

**Das Flügelretabel auf dem
Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi**

Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät an der Universität zu Köln

Lehrstuhl für Kunstgeschichte

vorgelegt von

Evelyn Bertram-Neunzig

aus Leipzig

Köln 2004

Diese Arbeit wurde im September 2004 von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als Dissertation angenommen. Die Literaturangaben wurden soweit wie möglich auf den neuesten Stand gebracht.

Tag der mündlichen Prüfung: 02.02.2005

Erster Referent: Prof. Dr. Anton von Euw

Zweiter Referent: Prof. Dr. Susanne Wittekind

Vorwort

Die vorliegenden Untersuchungen zum Passionsretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi entstanden unter der Anregung und Leitung meines Lehrers Professor Dr. Anton von Euw, dem ich mich zu großem Dank verpflichtet fühle. Er weckte meine Begeisterung an dieser Thematik und begleitete die Forschungen durch intensive Gespräche und konstruktive Kritik. Weiterhin bedanke ich mich bei meiner Korreferentin Professor Dr. Susanne Wittekind, die der Untersuchung großes Interesse entgegenbrachte.

Die Arbeit konnte nur durch die Unterstützung vieler Archive, Bibliotheken, Museen und Pfarreien realisiert werden. Allen Mitarbeitern, die mir hilfreiche Dienste leisteten und mein Forschungsvorhaben auf vielfältige Art und Weise begleiteten, sei hiermit ausdrücklich gedankt. Hervorzuheben ist die herzliche Aufnahme im Historischen Archiv der Stadt Dortmund durch Professor Dr. Thomas Schilp. Ihm, als auch Dr. Andrea Zupancic, Dr. Monika Fehse, Dr. Martina Klug und Dr. Klaus Lange gilt mein ausdrücklicher Dank für zahlreiche Hilfestellungen, Anregungen und intensive Diskussionen. Besonderen Dank schulde ich auch der Restauratorin Patricia Langen aus Bonn sowie Prof. Dr. Klein aus Hamburg für ihre großzügige Unterstützung bei der technischen Untersuchung des Retabels. Dr. Gudrun Sporbeck aus Köln gebührt mein Dank für die kritische Durchsicht der vorliegenden Arbeit. Schließlich danke ich den Mitarbeitern und Fotografen im Rheinischen Bildarchiv Köln für die kollegiale Zusammenarbeit und die Anfertigung zahlreicher Abbildungen des Retabels.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihr jahrelanges Interesse und Engagement. Ohne ihre tatkräftige Unterstützung wäre die langwierige Arbeit nicht zustande gekommen.

Für Michael, Anne und Jonas

VORWORT

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	8
1. FORSCHUNGSSTAND	13
2. DIE MATERIELLE GESTALT UND ÜBERLIEFERUNG DES RETABELS	19
2.1. Technische Konstruktion	20
2.1.1 Der Schrein	20
2.1.2 Die Skulptur	24
2.1.3 Die Predella	25
2.1.4 Die Flügel	27
2.2 Fassung und maltechnische Ausführung	28
2.3 Restaurierungen und Zustandsänderungen	30
2.3.1 Maßnahmen des 19. Jahrhunderts	30
2.3.2 Restaurierungen von 1898	32
2.3.3 Restaurierungen des Bildhauers A. Mormann und des Kirchenmalers A. Soetebier während der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts	34
2.3.4 Kriegsauslagerung, Rückführung und Neuaufstellung des Retabels	37
2.3.5 Konservierungsmaßnahmen in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts	39
3. DIE SKULPTUREN	40
3.1 Komposition und Ikonographie	41
3.1.1 Der Kalvarienberg	41
3.1.2 Der Apostelzyklus	54
3.2 Stilistische Einordnung der Retabelskulptur	57
3.2.1 Formanalyse	57
3.2.2 Zuordnung des Kruzifixes zur Lübecker Kunst um 1450	61
3.2.3 Beziehungen zur Kunst des André Beauneveu	63
3.2.4 Verhältnis zu den steinernen Triforiumsaposteln von St. Martin in Halle und zu den Haller Sakramentshausreliefs	66
3.2.5 Beziehung zur Werkstatt des Meisters des Hakendover Retabels	73
3.2.6 Überlegungen zur Lokalisierung der Werkstatt	74

4.	DIE TAFELGEMÄLDE	79
4.1	Das Bildprogramm	79
4.2	Komposition, Ikonographie und Stil des linken Flügels	81
4.2.1	Verkündigung	81
4.2.2	Geburt Christi	90
4.2.3	Anbetung der Heiligen Drei Könige	94
4.2.4	Darbringung im Tempel	99
4.2.5	Christi Himmelfahrt	103
4.2.6	Pfingsten	106
4.2.7	Marientod	109
4.2.8	Marienkrönung	114
4.3	Komposition, Ikonographie und Stil des rechten Flügels	117
4.3.1	Gebet am Ölberg	117
4.3.2	Gefangennahme Christi	120
4.3.3	Christus vor Pilatus	123
4.3.4	Geißelung	127
4.3.5	Dornenkrönung und Verspottung	129
4.3.6	Kreuzannagelung	131
4.3.7	Kreuzabnahme	134
4.3.8	Grablegung Christi	137
4.4	Komposition, Ikonographie und Stil der Tafeln am Schreinauszug	139
4.5	Kalvarienbergtafel mit hl. Katharina und hl. Barbara im Brügger Stedelijke Musea, Groeningemuseum	143
4.6	Einordnung der Gemäldetafeln in den Kontext franko-flämischer Kunst	147
5.	TYOLOGIE UND BINNENARCHITEKTUR ÜBERLIEFERTER RETABEL DER BURGUNDISCHEN NIEDERLANDE AUS DER ZEIT VON 1390-1466	155
5.1	Allgemeiner Forschungsüberblick	155
5.2	Formale Kennzeichen	158
5.3	Technischer Exkurs über die Herstellung architektonischer Zierornamente	160

5.4	Aspekte arbeitsteiliger Praxis und „serieller“ Fertigung bei der Herstellung großer Schnitzretabel	163
5.5	Zur Herausbildung des „Kapellenschreins“ unter dem Einfluss der burgundischen Hofkunst	164
5.6	Brabanter „Kapellenschreine“ der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts	168
5.7	Gestaltung der Flügel an Retabeln flandrischer und brabantischer Provenienz und die spezielle Ausprägung am Dortmunder Retabel	171
6.	DER HISTORISCHE KONTEXT	172
6.1	Kirche, Stadtpatron und Patronatsstreit	173
6.2	Der Neubau des Hochchors	177
6.3	Die Innengestaltung des neuen Chors und seine liturgische Nutzung	179
6.4	Das Retabel auf dem Hochaltar	182
6.5	Geschäftliche Beziehungen der Dortmunder Ratsfamilien im Flandernhandel	185
6.6	Die Rolle des Brügger Hansekontors für die Dortmunder Kaufleute	187
6.7	Der Brügger Kunstmarkt und die Retabelproduktion in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts	188
7.	SCHLUßBETRACHTUNG	191

KATALOG ERHALTENER SCHNITZRETABEL AUS DEN
BURGUNDISCHEN NIEDERLANDEN DER 1. HÄLFTE DES 15.
JAHRHUNDERTS

Kat.1	Jacques de Baerze/Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel für die Kartause von Champmol, Dijon, Musée des Beaux-Arts	196
Kat.2	Jacques de Baerze/Melchior Broederlam, Heiligen- und Märtyrerretabel für die Kartause von Champmol, Dijon, Musée des Beaux-Arts	199
Kat.3	Zwei Fragmente des Retabels aus Varlar, das sog. „Coesfelder Retabel“, Münster, Westfälisches Landesmuseum	201
Kat.4	Bokeler Retabel, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie	204
Kat.5	Neetzer Retabel, Neetze, Kreis Lüneburg, Ev. Pfarrkirche	207
Kat.6	Grönauer Retabel, Lübeck, Sankt Annen-Museum	210

Kat. 7	Passionsretabel aus der Kapelle Santo Antão da Faniqueira, Portugal	213
Kat. 8	Iserlohner Retabel, Iserlohn, Ev. Marienkirche (Oberste Stadtkirche)	216
Kat. 9	Hakendover Retabel, Hakendover bei Tienen, St. Salvator	219
Kat.10	Rheinberger Retabel, Rheinberg b. Xanten, Kath. Pfarrkirche	223
Kat.11	Passionsretabel, Schwäbisch Hall, St. Katharina	226
Kat.12	Riedener Retabel, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum	230
Kat.13	Marienretabel, Funchal, Madeira, Museu Quinta das Cruzes	233
Kat.14	Ternanter Retabel, Ternant, Departement Nièvre, Notre-Dame	237
Kat.15	Pietà- und Apostelretabel, Pamplona, Museo Catedralico y Diocesano	241
Kat.16	Passionsretabel, Ambierle, Departement Loire, Münster Saint Martin	244
Kat.17	Marienretabel im Triptychon der sieben Sakramente des Jean Chevrot, gemalt von Rogier van der Weyden, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	247

ANHANG

I.	Contract mit Herrn J. Hoffmann zur Polychromierung des Altaraufsatzes in der Reinoldikirche, Dortmund, 15.12.1898	251
II.	Brief des Architekten G. A. Fischer an Herrn Paul Deimann betreffs der Fertigung einer Christusfigur für das Retabelgesprenge	254
III.	Aufmaße des Retabels aus dem Untersuchungsbericht der Werkstatt für praktische Denkmalpflege Edgar Jetter, Vreden, 05.03.1992	255

QUELLEN UND LITERATUR	257
-----------------------	-----

ABBILDUNGEN UND BILDNACHWEIS

Einleitung

Im Chor der Dortmunder Kirche St. Reinoldi steht auf der Mensa des Hochaltars ein großes Passionsretabel, das zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Werkstätten der burgundischen Niederlande gefertigt wurde (Abb. 1). Das Retabel besteht aus einem rechteckigen Schrein, dessen mittlerer überhöhter Teil 361 cm aufragt sowie einem großen und kleinen Flügelpaar. Im aufgeklappten Zustand beträgt die Spannweite von Schrein und Flügeln 730 cm. Der Schrein ist mit geschnitzten Figuren und Reliefs gefüllt, die Flügel sind auf ihren Innenseiten bemalt. Die Rückseiten weisen keinen Bildschmuck auf. Der Figurenkasten ruht auf einer vorderseitig von Maßwerk durchbrochenen Predella. Sie ist in drei Gefache unterteilt, die rückwärtig zu öffnen sind. Im Schrein ist über einer durchlaufenden Maßwerkleiste die Skulptur eingestellt: im überhöhten Zentrum ein mehrfiguriger Kalvarienberg, flankiert von den zwölf Aposteln, die sich paarweise in angedeuteten gotischen Kapellen unter hohen Baldachinen zum Disput zusammen gefunden haben. Da ihre Attribute weitgehend verloren sind, können heute nur Paulus (4), Johannes der Ev. (7) und Petrus (8) eindeutig identifiziert werden¹.

Der Kalvarienberg (Abb. 3), bekrönt von drei Baldachinen und hinterfangen durch appliziertes Maßwerk auf der Innenwand des Schreins, besteht aus zwei hochformatigen Reliefblöcken, drei aufragenden Kreuzen und vier kleinen Engelstatuetten. Auf dem linken Relief versammeln sich im Vordergrund die trauernden Frauen und Johannes, um die in Schmerz erstarrte Gottesmutter zu trösten. Auf engstem Raum ist tiefe, in sich gekehrte Trauer und heftig ringende Klage in Szene gesetzt. Im Hintergrund erhebt der greise Longinus, auf einem Zelter sitzend und mit der rechten Hand zum Auge fassend, seine Lanze zum Gekreuzigten empor. Das rechte Relief zeigt in kunstvollen Verschränkungen eine heransprengende Reitergruppe, angeführt von dem bekennenden Hauptmann. Mit weit ausholender Bewegung weist jener zum Kreuz, während er seinen Oberkörper zu einem Begleiter zurückwendet. Dieser Soldat, dessen Pferd in gegenläufige Richtung galoppiert, neigt sich schwungvoll dem Hauptmann entgegen. Hinterfangen wird die bewegte Szenerie durch eine Reihe eng gestaffelter Söldnerfiguren, von denen nur die behelmten Köpfe und aufragenden Waffen erkennbar sind.

¹ Die Zählung erfolgt nach der heutigen Aufstellung (Abb. 2 u. 45-56) von links.

Hoch über dem Geschehen hängt Christus an einem roh gezimmerten Kreuz. Vier Engel umschweben ihn und fangen sein aus den Wundmalen herabfließendes Blut in Kelchen auf. Das Haupt des bereits Verschiedenen ist mit der Dornenkrone bedeckt. Rechts und links von Gottes Sohn sind die beiden Schächer ans Kreuz gebunden.

Die großen Innenflügel beidseitig des Schreins präsentieren in zwei Registern übereinander 16 Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi (Abb. 4-5). Jeweils zwei Episoden, durch einen punzierten und ehemals mit farbigen Glasflüssen verzierten Goldstreifen voneinander getrennt, werden von einem profilierten Rahmen umfasst². Jeder Flügel verfügt über vier derartig gestaltete Tafeln. Der Zyklus beginnt links oben mit der Verkündigung und Geburt Christi (Abb. 4). Es schließen sich die Anbetung der Heiligen Drei Könige und die Darbringung im Tempel an. Die darunter liegende Zone führt fort mit der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstereignis, gefolgt von der Darstellung des Marientods und der anschließenden Marienkrönung. Die Bildfolge auf dem rechten Flügel (Abb. 5) setzt links mit der Gethsemaneszene ein. Daran schließen sich folgerichtig die Gefangennahme, das Verhör vor Pilatus und die Geißelung an. Die untere Zone zeigt von links nach rechts die Dornenkrönung, Kreuzannagelung, Kreuzabnahme und Grablegung. Auf den Auszugsflügeln wohnen links die hl. Katharina und rechts die hl. Barbara dem Geschehen bei (Abb. 1-2).

Dieser Altaraufsatz gehört zu den wertvollsten Exemplaren einer ehemals umfangreichen Exportproduktion flandrischer und brabantischer Bildhauerwerkstätten. Während zahlreiche geschnitzte Retabel aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten blieben, existieren nur wenige Denkmäler aus der frühen Herstellungsphase zwischen 1390-1450. Die meisten Retabel gingen während der Bilderstürmereien des Jahres 1566³ verloren. Im heutigen Belgien überstand allein das Retabel von

² Möglicherweise befindet sich auch zwischen den übereinander geordneten Bildfeldern unter der verdeckenden Rahmung ein trennender Goldstreifen.

³ Die Ausstattung zahlreicher Kirchen in den gesamten Niederlanden wurde in den vom 10. August bis Mitte Oktober 1566 wütenden Bilderstürmen grundlegend zerstört. Weitere Retabel fielen den Plünderungen der spanischen Truppen des Herzogs von Alba zum Opfer, die Philipp II. zur Niederschlagung des Aufstands im November in die Niederlande entsandt hatte. Doch auch im sog. ‚Stille Beeldestorm‘ von 1881 gingen weitere Retabel durch die Politik der calvinistischen Stadträte verloren, andere wiederum wurden im Zuge der Neuausstattung von Kirchen und Altären während der katholischen Reform nach 1885 entfernt oder stark verändert. Siehe dazu grundlegend: David M. Freedberg, *Art and iconoclasm, 1525-1580. The case of the Northern Netherlands*, in: *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, 1, AK Amsterdam 1986. – Ders. *Kunst und Gegenreformation in den burgundischen Niederlanden, 1560-1660*, in: *Von Bruegel bis Rubens – Das*

Hakendover bei Tienen (Kat. 9, Abb. 83) die Plünderungen⁴. Heute finden sich in Kirchen und Museen Europas nur noch vereinzelt Altaraufsätze oder deren Fragmente aus jener frühen Zeit. Da diese Retabel in der kunsthistorischen Forschung bislang noch nicht zusammenhängend betrachtet worden sind, werden sie im Anhang der vorliegenden Arbeit in einem Katalog vorgestellt. Jener erhebt keinen Anspruch auf inhaltliche Vollständigkeit, sondern bietet einen Überblick zur Thematik der frühen Schnitzretabel und dem jeweiligen aktuellen Forschungsstand.

Obwohl bereits 1936 Walter Paatz fünf in Westfalen und Niedersachsen erhaltene Retabel, darunter den Altaraufsatz der Reinoldikirche dem burgundisch-niederländischen Kunstkreis zugeordnet hatte⁵, blieb das Dortmunder Retabel in der kunsthistorischen Literatur nahezu unbeachtet. Stets im Schatten der Forschung zu Leben und Werk des berühmten westfälischen Malers Conrad von Soest, dessen Marientriptychon den Hochaltar der benachbarten Marienkirche in Dortmund schmückt, fand das Retabel aus St. Reinoldi hauptsächlich Eingang in vergleichende und katalogisierende Arbeiten. Im Mittelpunkt kurzer Erörterungen standen Fragen nach seiner Provenienz und Datierung. Eine genaue Bestandsaufnahme des Retabels unterblieb bislang. Dabei wurde, von der deutschsprachigen Forschung weitgehend unbeachtet, die Retabelskulptur in den siebziger Jahren durch den amerikanischen Kunsthistoriker John W. Steyaert einer von ihm nach Brüssel lokalisierten Werkstatt des Meisters von Hakendover als „Meisterwerk“ zugeschrieben⁶. Die architektonische Konzeption des Dortmunder Schreins gilt seither der internationalen Forschung als Prototyp des im 15. und 16. Jahrhundert in zahlreichen Variationen produzierten und in viele europäische Länder exportierten „Brüsseler Kapellenschreins“⁷. Steyaert verwies zu Recht auf die Bedeutung der Flügelgemälde als größtes erhaltenes Ensemble „vor-Eyckischer“ Tafelmalerei in den burgundischen Niederlanden⁸. Auf die stilistische Verbindung der Dortmunder Tafeln zum gemalten Kalvarienberg aus

goldene Zeitalter der flämischen Malerei, hrsg. von Ekkehard Mai u. Hans Vlieghe, AK Köln 1992, S. 55-57.

⁴ Bedauerlicherweise fiel im Jahr 1978 die kostbare Skulptur bis auf wenige Teile einem Raub zum Opfer. Vgl. S. 76.

⁵ Es handelt sich neben dem Retabel der Dortmunder Reinoldikirche um das sogenannte Coesfelder Retabel im Westfälischen Landesmuseum in Münster, das Grönauer Retabel im Lübecker Sankt Annen-Museum, das Retabel der oberen Stadtkirche in Iserlohn und das Retabel aus Stadthagen. Paatz 1936, S. 49-68.– Zum Stand der Forschung siehe Kap. 1. u. Kat. 3, 6 u. 8.

⁶ Steyaert 1974, S. 134 ff.

⁷ Ebd. - Didier 1989, S. 51. - Steyaert in: AK Gent 1994, S. 70.

⁸ Steyaert 1974, S. 135, Anm. 42.

der Brügger Kathedrale St. Salvator⁹ und somit deren Hervorgehen aus dem gleichen Kunstkreis wie die Skulptur des Retabels, hatte bereits Jahre zuvor Anton von Euw verwiesen¹⁰.

Dass trotz dieser Erkenntnisse bislang eine monographische Untersuchung des Dortmunder Retabels ausblieb, mag vor allem in der mangelhaften Quellenlage begründet liegen. Große Teile des mittelalterlichen Schriftguts zur Kirchengeschichte und Ausstattung von Sankt Reinoldi gingen während der Reformationszeit und in Folge der Bombardements des zweiten Weltkriegs verloren. Darüber hinaus wird sich die Provenienz des Retabels erschwerend für die Bearbeitung der Thematik ausgewirkt haben. Bislang zeigt das Gesamtbild der Retabelproduktion in den Städten des Herzogtums Brabant und der Grafschaft Flandern zu Beginn des 15. Jahrhunderts nur vage Kontur. Die Quellenlage ist zu allen überlieferten Objekten ähnlich desolat.

Aufgabe dieser Arbeit wird es somit sein, das Retabel in seiner materiellen Überlieferung vorzustellen und seine Entstehung einem historischen Kontext einzubinden. Da bislang keine umfassenden restauratorischen Untersuchungen erfolgten, bleiben die Aussagen zur materiellen Beschaffenheit begrenzt. Einige Kapitel widmen sich ikonographischen und stilistischen Fragestellungen, wobei die Schnitzwerke und Gemälde, die aus verschiedenen Werkstätten hervorgingen, gesondert untersucht werden. Bezüglich der Skulptur bieten sich Vergleiche mit den überlieferten frühen „Exportretabeln“ aus Flandern und Brabant unter den Gesichtspunkten der Bildprogramme, der Schreinarchitektur und der seriellen Maßwerkgestaltung an. Die Einordnung der Skulptur in die Werkstatt des Meisters des Hakendover Altars wird neu diskutiert.

Um die künstlerische Herkunft des Tafelmalers und sein Umfeld aufzeigen zu können, werden neben der geringen Anzahl überlieferter Tafelwerke aus dem franko-flämischen Kunstkreis vor allem Miniaturen aus den höfischen Ateliers in Bourges und Paris um 1400 sowie aus den Buchmalereiwerkstätten der südlichen und

⁹ Vgl. S. 142-146.

¹⁰ von Euw 1965, S. 116. Zum Forschungsstand siehe S. 16-17. Das kastenförmige Retabel mit der Darstellung eines Kalvarienbergs, flankiert von der hl. Barbara und hl. Katharina befindet sich heute als Leihgabe im Stedelijke Musea, Groeningemuseum in Brügge. Vgl. S. 143-144.

nördlichen Niederlande aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts in die Untersuchung einbezogen. Dieser Übergriff auf Bildmotive artverwandter Gattungen wird durch die geringe Überlieferung im Bereich der Tafelmalerei legitimiert. Zudem entsprach es mittelalterlicher Praxis, überlieferte Ikonographien und Kompositionen in anderen Gattungsbereichen zu tradieren. Verwiesen sei auf die zahlreichen Motive aus der sienesischen Malerei des Trecento, die im frühen 14. Jahrhundert über den päpstlichen Hof in Avignon und die Adelshöfe der Valois-Dynastie vermittelt, in die französische Buchmalerei gelangten. Künstler arbeiteten in den Jahrzehnten des „Internationalen Stils“ gattungsübergreifend. Beispielsweise schuf der in Frankreich und der Grafschaft Flandern wirkende André Beauneveu Skulpturen und Miniaturen, er fertigte Entwürfe für Wandmalereien und stattete als „varlet de chambre“ des burgundischen Fürsten Jean de France, Herzog von Berry höfische Feste sowie Turniere mit Kostümentwürfen und heraldischen Emblemen aus¹¹. Vermutlich erfuhr auch der Maler der Dortmunder Tafeln seine Ausbildung zunächst in einer Werkstatt, die auf die Fertigung von Miniaturen spezialisiert war, bevor er sich der Tafelmalerei zuwandte.

Um den offenen Fragen nach der Auftragserteilung, Datierung und Bestimmung des Retabels näher zu kommen, werden historische Befunde in die Untersuchung einbezogen. Sie bieten Erkenntnisse über die Verehrung des heiligen Reinoldus, den Chorumbau und die damit einhergegangene Neuausstattung der Reinoldikirche, die Memorialvorsorge und das praktizierte Stiftungswesen im spätmittelalterlichen Dortmund. Sie erhellen Familienbeziehungen und geben Auskunft über Handelsunternehmungen Dortmunder Patrizier in den Städten der burgundischen Niederlande.

Angefügt seien ferner einige Bemerkungen zur geographischen Verortung der hier besprochenen Werke. Sie entstammen vorwiegend Gebieten, die sich über das heutige Belgien und die Niederlande erstrecken. Da die Grafschaften Flandern, Hennegau, Holland und Seeland, das Herzogtum Brabant sowie die Bistümer Utrecht und Lüttich nicht nur dynastisch, sondern auch kulturell eng verflochten waren, bedient sich die Kunstgeschichte, wenn sie zusammenfassend diese Regionen benennen will, Begriffen wie „Flandern“, „südliche und nördliche“ oder „alte

¹¹ Paatz 1967, S. 33-34.

Niederlande“. Am ehesten wird dieser, territoriale Grenzen übergreifenden Kulturlandschaft der von Walter Prevenier und Wim Blockmans 1986 verifizierte Begriff der „burgundischen Niederlande“ gerecht. Er soll darum im Folgenden für den hier umrissenen frühen Zeitraum von 1384 - 1450/60 weitgehend Anwendung finden¹².

