizierenden Engel in der *Verkündigung* aus Frankreich stammen.<sup>245</sup> Wie im Dijon-Altar oder auch in der »Verkündigung« im *Stundenbuch des Herzogs von Berry* (Abb. 165) sind in der französischen Ikonographie der *Verkündigung an Maria* des 14. und 15. Jhd. die musizierenden Engel sehr repräsentativ. Davon ausgehend vermutet er, dass die französischen Handschriften im Antoniterhaus von Isenheim dazu geführt hätten, das »Engelskonzert« in die Gestaltung der *Verkündigung* aufzunehmen. Auf dieser Grundlage interpretiert er Maria in der Glorie im »Engelskonzert« im Zusammenhang der *Verkündigung*. Maria kniet vor dem rechten Bild, das durch den Vorhang des Tempels in Jerusalem vom linken Bild getrennt ist. Da der Glaskrug vor Maria ein Sinnbild der Jungfräulichkeit ist, bildet die Figur in der Glorie eine Vision der Tempeljungfrau und erblickt dann entsprechend im Augenblick der Empfängnis, dass ihr die obige Krone bestimmt ist. Zugleich aber stellt sie Anzelewsky zufolge *Maria in der Erwartung* dar, und das linke Bild symbolisiere das irdische Dasein Christi.<sup>246</sup> Diese Gestaltung ähnelt zwar französischen Werken der *Verkündigung*, aber es bereitet Schwierigkeiten, dass Anzelewsky die Figur in der Glorie aufgrund der Glasflasche als die Vision der Tempeljungfrau bezeichnet, da dieses Motiv auch in der *Verkündigung an Maria* häufig auftritt. Generell lässt sich festhalten, dass Anzelewsky bemüht ist, aufgrund ikonographischer Ähnlichkeiten die Beziehung zwischen der Figur in der Glorie und der *Verkündigung an Maira* herauszustellen.

Um die zweite Schauseite des Isenheimer Altars ikonographisch zu deuten, haben sich die Interpreten also zunächst auf verschiedene Deutungen sowohl der Figur in der Glorie als auch der zweiten Schauseite hinsichtlich der Klärung einzelner ungewöhnlicher Motive konzentriert. Die vorherrschende Deutung in der Interpretation der Mitteltafel geht dahin, das ganze Programm mit der Teilung in die alt- und neutestamentarische Welt an der Grenze des grünen Vorhangs als de-

<sup>244</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 23 und Einem/von 1958, S. 28.

<sup>245</sup> Vgl. Anzelewsky 1995, S. 334.

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 334ff.

ren Mitte zu interpretieren. Im Sinne einer umfassenden ikonographischen Deutung verorten Scheja und Anzelewsky schließlich die zweite Schauseite im Zusammenhang der Transfiguration Christi bzw. der Verkündigung.

#### 4.3.5 Raumkonstruktion und Kombination ikonographischer Elemente

Abgesehen von den bisher vorgestellten Interpretationen, deren Schwierigkeiten in der ikonographischen Deutung letztlich darin begründet sind, dass sie die bildliche Ebene zugunsten umfassender theologischer Deutungsversuche zu sehr in den Hintergrund rücken, lassen sich an der Raumkonstruktion der »Verkündigung an Maria« und des »Engelskonzertes« sowie an einer vielfältigen Kombination von Elementen der Bildtradition zu *Verkündigung an Maria* und *Madonna im Garten* Besonderheiten in der Gestaltung aufweisen. Damit drückt sich bereits auf der bildlichen Ebene, d. h. unabhängig davon, welcher ikonographischer Gehalt den Motiven letztlich zugrunde liegen möge, ein besonderer Gestaltungswille des Stifters bzw. Malers aus.

Ausgehend von Ziermanns Plan<sup>247</sup> lassen sich zunächst der Raum der »Verkündigung« konstruieren und Ähnlichkeiten mit der Konstruktion des Raumes des »Engelskonzerts« bestimmen. Abb. 166 enthält einen Plan, der als Leitlinie für die folgende Analyse dient. Ein Vergleich der Grundrisse der zwei Räume (Abb. 166.B/D) zeigt die Ähnlichkeiten in der Bildkonstruktion der »Verkündigung an Maria« und des »Engelskonzerts«. Der Schauplatz der »Verkündigung an Maria« befindet sich in einem gotischen Gewölbe und damit in einem bogenförmig aufgebauten Raum, der in dieser Hinsicht mit dem Schauplatz des »Engelskonzerts« vergleichbar ist. Einerseits umgeben den Schauplatz der »Verkündigung an Maria« je ein roter und ein grüner Vorhang, die parallel zueinander hängen (Abb. 166.A/B). Andererseits sind im »Engelskonzert« die verschiedenen

---

<sup>247</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 110. Wie im Isenheimer Altar sind die eingesetzten Rundgläser der drei Fenster hinter der Maria in der »Verkündigung an Maria« von Jan van Eyck (ca. 1425, Washington D. C.) dargestellt, in der der Schauplatz das Innere einer gotischen Kirche ist (vgl. Purtle 1982, S. 25f.). Ob es sich bei dem Raum der »Verkündigung an Maria« des Isenheimer Altars auch um eine Seitenkapelle einer gotischen Kirche handelt, ist hingegen nicht nachweisbar.

Figuren ebenso in einem gotischen Bauwerk angeordnet. Auch der den Innenraum dekorierende rote Vorhang sowie der grüne Vorhang an der Grenze zum rechten Bild der Mitteltafel hängen parallel zueinander (vgl. Abb. 166.C/D). Das Verhältnis der Vorhänge in der »Verkündigung an Maria« zur Richtung, aus der die den Heiligen Geist symbolisierende Taube in der »Verkündigung an Maria« fliegt (vgl. Abb. 52.B), hat, wenn man den Grundriss der »Verkündigung an Maria« um 90° im Uhrzeigersinn dreht, das umgekehrte Verhältnis wie die Vorhänge im »Engelskonzert« zur Richtung, in die die Figur in der Glorie betet (vgl. Abb. 166.C). Entsprechend betet, wenn man beide Raumdarstellungen in Beziehung zueinander setzen wollte, die Figur in der Glorie in die Richtung, aus der der Heilige Geist geflogen kam, d. h. in die Richtung Gottes.

Des weiteren korrespondieren beide Räume hinsichtlich einzelner Bildmotive: Einerseits rankt in der »Verkündigung an Maria« abgeschnittener und abgestorbener Efeu an der Bogendecke (Abb. 167), auf der der in Grisaille dargestellte Prophet Jesaja steht. Andererseits findet man im »Engelskonzert« sich blühend um den Schrein windenden Efeu (Abb. 168), der zumindest hinsichtlich der spitzen Wedel mit dem Efeu in der »Verkündigung« identisch zu sein scheint und als Verzierung im Stil der flamboyanten Gotik<sup>248</sup> oder als Wurzel Jesse<sup>249</sup> betrachtet wird. Ein ähnliches Motiv, eine Pflanze, die am Gewölbe wächst, findet sich in der »Verkündigung an Maria« vom Meister des Wolfskehlen Altars in der katholischen Konviktskirche von Speyer um 1490 (Abb. 169).<sup>250</sup> Schließlich stehen die Propheten wie Jesaja in der »Verkündigung an Maria« auf dem Kapitell, sind aber nicht in Grisaille, sondern vielfarbig gemalt und wirken lebendig. Damit zeigen sich bildliche Beziehungen zwischen der »Verkündigung an Maria« und dem »Engelskonzert« in der Raumkonstruktion, die insofern eine gestalterische Besonderheit darstellen, als dass sie sich gängigen ikonographischen Deutungsmustern entziehen.

---

<sup>248</sup> Vgl. Lanckorońska 1963, S. 125.

<sup>249</sup> Vgl. Ziermann 2001, S. 110.

<sup>250</sup> Vgl. Lücken, S.: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, Abb. 36.

Im Anschluss an die Überlegungen zur Raumkonstruktion der »Verkündigung an Maria« und des »Engelskonzerts« zeigt sich in letzterem und der »Madonna im Garten« auf der rechten Hälfte der Mitteltafel eine eigenwillige Kombination ikonographischer Motive: Glaskrug, Baum, Maria an der Tür, Gott als Halbfigur, Prophetenfiguren, *hortus conclusus* und die zerfallene Wand. In beiden letztgenannten Szenen finden Bildmotive Verwendung, die für die Ikonographie der *Verkündigung an Maria* wie auch der *Madonna im Garten* charakteristisch sind.<sup>251</sup>

Zunächst wäre der Glaskrug auf der Treppe des »Engelskonzertes« als eines der auffälligsten Bildmotive der *Verkündigung an Maria* zu nennen, da der Krug ohne Beschädigung Licht durchlässt und deswegen ein Symbol für die Empfängnis durch Maria als Jungfrau ist. Neben dem Glaskrug ist auch der Baum ein Bildmotiv der *Verkündigung an Maria*: In der »Verkündigung an Maria« des Netzer Altars in Westfalen (um 1400) (Abb. 170) sitzt eine kleine Jesse zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel. Aus dem Körper der Jesse wächst ein Baum, über dem eine gekrönte kleine Figur, wahrscheinlich König David, als Vorfahre Jesu musiziert. Aus dem Nabel, dem Mund oder der Seite der Wurzel Jesse, die ausgehend vom Buch Jesaja<sup>252</sup> die Abstammung Jesu bezeichnet, wächst der Baum, während die jüdischen Könige auf den Zweigen erscheinen.<sup>253</sup>

Im »Engelskonzert« kommen zwei Baum- bzw. Pflanzenarten vor: der im Gegensatz zur »Verkündigung an Maria« lebendige Efeu, der sich um die Pfeiler rankt, und die Feige, die am grünen Vorhang an der Grenze der zwei Bilder wächst (Abb. 144). Einerseits symbolisiert die Feige sowohl den Baum der Weisheit als auch die Erbsünde. Demgegenüber symbolisiert der Efeu die Erlösung

---

<sup>251</sup> Bezüglich der Ikonographie der Verkündigung an Maria siehe Lüken 2000, Schiller 1966, S. 480-526 und Robb, D.: »The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries«, in: *The Art Bulletin* 18/4 (1936), S. 480-526.

<sup>252</sup> »Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen. Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn.« (Jes 11,1-2)

<sup>253</sup> Vgl. Réau 1920, S. 175-194.

zum ewigen Leben durch Christus.<sup>254</sup> Während wie beispielsweise im Traum Nebukadnezars<sup>255</sup> der Baum des Lebens als ein Gegenkonzept zum Baum des Todes vorkommt<sup>256</sup>, kann hier nicht beantwortet werden, ob zwischen dem vertrockneten und abgeschnittenen Efeu in der »Verkündigung an Maria« als abgestorbene Pflanze und der lebendigen Pflanze im »Engelskonzert« eine Beziehung und dahingehend eine Bedeutungsverschiebung besteht, dass diese beiden Pflanzen im Sinne des Baumes des Lebens betrachtet werden können.

In der *Verkündigung an Maria* wird außerhalb der Vorhalle als Bühne der *Verkündigung an Maria* bzw. außerhalb des Fensters des Innenraumes, in dem sich die Bühne befindet, Gott oft als Halbfigur im Himmel dargestellt: Von Gott kommen die Taube als Heiliger Geist oder der das Kreuz tragende Knabe in Richtung Mariens hinab (Abb. 171). Dieses Motiv erscheint auch bei der *Madonna im Garten* bzw. *Madonna im Rosenhag* (Abb. 154): Auf der rechten Tafel des Isenheimer Altars ist Gott als Halbfigur im Himmel dargestellt (Abb. 144). Zudem sind die »Madonna im Garten« und das »Engelskonzert« im Isenheimer Altar als eine Bildfläche verbunden. Berücksichtigt man zudem die Beziehung der Raumkonstruktion der »Verkündigung an Maria« und des »Engelskonzerts« im Sinne

---

<sup>254</sup> Vgl. Klauner, F.: »Epheu«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V 1962, Sp. 857-869, hier Sp. 864, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93209> [21.03.2018].

<sup>255</sup> »Siehe, es stand ein Baum in der Mitte der Erde, der war sehr hoch. Und er wurde groß und mächtig, und seine Höhe reichte bis an den Himmel, und er war zu sehen bis ans Ende der ganzen Erde. Sein Laub war dicht und seine Frucht reichlich, und er gab Nahrung für alle. Alle Tiere des Feldes fanden Schatten unter ihm, und die Vögel des Himmels saßen auf seinen Ästen, und alles Fleisch nährte sich von ihm. Und ich sah ein Gesicht auf meinem Bett, und siehe, ein heiliger Wächter fuhr vom Himmel herab. Der rief laut und sprach: Haut den Baum um und schlagt ihm die Äste weg, streift ihm das Laub ab und zerstreut seine Frucht, daß die Tiere, die unter ihm liegen, weglaufen und die Vögel von seinen Zweigen fliehen. Doch laßt den Stock mit seinen Wurzeln in der Erde bleiben; er soll in eisernen und ehernen Ketten auf dem Felde im Grase und unter dem Tau des Himmels liegen und naß werden und soll sein Teil haben mit den Tieren am Gras auf der Erde.« (Dan 4,6-15)

<sup>256</sup> Vgl. Flemming, J.: »Baum, Bäume«, in: Kirschbaum, E. (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom u.a. 1968, Sp. 258-267, hier Sp. 260f.

der Rotation, dann säße Maria, die auf der Mitteltafel im Garten rechts vom grünen Vorhang sitzt, in der »Verkündigung an Maria« auf der dem Betrachter abgewandten Seite des grünen Vorhangs. Die Taube der »Verkündigung an Maria« verweist dabei wiederum auf den im Freien liegenden Raum außerhalb des Innenraums der »Verkündigung an Maria«, d. h. auf Gott, aus dessen Richtung sie kommt. Der Entwurf dieser Bildkomposition des »Engelskonzertes« und der »Madonna im Garten« dürfte darauf zurückgehen, dass Grünewald die »Madonna im Garten« ins Freie versetzte, so wie dies auch oft in der *Verkündigung an Maria* dargestellt wird, und entsprechend den Innenraum der »Verkündigung an Maria« wegfallen ließ.

Ende des 14. und Anfang des 15. Jhd. wurde die *Verkündigung an Maria* in Frankreich zunehmend in den Innenraum einer gotischen Kirche verlegt. Infolgedessen kam es zu verschiedenen Variationen der *Verkündigung an Maria*<sup>257</sup>, so dass auch die Bühne der »Verkündigung an Maria« im Isenheimer Altar in einen Innenraum verlegt wurde, auch wenn sich dieser nicht eindeutig als das Innere einer gotischen Kirche identifizieren lässt. Auf den Säulenknäufen solcher Szenen der *Verkündigung an Maria* befanden sich oft Prophetenfiguren: Sowohl in der »Verkündigung an Maria« des Dijon-Altars von Melchior Broederlam (Abb. 164), auf dessen ikonographische Affinität mit dem »Engelskonzert« des Isenheimer Altars hingewiesen wurde,<sup>258</sup> als auch in der »Verkündigung« von Barthelemy van Eyck (Abb. 172) sind Prophetenfiguren auf den Säulenknäufen dargestellt. Auch auf den Säulenknäufen des »Engelskonzertes« des Isenheimer Altars finden sich solche Figuren. Allerdings erscheinen solche Propheten auf Säulenknäufen nicht nur in der *Verkündigung an Maria*, sondern auch in anderen Ikonographien wie der *Geburt Christi*<sup>259</sup>, so dass man aufgrund der Anwesenheit der Propheten nicht unmittelbar auf die *Verkündigung an Maria* schließen kann.

---

<sup>257</sup> Bezüglich der Raumdarstellung der Verkündigung an Maria siehe Robb 1936.

<sup>258</sup> Vgl. Scheja 1969, S. 23 und Einem/von 1958, S. 28.

<sup>259</sup> Vgl. beispielsweise Verougstraete, H. und Schoute, R. van (Hrsg.): *Resaurateurs ou Fassaires des primitifs flamands* (Kat. Ausst. 26.11.2004-28.2.2005, Groeningemuseum Brügge), Gent, Amsterdam 2004, S. 87 zur »Verkündigung an Maria« von Petrus Christus aus dem Jahr 1452 im Groeninge Museum in Brüssel.

Der geschlossene Garten, *hortus conclusus*, der die Jungfräulichkeit Marias und das zweite Paradies bezeichnet und als eigenständiges Bildthema dient, befindet sich auch oft im Freien, während die Bühne der Verkündigung an Maria innenliegend dargestellt ist: Sowohl in der »Verkündigung an Maria« des Dijon-Altars als auch in der »Verkündigung an Maria« von Michael Wolgemut (Abb. 173) findet sich der geschlossene Garten. In Italien wurde oft die Vorhalle als Bühne für die *Verkündigung an Maria* gewählt, während der geschlossene Garten wiederum ins Freie wie in der »Verkündigung an Maria« von Fra Angelico (Abb. 174) verlegt ist. Auch im »Engelskonzert« des Isenheimer Altars liegt der geschlossene Garten vor Maria in der Glorie. Die »Verkündigung an Maria« aus der Werkstatt Jan van Eycks (Abb. 175) ist in diesem Zusammenhang insbesondere beachtenswert, als Maria den Erzengel Gabriel an der Tür empfängt, während der verwilderte Garten und die zerfallene Wand im Freien abgebildet sind: Dieses Freie symbolisiert die alttestamentarische Welt als negative Welt.<sup>260</sup> Das Werk aus der Werkstatt Eycks ähnelt Maria im »Engelskonzert«, die auf der Treppe des goldenen Tempels vor der »Madonna im Garten« kniet, in dem ebenso die zerfallene Wand dargestellt ist.

Der Bildtyp der *Madonna dell'Umiltà*, der im 14. Jhd. in Oberitalien entstanden ist,<sup>261</sup> kann als Prototyp der *Madonna im Garten* bezeichnet werden. In der »Madonna dell'Umiltà« von Bartolomeo da Camogli (Museo Nazionale, Palermo, 1346) (Abb. 176) befinden sich Maria und der Erzengel Gabriel jeweils rechts und links über dem Zackenbogen. Demgegenüber ist die »Madonna im Rosenhag« des Malers von Verona (Abb. 177) ein Beispiel dafür, dass von der *Madonna dell'Umiltà* in Richtung der *Madonna im Garten* entwickelt worden ist. Hier befindet sich ein Rosenhag hinter der sitzenden Maria, und über dem Bogen sind Maria und der Erzengel Gabriel wiederum getrennt abgebildet. Diese genannten Beispiele zeigen die ikonographische Ähnlichkeit der *Madonna im Garten* mit der *Verkündigung an Maria*, so dass auf der bildlichen Ebene ein Zusam-

---

<sup>260</sup> Vgl. Schiller 1966, S. 49f.

<sup>261</sup> Vgl. Vetter 1956, S. 17.

menhang zwischen dem »Engelskonzert« und der »Madonna im Garten« sowie den genannten ikonographischen Elementen hergestellt werden kann.

Charakteristische Bildmotive der *Verkündigung an Maria*, wie der Glaskrug, der Baum des Lebens, Maria an der Tür, die Prophetenfiguren auf den Säulenknäufen, Gott als Halbfigur im Himmel, der *hortus conclusus* und die zerfallene Wand, sind ebenso im »Engelskonzert« wie in der »Madonna im Garten« der Mitteltafel vorhanden. Dabei könnte der Bildtyp der *Verkündigung an Maria*, bei der Maria vor der Tür steht und der geschlossene Garten im Freien dargestellt ist, die Komposition der Mitteltafel beeinflusst haben. Der Zusammenhang von »Engelskonzert« und »Madonna im Garten« als vereinigte Bilder lässt sich zudem auch auf die ikonographische Ähnlichkeit der *Verkündigung an Maria* mit der *Madonna im Garten* zurückführen. Dabei erscheinen vor allem das »Engelskonzert«, in geringerem Maße auch »Madonna im Garten«, als ikonographische Sonderfälle: es werden verschiedene Ikonographien kombiniert, so dass sich der bildliche Zusammenhang der Mitteltafel der zweiten Schauseite im Sinne einer Komposition verschiedener ikonographischer Bildmotive verständlich machen ließe.

Indem Grünewald das Bauwerk der »Verkündigung an Maria« im Verhältnis zum »Engelskonzert« um 90° nach links rotierte und damit die Ausrichtung der Szene veränderte, stellt die Raumkonstruktion damit auch einen bildlichen Zusammenhang zwischen der »Verkündigung an Maria« auf der linken Schauseite und der Mitteltafel her. Der räumliche Zusammenhang der »Verkündigung« und des »Engelskonzertes« und damit auch der »Madonna im Garten« wird dabei, wie bereits erläutert, über die veränderte Ausrichtung der jeweils parallel zueinander hängenden Vorhänge hergestellt. Zudem befindet sich Gott oberhalb der »Madonna im Garten« bzw. vom Innenraum des »Engelskonzertes« aus gesehen jenseits des grünen Vorhangs. Selbiges gilt auch für den Innenraum der »Verkündigung an Maria«, da die Taube aus dessen Richtung jenseits des grünen Vorhangs geflogen kommt.

Die Raumkonstruktion erlaubt es schließlich auch, die drei Schauseiten des Altars optisch zu integrieren. Die Kreuzigungsszene der Mitteltafel auf der ersten

Schauseite und die Statue des heiligen Antonius in der Mitte des Schreins auf der dritten Schauseite zeichnen sich nicht durch erzählende Bilder, die das biblische Geschehen dem Verlauf nach schildern, sondern durch starke symbolische Eigenschaften aus. Bedingt durch die variable Raumkonstruktion kann ebenso auch »Madonna im Garten« frontal betrachtet werden, so dass alle Schauseiten durch ihren symbolischen Gehalt optisch und semantisch vereinheitlicht werden. Ein solcher Fokus auf die Einheitlichkeit des Isenheimer Altars ist auch in anderen Details offenkundig. In der »Versuchung des heiligen Antonius« auf dem rechten Flügel der dritten Schauseite findet man rechts unten ein an einem Baustumpf befestigtes Papier mit dem Wort des heiligen Antonius. Zudem befindet sich ein Baumstumpf rechts unten in der »Auferstehung Christi« auf dem rechten Flügel der zweiten Schauseite.

Ebenso weist die Figur in der Glorie im »Engelskonzert« kombinierte Eigenschaften auf. Wie schon zuvor erläutert, ähnelt diese Maria sowohl der *Maria als Königin des Himmels* als auch der *Maria in der Erwartung*. *Maria Empfängnis* tritt normalerweise nicht als getrenntes Bildthema auf, so dass sie unter Heranziehung einer anderen, jedoch nahestehenden Ikonographie, *Maria in der Erwartung*, dargestellt wird. Eine solche Kombination mehrerer Ikonographien ist schließlich nicht nur auf der Mitteltafel, sondern auch in der »Auferstehung Christi« auf dem rechten Flügel festzustellen, wobei eine schwebende Jesusgestalt eher an die Ikonographie der *Christi Himmelfahrt* erinnert.

In einer solchen Kombination verschiedener ikonographischer Bildthemen und -motive in einem Gesamtzusammenhang und der variablen Raumkonstruktion zeigt sich damit eine besondere bildliche Gestaltung des Isenheimer Altars. Während hier also wie im Falle der Trinitätskapelle ein besonderes Bildprogramm vorliegt, kann jedoch nicht bestimmt werden, auf wen diese Gestaltung zurückzuführen ist. In Frage kommen hier sowohl der Stifter, Guido Guersi, möglicherweise weitere Personen aus dessen Umfeld wie Théodore de Saint-Chamond als auch Grünewald selbst. Unabhängig von der historischen Beantwortung dieser Frage lassen den Isenheimer Altar insbesondere die außerordentliche Mitteltafel der zweiten Schauseite, auch die Ikonographien der übrigen Tafeln sowie

Maß und Form als das Resultat eines besonderen Gestaltungswillens erscheinen, das eine Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten der Hochaltarform und des Bildprogramms möglich machte.

## Zusammenfassung

Im Mittelalter ging ein beträchtlicher Teil der Kunst aus dem Stiftungswesen, das der Memoria des Stifters diene, hervor. Stiftungsstudien betrachten Kunstwerke in der Regel aus einer historischen Perspektive und damit als eine bestimmte Gattung von Quellen zur Interpretation des übergeordneten kulturellen Phänomens der Stiftung selbst und der damit zusammenhängenden Motive wie beispielsweise der Selbstdarstellung des Stifters. Das Kunstwerk wird daher als ein kulturhistorisches Phänomen und Kunstschaffen folglich als politische und gesellschaftliche Tätigkeit interpretiert. In Ergänzung dazu thematisiert diese Arbeit einen weiteren Aspekt des Stiftungswesens: Im Spätmittelalter, als das Stiftungswesen seine höchste Blüte erreichte, bot die Stiftung manchem Stifter auch die Möglichkeit sein Kunstinteresse zu verfolgen.

In Anbetracht der Quellenlage ist es dabei häufig unmöglich, die Einflussnahme durch den Stifter bzw. Auftraggeber im Detail nachzuweisen. Aber da die Stiftung letztlich nur auf den ausdrücklichen Wunsch des Stifters erfolgen konnte und durch dessen finanzielle Mittel verwirklicht wurde, darf ein Einfluss des Stifters auf die Gestaltung des Kunstwerks angenommen werden. Solch ein Kunstinteresse lässt sich insbesondere an außerordentlichen und neuartigen Stiftungskunstwerken aufzeigen. Entsprechend zeigt diese Arbeit mittels kunsthistorischer Bildanalysen künstlerische Innovationen in memorialer Kunst auf. Drei Kunststiftungen der Antoniter stehen im Mittelpunkt der Untersuchung, die nicht nur im Sinne historischer Bildzeugnisse bzw. als Quellen eines kulturhistorischen Geschehens, sondern auch als Produkte künstlerischen Schaffens von besonderem Interesse sind: (1) die *Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche* in Saint-Antoine-en-Viennois (1443), (2) die *Westfassade der Präzeptoreikirche von Ranverso* (Ende des 15. Jhd.) und (3) der *Isenheimer Altar* (1513-1515).

Die Auswahl dieser drei Kunststiftungen aus dem 15. bis Anfang des 16. Jhd. fällt in die Periode des Antoniterordens, die als ihr kultureller Höhepunkt gelten kann, bevor der Orden im Laufe der Reformation schnell an Bedeutung verlor. Zudem stammen alle drei Stifter aus der Dauphiné und lassen auch aufgrund an-

derer Aufträge ein deutliches Kunstinteresse erkennen. Gleichzeitig waren sie aufgrund ihrer Tätigkeit als Präzeptoren in drei verschiedenen Kulturräumen, dem französischsprachigen in der Dauphiné, dem italienischsprachigen im Piemont und dem deutschsprachigen im Elsass aktiv, so dass sich vielfältige kulturelle Einflüsse als Grundlage künstlerischer Neuerung angeboten haben. Eine gewisse Offenheit für lokale Einflüsse und die Umsetzung neuartiger Kunst- und Bauwerke verdanken sich zuletzt auch dem Fehlen eines zentral gelenkten Bauwesens sowie der finanziellen Selbständigkeit der Präzeptoren.

(1) Die *Trinitätskapelle* (Kap. 2) befand sich in der Antoniter-Abteikirche in Saint-Antoine-en-Viennois neben dem Südportal und dem Glockenturm. Gegenüber den anderen Kapellen fällt sie schmaler aus. In der südlichen Wand ist eine Nische eingelassen, an der östlichen Wand sind Reste einer Triandrie, d. h. die Wolke, auf der die drei Figuren standen, erkennbar. Der Altar befand sich wahrscheinlich an der östlichen Seite unterhalb der Triandrie. Während der Innenraum insgesamt stark beschädigt ist, ist nur noch eine maritime Landschaft in der Nische gut erhalten. Diese Landschaft zeigt eine Hafenstadt mit exotischen Motiven, wie Palmen, Galeeren und Flamingos; rechts und links der Hafenszene sind wahrscheinlich ummauerte Klostergebäude dargestellt. In der Mitte des 15. Jhd. ist eine solche Darstellung außergewöhnlich, da die Landschaftsmalerei zu dieser Zeit noch nicht als eigenständiges Genre ausgebildet war. Daher galt es, zunächst die Trinitätskapelle zu rekonstruieren, um diese Malerei einordnen zu können.

Aus den letzten Forschungen ist bekannt, dass der Stifter Jean de Montchenu d. Ä. (geboren nach 1387, gestorben ca. 1460) aus der Dauphiné stammt und als Cellerar des Ordens und damit zugleich als Präzeptor von Ranverso wirkte. Zufolge der erhaltenen Gründungsurkunde hat er die Kapelle 1443 als Familiengrab gestiftet. Neben der Memoria an seine Eltern galt diese auch seinem früh verstorbenen Bruder und vormaligen Abt Falco. Der Chronist des Ordens berichtet weiterhin, dass einem Priester, der die Messe feierte, in Saint-Antoine ein Haus zur Verfügung gestellt wurde.

Geweiht wurde die Kapelle, als die Figuren der Triandrie an der östlichen Seite angebracht wurden. Von besonderem Interesse ist die Nische an der südlichen

Wand. Hier dürfte sich die Liegefigur Jean de Montchenus d. Ä. befunden haben, die, wie mutmaßlich auch das Grabmal für Jean sans Peur, Antonie Le Moiturier anfertigte. Zudem wurde die Nische nachträglich eingerichtet, wie an Umrissen an der Außenwand der Nische zu erkennen ist. Die Öffnung, die sich hier befand, könnte dabei in einem direkten Zusammenhang mit dem Haus Jean de Montchenus d. Ä. gestanden haben, das sich urkundlich erwies auf dem Platz vor der Kirche befand und das auch bereits der Chronist Falco erwähnte. Hier besteht die Vermutung, dass das Haus durch einen Gang mit der Kirche verbunden war. Zwecks Einrichtung der Kapelle wurde diese Öffnung dann verschlossen und ein Rundfenster zur Gestaltung der Nische eingesetzt.

Aus kunsthistorischer Perspektive können an dieser Grabkapelle zwei außerordentliche Merkmale festgemacht werden: (1) Durch das Rundfenster in der Nische fiel Tageslicht auf die jetzt nicht mehr vorhandene Liegefigur. (2) Die Landschaftsmalerei »Hafenstadt« als Hintergrund der Liegefigur weist keine besonderen erzählerischen Motive auf. Jedoch ergibt sich aus dem Zusammenwirken der Liegefigur mit der »Hafenstadt« eine künstlerische Neuerung. Ausgehend von der Frage, was diese Landschaftsmalerei als Hintergrund des Arkosolgrabs auszeichnet, liegt eine Erklärung mit Blick auf die Tradition des geistigen Pilgerums nahe, hier nach Ägypten zu den Klöstern des hl. Antonius und hl. Paulus. Beide Klöster, die Jean de Montchenu d. Ä. sicherlich nicht zuletzt auch durch Reiseberichte bekannt waren, waren allerdings zu seiner Zeit nur schwer zu erreichen. Weiterhin ergab sich vor der Gründung der Kapelle ein weiteres Motiv: Abt Andreas des Antoniusklosters vom Roten Meer war den Antonitern durch das Konzil von Florenz (1440) persönlich bekannt. Es ist dabei nicht erwiesen, dass Jean de Montchenu d. Ä. Andreas persönlich getroffen hat. Auch wenn aufgrund der Quellenlage insgesamt nicht bestimmt werden kann, auf wen die außerordentliche Gestaltung der Trinitätskapelle zurückgeht, so ergibt sich aber doch zumindest ein Zusammenhang zwischen Jean de Montchenu d. Ä. als dem Stifter und dessen Verlangen nach Memoria für ihn selbst wie für seine Familie mit der innovativen Verwendung einer Landschaftsmalerei und damit dem imaginierten Ziel der geistigen Pilgerreise als Hintergrund eines Arkosolgrabs.

(2) Die *Westfassade der Präzeptoreikirche von Ranverso* (Kap. 3) im Susatal gehörte zu der reichsten Präzeptorei in der näheren Umgebung zum Mutterkloster. Durch Humbert III. gegründet, stand die Präzeptorei von Ranverso immer in engen Beziehungen zum Haus Savoyen. Ein zunächst einschiffiger Kirchbau mit einem Glockenturm und einer halbkreisförmigen Apsis wurde durch mehrere Um- und Anbauten bis zum Anfang des 16. Jhd. zu einer dreischiffigen Kirche mit polygonaler Apsis erweitert. Als Cellerar des Ordens und damit auch als Präzeptor von Ranverso hat Jean de Montchenu d. Ä. an diesen Umbauten stark mitgewirkt. In einem verhältnismäßig gut erhaltenen Zustand befinden sich die Wandmalereien Giacomo Jaquerios, dem Hofmaler Savoyens, über die zahlreiche Forschungen vorliegen.

