



ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 1/2, 2025

INNEHÅLL / CONTENTS

Förord / Editorial	3
<i>Stephan Kuhn</i>	
Triumphkreuze in mittelalterlichen Landkirchen und ihre Verbindung zur Altardekoration	7
<i>Justin Kroesen & Aitzane Erkizia-Martikorena</i>	
The Late Gothic Altarpiece in the Cathedral of Oviedo A Spanish Retablo and its Atlantic Context	51
<i>Bo Vahlne</i>	
Karl XI:s och Nicodemus Tessin d.y:s projekt till Stockholms slottskyrka – sedda genom några predikotexter och böndagsplakat	119
Bokrecension – Book review:	
<i>Lena Johannesson</i>	
Karin Gustavsson & Solfrid Söderlind, red.: Nils Måansson Mandelgren och kampen för kulturens framtid	174

ICONOGRAPHISK POST • NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY NR 1/2, 2025. ISSN 2323-5586
PP. 7–50. DOI: 10.69945/20251-228444

Stephan Kuhn

PhD, Curator Sør-Troms Museum, Harstad, Norway

Email: stephan@stmu.no

*Triumphkreuze in mittelalterlichen Landkirchen und ihre Verbindung
zur Altardekoration*

Triumphal Crosses in Medieval Rural Churches and their Connection to Altar Decoration

Abstract: Medieval rural churches were decorated with various images. They were mainly found in connection with the altar – at the main altar in the chancel and the side altars in the nave of the church. The triumphal cross was located in the transitional zone between chancel and nave and was directly visible on entering a country church. Not a single medieval church interior has been preserved in its entirety. However, it is possible to explore the interplay of various elements in the church interior by using the surviving objects. This article explores the interrelationship between the triumphal cross and altar decoration in general on the basis of specific examples from the Nordic countries. It becomes clear that the aspect of visual layering of images, the partial withdrawal of the view and the resulting concentration on the visible image must be recognised as essential strategies of the triumphal cross in a spatial context. Unlike other decorative elements in the church interior, the triumphal cross is decidedly orientated towards the congregation gathered in the nave during mass. Thus, it becomes an element that both connects and divides the church interior. Like a membrane, it separates the liturgical ritual at the main altar from the congregation in the nave. When mass is not being celebrated, it becomes a visual reminder of Christ's sacrificial death as an act of redemption of humankind.

Keywords: Country church, Altar decoration, Church art, Triumphal crosses, Altar ensembles, Medieval sculpture

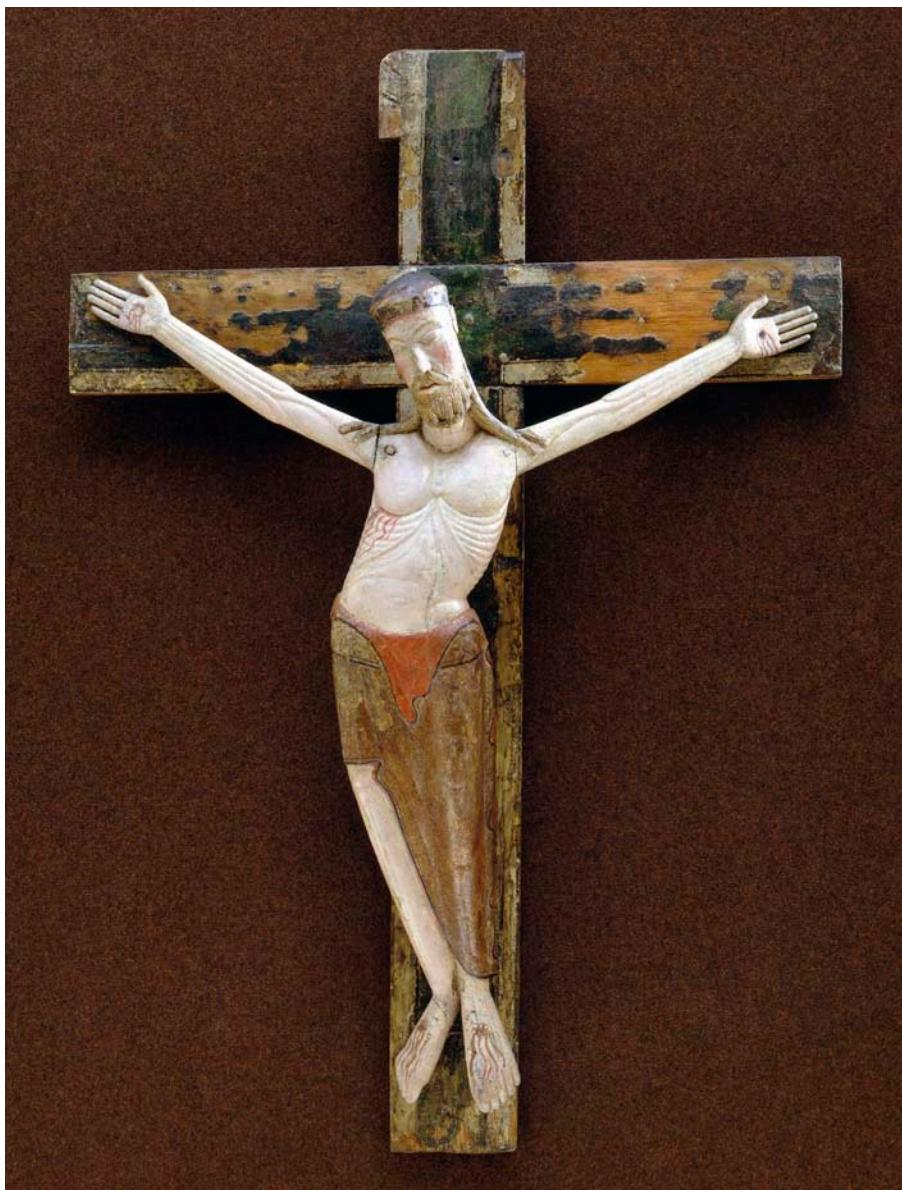


Abb. 1. Triumphkreuz aus Jondal, Norwegen, um 1150–1200. 161 x 112 x 25,5 cm.
Universitetsmuseet i Bergen. Inv. Nr. MA 269. Foto Svein Skare.
Triumphal cross from Jondal, Norway, c. 1150–1200. University Museum of Bergen.

Triumphkreuze in mittelalterlichen Landkirchen und ihre Verbindung zur Altardekoration

Stephan Kuhn

In einer mittelalterlichen Kirche ist der Altar sowohl der Mittelpunkt der Liturgie als auch ein Ort, an dem sich visuelle Bilder konzentrieren. Haupt- und Seitenaltäre waren mit bildtragenden Gegenständen ausgestattet, die oft aus mehreren Elementen in der Art von Ensembles additiv zusammengestellt waren. Die Liturgie als symbolische rituelle Handlung war von symbolisch aufgeladenen Bildern umgeben. Diese Bilder kontextualisierten die Eucharistie, die das zentrale Ereignis der Messfeier war.¹ Vom 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts bestand der Altarschmuck meist aus Ensembles verschiedener Objekttypen. Die zentralen Ausstattungsgegenstände befanden sich auf, an und über dem Altar. Es handelte sich um Frontalien und Antependien, Skulpturen – oft in Tabernakelschreinen – Altaraufsätze und Altarbaldachine und -ziborien, die die Altäre überfingen.²

Neben dem Hauptaltar befanden sich in zahlreichen Landkirchen ebenfalls Seitenaltäre, die meist im Langhaus vor der Triumphwand zu Seiten des Choreinganges aufgestellt waren.³ Diese waren ebenfalls auf vielfältige Weise mit Gegenständen und Bildern ausgestattet und wurden bisweilen von einem Ziborium überfangen, während im Umfeld der Altäre weitere Ausstattungsgegenstände und Bildprogramme anzutreffen waren. Im direkten Umfeld und in einer visuellen Bezugnahme zu den Seitenaltären und wohl auch zum Hauptaltar befand sich auf der Schnittstelle zwischen Langhaus und Chor häufig ein

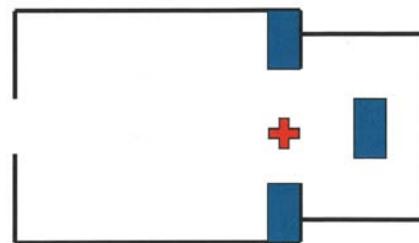


Abb. 2. Grundriss einer idealtypischen skandinavischen Landkirche mit Position von Altären und Triumphkreuz. Zeichnung Stephan Kuhn 2025.

Ground plan of an idealised Scandinavian rural church with the positions of altars and the triumphal cross.

sogenanntes Triumphkreuz, das den Übergang in das liturgische Zentrum des Kirchenraums markierte (Abb. 2).

In dieser Studie soll der Versuch unternommen werden, die Interrelationen zwischen Triumphkreuzen und Altarausstattungen allgemein, aber auch anhand von konkreten Beispielen, vor allem aus den nordischen Ländern, eingehend zu beleuchten. Dabei wird deutlich, dass der Aspekt der visuellen Überlagerung, beziehungsweise Schichtung von Bildern, der teilweise Entzug der Sicht und eine daraus resultierende Konzentration auf das sichtbare Bildwerk als wesentliche Strategien des Triumphkreuzes im räumlichen Kontext erkannt werden müssen. So wird das Triumphkreuz zu einem verbindenden Element der Kirchenausstattung.

Triumphkreuze, die mindestens seit dem 10. Jahrhundert im Kirchenraum zu finden waren, weisen eine spezifische Ikonografie auf, die sowohl eschatologische als auch eucharistische Aspekte in sich vereinen, gleichzeitig an den Kreuzestod erinnern und auf die erwartete Wiederkunft Christi im Kreuzeszeichen vorausweisen.⁴ Der Schwerpunkt der Darstellung liegt dabei auf dem im aufopferungsvollen Tod Christi implizierten Erlösungsgedanken, d. h. die siegreiche Überwindung und den Triumph Christi über den Tod. Der Begriff *crux triumphalis* für diese Objektgruppe lässt sich bereits in mittelalterlichen Quellen finden und macht auf eben jenen im Erlösertod errungenen Triumph Christi aufmerksam.⁵ Der Sieg über den Tod birgt die immanente Verheißung

der Erlösung am Ende der Zeit. Ihm wird an exzeptioneller Stelle im Kirchenraum, am Übergang zwischen Langhaus und Chor, gedacht.

Die Ausgestaltung vieler Triumphkreuze weist auf den Aspekt des Kreuzes als *Arbor Vitae* – den Lebensbaum – hin.⁶ Bereits Augustinus deutet das Kreuz als Lebensbaum, als endzeitliches Zeichen, dass im Sinne der Apokalypse den Baum des Lebens verkörpert.⁷ Der Paradiesbaum des Himmels Jerusalems wird typologisch dem Sündenfall gegenübergestellt; jenem Baum von dem Adam und Eva die Frucht der Erkenntnis aßen. Der Lebensbaum erscheint als Sinnbild der Erlösungstat Christi und weist so auf die Auferstehung voraus. Diese Symbolik wird durch die häufig anzutreffende grüne Farbigkeit des Kreuzstamms verdeutlicht, aber auch anhand der häufiger an den Kreuzstamm angebrachten Knospen-, Blumen- oder Rankenmotivik (Abb. 1, 3).

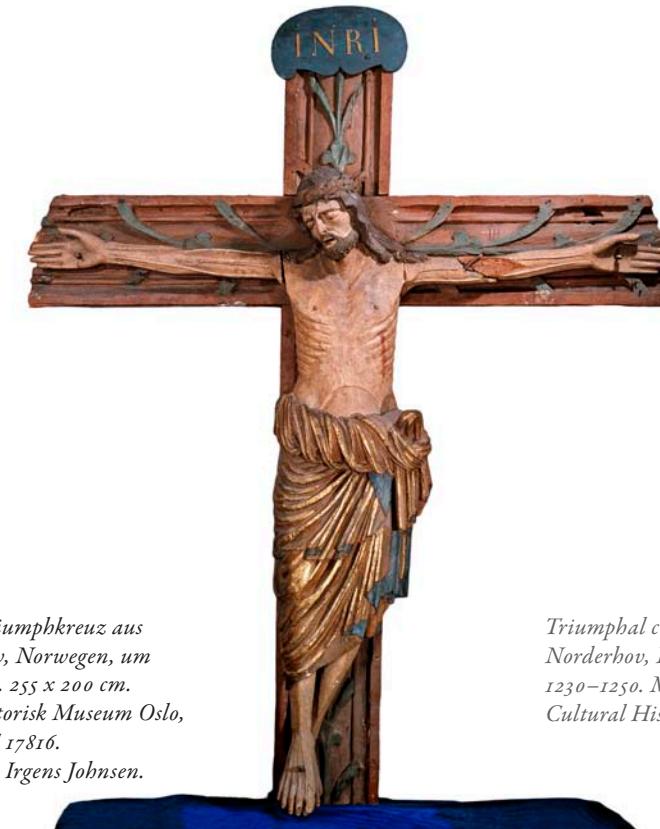


Abb. 3. Triumphkreuz aus Norderhov, Norwegen, um 1230–1250. 255 x 200 cm.
Kulturhistorisk Museum Oslo,
Inv. Nr. C 17816.
Foto Eirik Irgens Johnsen.

Triumphal cross from Norderhov, Norway, c. 1230–1250. Museum of Cultural History, Oslo.