1. Forschungsstand

Die Forschungsgeschichte zum Retabel setzte im 19. Jahrhundert mit den katalogisierenden Arbeiten von J[ohann] D[avid] Passavant, Wilhelm Lübke, G. H. Hotho und Albert Ludorff ein¹³. In den Denkmälerinventaren wurde das Retabel von ihnen äußerst knapp beschrieben, in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert und durch Hotho der Umgebung des sog. „Meister Wilhelm“ zugeordnet¹⁴. Ludorff publizierte 1894 in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens erstmals zwei fotografische Aufnahmen des Retabels, die aus dem Jahr 1890 stammten (Abb. 18-19)¹⁵. Ernst Franz August Münzenberger und Stephan Beissel gingen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrem umfangreichen Werk über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands nicht über die bis dahin getroffenen summarischen Äußerungen hinaus. Ohne Erklärung und Provenienzangabe datierten sie das Retabel an das Ende des 15. Jahrhunderts¹⁶. Eine 1906 vom Pfarrer der Reinoldikirche Otto Stein publizierte

¹²1369 ehelichte Philipp der Kühne, Herzog von Burgund Margarete, die Erbtochter des flandrischen Grafen Lodewijk II. van Mâle. Als 1384 sein Schwiegervater verstarb, ging dessen umfangreicher territorialer Besitz in seine Hand über. Philipps Stammland, im östlichen Teil Frankreichs mit Dijon als Mittelpunkt gelegen, erweiterte sich damit um das nordwestliche Drittel des heutigen Belgiens, unbegriffen der seinerzeit führenden flandrischen Handelsstädte Brügge, Gent und Ypern. Um 1406 gelang es Philipp, für seinen jüngeren Sohn Anton die Thronfolge im benachbarten Herzogtum Brabant, das bis dato von einer kinderlosen Tante seiner Gemahlin regiert wurde, zu sichern. Anton vererbte das Herzogtum wiederum seinem Sohn Johann IV., der Jacoba von Bayern ehelichte. Durch eine geschickte Heiratspolitik verband Philipp der Kühne auch seinen erstgeborenen Sohn und Nachfolger (1404-1419) Johann Ohnefurcht mit dem Haus Bayern und eröffnete damit seinem Enkel Philipp dem Guten (1419-1467) Jahre darauf die Möglichkeit, Ansprüche auf die Grafschaften Hennegau, Holland und Seeland zu erheben und diese zwischen 1427/1433 mittels Diplomatie und militärischer Intervention gegenüber der kinderlosen Erbin Jacoba von Bayern zu erobern. 1430 wurde Philipp der Gute auch von seinem kinderlosen Neffen Philipp von Saint-Pol als Herzog von Brabant und Limburg anerkannt und stieg damit zum mächtigsten Fürsten im westlichen Europa auf. Blockmans/Prevenier 1986, S. 10. – Blockmans 1994, S. 37-42; 1997, S. 11-14.

¹³ Passavant 1841, S. 415. – Lübke 1853, S. 342-343. – Hotho 1855, S. 434. – Ludorff in: BuKD Dortmund 1894, S. 30, Abb. Tafel 7.

¹⁴ Hotho 1855, S. 434 bringt den Meister Wilhelm mit dem Gemälde der „Veronika mit dem Schweiß-tuch“, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 11866, in Verbindung,

¹⁵ BuKD Dortmund 1894, Tafel 7.

¹⁶ Münzenberger/Beissel 1905, S. 208.

Kirchenmonographie wertete das Retabel als „Durchschnittsleistung“ und rechnete seine Bildwerke der westfälischen Schule zu¹⁷.

1914 kam erstmals Bewegung in die festgefahrene Diskussion, als Wilhelm Pinder in seinem grundlegenden Werk über „Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance“ eine neue topographische Zuordnung „...sehr stark niederländisch, zum mindesten niederrheinisch wirkend...“ zur Diskussion stellte¹⁸. Vermutlich bezog sich seine Äußerung nur auf die Skulptur des Mittelschreins. Vier Jahre darauf widmete Carl Georg Heise seine Aufmerksamkeit allein den gemalten Zyklen auf den Flügeln, in denen er wiederum die „...spätesten Beispiele der Nachwirkungen Conradscher [von Soest] Kunstweise...“ sah und für ihre Entstehung in Westfalen plädierte¹⁹.

In der Folgezeit wurde die Provenienz der Skulpturen und Tafelgemälde kontrovers diskutiert. Bezüglich der skulpturalen Teile des Retabels bildete sich ab 1923 ein Konsens heraus, nachdem Hermann Beenken jene in seiner Abhandlung über die „Bildwerke Westfalens“ aus der deutschen Kunstlandschaft ausgegliedert und dem niederländisch-burgundischen Kunstkreis zugeordnet hatte²⁰. Allerdings setzte Beenken die Entstehung der Skulpturen für die Zeit nach 1450 - in Abhängigkeit von der Fertigstellung des neuen Hochchors der Reinoldikirche - zu spät an.

1936 vertiefte Walter Paatz in seinem grundlegenden Artikel über „Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450“ Beenkens These²¹. Er bestimmte den Dortmunder Altarkasten als „Kapellenschrein“ und konstatierte eine enge Verbindung zu den gemalten „Kapellenschreinen“ des Niederländers Jan van Eyck. Ikonographie und stilisierende Formgebung der Skulptur brachte er in Verbindung mit der Plastik Sluters. Für die Dortmunder Gruppen unter dem Kreuz zog er vergleichend die verloren gegangenen, aber in Nachbildungen erhaltenen Begleitfiguren des Kalvarienbergs der Kartause von Champmol heran. Gesten und Gesichtsschnitte der Dortmunder Reitergruppe leitete er von den Propheten des Mosesbrunnens ab. Trotz der von ihm angeführten

¹⁷ Zitiert nach Stein 1906, S. 135. Siehe dort auch S. 137.

¹⁸ Zitiert nach Pinder 1914, S. 224.

¹⁹ Zitiert nach Heise 1918, S. 138. Er datierte die Tafelgemälde um 1450.

²⁰ Beenken 1923, S. 13.

²¹ Paatz 1936, S. 58-60.

stilistischen Reflexionen burgundischer Kunstwerke aus der Zeit um 1400 datierte Paatz die Dortmunder Schreinskulpturen zu spät. Bei ihrer Einordnung in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts ließ er sich vor allem von der Figur des Gekreuzigten leiten. Er verwies zu Recht darauf, dass dessen Typus „...erst in der Kunst des Meisters von Flemalle und des jüngeren Rogier van der Weyden, sowie noch bei Dirk Bouts und in der niedersächsischen und hansischen Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte...“ auftauchte²², erkannte jedoch nicht, dass die Figur des Gekreuzigten erst später dem Dortmunder Ensemble eingefügt wurde. Die Malereien wies Paatz aus stilistischen Gründen und ohne ihre Herkunft näher zu erörtern dem „vor-Eyckischen“ Kunstkreis zu.

Dieser Zuordnung schloss sich 1936 Robert Nissen an. Im Rahmen seiner volkskundlichen Abhandlungen über die Münze in der Sterbekerze deckte Nissen nicht nur die Ursprünge dieses besonderen Brauchs im Gebiet der burgundischen Niederlande auf, er leitete auch schlüssig das gemalte Motiv der Dortmunder Marientodszene aus jenem geographischen Umfeld her²³. Zugleich verwies er, allerdings ohne Begründung, auf die enge Verwandtschaft der Dortmunder Tafelbilder mit der Kalvarienbergtafel aus der Brügger Kathedrale St. Salvator. Folgerichtig zog er die flandrische Handelsmetropole für die Entstehung des gesamten Altaraufsatzes in Erwägung²⁴.

Ungeachtet dieser Erkenntnisse ordnete zwei Jahre darauf Alfred Stange in seinem Standardwerk zur deutschen Malerei der Gotik die Tafeln nochmals der Kunst Westfalens zu²⁵, während zwei Ausstellungskataloge der Nachkriegszeit - den Kunstschatzen der Kirchen und Dome Westfalens gewidmet - das Retabel nun endgültig als Werk eines Brügger Malers aus der Zeit um 1420 verzeichneten²⁶.

1956 bekräftigte Walter Paatz in seiner „Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert“ auch für den gemalten Bereich die bereits von ihm in den dreißiger Jahren gezogene Verbindung zur Kunst

²² Zitiert nach Paatz 1936, S. 60.

²³ Nissen 1936, S. 71.

²⁴ Ebd.

²⁵ Stange 1938, S. 47-48.

²⁶ AK Cappenberg 1948, S. 6-7. - AK Bochum 1949, S. 4-5. Allerdings unterblieb eine kritische Auseinandersetzung.

Flanderns²⁷. Er machte erneut auf den frühen Export zahlreicher weiterer Retabel aus jener Region aufmerksam, die zwischen 1400-1430 entlang der alten Fernhandelsrouten an den Niederrhein, nach Westfalen und bis nach Niedersachsen gelangt waren. Paatz datierte jetzt den Altaraufsatz zehn Jahre früher und hielt dessen Entstehung in zwei getrennt wirkenden Ateliers um 1421 für wahrscheinlich.

Vier Jahre darauf plädierte jedoch Irmingard Achter in ihrer Monographie zum Rheinberger Retabel erneut für die späte Entstehung des Dortmunder Kapellenschreins zwischen 1430-1440²⁸.

Inzwischen hatte sich auch der Dortmunder Kunsthistoriker Rolf Fritz in seinem Artikel über die Kirchenschätze der Reinoldikirche - publiziert anlässlich der Wiedereinweihung der Kirche im Jahr 1956 - für eine „...westlich(e), vielleicht niederländisch-burgundische Herkunft...“ des Retabels ausgesprochen und für die Flügelgemälde einen Zusammenhang mit dem „Meister von Heilig Blut“ aus Brügge konstatiert²⁹.

Im Rahmen seiner Forschungen zum Kalvarienberg des Kölner Schnütgen-Museums favorisierte 1965 Anton von Euw die Frühdatierung des Passionsretabels der Reinoldikirche³⁰. Er würdigte die ausgewogenen Gruppen unter dem Kreuz, deren künstlerische Quellen er in Miniaturen wie der Begegnung der Magier aus den Très Riches Heures der Gebrüder Limburg oder der Kalvarienbergsszene aus den Heures de Rohan erkannte. Von Euw bestimmte zu Recht den Dortmunder Altaraufsatz als bedeutendstes Werk unter den wenigen erhaltenen frühen Passionsschreinen: „Er geht jenem in Hakendover voran und bildet den Höhepunkt einer Werkstatt, die zu den Hofmalern des Duc de Berry (gest. 1416) Beziehung hatte oder denen Philipps des Guten, die vielleicht teils, wie später Jan van Eyck, bereits in Brügge waren“³¹. Von Euw ist zugleich der überzeugende Verweis auf die stilistische Verwandtschaft zwischen den weiblichen Heiligen Barbara und Katharina auf der Brügger Kalvarienbergtafel von St. Salvator (Groeningemuseum) und den Dortmunder Auszugstafeln zu verdanken. Er hielt die Entstehung der gegenüber der Skulptur qualitativ schwächeren Tafelbilder in einer Brügger Werkstatt durchaus für gegeben.

²⁷ Paatz 1956, S. 46-47.

²⁸ Achter 1960, S. 213-214.

²⁹ Zitiert nach Fritz 1956, S. 86.

³⁰ von Euw 1965, S. 112-116 u. Anm. 79.

³¹ Zitiert nach von Euw 1965, S. 113.

In der weichen, durch maasländische Stilkomponenten geprägten Malerei der Dortmunder Tafeln sah er vielschichtige Einflusstänge, die von der Tafelmalerei des Melchior Broederlams ebenso wie von der Miniatur des Jacquemart de Hesdin ausgingen.

1970 stützte Horst Appuhn diese Beobachtungen insofern, dass er in einigen kleinteilig gemalten Szenen des Marienlebens auf dem linken Innenflügel Reflexionen Pariser Miniaturen aus den Très Belles Heures de Notre Dame des Herzogs von Berry konstatierte und sich gleichfalls für eine Herkunft des Retabels aus Brügge, Brüssel oder Gent aussprach³².

1974 unterzog der amerikanische Kunsthistoriker John W. Steyaert im Rahmen seiner Dissertation „The sculpture of St. Martin’s in Halle and related Netherlandish works“ die Skulptur des in Dortmund befindlichen Retabels erstmals einer genaueren stilkritischen Analyse³³. Zum Vergleich zog er die geschnitzten Figuren des Hakendover-Retabels (Abb. 83-86, 210), den steinernen Zyklus lebensgroßer Apostelfiguren aus dem Haller Chortriforium (Abb. 77-79) sowie die kleinen Reliefs des steinernen Sakramentshauses von St. Martin in Halle heran (Abb. 82), deren Entstehung er generell der von ihm nach Brüssel lokalisierten Werkstatt des Meisters vom Hakendover Altar zuschrieb. Das Retabel der Reinoldikirche sah er zwischen 1409-1415 von der Hand des Werkstattmeister geschaffen. Trotz Steyaerts Verdienste um die Klärung von Werkstattzusammenhängen sollte nicht übersehen werden, dass seine Erkenntnisse allein auf stilanalytischen Methoden basieren. Der ikonographische und historische Kontext blieb in seinen Untersuchungen ausgespart, die von ihm auf 1415 datierten und gleichfalls nach Brüssel lokalisierten Tafelgemälde unterzog er keiner näheren Untersuchung³⁴. Diesbezüglich erbrachte auch sein 1994 erschieener Katalog zur „Laat Gotische Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden“ keine neuen Feststellungen³⁵. Steyaert skizzierte darin erneut das von ihm zusammengestellte Oeuvre der Hakendover-Werkstatt und unterstrich nochmals die herausragende Position, die das Dortmunder Retabel in jener einnahm. Des Bildschnitzers „...meesterschap van de kunstenaar op het gebied van de kleinsculptuur blijkt vooral in twee houten retabels: het werk in

³² Appuhn, 1970, S. 30-32.

³³ Steyaert 1974, S. 134 ff.

³⁴ Vgl. Anm. 8.

³⁵ Steyaert 1994, S. 68-70.

Hakendover..., en wat als zijn meesterwerk mag worden beschouwd, een Calvarieretabel in Dortmund (Reinoldikirche, 1415/1420...)“³⁶.

Inzwischen hatten sich Steyaerts Thesen Robert Didier und Piotr Skubiszewski angeschlossen, die sie zuletzt in zwei Vorträgen im Rahmen eines internationalen Kolloquiums in Colmar zum „Issenheimer Retabel und der Skulptur nördlich der Alpen am Ausgang des Mittelalters“ referierten³⁷. Die 1986 erschienene Dissertation „Aspects of Netherlandish Carved Altarpieces: 1380-1530“ und die daraus resultierende erweiterte Publikation von 1998 der amerikanischen Kunsthistorikerin Lynn Frances Jacobs brachte bezüglich des Dortmunder Passionsretabels keine darüber hinausführenden Resultate³⁸.

Die neue Werkstattzuschreibung blieb in der jüngeren deutschen Forschung zunächst unbeachtet. Weder Rolf Fritz noch Wolfgang Rinke griffen sie in ihren Publikationen der achtziger und neunziger Jahre auf. Fritz ordnete die Skulptur wieder allgemein dem burgundischen Raum zu und setzte sie, dabei Paatz folgend, in unmittelbare geistige Abhängigkeit zur Kunst Claus Sluters und Jacques de Baerzes³⁹. Hinsichtlich der Gemälde zog er, allerdings ohne Angabe von Gründen, erneut eine enge Verbindung zur Brügger Tafelmalerei in Erwägung. Rinke pflichtete ihm hinsichtlich der Tafelgemälde bei, verwies die Entstehung der Skulpturen jedoch in die Handelsstadt an der Schelde, da er unter dem Sockel der Johannesskulptur eine eingeschnittene offene Hand und somit das Gilddenzeichen der Antwerpener Bildhauer erkannt haben wollte⁴⁰. Erst Hartmut Krohm ist in seinem 1997 veröffentlichten Artikel über „die Bildhauerkunst des Mittelalters in den burgundischen Niederlanden“ ein knapper Verweis auf die bereits Jahre zuvor erfolgte Zuschreibung in die Werkstatt des Meisters des Hakendover Altars zu verdanken⁴¹. In der folgenden Untersuchung wird neben der Aufarbeitung zahlreicher anderer Aspekte diese Zuschreibung kritisch hinterfragt.

³⁶ Zitiert nach Steyaert in: AK Gent 1994, S. 68-70.

³⁷ Didier u. Steyaert in: AK Köln 1978, 1, S. 91, Datierung des Retabels um 1415 u. S. 96-97. - Didier 1984, S. 38-39. - Didier 1989, S. 51. - Skubiszewski 1989, S. 26, Datierung des Retabels um 1415.

³⁸ Jacobs, L. 1986, S. 57, 156, Datierung des Retabels auf 1400. Jacobs 1998, S. 41, 42-43, 49, 115, 117, 118 u. 132.

³⁹ Fritz 1980, S. 92 u. 94 mit Abb.

⁴⁰ Rinke 2000, S. 53.

⁴¹ Krohm 1997, S. 196.

2. Die materielle Gestalt und Überlieferung des Retabels

Das Retabel auf dem Hochaltar von St. Reinoldi wurde seit seiner Errichtung zu Beginn des 15. Jahrhunderts mehrfach substantiell verändert. Auf Grund mangelnder Archivalien lässt sich der Originalzustand nicht mehr ermitteln. Auch die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Ergänzungen und Überschnitzungen - vor allem im Bereich des architektonischen Zierrats – fanden keine Aufzeichnung und können gegenwärtig nur im Ansatz entschlüsselt werden. Im Mittelpunkt der jüngeren Restaurierungsarbeiten am Retabel standen konservatorische Aspekte, die vor allem dem substantiellen Erhalt dienten. Eine detaillierte Untersuchung der Schnitztechniken und Bearbeitungsspuren am Maßwerk, der Einbau- und Befestigungsvarianten aller architektonischen Elemente, der Grundierungen, Pigmente und Malschichten an Skulptur und Gemälden sowie der Unterzeichnungen mittels Infrarot-Reflektographie stehen noch aus⁴². Die 1992 erfolgte punktuelle Probefreilegung der Malschichten durch die Werkstatt für praktische Denkmalpflege Jetter in Vreden brachte zwar die Kenntnis über die viermalige Überfassung des Retabels zu Zeiten der Renaissance, des Barock, sowie im 19. und im 20. Jahrhundert⁴³, doch boten diese Befunde keine Aufschlüsse über die in jenen Zusammenhängen vorgenommenen Modifikationen und Ergänzungen im skulpturalen und architektonischen Bereich. Eine dendrochronologische Untersuchung schließt sich auf Grund der 1956 rückseitig angebrachten Holzverkleidung am Schrein, der 1994 durchgeführten Neufassung des Retabels durch die Werkstatt Jetter sowie die vollständige Übermalung der Flügelrückwände aus. Die Bestimmung der in Nussbaum ausgeführten Skulptur⁴⁴ und Predella entzieht sich ohnehin dieser Datierungsmöglichkeit⁴⁵.

⁴² Zwischen dem 8.6.-14.06.1976 fanden vor Ort Konservierungsarbeiten an den Tafelgemälden des Retabels durch die Restaurierungswerkstatt des Westfälischen Amts für Denkmalpflege statt - im folgenden als Konservierungsbericht 1976 zitiert. Im Juni 2005 wurde das Retabel im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojektes über die „vor-Eyckischen“ Malereien der burgundischen Niederlande von Mitarbeitern des IRPA/KIK aus Brüssel unter Leitung von Dr. Cyriel Stroo untersucht. Die Ergebnisse lagen zur Zeit der Drucklegung noch nicht vor.

⁴³ Untersuchungsbericht 1992, S. 4.– Der am 05.03.1992 durch den Leiter der Werkstatt für praktische Denkmalpflege in Vreden, Edgar Jetter, verfasste Bericht an die Kirchengemeinde von St. Reinoldi war Grundlage seiner 1994 durchgeführten konservatorischen Arbeiten. Die Schreiben werden im folgenden als „Untersuchungsbericht 1992“ u. „Restaurierungsbericht 1994“ geführt. Siehe auch Jeters Aufrisse mit den Aufmaßen des Retabels in Anhang III. – Herrn Schlicht vom Bauamt der Vereinigten Kirchenkreise Dortmunds gilt mein Dank für die Einsicht in Berichte und Fotos.

⁴⁴ Der Kruzifixus ist als einzige Skulptur in Eiche gefertigt. Siehe u. S. 25.

⁴⁵ Das Retabel wurde am 12.01.2004 durch Peter Klein vom Ordinariat für Holzbiologie an der Universität in Hamburg und der Bonner Restauratorin Patricia Langen begutachtet. Ihnen verdanke ich zahlreiche Hinweise über Art, Beschaffenheit und Alter der zum Einsatz gelangten Hölzer.

Somit müssen viele Fragen im Rahmen dieser Untersuchung offen bleiben. Man könnte zwar darüber diskutieren, ob der Schrein ehemals hölzerne Kastenflügel mit eingestellten Figuren und Reliefszenen besaß, die Tafelgemälde von den Flügelaußenseiten oder einem anderen Retabel stammen, zu welchem Zeitpunkt die Predella dem Ensemble beigefügt wurde und wie die „Kapellenarchitektur“ im Schrein ehemals aussah - eine befriedigende Antwort wird sich nach dem derzeitigen dokumentarischen und technischen Kenntnisstand für keinen Diskussionspunkt ergeben. Das folgende Kapitel ist darum allein der erschließbaren Rezeptionsgeschichte gewidmet und wird zunächst das Retabel in seiner heutigen materiellen Gestalt vorstellen.

2. 1 Technische Konstruktion

2. 1. 1 Der Schrein

Zentraler Bestandteil des Retabels ist der breitgelagerte Eichenholzschrein (Abb. 2) mit den Ausmaßen von 361 cm in der Gesamthöhe, 377 cm in der Breite und 32 cm in der Tiefe⁴⁶. Der Auszug misst 82 cm. Die Konstruktion des Kastens zeugt von solider Zimmermannsarbeit. Die mächtigen seitlichen Rahmenbalken sind kaum sichtbar zwischen waagrecht verlaufenden Grund- und Draufbalken in Schwalbenschwanzverzahnung gezapft. Die senkrechten Rahmenbalken am Auszug wurden wahrscheinlich im Zuge einer neuen Überraumung des Schreins durch ein profiliertes Gesims leicht verkürzt. Die zwei kleinen gerahmten Tafelgemälde beidseitig des Auszugs sind von dieser neuen Rahmung fest umschlossen. Hohlräume hinter den nunmehr feststehenden Flügeln bergen heute zwei, für den Betrachter unsichtbare Maßwerktafeln aus dem 19. Jahrhundert⁴⁷. Mehrere senkrecht verlaufende Bretter bilden die Rückwand des Schreins. Ihre Maße und Verankerungsformen lassen sich nicht mehr feststellen, da 1956 eine 13 cm dicke hölzerne Platte über die gesamte Rückwand doubliert wurde. Der Schub des seither über die Predella hinausragenden Schreins wird über Eisenträger abgeleitet, die am Boden und an der Chorwand verankert sind⁴⁸.

⁴⁶ Untersuchungsbericht 1992, S. 1 u. S. 5 Aufmaße des Retabels. Siehe hier Anhang III.

⁴⁷ Zu deren Errichtung siehe S. 31 u. 33.

⁴⁸ Aufriss des Retabels, Untersuchungsbericht 1992, S. 7. Siehe hier Anhang III.

Auf der Vorderseite des Kastens verkleidet ein umlaufendes Wulst-Kehle-Wulst-Profil, gefüllt mit geschnitzten Feuillages, die Schnittflächen der Rahmenbalken. In einer Höhe von 25 cm ist eine zweite Bodenplatte in den Schrein eingezogen. Der entstandene Zwischenraum zur Grundplatte ist auf der Vorderseite des Schreins durch ein waagrecht laufendes Brett verstellt. In jenes sind drei, von kleinen Stegen getrennte und mit äußerst filigranem Maßwerk durchbrochene Schleierbretter eingefügt, die in ihrer scheinbar zusammenhängenden Form eine durchgehende Maßwerkleiste assoziieren (Abb. 2, 7). Deren Ornamentik zeigt an den Seiten in ein Spitzoval gezogene Kreise (vier am rechten und linken Brett, drei am Mittleren), die sich durch zwei gegenläufig einander tangierende Wellenbänder bilden. Die Spitzovale sind mit Fischblasen gefüllt, die wiederum kleine Kreise mit eingeschnittenen Vierpässen umspielen. Von hinten ist die durchbrochene Maßwerkleiste mit rot gestrichenen Blechen jüngeren Datums verschlossen⁴⁹, vorderseitig überspielen kleine Stäbe ihren Einbau in den Schrein.

Links und rechts im Schrein sind acht schmale Tabernakel eingestellt, die eine gliedernde Funktion erfüllen (Abb. 7). Sie begrenzen sechs kleine, gotische Kapellenräume, die sich aus den Seitenwänden der Tabernakel mit ihren hohen Gewändezonen und zweibahnigen Maßwerkfenstern sowie den rückwändig im Schrein applizierten mehrbahnigen Blendmaßwerken ergeben. Die Kapellenräume werden von Schirmgewölben überfangen (Abb. 8). Dass diese Gewölbe jeder architektonischen Grundlage entbehren, wird durch das Fehlen der Mittelstützen für die abgesenkten Gewölbesterne ersichtlich. In den Jochecken können die stalaktidenförmigen Absenkungen nur vereinzelt auf Kapitellen kleiner Säulen auflagern (Abb. 7, 9). In diesem Bereich gingen vermutlich viele architektonische Teilstücke verloren und die rückwändig aufgelegten Blendmaßwerke scheinen in Anlehnung an die Maßwerkfenster der Tabernakel erst im 19. Jahrhundert geschnitzt worden zu sein. Auch die den Tabernakeln vorgelagerten niedrigen Pfeiler werden ehemals, falls sie überhaupt zum Originalbestand zählen, Statuetten an Stelle der heute lose aufgesetzten Kreuzblumen getragen haben. Dieser Variante begegnet man häufig im Maßwerk der Retabel der burgundischen Niederlande⁵⁰. Die Tabernakelpfeiler sind im Dortmunder Schrein von schlanken Säulchen mit Knospen- und

⁴⁹ Untersuchungsbericht 1992, Tabelle zur Fassung.

⁵⁰ Beispielsweise am Passionsretabel und dem Heiligen- und Märtyrerretabel des Jacques de Baerze, heute im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Kat. 1 u. 2, Abb. 185 u. 188).