Die hier behandelte Westfassade zeichnet sich durch eine besondere Gestaltung aus: an der Fassadenfläche mit Satteldach ragt über drei Portalen je ein spitzwinkliger und langer Wimperg empor. Auf den Spitzen angebrachte Fialen reichen fast bis zum Gesimse. Auf dem Satteldach ragen wiederum drei Fialen empor. Eine Bemalung mit geometrischen Mustern, geschützt durch ein Vordach aus Holz, deckt die Fassadenfläche, die mit gestanzten Terrakottenfriesen verziert ist. Diese besondere Gestalt der Westfassade wurde in bisherigen Forschungen mehrfach benannt, ohne sie aber stilkritisch in die piemontesischen Spätgotik einzuordnen. Ebenso liegt bis auf einige Ansätze aus jüngerer Zeit keine umfassende Darstellung der Architektur der piemontesischen Spätgotik vor. Entsprechend konnte hier anhand einer groben Nachzeichnung der Entwicklungsgeschichte piemontesischer Kirchenfassaden mit einem Fokus auf spitzwinkliger Wimperge an der Westfassade die künstlerische Neuerung der Westfassade in Ranverso bestimmt werden. Diese beruht auf einem Eklektizismus, der Elemente piemontesischer Gotik und nördliche Stilelemente vereinigt.

Mit der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri findet sich ein erstes Beispiel des für das Piemont typischen langen und spitzwinkligen Wimpergs in der Mitte einer Fassade mit Satteldach. In Varianten hat sich dieses Motiv im Piemont verbreitet und Ende des 15. Jhd und Anfang des 16. Jhd. wie beispielsweise im Fall der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo mit Stilelementen

der Renaissance vermischt. Die *Collegiata die Santi Petro e Orso* in Aosta zeigt, dass sich diese Fassadengestaltung bis zum Ende des 15. Jhd. erhalten hat. In Ranverso finden sich demgegenüber jedoch drei Wimperge, wie dies in der nördlichen Gotik üblich war, wobei die Wimperge im Norden nie so spitzwinklig und lang ausfallen wie im Piemont. Während die Westfassade in Ranverso auf Stiftungen Jean de Montchenus d. Ä., Abt Théodore de Saint-Chamond und Jean de Montchenu d. J. (geboren vor 1468, gestorben ca. 1498), einem Verwandten Jean de Montchenu d. Ä. zurückgeht, wurden die drei charakteristischen Wimperge durch Jean de Montchenu d. J. gestiftet. Sein Wappen ist auf dem linken Tympanum gemalt. Auch in diesem Fall zeigt sich ein direkter Zusammenhang zwischen dem Wunsch nach Memoria und dem Kunstinteresse des Stifters, das in diesem Fall zu einem neuartigen Eklektizismus in der Gestaltung der Westfassade führte.

(3) Der *Isenheimer Altar* (Kap. 4) befand sich ursprünglich in der Generalpräzeptorei von Isenheim, einer der reichsten Präzeptoreien des Antoniterordens im ehemals deutschsprachigen Raum. Das Elsaß bildete ein Zentrum der europaweiten Tätigkeiten der Antoniter; dies galt besonders im ausgehenden 15. Jhd. und beginnenden 16. Jhd., da sich der damalige Abt Théodore Saint-Chamond vorwiegend in Pont-à-Mousson aufhielt und enge Kontakte zum Hof in Lothringen in Nancy unterhielt. Der Höhepunkt der stifterischen Tätigkeit der Antoniter zum Anfang des 16. Jhd. spiegelt sich somit auch in der Kunststiftung des berühmten Isenheimer Altars (1512-1516) wider.

Dieser Altar geht wahrscheinlich auf den Isenheimer Präzeptor Guido Guersi (im Amt von 1490-1516) aus der Dauphiné zurück, der das Werk entgegen der lange geltenden Ansicht, dass der Altar auf zwei Stifter zurückgeht, alleine verantwortete. Neueste Forschungen zeigen anhand einer physiognomischen Analyse des Stifterporträts, dass zu Füßen des hl. Antonius im Schrein nicht die Figur des vermeintlich ersten Stifters nur dieses Schreins, Jean de Orlier (Isenheimer Präzeptor von 1463-1490) dargestellt sein kann. Somit kommt als alleiniger Stifter nur Guido Guersi infrage.

Grünewald stellte die Tafelbilder des Altars her, die in der Kunstgeschichte nicht nur wegen ihrer besonderen Qualität in der Ausführung, sondern insbesondere auch wegen des außerordentlichen Bildprogramms Gegenstand eingehender Forschungen wurden. Zunächst übersteigen die Maße und auch die Anzahl vier beweglicher und zwei fester Flügel die damals gängige Norm für solche Altäre. Zudem zeigen die großflächigen Tafeln jeweils nur eine Szene und sind damit nicht in mehrere Szenen eingeteilt. Die Bildthemen umfassen eine »Kreuzigung Christi«, den »hl. Antonius« und »hl. Sebastian«, eine »Verkündigung an Maria«, eine »Auferstehung Christi«, das »Engelskonzert«, »Madonna im Garten«, die »Versuchung des hl. Antonius«, die »Begegnung des hl. Antonius und hl. Paulus«, und eine »Beweinung Christi«. Jedes Bild zeugt von einer ungewöhnlich Ikonographie und Komposition.

Bisherige Forschungen haben das Werk, insbesondere die Mitteltafel der zweiten Schauseite (»Engelskonzert« und »Madonna im Garten«), ausgehend von der Prominenz des Malers und auch theologischen Überlegungen zu erschließen gesucht; dabei konnte keine abschließende bzw. allgemein anerkannte Deutung gewonnen werden. Um die unbezweifelbar vorhandenen künstlerischen Neuerungen des Isenheimer Altars zu bestimmen, wurden hier zunächst diese Interpretationsansätze mit dem Ergebnis überblickt, dass diese oft die bildliche Ebene zugunsten theologischer und ikonologischer Überlegungen verlassen, deren Plausibilität nicht mehr anhand des Bildprogramms bestätigt werden kann.

Daher erfolgte hier eine ikonographische Analyse nur der Bildebene, um insbesondere die bildlichen Beziehungen zwischen der »Verkündigung an Maria« und dem »Engelskonzert«, die bisher seltener analysiert wurden, zu benennen. Daraus ergaben sich die folgenden Aspekte: (1) Dem abgestorbenen Efeu der »Verkündigung an Maria« entspricht ein lebendiger Efeu im »Engelskonzert«. (2) Ebenso sind die Prophetenfiguren in der »Verkündigung an Maria« leblos, im »Engelskonzert« lebendig dargestellt. (3) Das Verhältnis der roten und grünen Vorhänge jeweils in der »Verkündigung an Maria« und im »Engelskonzert« zeigen eine beiden Szenen zugrundeliegende Raumkonstruktion, die die drei Szenen

der »Verkündigung an Maria«, des »Engelskonzerts« und der »Madonna im Garten« verknüpft.

In der ikonographischen Tradition gibt es Fälle, in denen die *Verkündigung an Maria* und die *Madonna im Garten* gleichzeitig dargestellt sind. Im Fall des Isenheimer Altars steht auf der Treppe des »Engelskonzerts« mit dem Glaskrug ein typisches Symbol der *Verkündigung an Maria*. Auch kommt in der *Verkündigung an Maria* in manchen Fällen ein Baummotiv, hier des Efeus, vor. Daraus ergibt sich ein bildlicher Zusammenhang dieser drei Szenen, ohne dabei bezüglich der Gründe für die Motivwahl auf theologische oder ikonologische Interpretation zurückgreifen zu müssen. Auch wenn hier also nicht mehr nachvollzogen werden kann, auf wen die Motivwahl und die Ausgestaltung dieser außerordentlichen Ikonographie zurückgeht, präsentiert der Isenheimer mit der Motivwahl und der Raumkonstruktion eine ungewöhnliche bzw. neuartige Bildgestaltung. So kann auch wie in den vorherigen Fällen davon ausgegangen werden, dass die bildliche Gestaltung auf das Kunstinteresse des Stifters und sein Verlangen nach Memoria zurückgeht. Im Fall des Isenheimer Altars dürfte zudem das humanistisch geprägte Umfeld, vornehmlich in Person Abt Théodore de Saint-Chamonds und dessen Beziehungen zum Hof von Lothringen, mitgewirkt haben.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle drei Werke verschiedene Weisen künstlerischer Neuerung zeigen: die *Trinitätskapelle* beruht auf einer konzeptuellen Neuerung des Zusammenhangs von Skulptur und Malerei, die Architektur der *Westfassade in Ranverso* zeugt von einem stilistischen Eklektizismus piemontesischer und nördlicher Stilelemente, die Malerei des *Isenheimer Altars* beruht auf der neuartigen Kombination ikonographischer Motive. Allen Werken und ihren künstlerischen Innovationen liegen dabei die Memoria als Motivation des Kunstschaffens und auch das ausdrückliche Kunstinteresse der Stifter zugrunde. Zugleich zeigt diese Arbeit durch die Analyse dreier Stifter aus dem Antoniterorden, die alle aus der Dauphiné stammten, wie offen sie für andere Kulturen wie die deutsche oder italienische waren, und mit welcher Konsequenz sie diese Einflüsse für ihre künstlerische Innovationen genutzt haben. So hinterließen die Antoniter, die von der Mitte des 15. Jhd. bis zur Reformation

ihre kulturelle Blütezeit hatten, der Nachwelt nicht wenige bedeutende Kunstwerke.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Archives départementales du Rhône 49H 49 (1443).  
Archives départementales du Rhône 49H 49 (1449).  
Archives départementales du Rhône 49 H 697, 1650 IX25.  
Liber vitae sanctissimi antoniae. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143.  
Liber vitae sanctissimi anthonii. Valletta, National Library of Malta, Cod. 1.

### Forschungsliteratur

- Achilles, K.: »Auf den Spuren des heiligen Antonius: Die angeblichen Gebeine des hl. Antonius in der Kirche Saint-Julien et Saint-Antoine in Arles«, in: *Antoniter-Forum* 8 (2000), S. 64-66.
- Aichinger, W.: »Die Antoniterspitäler und das Antoniusfeuer in Spanien«, in: *Antoniter-Forum* 11 (2003), S. 50-74.
- Aichinger, W.: »Dienst an Kranken in spanischen Antoniterhäusern. Ein Visitationsbericht von 1502«, in: *Antoniter-Forum* 15 (2007), S. 80-89.
- Aichinger, W.: *Das Feuer des heiligen Antonius. Kulturgeschichte einer Metapher. Spanien im Kontext der Romania (13. bis 18. Jahrhundert)*, Bd. 22, Frankfurt a. M. 2008.
- Alighieri, D.: *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, hrsg. v. Witte, K., Berlin 1962.
- Allard, G.: *Généalogie de la Famille de Montchenu*, Grenoble 1698.
- Angenendt, A.: *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997.
- Antonioletti, L. C.: *L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo*, Savigliano 2010.
- Anzelewsky, F.: »Fremde Elemente in der Ikonographie des Isenheimer Altars«, in: Boockmann, H. und Grenzmann, L. (Hrsg.): *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, S. 330-351.
- Appuhn-Radtke, S.: »Fortuna«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. X 2005, Sp. 271–401, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=97610> [28.01.2018]
- Ariès, P.: *L'Homme devant la Mort*, Paris 1977.
- Ariès, P.: *Geschichte des Todes*, übers. v. Henschen, H.-H. und Pfau, U., München 1987.
- Athanasius: *The Life of Antony and the Letter to Marcellinus*, übers. v. Gregg, R. C., New York 1980.
- Aubert, F.: »Montchenu«, *Dictionnaire de la Noblesse*, Bd. 7, Nancy 1980, S. 151-159.

- Augustyn, W.: »Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550«, in: Bergdolt, K. und Ludwig, W. (Hrsg.): *Zukunftsvoraussagen in der Renaissance*, Wiesbaden 2005, S. 365-435.
- Augustyn, W.: »Die Darstellung der Trinität. Das schwierige Gottesbild im Spiegel der Bildüberlieferung«, in: Leuschner, E. und Hesslinger, M. R. (Hrsg.): *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam*, Petersberg 2009, S. 45-80.
- Augustyn, W.: »Vom Inhalt zum Dekor. Der französische Sibyllenzyklus in Handschriften und Drucken«, in: Augustyn, W. und Söding, U. (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat*, Passau 2010, S. 405-438.
- Augustyn, W.: »Beziehung und Wechselbeziehung zu den Künsten des Mittelalters. Zu einem bekannten Thema«, in: Augustyn, W. und Söding, U. (Hrsg.): *Dialog – Transfer – Konflikt: künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2014, S. 1-39.
- Avril, F. und Reynaud, N.: *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris 1993.
- Bachmann, K. W. u. a.: »Flügelretabel«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IX 2003, Sp. 1450–1536, , in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89541> [08.09.2015].
- Bachoffner, P.: »Bemerkungen zur Therapie des Antoniusfeuers«, in: *Antoniter-Forum* 4 (1996), S. 82-89.
- Baiocco, M.: *Des saints et des hommes L'image des saints dans les alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, Mailand 2013.
- Bandmann, G.: »Höhle und Säule auf Darstellungen Mariens mit dem Kinde«, in: Hillebrecht, R. (Hrsg.): *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, S. 130-148.
- Barger, G.: *Ergot and Ergotism*, London, Edinburgh 1931.
- Bastelaer, van, R.: »Note sur quelque peintures du maître anonyme dit »de Saint-Gudule«, in: *Bulletin de la Classe des beaux-arts de l'Academie royale de Belgique* 6 (1924), S. 16-25.
- Bauch, K.: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1976.
- Bauer, V. H.: *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Berlin, Heidelberg 1973.
- Béguerie-De Paepe, P.: *Grünwald. Le Maître d'Issenheim*, Tournai 1996.
- Béguerie-De Paepe, P.: »Der Isenheimer Altar, Niklaus von Hagenau und Straßburg«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünwald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 54-65.
- Bégule, L.: *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1880.
- Bégule, L.: *L'église Saint-Maurice. Ancienne cathédrale de Vienne*, Paris 1914.
- Behling, L.: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, Graz 1967.
- Bernhart, J.: *Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars (1920)*, München 1975.
- Berthin, V.: »St-Antoine«, in: *Revue de Vienne. Esquisses morales, littéraires, statistiques et industrielles* 2 (1838), S. 298-326.

- Bertone, E.: *Viaggio in Valle Maira. Ambiente, storia, cultura e tradizioni di una valle alpina*, Saluzzo 2014.
- Bidermann, H.: »Das Konzil von Florenz und die Einheit der Kirchen«, in: *Oriens Christianus* 48 (1964), S. 23-43.
- Bilaniuk, P.: »Florence, Copts at the Council of«, in: Atiya, A. (Hrsg.): *The Coptic Encyclopedia*, New York 1991, Sp. 1118b-1119b.
- Binski, P.: »The crucifixion and the censorship of art around 1300«, in: Linehan, P. und Nelson, J. L. (Hrsg.): *The medieval world*, London, New York 2001, S. 342-360.
- Bonivard, F.: *Chroniques de Genève*, Bd. 2, hrsg. v. Revilliod, G., Genève 1867.
- Borel, F.: *Les foires de Genève au XVe siècle*, Genf 1892.
- Borgolte, M.: »Die Stiftungen des Mittelalters in rechts- und sozialhistorischer Sicht«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte* 105 Kan. Abt. 74 (1988), S. 71-94.
- Borgolte, M.: *Stiftungen und Stiftungswirklichkeiten. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2000.
- Borgolte, M.: »Von der Geschichte des Stiftungsrechts zur Geschichte der Stiftungen«, in: Lohse, T. (Hrsg.): *Stiftung und Memoria*, Berlin 2012, S. 337-383.
- Bosch-Abele, S.: *Kreuzigung*, London 2005.
- Bottineau-Fuchs, Y.: *Peindre en France au XVe siècle*, Arles 2006.
- Bové, F. J.: *Story of Ergot*, Basel 1970.
- Bovo, P. und Cordero, M.: »Interventi di conservazione e restauro«, in: Bovo, P. (Hrsg.): *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, Savigliano 2011, S. 43-86.
- Braun, J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Band 2: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München 1924.
- Braunfels, W.: *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951.
- Braunfels, W.: *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969.
- Bremenkamp, A.: »Zeittafel«, in: Lüdke, D. und Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): *Grosse Landesausstellung Baden-Württemberg: Grünwald und seine Zeit: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007-2. März 2008*, München 2007, S. 14-17.
- Bricault, G. und Bricault, R.: *Saint Antoine l'Abbaye, histoires secrètes, symbolisme, guérison*, Saint-Laurent-du-Var 2005.
- Brooks, C.: *The Gothic Revival*, London 1999.
- Brown, P.: *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, Chicago 1981.
- Bruck, E.: »Die Stiftungen für die Toten in Recht, Religion und politischem Denken der Römer«, in: ders.: *Über römisches Recht im Rahmen der Kulturgeschichte*, Berlin, Göttingen, Hamburg 1954, S. 46-100.
- Büttner, N.: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- Callman, E.: »Thebais Studies«, in: *Antichità Viva* 14/3 (1975), S. 3-22.

- Castelnuovo, E. u. a. (Hrsg.): *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali. Percorsi dell'architettura e della pittura murale*, Genf-Milano 2006.
- Cavard, P.: *La cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, Vienne 1978.
- Ceresa, C.: »Documenti per la Precettoria di Ranverso fra XIV e XV secolo«, in: *Studi piemontesi XXIII*, fasc. 2 (1994), S. 303-18.
- Châtelet, A.: *Jean Prévost, le Maître de Moulins*, Paris 2001.
- Chinone, N.: »Begegneten die Antoniter von Saint-Antoine den Kopten des Antonius-Klosters am Roten Meer?«, in: *Antoniter-Forum 19* (2011), S. 77-88.
- Chinone, N.: »Der »Liber vitae sanctissimi anthonii« aus Florenz und die Kirchenpolitik«, in: *Antoniter-Forum 20/21* (2012), S. 53-72.
- Clémentz, E. und Metz, B.: »»Ir were ir hand als schwartz als ein kole« Wie eine Oberelsässerin am Antoniusfeuer erkrankte und 1457 in Basel starb und wie um ihr Erbe gestritten wurde«, in: *Antoniter-Forum 8* (2000), S. 7-20.
- Clémentz, E.: »Ursprung und Entstehung des Antoniterhauses Isenheim«, in: *Antoniter-Forum 1* (1993), S. 45-48.
- Clémentz, E.: »Vom Balsam der Antoniter«, in: *Antoniter-Forum 2* (1994), S. 13-21.
- Clementz, E.: *Les Antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Straßburg 1998.
- Clémentz, E.: »Die Antoniterkirche von Isenheim – einst die schönste des Ordens?«, in: *Antoniter-Forum 9* (2001), S. 34-48.
- Clementz, E.: »Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 46-53.
- Clémentz, E.: »Die Spitaltätigkeit der Antoniter im heutigen Nordostfrankreich«, in: *Antoniter-Forum 15* (2007), S. 66-79.
- Clementz, E.: »Ein Antoniterpräzeptor als Doppelagent? Zur Rolle von Jean Bertonneau, Präzeptor von Isenheim, während des Armagnakenkriegs 1444-1445«, in: *Antoniter-Forum 18* (2010), S. 17-24.
- Coccoluto, G.: »»Ad alovandum baptisteri in clesia. loci Mante«. Un documento sulla committenza di un fonte battesimale quattrocentesco per la chiesa parrocchiale della Manta«, in: Comba, R. (Hrsg.): *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, Cuneo 2003, S. 329-344.
- Cockerell, S. C.: »Two pictorial lives of St. Anthony the Great«, in: *The Burlington magazine for connoisseurs 62* (1933), S. 59-66.
- Dahlke, W.: »Zur Ätiologie und Diagnose des Ergotismus«, in: *Antoniter-Forum 13* (2005), S. 112-137.
- Dassy, L.-T.: *L'Abbaye de St-Antoine en Dauphiné, monographie de l'Eglise St-Antoine*, Grenoble 1844.
- Davies, M.: *National Gallery Catalogue. Early Netherlandish School*, London 1968.

- De Commynes, P.: *Mémoires*, Bd. 2, hrsg. v. Calmette, J. und Durville, G., Paris 1924.
- Dellapiana, E.: »L'idea di Gotico come misura dei *Restauri*«, in: Tosco, C. und Davico, M. (Hrsg.): *Architettura e insediamento nel trado medioevo in Piemonte*, Turin 2003, S. 199-232.
- Deviliegher, L.: »De bidkapel van Gruuthuse te Brugge«, in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en out heidkunde 17* (1958), S. 69-74.
- Dijon, D.: *L'Église Abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Histoire et Archéologie*, Grenoble, Paris 1902.
- Donato, G.: »Introduzione al cotto architettonico del tardo Medioevo a Cuneo: alcuni esempi«, in: Comba, R. (Hrsg.): *Cuneo dal XIII al XVI secolo. Impianto ed evoluzione di un tessuto urbano*, Cuneo 1989, S. 62-70.
- Donato, G.: »L'architettura e i suoi complementi. Uno sguardo sui due versanti alpini«, in: Castelnuovo, E., Pagella, E. und Rossetti Brezzi, E. (Hrsg.): *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Genf, Mailand 2006, S. 44-83.
- Dufay, G. und Ockeghem, J.: *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Valencia 2010.
- Eckhardt, A.: »Fintel – Antoniter (Terminei) (Ca. 1426-1527)«, in: Dolle, J. (Hrsg.): *Niedersächsisches Klosterbuch. Verzeichnis der Klöster, Stifte, Kommenden, und Beginenhäusern Niedersachsen und Bremen von den Anfängen bis 1810*, Bd. 1, Bielefeld 2012, S. 408-410.
- Eichberger, D.: »Begegnungen. Grünewald im Spiegel seiner Zeitgenossen«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 32-44.
- Einaudi, C. (Hrsg.): *Corso Qudriennale di arte sacra Cuneese. Volume Secondo: Gotico*, Cuneo 2005.
- Einem, H. von: »Grünewalds Auferstehung Christi aus Isenheim«, *Festschrift der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein — Westfalen zu Ehren des Herrn Ministerpräsidenten Karl Arnold*, Köln-Opladen 1955, S. 23-34.
- Einem, H. von: *Die »Menschwerdung Christi« des Isenheimer Altares*, Köln [u. a. ] 1958.
- Eisler, C. (Hrsg.): *Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*, Köln 1996.
- Elsig, F.: *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Mailand 2005.
- Engel, G.: »Das Antoniusfeuer in der Kunst des Mittelalters: die Antoniter und ihr ganzheitlicher Therapieansatz«, in: *Antoniter-Forum 7* (1999), S. 7-35.
- Eubel, C.: *Hierarchia catholica medii aevi*, Bd. 1, Monasterii 1923.
- Falco, A.: *Antoniana historiae compendium ex variis iisdemq. Grausimis ecclesiasticis scriptoribus*, Lyon 1534.
- Faucher, F.: »Saint-Antoine-l'Abbaye. Église abbatiale Saint-Antoine«, in: Catin, P. (Hrsg.): *Peintures murales médiévales des églises de Rhone-Alpes*, Lyon 1998, S. 74-78.

- Feldges, U.: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980.
- Feuerstein, H.: *Matthias Grünewald*, Bonn 1930.
- Flemming, J.: »Baum, Bäume«, in: Kirschbaum, E. (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom u.a. 1968, S. 258-267.
- Foister, S.: *Dürer and the Virgin in the Garden*, London 2004.
- Fréchet, G.: »La construction et les trésors d'art d'une commanderie alsacienne: Isenheim«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 255-277.
- Frieß, P.: »Die Reformation und der Niedergang des Antoniterordens in Deutschland«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 65-85.
- Fuchs, C. H.: »Das heilige Feuer des Mittelalters«, in: *Wissenschaftliche Annalen der gesamten Heilkunde* 28 (1834), S. 1-81.
- Gabra, G.: »Perspectives on the Monastery of St. Antony. Medieval and later inhabitants and visitors«, in: Bolman, E. S. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 173-184.
- Gaj, C. und Tramarin, L.: »Conservazione dell'antica parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo in IX secoli di storia: Ipotesi di consolidamento« (1997) (Dissertation).
- Geissler, H.: »Der Altar – Daten und Fakten im Überblick«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Matthias Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 38-44.
- Giaccaglia, G. (Hrsg.): *Sant'Antonio di Ranverso*, Cavallermaggiore 1990.
- Gierke, O. von: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, Bd. 3, Berlin 1881.
- Gierke, O. von: *Deutsches Privatrecht*, Bd. 1, Leipzig 1895.
- Göttler, C.: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen. Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.
- Graham, R.: »A picture-book of the life of St. Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426«, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 83 (1933), S. 1-26.
- Graham, R.: *A picture book of the life of Saint Anthony the Abbot*, Oxford 1937.
- Griseri, A.: *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Turin 1965.
- Griseri, A.: »Sacro/profano. A Ranverso in margine a una traccia di documenti dal 1396 al 1499«, in: *Studi piemontesi* 23 (1994), S. 289-302.
- Gritella, G. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001.
- Guichenon, S.: *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, Bd. 2, Turin 1778.
- Günter, A.: *Die Geburt Christi*, Düsseldorf 1953.
- Günther, R.: *Die Bilder des Genter und Isenheimer Altars. II. Teil: Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars*, Leipzig 1924.

- Gussone, N.: »Adventus-Zeremoniell und Translation von Reliquien: Victricius von Rouen, De laude sanctorum«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 125-133.
- Gutscher, C.: »Das große bemalte Tuch von Saint-Antoine aus dem Jahr 1426 als Vorbild für einen Wandmalereizyklus in der Spitalkirche der Antoniter in Bern«, in: *Antoniter-Forum* 9 (2001), S. 19-33.
- Haberl, A. und Haberl, P.: *Das Mysterienspiel vom heiligen Antonius aus dem Viennois*, *Antoniter-Forum* 10, München 2002.
- Hauréau, J.-B.: *Gallia christiana*, Bd. 16, Paris 1865.
- Haussherr, R.: »Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jerusalem?)«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30 (1987), S. 47-70.
- Hayum, A.: *God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton 1989.
- Heck, C. und Esther, M.-S.: *Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden*, Colmar 1990.
- Heck, C.: *Grünwald et le retable d'Isenheim*, Colmar 1982.
- Heck, C.: »Les bâtiments de l'ancienne préceptorie des antonins d'Issenheim«, in: ders. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 129-140.
- Heck, C.: *Grünwald. Isenheim no saidanga*, übers. v. Koji, O., Tokyo 1993.
- Heller, E.: *Das altniederländische Stifterbild*, München 1976.
- Herde, R.: *Das Hohelied in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jahrhundert*, Bd. 3, Spoleto 1968.
- Himmelsbach, I.: »Nihil estin actis – nihil? Die Generalpräzeptorie der Antoniter im Bistum Konstanz in Freiburg i. Br.«, in: *Antoniter-Forum* 16 (2008), S. 7-60.
- Hoffmann, G. und Schwanz, H.-W.: *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006.
- Hull, B.: »Spiritual Pilgrimage in the Paintings of Hans Memling«, in: Blick, S. und Tekippe, R. (Hrsg.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leiden, Boston 2005, S. 29-50.
- Ivanoff, V.: *Das Pesaro-Manuskript*, Tutzing 1988.
- Jaritz, G.: »Seelenheil und Sachkultur. Gedanken zur Beziehung Mensch-Objekt im späten Mittelalter«, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Institut für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs (Hrsg.): *Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Institutes für mittelalterliche Realienkunde Österreichs*, Wien 1980, S. 57-81.
- Jerome: »The Life of Paulus the First Hermit«, in: Schaff, P. (Hrsg.): *Jerome: The Principal Works of St. Jerome*, Grand Rapids, MI 1892, S. 498-502.
- Jones, M.: »The Church of St. Antony. The Architecture«, in: Bolman, Elizabeth S (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 21-30.

- Kamp, H.: *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen 1993.
- Katsu, K.: »Shinden no Shoujo – Isenheim saidanga«, in: *Bijutsushi* 24 (1976), S. 85-96.
- Keller, H.: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2005.
- Klauner, F.: »Epheu«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V 1962, S. 857-869.
- Knoth, E.: *Ubertino da Casale*, Marburg 1903.
- Koegler, H.: »Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelskonzertes«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 30 (1907), S. 315-326.
- Labande, L. H.: *Les primitifs français. Provence occidentale*, Bd. 1, Marseille 1932.
- Laclotte, M. und Thiébaud, D.: *L'école d'avignon*, Paris 1983.
- Laclotte, M.: *Les primitifs français*, Paris 1966.
- Janckorová, M.: *Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde*, Darmstadt 1963.
- Lane, B. G.: *The Altar and the Altarpiece; sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.
- Lange, K.: »Mariae Erwartung. Ein Bild Grünewalds«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33 (1910), S. 120-135.
- Lasteyrie, R. de: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris 1927.
- Laum, B.: *Stiftungen in der griechischen und römischen Antike. Ein Beitrag zur antiken Kulturgeschichte*, Bd. 1, Leipzig 1914.
- Lazarus, P.: *Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation (1912)*, Berlin 1965.
- Lechner, G. M.: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München 1981.
- Leclerc, G.-P.: *Retables des primitifs nicois*, Nizza 2007.
- Leduc-Gueye, C.: *D'intimité d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon 2007.
- Legner, A.: *Reliquien in Kunst und Kult.: Zwischen Antike und Aufklärung.*, Darmstadt 1995.
- Lehmann, M.: »Das Konzil von Florenz und die Ostkirchen«, in: *Ostkirchliche Studien* 12 (1963), S. 11-24.
- Leistikow, D.: »Spurensuche zur Antoniterarchitektur in Europa«, in: Frieß, P. (Hrsg.): *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen 1994, S. 278-294.
- Leloir, L.: *Paterica armeniaca a P.P Mechitaristis edita (1855) nunc latine redita (Corpus scriptorum christianorum orientalium 353. Subsidia 42)*, Louvain 1974.
- Leroquais, V.: *Les livres d'heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, Bd. 1, Paris 1927.
- Liermann, H.: *Geschichte des Stiftungsrechts*, Tübingen 2002.

- Lobineau, G. A.: *Histoire de Bretagne*, Bd. 1, Paris 1707.
- Longhi, A.: »La costruzione della collegiata di Saluzzo e la cultura del cantiere negli ultimi decenni del Quattrocento«, in: *Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo* 149 (2013), S. 143-172.
- Lorenzi, P.: »Architettura tardo-gotica in Liguria occidentale« (1971) (Dissertation).
- Lücking, W.: *Mathis. Nachforschungen über Grünewald*, Berlin 1983.
- Lüken, S.: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000.
- Lusiardi, R.: *Stiftung und städtische Gesellschaft: Religiöse und soziale Aspekte des Stiftungsverhaltens im spätmittelalterlichen Stralsund*, Berlin 2000.
- Macco, M. di: »Due capolavori agli estremi di un secolo: La Madonna del portale maggiore e la pala tana«, in: Macco, M. di und Romano, G. (Hrsg.): *Arte del quattrocento a Chieri. Per i restauri nel Battistero*, Turin 1988, S. 33-48.
- Madersbacher, L.: *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin [u.a.] 2015.
- Maillet-Guy, L.: »Jean de Montchenu. Antonin et évêque de Viviers«, in: *Bulletin statistique de la Drôme* 39 (1905), S. 185-195.
- Maillet-Guy, L.: *Saint-Antoine et Montmajour au concile de Bâle 1434-1438*, Valence 1928.
- Mallè, L.: *Le arti figurative in Piemonte. Dalla preistoria al Cinquecento*, Bd. I, Turin 1972.
- Marquet de Vasselot, J.-J.: »Deux oeuvres d'Antoine le Moiturier«, in: *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot* 3 (1896), S. 247-259.
- Marrow, J. H.: *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the late middle Ages. The Play of Illusion and Meaning*, Leuven 2005.
- Märkl, C.: »Eine neue Quelle zu Jean Bertonneau, Antoniterpräzeptor von Isenheim († 1459)«, in: *Antoniter-Forum* 19 (2011), S. 89-93.
- Mas Latrie, J.: *Trésor de chronologie d'histoire et de géographie pour l'étude et l'emploi des documents du moyen âge*, Paris 1889.
- Mastacchi, R.: »I fonti battesimali Zabrerri: risultati di un'indagine svolta nel Piemonte sud-occidentale«, in: *Arte christiana* 97/854 (2009), S. 365-374.
- McNamee, M. B.: »The Medieval latin liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation«, in: *Gazette des Beaux-arts* 6/83 (1974), S. 37-40.
- Meinardus, O.: »The Mediaeval Graffiti in the Monasteries of SS. Antony and Paul«, in: *Studia Orientalia Christiana Collectanea* 11 (1966), S. 513-527.
- Mellinkoff, R.: *The Devil at Isenheim*, Berkeley, Los Angeles, London 1988.
- Meyer, A.: *Matthias Grünewald*, München 1920.
- Migne, J.-P.: »De Vitis Patrum, Lib. III, V-VII«, in: *Patrologia Latina*, Bd. 73, Paris 1849.