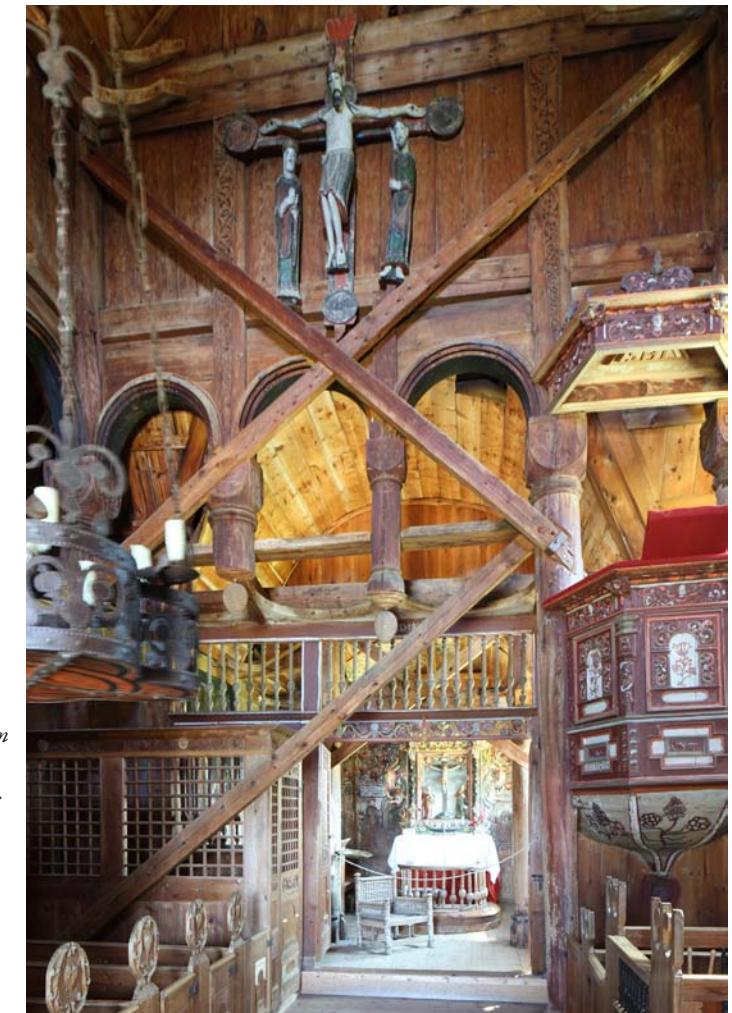
Das Triumphkreuz ist demnach ein an erhöhter Stelle im Kirchenraum aufgestelltes Siegeszeichen. In diesem Kontext zeigen die frühen Darstellungen Christus als *rex triumphans*, den über den Tod triumphierenden Christus, der mit einer Krone bekrönt in mehr oder weniger aufrechter Haltung und geöffneten Augen vor dem Kreuz mehr steht als hängt, wie am Beispiel der Triumphkreuzgruppe in der norwegischen Stabkirche zu Urnes am Lusterfjord aus der Mitte des 12. Jahrhunderts zu erkennen ist (Abb. 4).⁸ In der Darstellung des lebenden Gottessohnes am Kreuz wird zudem auf die eschatologische Erwartung der Wiederkunft am jüngsten Tag vorausgewiesen, worauf im Falle des Triumphkreuzes aus Urnes auch die rote Farbigkeit des Kreuzstammes hinweist, wohl eine Anspielung auf die im zweiten Petrusbrief erwähnte Feuersbrunst, die die Wiederkunft Christi im Kreuzeszeichen begleiten soll (2 Petr. 3,12).⁹ Neben diesem vor allem in Triumphkreuzen der Zeit vor und um 1200 anzutreffenden Typus lässt sich etwa zeitgleich der Gekreuzigte im Typus des *Christus patiens* finden, der hängend am Kreuz mit leicht geneigtem Kopf auf das Dahinscheiden des Sterbenden verweist, wie im nur wenig jüngeren Beispiel aus Jondal (Hardanger, Norwegen) ersichtlich wird (Abb. 1).¹⁰ Im Laufe des 13. Jahrhunderts setzt sich schließlich der von der Passion gezeichnete Typus durch, wobei der Aspekt des leidenden Christus – wie Manuela Beer herausstellte – in den Triumphkreuzen nie die Intensität ausbildete, wie sie bei anderen Kreuzen im Kirchenraum anzutreffen war – zu denken sei hier an die *Crucifixi Dolorosi*.¹¹ Die Seitenwunde Christi ist in der Regel nur angedeutet und weist auf eine eucharistische Bedeutungsebene im Sinne des Opftodes als Erlösungstat hin.

Diese Triumphkreuze auf der bedeutenden Mittelachse des Kirchenraums, in den Chorbögen hängend oder stehend auf einem Balken, sind Bildwerke, die zunächst nicht an einen Altar gebunden sind, es handelt sich also streng genommen nicht um eine Altardekoration. Doch befinden sich diese Triumphkreuze im direkten Umfeld der Altarausstattungen und stehen in einer visuellen sowie bildinhaltlichen Interrelation zu den Seitenaltären im Langhaus und dem Hauptaltar im Chor.

Die kunsthistorische Forschung zu Triumphkreuzen beschäftigt sich vorrangig mit typologischen und ikonographischen Fragestellungen. Der räumliche Kontext und vor allem die Bezugnahme auf weitere Ausstattungsgegenstände im Kirchenraum werden meist nur angerissen. Wird dies berücksichtigt,

Abb. 4. Stabkirche zu Urnes, Norwegen, Blick in Richtung Chor mit Triumphkreuzgruppe, um 1150. Foto Justin Kroesen 2018. Vgl. Abb. 10 a, 10 b.

*Urnes stave church,
Norway, view towards
the chancel with its
triumphal cross, c. 1150.
Cfr figs. 10a, 10 b.*



so handelt es sich meist um Studien einzelner Kirchenräume. Die Einbettung des Triumphkreuzes in den Kontext des Kirchenraumes nimmt Anna Nilsén in ihrer Studie *Kyrkorummets brännpunkt* (1991) vor, in der sie die Entwicklung der Übergangszone zwischen Langhaus und Chor erforscht.¹² Manuela Beer setzt sich in einer monumentalen Studie mit dem Triumphkreuz auseinander (2005), wobei jedoch lediglich ein kurzes Kapitel das Verhältnis zwischen Triumphkreuz und weiterer Kirchenausstattung in den Blick nimmt.¹³

Aufstellung

Die Erforschung der Triumphkreuze im mittelalterlichen Kirchenraum in einer Interrelation zur Altarausstattung wird dahingehend erschwert, dass die heutige Aufstellung der Triumphkreuze nur in seltenen Fällen noch dem originalen mittelalterlichen Kontext entsprechen. Bauliche Veränderungen und die Entfernung von Altären, Chorschränken und Lettneranlagen sowie die Zerstörung oder die Ersetzung von Altarausstattungen und Wandmalereien in späterer Zeit, erschweren die Erforschung einer Wechselwirkung zwischen Triumphkreuz und der umgebenden Kirchenausstattung sowie allgemein die Einbettung in das ikonographische Programm des Kirchenraums. Dennoch lassen sich, wenngleich nur vorsichtige Rückschlüsse auf eine Interrelation zwischen Altarausstattung und Triumphkreuzen treffen. Dies ist insbesondere anhand konkreter Beispiele möglich. Insbesondere in skandinavischen Kirchen und musealen Sammlungen lassen sich noch zahlreiche große Kruzifixe finden, die wohl als Triumphkreuze in den Landkirchen Verwendung fanden. So haben sich in den historischen Regionen Schleswig und Holstein – heute Teil der dänischen Region Jütland und dem deutschen Bundesland Schleswig-Holstein – mehr als einhundert mittelalterliche Triumphkreuze aus Landkirchen erhalten.¹⁴ Auch in Norwegen und Schweden, hier insbesondere auf der Insel Gotland, lassen sich noch zahlreiche Triumphkreuze am ursprünglichen Standort finden.¹⁵ Das mittelalterliche Aufstellungsschema ist in nahezu allen Fällen jedoch verlorengegangen und erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wurden zahlreiche Triumphkreuze auf ihren intendierten mittelalterlichen Platz im Chorbogen relokalisiert.¹⁶

In der Regel ist davon auszugehen, dass die Triumphkreuze an eisernen Ringen und Ketten im Chorbogen aufgehängt, oder auf einem im Chorbogen eingespannten hölzernen Balken aufgestellt waren.¹⁷ Zapfen am unteren Ende des vertikalen Kreuzbalkens zeugen häufig noch von dieser Aufstellung. Sowohl frühe Triumphkreuze sowie einige, meist skandinavische, Beispiele lassen ebenfalls eine Aufstellung auf einer Säule oder einem Sockel vermuten.¹⁸ Die Verbindung zu einer Chorschanke oder Lettner ist vor allem noch außerhalb Skandinaviens und dort insbesondere in Dom- und Klosterkirchen nachzuweisen. Das Triumphkreuz war somit für alle Anwesenden zu jeder Zeit vom Langhaus aus sichtbar, anders als beispielsweise Retabel oder Tabernakelschreine, die gewöhnlicherweise geschlossen waren.¹⁹



Abb. 5. Tanum, Norwegen, Blick in Richtung Chor, frühes 14. Jht. Foto Justin Kroesen 2018.
Tanum, Norway, view towards the chancel, early 14th century.

Betonung der Mittelachse

Das Triumphkreuz an der Schnittstelle des Kirchenraums nimmt in jedem Fall eine dominierende Position auf der Mittelachse der Kirche ein. Schon vom Westeingang ist das Triumphkreuz gut erkennbar und schwebt als Zeichen des Triumphes, aber auch des Opfertodes gleichsam über dem Eingang zum Zentralort der Liturgie, dem Chorraum, wo die Eucharistie als zentrales Geschehen der Messzelebration zu verorten ist.

Dass das Triumphkreuz im Mittelalter als visuell dominierender Ausstattungsgegenstand der östlichen Langhauswand angesehen und somit als Teil der direkten visuellen Umgebung der Altäre verstanden wird, lässt sich in den 1972 freigelegten Wandmalereien in der Kirche zu Tanum bei Oslo beobachten. Die Wandmalereien aus dem frühen 14. Jahrhundert imitieren die Ausstattung der Triumphwand einer idealtypischen norwegischen Landkirche (Abb. 5).²⁰ So wohl über dem Platz eines wohl nach der Reformation entfernten nördlichen Seitenaltars sowie über der Altarnische des südlichen Seitenaltars erheben sich



Abb. 6. Etelhem, Gotland, Schweden, Triumphwand mit Seitenaltären und Triumphkreuz. Höhe 350 cm. Foto Justin Kroesen 2015.

Etelhem, Gotland, Sweden, Triumphal wall with side altars and triumphal cross.

zwei monumentale Ziborien. Über dem recht schmalen Chorbogen, der die Sicht auf den Hochaltar im Chor freigibt, ist ein großes Triumphkreuz gemalt, das zu beiden Seiten von den Assistenzfiguren Maria und Johannes in Trauer-
gestus flankiert wird. Die visuelle Bezugnahme des Triumphkreuzes auf die umliegenden Altäre ist hier ganz offensichtlich und es wird zugleich deutlich,
dass das Triumphkreuz im mittelalterlichen Kirchenraum dezidiert als Teil der Altaraumgebung verstanden wurde.

Ist das Aufstellungsschema zahlreicher Triumphkreuze verlorengegangen, so lässt es sich – ähnlich wie in Tanum – in einigen englischen Kirchen rekonstruieren. Dort wurden im Zuge der Reformation im 16. Jahrhundert systematisch nahezu alle Bilder aus den Kirchen entfernt. Ein einziges erhaltenes Kopf- und Fußfragment der von Eamon Duffy angenommen 9000 Triumphkreuze Englands, stammt aus der Kirche zu South Cerney (Gloucestershire) und wurde 1913 in der Kirchenwand vermauert aufgefunden. Dennoch bieten einige in der Regel spätmittelalterliche Wandmalereien Einblick in die Platzierung von Triumphkreuzen in englischen Kirchen.²¹ In der Kirche zu Cawston (Nor-

folk) weisen beispielsweise Aussparungen in einem farbigen Hintergrund auf die Anbringung eines Triumphkreuzes an der Schnittstelle zwischen Langhaus und Chor hin. In Stratford-upon-Avon (Warwickshire) wurde das Triumphkreuz in die Darstellung des Jüngsten Gerichts eingebunden.

Das Verhältnis zwischen Triumphkreuzen und Altarausstattungen

Die Frage nach der Relation zwischen Triumphkreuz und Altarausstattung wird – wie bereits erwähnt – dahingehend erschwert, dass die mittelalterlichen Altardekorationen kaum noch an ihrem ursprünglichen Ort in den Kirchenräumen vorhanden sind, da sie in späterer Zeit meist zerstört, umgestellt oder im Laufe des 19. Jahrhunderts in Museen überführt wurden.²² Nach der Einführung des Luthertums im Königreich Dänemark-Norwegen im Jahr 1536–1537 wurden in den norwegischen Kirchen die meisten Seitenaltäre entfernt.²³ Die visuelle Verbindung zwischen Triumphkreuz und Seitenaltären ist daher gestört und nur selten noch sichtbar, jedoch bisweilen archäologisch nachweisbar. In zahlreichen Kirchen auf der schwedischen Insel Gotland blieben jedoch die Seitenaltäre (meist ohne ihre Dekorationen) nach der Reformation erhalten und auch zahlreiche Triumphkreuze lassen sich hier finden.²⁴ Diese wurden zwar in den überwiegenden Fällen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert an ihren vermuteten ursprünglichen Aufstellungsort relokaliert,²⁵ doch die gotländischen Kirchen bieten so zumindest einen Anhaltspunkt für die visuelle Verbindung zwischen Triumphkreuz und Altären, nicht nur in Schweden; denn Landkirchen auf Gotland ermöglichen einen einzigartigen Einblick in das mittelalterliche Ausstattungsschema von Landkirchen in Gesamteuropa.²⁶

In der Kirche zu Etelhem auf Gotland ist das Ringkreuz aus dem 14. Jahrhundert nun im Chorbogen der Kirche aufgehängt. Ein etwa zeitgleich entstandener hölzerner Pfeiler, der um 1400 bemalt und wohl nach der Reformation gekürzt und als Opferstock umgenutzt wurde, wird von Anna Nilsén als Teil des Triumphkreuzes identifiziert (Abb. 6).²⁷ Das Kreuz hing also ursprünglich nicht im Triumphbogen, sondern war auf einer Säule am Übergang zwischen Langhaus und Chor aufgestellt. Zu Seiten des Triumphbogens lassen sich hier noch die mittelalterlichen Seitenaltäre finden, jedoch ohne Skulpturen. Das über dem südlichen Seitenaltar in Wandmalerei ausgeführte Ziborium nimmt eine Zwischenposition zwischen Altarziborium und Dorsale ein, welches vermutlich als Ehrenmotiv die Skulptur eines Heiligen hinterfang.²⁸

Das große Ringkreuz, wohl ursprünglich auf der Säule aufgestellt, ist der visuell dominierende Ausstattungsgegenstand auf der Hauptsichtachse der Kirche. Es markiert den Übergang zwischen Langhaus und Chor und unterteilt – gleichsam einer Chorschranke – den Kirchenraum in zwei Zonen. Die direkte Sicht in den Chor wurde dabei durch das Triumphkreuz gefiltert. Dies ist vermutlich ein Grund, weshalb zahlreiche dieser Kruzifixe in nachreformatorischer Zeit wohl ihren angestammten Platz im Chorbogen verloren.²⁹

In der Kirche zu Etelhem stand dem Gläubigen ebenfalls stets das Triumphkreuz als Zeichen des Opfertodes und der triumphierenden Wiederkunft vor Augen. Das große Ostfenster über dem Hochaltar beleuchtet zudem das Triumphkreuz rückseitig, wodurch eine visuelle Bezugnahme zwischen Chorraum und Triumphwand nochmals verstärkt wird und der Aspekt der Wiederkunft Christi aus Osten hervortritt. Die Konzentration auf das Triumphkreuz an der Ostwand des Langhauses wurde nicht nur durch die mittige Platzierung hervorgerufen, sondern wohl auch durch die anzunehmende reiche, jedoch verlorengegangene Seitenaltarausstattung, die das Triumphkreuz beidseitig rahmte.