Blütenkapitellen gerahmt, auf denen die gesamte Last der mehr als ein Drittel der Gesamthöhe des Schreins einnehmenden polygonal gebrochenen Turmbaldachine zu ruhen scheint. Doch sind jene an der inneren Schreinrückwand in kleine hölzerne Rasterklötzchen eingehängt (Abb. 9 oben)⁵¹. Die Baldachine, drei rechts und links der zentralen Kreuzigung, drei im darüber liegenden Auszug, setzen sich aus zwei Kompartimenten – der Wimpergzone und dem eigentlichen Turmbaldachin – zusammen, die nicht miteinander im Verbund stehen (Abb. 6, 10-11). Erstere Zone wird aus jeweils fünf gleich gearbeiteten Holzplatten gebildet, die in polygonaler Brechung an der Außenkante des jeweiligen Gewölbebretts befestigt sind. Ihr Zusammenspiel wird durch vorgelagerte und in unterschiedlicher Höhe abgetreppte Strebepfeiler mit Fialen verblindet. Von unten ist jede Holzplatte durch einen leicht gespitzten Bogen geöffnet. In diesem ist ein Fünfpas eingeschrieben, wobei die einzelnen Pässe nochmals Dreipassformen enthalten. Überfangen ist der Spitzbogen von einem durchbrochenen Wimperg. Gerahmt wird jener von dicken profilierten Stegen, die aufsteigende Krabben und eine hoch über die Holzplatte aufragende Kreuzblume tragen. Der Wimperg ist von einem Kreis mit stehendem Vierpass gefüllt. Darüber ist gitterartig ein aus sechs genasten Lanzetten gebildetes Schleiermaßwerk gespannt. Den oberen Abschluss bildet ein waagrecht vorgeblendetes Profil, bekrönt von einem laufenden Kreuzblumenfries. Innerhalb der Wimpergzone sind zahlreiche Ergänzungen und Überschneidungen auszumachen. Möglicherweise stammen nur die Grundplatten aus einer mittelalterlichen Produktion und fast alle aufgelegten Elemente aus dem 19. Jahrhundert⁵².

Von den Wimpergen überschritten erheben sich die Baldachintürme (Abb. 6, 10). Sie sind aus jeweils neun analog gestalteten Holzplatten zusammengefügt, deren Verknüpfung wiederum durch abgetreppte Strebepfeiler mit Fialen verschleiert wird. Die schmalen, hochformatigen Platten sind zuunterst von drei genasten Lanzetten durchstäbt. Darüber öffnet über einem Gesims ein dreibahniges Maßwerkfenster die Fläche, dessen Couronnement Kreise mit wirbelnden Schneusen oder wechselnden Passformen enthält. Die schmalere Baldachinplatten im Auszug weichen von diesem Schema geringfügig ab. Zuunterst sind zwei Lanzetten übereinander

⁵¹ Restaurierungsbericht 1994, S. 1.

⁵² Patricia Langen machte mich auf zahlreiche maschinelle Bearbeitungsspuren, vor allem auf die scharfen Kanten der aufgelegten Strebepfeiler und Fialen aufmerksam. Sie verwies darauf, dass die unterschiedlich bearbeitete Oberfläche der Hölzer mit glatten und raufasrigen Spuren auf mindestens zwei verschiedene Herstellungsphasen schließen lassen. Vgl. Anm. 45.

geordnet, oberhalb der Gesimse tragen übereinander stehende Lanzettpaare je einen Kreis mit eingeschriebenem liegenden Dreipass. Die obersten Giebelfelder aller Baldachine entsprechen in ihrer Ausformung vollständig den unteren Wimpergzonen. Ein kräftiges Abschlussgesims mit darüber liegender Platte verbindet alle Einzelteile und schließt die einzelnen Baldachine nach oben hin ab. Eine Randeinkerbung auf der Platte lässt darauf schließen, dass an dieser Stelle einst kleine durchbrochene Maßwerkelemente saßen, die den Übergang zur Schreindecke vermittelten⁵³.

Auch an den Turmbaldachinen ist im Bereich der aufgelegten Ornamentik mit zahlreichen Erneuerungen aus dem 19. Jahrhundert zu rechnen. Besonders die kleinen Strebepfeiler zeigen maschinelle Bearbeitungsspuren. Die aufliegende Deckplatte des mittleren Turmbaldachins in der rechten Schreinhälfte wurde ergänzt. Ihre aufgesteckten Maßwerkelemente - auf dem Foto von 1890 (Abb. 18) noch sichtbar - sind heute verloren⁵⁴. Schmale Blendmaßwerke vermitteln in beiden Schreinhälften die Übergänge zwischen den einzelnen Turmbaldachinen (Abb. 6, 9). Während auch sie vermutlich aus dem 19. Jahrhundert stammen, gehören die zwei dünngratig gearbeiteten Maßwerkblenden zwischen den Auszugsbaldachinen (Abb. 3) zum originalen Bestand.

Das Blendmaßwerk im mittleren Bereich des Schreins wird aus hölzernen Rahmen gebildet, die über drei Etagen in die Höhe führen (Abb. 3). Während die unteren beiden Etagen formal zusammengehören, zeigt die Oberste in ihrer Rahmung und Binnengliederung eine abweichende Struktur. Ihre Ornamentik greift das Schema der Blendmaßwerke aus den seitlichen Kapellenräumen auf. Die beiden darunter liegenden Etagen sind in ihrer Höhenrahmung zusammengebunden und in drei analogen Teilstücken nebeneinander geordnet. Zuunterst zieren Rundbögen mit eingeschriebenen Passformen die sich ergebenden Felder. Zwei Zierblenden steigen schräg vom Golgothahügel auf. Über der ersten Zone erheben sich drei mächtige Maßwerkfenster mit mehreren, unten spitz auslaufenden und von Pässen und Schneusen gefüllten Kreisformen im Couronnement. An den äußeren Rahmenkanten sind kleine, abgeschrägte Zierblenden angefügt, die hin zu den seitlichen Baldachinen vermitteln. Diese gesamte mittlere Blendarchitektur ist in ihrer

⁵³ Vgl. S. 31 u. 34.

⁵⁴ Die heutige aufliegende Deckplatte weist keinerlei Spuren einer ehemaligen Bekrönung auf.

Gestaltung nicht schlüssig. Am auffälligsten sind die vielen Rundbogenformen, die nicht in Einklang mit einem beabsichtigten Innenwandaufriß einer gotischen Kathedrale stehen. Ungewöhnlich ist auch, dass der äußere Rahmen auf der linken Seite ohne Abstützung scheinbar in der Luft verharrt, während die mittleren Rahmenkanten und der Rahmen rechts außen auf Stützen ruhen, die vom Boden aufsteigen (Abb. 9 oben). Letztere, hinter den eingestellten Reliefblöcken kaum erkennbar, gehören vermutlich zum Altbestand, zeigen sie doch andere Bearbeitungsspuren als die scharfkantigen glatten oder rauhfaserigen übrigen Hölzer. Insgesamt ist davon auszugehen, dass im Bereich der mittleren Blendmaßwerke weitgehende Neuerungen vorliegen, die mit einigen Rudimenten aus der Entstehungszeit des Retabels verbunden wurden.

2. 1. 2 Die Skulptur

Am mittleren Blendmaßwerk sind die aufragenden drei Kreuze mit dem Kruzifixus und den Schächern sowie die vier Engel durch Schraubverbindungen befestigt (Abb. 3). Der Kreuzstamm des rechten Schächers ist nur als oberes Bruchstück erhalten, das Kreuz Jesu stützt sich zuunterst auf einen geschnitzten Felsblock (Golgothahügel) ab. Die hochformatigen, jeweils mit eigenen Sockeln versehenen Reliefblöcke stehen unmittelbar auf dem Boden des Schreins. Ihre Maße betragen 50 x 40 x 35 cm. Die vollrund geschnitzten und gleichfalls mit Sockeln bedachten Apostel sind erhöht auf beidseitig des Kalvarienbergs eingelegten 4 cm hohen Holzbohlen eingestellt (Abb. 7). Ehemals waren alle Skulpturen mit Holzdübeln im Schreinboden verankert. Die Statuette des Johannes zeigt rückseitig ein kleines Loch, das auf eine zwischenzeitliche weitere Befestigung am Maßwerk oder Schreinhintergrund verweist. Seit der letzten Restaurierung von 1994 sind alle eingestellten Skulpturen und Reliefs aus sicherheitstechnischen Gründen mit Eisenblechen an ihren Untergründen verschraubt, die eingelegten Sockelbohlen wurden zusätzlich am Schreinboden verankert⁵⁵. Die Größe der Einzelskulpturen variiert zwischen 50-53 cm in der Höhe, 10-16 cm in der Breite und 10-15 cm in der Tiefe. Als Bildträger wurde Nussbaumholz verwendet, mit Ausnahme des

⁵⁵ Restaurierungsbericht 1994, S. 1.

Kruzifixus, dessen Corpus aus Eiche besteht⁵⁶. Die Figuren sind in ihrem schnitzerischen Bestand weitgehend erhalten. Verloren gingen einzelne Hände und Finger sowie die Attribute der Heiligen⁵⁷. Die Holzoberfläche des zweiten Apostels von links (Abb. 46) ist von Insektenschäden gekennzeichnet. Sie zeigt offenliegende ehemalige Fraßgänge, die durch eine dunkle Kittmasse gefüllt sind. Eine stärkere Überarbeitung erfuhr die Figur des Petrus (Abb. 52), deren ehemalige Sockelpartie einschließlich der Füße abgearbeitet und durch zwei neue, grob beschnittene Holzblöcke ergänzt wurde. In diesem Zusammenhang wurden auch die zwei vorderen, tütenförmig auslaufenden Faltenzüge des Untergewandes bis zum querlaufenden Mantelsaum neu angestückt⁵⁸. Angesetzt ist des weiteren die Söldnergruppe im Hintergrund des Reiterreliefs (Abb. 12-13). Sie zeigt jedoch originale Bearbeitungsspuren und wird zum mittelalterlichen Bestand gehören. Die Oberflächen der meisten Figuren sind stark geglättet und lassen nur noch bedingt die Handschrift des Schnitzers erkennen. Mit Ausnahme des Longinus und der Reitergruppe (Abb. 38-40), die über eine Fülle an schnitzerischen Details in den ausgeprägten Gesichtszügen, Haartrachten, Gewandornamenten und Zaumzeugen verfügen, ist die übrige Skulptur gemäß ihrer ikonographischen Bestimmung schlicht und schmucklos ausgeführt.

2. 1. 3 Die Predella

Der Schrein ruht auf einem großen Predellenkasten aus Nussbaumholz⁵⁹, der in drei Gefache untergliedert ist (Abb. 1). Seine Maße betragen 69 cm in der Höhe, 362 cm in der Breite und 34 cm in der Tiefe. Er ist analog zum Schreinkasten konstruiert. Die senkrechten Balken sind zwischen die leicht profilierten Sockel- und Gesimsbalken gezogen, rückseitig ist er mit senkrecht stehenden Brettern vernagelt. Eiserne Verriegelungen mit entsprechenden Schlössern ermöglichen von hier aus den Zugang zu den einzelnen Gefachen (Abb. 14). An der Vorderseite sind entsprechend der Gefachgliederung drei mal sechs durchschnitzte, heute mit Blech hinterlegte 59-

⁵⁶ Restaurierungsbericht 1994, S. 1.

⁵⁷ Die Hände des Paulus sind ergänzt, an Figur 6 (von links) ist die rechte Hand mit dem Buchbeutel sowie der rechte Zeh abgebrochen, an Figur 9 fehlen beide Hände. Beigefügte Attribute sind neu.

⁵⁸ Die Maßnahmen standen wohl im Zusammenhang mit der Beseitigung von Wurmfraß. Vgl. S. 34-35 u. Anm. 97.

⁵⁹ Die neue Holzbestimmung - bislang als Eichenholzpredella geführt - verdanke ich Peter Klein. Vgl. Anm. 45.

60 cm hohe und 20 cm breite Maßwerktafeln aneinander gefügt (Abb. 1, 16-17). Die weitgehend übereinstimmenden Tafeln zeigen unmittelbar aus dem Holz geschnitzte sechsbahnige Fensterformen, wobei die genasteten Lanzetten, auf halber Höhe durch je drei Blüten in ihrem Lauf unterbrochen, große Kreise mit differenzierten Maßwerkfüllungen tragen. Jene werden von vorgesetzten Wimpergen mit aufsteigenden Krabben und Kreuzblumen überfangen, die nicht zum originalen Bestand gehören. Sie wurden in späterer Zeit aus Gussmasse gefertigt und hinzugefügt. Oberhalb der Wimperge durchbrechen kleine Lanzettfenster mit Dreipässen beidseitig die Fläche.

An der Vorderkante des Draufgesims der Predella befinden sich drei dicke metallene Ösen (rechts, links und in der Mitte), die als Halterung einem durchlaufenden Stab dienten. An jenem war vermutlich ein Tuch zum vorübergehenden Verhüllen der Predella befestigt. Eingedenk der Funktion einer solch durchbrochen gearbeiteten Predella als Bewahr- und Schauort für Reliquien, ist der Aspekt der Verhüllung durchaus relevant⁶⁰. Da der Schrein aber bereits über eine geöffnete Maßwerkleiste verfügte - von der allerdings nicht bekannt ist, ob sie zur Aufbewahrung von Reliquien diente - erübrigte sich am Retabel eine Predella mit gleicher Funktion, zumal im Chorbereich auch ein großes Reliquienhaus stand. Es stellt sich somit die Frage, ob diese Predella zum ursprünglichen Retabelbestand gehörte oder ob sie in späterer Zeit hinzugefügt wurde. Die erhaltenen Retabel aus den Werkstätten der burgundischen Niederlande verfügen stets über ein eingezogenes Sockelband. Die Errichtung von Retabeln auf Predellen wurde vorwiegend in deutschen Gebieten praktiziert⁶¹. Rein technisch betrachtet wirken die schräg zugespitzten Stäbe des Dortmunder Predellenmaßwerks grober als die an ihrer Vorderkante glatt abgeschnittenen Stäbe der im Schrein verlaufenden Maßwerkleiste. Noch filigraner sind die äußerst dünngratig geschnittenen Lanzetten der Turmbaldachine. Bedenkt man ferner die Verwendung unterschiedlicher Holzarten für Schrein, Flügel und Predella (Eiche und Nussbaum) sowie die Tatsache, dass die Predella an ihren oberen Seitenkanten beschnitten wurde und ursprünglich über eine größere Aufsatzfläche

⁶⁰ Vgl. die gemalte Predella am Heisterbacher Retabel. Der Kölner Maler (Stefan Lochner?) zeigt auf seinem Bild die mögliche Variante eines zeitgenössischen Schnitzretabels aus den burgundischen Niederlanden. In der Sockelzone werden hinter durchbrochenen Maßwerkplatten in perlenbestickte Stoffe gehüllte Schädelreliquien sichtbar. Dazu Reinhard Lies, *Der Heisterbacher Altar. Ein Frühwerk Stefan Lochners*, Osnabrück 1998 mit Abb. S. 19-20.

⁶¹ Die Predella des Iserlohner Retabels wurde erst im 19. Jahrhundert angefertigt. Vgl. Kat. 8.

verfügte, liegt die Annahme, dass es sich in diesem Fall um eine Hinzufügung handelt, äußerst nah. Möglicherweise wurde die Predella zum Zeitpunkt der Versetzung des Schreins auf den neuen Hochaltar 1447 gefertigt⁶². Denkbar wäre aber auch eine Hinzufügung im 19. Jahrhundert, als sich auf Grund eines neu erwachten Interesses an der mittelalterlichen Kunst in verschiedenen deutschen Kirchen die Praxis einbürgerte, erhaltene Einzelstücke aus säkularisierten Kirchen und Klöstern zu neuen, den ursprünglichen Bestand nachahmenden Ensembles zusammenzufügen. Beispielhaft sei auf die Tätigkeit des Ernst Franz August Münzenberger im Frankfurter Dom verwiesen⁶³. Kein Zweifel besteht an der mittelalterlichen Ausführung der Predella. Ihre Konstruktion, die Verwendung altertümlicher Scharniere an der Rückwand zum Verschließen der Gefache und die ihr zugrunde liegende Funktion verweisen eindeutig in diese Richtung.

2. 1. 4 Die Flügel

Die Flügel des Dortmunder Hochaltarretabels bestehen vollständig aus Eichenholz. Die Gesamtmaße pro Seitenflügel betragen 183 cm in der Höhe und 188 cm in der Breite. Jeder der zwei durch drei kleine eiserne Scharniere einander verbundenen Teilflügel besitzt zwei übereinander geordnete Doppelbildtafeln mit den Ausmaßen von 82 x 82 cm (Abb. 4-5). Die Teilflügel sind jeweils von einer breiten profilierten Rahmung umfasst. Die Maße der sichtbaren Bildfelder betragen 78 x 78 cm. Die Tafeln liegen rückseitig in der Falz einer neuen Rahmung, in der sich zugleich eine lose eingelegte Hostaphanfolie befindet. Im Zuge dieser Neurahmung wurden die Tafeln an ihren Längskanten passend „...zugeschnitten (gesägt)...“ und dabei die Bildfelder teilweise verschmälert⁶⁴. Einzelne Fugen der unterschiedlich breiten, senkrecht verlaufenden und in ihrer Stärke pro Tafel zwischen 10-17 mm differierenden Kernbretter sind rückseitig durch eingeleimte Eichenholzstücke

⁶² Vgl. S. 191.

⁶³ Zahlreiche Beispiele bei Elsbeth de Weerth, Die Altarsammlung des Frankfurter Stadtpfarrers Ernst Franz August Münzenberger, 1833-1890. Ein Beitrag zur kirchlichen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M., 1993, S. 100-122. - In Dortmund gelangten im Zuge der Säkularisation einige Kunstwerke in andere Kirchen, u. a. diverse Meßgewänder und Gerätschaften des 1803 aufgehobenen Katharinenklosters in die Propsteikirche und das Antwerpener Passionsretabel aus dem Hochchor der Dortmunder Franziskaner-Kirche 1809 in die Kirche St. Petri. Vgl. Elisabeth Tillmann, Der Stadtpatron auf dem Messgewand, in: Heimat Dortmund 1/200, S. 34. - Rinke 2000, S. 155 mit zahlreichen Abb. S. 143-150. - Welzel 2003, S. 14-15.

⁶⁴ Zitiert aus Konservierungsbericht 1976, 2.12..

gesichert und zusammen mit der umliegenden Fläche durch einen Zahnhobel geglättet. Darüber befinden sich aufgeleimte kleine Halteklötzchen in unterschiedlichem Format. Lange, originale Eisenscharniere, verankern die Flügel am Retabelkasten. Die Scharniere sind durch Schmiedenägel am Mittelschrein und mittels Schraubverbindungen an den Flügelrahmen befestigt. Die zirka 82 x 42 m messenden Bildtafeln beidseitig des erhöhten Auszugs sind heute feststehend im Rahmenkasten eingebunden. Ihre Größe scheint mit den hinter ihnen eingestellten Maßwerktafeln zu korrespondieren.

2.2 Fassung und maltechnische Ausführung

Während die Tafelgemälde bis auf kleine Retuschen in ihrer originalen Substanz erhalten blieben, stammt die sichtbare Fassung und Vergoldung von Schrein und Maßwerk nicht aus spätmittelalterlicher Zeit. Die rotbraune Farbgebung der inneren Schreinwand, der dunkelbraune Außenanstrich, die ornamental verzierten Außenseiten der Predella sowie die ölvergoldeten Architekturen und Predellenmaßwerke sind das Ergebnis der Restaurierungsarbeiten des 19. und 20. Jahrhunderts. Die blaue Tönung der Baldachingewölbe und der am Schrein umlaufenden Hohlkehle, erfolgte erst im Rahmen der jüngsten Restaurierung von 1994⁶⁵. Zwei Jahre zuvor hatte der Restaurator Edgar Jetter bei einer Voruntersuchung des gesamten Retabels Spuren der ursprünglichen Fassung an ausgewählten Stellen des Schreingehäuses, den Maßwerken sowie der Predella freigelegt⁶⁶. Aus seinem Befund lässt sich schlussfolgern, dass ursprünglich alle Innenwände des Schreins über einem Kreidegrund auf hellrotem Bolus vergoldet waren. Spuren davon zeigen auch die Außenrahmen der Predella sowie deren vordere Maßwerkplatten. Weitere erhaltene Pigmentreste verweisen darauf, dass die am Schrein umlaufende Hohlkehle anfänglich in Azurit auf grauer Untermalung über Kreidegrund erstrahlte und das Draufgesims über der Predella in Zinnoberrot auf Kreidegrund gehalten war.

⁶⁵ Restaurierungsbericht 1994.

⁶⁶ Untersuchungsbericht 1992, S. 1 u. Tabelle zur Fassung. Dem Restaurierungsbericht von 1994 fügte er eine überarbeitete Tabelle bei.

Über dieser ursprünglichen Fassung konstatierte Jetter im Rahmen seiner Probefreilegung vier unterschiedlich erhaltene und stellenweise ineinander „verfilzte“ Übermalungen⁶⁷. Die Erste weist fast ausschließlich einen hellgrauen Farbanstrich auf, nur die Verschlussplatten hinter Maßwerkleiste und Predellenmaßwerk waren hellrot. Die zweite Übermalung zeigt einen weißen Farbton am Schrein und eine rötlich-beige Farbe an Profil und Rahmung der Predella. Die an der Vorderseite der Predella eingelegten Verschlussplatten wurden dunkelrot lasiert. Im Zuge der dritten Übermalung erlangte das Retabel seine differenzierte farbige Fassung. Die ehemals vergoldete Innenwand des Schreinkastens wurde englischrot gestrichen, die aufgelegten flachen Maßwerkornamente in einem dunklen Ocker. Die Baldachine erhielten türkisfarbene Gewölbe und ihre heutige Ölvergoldung, die umlaufende Hohlkehle am Schrein eine dunkle blaugüne Farbe. Hellbraun bis gelbocker dominierte die Fassung der Predella, deren unteres Profil in braun und blaugrün gestrichen wurde. Die Farbgebung jenes Predellenprofils wechselte in einer vierten Übermalung hin zum Schwarz, die seitlichen Rahmenbretter des Predellenkastens erhielten ihre gegenwärtige dunkelbraune Farbe. Nunmehr erfolgte auch die Ölvergoldung am Predellenmaßwerk und der Gewandung der Engel, während alle englischroten Anstriche dunkel lasiert wurden.

Aufgrund der zahlreichen Übermalungen aller konstruktiven und architektonischen Elemente, insbesondere durch die Abnahme der originalen Rückwandvergoldung im Schrein, lässt sich keine Aussage mehr bezüglich der ehemaligen Hintergrundornamentierung des Retabels treffen.

Ehemals war nicht nur der Schrein samt seiner architektonischen Füllung, sondern auch die darin eingestellte Skulptur vergoldet⁶⁸. Neben geringen materiellen Belegen weisen Augenzeugenberichte aus dem frühen 19. Jahrhundert auf jenen ursprünglichen Zustand hin⁶⁹. Zwischenzeitlich mit einem weißen Überzug versehen, Jahre darauf farbig polychromiert, sind die Skulpturen heute gewachst und holzsichtig. Der Kruzifixus, die Schächer und Engel zeigen Reste der originalen Kreidegrundierung und die Inkarnate der Engel Spuren der originalen Fassung. Die mit dunkelroter

⁶⁷ Untersuchungsbericht 1992, S. 4 u. überarbeitete Tabelle zur Fassung im Restaurierungsbericht 1994. - Mit dem Begriff „ineinander verfilzt“ meint Jetter vermutlich die Tatsache, dass die Farbschichten der Zweit- bis Viertfassung immer wieder in aufgebrochene Fehlstellen der darunter liegenden Fassungen gelangten und somit keine eindeutige Schichtenfolge mehr zu erkennen ist.

⁶⁸ Untersuchungsbericht 1992, S. 4.

⁶⁹ Siehe S. 30-31.

Farbe aufgemalten Nagel- und Wundmalsspuren am gemarterten Leib Christi resultieren hingegen aus jüngerer Zeit.

Über die maltechnische Ausführung der Bildtafeln lassen sich kaum Aussagen treffen. Zwar standen die Gemälde mehrfach im Mittelpunkt von konservatorischen Arbeiten, doch unterblieb bislang eine umfassende naturwissenschaftliche Analyse der Pigmente und Bindemittel. Dem Konservierungsbericht des Westfälischen Amtes für Denkmalpflege aus dem Jahre 1976 ist zu entnehmen, dass alle Eichenholzbretter mit einer wässrigen Grundierung, wahrscheinlich Kreide, überzogen sind⁷⁰. Auf diesem Untergrund wurden die Farbpigmente teils mit Temperabindemitteln, teils mit reinem Öl aufgetragen⁷¹. An den Bildhintergründen, Nimben und an einzelnen Gewandteilen erfolgte eine Polimentvergoldung auf hellrotem Bolus⁷².

Die Rückseiten der Bildtafeln sind heute monochrom mit dunkelbrauner Ölfarbe überzogen. Ob sie bereits im 15. Jahrhundert bemalt waren, lässt sich nicht mehr erkennen. Von einer zuletzt aufgetragenen „Eichenholzmaserung“ sind Reste an den Federn der Rahmenkanten erhalten⁷³. An den Rückseiten der Auszugsgemälde haben sich Spuren von Kreidegrundierungen bewahrt⁷⁴. Die letzte Malschicht (und eventuell darunter liegende ältere Malereien) wurden an allen Rückseiten abgehobelt, was eine geringfügige Dünningung der Bildtafeln zur Folge hatte⁷⁵.