- Mischlewski, A.: »Die Antoniter und Isenheim«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 256-266.
- Mischlewski, A.: »Die Auftraggeber des Isenheimer Altares«, *Grunewald et son oeuvre. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974*, Straßburg 1974, S. 15-26.
- Mischlewski, A.: »Grünewald und die Antoniter. Bemerkungen zu Troeschers Hypothesen über die Entstehung des Isenheimer Altares«, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3 (1975), S. 139-147.
- Mischlewski, A.: *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Köln, Wien 1976.
- Mischlewski, A.: »Antoniter zwischen Papst und Konzil. Ein Beitrag zur Geschichte des Konzils von Basel«, in: Bäumer, R. (Hrsg.): *Reformatio Ecclesiae. Beiträge zu kirchlichen Reformbemühungen von der Alten Kirche bis zur Neuzeit.*, Paderborn 1980, S. 155-168.
- Mischlewski, A.: »Die Antoniusreliquien in Arles – eine auch heute noch wirksame Fälschung des 15. Jahrhunderts«, *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.-19. Sept. 1986. Teil 5: Fingierte Briefe, Frömmigkeit, und Fälschung, Realienfälschungen*, Bd. 33, V 1988, S. 417-431.
- Mischlewski, A.: »Jean d'Orlier und die Umgestaltung der Antoniterkirche in Isenheim«, in: Heck, C. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 122-128.
- Mischlewski, A.: »Spätmittelalterliche Reformbemühungen im Antoniterorden«, in: Elm, K. (Hrsg.): *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlin 1989, S. 153-169.
- Mischlewski, A.: »Auf den Spuren des heiligen Antonius: Antoniterpräzeptorei Pondaurat im Département Gironde«, in: *Antoniter-Forum* 2 (1994), S. 51-52.
- Mischlewski, A.: *Un ordre hospitalier au Moyen Age. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Grenoble 1995.
- Mischlewski, A.: »Der Antoniterorden und seine Generalpräzeptoreien für die Niederlassungen in der Schweiz«, in: *Helvetica Sacra* IV/4 (1996), S. 37-75.
- Mischlewski, A.: »Die Kranken im Memminger Antoniusspital«, in: *Antoniter-Forum* 4 (1996), S. 48-65.
- Mischlewski, A.: »Saint Anthony and Saint James – The Antonines and the Pilgrimage to Santiago«, *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela 1999, S. 265-276.
- Mischlewski, A.: »Das Mäzenatentum der Antoniter«, in: *Antoniter-Forum* 9 (2001), S. 7-18.
- Mischlewski, A.: »Das sozial-caritative Wirken der Antoniter in Geschichtsschreibung und Wirklichkeit«, in: *Antoniter-Forum* 15 (2007), S. 7-15.

- Mischlewski, A.: »Die Antoniter«, in: Boetticher, A. von und Jürgensmeier, F. (Hrsg.): *Orden und Klöster im Zeitalter von Reformation und katholischer Reform 1500-1700*, Bd. 3, Münster 2007, S. 123-136.
- Mischlewski, A.: »Heilbronn – eine Terminei der Präzeptorei Isenheim«, in: *Antoniter-Forum* 22 (2014), S. 55-58.
- Moddelmog, C.: *Königliche Stiftungen des Mittelalters im historischen Wandel. Quedlinburg und Speyer, Königsfelden, Wiener Neustadt und Andernach*, Berlin 2012.
- Montjoye, A. de: »L'Abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois au Moyen Âge«, in: Mazard, C. (Hrsg.): *Patrimoine en Isère. Chambaran*, Grenoble 1999, S. 91-98.
- Morgantini, F.: »Precisazioni e approfondimenti sui restauri ottocenteschi: modificazioni e sostituzioni materiali degli elementi gotici«, in: Donato, G. (Hrsg.): *La collegiata di Sant Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Turin 2007, S. 121-133.
- Moro, C.: »La peregrinatio da Venezia a Gerusalemme di Bernhard von Breydenbach (secolo XV)«, in: *Arte Documento* 7 (1993), S. 389-394.
- Mugnier, F.: *Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie*, Moutiers 1894.
- Muñoz, A.: »Monumenti d'architettura gotica nel Lazio«, in: *Vita d'arte. Rivista mensile illustrata. D'arte antica e moderna*, Vol. 8, Fascicolo 45 (1911), S. 77-103.
- Münzel, G.: »Eine neue Erklärung zu dem Menschwerdungsbilde im Isenheimer Altar«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1952), S. 75-77.
- Muratori, L. A.: »Chronicon Parvum Ripaliae«, *Rerum italicarum Scriptores*, Bd. XVII, Mediolani 1730.
- Nesta, P.: *La chiesa di San Giovanni di Avigliana*, Borgone Susa 2011.
- Oberholzer, P.: »Gelebtes Ordensideal in Isenheim? Caritative und ökonomische Tätigkeit der Antoniter im Blickpunkt«, in: *Antoniter-Forum* 7 (1999), S. 42-50.
- Oberholzer, P.: »Das Uznacher Antoniterhaus im Spätmittelalter«, in: *Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz* 99 (2007), S. 155-182.
- Oellermann, E.: »Hagenauers Retabel in Grünewalds Isenheimer Altar«, in: Heck, C. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 148-157.
- Oexle, O.: »Die Gegenwart der Toten«, in: Braet, H. und Verbeke, W. (Hrsg.): *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, S. 19-77.
- Ohler, N.: *Pilgerstab und Jakobsmuschel. Wallfahren im Mittelalter und Neuzeit*, Düsseldorf, Zürich 2000.
- Ohly, F.: *Hohelied-Studien: Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Bd. 1, Wiesbaden 1958.
- Oram, E. E.: »In the Footsteps of the Saints. The Monastery of St. Antony, Pilgrimage, and Modern Coptic Identity«, in: Bolman, Elizabeth S (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 203-213.

- Orlandoni, B. und Riseti Brezzi, E.: *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale. Volume I. Saggi*, Aosta 2001.
- Orlandoni, B.: *Il rominico e il gotico. Dalla costruzione della cattedrale ottoniana alle committenze di Ibleto e Bonifacio di Challant 1000-1420*, Ivrea 1995.
- Orlandoni, B.: *Il Quattrocento. Gotico tardo e Rinascimento nel secolo d'oro dell'arte valdostana 1420-1520*, Ivrea 1996.
- Ottaviano, M.: »La Tau e il fuoco. Il restauri degli intonaci decorati della facciata chiesa di Sant'Antonio di Ranverso«, in: Gritella, G. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 225-234.
- Pagella, E., Rossetti Brezzi, E. und Castelnuovo, E. (Hrsg.): *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Genf, Mailand 2006.
- Pallerino, R. und Rossi, D. (Hrsg.): *La Chiese di mistà. I tesori romanico-gotici delle valli Grana, Maira, Varaita e Po, Bronda, Infernotto*, Cuneo 2012.
- Panofsky, E.: »Book Review of Schoenberger (ed.), The Drawings of Mathis Gothart Nithart, called Grunewald«, in: *The Art Bulletin* 31/1 (1949), S. 63-65.
- Panofsky, E.: *Tomb sculpture*, New York 1964.
- Panofsky, E.: *Abbot Suger on the Abbot Church of St.-Denise and Its Art Treasures*, Princeton 1976.
- Paravicini, W.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 1. Deutsche Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 1994.
- Paravicini, W.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 2 Französische Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 1999.
- Paravicini, W.: *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie. Teil 3 Niederländische Reiseberichte*, Frankfurt a. M. 2000.
- Pehla, H.-K.: »Wehrturm und Bergfried im Mittelalter« (1974).
- Pfleger, L.: *Kirchengeschichte der Stadt Strassburg im Mittelalter*, Colmar 1941.
- Piaget, A.: *Martin le Franc, prévôt de Lausanne*, Lausanne 1888.
- Picot, É. und De Rothschild, J.: *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, Bd. 4, Paris 1912.
- Pochat, G.: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973.
- Poeschel, E.: »Zur Deutung von Grunewalds Weihnachtsbild«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 13 (1950), S. 92-104.
- Pope-Hennessy, J.: *The portrait in the Renaissance*, Princeton 1966.
- Porcher, J.: »Les enlumineurs des ducs de Savoie«, in: *Revue de Savoie* 8 (1954), S. 235-242.
- Porcher, J.: »Notice historique«, in: Thibault, G. (Hrsg.): *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Paris 1991, S. XV-XXIII.
- Poulenc: »Le retable d'Issenheim et les méditations vitae Christi du Pseudo-Bonaventure«, in: Centre National de la Recherche Scientifique (Hrsg.): *Grunewald et son oeuvre. actes de la table ronde organisée par le Centre*

- national de la recherche scientifique à Strasbourg et Colmar*, 18.-21.10.1974, Straßburg, Colmar 1975, S. 69.
- Purtle, C. J.: *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, New Jersey 1982.
- Quarré, P.: *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, Dijon 1973.
- Quarré, P.: »L'Église Abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois«, *Congrès archéologique de France*, Bd. 130e session (1972), Paris 1974, S. 411-427.
- Quasimodo, F. und Marino, L.: »Frammenti di storia. Per la ricostruzione dell'arredo di San Francesco«, in: Bovo, P. (Hrsg.): *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, Savigliano 2011, S. 19-42.
- Quast, M.: »La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura«, in: Lorenzoni, M. (Hrsg.): *La facciata del Duomo di Siena. Iconografia. Stile. Indagini storiche e scientifiche*, Mailand 2007, S. 97-130.
- Réau, L.: *Mathias Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy, Paris, Straßburg 1920.
- Recht, R.: *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Straßburg 1987.
- Reicke, S.: »Stiftungsbegriff und Stiftungsrecht im Mittelalter«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung* 53 (1933), S. 247-276.
- Reinle, A.: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich 1984.
- Repaci, G.: »La cappella funeraria dei Marchesi, nella chiesa di San Giovanni a Saluzzo«, in: *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* 20 (1966), S. 64-77.
- Requin, H.: »Antoine le Moiturier«, in: *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements* 14 (1890), S. 96-107.
- Reveyron, N.: »Les Portails de la Cathédrale de Lyon. De l'Archéologie du bâti à la narratologie. Une approche plurielle d'une oeuvre majeure des années 1300«, in: Grandmontagne, M. und Kunz, T. (Hrsg.): *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Petersberg 2016, S. 192-207.
- Reymond, M.: »Caractère italien de la façade de Saint-Antoine et sculptures de Le Moiturier«, in: *Bulletin de L'Académie Delphinale* 10 (1896), S. 77-88.
- Robb, D.: »The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries«, in: *The Art Bulletin* 18/4 (1936), S. 480-526.
- Roche, A.: *Armorial généalogique et biographique des évêques de Viviers*, Bd. II, Lyon 1894.
- Rokseth, Y.: *La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe*, Hildesheim, Zürich, New York 1996.
- Rollason, D. W.: *Saints and relics in Anglo-Saxon England*, Oxford 1989.
- Romanini, A. M.: *L'architettura gotica in Lombardia*, Bd. I, Mailand 1964.
- Romanini, A. M.: *L'architettura gotica in Lombardia*, Bd. II, Mailand 1964.
- Romano, G.: »Mommenti del Quattrocento chierese«, in: Macco, M. di und Romano, G. (Hrsg.): *Arte del quattrocento a Chieri. Per i restauri nel Battistero*, Turin 1988, S. 11-32.

- Rooch, A.: *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, München 1988.
- Rossiaud, J.: *Dictionnaire du Rhône médiéval. Identités et langages, savoirs et techniques des hommes du fleuve (1300-1550)*, Bd. 1, Grenoble 2002.
- Roth, E.: »Les chantiers de L'abbaye de Saint-Antoine 1562-1777« (1999) (Masterarbeit).
- Roth, K.: *Chemische Köstlichkeiten*, Weinheim 2010.
- Roth, M.: »Überlegungen zur möglichen Schreinform des Isenheimer Altars vor Grünewald«, in: Heck, C. (Hrsg.): *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar, 1987*, Bulletin de la Société Schongauer Sonderheft, Colmar 1989, S. 158-165.
- Rovera, G. und Bessone, C.: *Il Duomo di Saluzzo*, Savigliano 1997.
- Ruffino, I.: *Storia ospedaliera antoniana studi e ricerche sugli antichi ospedali di sant'Antonio abate*, Cantalupa (Turin) 2006.
- Sainte-Marthe, D. de: *Gallia christiana*, Bd. 2, Paris 1720.
- Salamone, F.: »Beni, arredi e paramenti sacri negli inventari del XIV e XV secolo«, in: *Studi piemontesi XXIII*, fasc. 2 (1994), S. 319-25.
- Saran, B.: *Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild*, München 1972.
- Saran, B.: »Von der Macht des Wortes im Bild«, in: Seidel, M. (Hrsg.): *Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 217-246, 272-274.
- Sarwey, F.: *Grünewald-Studien zur Realsymbolik des Isenheimer Altars*, Stuttgart 1983.
- Sauer, C.: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen 1993.
- Scheja, G.: *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969.
- Scheller, B.: *Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505-1555)*, Berlin 2004.
- Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Inkarnation, Kindheit*, Gütersloh 1966.
- Schiller, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4.2, Maria*, Gütersloh 1980.
- Schlimme, L.: »Hafen«, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. XIII, Stuttgart 1986, S. 298-305.
- Schmid, H. A.: *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Straßburg 1911.
- Schmid, K.: »Stiftungen für das Seelenheil«, in: Schmid, K. (Hrsg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, München, Zürich 1985, S. 51-73.
- Schmid, W.: *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994.
- Schmidt, G.: »Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes«, in: Garms, J. und Romanini, A. M. (Hrsg.): *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Wien 1990, S. 13-82.
- Schneider, F.: »Mathias Grünewald und die Mystik«, in: Hensler, E. (Hrsg.): *Kunstwissenschaftliche Studien. Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Wiesbaden 1913, S. 147-164.

- Schrade, H.: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I, Die Auferstehung Christi*, Berlin, Leipzig 1932.
- Schubring, P.: »Der Isenheimer Altar in Colmar«, in: *Die Galerien Europas* 6 (1911), S. 3-8.
- Schwaiger, G.: *Mönchtum, Orden, Klöster: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon.*, München 2003.
- Semeria, G. B.: *Storia della Chiesa metropolitana di Torino*, Turin 1840.
- Sommer, C.: »The Prophets of Saint Antoine en Viennois«, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 13 (1950), S. 8-19.
- Starke, K.: »Die Pharmakologie des Mutterkorns«, in: *Antoniter-Forum* 12 (2004), S. 7-29.
- Starke, K.: »Die Begegnung von Antonius und Paulus in elfhundert Jahren bildender Kunst«, in: *Antoniter/Forum* 13 (2005), S. 7-65.
- Sterling, C.: *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*, Paris 1983.
- Stieber, J.: *Pope Eugenius IV. The council of Basel and the secular and ecclesiastical authorities in the empire. The conflict over supreme authority and power in the church*, Leiden 1978.
- Strauss, W.: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Band. 2*, New York 1974.
- Tigler, G.: »Orivieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata«, in: Ciol, E., Ciol, S. und Balsamo, C. (Hrsg.): *La facciata del duomo di Orivieto*, Mailand 2002, S. 8-24.
- Todorov, T.: *Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris 2000.
- Tosco, C.: »L'architettura religiosa nell'età di Amedeo VIII«, in: Tosco, C. und Davico, M. (Hrsg.): *Architettura e insediamento nel trado medioevo in Piemonte*, Turin 2003, S. 71-114.
- Tosco, C.: »Da Milano a Chieri: architettura e progetto nel duomo«, in: Donato, G. (Hrsg.): *La collegiata di Sant Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Turin 2007, S. 23-30.
- Troescher, G.: *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkung auf die europäische Kunst*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1940.
- Troescher, G.: *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966.
- Uhrig, S.: »Die Versuchung des Hl. Antonius: eine Vision des ausgehenden Mittelalters« (1998).
- Vacchetta, G.: »La facciata della Chiesa di S. Francesco in Cuneo«, in: *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo* 18 (1939), S. 5-26.
- Verougstraete, H. und Schoute, R. van (Hrsg.): *Resaurateurs ou Fassaires des primitifs flamands (Kat. Ausst. 26.11.2004-28.2.2005, Groeningemuseum Brügge)*, Gent, Amsterdam 2004.
- Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956.
- Vetter, E.: »Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* (1971), S. 35-64.

- Vivian, T.: »St. Antony the Great and the Monastery of St. Antony at the Red Sea. Ca. A.D. 251 to 1232/1233«, in: Bolman, E. (Hrsg.): *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, London 2002, S. 3-17.
- Vöge, W.: *Niclas Hagrower: der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg i. B. 1931.
- Vos, D. de: *Hans Memling: das Gesamtwerk*, Stuttgart [u.a.] 1994.
- Wagner-Rieger, R.: *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. I. Teil: Oberitalien*, Graz, Köln 1956.
- Wagner-Rieger, R.: *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. II. Teil: Süd- und Mittelitalien*, Graz, Köln 1957.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Füssen«, in: *Antoniter-Forum 12* (2004), S. 52-72.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Marktoberdorf«, in: *Antoniter-Forum 13* (2005), S. 138-154.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Kaufbeuren«, in: *Antoniter-Forum 14* (2006), S. 91-112.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Kempten«, in: *Antoniter-Forum 15* (2007), S. 137-153.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Sonthofen«, in: *Antoniter-Forum 16* (2008), S. 61-85.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Mindelheim«, in: *Antoniter-Forum 17* (2009), S. 40-60.
- Wankmiller, K.: »Nachtrag zu den Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Füssen«, in: *Antoniter-Forum 18* (2010), S. 95-106.
- Wankmiller, K.: »Kapellen und Darstellungen des heiligen Antonius des Einsiedlers im Altlandkreis Memmingen«, in: *Antoniter-Forum 20-21* (2012), S. 89-116.
- Wentzel, H.: »Antoniter, Antoniusgilden«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I 1935, Sp. 742-747, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89632> [25.01.2018].
- Wentzel, H.: »Antoniuskreuz«, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I 1935, Sp. 747, in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89634> [25.01.2018].
- Westrem, S. D.: *The Hereford map. A transcription and translation of the legends with commentary*, Turnhout 2001.
- Wilson, S. (Hrsg.): *Saints and their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*, Cambridge 1983.
- Wolf, N.: *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Passau 1986.

- Wolff, A.: »Matthias Grünewald: Chronologischer Überblick«, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 260-262.
- Woltmann, A.: »Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), S. 257-262.
- Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001. Zonato, A.: *Itinerari di arte religiosa alpina. Valle di Susa*, Borgone Susa 2012.
- Zülch, W. K.: *Der historische Grünewald*, München 1938.



## Abbildungen

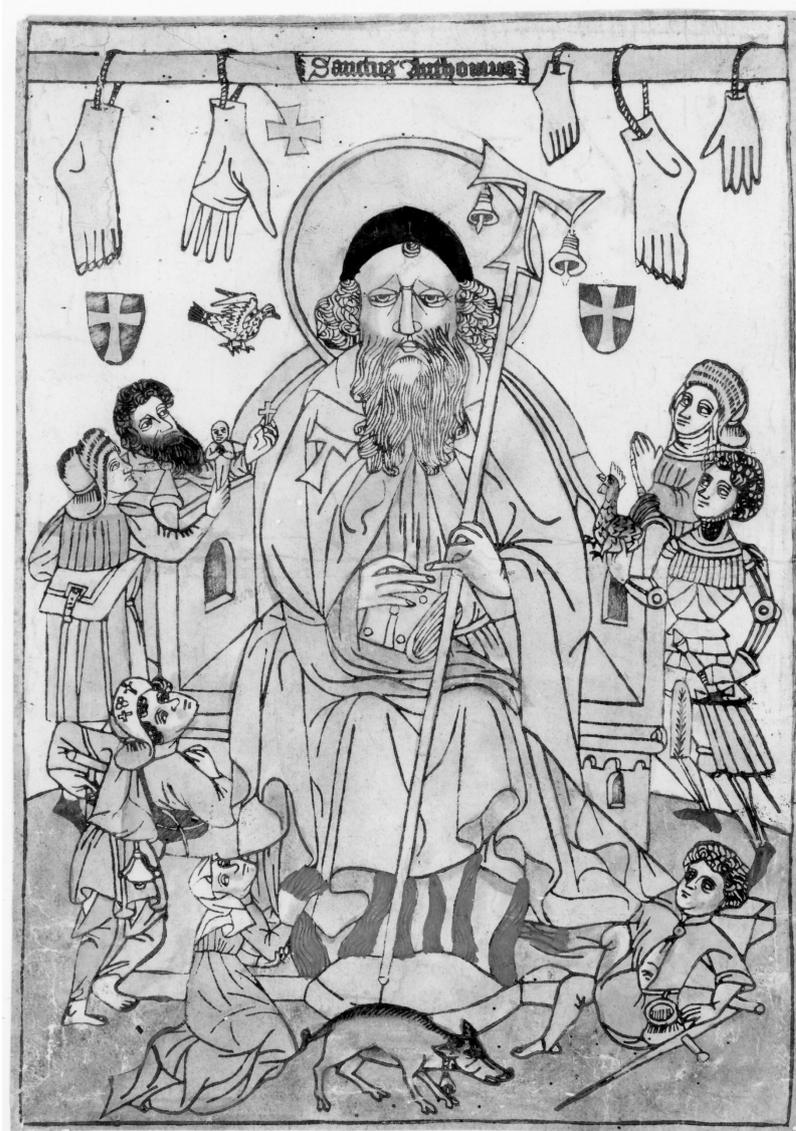


Abb. 1: »Hl. Antonius sitzend«, Holzschnitt, unbek. Dt., 1440-50, Staatliche Graphische Sammlung, München (SGSM: 118241 D).

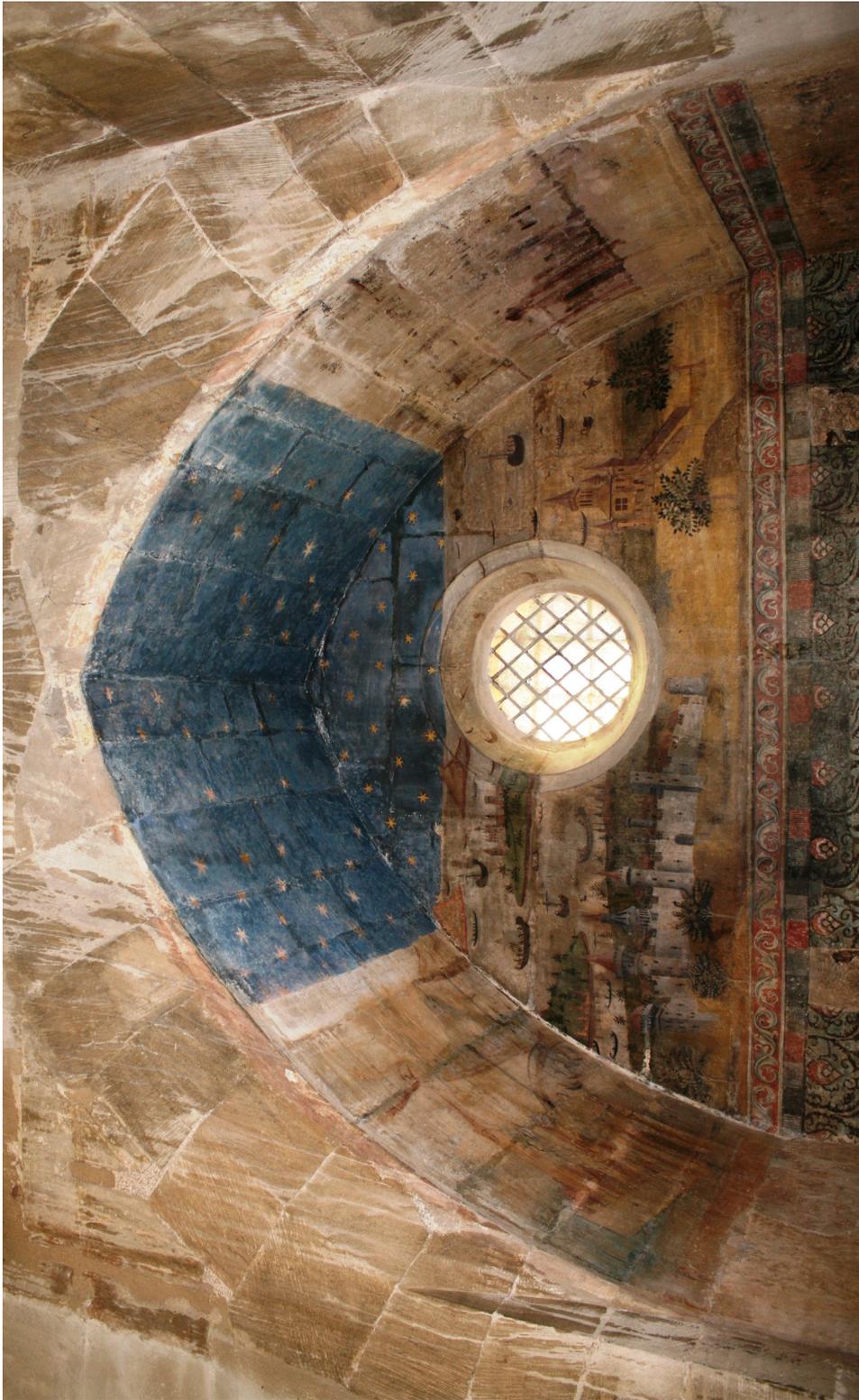


Abb. 2: »Hafenstadt« in der Trinitätskapelle, Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois, um 1460.

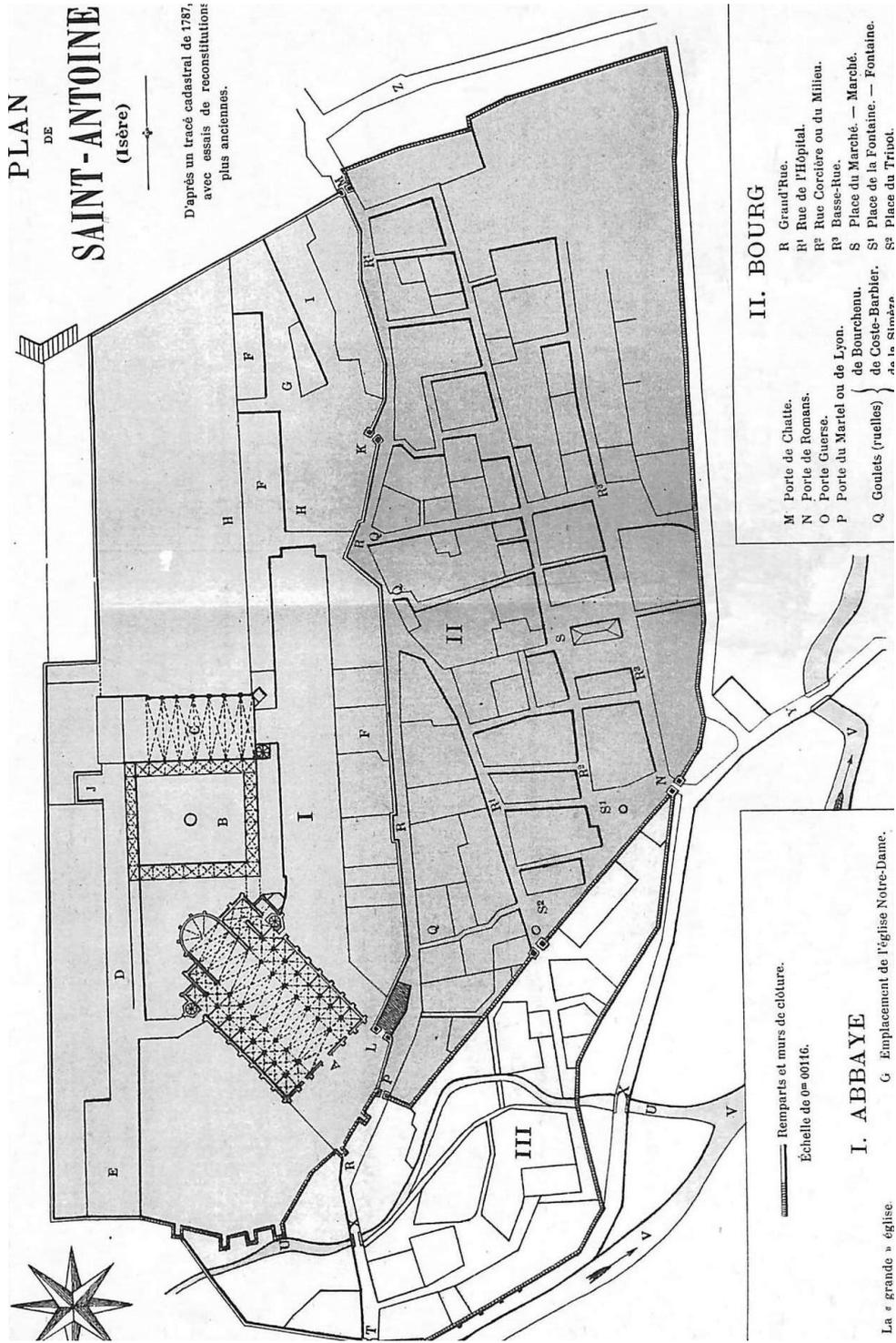


Abb. 3: Karte von Saint-Antoine-en-Viennois (1902).

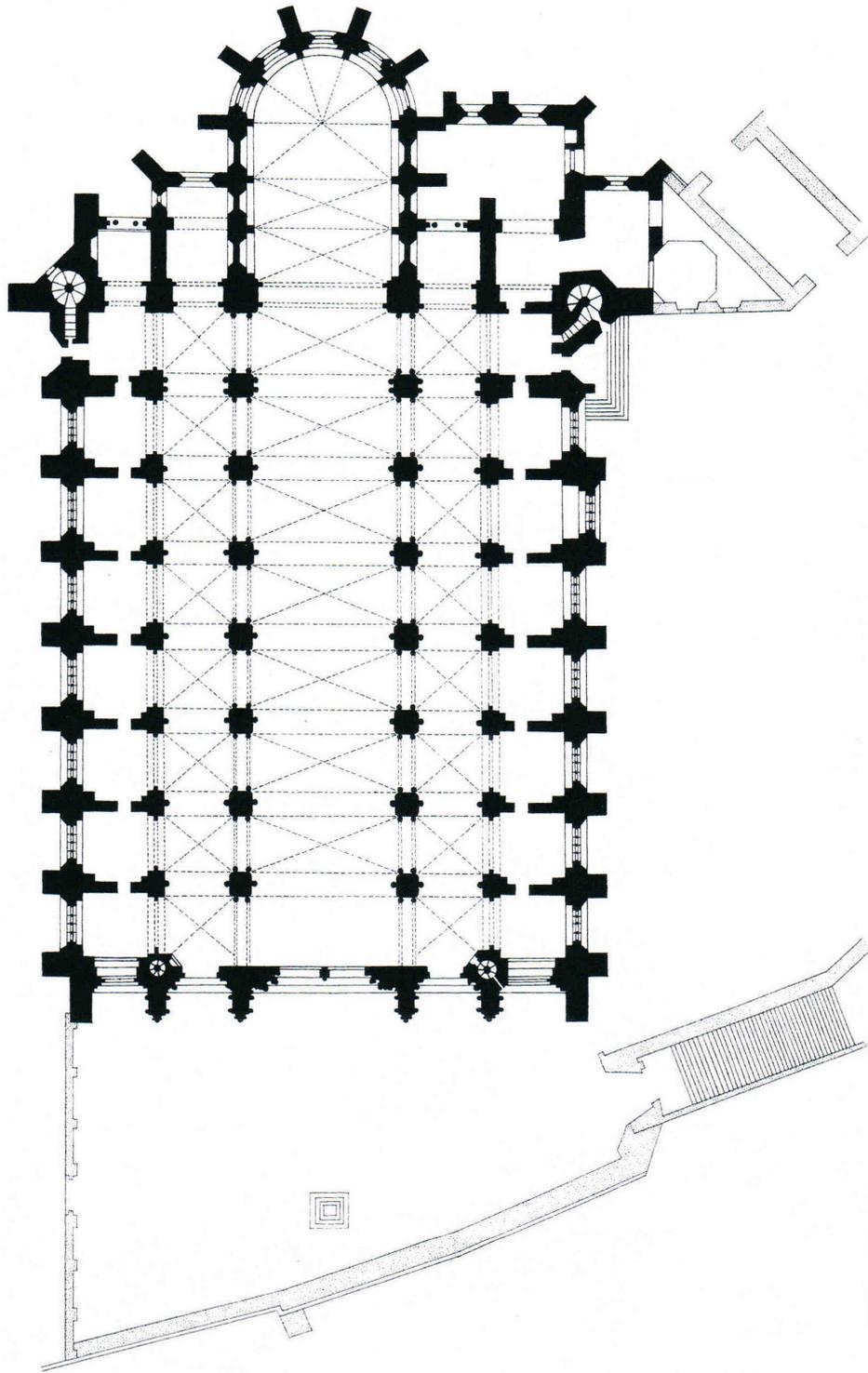


Abb. 4: Grundriss der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.