Die Interrelation zwischen Altardekorationen und Triumphkreuz wird in der Kirche zu Mästerby auf Gotland, in der sich noch ein bedeutender Teil des mittelalterlichen Bildprogrammes erhalten hat, sinnfällig (Abb. 7). Die Nische des nördlichen Seitenaltars zeigt eine thronende Gottesmutter mit Kind in Wandmalerei, während über dem Triumphkreuz am Übergang zum Chorraum die Darstellung des Jüngsten Gerichts zu erkennen ist. Die Malerei in der Apsis des recht schmalen Chorraums zeigt die Darstellung der *Majestas Domini*, Heilige und eine Apostelreihung. In dem recht überschaubaren Chorraum wird die Darstellung der *Majestas Domini* visuell an den Hochaltar gerückt und kann gleichsam als eine Art Altarbild gedeutet werden. Die Darstellungen folgen weitverbreiteten und gängigen Bildthemen, die universale Glaubensinhalte auf eine visuelle Weise vermitteln und lassen schon so Interrelationen untereinander erkennen: Die Darstellung der Gottesmutter am nördlichen Seitenaltar kann folglich als Inkarnationsbild und somit Beginn der Heilsgeschichte gedeutet werden, die im Opfertod Christi – dargestellt im Triumphkreuz – kulminiert. Durch seine Aufopferung überwindet Christus den Tod, wodurch die Erlösungstat Christi in den Vordergrund rückt. Die *Majestas Domini* in der Apsis weist auf den in himmlischer Glorie thronenden Christus und verortet die irdische Liturgiefeier am Altar gleichsam in



Abb. 7. Mästerby, Gotland, Sweden, Seitenaltarnischen, Chorausmalung und Triumphkreuz. Foto Stephan Kuhn 2023.

Mästerby, Gotland, Sweden, side altar niches, wall paintings and triumphal cross.

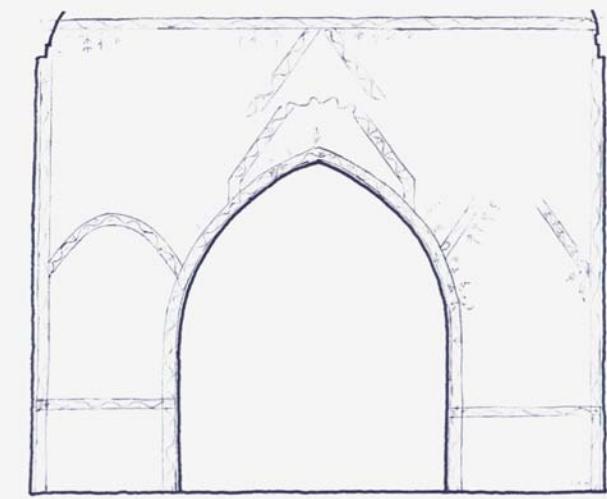


Abb. 8. Dale i Luster, Norwegen, Umrisszeichnung der Kalkmalereien an der östlichen Langhauswand. Nach Hoff 2000.

*Dale i Luster, Norway,
drawing of the wall
painting fragments on the
triumphal wall.*

den himmlischen Kontext. Das Triumphkreuz als Siegeszeichen weist zudem auf die Parusie voraus, die Wiederkunft Christi im Kreuzeszeichen, womit das Jüngste Gericht – dargestellt über dem Triumphkreuz – in das bildnerische Programm eingebunden wird.

Anhand dieses komplexen Bildprogramms lassen sich demnach bestimmte ikonografische Interrelationen im Kirchenraum erkennen, die auch Bilder im Altarkontext miteinbeziehen. Dabei soll der Kirchenraum keinesfalls als ein geplantes Gesamtkunstwerk verstanden werden, von dessen Schema nicht abgewichen werden kann. Die Darstellungen müssen – wie in Mästerby – zudem nicht zwangsläufig zeitgleich entstanden sein, doch folgen sie demselben liturgischen zeitlichen wie geistigen Kontext. Es handelt sich um standardisierte Ikonografien, die die Heilsgeschichte visuell Zurschaustellen und im Spannungsfeld zwischen Inkarnation, Opfertod und Erlösungstat verortet.

Dale i Luster

Ebenfalls in Norwegen lassen sich Ensembles, bestehend aus Teilen der hochmittelalterlichen Altarausstattung und dem Triumphkreuz finden, beziehungsweise rekonstruieren. In der Kirche zu Dale am Lusterfjord (Norwegen) haben sich gemalte Rankenmuster über den archäologisch nachweisbaren Seitenaltären erhalten, die den Eindruck von Seitenaltarbaldachinen evozieren (Abb. 8, 9).³⁰ Am südlichen Seitenaltar befindet sich ein Giebeldach, während den

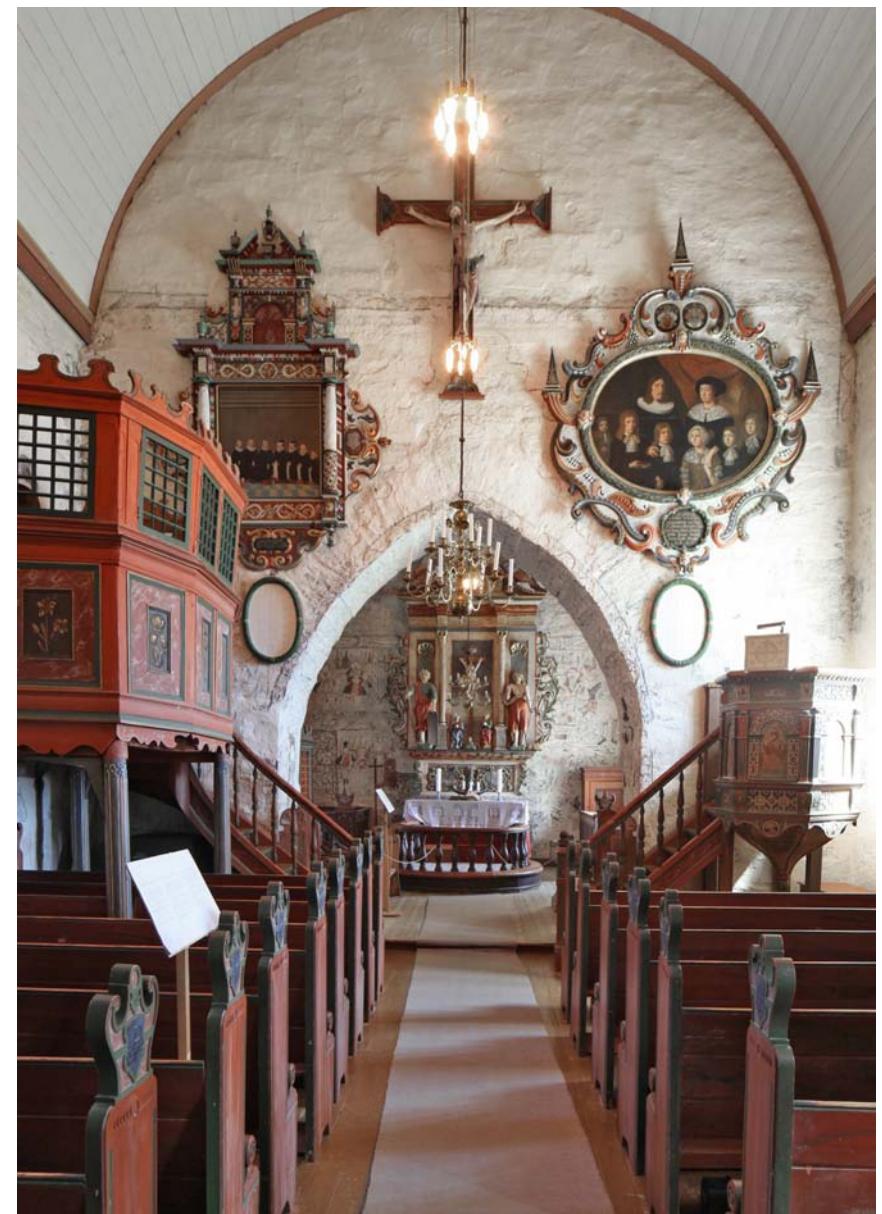


Abb. 9. Dale i Luster, Norway, view towards the chancel.

ehemaligen nördlichen Seitenaltar ein Halbrund überfängt. Aussparungen in den Wandlaibungen sowie Löcher im Fundament lassen auf die Anbringung hölzerner Strukturen schließen, die die Altäre überfangen.³¹ Auch oberhalb des Chorbogens setzt sich das besagte Rankenmuster fort, das hier auf die Anbringung eines gestaffelten Giebeldachs weist; an jener Stelle also, wo sich das noch erhaltene Triumphkreuz befunden haben muss. Nicht nur die Seitenaltäre, sondern auch das Triumphkreuz scheinen hier demnach von einem Baldachin überfangen worden zu sein und formten somit eine visuelle Einheit. Noch Ende des 17. Jahrhunderts müssen Teile dieser Baldachine vorhanden gewesen sein, denn das Rechenschaftsbuch der Kirche nennt die Entfernung dreier hölzerner Gewölbe.³²

Die Baldachinbekrönung eines Triumphkreuzes, wie es wohl für die Kirche in Dale zu rekonstruieren ist, hat sich in keiner anderen norwegischen Kirche erhalten. Für das Spätmittelalter sind jedoch vermutlich vergleichbare Strukturen in englischen Kirchen anzusehen, die von Aymer Vallance als *Celure* bezeichnet werden.³³

Urnes

Monumentale Triumphkreuze haben sich auch in kleineren Stabkirchen in Norwegen erhalten. Das Triumphkreuz in Urnes am Lusterfjord, unweit von Dale, befindet sich wohl noch immer am ursprünglichen Platz am Übergang zwischen Langhaus und Chor (Abb. 4, 10 b). Der Kirchenbau ist dendrochronologisch auf um 1130 datiert und ersetzt einen Vorgängerbau der Zeit um 1070, von dem das aufwendig verzierte ehemalige Westportal als Nordeingang in den Neubau integriert wurde.³⁴ Das Triumphkreuz kann stilistisch auf die Zeit um 1150 datiert werden und ist folglich etwa zeitgleich, beziehungsweise nur wenig jünger als der Kirchenneubau, und besteht aus einem monumentalen Kruzifix und den zwei Assistenzfiguren Maria und Johannes im Trauergestus. Es handelt sich um eine der frühesten erhaltenen monumentalen Kreuzigungsgruppen in Gesamteuropa.

Die monumentale Erscheinung des Triumphkreuzes führte zu der Vermutung einiger Kunsthistoriker, dass die Triumphkreuzgruppe nicht aus dieser Kirche stamme.³⁵ Die Zapfen unterhalb des Kreuzes und der Figuren verweisen zunächst auf einen Triumphbalken, der allerdings nur schwer im Kirchenraum zu verorten ist. Eine Aufstellung am heutigen Platz kann jedoch als Mögliche-

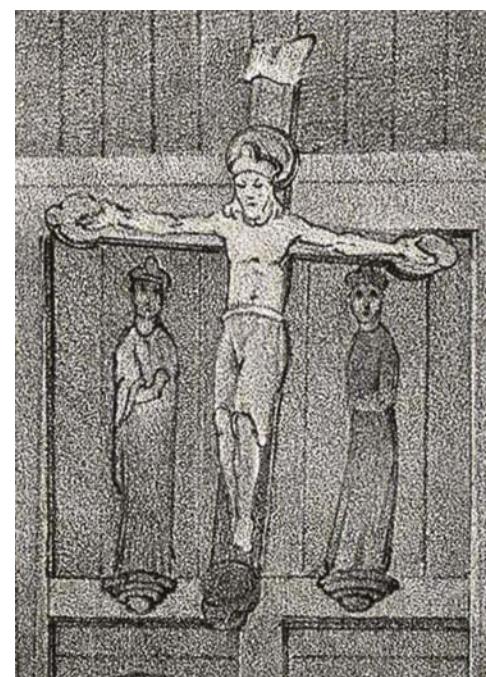


Abb. 10 a. Urnes, Norwegen, Lithografie nach einer Zeichnung von Franz Wilhelm Schiertz, in J. C. Dahl 1837 (Ausschnitt).