2.3 Restaurierungen und Zustandsänderungen

2.3.1 Maßnahmen des 19. Jahrhunderts

Als 1841 J[ohann] D[avid] Passevant das Retabel in die Literatur einführte, erwähnte er ein „...vergoldetes Schnitzwerk...welches die Kreuzigung, sechs Propheten und sechs Apostel darstellt“⁷⁶. Auch Wilhelm Lübke sprach 1853 in seiner Publikation über die mittelalterliche Kunst in Westfalen noch von der „vergoldeten Skulptur“⁷⁷, während G. H. Hotho zwei Jahre darauf nur allgemein „...das Schnitzwerk...“

⁷⁰ Konservierungsbericht 1976, 1.19 u. 4.12.

⁷¹ Ebd. 1.19.

⁷² Ebd. 4.13.

⁷³ Ebd. 2.12.

⁷⁴ Untersuchungsbericht 1992, S. 2.

⁷⁵ Konservierungsbericht 1976, 2.11.-12.

⁷⁶ Passevant 1841, S. 415.

⁷⁷ Lübke 1853, S. 342-343.

anführte⁷⁸. Die zwei ältesten überlieferten Fotografien von 1890 (Abb. 18-19)⁷⁹ zeigen die Figuren abgelaugt und mit einem weißen Überzug versehen. Es lässt sich schlussfolgern, dass zwischen 1853 und 1890 zumindest eine umfangreiche Restaurierung stattfand, in deren Verlauf die Vergoldung am gesamten Schnitzwerk abgenommen wurde. Auch die Errichtung des auf der Fotografie erkennbaren Abendmahl-Gemäldes auf dem Schreinauszug wird in dieser Phase erfolgt sein. Als rahmende Elemente wurden dem Gemälde zwei gleichgestaltete Maßwerktafeln, flankiert von stilisierten Wimpergen, beigefügt. Den Auszugsgemälden mit der hl. Barbara und hl. Katharina stellte man zwei in Kästen gerahmte Maßwerktafeln zur Seite, deren Formensprache die am Retabel vorhandene gotische Ornamentik aufnahm und dem zeitgenössischen Geschmack entsprechend variierte. Vermutlich hatten sie rein funktional die Auflast des 315 cm hohen und 200 cm breiten Abendmahlgemäldes zu tragen, das der Maler Friedrich Traugott Georgi in den Jahren 1835/1836 auf Wunsch des Dortmunder Bürgers August Overbeck für die Reinoldikirche gefertigt hatte. Die Stiftung wurde bereits am 11. November 1835 im Protokollbuch des Presbyteriums „...für die Verschönerung der Kirche und namentlich deren Altar...“ vermerkt⁸⁰. Am 18.09.1836 verzeichnete man an gleicher Stelle das Eintreffen des Gemäldes aus Leipzig. Da weder Passevant, Lübke noch Hotho die große Tafel erwähnen, erfolgte ihre Errichtung wohl erst nach 1855. Heute befindet sich das Gemälde an der Ostwand des nördlichen Querhauses.

Inwieweit im Zuge dieser Restaurierung die Maßwerkbaldachine aus Teilstücken neu zusammen gesetzt und partiell ergänzt wurden⁸¹, muss dahin gestellt bleiben. Die Fotografie von 1890 zeigt ihre derzeitige Form, allerdings noch erweitert um kleine durchbrochene Bekrönungen über den Deckplatten der Baldachine. Da jedoch die Bestandsaufnahme unterschiedliche maschinelle Bearbeitungsspuren an den aufgelegten Strebepfeilern der Turmbaldachine konstatierte, darf von damaligen umfangreichen Eingriffen ausgegangen werden. Möglicherweise verdanken sogar weite Teile des rückwändig applizierten Blendmaßwerks ihre Existenz dieser Restaurierungsmaßnahme des 19. Jahrhunderts. Auf den Fotos von 1890 zeigt es sich unvollständig. Es fehlen die Verbindungselemente zwischen der 2. mittleren Etage

⁷⁸ Hotho 1855, S. 434.

⁷⁹ Publiziert bei Ludorff 1894, Tafel 7.

⁸⁰ Alle Angaben zum Bild einschließlich des Zitats aus Rinke 2000, S. 58 mit Abb. Herrn Rinke danke ich für Materialien und Abbildungen zum Retabel.

⁸¹ Vgl. S. 22-23.

und den seitlichen Turmbaldachinen, alle Blendmaßwerke zwischen den rechten Turmbaldachinen sowie die vom Felsengrab aufstrebenden zwei Zierleisten. Auch die Tabernakel präsentieren sich in fragmentarischer Gestalt. Noch fehlen die kleinen Kapitelle auf den dünnen Tabernakelsäulen, links am ersten Tabernakel der halbhoch vorgesetzte Pfeiler, am dritten Pfeiler die Kreuzblume und rechts außen die gesamte Pfeilerbekrönung. Während das dritte Tabernakel noch keine Giebelplatte besitzt, entbehren der erste, siebente und achte Tabernakelgiebel die zu Wimpergen geordneten Stege.

Für den weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte des Retabels bleibt die damalige Anordnung der Figuren festzuhalten: Es standen immer zwei Apostel im Disput vereint unter einem Baldachin. Die Folge begann links mit der heutigen Nr. 2 und der Petrusstatuette (noch mit originalem Sockel). Es schlossen sich daran Paulus und die Nr. 11 an, gefolgt von der Nr. 1 und der Johannesstatuette. Rechts der Kreuzigungsszenerie setzte sich die Reihe mit den Jüngern 6 und 4, 12 und 9 sowie 5 und 10 fort⁸². Die Skulpturen waren zu jenem Zeitpunkt unmittelbar auf die Bodenplatte gestellt. In ihrer weit nach vorn gezogenen rhythmisierenden Aufstellung überschnitten sie die trennende Pfeilerarchitektur zwischen den einzelnen Kapellenräumen. Alle vier Engel wandten sich dem gekreuzigten Leib Jesu zu, um dessen Blut aus den Wundmalen aufzufangen (Abb. 19). Die drei vollständig vorhandenen Kreuzstämme führten bis in die dritte Etage des Blendmaßwerks hinauf. Die angestückte Söldnergruppe am Reiterrelief saß höher als zu heutiger Zeit.

2. 3. 2 Restaurierungen von 1898

Eine 1906 von dem ehemaligen Pfarrer Otto Stein publizierte Fotografie zeigt den Altar im neuen Gewand⁸³. Stein erwähnte in seiner Kirchenmonographie eine Ausmalung von St. Reinoldi im Jahre 1898 seitens des Kirchenmalers Johannes Hoffmann aus Werl⁸⁴, in deren Verlauf der Dortmunder Maler Ludwig Umbach die Tafelgemälde des Hochaltarretabels reinigte. Im Mittelpunkt jener Restaurierungs-

⁸² Die Nummerierung der Apostel orientiert sich auch im Folgenden stets an der heutigen Aufstellung. Vgl. Abb. 2 u. 45-56.

⁸³ Stein 1906, Abb. 12.

⁸⁴ Ebd., S. 127.

maßnahmen standen aber nicht die Gemälde. Zeitgleich erfolgte die farbige Polychromierung der gesamten Retabelskulptur. Bislang konnte die zeitliche Einordnung dieser einschneidenden „Verschönerungsarbeit“ in den Kontext von 1898 nur vermutet werden. Ein jetzt gefundener Vertrag, abgeschlossen zwischen Vertretern des Presbyteriums der Reinoldikirche und Johannes Hoffmann vom 15.12.1898 bestätigt nunmehr diese Annahme⁸⁵. In dem „Contract“ verpflichtete sich Hoffmann, die Vergoldung der Predella und aller weiteren architektonischen Bestandteile des Schreins sowie die farbliche Fassung der figürlichen Schnitzwerke für eine Summe von 1200.- Mark durchzuführen. Die Polychromierung der Skulptur wurde dem historisierenden und im Kircheninnenraum neu zur Darstellung gelangten Geschmack des ausgehenden Jahrhunderts angepasst. Dieser offenbarte sich u. a. auch darin, dass das Retabel zu jenem Zeitpunkt in Anlehnung an mittelalterliche Geflogenheiten ein neogotisches Gesprenge erhielt (Abb. 20). Das Gemälde des Abendmahls wurde entfernt, gleichfalls die am Auszug befestigten Maßwerktafeln⁸⁶. Der gesamte Retabelkasten, einschließlich der oberen Tafelbilder, wurde fest überrahmt und neu gestrichen, wie eine 1994 vom Restaurator Edgar Jetter gefundene Bleistiftaufschrift am Sockel einer Figur bezeugt: „Altaraufsatz neu gemacht u. Altar renoviert Dezember 1898“⁸⁷. Über den neuen Rahmen legte man das mächtige, an seinen Außenkanten profilierte Draufgesims, welches noch heute den Retabelkasten nach oben hin abschließt. Ob die neogotischen Maßwerktafeln der heutigen Situation entsprechend schon damals im neu entstandenen Kastengehäuse hinter den Auszugsgemälden Platz fanden, entzieht sich der Kenntnis. Das neue Gesprenge setzte sich aus verschiedenen Einzelementen zusammen. Über dem Auszug spannte sich ein großer, mit Maßwerk gefüllter und von vier hohen Fialen teilweise überschnittener Kielbogen. Dieser trug auf seiner Spitze eine segnende Christusstatuette, die wohl von Paul Deimann aus Dortmund gefertigt wurde⁸⁸. Neben diesem Bogen sowie rechts und links der Auszugsgemälde waren mit

⁸⁵ Vgl. hier S. 251-253. - Der „Contract“ befand sich in den Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104c, Aktenzeichen 5-50-3, St. Reinoldi-Kirche: Altar, Kanzel, Orgel.

⁸⁶ Von der Entfernung des Gemäldes und seiner Aufstellung hinter dem Hochaltar berichtet Stein 1906, S. 139-140.

⁸⁷ Restaurierungsbericht 1994, S. 1.

⁸⁸ Letzteres geht aus einem Brief vom 16. 11. 1898 des für die gesamten, im Kirchenraum stattgefundenen Renovierungsarbeiten zuständigen Architekten G. A. Fischer an Paul Deimann hervor. Darin heißt es: „Ich bin mit der Christusfigur für ... Sie solche gezeichnet haben zufrieden. Die Ruhe, welche sich in der gleichmäßigen Erhebung der Arme ausdrückt, dürfte besser wirken, als das Aufheben des einen Armes, wodurch wieder eine geschwungene Haltung der ganzen Figur bedingt wäre...“ abgelegt in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104c, Aktenzeichen 5-50-3, St. Reinoldi-Kirche: Altar, Kanzel, Orgel. – Vgl. hier Anhang II.

vegetabilen Formen gezierte Füllungsbretter aufgesetzt. Fialen begrenzten deren Außenkanten, ein krabbenartiger Zierfries bildete den oberen Abschluss⁸⁹.

Des Weiteren lassen sich kleinere Veränderungen an den Predellenmaßwerken (die Wimperge erhielten Kreuzblumen) und im gesamten Retabelschrein beobachten. So wurden die Kreuze der Schächer tiefer gesetzt und die zwei oberen Engel vertauscht. Jene wenden seither ihre Körper nach außen, um das Blut aus den Handmalen Jesu aufzufangen. Alle fehlenden Teile im Blendmaßwerk wurden eingezogen, die Tabernakel ergänzt. Dagegen entfielen die kleinen, nur noch in Resten erhaltenen Bekrönungen über den Turmbaldachinen, so dass seither eine empfindliche Lücke zwischen jenen und der inneren Schreindecke klafft. Die auf durchgehende Sockelzonen gestellten Apostel erhielten eine neue Platzierung.

2. 3. 3 Restaurierungen des Bildhauers A. Mormann und des Kirchenmalers A. Soetebier während der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts

Am 5. Juli 1909 fügte der Inhaber der „A. Mormann Bildhauerei in Holz- und Stein“ aus Wiedenbrück/Westfalen einem Dankschreiben an den damaligen Pfarrer Traub von St. Reinoldi bezüglich der Rechnungsbegleichung für die erfolgte Reinigung des Chorgestühls einige Bemerkungen über die Weichholzsulpturen des Retabels bei. Eindringlich mahnte er die Restaurierung der vom Wurm befallenen Figuren an: „...diese Skulpturen sind neu polychromiert, ohne dass das Holz gehärtet und das Weiterfressen des Holzwurmes unmöglich gemacht ist. Einzelne Figuren sind jetzt schon wieder so stark angefressen, dass sie beim Anfassen zu brechen drohen. Es ist die höchste Zeit dass die schöne Arbeit durch Erhärten für später erhalten bleibt.“⁹⁰ Anton Mormann legte dem Schreiben sein Patent über das Prozedere des Auskochens und Erhärtens von Holzskulpturen bei und empfahl sich auf diesem Gebiet als Spezialist. Vermutlich wurde er mit einer genauen Bestandsaufnahme betraut, denn am 7. November listete er an Hand entnommener Spanproben von den Rückseiten aller Skulpturen deren genauen Zustand auf: „...Die 12 Apostel statuen haben nur ganz geringe Verletzungen und ist nur eine Statue davon (s.

⁸⁹ Die Statuette und Reste des Gesprenges befinden sich heute in der Sakristei.

⁹⁰ Zitiert aus den Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104f, Aktenzeichen 5-50-6, St. Reinoldi-Kirche: Kunstgegenstände, gottesdienstliches Zubehör, Kriegerlehre, Ehrentafel, Sakristei.

Warenprobencouvert No. 8)⁹¹ von Jungholz gemacht und restaurierungsbedürftig. Wenn diese Figur nicht ausgekocht und gehärtet wird, dann wird dieselbe bald so vom Wurm zerfressen sein, dass sie nicht mehr zu retten ist. Jetzt hat das Holz dieser Figur aber noch so viel ganze Fasern, dass die Erhärtung, ohne Verletzung der alten Originalform, möglich ist⁹². Auch für die zwei Reliefblöcke der mittleren Kreuzigung mahnte er dringlichst ein Auskochen derselben an, da bei Ihnen: „...nicht allein das Jungholz sondern auch das Kernholz angefressen...war“⁹³. Mormann vermerkte als erster Restaurator, dass die Figuren aus Nussbaumholz geschnitzt sind⁹⁴. Sein Kostenvoranschlag für die gesamte Restaurierungsmaßnahme belief sich auf 1077,- Mark⁹⁵. Vermutlich wird er den Auftrag nach 1913 erhalten haben⁹⁶, auch wenn sein Verfahren die Neupolychromierung der zu behandelnden Figuren nach sich zog, da in Folge des mehrfachen Auskochens der Skulptur die Wurmgänge einschließlich der Fassung restlos zerstört wurden⁹⁷. Seine Methode wird nachhaltigen Erfolg gehabt haben, denn kein späterer Bestands- oder Restaurierungsbericht enthält einen erneuten Verweis auf Wurmfrass.

⁹¹ Leider existiert kein Hinweis auf den Verbleib der Holzproben und deren Zuordnung zu den einzelnen Statuetten. Jene wurden zwar durch Mormann von der Epistel- zur Evangelienseite durchnummeriert, doch wechselte die Apostelaufstellung im Schrein so permanent, dass keine endgültige Aussage getroffen werden kann. Geht man allerdings von der Aufnahme des Ateliers Stoedtner aus dem Bildarchiv Foto Marburg (1. 119.778, Abb. 20) aus, die zwischen 1922-1940 entstand, müsste es sich bei der damaligen Nummer 8 um die heute an gleicher Stelle befindliche Petrusstatuette gehandelt haben. Ein Vergleich mit der Aufnahme von 1890 (Abb. 18) zeigt, dass diese Figur als einzige zwischenzeitlich an ihrer Sockelpartie stark abgearbeitet wurde und einen neuen, hohen Sockel erhielt. – Vgl. Anm. 102.

⁹² Zitiert aus dem Schreiben von A. Mormann, Wiedenbrück i. W. den 7. Nov. 1909, in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104d, Aktenzeichen 5-50-4, St. Reinoldi-Kirche: Inventar und Gestühl.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Diese frühzeitige Holzbestimmung von Mormann blieb innerhalb der Forschungsliteratur völlig unbeachtet. Der Restaurator Jetter sprach in seinem 1992 abgefassten Untersuchungsbericht zunächst von Lindenholz. Im Verlauf der Restaurierung von 1994 korrigierte er sich und führte Eichenholz für den Kruzifixus und Nussbaumholz für alle weiteren Figuren als Bildträger an. Vgl. dazu Untersuchungsbericht 1992, S. 1 und Restaurierungsbericht 1994, S. 1. – Rinke 2000, S. 53 sprach von Pappel- und Nussbaumholz.

⁹⁵ Schreiben von A. Mormann, Wiedenbrück i. W. den 7. Nov. 1909, in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104d, Aktenzeichen 5-50-4, St. Reinoldi-Kirche: Inventar und Gestühl.

⁹⁶ Am 24. Oktober 1913 verwies Mormann in einem Schreiben an das Presbyterium über die Instandsetzung der Windfänge des Chorgestühls nochmals auf die bereits im November 1909 erfolgten Beobachtungen bezüglich der Retabelskulptur. Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104a, Aktenzeichen 5-50-1, St. Reinoldi-Kirche: Kirchenschiff u. Chor, Zeichnungen, statische Berechnungen, Unterhaltung, etc.

⁹⁷ Die wurmstichigen Skulpturen wurden wohl mit Wasser ausgekocht, getrocknet und dann nochmals in einem Brei aus Leim und Papiermaché, gemischt mit Leinöl, gekocht. Vgl. Brief des A: Mormann vom 5. Juli 1909 in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104f, Aktenzeichen 5-50-6, St. Reinoldi-Kirche: Kunstgegenstände, gottesdienstliches Zubehör, Kriegerührung, Ehrentafel, Sakristei.

Am 3. Juli des Jahres 1922 beschloss die Finanzkommission von St. Reinoldi, bestätigt am 7. Juli durch das Presbyterium, den damals renommierten Münsteraner Kirchenmaler Anton Soetebier⁹⁸ mit der Ausbesserung des „Altarbilds“ der Reinoldikirche zu einem Preis von 3925,- Mark zu beauftragen⁹⁹. Seitens der Kirchengemeinde erging am 5. September folgende Mitteilung an den Pfarrer Sewald: „...Soetebier hat die beiden Flügel am Reinoldusaltar wieder in Ordnung gebracht ... in ganz vorzüglicher Weise.“¹⁰⁰ Am 20. September 1922 genehmigte das Presbyterium die Überweisung von weiteren, die ursprünglich vereinbarte Summe überschreitenden 2272,- Mark an den ausführenden Künstler¹⁰¹. Möglicherweise resultierte die erhöhte Geldüberweisung aus der Tatsache, dass Soetebier zuzüglich zur vereinbarten Restaurierung der Gemäldetafeln diese neu gerahmt hatte und auch die inzwischen vom Wurmfrass befreiten Skulpturen polychromierte. Die erfolgreiche Ausführung der Restaurierung lässt sich dem im Marburger Bildarchiv verwahrten Negativ (Abb. 20) aus dem Nachlass des Franz Stoedtner¹⁰² sowie den Äußerungen Alfred Stanges entnehmen, der 1938 anführte, dass: „...inzwischen die Malereien auf den Flügeln stark restauriert wären und ihr Stil geglättet erscheint“¹⁰³.

Im Jahr 1940 erfolgten in der Werkstatt des Westfälischen Landesmuseums in Dortmund konservatorische Maßnahmen an den Blasen und Sprünge aufweisenden Tafelgemälden. Sie wurden: „...sorgsam...gesäubert und wiederhergestellt...“¹⁰⁴.

⁹⁸ Soetebier polychromierte auch den kleinen Antwerpener Schnitzaltar aus dem ehemaligen Minoritenkloster in Dortmund, der seit der Säkularisation in der St.-Josephs-Kirche in Dortmund-Kirchlinde steht.

⁹⁹ Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104c, Aktenzeichen 5-50-3, St. Reinoldi-Kirche: Altar, Kanzel, Orgel.

¹⁰⁰ Zitiert aus den Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 104a, Aktenzeichen 5-50-1, St. Reinoldi-Kirche: Kirchenschiff u. Chor, Zeichnungen, statische Berechnungen, Unterhaltungen etc.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Bild.-Nr. 1.119.778. Datiert in Marburg zwischen 1900 und 1940. Da die Petrusfigur in dieser Aufnahme auf dem erhöhten Sockel steht, auf der bei Stein publizierten Aufnahme von 1906 aber noch die originale Standfläche zeigt, wird diese Aufnahme vermutlich erst nach 1922 und somit nach der Beseitigung des Wurmfrasses durch Mormann und der Neupolychromierung von Soetebier entstanden sein. Vgl. Anm. 91.

¹⁰³ Zitiert nach Stange 1938, 3, S. 48.

¹⁰⁴ Zitiert nach Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Jg. 25, 1940, S.137.

2. 3. 4 Kriegsauslagerung, Rückführung und Neuaufstellung des Retabels

Während des Zweiten Weltkrieges wurde das Retabel rechtzeitig ins Kloster Möllenbeck im niedersächsischen Rinteln ausgelagert und entging somit dem Bombenangriff vom 06.10.1944, in dessen Verlauf alle Gewölbe der Reinoldikirche einstürzten und die Kirche bis auf ihre Grundmauern ausbrannte¹⁰⁵.

Schon bald nach Kriegsende reifte unter den Dortmunder Bürgern der Entschluss, die städtische Hauptpfarrkirche trotz ihrer immensen Kriegsschäden wieder aufzubauen. Die Rückführung der ausgelagerten Kunstgegenstände (u. a. auch des Chorgestühls) erfolgte in der zweiten Hälfte des Jahres 1947, nachdem zuvor die Architekten Schumm und Schulte in Möllenbeck die Möglichkeiten des Transports eruiert hatten¹⁰⁶. Ein Ersuchen des Grafen von Kanitz aus Cappenberg um die leihweise Aufstellung des Retabels in seiner Schlosskapelle, das Ende Mai auf dem Gemeindeamt in mündlicher und schriftlicher Form eingegangen war, fand keine Entsprechung¹⁰⁷. Das stark in Mitleidenschaft gezogene Hochaltarretabel wurde zunächst in der Nikolaikirche in Dortmund zwischengelagert¹⁰⁸, bevor es im Januar 1948 in der Heliandkirche am Westphalendamm (Gartenstadt) seine vorübergehende Aufstellung fand¹⁰⁹.

Vom Weihnachtsgottesdienst 1948 bis Dezember 1953 diente die an St. Reinoldi zuerst hergerichtete Sakristei der Gemeinde als „Notkirche“. An deren Westwand wurden die zwei großen Seitenflügel des Hochaltarretabels als Wandschmuck hinter dem Altar aufgehängt¹¹⁰. Zuvor waren die Tafeln in der Ausstellung „Kunstschätze

¹⁰⁵ Winterfeld 1956, S. 38. - Vgl. Anm. 644.

¹⁰⁶ Schreiben vom 4. Juli 1947 an den Kirchmeister Dipl. Ing. Vömel. Der Absender ist nicht erkennbar. In: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 198, Aktenzeichen 5-50-1, St. Reinoldi-Kirche: Schriftverkehr 1945-1952.

¹⁰⁷ Ebd..

¹⁰⁸ Diese Angabe zusammen mit dem Wunsch nach einer Begutachtung des „...bereits während des Transports nach Möllenbeck gelitten[en]...“ Retabels geht aus einem Brief vom 8.12.1947 des Presbyteriums von St. Reinoldi an den Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler Westfalens in Münster hervor. In: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 198, Aktenzeichen 5-50-1, St. Reinoldi-Kirche: Schriftverkehr 1945-1952.

¹⁰⁹ Entnommen einem von K. H. am 2. 1. 1948 in Münster verfassten Schreiben an den Pfarrer Lindemann von St. Reinoldi über den Besuch des Provinzialkonservators Baurat Rave in Dortmund, in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Ordner 113a, Aktenzeichen 5-50-8, St. Reinoldi-Kirche: Unruheschäden 1919, Kriegsschäden 1943-1945, Wiederaufbau.

¹¹⁰ Lindemann 1956, Abb. S. 55.

aus den zerstörten Kirchen Westfalens“ auf Schloß Cappenberg zu sehen¹¹¹. Im Jahr darauf wurden die Katharina- und Barbara-Tafeln auf der in Bochum inszenierten Ausstellung „Kunstschätze Westfälischer Dome und Kirchen“ einer breiten Öffentlichkeit präsentiert¹¹².

Die Sakristei der Dortmunder Reinoldikirche bot schon bald nicht mehr allen Gemeindemitgliedern ausreichend Platz während des Gottesdienstes, so dass jener ab Weihnachten 1953 im vorzeitig fertig gestellten und vom Mittelschiff durch eine Zwischenwand abgetrennten Nordschiff der Kirche zelebriert wurde. Auch dort fanden die Gemäldetafeln eine analoge Platzierung hinter dem Altar. 1956 erfolgte im Chor die Errichtung eines neuen Altarblocks aus Wesersandstein aus dem Sohlig. Dessen 80 Zentner schwere Tischplatte bot die Voraussetzung für die Wiederaufrichtung des gesamten Retabels¹¹³. Zur Sicherung und Stabilisierung des Schreinkastens wurde die rückseitige Holzverkleidung am Schrein angebracht und jener mittels Eisenträger am Fußboden und an der Chorwand verankert¹¹⁴. Zur Einweihungsfeier der neu errichteten Kirche am 3. Juni 1956 stand das Retabel wieder auf dem Hochaltar im Chor. Zu jenem Zeitpunkt fehlten aber noch die beiden Gemäldetafeln der hll. Katharina und Barbara am Auszug¹¹⁵. Wahrscheinlich befanden sich die Tafelgemälde in so schlechtem Zustand, dass ihre Errichtung erst nach restauratorischen Maßnahmen angebracht erschien. Letztere erfolgten im Jahr darauf durch die Werkstatt des Museums für Kunst und Kulturgeschichte auf Schloß Cappenberg. Im gleichen Zuge wurde die Fassung des 19. Jahrhunderts an der Skulptur entfernt¹¹⁶.