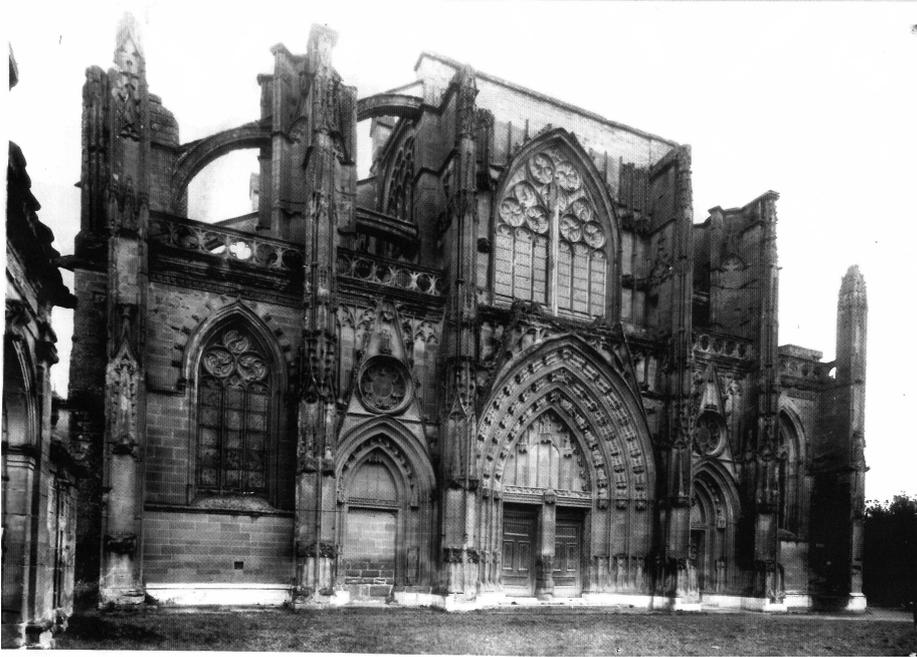


Abb. 5: Westportal der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 6: Südfassade der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 7: Westfassade der Saint-Maurice-Kathedrale, Vienne.

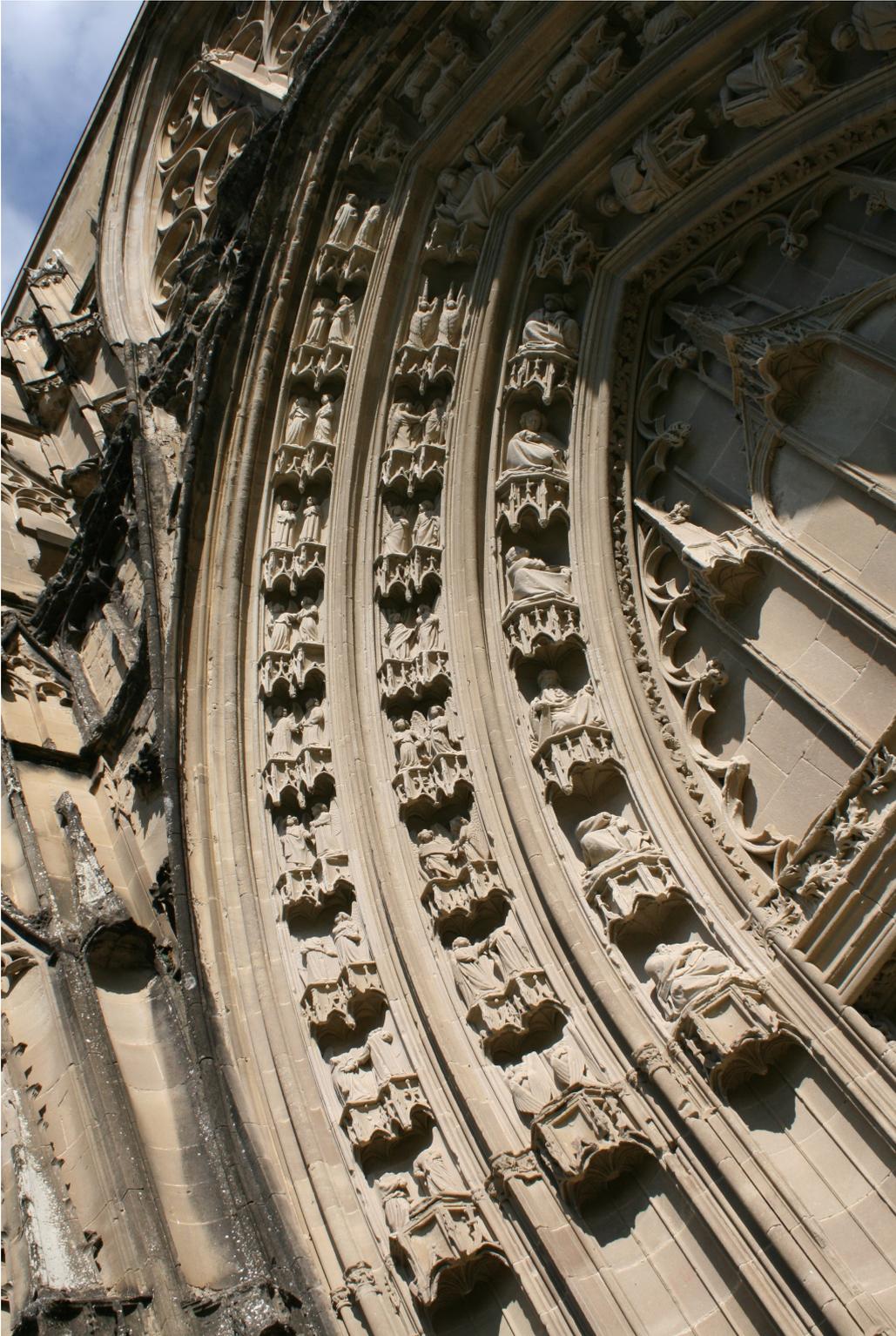


Abb. 8: Figuren der Westfassade der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 9: Der gegenwärtige Hochaltar der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 10: Apsis der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.

Plan de l'abbaye  
de Saint-Antoine.  
Dessin P.-Y. Carron, CPI.

- fin du XIII<sup>e</sup> s.
- après 1337
- seconde moitié  
du XIV<sup>e</sup> s.
- milieu du XV<sup>e</sup> s.

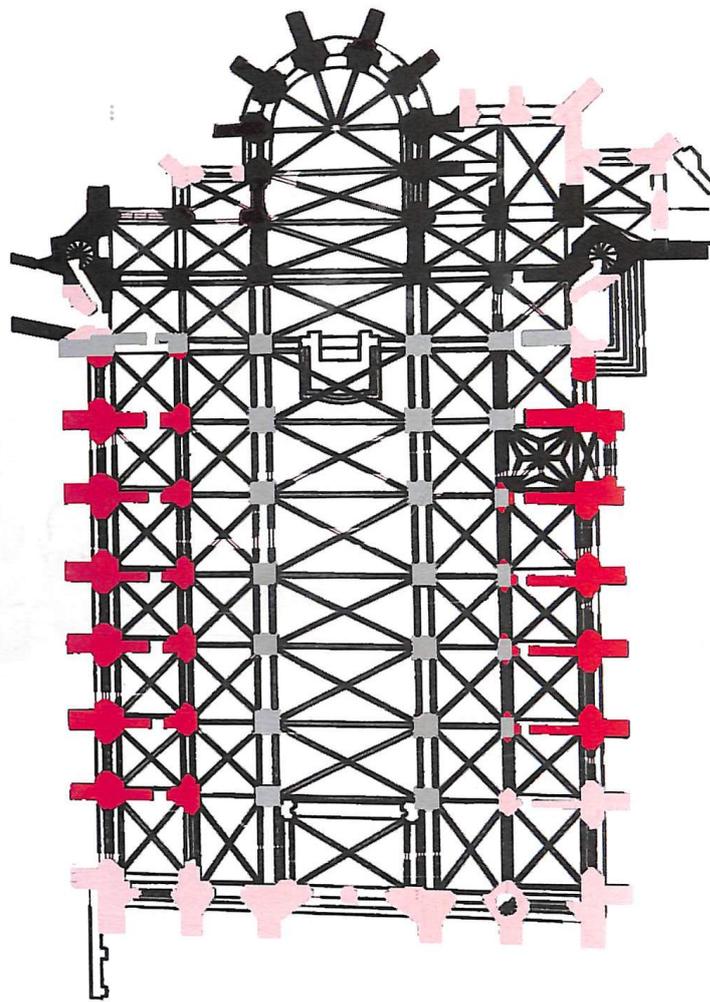
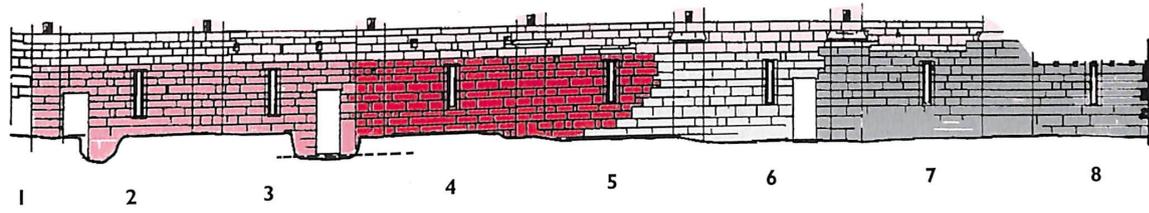
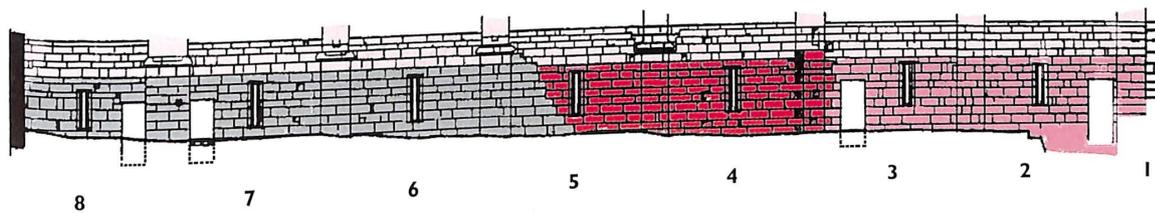


Abb. 11: Grundriss der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois, auf Basis von Mörteluntersuchungen aus den Jahren 1997 und 1998.

élévation sud



élévation nord

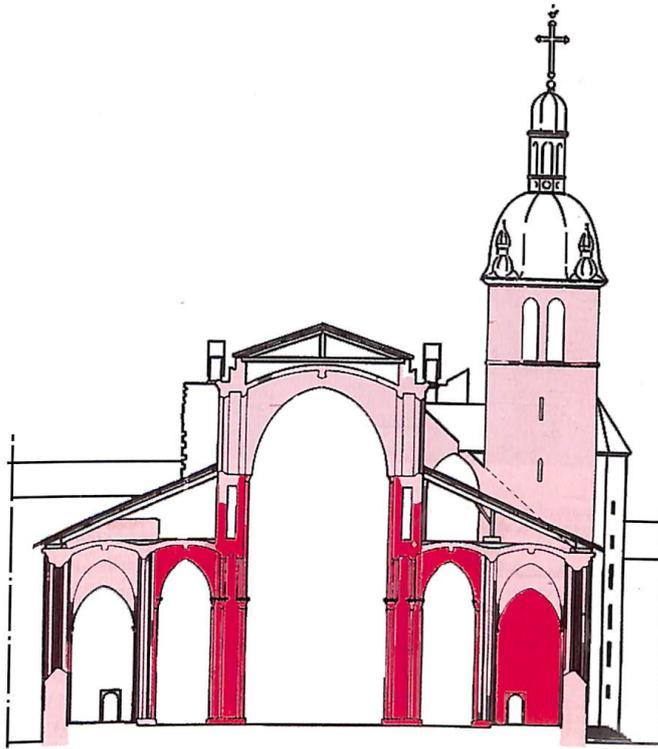


phases



0 1 5 m

Abb. 12: Aufriss der nördlichen und südlichen Wände der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois, auf Basis von Mörteluntersuchungen aus den Jahren 1997 und 1998.



une restauration qui provoque toujours, on le sait, la disparition ou l'altération d'une partie au moins d'entre eux.

**Le décor peint de l'abbatiale Saint-Antoine  
XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles**

Annick Ménard-Clavier

Si l'on en juge par les résultats d'une récente campagne de restauration et de sondages picturaux, l'état de conservation de l'église abbatiale qui

*Coupe transversale sur la septième travée.*  
Dessin P.-Y. Carron, CPI.

- Phase B (après 1337) : vaisseau central jusqu'au triforium et transept
- Phase C : clocher, collatéraux (bas-côtés et chapelles), partie haute de la nef

0 5 m

Abb. 13: Aufriss der siebten Spannweite auf Basis von Mörteluntersuchungen aus den Jahren 1997 und 1998.



Abb. 14: Siebte Kapelle an der südlichen Seite (Kapelle der Trinität) in der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 15: Spitzbogen der Ostwand in der Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 16: Jean Fouquet, »Die Trinität in der Glorie«, das Stundenbuch des Etienne Chevalier, 1453-56, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 17: Nische in der südlichen Wand der Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 18: Wachturm (?) in der »Hafenstadt«.



Abb. 19: Ummauerte Stadt, verschiedene Schiffe, Spiegelbild der Stadt auf der Wasseroberfläche und unterschiedliche Baumarten in der »Hafenstadt«.



Abb. 20: Ostwand der Nische in der »Hafenstadt«.



Abb. 21: Westwand der Nische in der »Hafenstadt«.



Abb. 22: Kirche mit einem Rundfenster in der »Hafenstadt«.



Abb. 23: Fischer in der »Hafenstadt«.

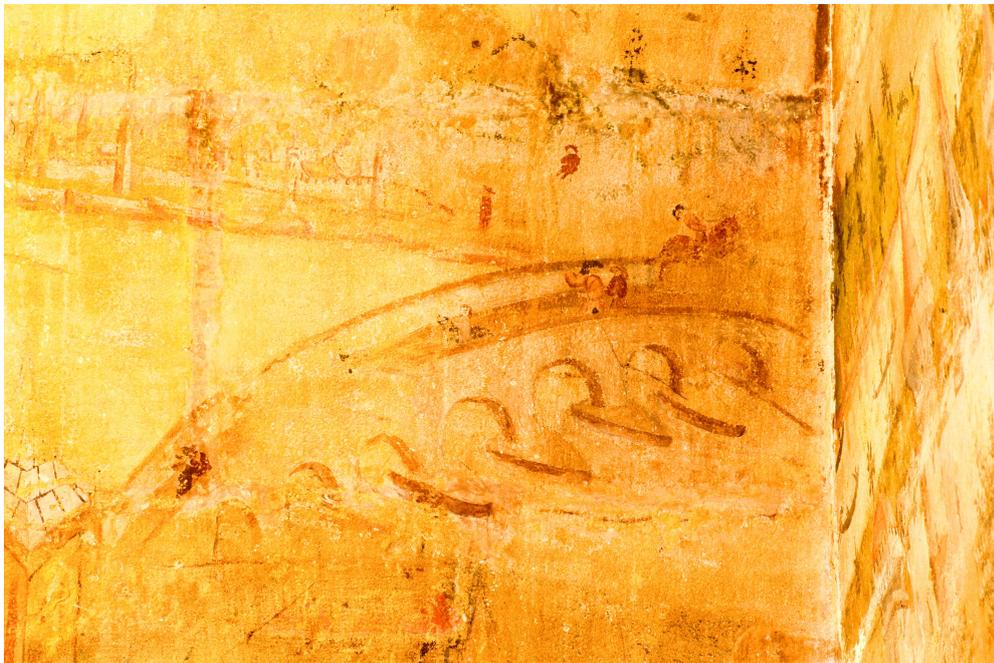


Abb. 24: Fußgänger auf der Brücke in der »Hafenstadt«.



Abb. 25: *Liber vitae sanctissimi anthonii*, Kolophon, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143., fol. 102v.



Abb. 26: *Liber vitae sanctissimi anthonii*, hl. Antonius und Teufelsmönch, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143, fol. 21r.



Abb. 27: *Liber vitae sanctissimi anthonii*, hl. Antonius und Teufelsmönch, Valletta, Malta Libraries, Cod. 1, fol. 21.



Abb. 28: *Liber vitae sanctissimi anthonii*, Jean de Montchenu schenkt dem hl. Antonius dem Großen den Kodex, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143, fol. 100v.



Abb. 29: Spuren an der Außenseite der Südwand der Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 30: Grabmal Ludwigs II. von Saluzzo, Chiesa di San Giovanni, Saluzzo.

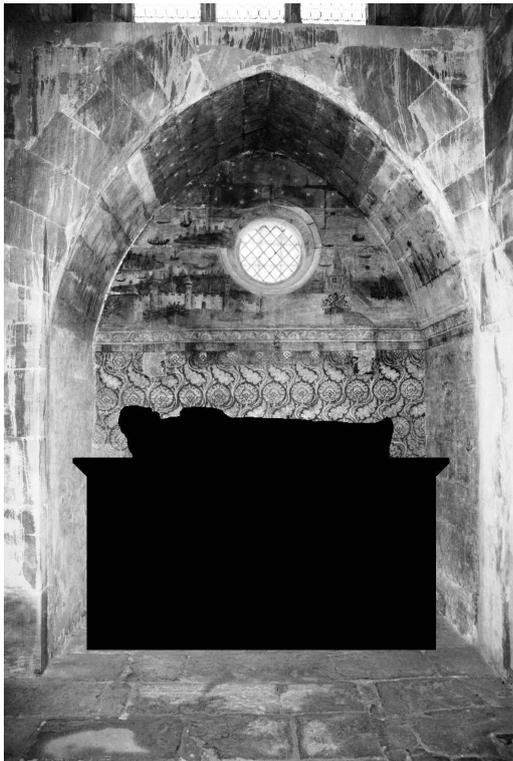


Abb. 31: Rekonstruktion des Grabmals von Jean de Montchenus d. Ä., Trinitätskapelle der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.



Abb. 32: Rand des Rundfensters der »Hafenstadt«.



Abb. 33: »Lebens des hl. Antonius«, Kapelle des hl. Paulus des Eremiten, Antoniter-Abteikirche, Saint-Antoine-en Viennois.

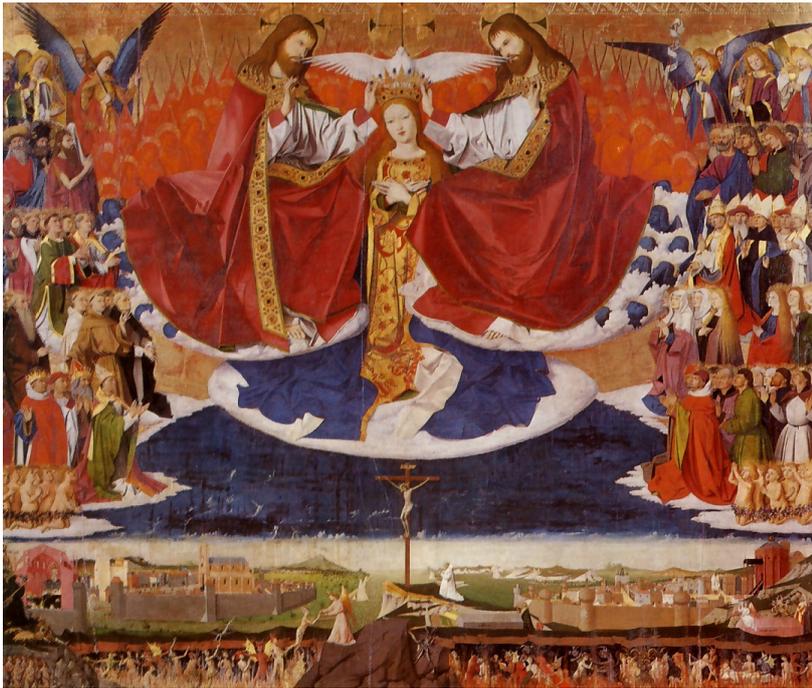


Abb. 34: Enguerrand Quarton, »Krönung Mariens«, 1454, Musée de l'Hospice, Villeneuve-lès-Avignon.



Abb. 35: Enguerrand Quarton, »Die Pietà von Villeneuve-lès-Avignon«, um 1455(?), Musée National du Louvre, Paris.



Abb. 36: Antonius-Kloster, Ägypten.



Abb. 37: Hereford-Karte, Dom von Hereford, Hereford, um 1300.



Abb. 38: Hans Memling, »Passion Christi«, um 1480, Galleria Sabauda, Turin.

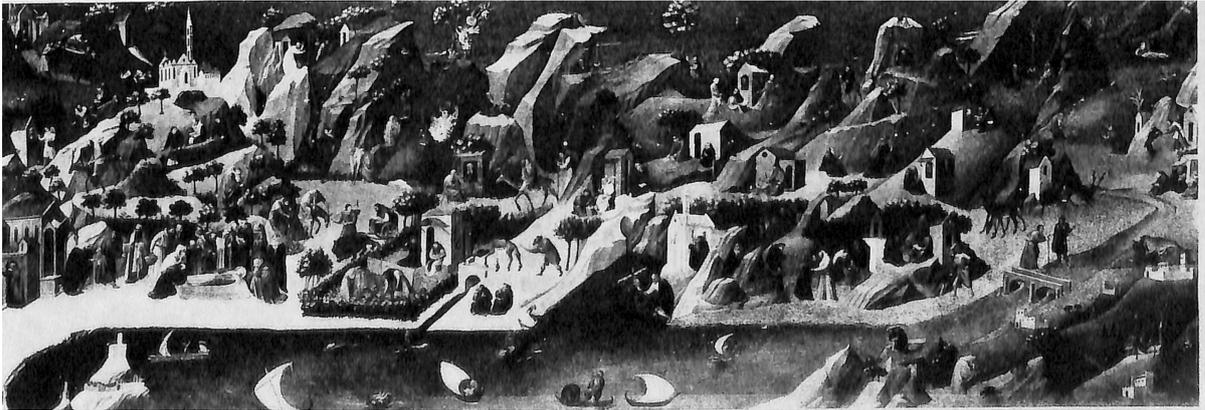


Abb. 39: Florentiner-Schule, »Thebaid«, 1425-35, Uffizien, Florenz.

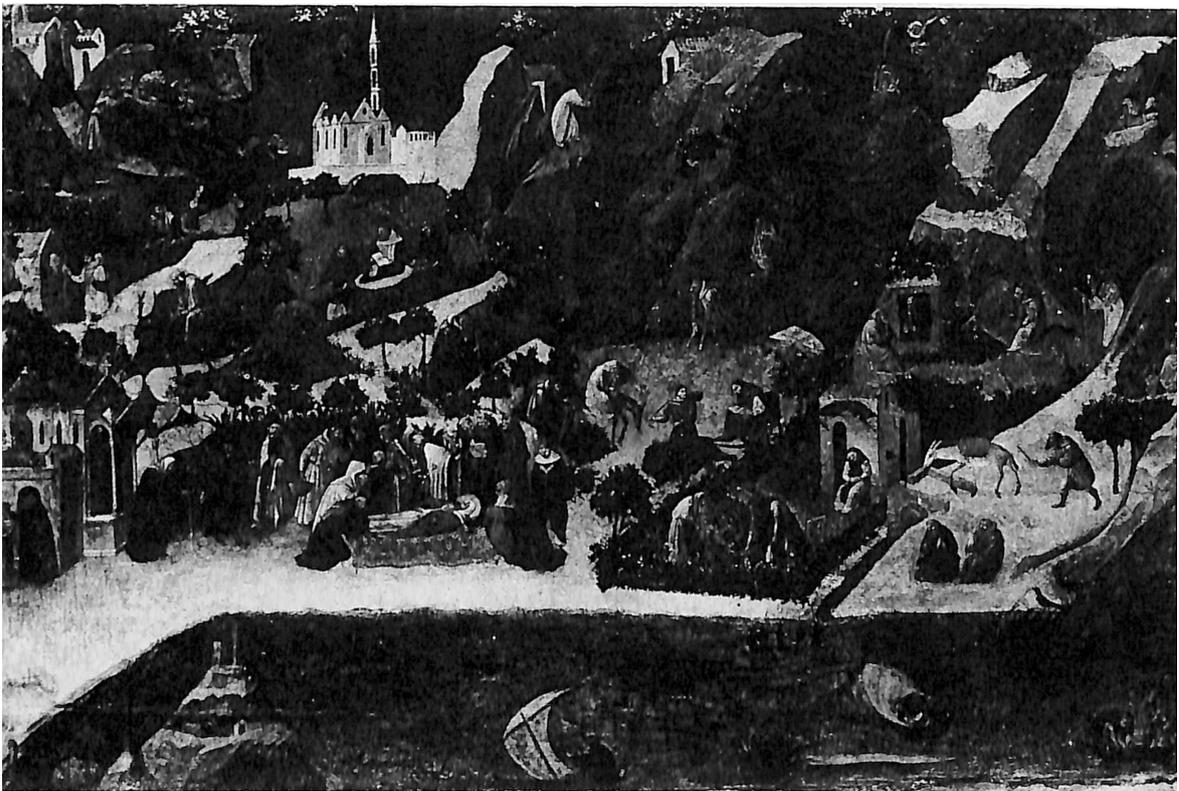


Abb. 40: Florentiner-Schule, »Thebaid« (Fragment), 1425-35, Museum of Fine Arts, Budapest.



Abb. 41: *Liber vitae sanctissimi anthonii*, »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus«, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 143, fol. 87.



Abb. 42: »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus«, Südwand der Apsis, Präzeptoreikirche in Ranverso.



Abb. 43: »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus«, Isenheimer Altar, 1513-15, Musée d'Unterlinden, Colmar.

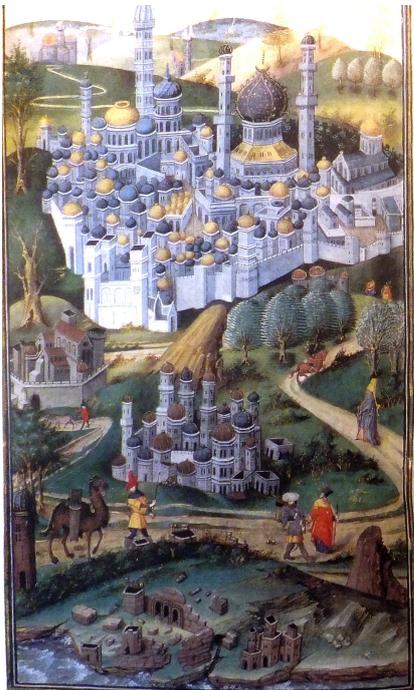


Abb. 44: Guillaume Adam, Jerusalem-Aufsicht, Miniatur, aus: Bertrandon de la Brocquière: *Avis pour faire le passage d'outre-mer*, 1458, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. fr. 9087, Bl. 85v.



Abb. 45: Hektor Müllich, Darstellung des Heiligen Grabes mit dem auferstehenden Christus, kolorierte Federzeichnung, aus: Georg Müllich: handschriftlicher Pilgerbericht, 1449-50, Universitätsbibliothek Gießen, Ms. 813, fol. 292v.



Abb. 46: Jacquemart de Hesdin, »Flucht nach Ägypten«, vor 1402, aus: »Les Très Belles« Heures des Jean de Berry (Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel, Ms. 11060).

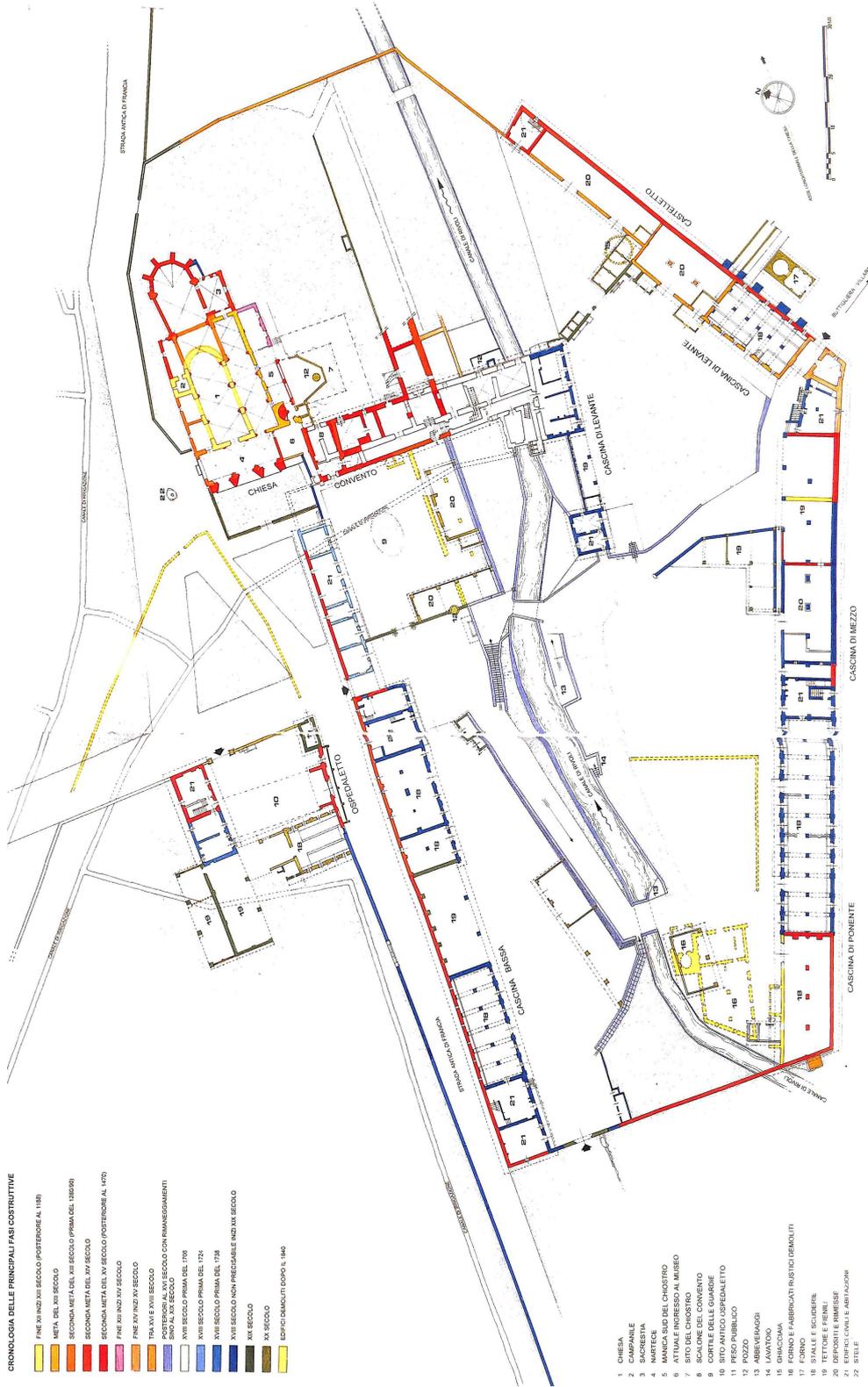


Abb. 47: Plan der Antoniter-Generalpräzepterei von Ranverso.



Abb. 48: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Westfassade.

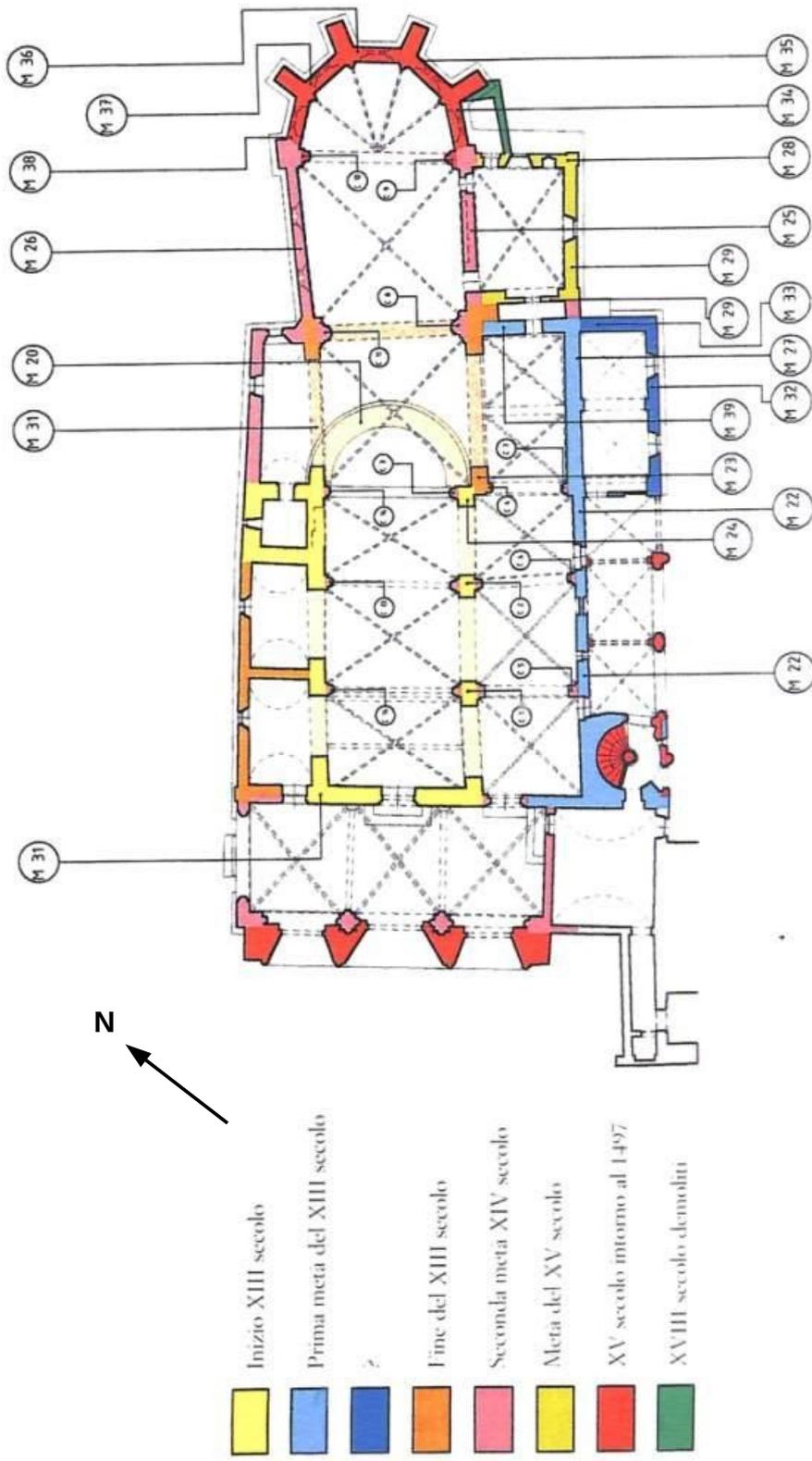


Abb. 49: Plan der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso.