Urnes, Norway, Lithograph after a drawing by Franz Wilhelm Schiertz, published in J. C. Dahl 1837 (detail).

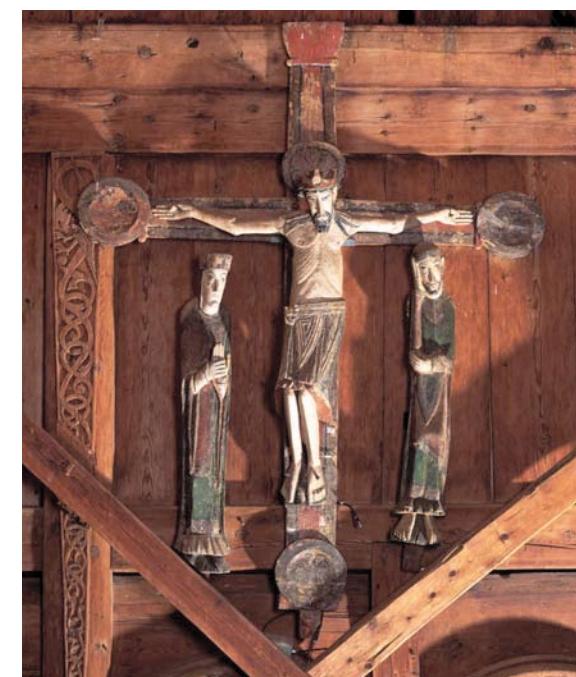


Abb. 10 b. Triumphkreuzgruppe in Urnes, um 1150. 227 x 170 cm. Foto Birger Lindstad 1995, Riksantikvaren.

The triumphal cross in Urnes stave church, c. 1150. 227 x 170 cm.

keit in Betracht gezogen werden: Die Zapfen könnten folglich auf eine Aufstellung der Figuren auf Konsolen anstatt auf einem Triumphbalken hinweisen. Diese Vermutung wird dahingehend unterstützt, dass die Figuren in einer von Johan Christian Dahl 1837 publizierten Lithografie nach einer Zeichnung Franz Wilhelm Schiertz auf Konsolen stehend wiedergegeben werden (Abb. 10 a).³⁶ Bauarchäologisch lassen sich in der Stabkirche zu Urnes zwei Seitenaltäre nachweisen, die – dem Bauhistoriker Håkon Christie folgend – von zwei Seitenaltarziborien überfangen wurden.³⁷ Die Triumphkreuzgruppe befand sich folglich mittig zwischen den zwei Seitenaltären am Übergang zwischen Langhaus und Chor. Die bildnerische Ausstattung der Kirche konzentrierte sich demnach im Osten des Langhauses und im Chorraum.



Abb. 11. Tingelstad, Norwegen, Blick in Richtung Chor. Foto Justin Kroesen 2018.
Tingelstad, Norway, view towards the chancel.

Tingelstad

In der Kirche zu Tingelstad befindet sich ein Triumphkreuz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts auf einem neueren Balken am Übergang zwischen Langhaus und Chor (Abb. 11). Die Kragsteine im Triumphbogen lassen vermuten, dass sich an dieser Stelle auch ursprünglich ein Triumphbalken befand.³⁸

Zudem haben sich aus dieser Kirche drei Frontalien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten. Am Hauptaltar der Kirche befindet sich eine Kopie eines Marienfrontales, welches nun im Kulturhistorisk Museum in Oslo verwahrt wird (Inv. Nr. C5040). Die wohl in derselben Werkstatt entstandenen Frontalien der Seitenaltäre wurden in nachreformatorischer Zeit beschnitten, um als Seitenverkleidung des Hauptaltares zu dienen (Abb. 12). Das eine Frontale zeigt Szenen aus dem Leben des heiligen Ägidius, während das andere Frontale in Medaillons die Passion Christi wiedergibt. Das Passionsfrontale nimmt – intendiert oder nicht – Bezug auf das Triumphkreuz, während das Inkarnationsbild am Hauptaltar zudem den Beginn der Heils-

geschichte markiert, die im Opfertod Christi und der Überwindung des Todes im Triumphkreuz kulminiert. Die Darstellungen führen zu einem Zusammenspiel der Kirchenausstattung, wobei der Aspekt der visuellen Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ausstattungsgegenstände besonders deutlich hervortritt.

Visueller Bezugspunkt und Kristallisierungspunkt

In den erwähnten Landkirchen ist das Triumphkreuz visueller Bezugspunkt für die Gläubigen, die sich während der Liturgiefeier im Langhaus der Kirche versammeln. Die Aufmerksamkeit der Gläubigen bezieht sich während der Eucharistie sowohl auf das Geschehen am Altar im Chor – soweit dieser einsehbar war – und auf die bildnerische Ausstattung der Triumphwand, das heißt den Seitenaltären und dem Triumphkreuz, welches in vertikaler Ausrichtung



Abb. 12. Passionsfrontale aus der Kirche zu Tingelstad, Norwegen. Kulturhistorisk Museum Oslo, Inv. Nr. C 504. Foto KHM Oslo.
Frontal with scenes from Christ's passion, from Tingelstad, Norway. Museum of Cultural History, Oslo.

gleichsam über den Geschehnissen am Hochaltar positioniert ist – über dem Priester, der die Messe liest und im Moment der Transsubstantiation zumindest ab dem beginnenden 13. Jahrhundert die konsekrierte Hostie emporhebt.³⁹ Laut der Theologie der mittelalterlichen Kirche wird in der Eucharistie dem Opfertod Christi nicht nur gedacht, sondern er wird erneuert und so in das Gedächtnis der Gläubigen aufgenommen:⁴⁰ das historische Ereignis wird in die Gegenwart transferiert und weist zudem auf die Erlösung im Kreuzeszeichen voraus.⁴¹ Das Geschehen während der Eucharistie steht dem Gläubigen im Triumphkreuz vor Augen: es gibt jenes Ereignis bildlich wieder, welches in der Eucharistie gedacht und aktualisiert wird. Außerhalb der Messe ist es zudem ein visuelles Gedächtniszeichen, das bezugnimmt auf die Opferhandlungen im Chorraum. Eine Interrelation zwischen den liturgischen Handlungen am Altar und dem Triumphkreuz wird in diesem Moment besonders deutlich.

Das Triumphkreuz kann als Kristallisierungspunkt an einer Transitzone des Kirchenraums verstanden werden. Im altnordischen Homilienbuch, einer Sammlung von 29 Predigten, die wohl um 1200 in Norwegen entstanden sind,⁴² wird der Kirchenraum in der Predigt zur Kirchweihe auf eine symbolische Weise gedeutet.⁴³ Zurückgreifend auf europäische Vorbilder wird der Chorraum als das Abbild des Himmlischen Jerusalems gedeutet, während das Langhaus die christliche Gemeinschaft auf Erden versinnbildlichte. Die quer eingezogene Wand zwischen Langhaus und Chor – also jene Wand, an der das Triumphkreuz zu finden war, ist „ein Bild des Heiligen Geistes, denn wie wir durch Christus in die Kirche gelangen, gehen wir auf dieselbe Weise durch den Heiligen Geistes Gnadtür/Gnadenpforte (*miscunnar dyrr*) hinein in die himmlische Herrlichkeit.“⁴⁴ Die Triumphwand bildet demnach eine Schwelle im Kirchenraum, die nur durch die Gnade Gottes übertritten werden kann. Das Eintreten in die himmlische Herrlichkeit ist nach theologischem Verständnis nur durch die Erlösungstat Christi möglich – den aufopferungsvollen Tod am Kreuz – welcher im Triumphkreuz an eben jener Schwelle im Kirchenraum verbildlicht ist.

Das wundertätige Kruzifix in Røldal

Eine intendierte Interrelation zwischen Altarausstattung und Triumphkreuz ist wohl in der Stabkirche zu Røldal zu unterstellen (Abb. 13). Die Kirche wurde zur Mitte des 13. Jahrhunderts umgebaut und neu ausgestattet, unter anderem

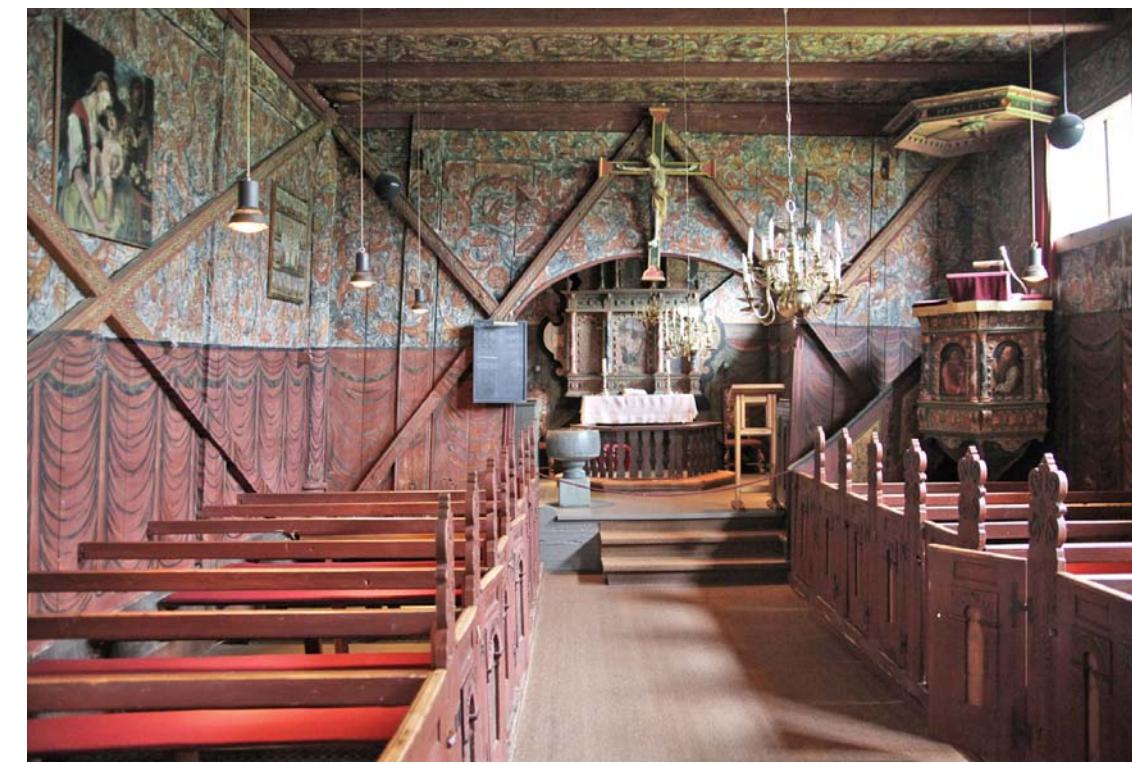


Abb. 13. Røldal, Norwegen, Innenansicht mit Triumphkreuz, um 1250. Foto Justin Kroesen 2021.
Røldal, Norway, Interior with triumphal cross, c. 1250.

mit einem Triumphkreuz und drei hölzernen Heiligenfiguren, davon zwei in einem Tabernakelschrein.⁴⁵ Heute dominiert die Ausmalung und Ausstattung des 17. Jahrhunderts das Kircheninnere. Lediglich das Triumphkreuz befindet sich noch in der Stabkirche, während die Skulpturen im späten 19. Jahrhundert in das Museum in Bergen überführt wurden. Ein später abgesägter Zapfen am unteren vertikalen Kreuzstamm weist auf die ursprüngliche Aufstellung des Triumphkreuzes auf einem Balken oder einer Säule hin.⁴⁶

Aus nachreformatorischen Quellen wird seit dem 16. und bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein mehrfach von einer Wallfahrt zu einem wundertätigen Kreuz in Røldal berichtet, welches zu St. Johannis (23.–24. Juni) eine wundertätige Flüssigkeit abgesondert haben soll.⁴⁷ Ritzzeichnungen auf der Außenwand des Chores sowie einige erhaltene Votivgaben scheinen auf eine rege regio-

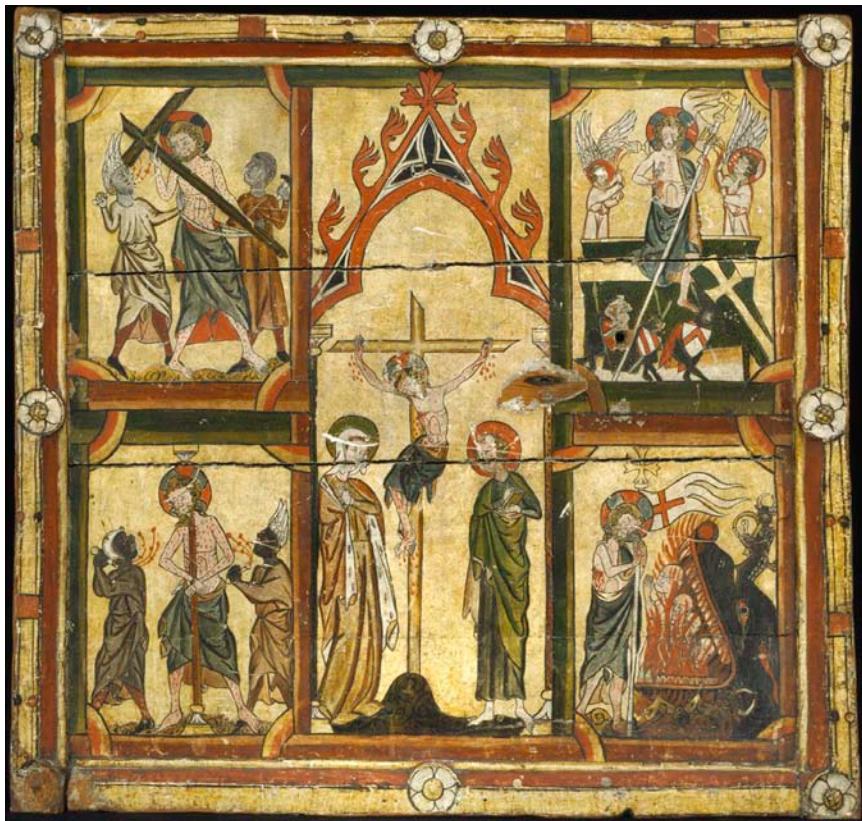


Abb. 14. Røldal, Norwegen, Frontale, um 1325–1350. 108 x 114 x 4 cm. Universitetsmuseet i Bergen, Norwegen, Inv. Nr. MA 7. Foto Svein Skare 2014.