¹¹¹ AK Cappenberg 1948, S. 6.

¹¹² AK Bochum 1949, S. 4-5. – Dankschreiben der Stadt Bochum vom 06.12.1949 an Pastor Lindemann in Dortmund für die Ausleihe der Tafeln, in: Neuakten im Archiv des Kirchenkreises DO-Mitte, Ordner 198, Aktenzeichen 5-50-1, St. Reinoldi-Kirche: Schriftverkehr 1945-1948.

¹¹³ Lindemann 1956, S. 78.

¹¹⁴ Vgl. S. 19, Anm. 48 sowie Aufrisszeichnung in Anhang.III.

¹¹⁵ Siehe „St. Reinoldi in Dortmund“, 1956, Abb. S. 85. Auf der zeitgenössischen Abbildung - die Figuren sind noch polychromiert - flankieren die sonst hinter den zwei Gemälden stehenden Maßwerktafeln den Auszug, gerahmt von den vegetabil verzierten Füllungsbrettern der Retabelbekrönung des 19. Jahrhunderts.

¹¹⁶ Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Jg. 41, 1963, S. 64.

2. 3. 5 Konservierungsmaßnahmen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

1976 schlossen sich weitere konservatorische Maßnahmen zur Sicherung der Tafelgemälde durch die Werkstatt des Westfälischen Amts für Denkmalpflege in Münster an. Es wurden ältere Wachsreste beseitigt, die gesamte Malschicht unter Vakuum mit Bienenwachs imprägniert, kleine Retuschen mit Aquarell ausgeführt und der „...windschiefe Rahmen der Ölberg-Judaskuss-Tafel vom örtlichem Schreiner begradigt.“ Abschließend erhielten die Tafeln einen „...neue(n) dünne(n) Firnisüberzug mit Dammar in Terpentinöl.“¹¹⁷

Ende August 1977 verschwand vorübergehend die erste Apostelskulptur auf der linken Seite aus dem Schrein. Nach wenigen Tagen wurde sie unbeschädigt zurückgegeben und dem Ensemble wieder eingegliedert¹¹⁸.

Der bislang letzte Akt der Restaurierungsgeschichte vollzog sich in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Nachdem 1990 das Landesdenkmalamt dringend zur regelmäßigen Wartung des Retabels geraten hatte, führte zunächst der Restaurator Edgar Jetter, Leiter der Werkstätte für praktische Denkmalpflege in Vreden, eine Bestandsaufnahme mit punktueller Probefreilegung der Fassung des Schreins durch, die er am 5. März 1992 in schriftlicher Form (Untersuchungsbericht 1992) vorlegte. Seitens des Presbyteriums wurde ein weiteres Angebot für Sanierungs- und Erhaltungsarbeiten eingeholt und schließlich die Werkstatt Jetter mit den restauratorischen Ausführungen betraut. Die Arbeiten fanden im August 1994 statt, in deren Verlauf der vorhandene Fassungszustand des 19. Jahrhunderts am Schrein, insbesondere die abblätternden Farbpartikel gesichert, wieder befestigt und leicht retuschiert wurden¹¹⁹. Nach Reinigung der gesamten Schreinoberfläche mit verdünntem Azeton und Testbenzin, erhielt jene einen Schutzüberzug aus seidenmattem Acrylharz. Die gereinigte und gewachste Skulptur wurde auf die neu eingelegten Sockelbohlen geschraubt und jene wiederum am Schreinboden fest verankert. Lose Teile, insbesondere in der Baldachinzone und an der Predella, wurden verleimt, kleine Blasen auf den Gemäldetafeln gesichert und beseitigt.

¹¹⁷ Restaurierungsbericht 1976, 6.12 u. 6.13.

¹¹⁸ Ruhr-Nachrichten: Dortmunder Zeitung und Westfälische Rundschau: Rundschau für Groß-Dortmund vom 1. September 1977 u. Rinke 2000, S. 53.

¹¹⁹ Restaurierungsbericht 1994.

Abschließend erhielten die Gewölbe der Baldachine sowie die umlaufende Hohlkehle statt der bisherigen blaugrünen Fassung des 19. Jahrhunderts einen neuen blauen Anstrich, welcher nach Kenntnissen der Probefreilegung 1992 dem originalen spätmittelalterlichen Azurit-Zustand entspricht.

Im Jahr 2000 wurde im Chor eine gezielt auf den Altar abgestimmte Beleuchtung angebracht, die das Retabel in neuem Glanz erstrahlen lässt.

3. Die Skulpturen

Die Figuren des Retabels der Dortmunder Reinoldikirche sind noch nicht individuell geprägt. Ihre gering variierenden Erscheinungsformen erklären sich aus dem tradierten ikonographischen Formenkanon für die Fertigung bestimmter Personentypen, wie Petrus, Paulus, Johannes oder den Schächern. Ansonsten zeigt die Retabelskulptur, besonders die Apostelreihe, eine so geschlossene Homogenität, dass eine Händescheidung nicht möglich ist. Eine Ausnahme bildet der Kruzifixus, dessen Konzeption und Stil bereits in die Zeit der Spätgotik um 1450 verweist und darauf schließen lässt, dass die Figur erst im Nachhinein dem Ensemble eingegliedert wurde¹²⁰.

Alle Figuren sind in ihrem schnitzerischen Bestand erhalten. Verloren gingen einzelne Hände und Finger, die Attribute der Heiligen und, bis auf die Restspuren an den Inkarnaten der Engel und Schächer, die spätmittelalterliche Farbfassung. Die Anordnung der Apostel im Schrein wechselte im Verlauf der Zeit und erscheint heute willkürlich (Abb. 2, 45-56)¹²¹. Namentlich aufgeführt werden Johannes der Evangelist, Petrus und Paulus. Das folgende Kapitel untersucht die Figuren und Gruppen des Retabelschreins nach ikonographischen und stilistischen Aspekten. Es überprüft sowohl die bisherige kunsthistorische Einordnung der Retabelskulptur als auch die 1974 von Steyaert vorgenommene Zuordnung der Figuren des Dortmunder Retabels zum Oeuvre des Meisters des Hakendover Altars¹²².

¹²⁰ Darauf verwies bereits Steyaert 1974, S. 135. Er datierte die Figur auf 1450. Vgl hier S. 42-43 u. 61-62.

¹²¹ Vgl. S. 32. Zur Kennzeichnung der Apostel erfolgt eine numerische Aufzählung von links nach rechts, entsprechend der heutigen Aufstellung.

¹²² Steyaert 1974, S. 134 ff. - Vgl. hier S. 10 u. 17-18.

3. 1 Komposition und Ikonographie

3. 1. 1 Der Kalvarienberg

Im 13. Jahrhundert wandelte sich die Struktur des Kreuzigungsbildes grundlegend¹²³. Unter dem Einfluss der Kreuzzüge, die ein reges Interesse an den historischen Vorgängen und Schauplätzen erweckt hatten, wurde die traditionell paarweise Gruppierung der Personen unter dem Kreuz zugunsten einer immer stärkeren szenischen Gestaltung der biblischen Geschehnisse verändert. „Dabei erstreckte sich die Realistik der Darstellung nicht nur auf den Tod Jesu und die möglichst genaue Wiedergabe der Vorgänge auf Golgotha nach den biblischen Texten, sondern ebenso auf die menschlichen Reaktionen und Gefühle all derer, die das Sterben des Herrn miterleben.“¹²⁴ Maria und Johannes verloren ihre „typenmäßige Funktion“ und traten „...als von Schmerz und Leid ergriffene Menschen auf...“¹²⁵ Diese neue Bildkonzeption ging von Italien aus, wo sie durch Nicolo Pisano auf den Kanzeln für das Baptisterium in Pisa (1259/1260)¹²⁶ und den Dom zu Siena (1266/1268)¹²⁷ geprägt wurde. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts fand sie Eingang in die Kunst nördlich der Alpen. Die Tradierung erfolgte im Osten über den Hof des deutschen Kaisers Karl IV. (1316-1378) in Prag, wofür die sogenannte „Kaufmannsche Kreuzigung“ eines böhmischen Meisters von 1340 zeugt¹²⁸. Im Westen griffen Künstler, wie der in Paris zwischen 1320-1334 wirkende Jean Pucelle, schon bald auf die neuen italienischen Kompositionen zurück. Seine Kreuzigungsminiatur auf fol. 68v¹²⁹ des zwischen 1325-1328 entstandenen Stundenbuchs der französischen Königin Jeanne d'Évreux¹³⁰ diente bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein Künstlern der Pariser Hofwerkstätten wie Jean Noir¹³¹ oder dem Meister des

¹²³ Schiller, 2, 1968, S. 164.

¹²⁴ Zitiert nach Schiller, 2, 1968, S. 164.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Georg Swarzenski, Meister der Plastik. Nicolo Pisano, Frankfurt am Main 1926, Abb. S. 8.

¹²⁷ Schiller, 2, 1968, Abb. 507.

¹²⁸ Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbes. Gemäldegalerie. Suckale/Weniger 1999, Abb. S. 22 oben. Datierung auf 1340. - Bei Schiller, 2, 1968, Abb. 518 auf 1360 datiert.

¹²⁹ Die Herleitung erfolgte in enger Anlehnung an die Kreuzigung des Duccio di Buoninsegna auf der Rückseite der zwischen 1308-1311 für den Dom zu Siena gemalten Maestà (heute Museo dell'Opera del Duomo). Meiss 1967, 2, Abb. 339. - Andrea Weber, Duccio di Buoninsegna um 1255-1319, Köln 1997, S. 90-93.

¹³⁰ New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1.2). Zur Handschrift siehe Panofsky 1958, 1, S. 29. - Avril 1978, S. 44-59. - Sterling 1987, S. 88-100, Kat. 10 u. F. Avril in: AK Paris 1981, Kat. 239.

¹³¹ Le Noir gestaltete seine Kreuzigungsszene auf fol. 89v in den Petites Heures des Duc de Berry, Ms. lat. 18014 der BnF. in Paris in deutlicher Anlehnung an Pucelles Miniatur. Allgemein zu den

Paraments von Narbonne¹³² als Vorlage. Von Paris aus verbreitete sich diese narrative, sehr emotionsgeladene Konzeption der Kreuzigungsbilder weiter nach Norden in die Kunstzentren Flanderns und Brabants.

Auch im Dortmunder Schrein ist das Geschehen auf der Schädelstätte Golgotha in Form eines mehrfigurigen Kalvarienbergs dargestellt, in dem die unterschiedlichsten emotionalen Gefühle aller Anwesenden in ihrer Reaktion auf den Opfertod Christi eindringlich geschildert werden (Abb. 3, 19). Doch nicht äußere Dramatik bestimmt die Szene, vielmehr artikulieren sich hier, entsprechend den Gepflogenheiten des „Internationalen, Höfischen Stils“ Trauer und Klage in verhaltener lyrischer Form.

Im Zentrum der Darstellung ragt das Kreuz mit der Gestalt des toten Christus weit über die versammelte Menschenmenge hinaus und führt bis in die immateriellen Sphären des Auszugs hinauf (Abb. 19). Das Kreuz erhebt sich aus der felsigen Begräbnisstätte Adams, dessen Schädel und Knochen ans Licht des Tages treten. Gemäß der mittelalterlichen Typologie wird Jesus Christus als Überwinder des Todes und somit als neuer Adam gezeigt, der Erlösung von der Sünde bringt, die durch den Stammvater Adam in die Welt gekommen war¹³³. Dass dieser Opfertod als zentraler Bestandteil der christlichen Liturgie im Rahmen jeder Eucharistiefeier durch die Darreichung der Hostie am Altar nachvollzogen wird, verdeutlichte der Bildschnitzer durch die Einbindung der Szenerie in einen sakralen Innenraum. Christus hängt mit ausgespannten Armen aufrecht am Kreuz (Abb. 21). Sein gemarterter Körper wirkt schwer und kompakt, mächtig wölbt sich sein Brustkorb über den Hüften. Nichts verbindet ihn mehr mit der androgyn wirkenden zartgliedrigen Gestalt der Passionssequenzen auf den Flügeltafeln (Abb. 145, 153). In der Visualisierung seiner Körperlichkeit tritt er dem Gläubigen real als Mensch gegenüber. Das Haupt des bereits Verschiedenen ist nach links auf seine rechte Schulter gesunken, seine Augen sind geschlossen, um seine Hüften ist ein einfaches,

Petites Heures vgl. Meiss 1967, I, S. 155-193. – F. Avril in: AK Paris 1981, Nr. 297. – Sterling 1987, S. 122-128, Kat. 16 - Avril/Dunlap/Yapp 1989. - Marie-Thérèse Gousset in: AK Paris 2004, S. 102-103, Kat. 41. Speziell zur Kreuzigungsszene F. Avril in: Avril/Dunlap/Yapp 1989, S. 298.

¹³² Die Kreuzigung erscheint 1375/1378 als Mittelszene auf dem Parament von Narbonne, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, M.I. 1121. Zum Parament vgl. Meiss 1967, I, S. 99-107. - D. Thiébaud in: AK Paris 1981, Kat. 324 m. Abb. - Sterling 1987, S. 218-225 mit Abb. u. Bibliographie. - Philippe Lorenz in: AK Paris 2004, S. 47-48, Kat. 8 mit Abb. In der jüngeren Forschung wird zunehmend davon ausgegangen, dass der sogenannte Meister des Paraments von Narbonne mit dem Maler Jean d'Orléans identifiziert werden kann. Vgl. König 1992, S. 62-64 u. van Buren 1996, S. 79-81.

¹³³ Röm. 5, 12-21, speziell Vers 18.

kurzes Lententuch geschlungen¹³⁴. Die Füße des Gekreuzigten sind direkt ans Kreuz und nicht mehr auf das Suppedaneum genagelt¹³⁵. Als Verweis auf sein vorangegangenes Leiden trägt Christus die Dornenkrone. Jene ist als lange Ranke dreimal um sein Haupt gewunden und an drei Stellen zusammengebunden. Diese ungewöhnliche Form der Dornenkrone war als Motiv nicht in den burgundischen Niederlanden, dafür aber im 15. Jahrhundert im norddeutschen Raum verbreitet. Der Kruzifixus der Lübecker Pfarrkirche St. Aegidien von 1445/1455 (Abb. 22), der anzuschließende kleine Kruzifixus des Neukirchner Retabels aus dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Stiftung Schleswig-Hollsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf¹³⁶ als auch der Kruzifixus des 1477 von Bernt Notke geschaffenen Triumphkreuzes im Lübecker Dom zeigen analog geflochtene Dornenkronen¹³⁷. Dieser Aspekt und vor allem die formale und stilistische Nähe zum Aegidien-Kruzifixus lässt vermuten, dass der Dortmunder Kruzifixus nicht zum ursprünglichen Retabelbestand gehörte. Er wird erst um die Jahrhundertmitte, eventuell in einer Lübecker Werkstatt, geschnitzt worden sein¹³⁸.

Vier Engel umschweben den Gekreuzigten, dessen herabfließendes Blut sie in goldenen Kelchen auffangen und damit die sakramentale Natur seines Opfers symbolisieren (Abb. 23). Die zwei oberen Engel näherten sich entsprechend ihrer ikonographischen Bestimmung ursprünglich von außen, da sie das Blut aus den Wundmalen der an den Querbalken genagelten Hände Christi aufzufangen hatten. Die zwei ältesten erhaltenen Fotografien von 1890 (Abb. 18-19) zeigen auch eine derartige Konzeption, allerdings mit sehr hohen Schächerkreuzen, wodurch die oberen Engel zu tief an den Körper des Gekreuzigten herangeführt wurden. Die ursprüngliche Anordnung wird man sich eher wie auf dem Parament von Narbonne (Abb. 31) vorzustellen haben, wo die Engel über den Köpfen der Schächer von außen

¹³⁴ Bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein umspielte das Lententuch noch in allen bildlichen Darstellungen die Knie des Gekreuzigten. Ab der Jahrhundertwende wurden zunächst die Oberschenkel entblößt gezeigt, im weiteren Verlauf verkürzte sich das Lententuch zunehmend.

¹³⁵ Der Schnitzer orientierte sich damit an der theologischen Lehre, die besagte, dass Christus nicht auf das bereits errichtete Kreuz gestiegen ist, sondern auf das liegende Kreuz genagelt wurde. Die entsprechende Szene fand in gemalter Form auf dem rechten Innenflügel im unteren Register des Dortmunder Retabels ihre Verbildlichung (Abb. 183). Laut Schiller, 2, 1968, S. 96 kannte bereits die byzantinische Psalterillustration beide Varianten der Annagelung. Während die erste Variante im 13. Jahrhundert Eingang in die italienische Kunst fand, tauchte die Zweite nördlich der Alpen im spätmittelalterlichen mehrfigurigen Kreuzigungsbild auf.

¹³⁶ Hasse 1961, S. 196-198 u. Abb. 141, 142 geht davon aus, dass das Lübecker und Neukirchner Kruzifix von der gleichen Hand gefertigt wurde.

¹³⁷ Hasse 1964, S. 300, Abb. 233.

¹³⁸ Zur stilistischen Analyse siehe S. 61-62.

herbeischweben¹³⁹. Dieser Zustand hätte dem linken unteren Engel in Dortmund eine höhere Platzierung ermöglicht. Erst dann wäre er in der Lage gewesen, das aus der Brustwunde Christi herabfließende Blut scheinbar aufzufangen. Auch der rechte Engel dürfte näher an den Fußwunden des Gekreuzigten gesessen haben.

Rechts und links von Christus hängen die beiden mit ihm verurteilten Verbrecher an kurzen T-Kreuzen (Abb. 23). Zu seiner Rechten ist der reuige Schächer Dismas¹⁴⁰ zu sehen, der Christus erkannte und von jenem die Verheißung erhielt: „Wahrlich ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein.“¹⁴¹ Zu seiner linken Seite krümmt sich der Lästerer Cosmas mit angezogenen Knien und abgewandtem Kopf an seinem Kreuz¹⁴². Die Arme der Schächer sind im Gegensatz zur Annagelung Christi mit Stricken rückwärts über die Kreuzbalken gezogen. Die differenzierte Darstellung der zwei Kreuzigungsarten gehörte um die Wende zum 15. Jahrhundert in der Pariser Kunstszene zum allgemeinen Formengut¹⁴³. Doch zwei Kreuzigungsbilder aus Stundenbüchern, die der Boucicaut-Werkstatt zuzurechnen sind (London, Brit. Mus. Add. 16997, fol. 153v, Paris um 1418, Abb. 24)¹⁴⁴ und Paris, BnF., 2810, fol. 126, Paris vor 1413, Abb. 25¹⁴⁵) zeigen in der Konzeption ihrer Schächer darüber hinausgehende Analogien zu den Figuren des Dortmunder Passionschreins. Hier wie dort sind die Schächer mit den gleichen eng anliegenden kurzen Hosen, den Bruech (Bruche)¹⁴⁶, gewandet. Die Haltung des Schächers zur Linken Christi mit herabsinkendem Kopf und einer das Gesicht verdeckenden herabfallenden Haarlocke auf fol. 126 stimmt so auffällig mit dem Dortmunder Cosmas überein, dass man fast von gleichen Vorlagen ausgehen möchte.

Im Dortmunder Schrein markiert das aufragende Kreuz Christi kompositorisch den Mittelpunkt des Geschehens und teilt zugleich die darunter versammelte

¹³⁹ Zum Parament von Narbonne siehe Anm. 132.

¹⁴⁰ Nach F. Zoepfl „Dismas u. Gestas“ in: RDK 4, 1958, Sp. 83-87 wurden die beiden in den Evangelien Mt 27,38.44; Mk 15,27.32; Lk 23,32.33 u. 39-43; Joh 19,18.31-32 unbenannten Schächer in den Apokryphen (Arabisches Kindheitsevangelium) mit Namen belegt.

¹⁴¹ Lk 23,43.

¹⁴² Lk 23,39.

¹⁴³ Die wohl erstmals in der Kreuzigungsszenarie auf der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium von Pisa (1259-1260) und in dem Kreuzigungsfresko des Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (vor 1319 oder 1325-1330) differenziert dargestellten Kreuzigungsvarianten wurden von Jean Pucelle in das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, Paris, 1325-1328, fol. 68v übernommen. Zum Stundenbuch vgl. Anm. 130.

¹⁴⁴ Meiss 1968, S. 92, Farbabb. 299.

¹⁴⁵ Meiss 1968, S. 116-122, Abb. 93.

¹⁴⁶ E. Vavra „Bruech“ in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992, S. 38.

Menschenmenge blockartig in zwei Gruppen. Auf der linken Bildseite sind die Heiligen und Anhänger Jesu versammelt, spiegelbildlich stehen ihnen die Kriegsknechte und Zweifler gegenüber. Bei der Auswahl der Figuren hielt sich der Bildschnitzer eng an den Kanon der biblischen Texte. Alle vier Evangelien berichten in wenigen Worten über die Vorgänge auf Golgotha¹⁴⁷, so auch über die Frauen aus Galiläa, die Christus nachgefolgt waren. Bei Markus werden Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus sowie Maria Salome namentlich genannt¹⁴⁸. Der Evangelist Matthäus erwähnt zusätzlich Maria, die Mutter der Kinder des Zebedäus¹⁴⁹ und Johannes lässt Maria Kleophas unterm Kreuz ihrer Schwester beistehen¹⁵⁰. Die Frauengruppe ist links unter dem Kreuz zusammen mit der Gottesmutter und dem Lieblingsjünger Johannes angeordnet (Abb. 26). Maria, vom Kreuz abgewendet, versinkt betend in ihrem tiefen Leid. Beschützend wird sie von Johannes umfasst, dem sie von Jesus zur Fürsorge anempfohlen wurde¹⁵¹. Dabei ist ihm eine der Frauen behilflich, die ebenfalls Maria umgreift und ihr in liebevoller Fürsorge über das Haupt streicht. Links dahinter führt eine kaum sichtbare Trauernde ihre vom Manteltuch verhüllte Hand zum tränenden Auge. Rechts von ihr schreit Maria Magdalena mit klagend erhobenen Armen ihren Schmerz laut heraus. Sie ist die einzige Person, die ihren Blick zum Kreuz hoch wendet. Alle anderen Frauen wie auch Johannes sind in ihrem eigenen Leid derart gefangen, dass sie den weiteren Geschehnissen auf Golgotha keine Aufmerksamkeit schenken. In lange, stoffreiche Mäntel gewandet, die gleichsam ihre Trauer einhüllen und sie in ihrem Schmerz der Wirklichkeit entrücken, übernehmen sie die Funktion der *Compassio*. Der Bildschnitzer folgte damit einem demutsvollen Frömmigkeitsideal, welches bereits von Bernhard von Clairvaux (1090-1130) und Franz von Assisi (1181/82-1226) gepredigt wurde und im Verlauf des 14. Jahrhunderts in der religiösen innerkirchlichen Erneuerungsbewegung der „*Devotio Moderna*“ einen neuen Aufschwung erfuhr. Diese Laiengemeinschaft der „Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben“, die auf den Lehren des aus Deventer stammenden Geert Grote (1340-1384)

¹⁴⁷ Mt 27,33-56; Mk 15,22-41; Lk 23,33-49 u. Joh 19,18-37.

¹⁴⁸ Mk 15,40-41.

¹⁴⁹ Mt 27,55-56. Die im Matthäus-Evangelium erwähnte Maria, Mutter der Kinder des Zebedäus, entspricht gemäß der Trinubiumslegende der hl. Anna der im Markus Evangelium auftauchenden Maria Salome. Vgl. G. Kästner „Marien, Schwestern der Gottesmutter“ in: LCI, 7, 1974, S. 546.

¹⁵⁰ Joh 19,25.

¹⁵¹ Joh 19,26-27: „Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabeistehn, den er liebhatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter! Und von der Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“

basierte¹⁵², förderte den Vertrieb kontemplativer Schriften¹⁵³, u. a. der pseudobonaventurischen „Meditationes vitae Christi“ (um 1300)¹⁵⁴ oder der „Vita Christi“ des Ludolf von Sachsen (1300-1378)¹⁵⁵. In jenen Schriften nahm die Schilderung der Schmerzen Mariens einen breiten Raum ein. Dreimal erwähnte der Pseudo-Bonaventura die Ohnmacht der Gottesmutter beim Anblick ihres toten Sohns¹⁵⁶. Die „Meditationes“ und die Abhandlung der Geschehnisse im Traktat des Ludolf von Sachsen zeitigten Wirkungen auf die nachfolgenden Künstlergenerationen. Die neuen Frömmigkeitsaspekte fanden im 14. Jahrhundert zunächst in Italien, später auch in den cisalpinen Ländern zunehmend Eingang in die bildende Kunst. Nicht zuletzt hat neben den Passionsspielen auch der seit dem 14. Jahrhundert anwachsende Marienkult Einfluss auf die Konzeption der Szene erlangt, gewann doch die hohe Ehrung der Muttergottes sowohl bei kirchlichen Gebräuchen als auch in der Literatur eine immer tiefer gehende Bedeutung. Der Hinweis auf ihre Schmerzen nahm in den Predigten zu. Die sogenannten Marienklagen erklangen immer häufiger und intensiver¹⁵⁷.