Abb. 50: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Mittelschiff von der westlichen Seite.



Abb. 51: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Oberteil der Westfassade.



Abb. 52: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Seitenansicht des Wimpergs auf der Westfassade.

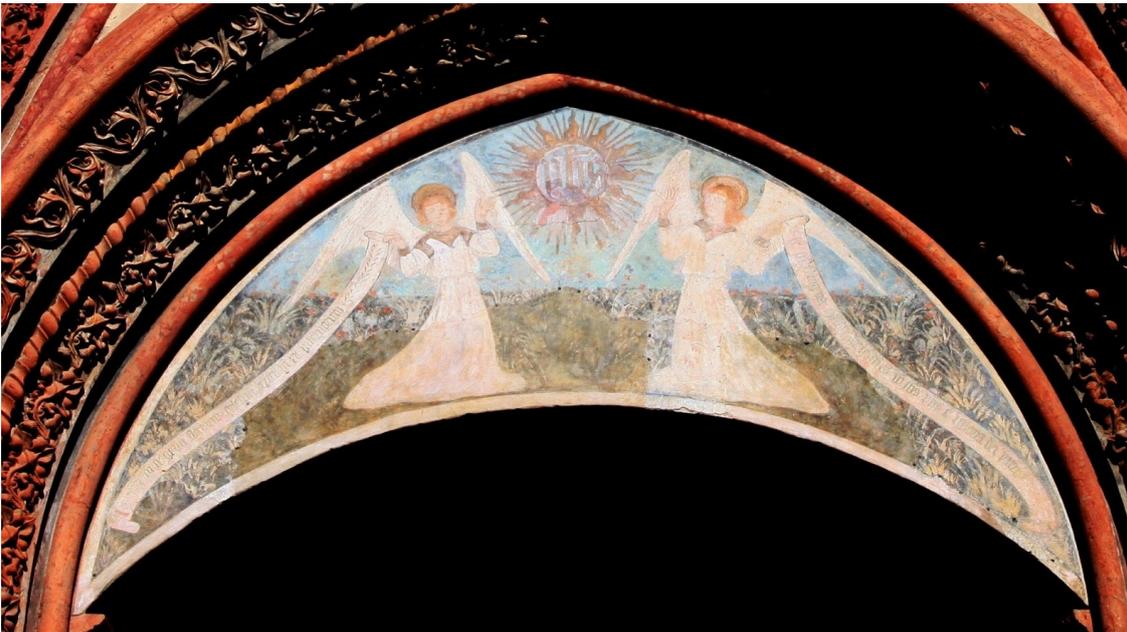


Abb. 53: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: mittleres Tympanum der Westfassade.



Abb. 54: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: linkes Tympanum der Westfassade.

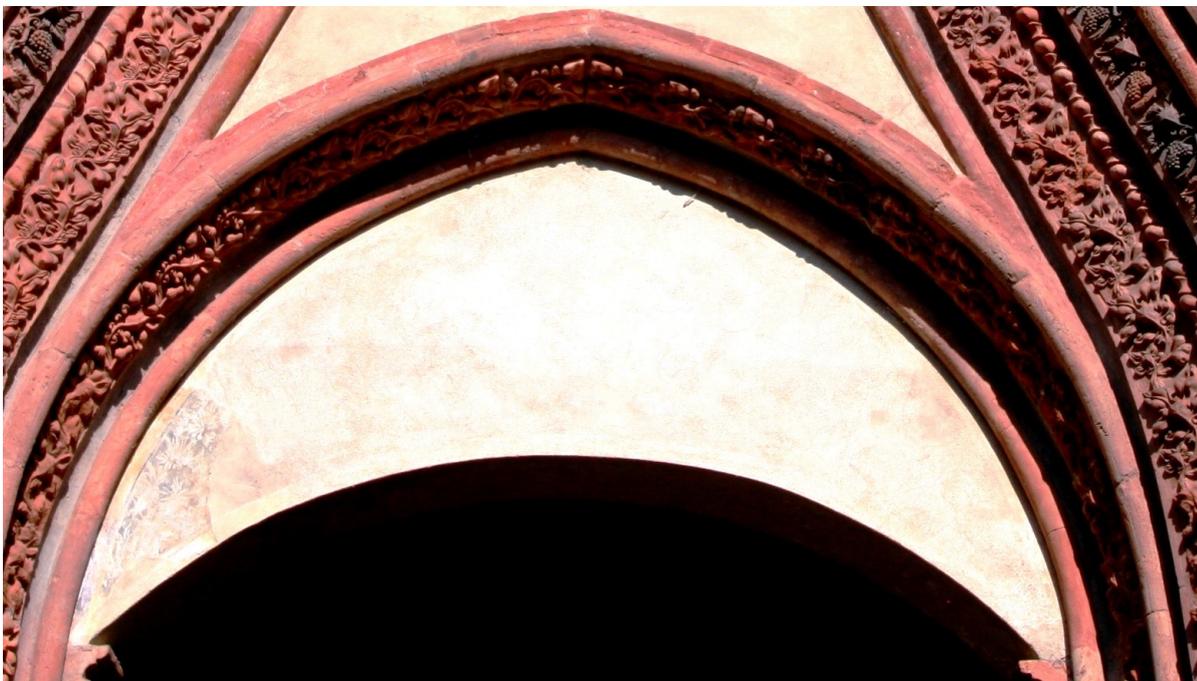


Abb. 55: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: rechtes Tympanum der Westfassade.



Abb. 56: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: zentraler Wimperg der Westfassade.



Abb. 57: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Terrakottafriese.



Abb. 58: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Freskenmalerei auf der Westfassade.



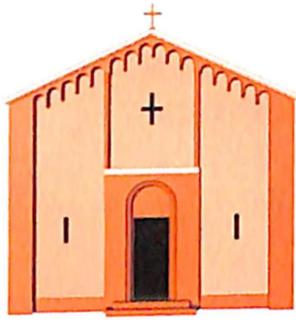
Abb. 59: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Grenze zwischen dem mittleren und dem unteren Teil der Westfassade.



Abb. 60: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: Mittlerer Bereich der Westfassade.



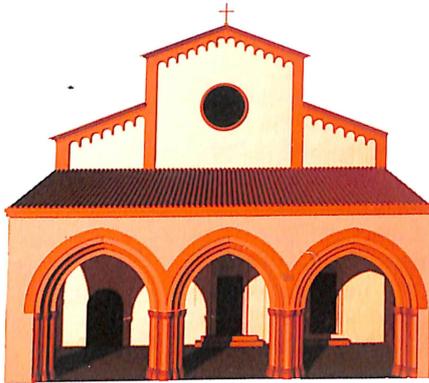
Abb. 61: Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: „T“ auf der Westfassade.



(1)



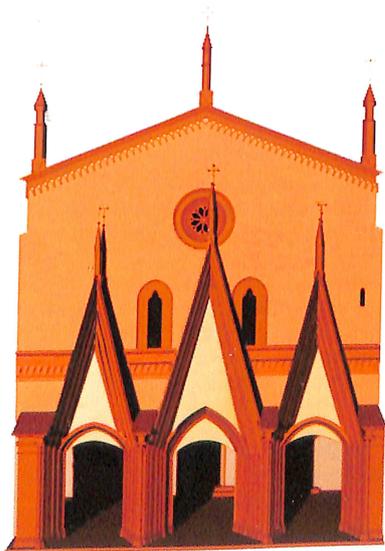
(2)



(3)



(4)



(5)



(6)

Abb. 62: Bauphase der Antoniter-Präzeptoreikirche von Ranverso: (1) Ende 12. Jhd., (2) erste Hälfte 13. Jhd., (3) 14. Jhd., (4) 15. Jhd., (5) Ende 15. Jhd., (6) Anfang 16. Jhd.

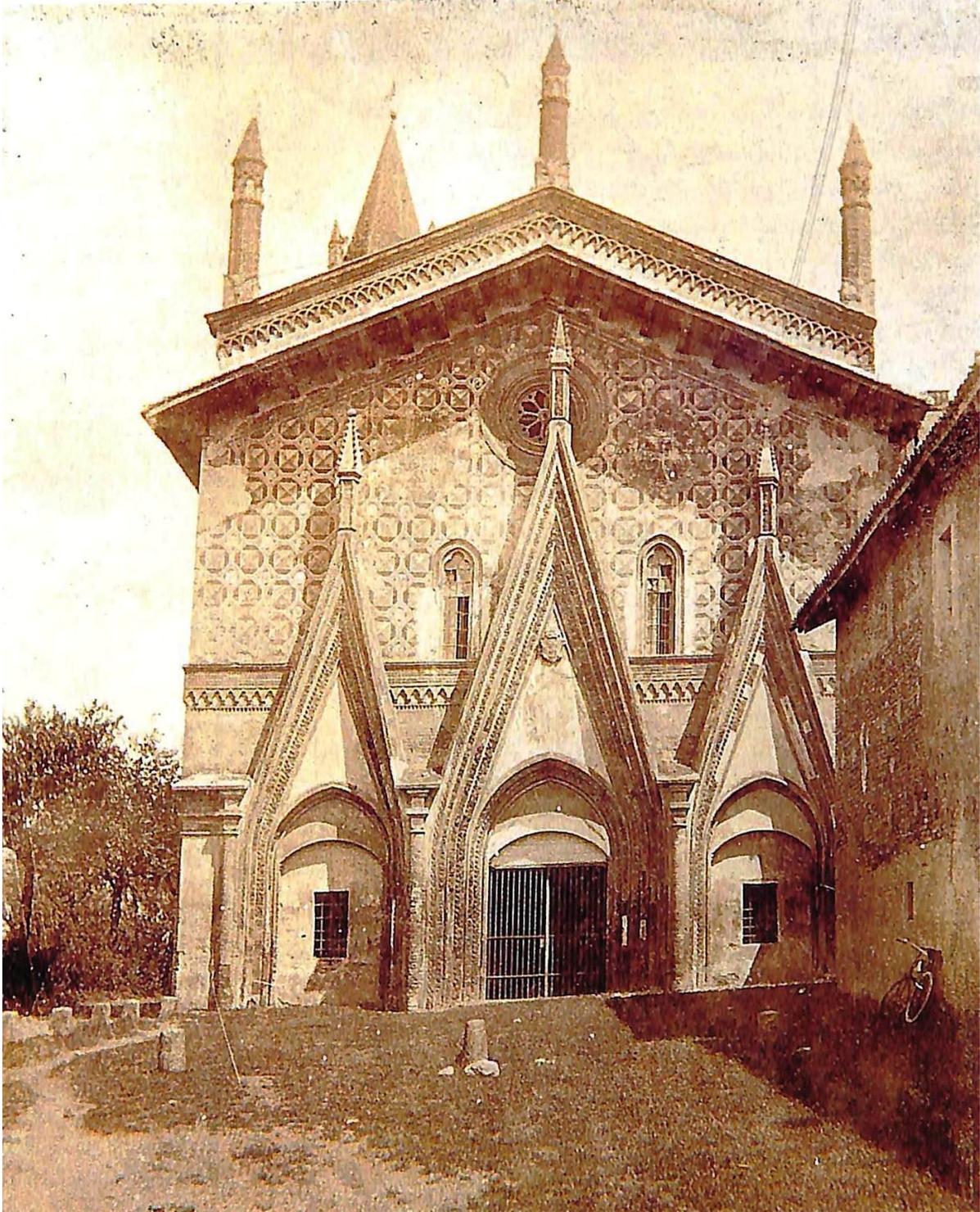


Abb. 63: Foto der Westfassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von Pia (1887), Stiftung R. Brayda.



Abb. 64: Aquarell der Westfassade der Antoniter-Präzeptoreikirche von de Gubernatis (1798), Fondo de Gubernatis, DG 84.

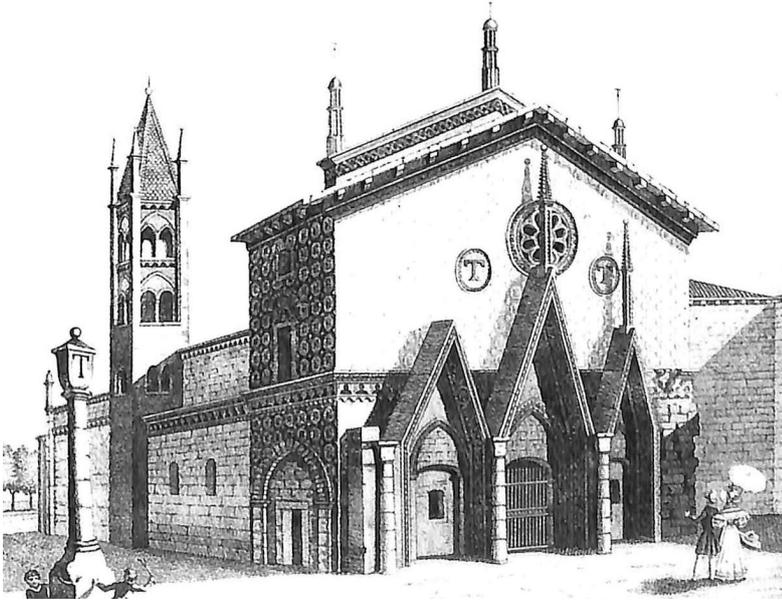


Abb. 65: Radierung der Antoniter-Präzeptoreikirche in Ranverso von Maina (ca. 1840), Privatbesitz.

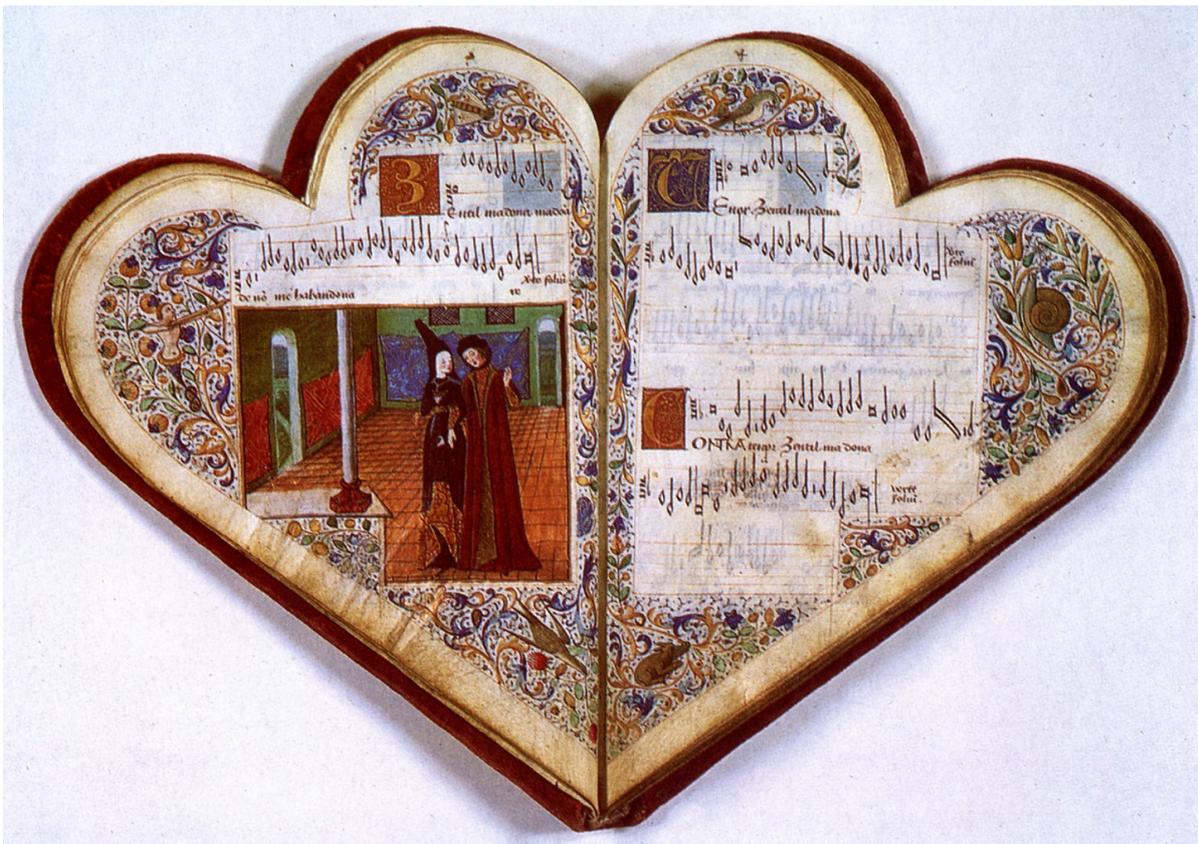


Abb. 66: Codex »Liederbuch Jean de Montchenus«, Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Rothschild, MS 2973, fol. 3 v<sup>o</sup>.

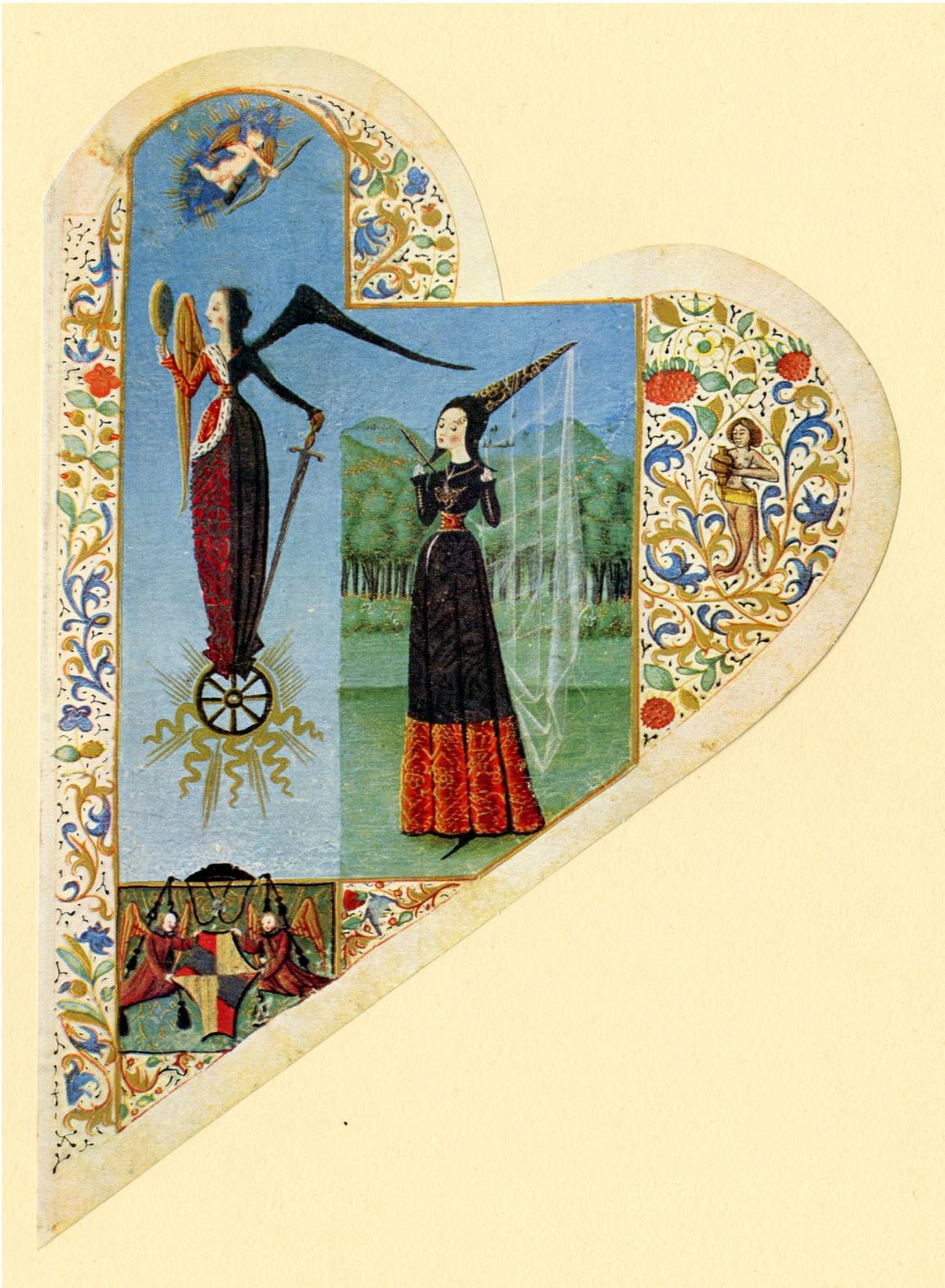


Abb. 67: Codex »Liederbuch Jean de Montchenus«, Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Rothschild, MS 2973, fol. 1.

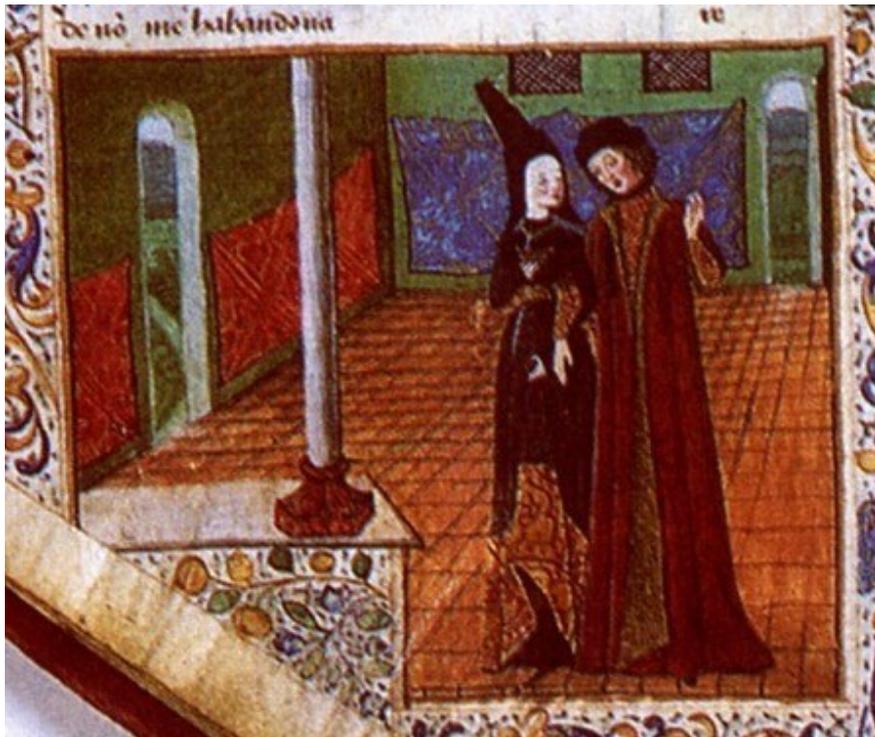


Abb. 68: Codex »Liederbuch Jean de Montchenus«: Dame und junger Mann, Paris, Bibliothèque nationale de France, Coll. Rothschild, MS 2973 fol. 3 V°.

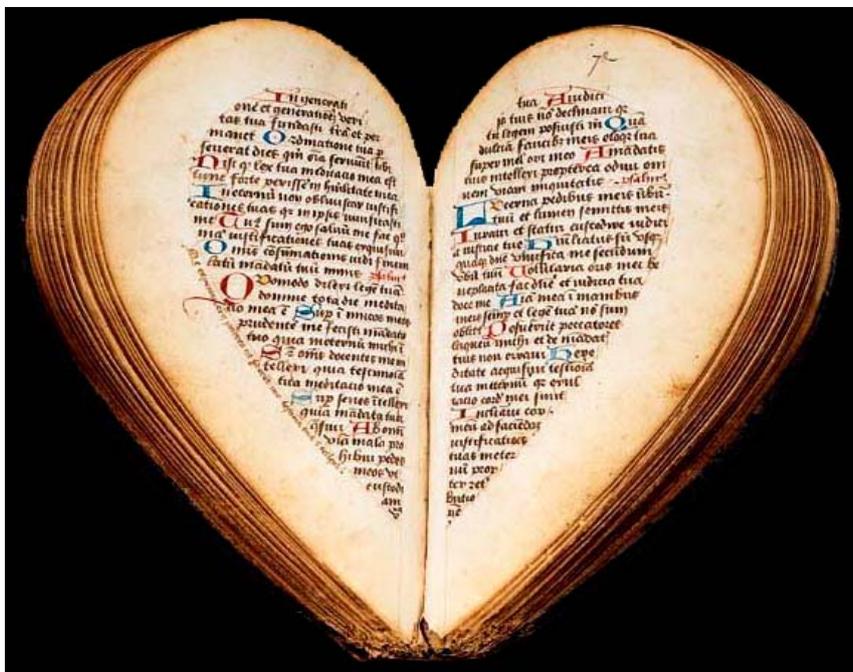


Abb. 69: Stundenbuch von Amien, Paris, Bibliothèque nationale de France, f. 29.



Abb. 70: Meister von Saint Gudule, »Porträt eines Mannes«, um 1480, National Gallery, London.

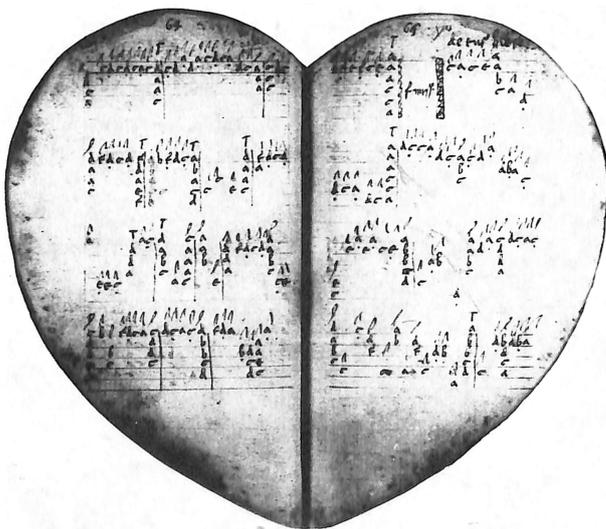


Abb. 71: Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms.1144.



Abb. 72: Herzcodex von Kopenhagen, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Thott 1510 4<sup>o</sup>.



Abb. 73: Westfassade des Doms von Siena.



Abb. 74: Westfassade des Doms von Orvieto.

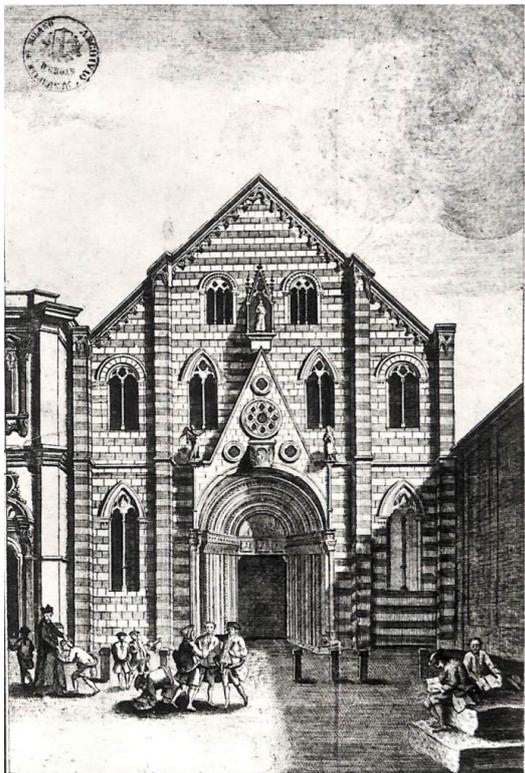


Abb. 75: Westfassade der Chiesa di Santa Maria di Brea von Mailand (Zeichnung von Cassina/ gedruckt von Giulini).



Abb. 76: Collegiate di Santa Maria della Scala in Chieri.



Abb. 77: Gesimse der Collegiate di Santa Maria della Scala in Chieri



Abb. 78: Rechte Fassadenfläche der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri.



Abb. 79: Rechtes Tympanum der Westfassade der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri.



Abb. 80: Hauptportal der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri.



Abb. 81: Hauptportal der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri.



Abb. 82: Turmpyramide der Collegiata di Santa Maria della Scala in Chieri.

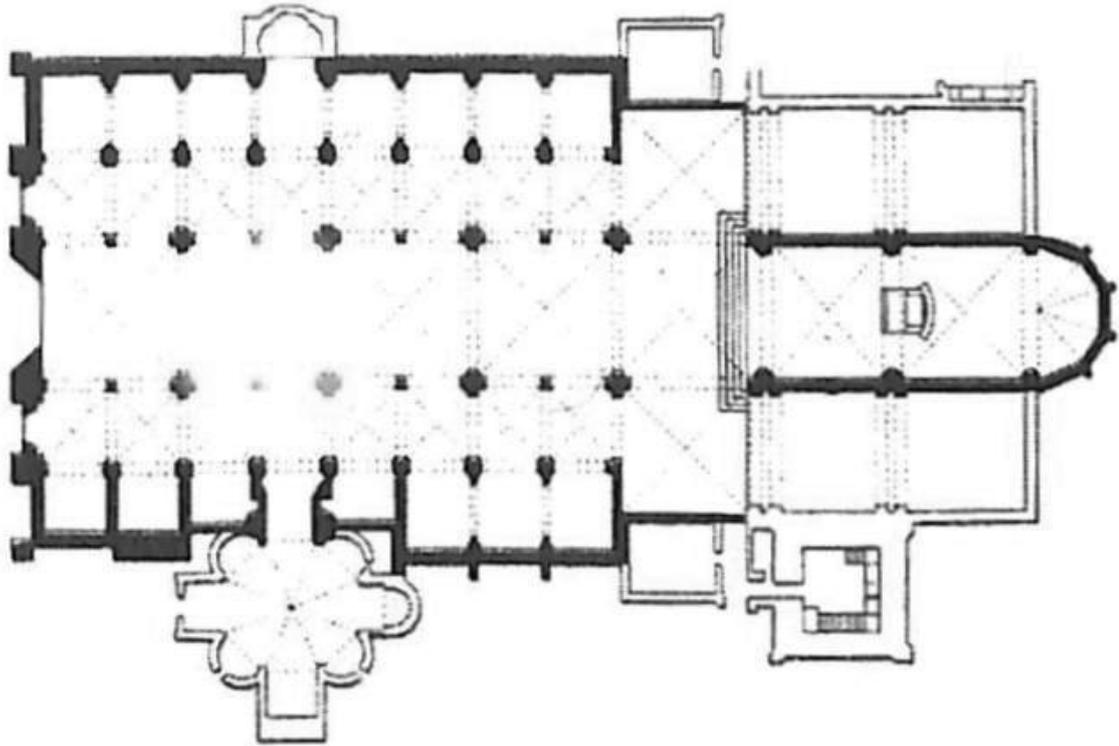


Abb. 83: Ursprünglicher Plan der *Collegiata di Santa Maria della Scala* in Chieri vor dem Umbau.

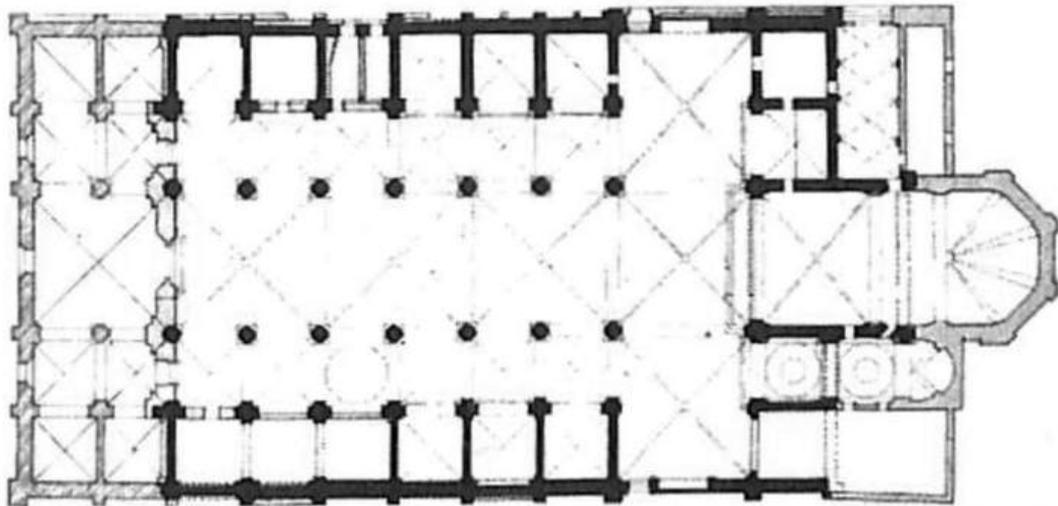


Abb. 84: Plan der *Collegiata di Santa Maria del Carmine* in Mailand.