Røldal, Norway, painted altar frontal, c. 1325–1350, University Museum of Bergen, Norway.

nale Wallfahrt hinzudeuten. Gleichwohl nur nachreformatorische schriftliche Quellen von dem wundertätigen Kreuz berichten, scheint die Kreuzverehrung in das Mittelalter zurückzureichen, da eine Implementierung einer Wallfahrt nach der lutherischen Reformation kaum vorstellbar ist. Erst kürzlich konnte Kaja Hagen anhand der C-14-Datierung einer Votivgabe die Wallfahrtstätigkeiten in Røldal mindestens in das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts datieren.⁴⁸

In das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts datiert aus Røldal ebenfalls ein Frontale mit der Darstellung einer Kreuzigung unter einem Wimberg, umgeben von vier Szenen der Passion (Abb. 14). Die nachdrückliche Inszenierung des Blutes

Christi in den Szenen der Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung sind zwar zeittypisch für das 14. Jahrhundert, können allerdings auch Bezug nehmen auf die wundertätige Flüssigkeit, die das Triumphkreuz in Røldal laut den erwähnten Berichten zu bestimmten Zeiten absonderte. In seiner querrechteckigen Form hat dieses Frontale vermutlich die Vorderseite eines schmalen Seitenaltares am Triumphbogen der Kirche geschmückt. Triumphkreuz und Frontale gehen demnach in diesem Fall sowohl eine visuelle als auch dezidiert bildinhaltliche Verbindung ein.

Das Verhältnis zwischen Triumphkreuz und Altarkreuz

Sind die bisher erwähnten Großkruzifixe freilich als Triumphkreuze zu identifizieren, gestaltet sich eine Identifikation bei kleineren Kruzifixen schwieriger, die hier nur in Kürze beleuchtet werden sollen. Zu den ältesten erhaltenen Skulpturen in Norwegen zählen ein Corpus aus Grinaker (Hadeland) (KHM, Inv. Nr. C 7292) und ein Kruzifix aus Leikanger (Abb. 15), welches vermutlich ursprünglich aus der nahegelegenen Kirche zu Rinde am Sognefjord stammt.⁴⁹

Wie die Frage nach der genauen Aufstellung der Triumphkreuze an der Ostwand des Langhauses, so ist auch die Verwendung dieser frühen meist nicht besonders großen Kreuze nicht gänzlich geklärt: Handelt es sich hierbei um Triumphkreuze oder Kruzifixe, die auf den Altar aufgestellt waren? Die Größe dieser Kruzifixe im Verhältnis zu den recht kleinen Landkirchen spricht nicht zwangsläufig gegen eine Verwendung als Triumphkreuz. Im Falle des Kruzifixes aus Leikanger/ Rinde macht die mittelalterliche Fassung des Kreuzes die Verwendung als Triumphkreuz wahrscheinlich, denn der grüne Kreuzstamm spielt auf das bereits erwähnte Lebensbaummotiv an, welches sich bei zahlreichen Triumphkreuzen finden lässt.⁵⁰ Der erhaltene Zapfen am unteren Ende des vertikalen Kreuzstammes scheint ferner auf die Anbringung auf einem Balken zu verweisen.

Altarkreuze scheinen bis in das 11. Jahrhundert hinein nicht üblich zu sein und das gesamte Mittelalter hindurch lässt sich keine Vorschrift finden, ein Kreuz permanent auf den Altar zu platzieren.⁵¹ Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts scheint sich der Brauch zu etablieren, während der Liturgiefeier ein Kreuz auf den Altar zu stellen; so erwähnt Papst Innozenz III. die Aufstellung eines Altarkreuzes zwischen zwei Leuchtern während der Messzelebration. Wilhelm Durandus erwähnt Altarkreuze schließlich in seinem *Rationale* im späten



Abb. 15. Kruzifix aus Leikanger/Rinde, um 1150. 143 x 104 x 13 cm. Univ. Museum Bergen, Norwegen, Inv. Nr. 48. Foto Svein Skare 2014.
Crucifix from Leikanger/Rinde, c. 1150, Univ. Museum Bergen, Norway.



Abb. 16. Goldener Altar aus Lisbjerg, Dänemark, um 1135. Höhe der Christusfigur 57 cm. Nationalmuseet, Kopenhagen, Inv. Nr. CCCCXXIII. Foto Nationalmuseet, Kopenhagen.
Golden altar from Lisbjerg, Denmark, c. 1135. National Museum of Denmark, Copenhagen.

13. Jahrhundert, als gewöhnlichen Teil der Altarausstattung.⁵² Diese Kreuze können wohl häufig mit den in zahlreichen Kirchenschätzen und Museen erhaltenen Emaillekruzifixen, die im 13. Jahrhundert in einer großen Stückzahl insbesondere in Werkstätten im französischen Limoges gefertigt wurden, identifiziert werden, die wohl auf den Altar gestellt wurden und so in eine kompositorisch zusammengestellte Altarausstattung miteinbezogen waren.

Sind diese Emaillekreuze aus dem 13. Jahrhundert relativ klein, lassen sich bereits früher in den jütländischen Goldaltären in Lisbjerg, Odder und jenem aus dem schwedischen Broddetorp Beispiele monumentalier Altarkreuze finden.⁵³ Während das Ensemble aus Broddetorp wohl zeitgleich entstanden ist,

scheint im Falle des Lisberger Goldaltars das Kruzifix wenig älter zu sein als der Altaraufsatz und das Frontale. Poul Nørlund geht davon aus, dass es sich in Lisbjerg um ein Triumphkreuz handelte, welches später in die Altarausstattung aufgenommen wurde (Abb. 16).⁵⁴ Dabei wurden die Kreuzbalken beschnitten, um es in das Ensemble einzupassen. Das Triumphkreuz scheint hier folglich zu einem Altarkreuz umfunktioniert worden zu sein.

Tatsächlich nehmen die skandinavischen Goldaltäre mit ihrem komplexen eschatologischen Bildprogramm im Bestand der frühen erhaltenen Altaraufsätze des 12. Jahrhunderts eine gewisse Sonderstellung ein. Die meisten erhaltenen Retabel zeigen – soweit der dezimierte Bestand überhaupt eine Deutung zulässt – andere Bildthemen, wie das Inkarnationsbild der Gottesmutter mit Kind oder Christus inmitten seiner Apostel.⁵⁵ Zu denken sei hier beispielsweise an das Retabel aus Carrières-Saint-Denis nahe Paris (um 1125–1150, Louvre, Paris) oder der Altaraufsatz aus dem Kloster Stavelot in den Ardennen (um 1150, Musée du Cluny, Paris).

Im Laufe des 13. Jahrhunderts und schließlich im 14. Jahrhundert lassen sich vermehrt Altaraufsätze finden, die eine Darstellung der Kreuzigung aufnehmen. Zu jener Zeit scheint eine bildinhaltliche Verschiebung und neue Konnotation der Eucharistie erkennbar zu werden, die die Liturgiefeierlichkeit nicht im Kontext der himmlischen Liturgie verortet, sondern vielmehr den Nachdruck auf die unblutige Wiederholung und Erneuerung des Opfertodes Christi während der Eucharistie legt.⁵⁶

Illustriert wird dies anhand des Altaraufsatzes der Kirche zu Ganthem auf Gotland (Abb. 17).⁵⁷ Er zeigt mittig eine Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes im Trauergestus. Flankiert wird das erhöhte Mittelfeld von einer Apostelreihe, wie sie auch auf älteren Retabeln anzutreffen ist. Mittig wird zwar die Kreuzigung dargestellt und nimmt so Bezug auf die eucharistische Erneuerung des Ereignisses, doch der Aspekt des Gedächtnismahls, welches in der Gemeinschaft vollzogen wird, fehlt durch die Anwesenheit der Apostel nicht gänzlich. Das Retabel des 14. Jahrhunderts wird einer älteren Kirchenausstattung hinzugefügt und kann auch in einer visuellen Interrelation mit dem in der Kirche erhaltenen älteren Triumphkreuz gesehen werden, das den Aspekt des über den Tod triumphierenden Christus in sich vereint. Opfergedanke und Siegeszeichen werden beide auf der Mittelachse des Kirchenraumes betont und im Kontext der Erlösung verortet.

Ringkreuze als Sonderform des Triumphkreuzes

Kehren wir zurück zu den Triumphkreuzen, so bilden die sogenannten Ringkreuze eine Sonderform innerhalb dieser Objektgruppe. Das Triumphkreuz wird hier von einem Kreis umgeben, der häufiger mit weiteren Szenen ausgestattet ist.⁵⁸ Diese Ringkreuze lassen sich insbesondere in gotländischen Kir-

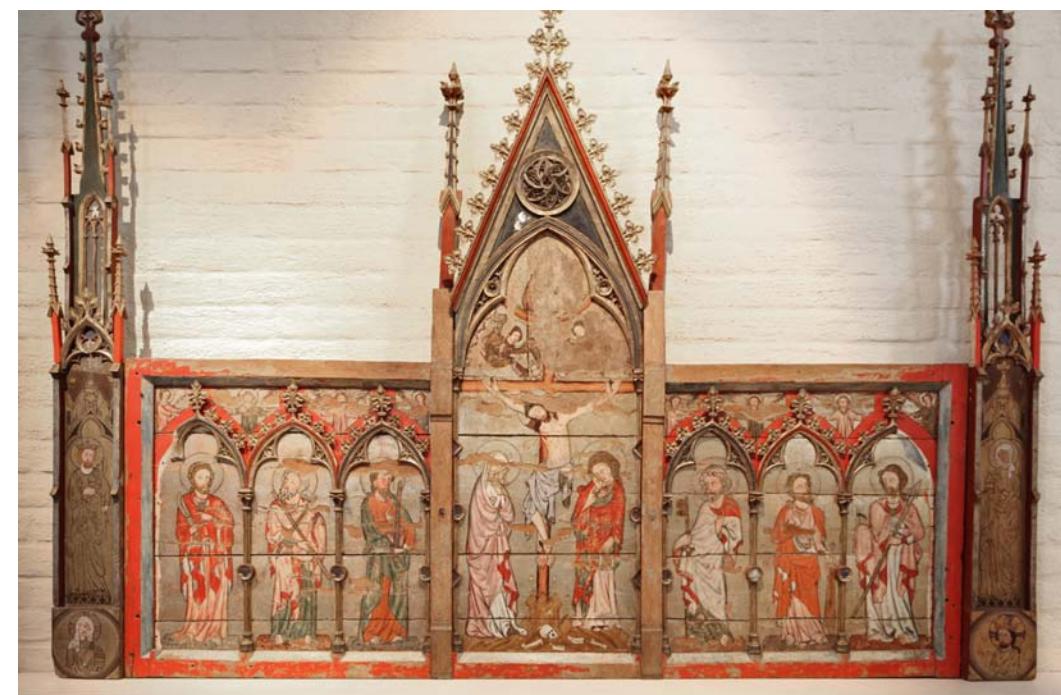


Abb. 17. Altaraufsatz aus Ganthem, Gotland, Schweden, 1. Hälfte 14. Jhd. 195(92) x 283 cm. Statens Hist. Museum, Stockholm, Inv. Nr. 11365. Foto Stephan Kuhn 2022.