In der Gestaltung der Maria-Ohnmachtgruppe im Dortmunder Schrein zeigen sich Anleihen aus der italienischen Trecento-Malerei. Sowohl die Gesamtkomposition der Figurengruppe als auch einzelne Motive, etwa die Frauengestalt am linken Bildrand, die mit verhüllter Hand die Tränen in ihrem Gesicht trocknet, haben in Duccios Kreuzigungsbild auf der Rückseite der zwischen 1308-1311 gefertigten Maestà für den Dom zu Siena ihren Ursprung (Abb. 28)¹⁵⁸. Da der Pariser Illuminator Jean Pucelle bereits in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts wesentliche

¹⁵² F. W. Bautz „Groote, Gert“ in: BBKL, 2, 1990, Sp. 354-355.

¹⁵³ Ihren Lebensunterhalt verdienten die außerhalb einer klösterlichen Gemeinschaft zusammen lebenden, von den Augustinerchorherrn der Windesheimer Kongregation betreuten Schwestern mit Spinnen und Weben, während die Brüder religiöse Traktate und Handschriften abschrieben und sie aus dem Latein in die Umgangssprache übersetzten. Vgl. J. H. Marrow in: AK Utrecht 1989/90, S.1-2.

¹⁵⁴ Hinter dem Pseudo-Bonaventura verbirgt sich wahrscheinlich der im Kloster San Geminiano in der Toskana lebende Johannes de Caulibus. Lange Zeit wurde die Abfassung der „Meditationes vitae Christi“ dem hl. Bonaventura, dem Ordensgeneral der Franziskaner, zugeschrieben. Siehe dazu: K. B. Springer „Johannes Caulibus“ in: BBKL, 3, 1992, Sp. 303-304 u. Schiller 1968, 2, S. 165.

¹⁵⁵ Hans-Josef Olszewsky „Ludolf von Sachsen“ in: BBKL, 5, 1993, Sp. 312-312.

Die Bibliothek der Rijksuniversitet Leiden besitzt ein Kompendium (Letterk. 1984) unter dem Titel „Vita Jesu Christi“ mit den „Meditationes vitae Christi“ des Pseudo-Bonaventura und der „Vita Jesu Christi“ des Ludolphus von Sachsen, geschrieben 1409 in Harlem von einem anonymen Karthäuser, der vermutlich der Devotio Moderna nahe stand. Eine Abschrift ist u. a. im Kölner Stadtarchiv, GB.4^o242 erhalten. Vgl. J. Deschamps in: dbnl Leiden, S. 52.

¹⁵⁶ Das Leben Christi, 2, 1836, S. 152-153, S. 156-157 u. S. 159-161.

¹⁵⁷ Zu den mittelniederländischen Marienklagen siehe W. Beuer „Klagen“ in: Marienlexikon, 3, 1991 und F. Fuchs „Ohnmacht Mariens“ in: Marienlexikon, 4, 1992, S. 687.

¹⁵⁸ Vgl. Anm. 129.

Bestandteile dieser Szenerie in seine Heures de Jeanne d'Évreux übernahm (Abb. 29)¹⁵⁹, an welcher sich um 1374-75 der französische Miniaturist Jean Le Noir für seine Kreuzigungsminiatur der im Auftrag des Herzogs von Berry gefertigten Petites Heures (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 89v, Abb. 30)¹⁶⁰ orientierte, ist zu vermuten, dass der Bildschnitzer des Dortmunder Retabels seine Anregungen nicht unmittelbar der italienischen Malerei, sondern eher der französischen Kunstszenarie entlehnte. Er scheint eng vertraut gewesen zu sein mit dem Motivkanon der Künstler aus den Stadt- und Hofwerkstätten in Paris und Bourges. So führt beispielsweise seine Johannesfigur in der Arm- und Fußstellung und der Manteldrapierung bis in Details auf Le Noirs Kreuzigungsminiatur zurück. Seine Frauengruppe spiegelt die schönlinigen Körperhaltungen, Gesten und Gewandformen der entsprechenden Gruppe auf dem Parament von Narbonne wieder (Abb. 31). Der weiblichen Dortmunder Klagefigur, welche ihr Gesicht durch den gefälten Mantelumschlag verhüllt, begegnet man in der trauernden Gestalt der Gottesmutter eines um 1400 in Paris entstandenen Kreuzabnahmereliefs. (Abb. 27)¹⁶¹. Jenes heute in Privathand befindliche Fragment eines ehemaligen Passionsretabels macht zugleich die - später noch aufzuzeigenden - stilistischen Quellen des Bildschnitzers offenkundig. Möglicherweise sah der Künstler auch Skulpturen in Burgund, etwa die eindrucksvollen Klagefiguren vom Grabmahl Philipps des Kühnen, die zwischen 1389-1410 von Claus Sluter und Claus de Werve in Alabaster ausgeführt wurden¹⁶². Darüber hinaus wird er die von Jacques de Baerze in Termonde zwischen 1390-1391 geschnitzten Retabel für die Kartause in Champmol oder eins der inzwischen verloren gegangenen Vorgängerwerke aus der Kirche in Termonde und der Abtei Bijloke bei Gent gekannt haben¹⁶³. Auf dem Dijoner Passionsretabel (Kat. 1, Abb. 185-186) begegnet in seitenverkehrter Anordnung nicht nur die Gruppe der Ohnmacht Mariens, sondern links davon auch die in Tränen aufgelöste, ihr Gesicht trocknende weibliche Person.

¹⁵⁹ New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1.2). Vgl. Anm. 130.

¹⁶⁰ Zur Handschrift vgl. Anm. 131.

¹⁶¹ RBA C 885. Robert Didier und John Steyaert in: AK Köln 1978, 1, S. 59. Dort ohne Abbildung.

¹⁶² Heute in Dijon, Musée des Beaux-Arts. Claus Sluter übernahm 1389 die Bildhauerwerkstatt des zwischen Mai und Juni verstorbenen ersten Leiters Jean de Marville, der bereits gegen 1381 von Philipp den Kühnen den Auftrag zur Schaffung des Grabmals erhalten hatte. Welche zwei, der einundvierzig Pleurants Sluter eigenhändig in den Jahren zwischen dem Ableben Philipps des Kühnen 1404 und seinem eigenen Tod von 1406 ausführte, ist nicht überliefert. Vermutlich lagen von ihm Entwürfe für alle Skulpturen vor, an denen sich sein Neffe und Werkstattnachfolger Claus de Werve orientierte. Vgl. Prochno 2002, S. 95-97, Abb. 56-58 u. Quellenangabe. - Meiss 1974, Abb. 382.

¹⁶³ Philipp der Kühne verlangte bei der Bestellung der beiden Retabel, die ausdrückliche Bezugnahme auf jene Vorgängerwerke in Termonde und Bijloke. Vgl. Kat. 1.

Starke Analogien zur Dortmunder Gruppe finden sich auch in der zeitgleichen Brügger Skulptur, so bei der Maria-Ohnmachtgruppe des Neetzer Retabels (Kat. 5, Abb. 32), der entsprechenden Gruppe aus der Kirche Saint Léger in Wannebecq (Abb. 34)¹⁶⁴ und der Gruppe im Schrein des Grönauer Retabel des St. Annen-Museums in Lübeck (Kat. 6, Abb. 33). In den ersten drei Beispielen bilden Johannes und jeweils eine der Marien mit ihren Körpern und aufgelegten Handgesten einen beschützenden Rahmen um die im Leid zusammensinkende Gottesmutter. Die mittlere Trauernde vom Neetzer Relief ist in Dortmund (Abb. 26) und Wannebecq, nunmehr gleichermaßen verhüllt in den langen Mantel, an die linke Außenseite der Szene gerückt. Die an dieser Stelle in Neetze platzierte aufschreiende Magdalena ist in Wannebecq nach rechts versetzt und füllt kompositorisch jene Lücke, die in Dortmund Longinus auf dem Pferd einnimmt. Die schlichter ausgeführte und um die handauflegende Marienfigur reduzierte Variante im Grönauer Retabel reicht in der Gestaltung des Johannes besonders eng an die Ausführungen in Dortmund und Neetze heran.

In der Dortmunder Trauergruppe wird die stille verinnerlichte Körpersprache der Marien mit einer heftig auffahrenden Armgestik seitens der Magdalena verbunden. Selten wird die Heilige in der zeitgenössischen Skulptur so expressiv in einer Maria-Ohnmachtszene gezeigt. Auf dem Fragment aus Wannebecq hebt sie zwar die breit geöffneten Arme, doch handelt es sich dabei eher um einen Verbindung schaffenden Gestus zwischen der Maria links und dem rechts stehenden Johannes. Im Neetzer Retabel blickt Magdalena ohne erhobene Arme zum Kreuz hinauf. Der Dortmunder Aufschrei mit hoch erhobenen Händen lässt sich als Motiv wiederum aus der trecentesken Bilderwelt erklären. Es ist um 1280-1290 wohl erstmals am Kreuzigungsfresko von Cimabue im linken Querhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi auszumachen¹⁶⁵. Zwischen 1297-1301 rezipierte es Giovanni Pisano auf der Marmorkanzel in S. Andrea in Pistoia¹⁶⁶ und geraume Zeit später der

¹⁶⁴ Vom Retabel in Wannebecq blieben nur die zwei hölzernen polychromierten Figurengruppen „Christus vor Pilatus“ und „Maria-Ohnmacht“, Höhe: 49 cm, erhalten. Sie werden auf 1410 datiert und stilistisch zwischen die hölzernen Apostelfiguren des Drie-Maagdenretabels von Hakendover und die steinernen Apostel des Tabernakels von Halle geordnet. M. A. Jansen in: AK Tournai 1964, Kat. 37 mit Abb. u. von Euw 1965, S. 127, Abb. 76.

¹⁶⁵ Kreytenberg 2000, Abb. 165.

¹⁶⁶ Kreytenberg 1984, Abb. 434. - Zur Kanzel siehe Cesare Gnudi „Der Bethlehemische Kindermord“ in: Propyläen Kunstgeschichte, 6, 1984, S. 350, Nr. 362.

Maestro di Città di Castello in einem Kreuzigungsbild (Abb. 35)¹⁶⁷. Giotto hatte um 1305 in der Scrovegni-Kapelle in Padua Maria Magdalena einen neuen Platz in der Golgothaszenerie zugewiesen¹⁶⁸. Seither kniet sie in den meisten Darstellungen mit offenen, langen Haaren als Sünderin am Kreuzstamm und berührt behutsam die Füße Jesu. Der Klagegestus – fortan wurde die Frau frontal mit hoch erhobenen Armen gezeigt – fand in den Beweinungs- und Grablegungsbildern weitere Verwendung. Er ist in der entsprechenden Szene auf der Rückseite von Duccios *Maestà* im Dom von Siena auszumachen¹⁶⁹. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts fand der Gestus Wiederhall in den Grablegungsbildern der Pariser Malerei. Jean Pucelle übernahm ihn in Rückgriff auf Duccio für die *Heures de Jeanne d'Évreux* (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1. 2), fol. 82v)¹⁷⁰. Davon angeregt fügte ihn Le Noir in die Grablegungsminiatur der *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 94v)¹⁷¹ ein. Simone Martini ließ gegen 1336-1344 Maria Magdalena in der Grablegungsszene des Orsini-Polyptychons mit hoch erhobenen Händen Klage führen. Das Werk gehörte mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Ausstattung der Kartause in Champmol¹⁷². Um 1360-1370 taucht das Klagemotiv dann in der Umgebung des Jean d'Orléans auf, wie eine in Grisaille auf schwarzer Seide bemalte Mitra (Abb. 36)¹⁷³, als auch die Grablegungsszene auf dem Parament von Narbonne (Abb. 37) belegt¹⁷⁴. In letzterer Variante fand der Gestus auch Verwendung auf Baerzes Passionsretabel für die Kartause. (Kat. 1, Abb. 186). Hier wurde er, vielleicht in Rückbesinnung auf seine italienischen Ursprünge, wieder in die Kreuzigungsszene eingebunden. Durch

¹⁶⁷ Balcarres, Sammlung des Earl of Crawford and Balcarres. Meiss 1967, S. 104, Abb. 528.

¹⁶⁸ Kreytenberg 2000, Abb. 166. Vereinzelt taucht die Variante der am Kreuz knieenden und klagenden Magdalena bereits im Ducento auf. Sie fand jedoch erst seit Giottos Verbildlichung ihre Verbreitung. Vgl. Roth 1967, S. 56 sowie A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Mailand, 5, 1901, Abb. 91 u. 94.

¹⁶⁹ Panofsky 1953, Abb. 8. - Avril, in: Avril/Dunlop/Yapp 1989, Abb. 39 u. Weber 1997, Farbabb. 90.

¹⁷⁰ Zur Handschrift vgl. Anm. 130. - Avril, in: Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 293, Abb. 40. - Panofsky 1958, Abb. 7 u. Meiss 1967, Abb. 342.

¹⁷¹ Zur Handschrift vgl. Anm. 131. - Panofsky 1958, Abb. 34.

¹⁷² Grablegung Christi, gegen 1336-1344, Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbes., Gemäldegalerie, Nr. 1070A. Tempera auf Pappel, 23,35 x 16,5 cm, Rahmen verloren. Colin Eisler, *Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*, Köln 1996, Abb. S. 29. – Zum Orsini-Polyptychon und der Zuweisung nach Champmol siehe zuletzt Prochno 2002, S. 195-198, Abb. 97, 98. Die zugehörige Tafel der Kreuztragung befindet sich in Paris, Musée du Louvre, die Tafeln der Kreuzigung und Kreuzabnahme mit der Verkündigung auf den Rückseiten befinden sich im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Alle drei Tafeln Tempera auf Pappel, mit Rahmen ca. 29,5 x 20,5 cm. Abb. aller Szenen bei Troescher 1966, Tafel 24, Nr. 73-78.

¹⁷³ Paris, Musée National du Moyen Age - Thermes de Cluny, CL. 12924, vormals wahrscheinlich Sainte-Chapelle. Meiss 1967, Abb. 526. – J. M. Plotzek „Mitra“ in: *AK Köln*, 1, 1978, S. 63 u. Abb. S. 62. - D. Thiébaud in: *AK Paris* 1981, Kat. 324 mit Abb. - Sterling 1987, S. 171-173, Kat. 27 m. Abb. u. Bibliographie.

¹⁷⁴ Vgl. Anm. 132.

die Hinwendung der aufschreienden Magdalena zum Kreuz im Dortmunder Passionsgeschehen verdichtet sich atmosphärisch die dortige Klage.

Im Schrein des Dortmunder Retabels ist hinter der Trauergruppe der blinde Longinus mit seiner Lanze herbeigeritten (Abb. 26, 38-39). Da er die Hand zum rechten Auge führt, hat ihn das aus der Seitenwunde Christi am Speer ablaufende Blut und Wasser bereits getroffen und im doppelten Sinne wieder sehend gemacht. Die Konzeption des Speerträgers, der im Johannesevangelium¹⁷⁵ nur als Kriegsknecht in Erscheinung tritt, führt auf die „Legenda aurea“ des Dominikaners Jakobus de Voragine zurück, in der es heißt: „Etliche schreiben, dass er sonderlich sei gläubig geworden, da das Blut Christi, das an der Lanze herabließ von ungefähr seine Augen berührte, die von Krankheit oder Alter schwach waren, und ihm alsbald ein klares Gesicht wiedergab.“¹⁷⁶ In der zu Ende des 13. Jahrhunderts verfassten Heiligenvita wurde jener Soldat Longinus benannt und mit dem im Evangelium erwähnten Hauptmann der Wache gleichgesetzt. Fortan fand er als erster heidnischer Bekenner Christi seinen festen Platz hinter der trauernden Frauengruppe in allen gemalten volkreichen Kalvarienbergen¹⁷⁷. Traditionell kam ihm auf der gegenüberliegenden Bildhälfte der bekennende Hauptmann, die Gruppe der Täter und Spötter anführend, entgegen (Abb. 40). So auch im Dortmunder Schrein, wo sich beide langbärtigen Gestalten bis in ihre phantasievolle Gewandung hinein weitgehend entsprechen (Abb. 38-40)¹⁷⁸. Sie tragen über Kettenhemden lange stoffreiche, in der Taille gegürtete Waffenröcke, über denen versatzstückartig genietet Plattenröcke liegen. Das spitze Schuhwerk ist mit Stachelsporen bewehrt. Nur die Kopfbedeckungen fallen verschiedenartig aus. Während Longinus einen breitkrepigen, spitz auslaufenden Filz- oder Lederhut trägt¹⁷⁹, ist das Haupt des Centurio mit einer exotisch anmutenden Beckenhaube geschützt. Das um beide Hutkreationen turbanartig gewundene Tuch kennzeichnet

¹⁷⁵ Joh 19,34-35.

¹⁷⁶ Zitiert nach Schiller, 2, 1968, S. 168.

¹⁷⁷ Die Verbindung zwischen dem Speerstoß des Longinus und der Ohnmacht Mariens wurde bereits von Pseudo-Bonaventura in den „Meditationes vitae Christi“ gezogen: „Und Einer von ihnen, welcher Longinus hieß, und der damals gottlos und hoffärtig war, nach seiner Bekehrung aber ein Märtyrer und Heiliger geworden ist, fuhr von weitem, ihr Bitten und Flehen verachtend, mit seinem Speere gegen den allerheiligsten Leichnam, und eröffnete die rechte Seite des Herrn Jesus mit einer großen Wunde, aus welcher Blut und Wasser herausfloß. Da fiel die Mutter wie zu Tode erschrocken in die Arme Magdalenens.“ Zitiert nach: Das Leben Christi, 2, S. 160.

¹⁷⁸ Zur Gewandung und Rüstung im Spätmittelalter siehe: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992.

¹⁷⁹ H. Kühnel „Hut“ in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992, S. 122-123 mit Abb.

die fremdländische heidnische Herkunft ihrer Träger¹⁸⁰. Der Hauptmann gehört neben Longinus zu den ersten Bekennern der Gottheit Christi. Im Dortmunder Schrein weist er mit weit ausholender Gebärde zum Kreuz hinauf und spricht zu seinem rechts hinter ihm herbeigerittenem Gefährten die in den Evangelien des Matthäus und Markus bezeugten Worte: „Wahrlich dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!“¹⁸¹. In der linken Hand hält er einen Rotulus, welcher diesen Ausspruch verzeichnen wird. Als bekennender Heide übernimmt er in prophetischer Weise für den Betrachter die Rolle des Wegweisers. Dass sein Gesprächspartner, zu dem er sich zurückbeugt, im Zweifel gefangen bleibt, symbolisiert dessen geflochtener Vollbart, der im Spätmittelalter als Sinnbild des Heidentums galt¹⁸². Auch die links hinter dem Hauptmann erkennbare Gestalt reitet zweifelnd vom Kreuz hinweg, wirft allerdings, den Worten des Hauptmanns lauschend, einen zögerlichen Blick zum Kreuz zurück. Es wird sich bei dieser Person um den Statthalter Pontius Pilatus handeln¹⁸³, der zwar Jesus kreuzigen ließ, dabei jedoch, wie Johannes berichtete, nur dem Druck der jüdischen Priesterschaft nachgab: „Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe. Die Juden aber schrienen und sprachen: Läßt du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht... Weg, weg mit dem! kreuzige ihn!“ Und auf Pilatus zögerliche Rückfrage „Soll ich euren König kreuzigen?“ antworteten die Hohepriester: „Wir haben keinen König denn den Kaiser.“¹⁸⁴ Pilatus, der daraufhin am Kreuz die Tafel mit der Aufschrift: „Jesus von Nazareth, der Juden König“ anbringen ließ¹⁸⁵, wird im Dortmunder Schrein gemäß dieser Worte des Johannes¹⁸⁶

¹⁸⁰ Vgl. Reichel 1999, S. 154-156.

¹⁸¹ Zitiert nach Mk 15,39 und Mt 27,54. - Nach den Worten des Pseudo-Bonaventura in: Das Leben Christi, 2, S. 156 bekehrte der zuvor von Jesus gesprochene Satz „Vater in deine Hände befehle ich meinen Geist“ den Hauptmann.

¹⁸² B. Scholz „Bart“ in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992, S. 25.

¹⁸³ 2001 ging die Verf. noch davon aus, dass es sich bei dieser Person um den Hohepriester Kaiphas gehandelt habe. Diese Annahme muss revidiert werden, da die Gewandung der Figur die gleichen Merkmale zeigt, wie die Rüstungen des bekennenden Hauptmanns und seines Begleiters, somit nicht von einem jüdischen Priester getragen werden konnte. Die turbanartige Hutkreation, die Anlass für die ursprüngliche Bestimmung bot, entspricht nicht der üblicherweise zur Kennzeichnung von Juden verwendeten Kopfbedeckung. Der gelbe Judenhut (seit dem Mainzer Diözesankonzil von 1229 waren alle Juden verpflichtet, diesen zu tragen) lief in einer Spitze mit runden Knauf aus. Vgl. H. Kühnel „Judenhut“ in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992, S. 125 u. Bertram-Neunzig 2001, S. 22.

¹⁸⁴ Zitiert nach Joh 19,12-15.

¹⁸⁵ Nach Joh 19,19. Vgl. auch Mt 27,37; Mk 15,26 u. Lk 23,38. Über dem Querarm des Kreuzes im Dortmunder Passionsschrein ist eine kleine Tafel angebracht. Darauf dürften ursprünglich die Buchstaben I.N.R.I – „Jesus Nazarenus Rex Judeorum“ – als Grund für die Verurteilung durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus gestanden haben.

¹⁸⁶ Joh 19,19

als zögerlich „Erkennender“ dargestellt. Sein turbanartiger Hut spielt genau auf diese Rolle an¹⁸⁷.

Hinter dem römischen Stadthalter und seinem Hauptmann ist in enger Staffelnung eine Gruppe von Söldnern platziert (Abb. 41). Dass die Worte ihres Anführers die Kriegsknechte nicht erreichen und ihnen somit die „Erkenntnis“ verborgen bleibt, manifestiert sich in den Beckenhauben und Helmbrünnen¹⁸⁸, die ihre Köpfe und Ohren fast vollständig verschließen. Eingeklemmt in die Rüstungen und nur über einen kleinen Sehschlitz der Welt überhaupt zugänglich, verharren sie weiterhin in Unwissenheit.

Bei der Anlage dieses Reliefs konzipierte der Bildschnitzer auf engstem Raum kunstvoll die Verschränkung der drei Reiter in gegenläufige Richtungen. Kraftvoll gestaltete er die Bewegungen der agierenden Personen. Durch die Überschneidung von Pferden und Reitern sowie die enge Hintereinanderstaffelung der nur an ihren Köpfen erkennbaren Söldner schuf er auf diesem Hochrelief einen bühnenartigen Tiefenzug, der die beginnende Auseinandersetzung mit perspektivischen Fragen anzeigt. Gleichwohl stand diese gestalterische Problematik nicht im Vordergrund seines Schaffens. Dem Schnitzer ging es um die narrative Wiedergabe emotionaler Stimmungen unter dem Kreuz, und es gelang ihm nicht nur, jene zu erfassen, er brachte auch Mensch und Tier als lebendig agierende Wesen ins Bild. Er überwand in der figürlichen Ausformung die Steifheit anderer geschnitzter „Hauptmann-Söldner Gruppen“, etwa jener aus den Retabeln in Grönau oder Neetze (Kat. 6 u. 5, Abb. 199 u. 196) und erreichte durch die Einbindung der mit prächtigem Zaumzeug herausgeputzten Pferde eine größere Lebendigkeit in seiner höfisch geprägten Szenerie. Das Motiv des berittenen Hauptmanns begegnet in skulpturaler Form zuvor nur in der Mittelszene des Passionsretabels der Kartause in Champmol (Kat. 1, Abb. 186), somit an einem Werk, das auf Bestellung für die fürstliche Grablege des Burgunderherzogs Philipp des Kühnen im letzten Dezennium des 14. Jahrhunderts in Ypern geschaffen wurde. Jacques de Baerze hatte seinen bekennenden Hauptmann

¹⁸⁷ Reichel 1999, S. 156, Anm. 368 verwies darauf, dass der bekennende Hauptmann oftmals mit Turbanvarianten ausgestattet ist, die ihn im Rahmen der Kostümikonographie als Vertreter der bekehrten Heiden kennzeichnen.

¹⁸⁸ P. Krenn „Helmbrünne, (mhd. halsperc)“ in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992, S. 111. Der Hals und Schulter bedeckende Panzerkragen wurde im Spätmittelalter zur Beckenhaube, zur Hundsgugel und zum Eisenhut getragen.

und dessen Pferd in gleicher Ansicht und Haltung platziert. Allerdings ließ er den kriegerischen Begleiter des Hauptmanns schräg von vorne auf jenen zureiten – eine Konzeption, die bereits auf gemalten italienischen Kreuzigungen vorgeprägt war, etwa denen des Barna di Siena in der Collegiata in San Gimignano (1350-1355)¹⁸⁹ oder dem zwischen 1366-1368 ausgeführten Wandbild des Andrea da Firenze in der spanischen Kapelle der S. Maria Novella zu Florenz¹⁹⁰. Die kunstvollen, gegenläufigen Bewegungen von Mensch und Tier, die der Dortmunder Szene erst ihre innere Spannung verleihen, scheinen hingegen ein neues Element im Bereich der geschnitzten Kalvarienberge gewesen zu sein. Gleichwohl lassen sich auch hierfür gemalte Vorläufer jenseits der Alpen ausmachen, so etwa auf einem Kreuzigungsfresko der Ambrogio Lorenzetti-Werkstatt im gotischen Refektorium von S. Spirito in Florenz. (Abb. 42)¹⁹¹. Fast möchte man annehmen, dass der Schnitzer des Dortmunder Bildwerks jene um 1330 entstandene Wandmalerei vor Ort studiert hat, so ähnelt sie in manchem Detail der Dortmunder Version (Abb. 44-41): Die Pferde der Hauptakteure reiten gegenläufig aneinander vorbei. Der Begleiter des Centurio ist zwar spiegelbildlich versetzt in Rückansicht gegeben, doch wendet er seinen Körper mit Schwung jenem zu. Der Hauptmann hält den Rotulus in der ausgestreckten Hand und das Kettenhemd unter seinem Waffenrock besteht aus den gleichen metallenen Reifen wie im Dortmunder Relief. Augenfalliger noch ist die kompakt gestaffelte, fast nur an ihren Köpfen unterscheidbare Söldnergruppe rechts hinter den Reitern. Analog zum Dortmunder Relief wenden je zwei Kriegsknechte ihre Gesichter den Nebstehenden zum Gespräch zu, doch bleiben auch sie unter den tief ins Gesicht gezogenen Hundsgugeln und Beckenhauben der „Erkenntnis“ entzogen.