Abb. 85: Fassade der *antica parrocchiale di Santi Filippo e Giacomo* in Verzuolo.



Abb. 86: Tympanun und Wimperg der *antica parrocchiale di Santi Filippo e Giacomo* in Verzuolo.



Abb. 87: Westfassade der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana.



Abb. 88: Linkes Kapitell der Westfassade der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana.



Abb. 89: Rechtes Kapitell der Westfassade der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana.



Abb. 90: Tympanum über dem Portal der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana.



Abb. 91: hölzerne Fiale über dem Wimperg der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana.



Abb. 92: Fotografie der Westfassade der *Parrocchiale di San Giovanni* in Avigliana im Jahr 1882.



Abb. 93: Chiesa di San Francesco in Cuneo.



Abb. 94: Gesimse der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo.



Abb. 95: Pilaster der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo.



Abb. 96: Relieferter Baluster der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo.



Abb. 97: Inschrift auf dem Türsturz der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo.

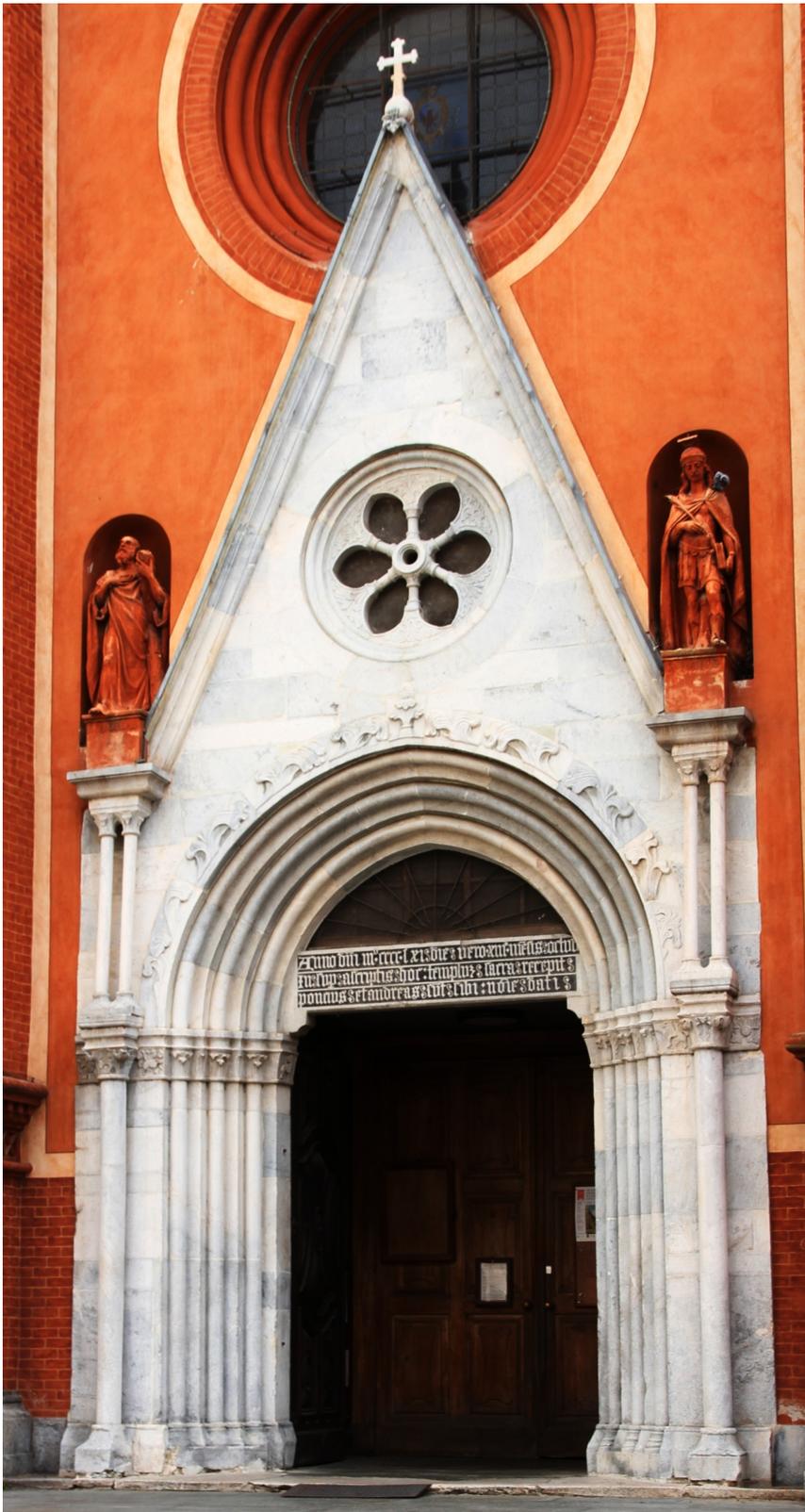


Abb. 98: Portal der *Chiesa parrocchiale dei Santi Andrea e Ponzio* in Dronero.

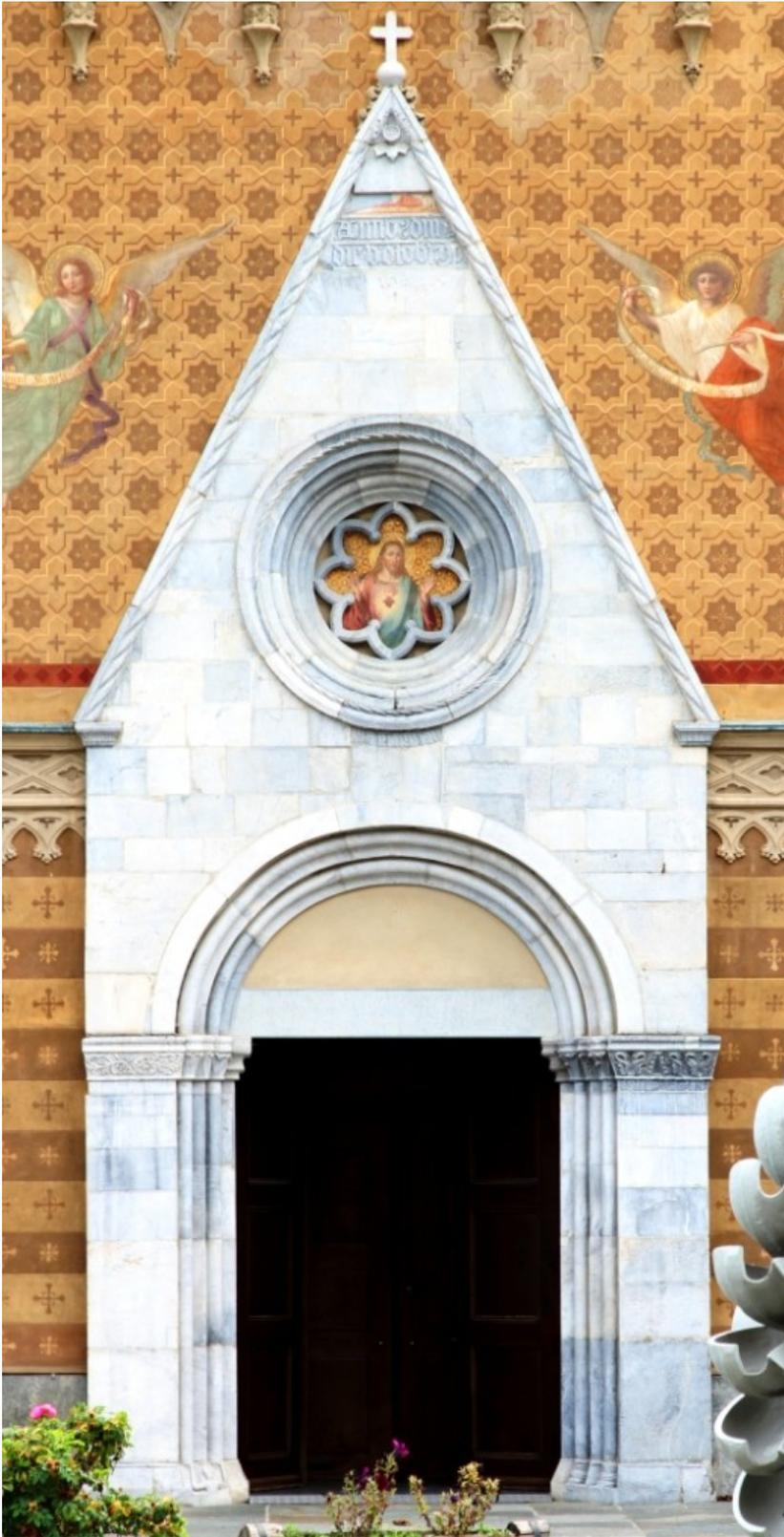


Abb. 99: Portal der *Chiesa parrocchiale dei Santi Cosma e Damiano* in San Damiano Macra.



Abb. 100: Fotografie der *Chiesa di San Francesco* in Cuneo aus dem 19. Jhd. vor der Restaurierung.



Abb. 101: Fassade der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.

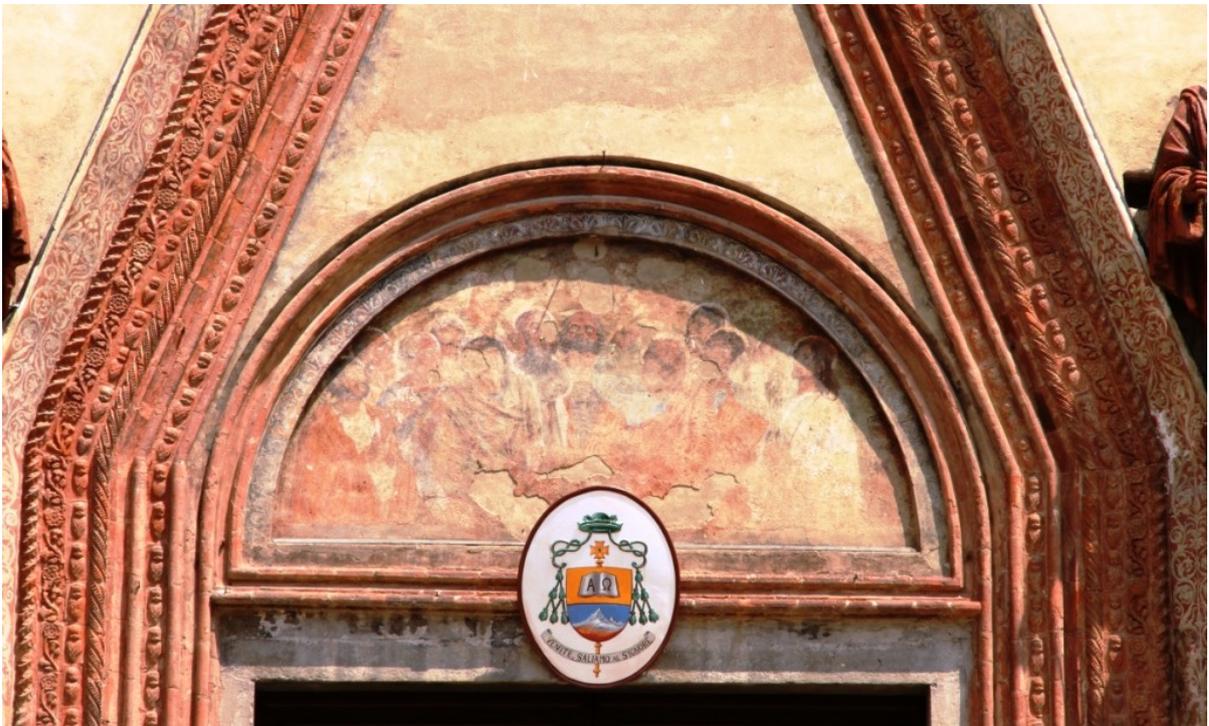


Abb. 102: Zentraler Wimperg und das Portal der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.



Abb. 103: Ziegelfriese am zentralen Wimberg der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.



Abb. 104: Wappen von Saluzzo an der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.



Abb. 105: Rosenfenster der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.

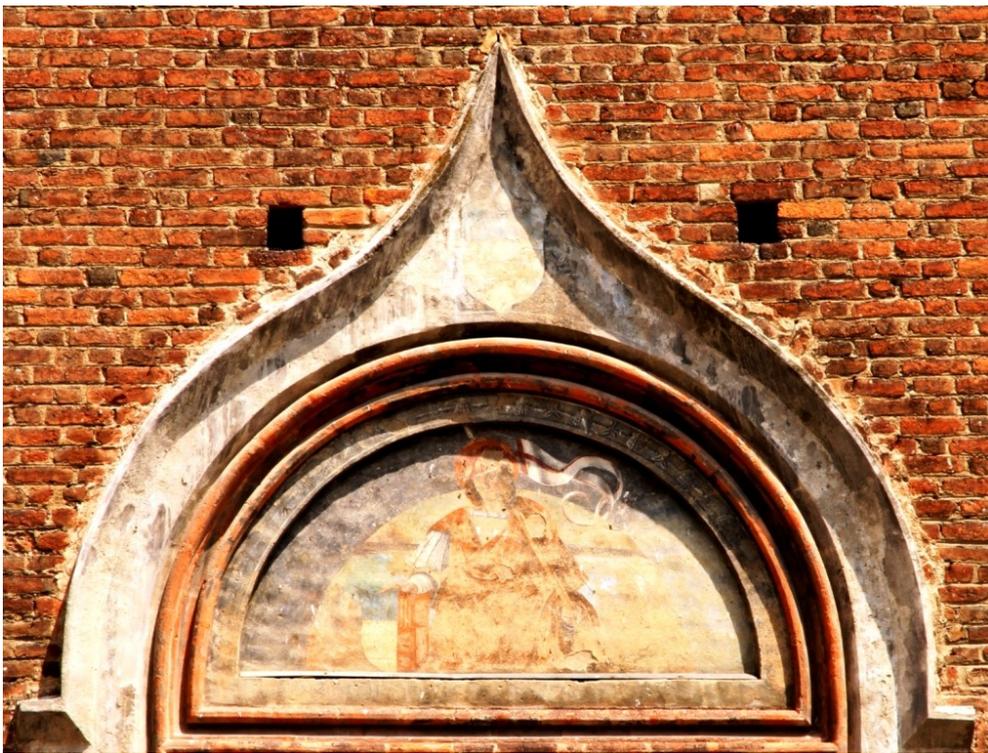


Abb. 106: Der »hl. Christophorus« auf dem rechten Tympanum der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.



Abb. 107: Der »hl. Constantius« auf dem linken Tympanum der der *Cattedrale di Maria Vergine Assunta* in Saluzzo.



Abb. 108: *Collegiata dei Santi Pietro e Orso* in Aosta.



Abb. 109: Oberteil der Fassade der *Collegiata dei Santi Pietro e Orso* in Aosta.



Abb. 110: Tympanum über dem Portal der *Collegiata dei Santi Pietro e Orso* in Aosta.



Abb. 111: Fotografie der Fassade der *Collegiata dei Santi Pietro e Orso* in Aosta vom Ende des 19. Jhd. vor der Restaurierung.



Abb. 112: Westfassade der Kathedrale St. Jean, Lyon.

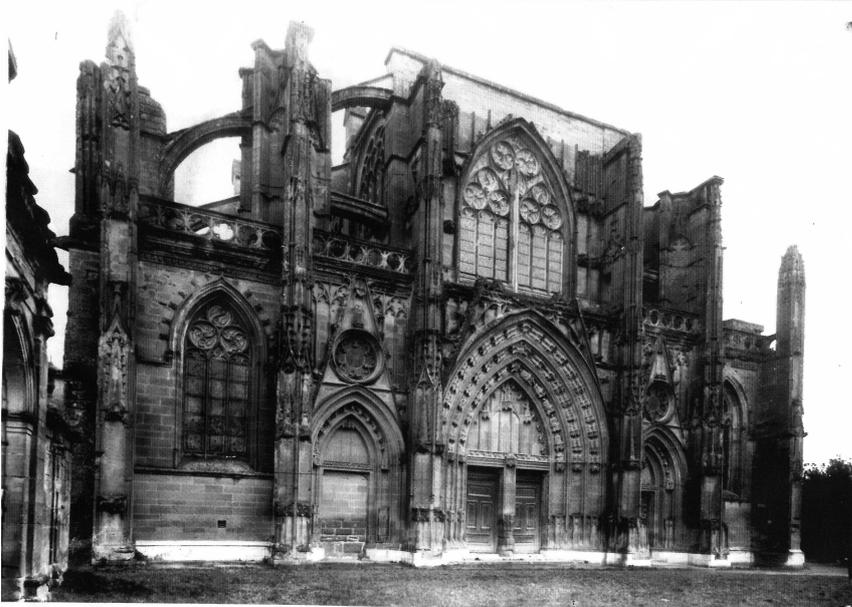


Abb. 113: Westfassade der Antoniter-Abteikirche, Saint-Antione-en Viennois.



Abb. 114: Westfassade der Saint-Maurice-Kathedrale, Vienne.

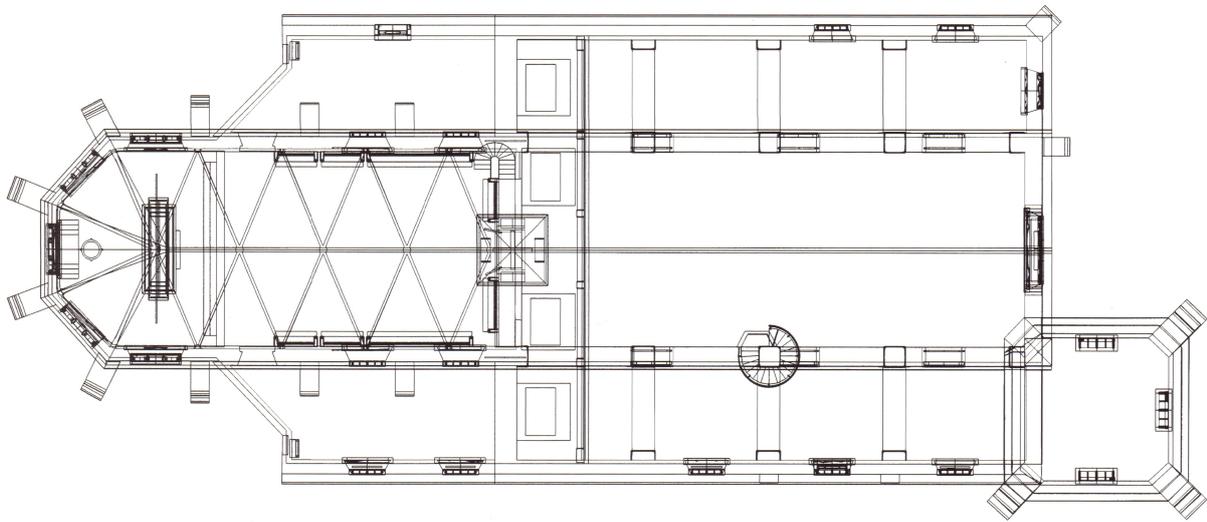
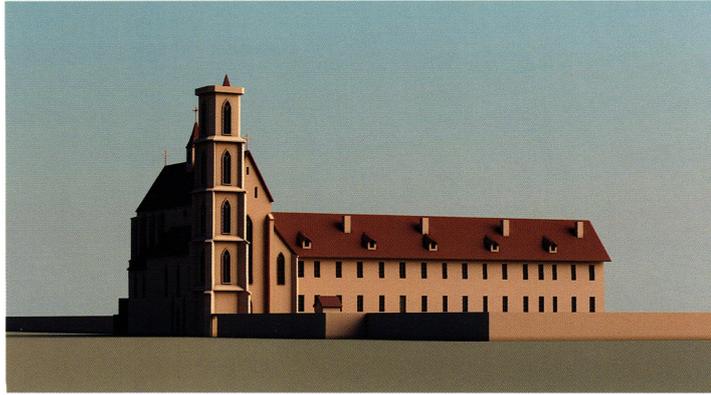


Abb. 115: 3D-Rekonstruktion der Kirche und Klostergebäude in Isenheim nach den Grabungsplänen von Pierre Brunel (oben), Grundriss der Kirche der Antoniter in Isenheim, rekonstruiert nach Archivdokumenten und Grabungsplänen von Pierre Brunel (unten).

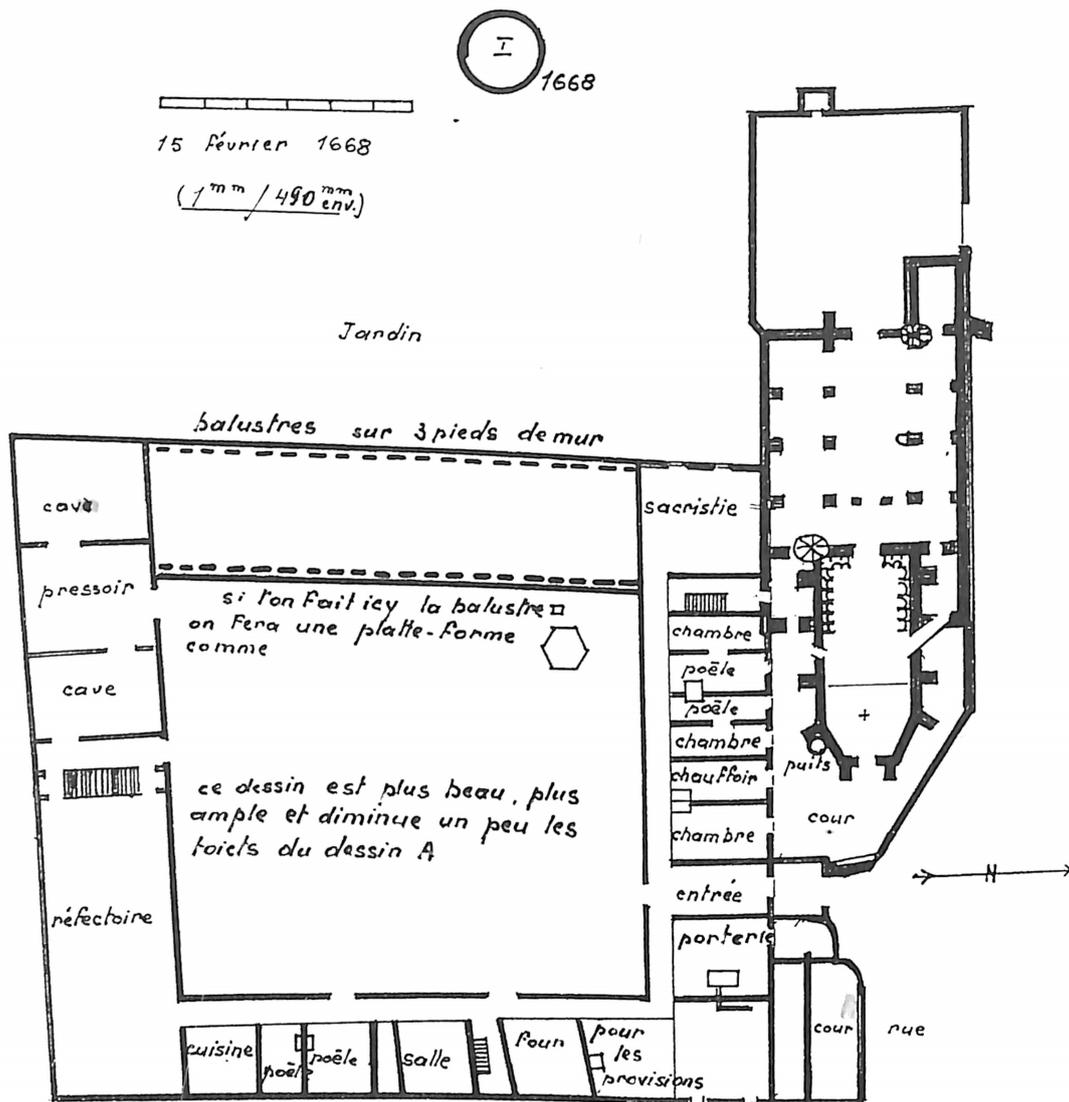


Abb. 116: Plan der Isenheimer Anlage von 1668. Es sind mehrere Pläne aus dem Jahr 1668 erhalten. Clementz geht davon aus, dass diese den Zustand zum Ende der Amtszeit von Guersi ausreichend wiedergeben, da nach diesem kein weiterer Ausbau erfolgte.



Abb. 117: Niklaus von Hagenau, Stifterfigur zu Füßen des hl. Augustinus im Antonitergewand (Detail) Schreinskulptur des Isenheimer Altars, Lindenholz, Fassung um 1512-16, Musée d'Unterlinden, Colmar.

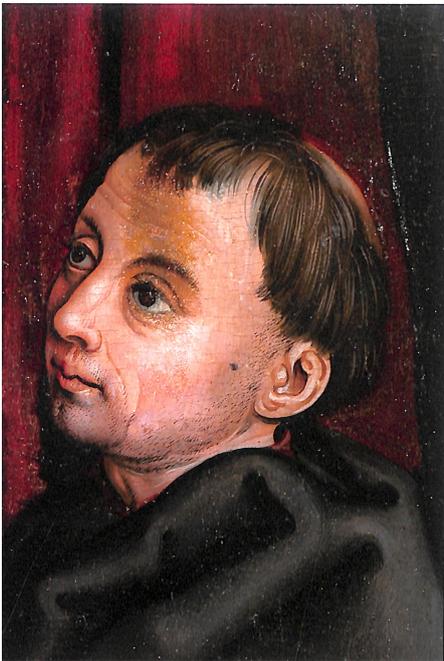


Abb. 118: Martin Schongauer, Jean d'Orlier (Detail), Innenseite des rechten Flügels des Orlier-Altars, Öl, Tempera, Holz vor 1480, Musée d'Unterlinden, Colmar.



Abb. 119: Erste Schauseite, Isenheimer Altar, ca. 1513-15, Musée Unterlinden, Colmar.



Abb. 120: Zweite Schauseite, Isenheimer Altar, ca. 1513-15, Musée Unterlinden, Colmar.



Abb. 121: Dritte Schauseite, Isenheimer Altar, ca. 1513-15, Musée Unterlinden, Colmar.

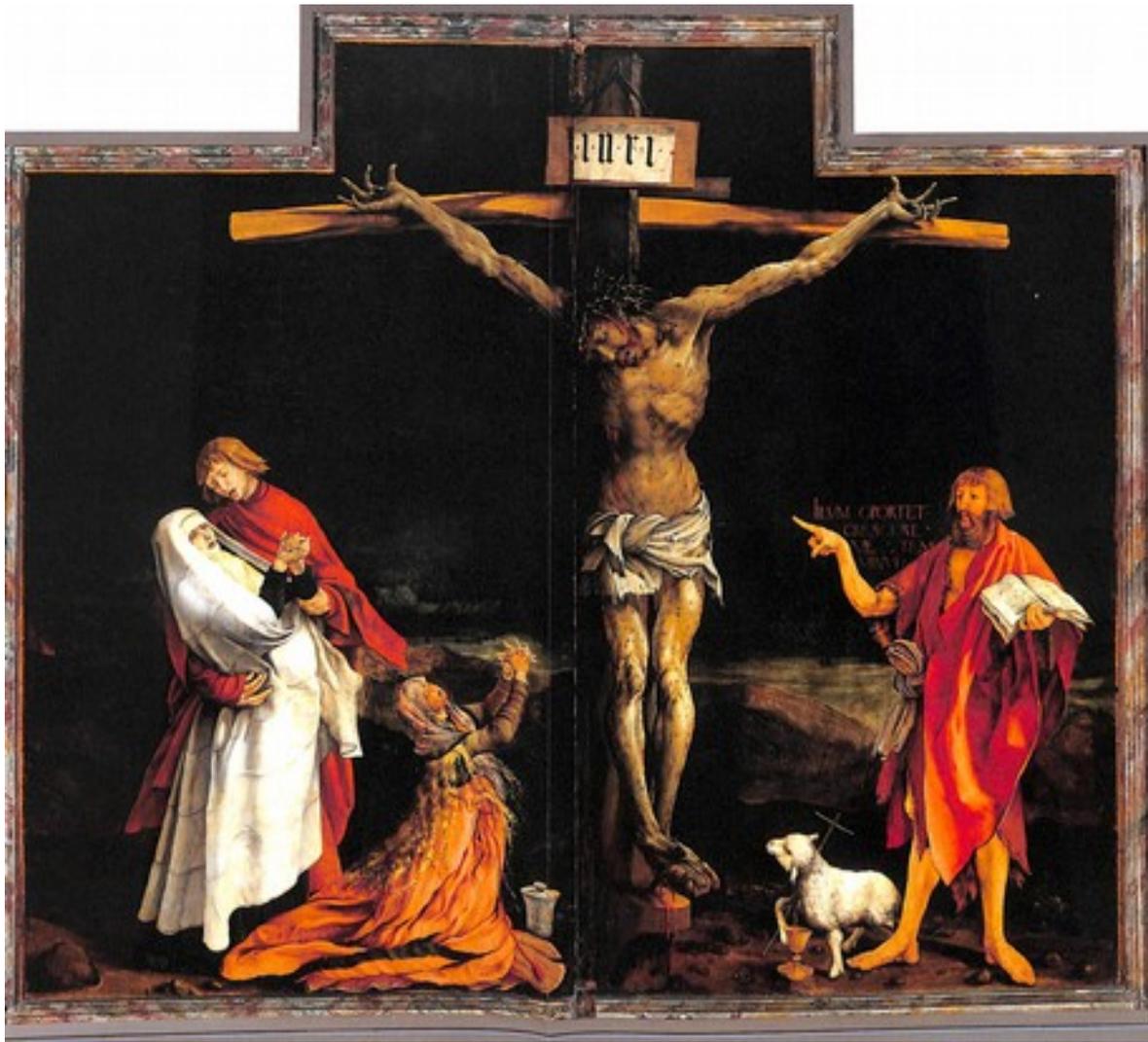


Abb. 122: »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.

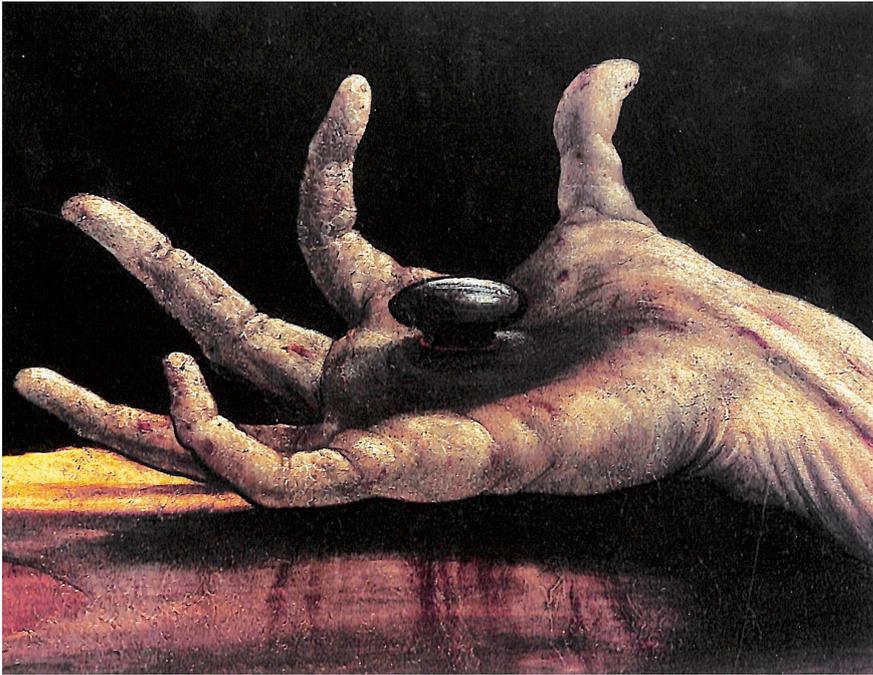


Abb. 123: Genagelte Hand Jesu in der »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.