Altarpiece from Ganthem, Gotland, Sweden, 1st half of 14th century. The Swedish History Museum, Stockholm.

chen finden, haben sich in wenigen Beispielen aber auch auf dem schwedischen Festland, in Norwegen, der dänischen Region Jütland und in einem monumentalen Beispiel in St. Maria zur Höhe im westfälischen Soest erhalten.⁵⁹ Ebbe Nyborg geht daher von einer ursprünglich weiteren geographischen Verbreitung aus, als das überlieferte Material vermuten lässt. Ist die Aufstellung in der Kirche zu Fide auf Gotland zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts rekonstruiert worden, zeigen die Kragsteine im Triumphbogen sowie die harmonischen Proportionen zwischen Ringkreuz und Choreingang, dass es sich hier wohl um das mittelalterliche Aufstellungsschema handelt (Abb. 18). Während die Kreisfläche in Fide leer ist, ist der Kreis des Ringkreuzes in der Kirche zu Öja mit ajour geschnitzten Figuren gefüllt (Abb. 19). Hier zeigen die oberen Viertelkreise jeweils eine Gruppe von Engeln, die sich im Trauergestus dem Gekreuzigten



Abb. 18. Ringkreuz in der Kirche zu Fide, Gotland, Schweden. 280 x 220 cm. Foto Justin Kroesen.
Ring cross in the church of Fide, Gotland, Sweden.

zuneigen, während die unteren Viertelkreise den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies wiedergeben und somit den Kreuzestod als Erlösungstat der Menschheit von der Erbsünde präsentiert.⁶⁰

Diese Ringkreuze unterteilen auf eine noch nachdrücklichere Weise als die zuvor gezeigten Triumphkreuze den Kirchenraum in zwei Zonen: dem Langhaus und dem Chorraum. Die visuelle Beziehung zu den Seitenaltären wird dabei offensichtlich, wird das Triumphkreuz doch aufgrund der dominierenden Erscheinung mit in die Altarausstattung der Triumphwand eingebunden. Das Triumphkreuz scheint ferner in einer bildhaften Weise die Opferhandlungen am Hochaltar zu begleiten: die Eucharistiefeier – die Erneuerung und Aktualisierung des Kreuzesopfers – findet *hinter* dem Triumphkreuz am Hochaltar der Kirche statt. Die Gläubigen im Langhaus können die Opferhandlungen am Altar nicht von der bildlichen Darstellung im Triumphkreuz getrennt betrachten, da die Sicht auf den Altar – wie durch eine Membran oder Filter – lediglich durch das Triumphkreuz *hindurch* möglich ist, welches somit in einer direk-

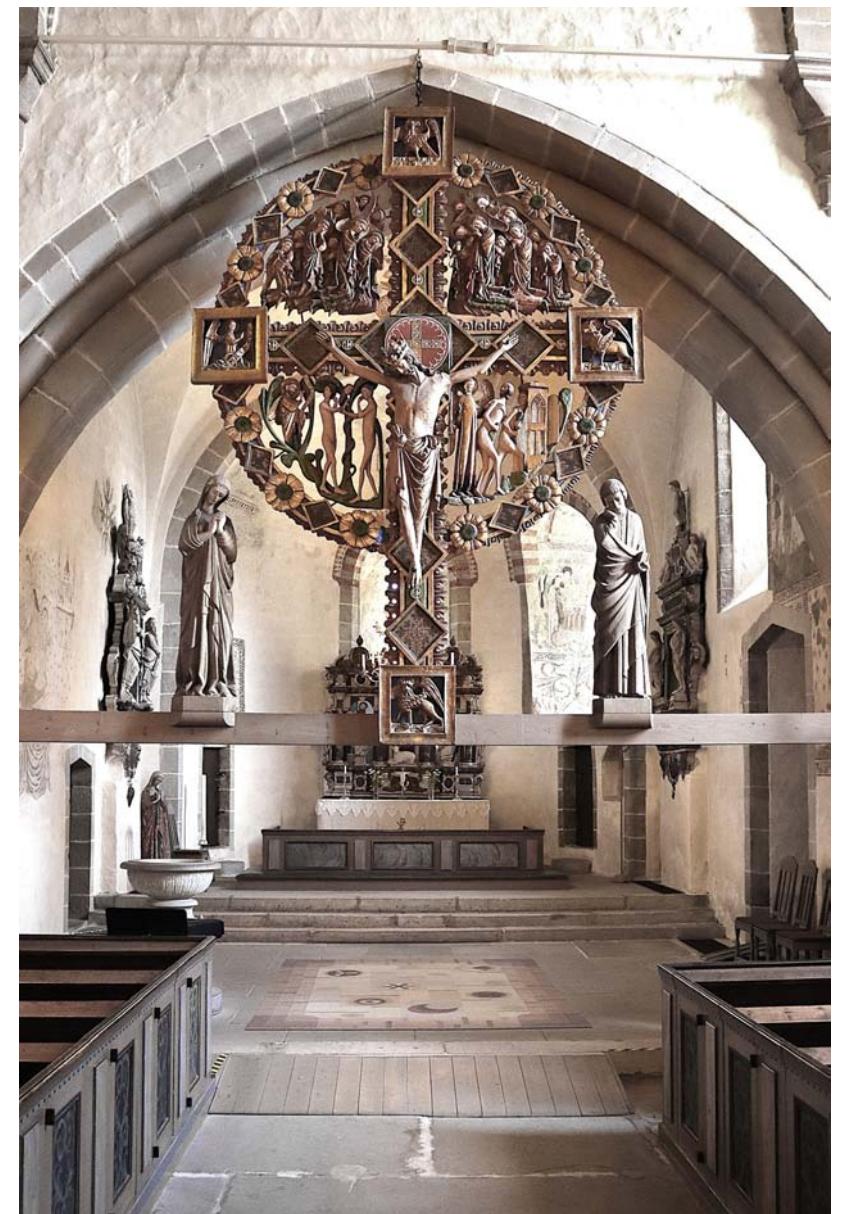


Abb. 19. Ringkreuz in der Kirche zu Öja, Gotland, Schweden. 420 x 290 cm.
Foto Stephan Kuhn 2023.
Ring cross in the church of Öja, Gotland, Sweden.

ten visuellen Interrelation mit den *Handlungen* am Altar tritt. Hier wird eine räumlich-visuelle Strategie ersichtlich, die mithilfe der Schichtung von Bildern im Umfeld des Altares eine Gleichzeitigkeit von Bild und Handlung erzielt, und das Triumphkreuz somit Handlungen und Bilder zusammenbindet.

Triumphkreuz und Chorschranken

Das Triumphkreuz im südschleswigschen Nordhackstedt wird zu beiden Seiten von Reliefszenen der Passion, Auferstehung und dem Abstieg in die Unterwelt umgeben (Abb. 20). Dieses nun oberhalb des Triumphbogens angebrachte Konstrukt wird von Nyborg als eine Chorschranke rekonstruiert in dessen Mitte das Triumphkreuz platziert war.⁶¹

Eine ähnliche Chorschranke mit Tribüne hat sich in der norwegischen Kirche zu Kinn erhalten (Abb. 21).⁶² Mittig über dem Choreingang lässt sich die

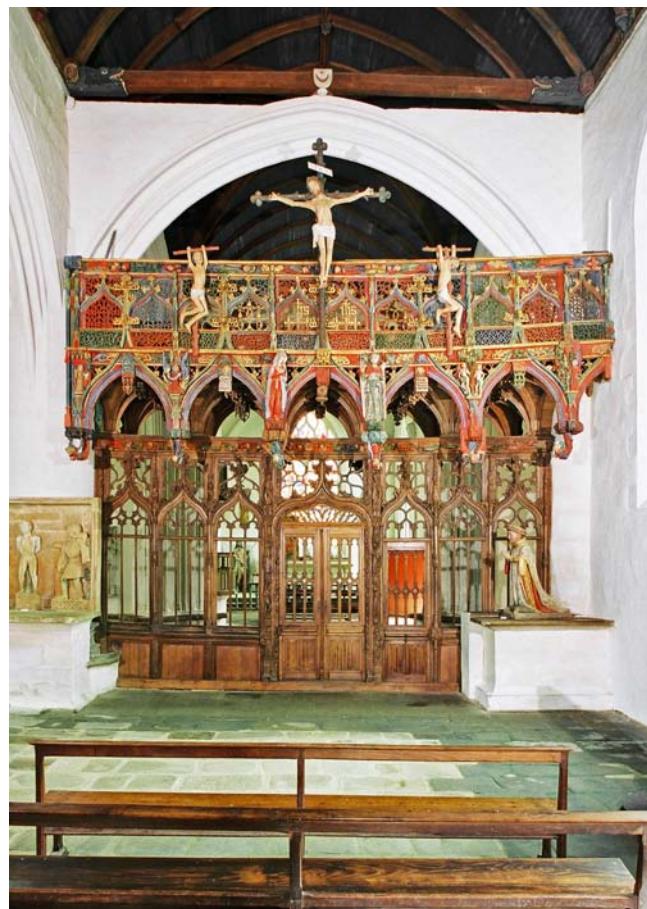


Abb. 20. Triumphkreuz und Teile eines Lectoriums in Nordhackstedt, Südschleswig, Deutschland. Foto Justin Kroesen/Regnerus Steensma.
Triumphal cross and sections of a chancel screen in Nordhackstedt, Südschleswig, Germany.

Majestas Domini erkennen, umgeben von einer Apostelreihe, die zu beiden Seiten von je einem posaunenblasenden Engel abgeschlossen wird. Die Posaunenengel sowie die Ikonographie der Majestas Domini weisen dezidiert auf die endzeitliche Wiederkunft des Gottessohnes hin. Ein Triumphkreuz hat sich in Kinn zwar nicht erhalten, doch ist eine Aufstellung eines monumentalen Kreuzes auf der Chorschrankentribüne in Hinblick auf die Ikonografie wohl anzunehmen,⁶³ eine Aufstellung wie sie im nordischen Material in der spätgotischen Chorschranke im finnischen Korppoo nach Befund und unter Mit einbeziehung originaler Teile rekonstruiert wurde.⁶⁴ Im europäischen Vergleich sind noch einige wenige Lettneranlagen mit bekrönenden Triumphkreuzen in Pfarrkirchen erhalten geblieben.⁶⁵ Ihre Überlieferung konzentriert sich dabei hauptsächlich auf die Bretagne, so in La Roche Maurice und Le Faouet Saint-Fiacre (Abb. 22). Dabei sind die spätmittelalterlichen Chorschranken –



Abb. 21. Lettneranlage in der Kirche zu Kinn, Norwegen. Foto Justin Kroesen 2016.
Chancel screen in the church of Kinn, Norway.



*Abb. 22. Chorschranke in Le Faouet Saint Fiacre, Bretagne, Frankreich, frühes 16. Jahrhundert.
Foto Justin Kroesen/Regnerus Steensma.*

Chancel screen in Le Faouet Saint Fiacre, Bretagne (France), early 16th century.

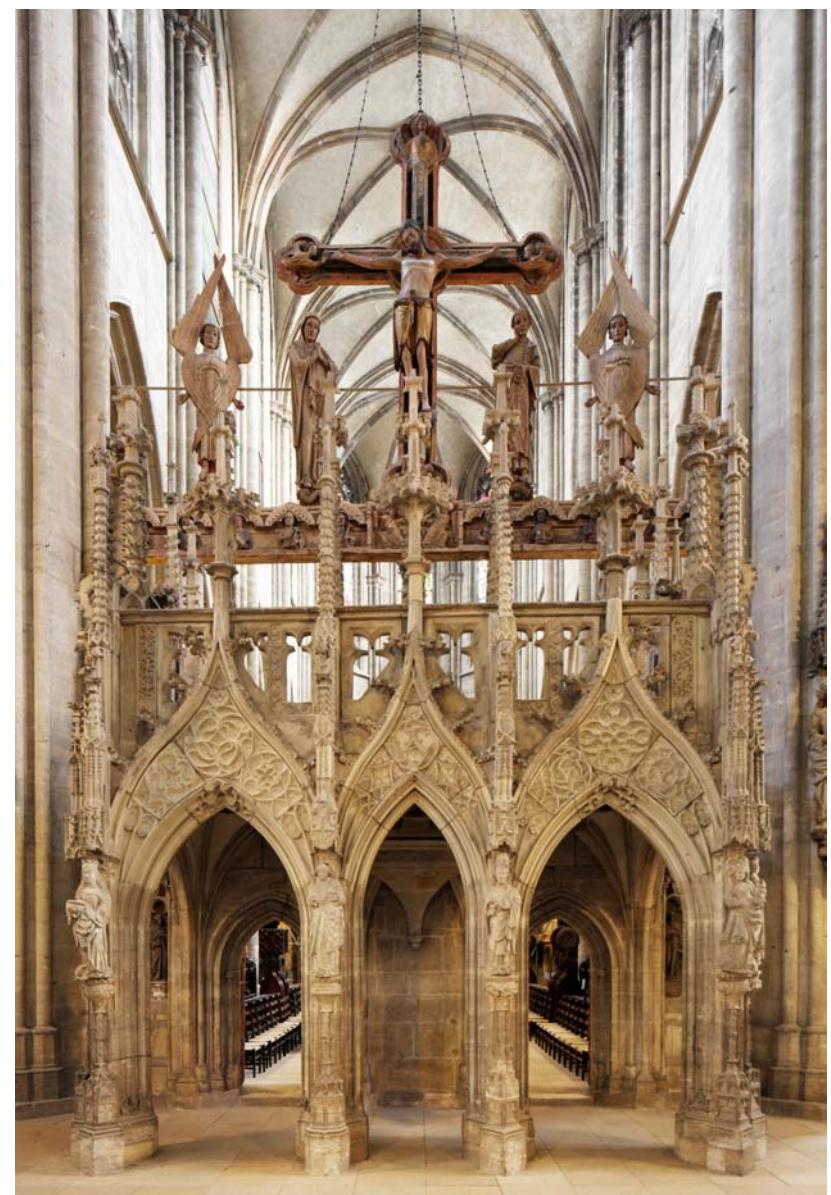


Abb. 23. Chorschranke im Dom zu Halberstadt, Deutschland, Triumphkreuzgruppe um 1220, Chorschranke Fertigstellung 1510. Foto Justin Kroesen 2018.

Chancel screen in Halberstadt Cathedral, Germany, triumphal cross c. 1220, screen 1510.

ähnlich den erhaltenen englischen und norwegischen Beispielen – recht offen gestaltet, denn der Blick in den Chorraum und somit auf den Hochaltar ist noch immer möglich, wodurch eine Wechselwirkung unterschiedlicher Ausstattungsgegenstände und eben auch mit dem Triumphkreuz möglich ist.

Anders ist dies bei einigen monumentalen, in der Regel spätmittelalterlichen Lettneranlagen in Dom-, Kloster- und Stiftskirchen, die den Chorraum zum Langhaus hin abschließen; wie anhand des Hallenlettners im Dom zu Halberstadt deutlich ersichtlich wird (Abb. 23). Das Triumphkreuz wurde um 1220 für den romanischen Vorgängerbau geschaffen und in den gotischen Neubau des Domes übertragen. Der 1510 vollendete Lettner trennt den

Chorraum vom Langhaus und ist dort das visuell dominierende Architekturelement.⁶⁶ Das deutlich ältere, in die Anlage aufgenommene Triumphkreuz wird gleichsam zum Kulminationspunkt der gesamten Ausstattung auf der West-Ost-Mittelachse des Langhauses; vom Taufbecken am Westeingang der Kirche wird der Blick auf das Triumphkreuz gelenkt. Die Eucharistiefeier im Chorraum ist indes vom Langhaus lediglich hörbar, aber nicht visuell erfahrbar. Die liturgischen, eucharistischen Handlungen am Altar, die Erneuerung des Opfertodes Christi zur Erlösung der Menschheit werden hingegen in visueller Weise in der Darstellung des Gekreuzigten erfahrbar. Das Triumphkreuz kann somit gleichsam als Bindeglied und visueller Substitut für den verwehrten Zugang in den Chor während der Messzelebration verstanden werden.