Trotz dieser ikonographischen und kompositorischen Bezüge zu dem Florentiner Fresko, muss die Frage nach der unmittelbaren Berührung des Bildschnitzers mit der Trecento-Malerei offen bleiben. Wie mittlerweile aus zahlreichen Publikationen bekannt ist, legten zwar die niederländischen und deutschen Künstler im 14./15. Jahrhundert während ihrer Ausbildungszeiten, als auch im Rahmen der anschließenden Arbeitssuche eine außerordentliche Mobilität an den Tag und überschritten häufig ihre Landesgrenzen, doch zog es sie dabei vor allem in die

¹⁸⁹ Schiller, 2, 1968, S. 167, Abb. 509.

¹⁹⁰ Ebd., Abb. 510.

¹⁹¹ Zum Fresko siehe Kreytenberg, Mainz 2000, S. 151ff. mit Abb.

großen höfischen Zentren fürstlicher Mäzenaten nach Frankreich und Böhmen¹⁹². Fanden sie dort erst einmal Eingang in den erlauchten Kreis der Hofkünstler, konnten sie an Hand exportierter Kunstwerke aus den Sammlungen der Könige und Herzöge auch neue italienische Kompositionsformen und Motive studieren und mussten dazu nicht selbst den mühseligen und - wegen der immerwährenden kriegerischen Auseinandersetzungen - äußerst gefährlichen Weg über die Alpen nehmen. So werden auch die künstlerischen Quellen des Dortmunder Kalvarienbergs eher im Umfeld der burgundischen Höfe in Bourges und Paris auszumachen sein, als dass sie sich aus einem Aufenthalt des Bildschnitzers in Italien erklären lassen. Es werden Werke ausgewählter Hofkünstler, die ihrerseits die Originale vor Ort studieren konnten, als anregende Zwischenglieder gedient haben. So trifft man beispielsweise die Dortmunder Zweiergruppe von Hauptmann und Soldat in gleicher Pose als Begleiter des ältesten Königs in einer Miniatur vom Treffen der Heiligen Drei Könige in den Très Riches Heures des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 51v, Abb. 43)¹⁹³. Das Pferd des ältesten Königs, prächtig geschmückt und aufgezümt wie im Dortmunder Relief (Abb. 40), beherrscht auch in der Miniatur die Reiterszene. Die aus Nimwegen stammenden Brüder Jean, Pol und Herman Limburg, seit etwa 1405 im Dienst des Herzogs, waren gegen 1410 von diesem mit der Illustration der Handschrift betraut worden¹⁹⁴. Nach den Untersuchungen von Millard Meiss hatte mindestens einer von ihnen für geraume Zeit in Italien gewohnt¹⁹⁵. Viele Zitate der zeitgenössischen italienischen Wand- und Tafelmalerei in den Très Riches Heures verweisen darauf¹⁹⁶. Doch auch in der Werkstatt des um 1416 gleichfalls in Paris tätigen Rohan-Meister kursierten in Anlehnung an italienische Vorbilder Vorlagen mit Reitermotiven. Diese wurden von ihm selbst, als auch den Mitgliedern seiner Werkstatt in sehr unterschiedlichen Posen und Richtungen in die äußerst lebhaften und vielfigurigen Kalvarienberge einmontiert. Die berittene Zweiergruppe in der zwischen 1418-1425 entstandenen Kreuzigungsminiatur der Grandes Heures de Rohan (Paris, BnF., Ms. lat. 9471, fol.

¹⁹² Immer noch grundlegend dazu Paatz 1967. Des weiteren Panofsky 1958, Troescher 1954 u. Meiss 1967, 1968 und 1974.

¹⁹³ Die Miniatur war spätestens 1416, dem Jahr des kurz hintereinander erfolgten Ablebens der mit der Ausmalung der Handschrift beauftragten Limburg-Brüder Pol, Jean und Herman, ausgeführt. Zur Handschrift siehe Cazelles u. Rathofer in: Cazelles/Rathofer 1996, S. 209-243, Abb. S. 89-91 u. Panofsky 1958, S. 63-66, Abb. 84.

¹⁹⁴ Meiss 1974, S.103-104.

¹⁹⁵ Ebd., S. 241.

¹⁹⁶ Zahlreiche Beispiele bringt Cazelles in: Cazelles/Rathofer 1996, S. 228.

27v, Abb. 44)¹⁹⁷ dürfte sich aus denselben Quellen speisen, aus denen auch der Dortmunder Bildschnitzer seine Motive schöpfte¹⁹⁸.

Es bleibt somit festzuhalten, dass der Bildschnitzer des Dortmunder Kalvarienbergs mit den modernsten Strömungen der zwischen 1390-1415 in Norditalien und Paris vorherrschenden Malerei, aber auch der seinerzeit in Flandern produzierten Skulptur vertraut gewesen ist. Vorübergehend hatte er wohl Zugang zu den höfischen Werkstätten des burgundischen Herzogs Jean de Berry in Bourges und Paris, wodurch sein Wissen um dort entstandene neue Kompositionsformen und Ikonographien Erklärung fände. Zwar bestand zur Zeit der „Internationalen Gotik“ ein reger künstlerischer Austausch quer durch Europa, doch darf nicht außer acht gelassen werden, dass zunächst nur die fürstlichen Residenzen daran partizipierten. Viele neu entwickelte Bildsujets waren nur als Miniaturen in den großen bibliophilen Auftragswerken der fürstlichen Mäzenaten ausgeführt, die nach ihrer Fertigstellung in den Privatbibliotheken verschlossen wurden und damit einem breiteren Interessentenkreis entzogen blieben. Doch der Bildschnitzer des Dortmunder Kalvarienbergs kannte und integrierte versatzstückartig einzelne dieser neuen, meist aus Italien stammenden Motive in sein Werk und formte sie mit eindringlicher Gestik zu einer prachtvollen eigenen Szenerie aus.

3.1.2 Der Apostelzyklus

Der Bildschnitzer umgab seinen Kalvarienberg mit den paarweise disputierenden zwölf Aposteln, die er in kleine Kapellenräume einstellte (Abb. 45-56). Die barfüßigen¹⁹⁹ Jünger Jesu sind in lange Untergewänder gekleidet, über denen sie das mantelartige Pallium tragen. Die einzelnen Apostel lassen sich heute nicht mehr namentlich fassen. Ihrer individuellen Attribute größtenteils verlustig gegangen, können nur die Apostelfürsten Paulus und Petrus sowie der Lieblingsjünger Johannes anhand ihrer feststehenden ikonographischen Physiognomien eindeutig identifiziert

¹⁹⁷ Diese Miniatur, Meiss 1974, S. 269, 352-353, Abb. 872, entspricht fast wörtlich der gleichnamigen Szene auf fol. 178v einer Bible moralisée (Paris, BnF., fr. 9561, Meiss 1974, Abb. 871), die von einem Neapolitanischen Illuminator gefertigt wurde.

¹⁹⁸ Vgl. Jean Porcher, *The Rohan Book of Hours*, London 1959, Abb. 1. - Auf diese Zusammenhänge verwies bereits von Euw 1965, S. 113.

¹⁹⁹ Vgl. Mt 10,10 und Lk 10,4.

werden. So erscheint Petrus (Fig. 8, Abb. 52) klein und untersetzt, mit kurzem Bart, rundem Schädel und einer Glatze mit Lockenkranz, während Paulus (Fig. 3, Abb. 47) groß und hager mit langem spitzem Bart und kahlem Schädel Gestalt findet. Johannes (Fig. 7, Abb. 51), den bereits der beigefügte Kelch identifiziert, erkennt man an seinem knabenhaften Körper, den weichen bartlosen Gesichtszügen und kurz gelocktem Haar²⁰⁰. Einige der Apostel halten Bücher in der Hand. In ihrer Kleidung und Gestik verkörpern sie allesamt den Typus des antiken Lehrers oder Philosophen. Jesus selbst hatte sie aus der Schar seiner Anhänger ausgewählt und auf ihre spätere Aufgabe als Verkünder der Evangelien und Führer der gläubigen Gemeinschaft vorbereitet²⁰¹. Indem der Bildschnitzer die disputierenden Jünger in Kircheninnenräume versetzte (Abb. 2, 7), verwies er nicht nur auf ihre tragende Rolle bei der Ausarbeitung und Verbreitung des Credo, er machte sie zugleich zu immerwährenden Zeugen des sich während der Messe vollziehenden Mysteriums der Eucharistie²⁰².

Die Zusammenstellung von Apostelreihen und Kalvarienbergen gehörte in der frühen Retabelproduktion der burgundischen Niederlande zum gängigen Repertoire, wofür das Retabel der oberen Stadtkirche von Iserlohn, das Hakendover Retabel bei Tienen oder das Apostel-Pietà-Retabel von Pamplona zeugen (Kat. 8, 9 u. 15, Abb. 207, 83 u. 224). Auf Grund der anzunehmenden hohen Verlustrate geschnitzter Retabel können jedoch keine eindeutigen Aussagen über Ursprünge und Verbreitung dieses Retabeltyps gemacht werden. Möglicherweise dienten Steinretabel, die im 14. Jahrhundert in Flandern produziert wurden, als Quelle. Bereits Walter Paatz verwies auf das um 1300 entstandene Steinretabel aus St. Dymphna in Geel, welches neben einer mittleren, überhöhten Kreuzigung links und rechts je sechs Apostel aufzeigt, die zu Paaren geordnet, unter einer reichen gotischen Maßwerkarkatur stehen²⁰³. Weitere Anregung für die Ausbildung dieses ikonographischen Typs könnten von der deutschen Holzbildnerei des 14. Jahrhunderts ausgegangen sein. Dort wurden in zahlreiche Retabel Apostelreihen eingestellt, die allerdings in den meisten Fällen einzelne Standbilder oder Szenen der Marienkrönung umgaben, so beispielsweise am

²⁰⁰ Das Attribut spielt auf die versuchte Vergiftung des Johannes durch Aristidemos nach der Zerstörung des Dianatempels zu Ephesus an. Es fand seit dem 14. Jahrhundert im gesamten Mittelmeerraum seine Verbreitung. M. Lechner „Johannes der Ev.“ in: LCI, 7, 1974, Sp. 119-120.

²⁰¹ Mt 28,18-20; Mk 16,15-16; Eph 4,11-12.

²⁰² J. Myslivec „Apostel“ in LCI, 1, 1968, Sp. 150-174, hier speziell Sp. 155.

²⁰³ Paatz 1936, S. 52 u. Jakob 1986, S. 83 ff. mit Abb. 111.

Klarenretabel des Kölner Doms²⁰⁴, dem Retabel der Katholischen Liebfrauenkirche in Oberwesel²⁰⁵ oder dem Marienstädter Retabel der dortigen Zisterzienser-Abteikirche²⁰⁶. Inhaltlich näher dem ikonographischen Typus des Dortmunder Passionsschreins steht das auf 1330 datierte Havelberger Retabel zu Rossow²⁰⁷, in welchem die in zwei Registern übereinander angeordneten Apostel oben einer Marienkrönung und unten einer Kreuzigung beigefügt sind. Die Jünger halten Spruchbänder mit den Texten des Credos in den Händen und unterstützen damit den ekklesiologischen Gedanken, der bereits im Opfer Jesu am Kreuz die sakramentale Geburtsstunde der Kirche sieht – augenscheinlich versinnbildlicht durch die Krönung und Verherrlichung der Sponsa im oberen Relief²⁰⁸. Vermutlich wird dieses Gedankengut die ikonographische Entwicklung der Bildprogramme in den burgundischen Niederlanden mit beeinflusst haben. Das Hineinstellen der Kreuzigung in einen sakralen Innenraum im Dortmunder Schrein geschieht auf dieser ekklesiologischen Bedeutungsebene. Die Vielfalt der Vermittlungsmöglichkeiten solcher Bildprogramme wird in der Kunstgeschichte zum Problem der regionalen Zuschreibungen. Das zeigt besonders deutlich ein Werk wie das Varlarer Retabel (Kat. 3, Abb. 191), das in seiner Herkunft noch immer sowohl zum westfälischen, als auch zum flandrischen Kunstkreis Zuordnung findet²⁰⁹.

3. 2 Stilistische Einordnung der Retabelskulptur

3. 2. 1 Formanalyse

Seit der Abnahme ihrer letzten Überfassung im Jahre 1957 erscheint die Skulptur des Dortmunder Hochaltarretabels in einer Holzichtigkeit, die zwar den Zugang zum mittelalterlichen farbig gefassten Erscheinungsbild vollständig verwehrt, dafür aber einen Blick unmittelbar „hinter die Kulisse“ des Fassmalers in die Werkstatt des Bildhauers erlaubt. Eingedenk der Tatsache, dass erst dem Fassmaler wichtige

²⁰⁴ Entstanden ca. 1345-50. Zuletzt dazu Wolf 2002, S. 84-94 mit Abb.

²⁰⁵ Datierung des Retabels in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wolf 2002, S. 95-111 mit Abb.

²⁰⁶ Entstanden um 1350. Wolf 2002, S. 112-121 mit Abb.

²⁰⁷ Ebd., S. 61-68 mit Abb.

²⁰⁸ Ebd., S. 66-68.

²⁰⁹ Zum verloren gegangenen Mittelteil siehe Pieper 1962, S. 259 ff. und Jászai, in BK Münster 1990, S. 53. - Nachdem Didier 1984, S. 40 das Retabel fest einer Brügger Werkstatt zugeschrieben hatte, sprach sich unlängst in seinem umfangreichen Werk zu den deutschen Schnitzretabeln des 14. Jahrhunderts Wolf 2002, S. 184 wieder für eine „...von flandrischen Vorbildern geprägte westfälische Arbeit...“ aus.

Aufgaben bei der endgültigen plastischen Ausgestaltung der Figuren oblagen, erstaunt die hohe schnitzerische Perfektion der heute im „Rohzustand“ ansichtigen Figuren. Gesichtsmuskeln wurden bereits plastisch herausmodelliert und die Bart- und Haarsträhnen im Detail strukturiert. Manche Handrücken, wie an Figur 1 und 4 zeigen über den Sehnen aufgelegte Adergeflechte. Die in hauchdünnen Lagen über die Körper gezogene Gewandung ist in ihrer Stofflichkeit fühlbar, die einzelnen Partien sind deutlich voneinander geschieden. Ob die Glättung der Figurenoberflächen aus der vorbereitenden Arbeit des Bildhauers für die Überfassung resultiert oder erst im Zusammenhang mit späteren Fassungsabnahmen erfolgte, lässt sich nicht mehr ergründen. Augenfällig ist, dass die vollrund geschnitzten Figuren kaum Anstückungen (außer an den Händen und am Gewand des Petrus), Ausbrechungen oder Rissbildungen aufweisen. Allein am rechten Relief ist die Gruppe der Söldner im Hintergrund als Einzelstück gearbeitet und rückwärtig am Reliefblock angesetzt. Diese qualitätsvolle Fertigung, die sehr wahrscheinlich durch die darauffolgende Polychromierung überdeckt wurde, reichte weit über die gängigen Gestaltungstypologien der Retabelproduktion des frühen 15. Jahrhunderts hinaus und verweist bereits auf die hohe Kompetenz der Werkstatt.

Die idealisierten Apostelgestalten (Abb. 45-56) zeigen eine schmale, am Hinterkopf abgerundete Schädelform. An fast allen Figuren ist der hochgezogene Haaransatz durch ausgeprägte „Geheimratsecken“ eingeschnitten. Die dazwischen liegenden Haarstränge fallen zusammengedreht in einer Locke in die Stirn. An den Seiten werden die Haare in einer ausschwingenden Welle vom Gesicht weg- und im Nacken zusammengenommen. Sie fließen sodann in einzelnen Locken über die Schultern. In den Gesichtern erfasste der Schnitzer die plastischen Werte in ihrer Beziehung zwischen harten und weichen, auf- und abschwellenden Formen. Markant modellierte er stark hervortretende Jochbeine, eingefallene Wangenknochen sowie schmale Nasenrücken. Hochgezogene Augenbrauen stoßen an den Nasenwurzeln auf querliegende Kerbschnitte, kombiniert mit zwei darüber schräg nach außen verlaufenden Kerben. Die hohen Stirnpartien werden durch Querschnitte zerfurcht. Die flach geschnittenen Augen sind von schmalen Lidern gerahmt. Häufig markiert ein von den inneren Augenwinkeln kommender Schnitt den Übergang von der Augenhöhle zum Jochbeinknochen. Die Gesichter gehen in buschige, in mehrere Lockenstränge unterteilte Backenbärte über, die in sanften S-Schwüngen auslaufen.

Unter den breiten, gekerbten Oberlippenbärten öffnen sich leicht die nach unten gezogenen Münder. Tiefe Furchen zwischen Nasenflügeln und Mündern assoziieren grübelnde Gesichtsausdrücke.

Das bartlose Antlitz des Johannes aus der Apostelreihe verkörpert den jugendlichen, männlichen Typ (Abb. 51). Breite, glatte, nur gering modellierte Wangenflächen stehen den weiblichen Köpfen des Retabels nahe. Der schmale, flache Augenschnitt und die waagerechten, ohne Unterbrechung in einen langen Nasenrücken übergehenden Augenbrauen, die schmalen Lippen sowie das energisch vorgestreckte Kinn bieten ebenfalls Parallelen zu den Gesichtern der Marien. Kurz geschnittene Locken rahmen das Haupt des Lieblingsjüngers. Seine Miene strahlt jugendliche Ernsthaftigkeit aus. Trotz formaler Gleichheit ist die Gesichtspartie des Johannes aus der Maria-Ohnmachtgruppe rechts unter dem Kreuz plastischer ausgeformt (Abb. 26). Die über der Nasenwurzel zusammenstoßenden Augenbrauen unter der gekrausten Stirn, der halbgeöffnete Mund und die tiefen Furchen von den Nasenflügeln zum Mund spiegeln Schmerz und innere Erregung wieder.

Von diesen, zwar nach Grundtypus geschiedenen (Petrus trägt eine Tonsur, Paulus ist fast kahlköpfig und zwei Apostelköpfe sind in die Kapuzen ihrer Umhänge gehüllt), ansonsten sehr schematisch gestalteten Männerköpfen, heben sich die Gesichter der Reiter unter dem Kreuz nicht wesentlich ab (Abb. 40, 57). Haut und Knochenpartien sind plastischer durchmodelliert, die Bärte fallen länger herab oder sind bei dem Reiter rechts außen zu einem dicken, zum Körper zurückschwingenden Zopf geflochten. Eng anliegende Helme oder Hüte sitzen tief in der Stirn. Die von ihren Helmen fast gänzlich eingerahmten Gesichter der hinteren Söldnergruppe sind nur angedeutet (Abb. 41), so dass innerhalb des Reliefblocks eine Minderung des plastischen Werts von vorn nach hinten erfolgt.

Die Kopf- und Gesichtsformen der Schächer lassen sich in ihren Hauptmerkmalen anschließen, jedoch sind an ihnen auf Grund der Überfassung keine stilistischen Feinheiten mehr erkennbar (Abb. 58-59). Ähnlich verhält es sich mit den kleinen Köpfchen der vier Engel (60-63). Dick aufgerollte Locken umrahmen zarte Gesichter, zu deren hervorstechendsten Merkmalen spitze Nasen und zusammengepresste Münder zählen. Die Inkarnate vermitteln einen Eindruck von der

ehemaligen, die schnitzerischen Details weitgehend überdeckenden Ansichtigkeit aller Figuren.

Die weiblichen Köpfe sind durch breite, zum vorgeschobenen Kinn hin spitz auslaufende Formen charakterisiert (Abb. 26). Die Haaransätze liegen zurückgeschoben auf hohen Stirnen. Gewellte und am Scheitel mit leichtem Schwung zurückgenommene Haarsträhnen rahmen die Gesichter, deren stereotyper Schnitt, wie bereits erwähnt, weitgehend dem Antlitz des Johannes gleicht. Lediglich die Wangen sind als Kennzeichnung der Weiblichkeit etwas voller gerundet.

Die noch weitgehend von der aufgelegten Draperie bestimmte Körperauffassung der weiblichen und männlichen Figuren unterlag einer gleichwertigen Behandlung (Abb. 26, 40, 45-56). Trotz einer großen Vielfalt im Detail überwiegen gemeinsame Strukturen der zeitlos antikisierenden Kleidung: die Untergewänder sind am Hals V-förmig ausgeschnitten und in einer Falte vorgewölbt; oberhalb der Gürtel ziehen sie in zwei bis drei spitz verlaufenden Falten zusammen; zum Boden fallen sie in Röhrenfalten, die kurz über dem Sockel abbrechen. Die Manteltücher liegen mit breitem Kragen über den Schultern (außer bei Johannes d. Ev. in der Apostelreihe). Vor dem Körper sind die stoffreichen Mäntel entweder geöffnet und seitlich von angewinkelten Armen hochgerafft (Abb. 46, 48a u. 49a), oder liegen in breiten Bahnen auf (Abb. 45, 47, 50a, 52-53). In einigen Fällen verhüllen sie die Figuren fast vollständig (Abb. 54, 56 und Marien). Als Charakteristikum des Bildschnitzers dürfen die fein gewellten Faltenkaskaden gelten, die von den angewinkelten Armen oder Händen herabfallen, das Verschleifen der Manteltücher über den Sockeln (ausgenommen bei der Petrusfigur) sowie die fast durchgängig zu beobachtenden Schüsselfalten, die stets in runden Zügen beginnen und nach unten hin immer schwerer und spitzer auslaufen (besonders ausgeprägt: Abb. 46-47, 49a, c und 54 sowie Maria und Johannes der Ohnmachtgruppe). Sehr markant an einigen Skulpturen ist ein von der Hüfte ausgehender Faltenzug (Abb. 45-48a, 53-54 und 58), der im unteren Gewandbereich schräg verläuft und verschiedentlich mit plastisch aufgewölbten Falten auf dem Sockel aufstößt. Auf den Rückseiten der Skulpturen fallen die Mäntel in langen, kaum gegliederten Stoffbahnen herab (Abb. 48b, 49b und 50b). Nur in einigen Fällen unterbrechen tiefe Kerben, die vermutlich das Aufreißen des Holzes verhindern sollen, den gleichmäßigen Fluss.

Die plastischen Werte des gesamten Faltspiels drücken auf fühlbare Weise die Stofftextur der Gewandung aus. Im Bereich der Oberkörper schmiegt sich der dünne Stoff den Körperformen an und liegt an den seitlich herabfließenden Faltenkaskaden in dünnen Lagen übereinander. In den unteren Körperbereichen sinken die Faltenzüge immer schwerer ineinander und die tiefen Falten ergeben einen zunehmenden Kontrast zwischen Licht und Schatten. Doch gleichwohl dadurch eine gewisse plastische Note in der Gewandung anklingt, wird das Linienspiel der Falten weitgehend durch graphische Werte bestimmt. Die Gewandung liegt den Skulpturen auf und die faltenreiche Draperie umhüllt die Körper, statt mit ihnen zu verschmelzen. Dennoch gelang es dem Bildschnitzer, die unter der Stofffülle liegenden Körper in ihrer Bewegung sicht- und fühlbar zu machen. In den meisten Fällen drückt sich das leicht vorgestellte Spielbein augenscheinlich durch die Gewandung hindurch und die aus der Hüfte gedrehte, alles statuarische überwindende und in den Raum übergreifende Körperbewegung der Apostel ist erkennbar.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich an der Draperie der Engel beobachten (Abb. 60-63). Einerseits vollständig in kurvenreich fließende Mäntel gehüllt, die in tütenartigen Zipfeln über den Füßen enden, drückt sich andererseits auch bei ihnen die Körperform und Bewegung unter der Gewandung hindurch. Die Binnengliederung der Flügel weist eine schuppenartige Ornamentik über langen Federn auf.