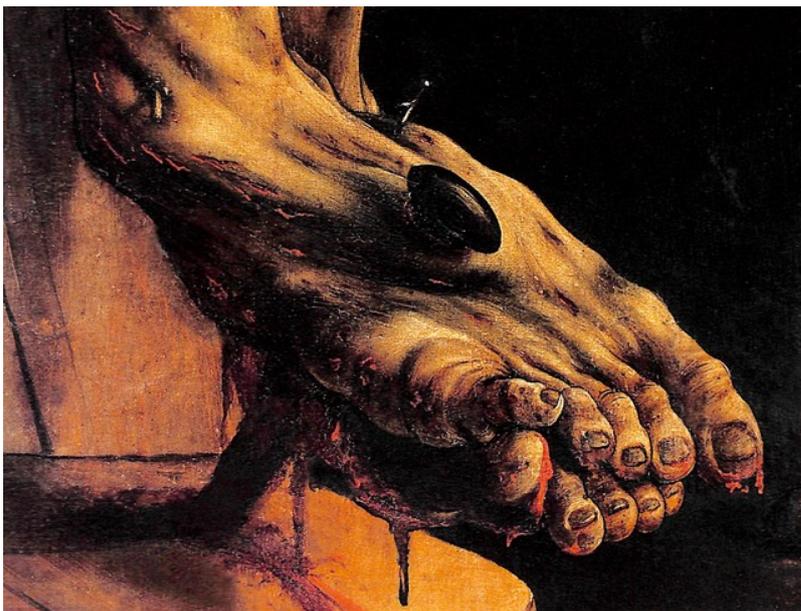


Abb. 124: Fußrücken Jesu in der »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.

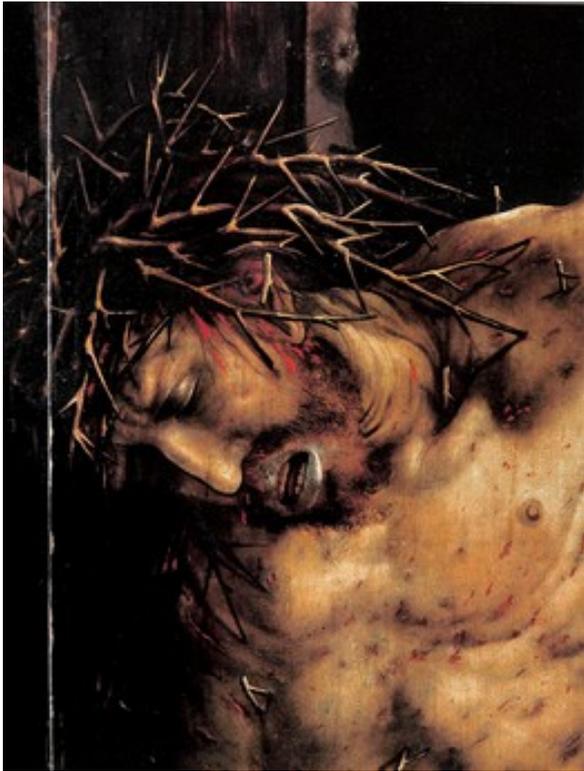


Abb. 125: Das Gesicht Jesu in der »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.

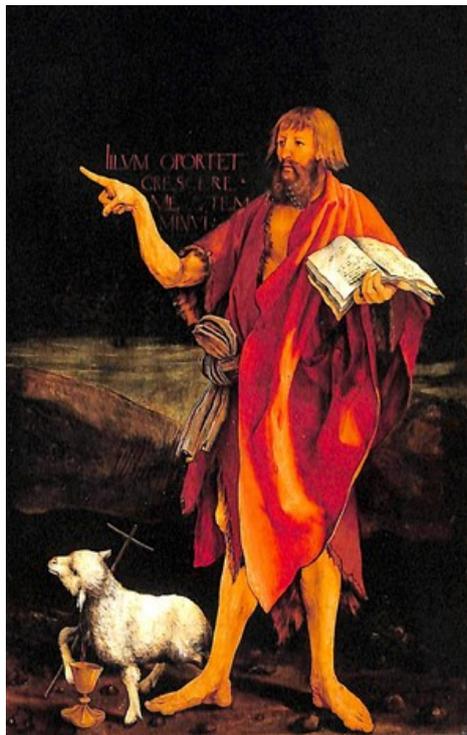


Abb. 126: Johannes der Täufer und das Lamm in der »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.

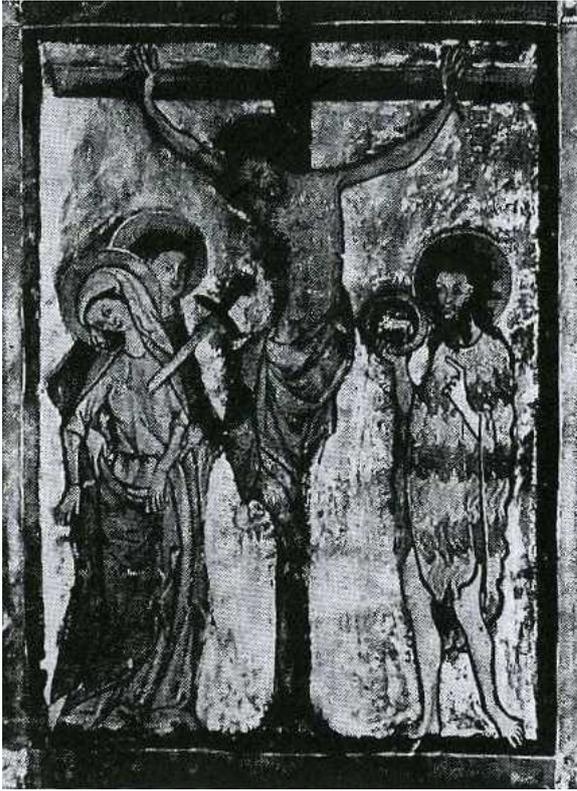


Abb. 127: Würzburger Miniatur »Kreuzigung Christi« um 1300, Kanonblatt, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Abb. 128: Maria Magdalena, Mutter Maria und Johannes der Apostel in der »Kreuzigung Christi«, Isenheimer Altar.



Abb. 129 (links): »Hl. Sebastian«, Isenheimer Altar.



Abb. 130 (rechts): »Hl. Antonius«, Isenheimer Altar.

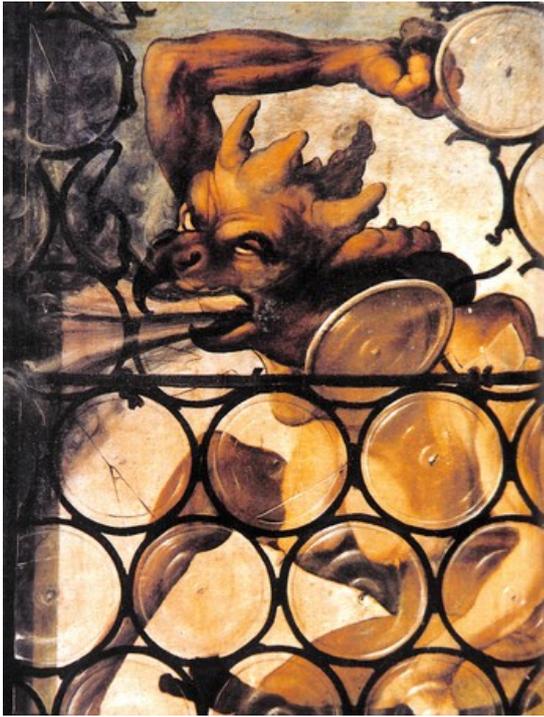


Abb. 131: Teufel im »Hl. Antonius«, Isenheimer Altar.

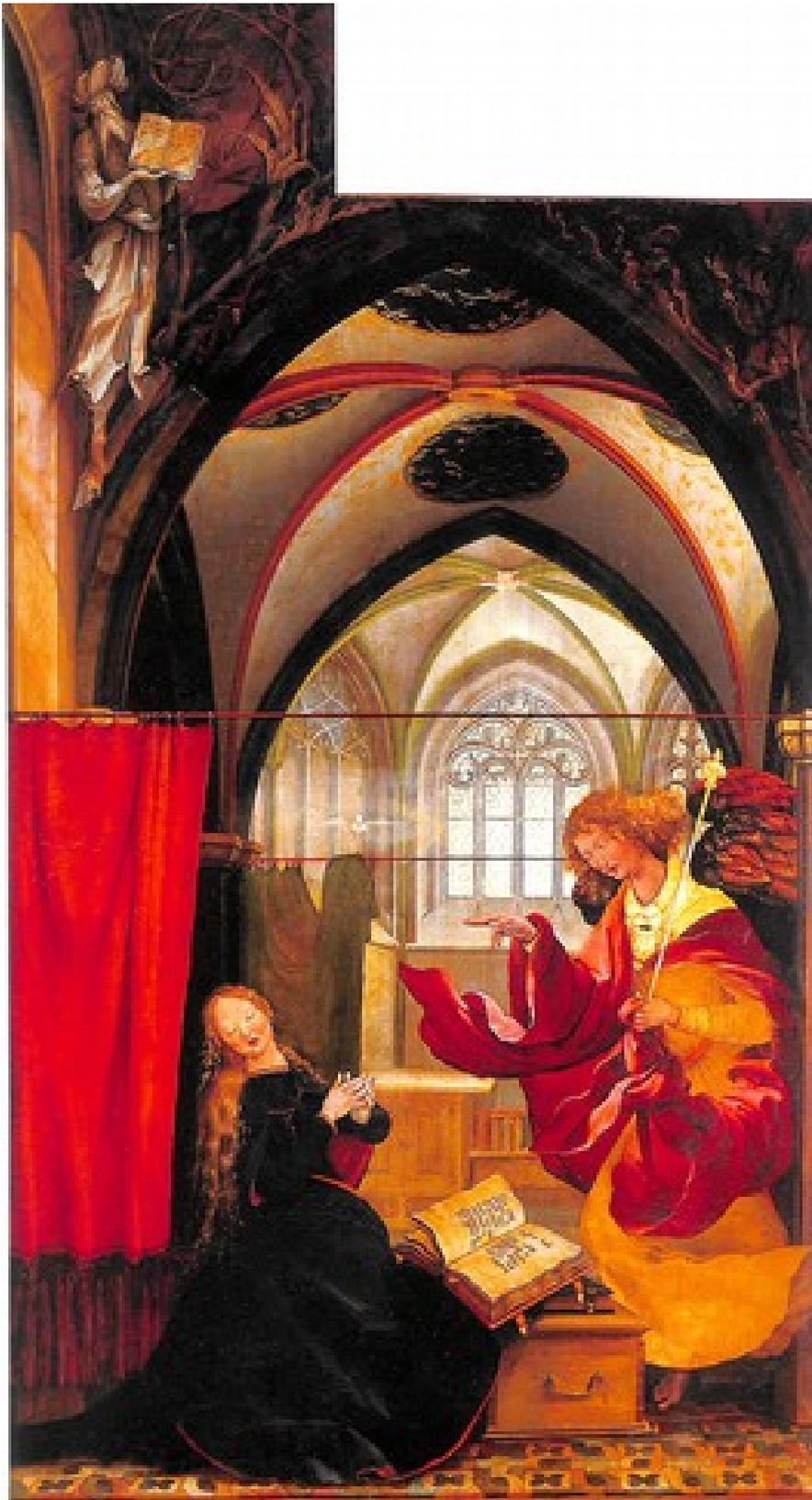


Abb. 132: »Verkündigung an Maria«, Isenheimer Altar.



Abb. 133: Taube in der »Verkündigung an Maria«, Isenheimer Altar.



Abb. 134: Jesaja in der »Verkündigung an Maria«, Isenheimer Altar.



Abb. 135: »Auferstehung Christi«, Isenheimer Altar.



Abb. 136: Albrecht Altdorfer, »Auferstehung Christi«, 1512, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Abb. 137: Raffael Sazio, »Auferstehung Christi«, Musée Bonnat, Bayonne.



Abb. 138: Details auf dem Gefäß in »Madonna im Garten«, Isenheimer Altar.



Abb. 139: »Engelskonzert«, Isenheimer Altar.



Abb. 140: Propheten und Tympanum im »Engelskonzert«, Isenheimer.



Abb. 141: Frau in der Aureole im »Engelskonzert«, Isenheimer Altar.



Abb. 142: Zahllose Gestalten im »Engelskonzert«, Isenheimer Altar.



Abb. 143: Drei Ringe des weißen Engels im »Engelskonzert«, Isenheimer Altar.



Abb. 144: »Madonna im Garten«, Isenheimer Altar.



Abb. 145: Rosenkranz in den Händen des Jesuskindes, Kirche und zwei Hirten auf dem Hügel in »Madonna im Garten«, Isenheimer Altar.



Abb. 146: Vier Evangelisten im mittleren Teil des oberen Bereichs der dritten Schauseite, Isenheimer Altar.



Abb. 147: »Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus«, Isenheimer Altar.



Abb. 148: Porträt von Guido Guersi (?). 1512-14, Schloßmuseum Weimar.



Abb. 149: »Versuchung des hl. Antonius«, Isenheimer Altar.



Abb. 150: Robert Campin, »Geburt Christi«, um 1425, Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Abb. 151: Albrecht Dürer, »Madonna mit den vielen Tieren«, Graphische Sammlung Albertina Inv. 3066 (D 50), Wien.



Abb. 152: Martin Schongauer, »Madonna im Rosenhag«, 1473, St. Martin, Colmar.



Abb. 153: Werkstatt Martin Schongauers, »Madonna im Garten«, 1469-91, The National Gallery, London.



Abb. 154: Stephan Rochner, »Madonna im Rosenhag«, um 1450, Walraff-Richartz Museum, Köln.



Abb. 155: Umkreis des Konrad von Soest, »Madonna im geschlossenen Garten«, nach 1404, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 156: Robert Campin, »Madonna mit dem Halbmond«, nach 1438, Privatbesitz.



Abb. 157: Anonym (Meister von Sierenz?), »Maria als Tempeljungfrau im Gebet«, um 1445, Frauenhausmuseum, Straßburg.



Abb. 158: Anonym, »Maria in Erwartung«, Miniatur im *Liber viaticus* des Johann von Neumarkt, Prag, Nationalmuseum, MS XIII A 12, 1353/64.



Abb. 159: Heinrich Vogtherr der Jüngere, »Heiliger Christopherus«, 1544/1546, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 160: Jean Fouquet, »Maria mit Kind«, linker Flügel des Meln-Diptychons, um 1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 161: Albrecht Dürer, Detail der »Adam und Eva«, 1504, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington, D.C.



Abb. 162: »Trinität«, Scivias II.2, Hildegard von Bingen, Rupertsberg MS, vor 1179, fol. 47r.



Abb. 163: Albrecht Dürer, »Mariä Himmelfahrt und Krönung«, 1510, Museum Bautzen.



Abb. 164: Melchior Broederlam, »Verkündigung an Maria« (Altar der Kreuzigung), 1394-99, Musée de Dijon, Dijon.



Abb. 165: Brüder Limbourg, »Verkündigung an Maria« im Stundenbuch des Herzogs von Berry, 1411-16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 26r.

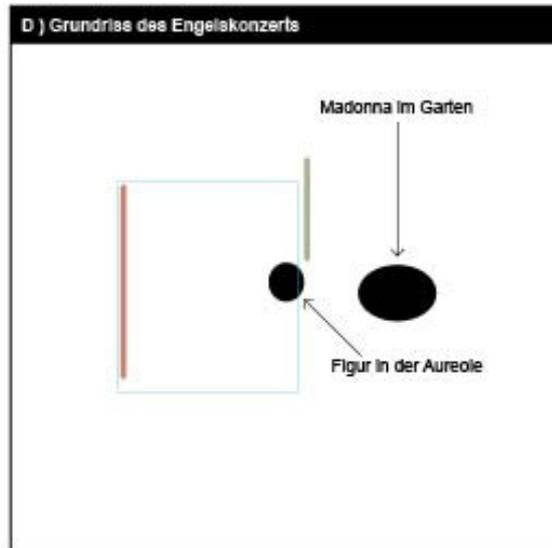
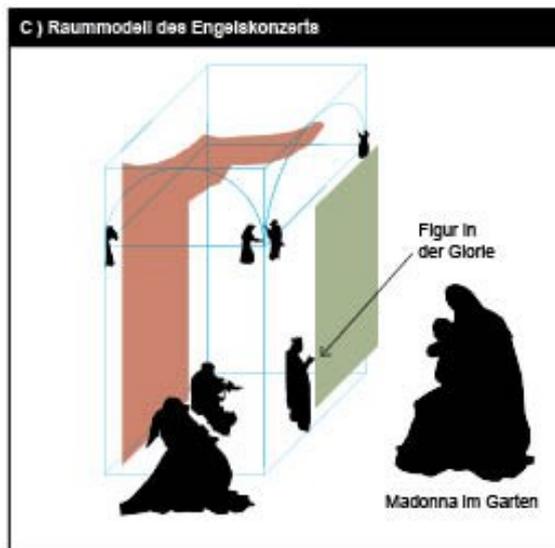
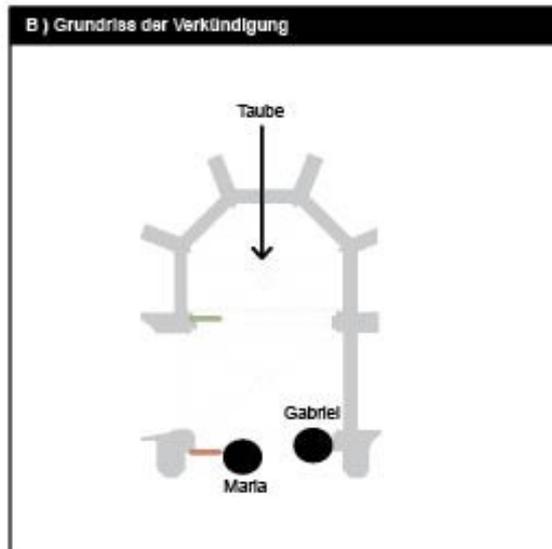
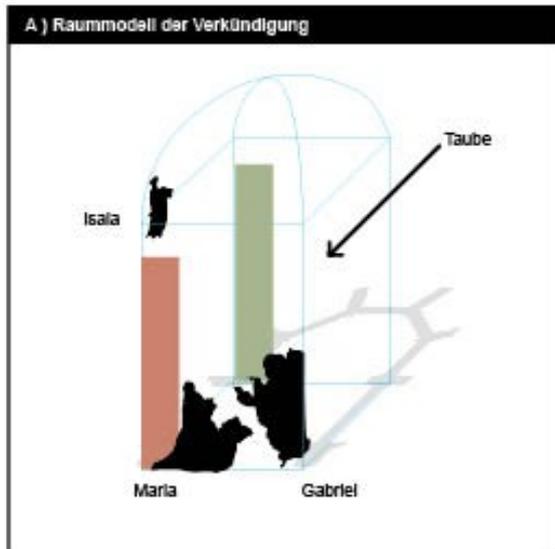


Abb. 166: Raummodell und Grundriss der »Verkündigung an Maria« (n. Ziermann, H.: Matthias Grünewald, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, S. 110) und des »Engelskonzerts«.

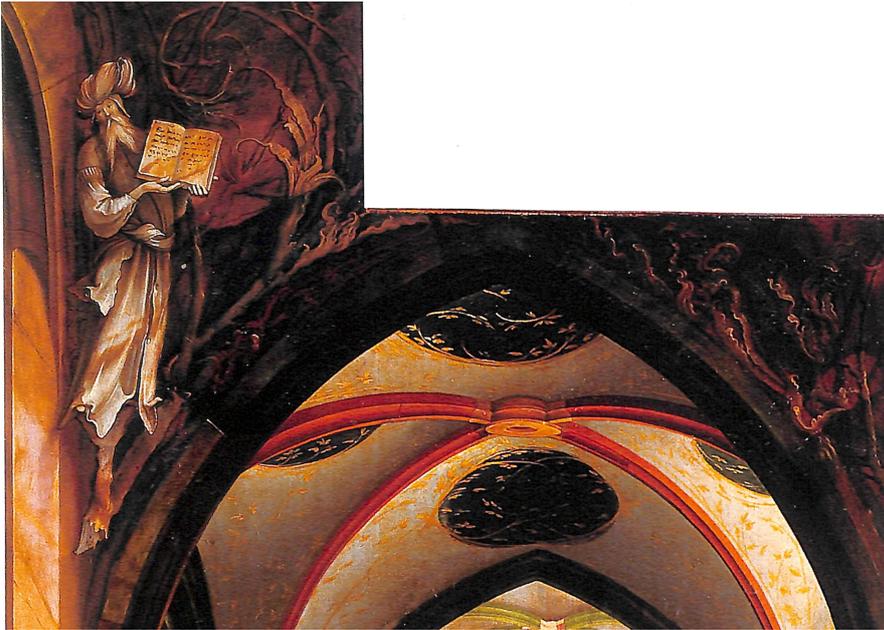


Abb. 167: Abgeschnittener und abgestorbener Efeu in der »Verkündigung an Maria«, Isenheimer Altar.

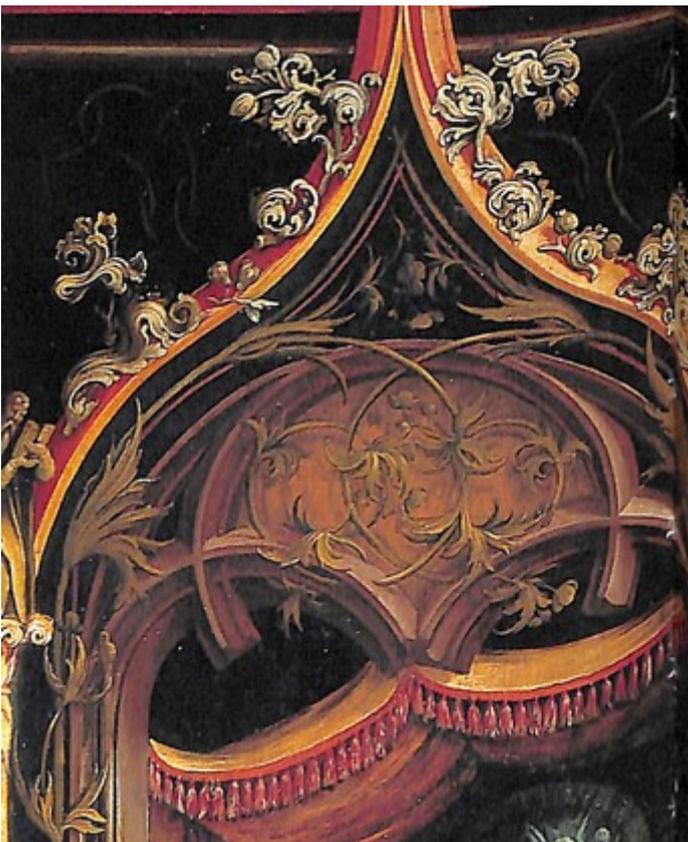


Abb. 168: Blühender Efeu im »Engelskonzert«, Isenheimer Altar.



Abb. 169: Meister des Wolfskehlen Altars, »Verkündigung an Maria«, um 1490, Katholische Konviktskirche von Speyer.



Abb. 170: »Verkündigung an Maria«, Netzer Altar, gegen 1400, Ev. Pfarrkirche, Netze.



Abb. 171: Meister der Goslarer Sybillen, Verkündigung an Maria auf einer Holzvertäfelung, 1505-1510, Goslar, Rathaus.



Abb. 172: Barthelmeus van Eyck, »Verkündigung an Maria«, 1442-45, Maria-Magdalenen-Kirche, Aix-en-Provence.



Abb. 173: Michael Wolgemut, »Verkündigung an Maria«, 1479, Marienkirche Zwickau.



Abb. 174: Fra Angelico, »Verkündigung an Maria«, 1435-40, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.



Abb. 175: Werkstatt Jan van Eycks, »Verkündigung an Maria«, um 1425, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 176: Bartolomeo da Camogli, »Madonna dell'Umiltà«, 1346, Museo Nazionale, Palermo.



Abb. 177: Maler von Verona, »Madonna im Rosenhag«, Mitte 15. Jhd., Privatbesitz.

## Abbildungsverzeichnis

### Kapitel I

Abb. 1 Bayerische Staatsbibliothek.

### Kapitel II

Abb. 2 Foto N. C.

Abb. 3 Dijon, D.: *L'Église Abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Histoire et Archéologie*, Grenoble, Paris 1902, Abb. 30.

Abb. 4 Ebd., Abb. 58.

Abb. 5 Foto N. C.

Abb. 6 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

Abb. 7 Foto N. C.

Abb. 8 Foto N. C.

Abb. 9 Foto N. C.

Abb. 10 Foto N. C.

Abb. 11 Montjoye, A. de: „*L'Abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois au Moyen Âge*“, in: Mazard, C. (Hrsg.): *Patrimoine en Isère. Chambaran*, Grenoble 1999, S. 91-98, hier S. 92.

Abb. 12 Ebd. S. 93.

Abb. 13 Ebd., S. 95.

Abb. 14 Foto N. C.

Abb. 15 Foto N. C.

Abb. 16 Fouquet, J.: *Das Stundenbuch des Etienne Chevalier*, München, Wien, Zürich 1971, Abb. 27.

Abb. 17 Foto N. C.

Abb. 18 Foto N. C.

Abb. 19 Foto N. C.

Abb. 20 Foto N. C.

Abb. 21 Foto N. C.

Abb. 22 Foto N. C.

Abb. 23 Foto N. C.

Abb. 24 Foto N. C.

Abb. 25 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.

Abb. 26 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.

Abb. 27 National Library of Malta, Valletta.

Abb. 28 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.

Abb. 29 Foto N. C.

Abb. 30 Foto N. C.

Abb. 31 Foto und Abbildung N. C.

Abb. 32 Foto N. C.

Abb. 33 Foto N. C.

Abb. 34 Białostocki, J. (Hrsg.): *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 7, Berlin 1972, Abb. XX.

Abb. 35 Walther, I. (Hrsg.): *Malerei der Welt*, Köln 1995, S. 139.

Abb. 36 Foto N. C.

- Abb. 37 Barber, P.: *Das Buch der Karten: Meilensteine der Kartographie aus drei Jahrtausenden*, Darmstadt 2006, S. 61.
- Abb. 38 Vergara, A.: *Patimir - Estudios y catálogo critico*, Madrid 2007, S. 66.
- Abb. 39 Callman, E.: „*Thebais Studies*“, in: *Antichità Viva* 14/3 (1975), S. 3-22, Abb. 11.
- Abb. 40 Ebd., Abb. 12.
- Abb. 41 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.
- Abb. 42 Foto N. C.
- Abb. 43 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 90.
- Abb. 44 Timm, F.: *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in terram sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, Stuttgart 2006, Abb. 6.
- Abb. 45 Ebd., Abb. 7.
- Abb. 46 Białostocki, J. (Hrsg.): *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 7, Berlin 1972, Abb. 1.

### **Kapitel III**

- Abb. 47 Gritella, G.: „*Il luogo. Dove dalla collina scende il Rivius Inversus*“, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 31-39, Abb. 9.
- Abb. 48 Foto N. C.
- Abb. 49 Gritella, G.: „*In ecclesia domo de Ranverso. Evoluzione storica e architettonica del cantiere medioevale*“, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 41-88, Abb. 16.
- Abb. 50 Foto N. C.
- Abb. 51 Foto N. C.
- Abb. 52 Foto N. C.
- Abb. 53 Foto N. C.
- Abb. 54 Foto N. C.
- Abb. 55 Foto N. C.
- Abb. 56 Foto N. C.
- Abb. 57 Foto N. C.
- Abb. 58 Foto N. C.
- Abb. 59 Foto N. C.
- Abb. 60 Foto N. C.
- Abb. 61 Foto N. C.
- Abb. 62 Gritella, G.: „*Il colore del gotico. La facciata della chiesa: gli elementi architettonici e decorativi*“, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 137-169, Abb. 122.
- Abb. 63 Gritella, G.: „*Aspetti dell'intervento di restauro. Dialettiche estetiche e scelte metodologiche*“, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I*

- restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 181, Abb. 7.
- Abb. 64 Ebd., S. 180, Abb. 148.
- Abb. 65 Gritella, G.: „*I restauri condotti da Alfredo d'Andrade e Cesare Bertea*“, in: ders. (Hrsg.): *Il colore del gotico. I restauri della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso*, Savigliano 2001, S. 107-135, Abb. 91.
- Abb. 66 Camille, M.: *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000, Abb. 103.
- Abb. 67 Porcher, J.: *Französische Buchmalerei*, Recklinghausen 1959, Abb. LXXXIII.
- Abb. 68 Michael, C.: *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000, Abb. 103.
- Abb. 69 Bibliothèque nationale de France, Paris:  
<http://classes.bnf.fr/dossisup/grands/ec060a.htm> [06.02.2018].
- Abb. 70 Thibault, G. (Hrsg.): *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Paris 1991, Abb. 3.
- Abb. 71 Ebd., Abb. 1.
- Abb. 72 Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen:  
[http://www2.kb.dk/elib/mss/treasures/mss/billeder/thott\\_1510\\_b2.htm](http://www2.kb.dk/elib/mss/treasures/mss/billeder/thott_1510_b2.htm) [06.02.2018]
- Abb. 73 Carli, E.: *Der Dom von Siena und das Dommuseum*, Florenz 1976, S. 7.
- Abb. 74 Poeschke, J.: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik*, München 2000, Taf. 177.
- Abb. 75 Romanini, A. M.: *L'architettura gotica in Lombardia*, Bd. II, Mailand 1964, Abb. 126.
- Abb. 76 Foto N.C.
- Abb. 77 Foto N.C.
- Abb. 78 Foto N.C.
- Abb. 79 Foto N.C.
- Abb. 80 Foto N.C.
- Abb. 81 Foto N.C.
- Abb. 82 Foto N.C.
- Abb. 83 Tosco, C.: „*Da Milano a Chieri: architettura e progetto nel duomo*“, in: Donato, G. (Hrsg.): *La collegiata di Sant Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Turin 2007, S. 23-30, hier S. 25.
- Abb. 84 Ebd.
- Abb. 85 Foto N.C.
- Abb. 86 Foto N.C.
- Abb. 87 Foto N.C.
- Abb. 88 Foto N.C.
- Abb. 89 Foto N.C.
- Abb. 90 Foto N.C.
- Abb. 91 Foto N.C.

- Abb. 92 Nesta, P.: *La chiesa di San Giovanni di Avigliana*, Borgone Susa 2011, S. 80.
- Abb. 93 Foto N.C.
- Abb. 94 Foto N.C.
- Abb. 95 Foto N.C.
- Abb. 96 Foto N.C.
- Abb. 97 Foto N.C.
- Abb. 98 Foto N.C.
- Abb. 99 Foto N.C.
- Abb. 100 Bovo, P. und Cordero, M.: „*Interventi di conservazione e restauro*“, in: Bovo, P. (Hrsg.): *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, Savigliano 2011, S. 43-86, hier: S. 50.
- Abb. 101 Foto N.C.
- Abb. 102 Foto N.C.
- Abb. 103 Foto N.C.
- Abb. 104 Foto N.C.
- Abb. 105 Foto N.C.
- Abb. 106 Foto N.C.
- Abb. 107 Foto N.C.
- Abb. 108 Foto N.C.
- Abb. 109 Foto N.C.
- Abb. 110 Foto N.C.
- Abb. 111 Orlandoni, B. und Riseti Brezzi, E.: *Sant’Orso di Aosta. Il complesso monumentale. Volume I. Saggi*, Aosta 2001, Abb. 324.
- Abb. 112 ConedaKOR, Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaft der Universität des Saarlandes, Saarbrücken.
- Abb. 113 Foto N.C.
- Abb. 114 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

#### **Kapitel IV**

- Abb. 115 Clementz, E.: „*Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze*“, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünwald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 46-53, hier S. 48.
- Abb. 116 Clementz, E.: *Les Antonins d’Issenheim. Essor et dérive d’une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Strasbourg 1998, S. 128.
- Abb. 117 Béguerie-De Paepe, P.: „*Der Isenheimer Altar, Niklaus von Hagenau und Straßburg*“, in: Béguerie-De Paepe, P. und Lorentz, P. (Hrsg.): *Grünwald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*, Paris 2007, S. 54-65, hier S. 60, Abb. 6
- Abb. 118 Ebd., S. 60, Abb. 5
- Abb. 119 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 120 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 121 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 122 Musée Unterlinden, Colmar.

- Abb. 123 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 51.
- Abb. 124 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 52.
- Abb. 125 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 50.
- Abb. 126 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 127 Vetter, E.: „*Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* (1971), S. 35-64, Abb. 2.
- Abb. 128 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 129 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 130 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 131 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 62.
- Abb. 132 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 133 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 65.
- Abb. 134 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 68.
- Abb. 135 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 136 Geisberg, M.: *Der Deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jh.*, München 1926, S. 21.
- Abb. 137 Scheja, G.: *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969, Abb. 37.
- Abb. 138 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 76.
- Abb. 139 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 140 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 73.
- Abb. 141 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 73.
- Abb. 142 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 143 Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb. 144 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 73.
- Abb. 145 Ebd., Abb. 73.
- Abb. 146 Ebd., Abb. 84.
- Abb. 147 Ebd., Abb. 84.
- Abb. 148 Ebd., Abb. 91.
- Abb. 149 Ebd., Abb. 84.
- Abb. 150 Belting, H. und Kruse, C.: *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Taf. 73.
- Abb. 151 Koreny, F.: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985, Abb. 35.
- Abb. 152 Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, Abb. 22.