Schluss

Die Zone zwischen Langhaus und Chor als bedeutender Ort im Kirchenraum war während des Mittelalters und in nachreformatorischer Zeit vielfachen Veränderungen unterworfen, sodass sich kaum ein Triumphkreuz am ursprünglichen Platz im Kirchenraum erhalten hat, sondern später – meist im 19. Jahrhundert – an den intendiert mittelalterlichen Platz zurückversetzt wurden. Dasselbe gilt für die hochmittelalterlichen Altardekorationen, die sich nun meist in Museen oder an anderen Orten im Kirchenraum befinden, wobei Seitenaltäre in den lutherischen Kirchen Skandinaviens und Deutschlands häufig entfernt wurden.

Ohne den Kirchenraum zu sehr als ein geplantes Gesamtkunstwerk zu verstehen, lässt sich das Triumphkreuz dennoch im Kontext des Altares deuten: die Triumphkreuze sind visuell mit den Seitenaltären vor der Triumphwand verbunden und nehmen Bezug auf das Geschehen am Hochaltar. Auf der Transitzone des Kirchenraums vom Langhaus zum Chor, dem Zentralort der Liturgie und im mittelalterlichen Verständnis wie kein anderer Ort das Abbild des Himmels Jerusalems, befindet sich das Triumphkreuz. Schon vom Westeingang der Kirche, in dessen Nähe sich im mittelalterlichen Kirchenraum meist das Taufbecken befand, ist das Kreuz als Zeichen des Sieges und der Erlösung auf der Mittelachse der Kirche im oder über dem Chorbogen angebracht. Jene, die im Namen Christi getauft und somit in die christliche Gemeinschaft aufgenommen werden, erlangen die Möglichkeit durch das Erlösungswerk einzutreten in das Himmels Jerusalem der Endzeit, um hier

noch einmal auf die oben angeführte Textpassage im altnordischen Homilienbuch zurückzugreifen. Das als Siegeszeichen und Zeichen der Erlösung zu deutende, an erhöhter Stelle angebrachte Triumphkreuz markiert diese Stelle im Kirchenraum. Es handelt sich gleichsam um einen Heilsweg, auf dem der Gläubige durch die Taufe von der Sünde befreit durch den Kreuzestod erlöst schließlich durch die Eucharistie in die Gemeinschaft aufgenommen wird.

Die Seitenaltäre der Kirche sind visuell nicht vom Rest der Ausstattung der Triumphwand zu trennen und gehen bisweilen eine dezidiert bildinhaltliche Interrelation mit dem Triumphkreuz ein. Weiterhin ist das Triumphkreuz vertikal über oder vor dem Hochaltar angeordnet und ist somit nicht von diesem getrennt zu betrachten. Dies wird – wie zuvor erwähnt – besonders deutlich in den Ringkreuzen, die wohl mittig im Chorbogen – gleichsam einer Chorschranke – die direkte Sicht auf den Hochaltar einschränken. Wie eine Art durchlässige Membran trennt das Triumphkreuz hier das liturgische Ritual am Hochaltar von der Gemeinschaft im Langhaus und ist außerhalb der Messfeier visuelles Erinnerungszeichen des Opfertodes Christi als Erlösungstat, welcher in jeder Eucharistie wiederholt und aktualisiert wird. Die Hostie, die spätestens seit dem 13. Jahrhundert in der Elevation emporgehoben wird, geht gleichsam eine visuelle Verbindung mit dem Triumphkreuz ein.

Für die Gemeinschaft der Gläubigen, die seit dem 13. Jahrhundert immer seltener an der eigentlichen Kommunion teilnehmen,⁶⁷ wird die Darstellung des Gekreuzigten gleichsam zum visuellen Substituten. Dies mag nicht nur für das Triumphkreuz gelten, sondern ebenfalls für das Altarkreuz, welches im Spätmittelalter immer seltener anzutreffen ist. Das Triumphkreuz ist wie kein anderer Ausstattungsgegenstand im Kirchenraum dezidiert auf die im Langhaus versammelte Gemeinschaft ausgerichtet.

Anmerkungen

- 1 In meiner 2022 abgeschlossenen Dissertation befasse ich mich eingehend mit diesen Aspekten hochmittelalterlicher Altarausstattungen, siehe: Kuhn 2022. Dieser Artikel ist eine in Teilen abgewandelte und erweiterte Fassung meiner abschließenden Vorlesung (*prøveforelesning*) am Vorabend meiner Verteidigung an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Bergen.
- 2 Studien, die eine Interrelation und das Zusammenspiel dieser Ausstattungsstücke in den Blickpunkt nehmen sind selten. Meist werden einzelne Objektgruppen eingehend erforscht. Bereits Braun 1924 erforschte die einzelnen Objektkategorien, ohne allerdings zu sehr auf ihr Zusammenspiel einzugehen. Erst Fuchs 1999 befasste sich in Fallbeispielen eingehend mit der Interrelation von Objekten im Altarkontext. Sie prägte den Begriff des Altarensembles. Ebenfalls Valenti 2012 befasste sich mit der Verbreitung der Altarausstattung in Europa. Eine Ausstellung im Museum Catharijneconvent zu Utrecht und dem Museu Episcopal de Vic befasste sich 2019 mit diesem Phänomen, siehe Kroesen et.al. 2019. Meine Dissertation erforscht die hochmittelalterliche Altarausstattung in Norwegen erstmals als ein additiv zusammengestelltes Ensemble undbettet das norwegische Material in einen breiten europäischen Kontext ein; siehe Kuhn 2022.
- 3 Siehe Kroesen 2010.
- 4 Zu den frühen Triumphkreuzen siehe Beer 2005. Zu der transhistorischen Dimension von Bildern im Kirchenraum siehe Belting 2011 (Erstveröffentlichung 1990), 20–21; Lentes 2000, 22, 27.
- 5 Beer 2005, 27–29.
- 6 Beer 2005, 74, 78–80. Zum Lebensbaummotiv siehe Bauerreiss 1938.
- 7 Augustinus, *De civitate Dei*, 13,31; siehe Beer 2005, 81; Bauerreiss 1938, 4.
- 8 Zum Triumphkreuz in Urnes siehe Frøysaker 2003, 125–133; Frøysaker et.al. 2007, 43–58.
- 9 Siehe Beer 2005, 79; hier in Verbindung zum Triumphkreuz aus St. Maria im Kapitol zu Köln (um 1160), jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.
- 10 Zum Kruzifix aus Jondal siehe Kroesen et.al. 2022, 34–35.
- 11 Beer 2005, 95–96.
- 12 Nilsén 1991.
- 13 Beer 2005, 307–313; hier insbesondere in Bezug auf Wandmalereien im direkten inhaltlichen Bezug zu den Triumphkreuzen.
- 14 Eine Übersicht zur Holzskulptur in Schleswig-Holstein bieten die Corpusbände: Uwe Albrecht, Hg., *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*. 4 Bde. Kiel: Ludwig, 2005–2019.
- 15 Bisher ist keine umfassende Übersicht zu den norwegischen Beständen mittelalterlicher Skulptur herausgegeben. Zahlreiche Beispiele bietet Blindheim 1998; Blindheim 2004. Zum spätmittelalterlichen Material siehe Engelstad 1936. Zum schwedischen Material insbesondere *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, 5. Bde. Zu Dänemark siehe Nyborg et.al. 1994, 35–52.
- 16 Siehe Nilsén 1991, 108–109. Sie äußert sich kritisch gegenüber der von Johnny Roosval mehrfach formulierten Annahme, dass die meisten Triumphkreuze auf einem Balken im Chorbogen platziert waren. Diese Annahme habe häufig zu einer unkritischen Aufstellung von Kruzifixen auf (neuen) Triumphbalken geführt.
- 17 Siehe Nilsén 1991, 107–110, ausführlich 131–176.
- 18 Die frühesten bekannten Triumphkreuze waren auf Sockeln oder Säulen aufgestellt, so das Gerokreuz des Kölner Doms. Solche Kreuzsockel haben sich in den Stiftskirchen zu Essen und Hildesheim erhalten; siehe Beer 2005, 179. Zu Kreuzsäulen auch 265–275.
- 19 Zu welchen Zeiten Altarschreine und Tabernakelschreine geöffnet oder geschlossen im Kirchenraum standen, ist nicht gänzlich gesichert. Dass diese Gegenstände häufig geschlossen waren, ist wahrscheinlich; siehe Kaspersen 2003.
- 20 Zu den Wandmalereien siehe Hauglid 1974.
- 21 Duffy 1992, 448–477.
- 22 Zum Überleben von Ausstattungsgegenständen im lutherischen Kirchenraum siehe Kroesen 2018. Zu Museumssammlungen in Skandinavien siehe Liepe 2018; zu Norwegen, insbesondere Bergen, von Achen 2018.
- 23 Siehe Kroesen 2021, 187; Zu Schweden, und dort insbesondere im Bistum Lund, siehe Karlsson 2015.
- 24 Dazu Kroesen 2010, 282–294.
- 25 Siehe Nilsén 1991, 108–109.
- 26 Zu der besonderen Überlieferungssituation der gotländischen Kirchenausstattung siehe Kroesen 2022.
- 27 Nilsén 1991, 203–204.
- 28 Dazu Kuhn 2022, 287.
- 29 Ein interessantes Indiz dafür bietet eine von Nilsén herangezogene Quelle des 17. Jahrhunderts aus der schwedischen Kirche in Mjällby: Dort wird von einem großen Kreuz in der Mitte des Chorbogens berichtet, das auf einem hölzernen als Opferstock verwendeten Träger platziert war. Während einer Visitation der Kirche im Jahr 1748 empfiehlt schließlich der Bischof von Lund die Entfernung des Opferstocks in der Mitte des Chorbogens, da dieser die Sicht vom Altar in das Langhaus behindere; siehe Nilsén 1991, 204.
- 30 Hoff 2000, 33–34.
- 31 Hoff 2000, 35.
- 32 Dort ist zu lesen: „trende gamble hvelvinger nedrefven“, zitiert nach Hoff 2000, 36.

- ³³ Aymer Vallance nennt jene in Dummer (Hampshire) und Almely (Hereforshire).
- ³⁴ Krogh 2011. Siehe ebenfalls Syrstad Andås 2021, 264–265.
- ³⁵ Hauglid 1973, 389–391; Anker 1981, 193.
- ³⁶ Dahl 1837, 2. Heft, Abb. 3.
- ³⁷ Christie 2009, 202; Stang 2017, 165.
- ³⁸ Zu Tingelstad siehe Stige et.al. 2019.
- ³⁹ Zur Realpräsenz Christi siehe Timmermann 2009. Die Elevation der Hostie wird auf dem Vierten Laterankonzil im Jahr 1215 festgeschrieben. Der Brauch, die Hostie während der Wandlung zu erheben, scheint allerdings schon früher verbreitet gewesen zu sein. In der Kathedrale Notre-Dame in Paris war dies bereits Brauch, siehe dazu Binski 1995, 48. Bei den Zisterziensern lässt sich der Brauch bereits 1210 nachweisen, siehe Browe 1929, 20.
- ⁴⁰ Dazu siehe Lentes 2000, 37–38; Laugerud 2010, 11; Kuhn 2022, 82–83.
- ⁴¹ Belting 2011, 20–21.
- ⁴² Zum Homilienbuch zuletzt Haugen et.al. 2010. Neben den 29 Homilien besteht das Buch aus einer Übersetzung von Alkuins *De virtutibus et vitiis* sowie der *Visio sancti Pauli apostoli* nach einer französischsprachigen Fassung, ferner aus dem Gebet des Herrn sowie aus der Lebensgeschichte des Norwegerkönigs Olav nach der lateinischen Fassung *Passio et miracula beati Olavi*; siehe Haugen et. al. 2010, 13–15. Die Originalhandschrift befindet sich in der *Den Arnamagnæanske håndskriftsamling*, Universität Kopenhagen, AM 619 a 4to. Der Originaltext liegt in verschiedenen Editionen vor, u.a. von Carl Richard Unger, *Gammel Norsk Homiliebog (Codex Arn. Magn. 619 QV)*, Christiania [Oslo] 1864; Kürzlich wurde der Gesamttext in einer neuen annotierten Edition sowie als Faksimile der Handschrift online zugänglich gemacht im Medieval Nordic Text Archive (<http://clarino.uib.no/menota/catalogue>), durch die Universität in Bergen in Zusammenarbeit mit der *Den Arnamagnæanske håndskriftsamling*, Universität Kopenhagen.
- ⁴³ Diese Predigt wurde später als *stavkirkepreken* bezeichnet.
- ⁴⁴ „Briost bili þat er á milli kirkio ok songhus er merkir hælgan anda. Því at sva sem vér gangom inn fyrr Crist í cristnena. Sva gaongum vér oc inn í himna dyrð fyrr miscunnar dyrr hæilags anda“, zitiert nach Gammelnorsk Homiliebok AM 619a = Medieval Nordic Text Archive, 48 r, Zeile 17–18. Moderne norwegische Übersetzung nach Medieval Nordic Text Archive: „Tverrveggen mellom koret og kirkeskipet er bilde på Den hellige ånd, for på samme måten som vi kommer inn i kirken gjennom Kristus, går vi gjennom den hellige ånds nå deport inn i den himmelske herlighet.“ Deutsche Übersetzung des Autors.
- ⁴⁵ Die Tabernakelschreine sind nun Teil des Universitätsmuseums in Bergen; siehe Kroesen et.al. 2022, 86–89. Zur Ausstattung der Kirche: Kuhn 2022, 358–364.