- Abb. 153 Foister, S.: *Dürer and the Virgin in the Garden*, London 2004, Abb. 4.
- Abb. 154 Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, S. 2.
- Abb. 155 Ebd., Abb. 18.
- Abb. 156 Ebd., Abb. 16.
- Abb. 157 Einem, H. von: *Die „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altares*, Köln [u. a. ] 1958, Abb. 7.
- Abb. 158 Vetter, E.: „Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* (1971), S. 35-64, Abb. 9.
- Abb. 159 Ebd., Abb. 5.
- Abb. 160 Borchert, T.-H. (Hrsg.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, Stuttgart 2002, Abb. 46.
- Abb. 161 Mellinkoff, R.: *The Devil at Isenheim*, Berkeley, Los Angeles, London 1988, Abb. 15.
- Abb. 162 Scheja, G.: *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969, Abb. 38.
- Abb. 163 Rehor, O. und Mieth, K. M. (Hrsg.): *Grafik bis 1700 - Von Dürer bis Sadeler (Bestandskatalog Museum Bautzen)*, Dresden 2010, S. 195.
- Abb. 164 Toman, R. (Hrsg.): *Die Kunst der Gotik*, Köln 1998, S. 397.
- Abb. 165 Longnon, J. und Cazelles, R.: *Les très riches heures du duc de Berry*, Montrouge 1973, S. 127.
- Abb. 166 N.C.
- Abb. 167 Ziermann, H.: *Matthias Grünewald*, übers. v. Clough-Laub, J., München, London, New York 2001, Abb. 64.
- Abb. 168 Ebd., Abb. 64.
- Abb. 169 Lücken, S.: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Göttingen 2000, Abb. 36.
- Abb. 170 Schiller, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst, Bd. 1, Inkarnation, Kindheit*, Gütersloh 1966, Abb. 103.
- Abb. 171 Lücken, S.: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, Abb. 12.
- Abb. 172 Borchert, T.-H. (Hrsg.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, Stuttgart 2002, S. 120.
- Abb. 173 Sandner, I., Wilsdorf, H. und Kiesewetter, A.: *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden, Basel 1993, Tafel 13a.
- Abb. 174 Pope-Hennessy, J.: *Fra Angelico*, London 1974, S. 22.
- Abb. 175 Schiller, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst, Bd. 1, Inkarnation, Kindheit*, Gütersloh 1966, Abb. 115.
- Abb. 176 Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, Abb. 5.
- Abb. 177 Vetter, E.: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, Abb. 7.

## Appendix I

### *Archives départementales du Rhône 49H 49 (1443)*

(1) In nomine sancte et individue trinitatis sempiternaeque unitatis patri et filii et spiritus sancti. Amen. Noverint universi et singuli presentes pariter et futuri. Quod venerabilis pater dominus frater Iohannes de Montecanuto decretorum doctor celerarius monasterii Sancti Anthonii ordinis (2) sancti Augustini Viennensis diocesis et preceptor Sancti Anthonii de Ranverso, domino inspirante et ex divine dispositionis munere terrestria in celestia et transitoria in eterna commutare ac thesauros in celo ubi nec erugo nec tinea demolitur et fures non effodiunt vel furantur thesaurizare hanelans(!), (3) sumoque studio et ferventi desiderio cupiens et proponens pro divini cultus in ecclesia maiori dicti monasterii Sancti Anthonii augmentatione. Et tam pro ipsius domini fratris Iohannis quam bone memorie domini Falconis de Montecanuto condam abbatis eiusdem monasterii et fratris dicti domini instituentis et funda-(4)toris animarum remedio et salute aliorumque dominorum parentum suorum, missam quotidianam imperpetuum per religiosos conventus et monasterii predicti sub modo forma et conditionibus infrascriptis celebrandam. Cum quatuor anniversariis solemnibus in quadam capella per ipsum dominum fratrem Iohannem (5) de Montecanuto de licencia et auctoritate capituli generalis predictis monasterii et ordinis et in ecclesia maiori dicti monasterii in altissimi Dei summi religionis auctoris gloriam et honorem. Et sub nomine et vocabulo predictae sancte et individue trinitatis noviter constructa secus portale ex parte (6) campanilis, etiam per ipsum dominum fundatorem constructum, de bonis sibi a Deo collatis fundare instituere et dotare. Et super debita perseverancia et consecutione huiusmodi pie voluntatis sue cum venerabili conventu et fratribus eiusdem convenire. Hinc est quod propterea die vicesima prima (7) mensis octobris sub anno domini millesimo quadringentesimo quadragesimo tercio, indictione septima, pontificatus sanctissimi in christo patris et domini nostri domini Eugenii divina providencia pape quarti anno tercio decimo. In nostrorum notariorum et testium infrascriptorum ad hec vocatorum et rogatorum (8) presencia existentibus et capitulariter congregatis in predicta maiori ecclesia

Sancti Anthonii ad sonum campane maioris et in capella beati Michaelis in qua capitula conventualia celebrari solent.

Ipsa domino fratre Iohanne de Montecanuto celerario et preceptore predicto ex una ac reverendo (9) in christo patre et domino domino Humberto miseracione divina abbate predicti monasterii ac venerabilibus religiosis viris dominis fratribus Thoma Pelluti sacrista maiore, Anthonio de Crotis sacrista beate Marie, Iohanne Gilbertesii preceptore Albenasii, Anthonio Alamandi preceptore Carcasson(ensi), (10) Guillermo Vulturis operario, Quintino Fleyenti rectore beate Marie Magdalene, Philipo de Spina licenciato in sacra pagina, Estorgio Gilbertesii preceptore Narbon(ensi), Petro de Chanasaro preceptore Bitteren(si), Iohanne Bonitemporis curato ville Iohanne, Bullerii Bracerio, Guillermo Bernardi (11) elemosinario, Iohanne Leussonis infirmario, Iohanne de Trinaco curato hospitalis, Iohanne Belletonis thesaurario, Lantelmo de Quinceno curato de Vinays, Iohanne Boneti curato sancti Iohannis de Fromentalibus, Anthonio Baiuli, Anthonio de Cabanis, Iohanne Lestalleri, Nicolao Iameti, (12) Rolando de Bardonenchia, Anthonio de Serro, Glaudio de Provana, Mermeto de Acere, Matheo Clarmondonis, Mayneto cornete cabiscolo, Iohanne de Montegirando, Ponceto Joly, Iohanne de Paris, Esmerico Vallerrini, Iohanne Fanerii chambererio, Anthonio de Poypia, Iohanne Pobinardi (13) et Guillermo Guillioni partibus ex alia ut prefertur capitulariter congregatis. Capitulum quoque conventuale facientibus et solemniter celebrantibus super infrascriptis et nonnullis aliis capitulantibus habitis super premissis et infrascriptis colloquiis et tractatibus ipsis reverendis pater dominus H(umbertus) abbas (14) venerabilesque domini fratres prenominati conventum facientes unanimes et concordantes ac unanimiter et mutuo consensu pariter et assensu, nemine discrepante, videlicet prefatus dominus H(umbertus) abbas de consensu dicti conventus ac fratrum predictorum conventum faciencium ipse quoque conventus et (15) prefati domini fratres conventum facientes, de licencia auctoritate voluntate et consensu prefati domini abbatis super fundacione institucione stabilimento et dotacione predictae capelle cum prefato venerabili domino fratre Iohanne de Montecanuto fundatore. Et ipse dominus frater Iohannes cum dicto

conventu (16) et fratribus eiusdem interveniente consensu et auctoritate dicti domini abbatis convenerunt concordarunt pepigerunt et transegerunt sub pactis modis formis convencionibus et capitulis infrascriptis, videlicet quod conventus predictus ob altissimi dei reverentiam divinum cultum cupiens in ecclesia (17) et monasterio predictis peraugeri et ob contemplacionem et intuitum predicti domini fundatoris a quo nonnulla bona tamquam ab una columpna de principalioribus monasterii columpnis recepit ac imposterum sperat obtinere et pro ipsius domini fundatoris ac etiam bone memorie domini Falconis (18) de Montecanuto condam abbatis eiusdem monasterii et fratris prenominati domini fundatoris salute et remedio animarum aliorumque parentum suorum per unum ex fratribus dicti conventus in capella ut prefertur per ipsum dominum fratrem Iohannem in honorem sancte trinitatis edificata et constructa unam (19) missam quotidianam perpetuo et in evum celebrandam iuxta tamen devocionem fratris sacerdotis ipsam missam pro tempore celebrantis dici facere teneatur et debeat. Quiquid frater religiosus sacerdos per dictum conventum adhoc deputandus et ordinandus pro tempore vita comite (20) dicti domini fundatoris et pro ipsius intencione oracionem « Deus qui iustificas impium ». Et post eius diccessum « Inclina domine aures etc. » dicere tenebitur. Et insuper quatuor anniversaria annis singulis per dictum conventum perpetuo celebrentur, videlicet in singulis ebdomadis (21) post quatuor tempora per anni circulum currentia, scilicet in diebus Mercurii vel Veneris quorum duo pro bone memorie dicti domini Falconis condam abbatis dicti monasterii et reliqua duo pro ipsius domini fundatoris post eius decessum animarum remedio et salute. Pro quibus (22) duobus anniversariis dicti domini fundatoris vita comite due misse prime de sancto spirito impedimento cessante qui casu propter ieiunium aut alias dicte misse de sancta cruce celebrentur et dicantur per dictum conventum. Que quidem misse et anniversaria post eius obitum in (23) capella (peragantur?). Ista vero duo anniversaria dicti domini Falconis in magno altari dicte maioris ecclesie predictus conventus seu domini fratres eiusdem pro tempore existentes celebrare debeant et teneantur. Volentes ordinantes et consencientes ex nunc dicti domini abbas et conventuales (24) iuxta predicti domini fundatoris votum desiderium

quod magna missa conventualis in die festi sancte Trinitatis ab hinc inantea( ?) in dicta capella ob ipsius sancte Trinitatis reverenciam ut preferitur constructa prout in (... ?) est constructum celebretur et celebrari debeat. Et (25) ne in premissis ullus deffectus seu error suboriat nec etiam imposterum pia ipsius domini fundatoris intencio defraudetur sed ut ipsa plenam et perpetuam soliditatem et roboris obtineat firmitatem dictus conventus seu domini fratres eiusdem pro tempore existentes (pre..... ?) premissas(?) (26) celebranda. Fratri sacerdoti ipsam missam celebranti qualibet ebdomada aut temporibus et terminis congruis per dictum conventum ordinandis pro qualibet septimana grossos octo monete currentis aut eorem verum valorem cuiuslibet ducati viginti unius grossorum monete nunc (27) currentis pro quo valore viginti unius grossorum ducatus auri nunc comuniter extimatur(?) solvere teneatur. Ordinantes insuper volentes et consencientes : Dicte partes videlicet dictus venerabilis conventus et domini fratres eiusdem pro se et successoribus suis cum domino fundatore (28) predicto per pactum validum et expressum solemnem stipulacione vallatum, quod si deffectum in celebrando dictam missam per deputatum committi contingerit. Que porcio argenti sive pecunie que sacerdoti eandem missam celebrare debenti pro illa vice pertinere debuisset si eam celebrasset (29) sit et esse debeat atque convertatur in usus et utilitatem elemosine per(!) bone memorie dominum \*\*\* (Lücke) episcopum Biterrensem in predicto monasterio fundate, salvo tamen et reservato rectori capellarum iure sibi super quolibet deffectu debito prout sibi est de aliis missarum deffectibus in eadem (30) ecclesia fundatarum reservatum. Dictusque conventus seu domini fratres eiusdem dictam argenti portionem dictis elemosine(!) et rectori capellarum ut preferitur racione deffectus cuiuslibet misse si quem, quod absit, fieri contingat absque aliquali contradictione solvere debeant (31) et teneantur. Et pro premissorum solucione et debita observacione in casu negligencie committende per dictum conventum aut super eo deputandum recursus habeatur ad dictum dominum abbatem et successores qui quidem dominus abbas pro se et successoribus dicti monasterii abbatibus se obtulit (32) super predictis iusticie ministrare complementum secundum et iuxta ordinacionem hic annotatam. Item voluit ipse dominus fundator et decrevit dicto

venerabili conventu seu dominis fratribus eiusdem expresse consencientibus et volentibus ac ordinantibus pro se et successoribus suis in conventu (33) f(ratribus ?) tempore futuro existentibus quod dicta missa, ut perfertur, qualibet die perpetuo celebranda celebrari debeat statim post elevacionem sanctissimi corporis domini nostri Jesu Christi misse prime que celebratur et celebrari consuevit per (!) animis(?) domin(orum ?) fieret predicti conventus. (34) Pro qua missa celebranda per maniglerios eiusdem ecclesie seu scopalterum pulsari debeat campana illa, porro(?) et similiter(?) altere campane cum qua pulsatur pro elevacione corporis Christi misse prime. Que campana vulgariter nuncupatur « modyes ». In diebus vero solemnibus (35) et aliis diebus quibus non dicitur missa prime fiat predicta pulsacio pro dicta missa celebranda immediate finito responsorio prime, videlicet « Christe fili Dei vivi ». Cui quidem maniglerio ipse dominus fundator ordinat instituit quod anno quolibet per successores ipsius domini fundatoris (36) in dicta celeraria sint soluta tria sistaria frumenti mesure basse. Et hoc de quinque sistariis frumenti per ipsum dominum fundatorem seu alium eius nomine acquisitis seu de proximo acquirendis in mandamento capellarum quorum quinque sistariorum duo sicut et esse debeant in augmentum (37) dicte celerarie ad finem et effectum ut celerarius ipse pro tempore existens alia tria sistaria frumenti dicto maniglerio persolvere et curam huiusmodi negotii gerere debeat et teneatur et in premissis non occurrat deffectus pro quo, si occurrere contingeret, habeatur etiam recursus ad dictum dominum (38) abbatem pro tempore existentem qui in deffectu pulsacionis hora et tempore congruis habeat maniglerium punire prout sibi viedebitur. Que quidem quinque sistaria frumenti exigi debeant sub nomine dicte celerarie et per cellerarium pro tempore existentem dictusque dominus fundator dicte rectori capellarum (39) pro laboribus suis necnon de singulis vestimentis et aliis rebus dicte capelle necessariis pro divini cultus celebracione proinde teneatur. Pro quibus universis et singulis supradictis debite tenendis adimplendis ac inviolabiliter et irrefragabiliter temporibusque perpetuis observandis prefatis (40) venerabilis dominus frater Iohannes de Montecanuto ad finem et effectum predictis pro dotacione fundacione institucionem et stabilimento dicte capelle et pro predictis

missis et anniversariis modis quibus preferitur celebrandis ipso conventui seu dominis fratribus ipsum conventum facientibus et (41) representantibus ut preferitur capitulariter congregatis assistenti(bus ?) ibidem reverendo patre domino H(ugone) abbate predicto et in nostrum notariorum testiumque infrascriptorum presentia dedit et manualiter ac etiam realiter tradidit octingentos ducatos auri de camera seu eorum verum valorem in vassellis (42) argenteis ibidem exhibitis et ad prefatam summam octingentorum ducatorum per ipsos dominos fratres habito super hoc peritorum consilio extimatis et advaluatis et per ipsum conventum et dominos fratres ipsius receptis. De quaquidem somma octingentorum ducatorum auri idem conventus ad finem (43) et effectum predictum et pro fundacione dotacione et stabilimento dicte capelle et pro observacione omnium et singulorum predictorum etiam in nostrorum notariorum presencia solemnibus stipulacionibus prehabitis ab ipso domino fundatore, ipsum et successores et alios quos tangere potest hoc negocium (44) quittant liberant penitus et absolvunt. Quam quidem summam idem conventus et domini fratres predicti conventum facientes de sua mera et spontanea voluntate confitentetur realiter habuisse et recepisse. Et pro premissis universis et singulis sicuti scripta sunt tenendis (45) complendis et inviolabiliter perpetuis temporibus ut preferitur observandis dictus conventus et domini fratres eiusdem ipsam dotacionem affictuaverunt situaverunt stabiliverunt et incorporaverunt specialiter et expresse in et super omnibus et singulis censibus serviciis ac proprietatibus (46) per ipsum conventum acquisitis ab Adrico Pebo de Sancto Marcellino tam in mandamento Montiscanuti quam alibi existentibus. Et generaliter super omnibus aliis et singulis ipsius conventus bonis tam presentibus quam futuris que omnia et singula dictus venerabilis conventus et domini fratres (47) eiusdem voluerunt obligari affici ypotecari suffragari et opitulari pro predictis missis et anniversariis celebrandis et aliis predictis in evum observandis. Quibus affictuacioni situacioni stabilimento et incorporacioni necnon et obligacioni reservacioni penarum impositioni elemosione applicacione (48) in deffectum prenarratorum et non observatorum prefatus reverendus in christo pater dominus abbas suum prebuit consensum assensum auctoritatem et decretum. Et insuper illico ibidem et

incontinenti ad maiorem sumitatem et cautelam premissorum. Et pro ipsis et eorum quolibet inconcusse observandis faciendis (49) et adimplendis predictus conventus seu domini fratres eiusdem pro se et successoribus suis dominis fratribus conventum pro tempore facientibus se ac omnia et singula dicti conventus bona mobilia et immobilia presenciam et futura ubicumque existenciam obligarunt et expresse ypotecarunt iuriditioni cohercioni (50) compulsioni viribus(?) (oder: iuribus?) et mero examini capituli generalis dictorum monasterii et ordinis pro tempore congregandi necnon curie spiritualis prefati domini H(ugonis) abbatis suorumque successorum in dicto monasterio abbatum pro tempore existenciam.

Per quidquid generale capitulum et curiam spiritualem predictam eiusque (51) iudices officiales et commissarios ac eorum locatenentes prefatus venerabilis conventus seu domini fratres eiusdem voluerunt et consencierunt posse cogi compelli constringi et realiter coartari ad integram observacionem et complementum omnium et singulorum premissorum viis omnibus iuris et remediis (52) oportunis. Sub integra reffusione omnium et singulorum dampnorum interesse et expensarum quas quos seu que dictum dominum fundatorem seu suos successores et causam in premissis habentes pati seu sustinere contingerint ob non observacionem seu defectum omnium et singulorum supra narratorum et cuiuslibet (53) eorundem. Demum dominus H(ugo) abbas predictus ceterique domini fratres conventuales prenominati pro se et successoribus suis quibuscumque ad premissorum perpetuam roboris firmitatem iuraverunt ad sancta dei euvangelia videlicet dictus dominus abbas manum ad pectus ponendo more prelati. Ceteri vero (54) sacrosanctis tactis scripturis premissa omnia et singula perpetuis temporibus tenere observare et inviolabiliter adimplere et contra ea vel eorum aliqua non venire dicere vel facere quomodolibet directe vel indirecte per se vel submissam personam. Sed predicta omnia et singula in generali capitulo (55) ratificari facere confirmare et approbare ac auctorizare. Quodquidem iuramentum proxime dictum iidem dominus abbas et conventus seu domini fratres eiusdem superius nominati extendi voluerunt et volunt prout unumquemque convenit(?) ad omnes et

singulas clausulas omniaque et singula (56) capitula in hoc presenti publico instrumento descriptas et descripta et perinde intellegi et haberi ac si in qualibet dictarum clausularum iuramentum huiusmodi factum et expressum fuisset seu etiam repetitum. Sub cuius quidem iuramenti virtute prefatus venerabilis conventus seu domini fratres eiusdem pro se et (57) successoribus suis. Dominis fratribus conventum pro tempore facientibus renunciarunt ex eorum certa scientia et per pactum expressum in premissis omnibus et singulis exceptioni doli mali vi(?) metus non sic celebrati contractus dictorum octingentorum ducatorum seu eorundem veri valoris non habitorum aut non (58) receptorum. Et generaliter omnibus aliis et singulis exceptionis auxiliis iuris et facto defensionibus et cautelis per quas seu que contra premissa vel aliqua de premissis posset dici vel opponi de iure vel de facto vel quibus ad non observacionem omnium et singulorum premissorum suorum (59) possent infuturum quoquomodo iuvare defendere seu tueri et demum iuridicenti generalem renunciacionem non valere nisi precesserit specialis. Et ut premissa omnia et singula iuxta et secundum intencionem dicti domini fundatoris rata et firma permaneant plenamque perpetuo suscipiant (60) firmitatem dictus reverendus pater dominus H(ugo) abbas suum proprium dictusque conventus seu domini fratres eiusdem superius nominati eorum et dicti conventus autenticum sigillum hiis presentibus literis seu huic presenti publico instrumento duxerunt impendendum ut perpetuis futuris temporibus eidem inconcus[sa] (61) fides valeat sive possit ac debeat adhiberi. De et super quibus omnibus et singulis premissis idem dominus frater Iohannes de Montecanuto doctor celerarius et fundator supradictus pro se et suis successoribus ac heredibus seu causam in premissis habentibus aut habituris peciit et requisivit d(...) (62) nobis notariis infrascriptis et per nos sibi fieri confici atque tradi unum aut plura publica instrumenta. Acta sunt hec sub anno indictione die mense pontificatu et loco supradictis presentibus ibidem nobiles et potentibus viris domino Falcone de Montecanuto milite domino Casternovi Galabri, (63) Iohanne de Montecanuto eius fratre domino de rateriis, domino Petro Ravinelli bacalario in decretis canonicis Aniciensis, domino Guillermo prepositi archipresbitero Castri Herandi,

nobilibus Petro Borchanimi de Murin(v ?)eysio habitatoribus loci Sancti Anthonii, Anthonio Bufanentis et Estorgio Ravinelli (64) de Avinione dicti domini fundatoris scutiferis testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis. (65) [ST] Et ego Iohannes probi clericus leodiensis diocesis magister in artibus et in utroque iure bachalarius publicus apostolica imperiali et regia auctoritatibus notarius reverendique in christo patris et domini domini abbatis monasterii Sancti Anthonii predicti secreta[rius] (66) (ST) ordinationi institutioni dotationi fundationi pecuniarum exhibitioni receptioni quittance obligationi submissioni promissioni(!) renunciationi iuramentis omnibusque aliis et singulis dum sic ut premittitur per dictos dominos abbatem conventum[que] (67) de Montecanuto institutorem et fundatorem agerentur dicerentur et fierent una cum provido viro Petro Coste notario publico subscripto de premissis merum rogato et prenominate testibus presens interfui eaque omnia et singula sic fieri vidi et aud[ivi] (68) recepi. Ex qua hoc presens publicum instrumentum per alterius manum me aliis arduis prepedito negociis fideliter scriptum extraxi et una cum dicto petro coste notario ut prefertur subscripto subscripsi publicavi et in hanc publicam formam et fidem et testimonium omnium et singulorum premissorum signum meum apposui consuetum rogatus et requisitus (69) (ST) Et me Petro Coste de dicto loco sancti Anthonii Vienensis diocesis clerico auctoritate imperiali notario publico et curie illustrissimi principis domini nost[ri] [...] (70) Vienensis et Valentinensis iurato qui in premissis omnibus et singulis una cum prenominate honorabili viro magistro Iohanne probi notario apostolico secr[etario] [...] (71) supranominatis presens fui et hoc presens publicum instrumentum per fidelem nostrum coadiutorem scriptum cum ipso magistro Iohanne Probi notario h[...] (72) meo tabellionali consueto signavi in testimonium omnium premissorum.

(Zwei Notarszeichen, das erste unterschrieben mit „Johannis Probi“)



## Appendix II

### *Archives départementales du Rhône 49H 49 (1449)*

(1) In nomine Domini. Amen. Universis et singulis presentibus et futuris tenore presentis instrumenti sit notum atque manifestum (2) quod cum reverendus in Christo pater dominus frater Iohannes de Montecanuto, cellerarius monasterii Sancti Anthonii Viennensis [in nomine] (3) domus eiusdem Sancti Anthonii de Ranverso Taurinensis diocesis acquisierit, ut asserit, quandam domum sitam in loco Sancti Ant[honii de Ranverso sitam] (4) a parte claustrum dicti monasterii iuxta ipsum claustrum ex una parte et iuxta domum sacristie maioris ex alia parte et iuxt[a domum per] (5) ipsum dominum reassensatam Berthono magistri et etiam iuxta domum per ipsum dominum reassensatam Stephano Chapusii aurifa[bro .....] (6) servo ex altera, que due domus reassensate sunt site a parte carrerie magne ville dicti loci Sancti Anthonii ex parte altera et iuxta (7) domum prioratus dicti monasterii Sancti Anthonii ex parte reliqua cum suis aliis confinibus, ad faciendum de eadem domo ad suam ipsius reverendi (8) domini omnimodam voluntatem, et cum ipse reverendus (segno di omissione) intendat presentialiter declarare voluntatem suam ordinandi de dicta domo cuius [fu] (9) erit in futurum, hinc est propterea quod anno Domini millesimo [quatercentesimo]<sup>1</sup> quadragesimo nono et die decima tertia mensis octobris, in mei notarii (10) publici et testium inferius nominatorum presentia personaliter constitutus ipse supra nominatus reverendus in Christo pater dominus (11) frater Iohannes de Montecannuto cellerarius dicti monasterii preceptor Ranversi, declarando suam voluntatem, voluit et ordinavit quod dicte (12) domus ipsius domini sit et remaneat titulo donationis subsequenter facte condicionaliter causis et rationibus infra declaratis, venerabilibus (13) et religiosis (segno di omissione) fratribus Iohanni Ravinelli canonico dicti monasterii custodi magni altaris ecclesie maioris dicti monasterii et Iacobo (segno di omissione) iuri? (14) fabri claustrali claustralie fundate in dicto monasterio per ipsum reverendum in Christo patrem dominum fratrem Iohannem de Montecanuto cellerarium (15) et preceptorem et propterea ipse reverendus

1 Dies wurde eingefügt mit Omissionszeichen.

dominus cellerarius gratis et sponte pro se et suis heredibus et successoribus quibus cumque (16) actentis et consideratis gratis serviciis tempore retracto factis et impensis per dictum fratrem Iohannem Ravinelli sibi dicto domino (17) ipsum fratrem Iohannem de eisdem serviciis remanendo si non in toto tamen in parte ipsi fratri Iohanni presenti et recipienti pro se (18) medietatem domus dicte ad sui ipsius fratris Iohannis vitam dumtaxat et non ultra pro mansione sua facienda, dedit et donavit (19) donatione pura simplici et irrevocabili facta que sit et fieri dicitur inter vivos, sine spe de cetero revocanda, ipso fratre Iohanne vivente; (20) aliam vero medietatem ipsius domus dedit et donavit ipse reverendus dominus donatione pura simplici et irrevocabili facta (21) que fit et fieri dicitur inter vivos, sine spe de cetero revocanda, dicto fratri Iacobo fabri canonico dicti monasterii ipsius reverendi (22) domini claustralis, presenti et recipienti pro se et suis in dicta claustralia successoribus, et pro mansione usu et habitatione ipsius (23) fratris Iacobi claustralis et suorum in dicta claustralia successorum; cum conditione retenta per dictum reverendum cellerarium (24) quod, casu quo ipse frater Iohannes recederet seu moriretur, quod dicta medietas sibi donata revertatur totaliter dicto fratri Iacobo (25) claustrali aut sive in dicta claustralia successoribus et non ante aliter nec alio modo et etiam cum conditione retenta per dictum (26) dominum cellerarium quod, casu quo ipse frater Iohannes deveniret ad maiora propter que esset necessarium quod se absentaret a dicto (27) claustro, quod eiusdem fratris Iohannis medietas ipsius domus revertatur dicto claustrali presenti aut in futuro, retento tamen per dictum (28) dominum cellerarium quod totiens quotiens ipse frater Iohannes reverteretur moraturus in dicto claustro quod ipse frater Iohannes posset (29) rehabere dictam dicte domus medietatem ut per ante absentationem habebat et in eadem morari ut per antedictam absentationem, (30) cum conditione retenta per ipsum dominum quod ipse frater Iohannes solveret ratam suam de tempore quo moraretur et residentiam faceret (31) in dicto monasterio infra dictam domum ratam suam de onere census quem facit dicta domus de duobus florenis auri pensionalibus retentis (32) super eadem domo ut asserit prout infra declaratur. Item retinuit et retinet ipse reverendus dominus cellerarius super dicta domo perpetuo (33) duos

florenos auri annuales et pensionales solvendos venerabili conventui dicti monasterii sancti anthonii anno quolibet in quolibet (34) festo nativitatis beate Marie virginis septembris per dictum fratrem Iacobum Fabri eius claustralem et suos in dicta claustralia successores, (35) excepto quod dictus frater Iohannes Ravinelli tam diu quam diu stabit et morabitur in dicta medietate dicte domus sibi ut supra donate (36) quod ipse frater Iohannes debeat et teneatur solvere unum ex dictis duobus florenis auri dicto venerabili conventui, qui duo floreni (37) fuerunt et sunt retenti per dictum reverendum dominum pro uno aniversario; pro quo aniversario domini fratres conventuales teneantur (38) et debeant celebrare in dicto festo nativitatis beate Marie virginis unam missam ob reverentiam beate Marie virginis vivente ipso (39) reverendo domino et ipso domino mortuo quod ipsa missa sit de mortuis anno quolibet in dicto festo aut in crastinum celebretur per dictos dominos (40) fratres conventuales. Item voluit ipse reverendus dominus quod illud quod erit neccessarium in edificando ipsam domum que indiget magna (41) reparatione, quod ipsi fratres Iohannes et Iacobus debeant edificari facere quod erit utile et neccessarium, et ipse reverendus dominus (42) cellerarius promisit et iuravit, sub voto sue religionis manus ad pectus ponendo more religiosorum, eisdem fratribus reddere (43) et solvere illud quod ipsi implicabunt de eorum propriis peccuniis ad ipsorum fratrum requestam, yppothecando ad hoc dictam (44) domum; ulteriusque promisit et iuravit ipse reverendus dominus cellerarius, sub voto sue religionis manus ad pectus ponendo (45) more religiosorum et sub obligatione et yppotheca expressis dicte domus ut supra donate, omnia supra et infrascripta (46) acta et gesta per ipsum reverendum donatorem rata et grata habere, ipsa actendere et observare modo et forma subscriptis ; et voluit (47) expresse et vult tenore presentium ipse reverendus dominus donator quod dicta medietas dicte domus donata dicto fratri Iohanii Ravinelli (48) quibuscumque non obstantibus observetur et sit observata et Manutentam, actentis bonis et gratis serviciis sibi reverendo domino per (49) ipsum fratrem Iohannem Ranivelli factis et impensis, prout ipse reverendus dominus sic esse verum affirmavit et iuravit manus (50) ad pectus ponendo ; et casu quo essent aliqui contraiores de dicta medietate donata ipsi fratri Iohanni

Revinelli propterea (51) requirit, ipso casu contingente, dictus dominus donator tenor presentis instrumenti reverendum in christo patrem dominum dominum abbatem dicti (52) monasterii presentem aut futurum ut ipse reverendus in christo pater dominus abbas via iusticie det et preset auxilium in manutenendo (53) dictum fratrem Iohannem donatorem in dicta medietate dicte domus donata ut supra tam diu quam diu ipse frater Iohannes vivet (54) et non ultra iuxta modum et formam supra loquutos et pro premissis melius actendendis et observandis per ipsum dominum (55) donatorem ipse dominus se suos et dictam domum supra donatam specialiter et expresse supposuit et submisit curie spirituali (56) reverendi in christo patris domini abbatis dicti monasterii ipsorum domini donatoris et donatoriorum superiorum, renunciando ipse dominus (57) donator omni iuri contra premissa facienti. De quibus omnibus ipse reverendus dominus donator fieri voluit per me (58) notarium subscriptum tria publica instrumenta, videlicet unum ad opus ipsius domini donatoris et dicti venerabilis conventus (59) et duo ad opus dictorum dominorum donatoriorum petentium, quorum quilibet ipsorum donatoriorum unum habeat dictanda (60) corrigenda et de novo si opus fuerit reficienda ad dictamen et consilium peritorum, facti tamen substantia in aliquo (61) non mutata, Acta fuerunt premissa anno et die predictis, videlicet infra claustum dicti monasterii in domo cellerario (62) in qua habitat ipse reverendus dominus in camera desuper in qua ipse domunus iacet, presentibus venerabili viro fratre (63) Merineto Bernardi canonico dicti monasterii et sarerdote ipsius domini nobili Reymondo Iohan nepote et scutiffero ipsius domini, discretis viris Iohanne Lefevre barberio ipsius domini, Iohanne Garde coquo ipsius domini et Guilliermo Feudroni botellerio (64) botellerie dicti venerabilis conventus testibus ad hec vocatis. Datum ut supra. (ST)Et me Petro Teste de dicto (65) loco Sancti Antonii clerico auctoritatibus imperiali et dalphinali notario publico et curie dalphinalis maioris Vienn(ensis) (66) et Valen(tinensis) iurato qui in premissis omnibus una cum prenomatis testibus presens fui et hoc presens publicum instrumentum (67) per fidelem meum coadiutorem scriptum recepi ipsumque signo meo tabellionali consueto signavi in testimonium (68) premissorum ad opus supranominati fratris Iohannis

Ravinelli constat michi primo de verbo « dominos » iuncto in pede (69) linee  
item de alio verbo « viris » iuncto in pede linea ita de precedenti verbo « posito »  
post « vocatis » « quatercentesimo » post.