- ⁴⁶ Die Sägespuren sind noch sichtbar.
- ⁴⁷ Dazu Skielderup 1572 [Faksimile Kristiania/Oslo 1905]; Dalen et.al. 2017, 160–162; Laugerud 2018, 272–275; Hagen 2024; Kuhn 2022, 362 – 363.
- ⁴⁸ Hagen 2024, 477.
- ⁴⁹ Siehe Kroesen et.al., 2022, 32–33.
- ⁵⁰ Der Corpus wurde in späterer Zeit neu gefasst. Ich danke Alexandra Böhme, Universitätsmuseum Bergen, für diesen Hinweis.
- ⁵¹ Eine allgemeine Vorschrift für ein Altarkreuz besteht bis zu den Tridentischen Reformen allerdings nicht. Zur Entwicklung des Altarkreuzes siehe Braun 1932, 467, 470; Jungmann 1952, Bd. 2, 404, der das Aufkommen der Altarkreuze in das 12. Jahrhundert verortet; siehe auch Krischel et.al. 2008, 135.
- ⁵² Braun 1932, 470; Jungmann 1952, Bd. 2, 404.
- ⁵³ Zu den Goldaltären Nørlund 1968 (Erstausgabe 1926); Aavitsland 2008.
- ⁵⁴ Nørlund 1968, 61–68.
- ⁵⁵ Für zahlreiche Beispiele siehe: Le Pogam 2009.
- ⁵⁶ Zu erkennen ist dies an der Abnahme von Darstellung der endzeitlich-überzeitlichen Darstellung der Majestas Domini im Altarkontext sowie die vermehrte Darstellung der Passion im Altarbild, aber auch anhand der Ausbildung neuer Bildtypen, wie dem „Andachtsbild“. Als Andachtsbild werden hier Bilder verstanden die eine private sowie kollektive Devotion stimulieren. Hierbei ist insbesondere an Szenen der Passion zu denken; siehe Belting 1981, 79, 82. Die bildinhaltliche Verschiebung geht einher mit einer sich ausbildenden Passionsfrömmigkeit.
- ⁵⁷ Zum Retabel aus Ganthem siehe Tångeberg 2005, 43–58.
- ⁵⁸ Zu Ringkreuzen siehe Nyborg 2001.
- ⁵⁹ Eine Übersicht über die 26 erhaltenen Ringkreuze auf Gotland bietet Wolska 1997, Katalog S. 273–295. Sie identifiziert ferner fünf Ringkreuze auf dem schwedischen Festland, eines in Norwegen, zwei in Dänemark und zwei in Deutschland, siehe Wolska 1997, 78.
- ⁶⁰ Zu einer ähnlichen Einordnung kommt Wolska 1997, 113.
- ⁶¹ Nyborg 2017, 258–259.
- ⁶² Diese Chorschranke wurde im 20. Jahrhundert stark restauriert, in Teilen rekonstruiert und fehlende Teile ergänzt. Zur Chorschranke in Kinn zuletzt Syrstad Andås 2023, 276–299.
- ⁶³ Diese Annahme bereits bei Berner 1913, 102.
- ⁶⁴ Zu Korppoo siehe Nordman 1980, 88–90; Hiekkanen 2020, 111–112.
- ⁶⁵ Siehe Kroesen et.al. 2012, 177–209.
- ⁶⁶ Zum Triumphkreuz und Lettner in Halberstadt siehe Huth 2015, 50–69, insb. 52.
- ⁶⁷ Siehe Aavitsland 2015, 77–78.

Bibliographie

- Aavitsland, Kristin B. „Ornament and Iconography. Visual Orders in the Golden Altar from Lisbjerg, Denmark“, *Ornament and Order. Essays on Viking and Northern Medieval Art for Signe Horn Fuglesang*, ed. Margrethe Stang & Kristin B. Aavitsland, 73–96. Trondheim: Tapir, 2008.
- . „Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art“, *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, ed. Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud & Laura Katrine Skinnebach, 72–91. Aarhus: Aarhus University Press, 2015.
- Achen, Henrik von. „Universitetes røtter – kunstsamlingen i Bergens Museum“, *Kunst og arkitektur ved Universitetet i Bergen*, hg. von Henrik von Achen, Eva Røyrane, Siri Meyer & Walter Wehus, 5–116. Bergen: Fagbokforlaget, 2018.
- Albrecht, Uwe, Hg. *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*, 4 Bde.
- Anker, Peter. „Høymiddelalderens skulptur i stein og tre“, *Norges kunsthistorie 2. Høymiddelalder og Hansa-tid*, hg. von Hans-Emil Lidén, Peter Anker & Anne Wichtstrøm, 126–251, Oslo: Gyldendal, 1981.
- Bauerreiss, Romuald. *Arbor Vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München: Neuer Filser Verlag, 1938.
- Belting, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann, 1981.
- . *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck, 2011.
- Beer, Manuela. *Triumphkreuze des Mittelalters*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2005.
- Berner, Carl. „Kinn kirke“, *Aarsberetning for 1913. Foreningen til norske fortidsminnesmærkers bevaring*, 1913.
- Binski, Paul. „The 13th century English altarpiece“, *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989*, ed. Magne Malmanger, Laszlo Berczelly & Signe Fuglesang, 47–58. Rom: Bretschneider, 1995.
- Blindheim, Martin. *Painted Wooden Sculpture in Norway, c. 1100–1250*. Oslo: Scandinavian University Press, 1998.
- . *Gothic Painted Wooden Sculpture, c. 1220–1350*. Oslo: Scandinavian University Press, 2004.
- Braun, Joseph. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. 2 Bde. München: Koch, 1924.
- . *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*. München: Hueber, 1932.
- Browe, Peter. „Die Elevation in der Messe“, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, Nr. 9 (1929): 20–66.
- Christie, Håkon. *Urnes stavkirke. Den nåværende kirken på Urnes*. Oslo: Pax 2009.
- Dahl, Johan Christian. *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*. Dresden 1837.
- Dalen, Knud & Alma Dalen. „Bygdesoge“, *Røldal Bygdebok, Bind 1: Bygdesoge*, Hg. Gaute Losnegård. Røldal/Odda 2017.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400–1580*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Engelstad, Eivind. *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400–1535*. Oslo: Universitets Oldsaksamling, 1936.
- Frøysaker, Tine. „Kalvariegruppe i Urnes stavkirke“, *Foreningen til norske Fortidsminnesmærkers Bevaring*. Årbok 157 (2003): 125–133.
- Frøysaker, Tine & Kaja Kollandsrud. „The Calvary Group in Urnes Stave Church, Norway: A Technological Examination“, *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques, Analysis, Art History. Studies in Commemoration of the 70th Birthday of Unn Plahter*, ed. Jileen Nadolny, Kaja Kollandsrud, Marie Louise Sauerberg & Tine Frøysaker, 43–58. London: Archetype, 2007.
- Fuchs, Verena. *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altaraustattung*. Weimar: VDG, 1999.
- Hagen, Kaja Merete Haug. *Miraculous Crosses and Crucifixes in Late Medieval and Early Modern Norway*. London: Palgrave Macmillan, 2024.
- Haugen, Odd Einar & Åslaug Ommundsen, Hg. *Vår eldste bok. Skrift, miljø og bilet bruk i den norske homilieboka*. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Hauglid, Lars. *Tanum kirke restaurert 1973*. Oslo 1974.
- Hauglid, Roar. *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*. Oslo: Dreyer, 1973.
- Hiekkanen, Markus. *Finlands medeltida stenkyrkor*. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2020.
- Hoff, Anne Marta. *Dale kyrkje 750 år*. Bergen/Luster 2000.
- Huth, Andreas. *Frühgotische Großkreuze in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen*. Halle: Verlag Janos Stekovic, 2015.
- Jungmann, Josef Andreas. *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde. Freiburg i. Br.: Herder, 1952.
- Karlsson, Mattias. *Konstruktionen av det heliga. Altarna i det medeltida Lunds stift*. Lund: Vetenskapssocieteten i Lund, 2015.
- Kaspersen, Søren. „Altartavlerne i deres kirkelig-liturgiske og andagtssmessige kontekst“, *Mittelalderlige altartavler i Haderslev Stift*, ed. Sissel F. Plahte & Jens Bruun. 35–51. Herning: Poul Kristensen Forlag, 2003.

- Krischel, Roland & Tobias Nagel. „Mediensynthesen in der spätmittelalterlichen Sakralkunst. Das Altarbild als Kulisse für liturgische Gegenstände und Handlungen“, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 69 (2008): 73–162.
- Kroesen, Justin. „Seitenaltäre im Mittelpunkt. Beispiele aus den mittelalterlichen Kirchen der Insel Gotland (Schweden)“, *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunsthistorie*, 63, Nr. 4 (2010), 282–294.
- . *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort – Raum – Liturgie*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2010.
 - . „The Survival of Medieval Furnishings in Lutheran Churches. Notes towards a Comparison between Germany and Scandinavia“, *Iconographisk Post. Nordic Review of Iconography*, nr 3–4 (2018), 4–39.
 - . „Sidealtre og deres spor i Ringsaker kirke og i andre middelalderkirker“, *Ringsaker kirke – landets fornemste sognekirke*, Hg. Kjartan Hauglid, Morten Stige & Ragnhild M. Bø, 187–203. Oslo: Novus forlag, 2021.
 - . „Das Einrichtungensemple – Gotlands einzigartige mittelalterliche Kirchenausstattung im europäischen Vergleich“, *Gotland. Kulturelles Zentrum im Hanseraum/Cultural Center in the Hanseatic Area*, Hg. Jan von Bonsdorff, Kerstin Petermann & Anja Rasche, 123 – 136. Petersberg: Imhof, 2022.
- Kroesen, Justin & Regnerus Steensma. *The Interior of the Medieval Village Church*. Leuven: Peeters, 2012.
- Kroesen, Justin, Micha Leeflang & Marc Sureda i Jubany, Hg. *North & South. Medieval Art from Norway and Catalonia 1100–1350*. Zwolle: wbooks, 2019.
- Kroesen, Justin & Stephan Kuhn. *Die Sammlung mittelalterlicher Kirchenkunst. Universitatemuseum zu Bergen (Norwegen)*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2022.
- Krogh, Knud J. *Urnesstilens kirke. Forgængerne for den nuværende kirke på Urnes*. Oslo: Pax 2011.
- Kuhn, Stephan. *Hochmittelalterliche Altaraustattungen in Norwegen im europäischen Kontext (ca. 1150–1350). Formen, Funktionen, Ensembles*. Diss. Universitetet i Bergen, 2022.
- Laugerud, Henning. „Memory Stored and Reactivated. Some Introductory Reflections“, *Arv. Nordic Yearbook of Folklore*, 66 (2010): 7–20.
- . *Reformasjon uten folk. Det katolske Norge i før- og etterreformatorisk tid*. Oslo: St. Olavs forlag, 2018.
- Le Pogam, Pierre-Yves, Hg. *Les premiers retables: une mise en scène de sacré*. Paris: Louvre, 2009.
- Lentes, Thomas. „Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in der Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16.Jahrhunderts“, *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Hg. Klaus Krüger & Alessandro Nova, 32–46. Mainz: von Zabern, 2000.
- Liepe, Lena. *A Case for the Middle Ages. The public display of medieval art in Sweden 1847–1943*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2018.
- Nilsén, Anna. *Kyrkorummets brännpunkt. Gränsen mellan kor och långhus i den svenska landskyrkan från romanik till nygotik*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1991.
- Nordman, Carl Axel. *Finlands medeltida konsthantverk*. Helsinki: Museiverket, 1980.
- Nørlund, Poul. *Gyldne altre. Jysk metalkunst fra Valdemarstiden*. Aarhus, 1968.
- Nyborg, Ebbe. „Kreuz und Kreuzretabel in dänischen Pfarrkirchen des 12. und 13. Jahrhunderts. Zur Genese der Ring- und Arkadenkreuze“, *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins. Veröffentlichungen der Beiträge des internationalen Kolloquiums* (Berlin 28.–29. Juni 1996), Hg. Hartmut Krohm, Klaus Krüger & Matthias Weniger, 24–49. Berlin: Reichert 2001.
- . „Choir screens and rood lofts in Scandinavian parish churches before 1300“, *The Art and Science of the Medieval Church Screen in Medieval Europe. Making, Meaning, Preserving*, ed. Spike Bucklow, Richard Marks & Lucy Wrapson, 246–261. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017.
- Nyborg, Ebbe & Verner Thomsen. „Dänische Holzskulptur vor 1300 – ein Forschungsprojekt“, *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke in ihrem historischen und kunstgeographischen Kontext*, Hg. Annette Henning, Uwe Albrecht & Jan von Bonsdorff, 35–52. Berlin: Reimer, 1994.
- Skielderup, Jens Pedersøn. *En Christelig Undevisning aff den hellige Scriptt om hvad en Christen skal holde om Afgudiske Billeder oc Styttet udi Kirckene*. Kopenhagen 1572, Faksimile. Kristiania/Oslo 1905.
- Stang, Margrethe. „Luksus i Luster. Høgendedeskirken Urnes“, *Fortidsminnesforeningen Årbok*, 171 (2017): 159–178.
- Stige, Morten & Kjartan Hauglid, Hg. *Gamle Tingelstad – liten kirke med stort innhold*. Gran 2019.
- Syrstad Andås, Margrete. „Alphabetical List of Fragments from Eleventh-Century Decorated Buildings in the North“, *Urnes Stave Church and its Global Romanesque Connections*, ed. Kirk Ambrose, Margrete Syrstad Andås & Griffin Murray, 229–273. Turnhout: Brepols, 2021.
- . „Lektoriet“, *Kinnakyrkja – lengst vest i havet*, ed. Morten Stige & Kjartan Hauglid, 276–299. Florø 2023.
- Tångeberg, Peter. *Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext*. Stockholm: Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien, 2005.

Timmermann, Achim. *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ.*

Turnhout: Brepols, 2009.

Wolska, Joanna. *Ringkors från Gotlands medeltid*. Diss. Stockholm, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1997.

Valenti, Devis. *Le immagini multiple dell'altare. Dagli antependia ai polittici. Tipologie composite dall'Alto Medioevo all'età gotico*. Padua: Il Poligrafo, 2012.