3. 2. 2. Zuordnung des Kruzifixes zur Lübecker Kunst um 1450

Während alle Figuren und Reliefs in ihrem äußeren Erscheinungsbild so eng übereinstimmen, dass eine Händescheidung unter verschiedene Werkstattmitarbeiter nicht möglich ist, zeigt der Kruzifixus abweichende Stilformen (Abb. 21). Der kräftige, kompakte Körper hängt frontal an fast waagrecht ausgespannten Armen am Kreuz. Durch das Übereinanderschlagen der leicht angewinkelten Beine und das Vorstoßen des rechten Beins in den Raum, ergibt sich eine leichte Verschiebung des Körpers aus der Achse nach links. Der kräftige Brustkorb ist durch angespannte Brustmuskeln nach oben gezogen, die Bauchpartie mit der schmalen Taille dadurch gestrafft. Auf die Markierung der Rippen ist weitgehend verzichtet. Um die Hüften

liegt ein schmales Lendentuch, das über der Scham verknotet ist und mit einem markant gefältelten Zipfel auf der rechten Körperseite überschlägt. Der Kopf Christi ist auf die rechte Schulter gefallen. Die Todesqualen des Gekreuzigten spiegeln sich nur verhalten im Gesicht wieder. Die mit Tränensäcken unterlegten Augen sind halb geschlossen, die Augenbrauen über der Nase hochgezogen. Der leicht geöffnete Mund mit den dicken Lippen ist von einem gekräuselten Backen- und Schnauzbart eingefasst. Aus der großen Seitenwunde strömt mittels plastischer Modellierung im Kreidegrund das Blut hervor. Das Wundmal, wie auch die aufgemalten Blutstropfen an Gesicht und Schulter resultieren aus jüngerer Zeit und gehören nicht zum mittelalterlichen Befund.

Durch seine maßvolle Gestaltung – Gesicht und Körper drücken eher eine innere Gelassenheit aus, als dass sie den erlittenen Schmerz verkörpern – fügt sich der Kruzifixus perfekt in den Kreis der still versunkenen Trauergemeinde unter dem Kreuz. Doch bereits Steyaert machte 1974 darauf aufmerksam, dass die Christusfigur in stilistischer Hinsicht ein Werk der Spätgotik ist und erst kurz nach 1450 entstanden sein dürfte²¹⁰. Tatsächlich folgt der Kruzifixus, wie bereits weiter oben unter ikonographischen Gesichtspunkten dargelegt, auch in seiner Körperhaltung und Binnenform einem Schema, das engste Parallelen in den Kruzifixen der Aegidienkirche in Lübeck (Abb. 22)²¹¹ und dem Kruzifixus des Neukirchner Retabels (heute im Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte, Stiftung Schleswig-Hollsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf) aufweist. Neben der tektonischen Übereinstimmung findet sich in den norddeutschen Beispielen auch eine analoge Darstellung der Verknotung des Lendentuchs, einschließlich des überhängenden Faltenzipfels auf der rechten Körperseite. Da das Neukirchner Retabel auf 1450-1452 datiert wird²¹², ist die Möglichkeit geboten, für die Entstehung des Dortmunder Kruzifixes in etwa den gleichen Zeitraum in Anspruch zu nehmen. Über den Verbleib des ursprünglichen Kruzifixes des Passionsretabels ist nichts bekannt.

²¹⁰ Steyaert 1974, S. 135 u. Anm. 43.

²¹¹ Höhe ca. 175 cm, Vgl. BuKD Lübeck 1920, S. 516 mit Abb.

²¹² Hasse 1961, S. 198, Abb. 142 – Vgl. auch Anm. 136.

3. 2. 3 Beziehungen zur Kunst des André Beauneveu

Die Stilherkunft der übrigen schlanken, anmutigen Figuren mit ihren harmonischen Bewegungen und fein geschnittenen aristokratischen Gesichtszügen wurzelt in der französisch-burgundischen Hofkunst um 1400. Die überlebensgroßen steinernen Apostel und Evangelisten aus der Kirche Sainte-Croix in Bernay (Eure, Abb. 64)²¹³ oder der expressiver geformte hölzerne Apostel aus einer Privatsammlung in Schoten (Abb. 65)²¹⁴ werden ihre Entstehung dem gleichen künstlerischen Umfeld zu verdanken haben wie die Dortmunder Apostel. Hierfür sprechen, gleichwohl keine direkten Berührungspunkte zwischen den einzelnen Bildwerken bestehen, ihre identischen Standmotive und analogen Draperien ebenso, wie das allen innewohnende Ringen um eine Verschmelzung graphischer Eleganz der Figur mit plastischen Werten. Damit stehen sie in der Tradition des aus Valenciennes im Hennegau stammenden, seinerzeit hoch angesehenen Bildhauers und Miniaturisten André Beauneveu, der abwechselnd für den französischen Königshof, die burgundischen Herzöge sowie die adeligen und bürgerlichen Kreise in den Städten der burgundischen Niederlande arbeitete²¹⁵. Um 1384/1386 wurde Beauneveu von Herzog Jean de Berry zum Leiter der herzoglichen Bildhauer- und Malereiwerkstätten in Bourges berufen. Bis zu seinem Tod gegen 1401/1402 stattete er die herzoglichen Residenzen in Bourges und Mehun-sur-Yèvre mit zahlreichen Malereien und Bildwerken aus, die aber nur zu einem geringen Teil den Abriss der Schlösser überlebten. Gegen 1386 illuminierte er für den Herzog einen Psalter (Paris, BnF., Ms. fr. 13091) mit einem Zyklus sitzender Propheten und Apostel in Grisaille²¹⁶, deren Konzeption und Ausformung bereits die zeitgenössische Bildhauerei bis weit über die Grenzen Frankreichs hinaus nachhaltig beeinflusste²¹⁷.

²¹³ Nach Troescher befanden sich die 12 Apostel und vier Evangelisten ursprünglich an den Pfeilern der Abteikirche von Bec und fanden erst im Anschluss an die Profanierung jener Kirche im Langhaus, Querhaus und Hochchor der Kirche von Bernay ihre Aufstellung. Siehe Troescher 1940, 1, S. 72-73, u. 2, Abb. 173-187. Vgl. auch Béatrice de Chancel-Bardelot „Apôtre“ in: AK Paris 2004, S. 316-318, Kat. 197 zu einem Apostel aus der Abtei Notre-Dame von Bec.

²¹⁴ Bert Cardon in: AK Löwen 1993, S. 225-230, Kat. 74. Cardon datiert den 128 cm großen Apostel ans Ende des 14. Jahrhunderts und ordnet ihn stilistisch als „franko-flämisches“ Werk ein.

²¹⁵ Zu Leben und Werk des André Beauneveu siehe Troescher 1940, S. 19-64. - Paatz 1967, S. 33-34 u. H. P. Hilger „André Beauneveu, Bildhauer und Maler“ in: AK Köln 1978, 1, S. 43-49.

²¹⁶ Troescher 1940, S. 35-38, Abb. 35-58. - Meiss 1967, S. 135-140, Abb. 51-74. - Francis Avril in: AK Paris 1981, Kat. 296 mit Bibliographie u. Abb. - Fabienne Joubert „Psautier de Jean de Berry“ in: AK Paris 2004, S. 104, Kat. 42 mit Farbabb.

²¹⁷ So finden sich u. a. Einflüsse an den acht sitzenden Propheten in der Slg. des Brüsseler Musée Communal, die ehemals die Archivolten über dem Hauptportal des dortigen Rathauses schmückten, den sitzenden Propheten im Musée d’Ath und dem Frankfurter Liebighaus, sowie den Statuetten von

Auch in der Draperie der Dortmunder Skulpturen lassen sich zahlreiche Gestaltungselemente entdecken, die auf jene gemalten, auf steinernen Thronen sitzenden Figurenpaare zurückführen: etwa die modellierende Verbindung aus gerundeten Schüsselfalten und kurvig gewölbten glatten Flächen, der umgeschlagene breite Mantelkragen, das am Hals vorgekerbte Untergewand, die seitlich über den Arm in zahlreichen Falten hochgezogenen Mantelpartien sowie die Licht- und Schatten werfenden, tief in den Block einschneidenden und dann flach über den Sockeln auszipfelnden Faltenzüge in den unteren Körperbereichen. Neben letzteren, mehr graphischen Aspekten, wurden auch einzelne, realistisch anmutende Bewegungsmotive der Dortmunder Apostel bereits von Beauneveu in der Miniatur vorgeprägt. Sie sind augenfällig an den jeweils ins Profil gedrehten folgenden Figuren zu erkennen: Dortmund Apostel 11 (Abb. 55) – im Psalter seitenverkehrt Prophet Amos (fol. 23v, Abb. 66) und Dortmund Apostel 5 (Abb. 49 a) - im Psalter Prophet Hesekiel (fol. 27v, Abb.67)²¹⁸.

Neben diesem gemalten Zyklus werden dem Bildschnitzer der Dortmunder Skulptur vor allem in Stein gehauene Arbeiten Beauneveus als Inspirationsquelle gedient haben. Zu diesen vorbildhaften Werken dürfte der sogenannte steinerne Prophet A gehören (Bourges, Musée Jacques Coeur, Privatbesitz, Abb. 68), der einem Zyklus unterlebensgroßer Propheten entstammt, die mit hoher Wahrscheinlichkeit ehemals die Außenarchitektur der Sainte-Chapelle an der herzoglichen Residenz des Jean de Berry in Bourges zierten²¹⁹. Mit der sanft um den Körper herumführenden Manteldrapierung und den dazu im Kontrast schräg herabfallenden, über dem Sockel verschleifenden Röhrenfalten des Untergewands schließt dieser Prophet unmittelbar an die Figuren des herzoglichen Psalters (Paris, BnF., Ms. fr. 13091) an. Diese Drapierung könnte wiederum Anregungen für Skulpturen, etwa Apostel 9 (Abb. 53),

der Tumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom und den Statuetten der Marien- und Engelkapelle der Kölner Kartause. Vgl. R. Didier/J. Steyaert zu den Propheten vom Brüsseler Rathaus, von Ath und Frankfurt in: *Ak Köln 1978*, 1, S. 88 mit Abb. - Zum Saarwerden-Grabmal und der Engelkapelle vgl. Reiner Dieckhoff, *Die Engelkapelle und die Marienkapelle der Kölner Kartause*, in: *Die Kölner Kartause, um 1500*, Aufsatzbd., hrsg. v. W. Schäfke, Köln, 1991, S. 427-477, vor allem ab S. 438 ff.

²¹⁸ Die Folioangabe im Psalter folgt Meiss 1967, 1, Nr. 67 (Amos) u. Nr. 71 (Hesekiel).

²¹⁹ Die Entstehung der Prophetenfiguren für die seit 1391-1392 im Bau befindliche Sainte-Chapelle ist nicht urkundlich belegt. Enge stilistische Parallelen, speziell zwischen dem Propheten A zur Figur des Hesekiel (fol. 27v) im Psalter des Herzogs von Berry (Paris, BnF., Ms. fr. 13091) veranlassten jedoch Troescher, diese Figuren Beauneveu und seiner Werkstatt zuzuschreiben. Der Zyklus, von dem nur fünf in Kalkstein gehauene Statuen erhalten blieben, lässt die Mitarbeit von mehreren Bildschnitzern erkennen. Troescher 1940, S. 26, Abb. 12-16. – R. Palm „Propheten“, in: *AK Köln 1978*, 1, S. 55 mit Abb. des Propheten A.

des Dortmunder Passionsretabels geliefert haben. Die markanten Gesichtzüge des Propheten fanden samt der gewellten Barttracht (Abb. 69) eine spätere Entsprechung bei dem bekennenden Hauptmann der Dortmunder Reitergruppe (Abb. 70). Auch die Gewandung des vermutlich auf Entwürfen Beauneveus basierenden und durch einen Gehilfen gefertigten Propheten D aus dem gleichen Zyklus (Frankreich, Privatbesitz, Abb. 71) begegnet in Grundzügen an den Dortmunder Aposteln 9 und 1 (Abb. 72-45) wieder. Dabei steht die höhere schnitzerische Qualität der locker von den Schultern herabfallenden und quer über die Körper gezogenen Mäntel letzterer Figuren völlig außer Frage.

Eine weitere stilistische Verwandtschaft der Dortmunder Apostel offenbart sich an einem der sechs männlichen Torsi vom rechten Gewände des mittleren Portals auf der Westseite der Sainte-Chapelle in Bourges. Das Fragment gehörte wohl zu einem von Beauneveu und seiner Werkstatt geschaffenen Figurenzyklus, der ehemals die Wandpfeiler im Inneren der Kirche schmückte²²⁰. An dem Torso zeigt sich bereits der leicht in den Raum gedrehte Hüftschwung, der den Dortmunder Aposteln so eigen ist. Die Manteldrapierung zieht sich in den gleichen Schwüngen wie später in Dortmund über den kaum sichtbaren Körper, bevor der Stoff von dem angewinkelten Arm hochgerafft, in feinen Faltenkaskaden zu Boden fällt.

Dem Torso kann die Statue einer hl. Katharina von Alexandrien angeschlossen werden (Abb. 73), die Beauneveu für die Grabkapelle der Grafen von Flandern zwischen 1372-1373 an der Kirche Onze-Lieve Vrow in Kortrijk fertigte²²¹. Die Eleganz in Gewandung und Haltung dieser Frauenfigur lebt deutlich in den Passionsfiguren weiter. So ist beispielsweise an dem Dortmunder Apostel 6 (Abb. 74) die Drapierung des von der rechten Schulter herabfallenden und eng vor der Brust zum linken Arm herumführenden Mantels der Heiligen nachgebildet. Die Binnengliederung dieses Obergewandes setzt mit kleinen Ziehfalten ein und wölbt sich nach unten hin in schwungvollen Schüsselfalten vor. Trotz solcher motivischer Übereinstimmungen im Detail vermittelt aber die Draperie der Dortmunder Figuren einen unruhigeren Eindruck. Das kleinteiligere, graphische Faltenpiel mit seinen tieferen Licht- und Schattenzonen und die schmalere Körpersilhouetten der

²²⁰ Troescher 1940, S. 25-26, Abb. 11.

²²¹ Alabaster, 185 cm. Vgl. Troescher 1940, S. 17-25, Abb. 9-10. - R. Didier/J. Steyaert „Hl. Katharina“ in: AK Köln 1978, 1, S. 81, Abb. S. 80.

hölzernen Apostel weichen von dem monumentalen Erscheinungsbild der überlebensgroßen Alabasterstatue ab. Diesbezüglich blieb der Bildschnitzer der Dortmunder Skulpturen stärker den Formen einer klassischen Schönlinigkeit verhaftet, wie sie vor allem in den schlanken, in Grisaille gemalten Figuren des Jean d'Orléans auf dem Parament von Narbonne (Abb. 31)²²² oder in den Très Belles Heures de Notre-Dames des Herzogs von Berry begegnet²²³. Mit der bereits weiter oben erwähnten Kreuzabnahme von 1400 (Abb. 27)²²⁴ hat sich auch im bildhauerischen Bereich eine Variante erhalten, die mit ihren zartgliedrigen, überlängten Figuren auf diesbezügliche Quellen in der Pariser Kunst um 1400 schließen lässt. Die versunkene Haltung der in ihren Mantel eingehüllten und von Johannes beschützend umfassten Marienfigur nimmt ebenso wie die übrigen lebhaft agierenden Personen gleichsam das Figurenensemble im Retabel der Reinoldikirche vorweg. Ein weiterer Bogen lässt sich von der Pariser Maria-Johannesgruppe zu den entsprechenden Reliefs der Brügger Retabelproduktion, etwa in den Passionsretabeln von Bokel (Kat. 4, Abb. 75) und Neetze (Kat. 5, Abb. 32), spannen. Als verbindendes Zwischenglied könnte ein Werk wie die ehemalige Maria-Ohnmacht aus dem Retabel in Hakendover gedient haben (Abb. 76)²²⁵.

3. 2. 4 Verhältnis zu den steinernen Triforiumsaposteln von St. Martin in Halle und zu den Haller Sakramentshausreliefs

Ein ähnlich ambivalentes Verhältnis der Dortmunder Skulptur wie zur Katharina von Kortrijk ergibt sich zu den steinernen Aposteln aus dem Chortriforium der Wallfahrtskirche Sint Martin zu Halle, die teilweise in der jüngeren Forschung als engste Stilparallele betrachtet werden²²⁶. 1267 hatte die Gräfin Mathilda von Holland der etwa 15 km südlich von Brüssel gelegenen Kirche eine Kultstatue der schwarzen Madonna gestiftet²²⁷. Die vorhandene Marienkapelle genügte schon bald nicht mehr dem Ansturm der Pilger. Es erfolgte ein Kirchenneubau, der das gesamte 14.

²²² Vgl. Anm. 132.

²²³ Zur Handschrift Vgl. S. 83-85.

²²⁴ Vgl. Anm. 161.

²²⁵ Vgl. S. 76 u. 79.

²²⁶ Steyaert 1974, S. 126-134 u. ders. in: AK Gent 1994, S. 68 ordnet die Skulpturen dem Meister des Hakendover Retabels und dessen Werkstatt zu. Der in seiner Zuschreibung abweichende Artikel von Boudiaux 1998 gelangte mir erst kurz vor der Drucklegung zur Kenntnis und kann hier nur Erwähnung finden.

²²⁷ Steyaert 1974, S. 3.

Jahrhundert in Anspruch nahm und sich mit dem zwischen 1399 und 1409 errichteten Chor bis ins 15. Jahrhundert erstreckte²²⁸. 1409 weihte Pierre d'Ailly, Bischof von Chambrai, die neue Kirche²²⁹. Die lebensgroßen, an ihren Attributen identifizierbaren Apostelfiguren waren mit hoher Wahrscheinlichkeit zu diesem Zeitpunkt in eigens für sie ausgesparten Nischen der Chorpfeiler aufgestellt (Abb. 77-79)²³⁰. Bücher haltend und miteinander diskutierend schauen sie aus der Höhe des Triforiums in den Chor herab. Bereits Richard Hamann schied 1923 die Apostel in zwei Werkgruppen²³¹. Darauf basierend, ordnete die Forschung neun der großen 172 - 180 cm messenden Statuen (Abb. 77-78) der Hand jenes Bildhauers zu, der auch den figürlichen Schmuck des noch zu besprechenden Wandtabernakels aus dem Chorumgang fertigte²³². Die übrigen drei Apostel - Petrus, Paulus und Johannes (Abb. 79) – weichen in ihrer Formgebung ab. Obgleich sie nur eine Körpergröße von rund 155 cm und gedrungene Körperproportionen aufweisen²³³, sollen sie in der gleichen Werkstatt entstanden sein. Steyaert schreibt sie einem Assistenten des Hauptmeisters zu²³⁴. Auf den ersten Blick scheint eine starke innere Affinität zwischen diesem Figurenzyklus und den Aposteln des Dortmunder Schreins zu bestehen, die sich an zahlreichen Motiven der Gewandung beobachten lässt: die am Hals offenstehenden und breit umgeschlagenen Mantelkragen; die in ausschwingenden Faltenzügen quer oder diagonal verlaufenden Mantelbahnen im Kontrast zu den streng vertikal fallenden, kurz über dem Boden abbrechenden Röhrenfalten der Untergewänder; das seitliche Verschleifen der Mäntel am Boden in z. T. unmotiviert aufgewölbten Falten etc. Als Einzelmotiv kehrt der in großen Schlaufen auf der linken Körperseite herumführende und über den Arm gezogene Mantel der Haller Apostel Matthias und Simon (Abb. 78) am Apostel 5 (Abb. 49 a) in Dortmund wieder. Die Körperhaltung und Gewandung des Haller Philippus (Abb. 77) taucht spiegelverkehrt am Dortmunder Apostel 6 (Abb. 50 a) auf. Über das

²²⁸ Roggen/Vleeschouwer 1934, S. 149-151. - P. Kurmann „St. Martin in Halle“ in: AK Köln 1978,1, S. 78 u. Hörsch 1997, S. 51-52.

²²⁹ Roggen/Vleeschouwer 1934, S. 150 u. Steyaert 1974, S. 3.

²³⁰ Die Maße der Nischen betragen 182 cm in der Höhe und 50 cm in der Breite. Die tiefste Konsole misst 24 cm. Die Sandsteinfliguren sind jeweils aus einem Block gehauen. Vgl. dazu Roggen 1934, S. 151 u. Steyaert 1974, S. 129.

²³¹ Hamann 1923, S. 216-223.

²³² Die Maßangaben gehen auf Roggen/Vleeschouwer 1934, S. 152 zurück. Vgl. des weiteren Hamann 1923, S. 216 ff. u. Steyaert, 1974, S. 133.

²³³ Genaue Angaben bei Roggen/Vleeschouwer 1934, S. 152-153.

²³⁴ Steyaert 1974, S. 133. Er schlägt zugleich die Zuordnung der Figur des hl. Andreas an einen weiteren Werkstattmitarbeiter vor. – Zur älteren Forschung siehe Hamann 1934, S. 216-223. - Roggen/Vleeschouwer 1934, S. 161-163 vertraten als Einzige die Meinung, dass alle 12 Apostel vom gleichen Bildhauer gefertigt wurden.

Haupt des hölzernen Apostels 12 (Abb. 56) ist in analoger Form zum hl. Simon aus Halle (Abb. 78) das Manteltuch als Kapuze über den Kopf gezogen. Letztere Figur verfügt wiederum über die gleiche Arm- und Körperhaltung wie der bereits angeführte Dortmunder Apostel 5 (Abb. 49 a). Am deutlichsten treten die Parallelen zwischen den beiden Johannesfiguren zu Tage (Abb. 51 und 79), die sich in allen Details ihrer Körper- und Handhaltung einschließlich der Gewandung so eng entsprechen, dass von der Verarbeitung einer Vorlage ausgegangen werden muss. Doch gerade die Johannesfiguren offenbaren auch die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Zyklen. Der auf einem hohen Sockel stehende, und somit in der Größe den anderen Nischenfiguren angepasste Haller Johannes ist von kompakter, massiver Statur. Schwer lastet sein überdimensioniert großer Kopf auf dem gedrungenen Körper, die skulpturalen Kontraste des Gesichts sind betont und dicke, plastische Lockensträhnen umgeben sein Haupt. Der Dortmunder Johannes mit seinen glatten Gesichtszügen ist in seinen Proportionen gestreckt. Sein Körper lässt sich zwar unter der Stofffülle des Mantels erahnen, doch zeichnet er sich eher durch zartgliedrige Eleganz als durch realistisch wirkende Standfestigkeit aus. Die voneinander abweichenden plastischen Werte beider Figuren lassen sich in ihren wesentlichen Komponenten auch auf die anderen Figuren beider Apostelzyklen übertragen. Die Haller Apostel vermitteln mit ihren geschlossenen Umrisslinien, den eng am Körper angewinkelten Armen und der in großen Faltenzügen aufgelegten Gewandung eine blockhafte, voluminöse Plastizität. Sie erinnern bis hin zur Physiognomie ihrer breiten, bärtigen Gesichter an die Realistik Sluterscher Statuen, etwa jenen vom Mosesbrunnen im ehemaligen Kreuzgang der Kartause von Champmol bei Dijon²³⁵. Die Dortmunder Apostel mit ihren weit ausschwingenden, graphischen Faltengehängen, die den Figurenblock zum Raum hin öffnen, sind gänzlich den Prinzipien des „Höfischen Weichen Stils“ in der Weiterentwicklung der Beauneveu'schen Tradition verpflichtet. Bei dieser Charakterisierung muss allerdings die unterschiedliche Bestimmung der jeweiligen Apostelzyklen, deren gravierende Größenunterschiede und differenzierte Materialität beachtet werden. Ein Vergleich zwischen monumentalen, farbig gefassten Steinskulpturen und kleinen, holzsichtigen Statuetten bleibt immer suspekt und lässt sich in diesem konkreten Fall nur mit dem gering erhaltenen Denkmälerbestand im heutigen Belgien und den Niederlanden rechtfertigen.

²³⁵ Zu den Propheten siehe Prochno 2002, S. 215-218, Abb. 111-116.

Nicht von der Hand zu weisen ist die Tatsache, dass die Haller Bauskulptur generell eine starke Ausstrahlung auf die zeitgenössische Bildhauerei und Malerei ausübte. So sind den Untersuchungen von Irmgard Achter zu den zwischen 1430-1440 entstandenen Aposteln des Rheinberger Retabels (Kat. 10, Abb. 212-213) zahlreiche Hinweise auf enge Übereinstimmungen im Bereich der Bewegungs- und Gewandmotive zwischen jenem Figurenzyklus und dem Haller Apostelreigen zu verdanken²³⁶. Beispielhaft sei auf den Rheinberger Petrus verwiesen, der in enger Anlehnung an den Haller Johannes (Abb. 79) dessen Haltungsmotive im Kopf-, Schulter- und Armbereich aufgreift (Abb. 80). Der Kelch in der linken, angewinkelten Hand ist durch ein aufgeschlagenes Buch ersetzt, während der sich mehrfach überschlagende und herabfallende Mantelumschlag unter der Hand beibehalten ist. Achter geht davon aus: „... daß der Rheinberger Meister die Haller Apostel gekannt hat oder zumindest Vorlagen benutzte, die diesem Kreis entstammen“²³⁷. Es wäre nun ein merkwürdiger Zufall, wenn ausgerechnet die in Dortmund und Rheinberg erhaltenen Zyklen in alleiniger Abhängigkeit zu den Haller Figuren gestanden hätten. Vielmehr dürfen diese Befunde als Beleg für die enorme Strahlkraft der Haller Skulptur während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewertet werden. Die vorbildhafte Wirkung dieser Bauskulptur, die noch heute in ihrer überlieferten Geschlossenheit meisterlich den lokalen Zeitstil reflektiert²³⁸, resultiert nicht zuletzt aus der Tatsache, dass es sich in Halle um eine ganz besondere Kultstätte handelte. Der im europäischen Raum stark beachtete Chorneubau²³⁹ war der schwarzen Madonna geweiht. Als Wallfahrtstätte übte er eine enorme Anziehungskraft auf die Gläubigen, darunter auch die bildschaffenden Handwerker, aus. Während der gesamten Zeit des Kirchnerneubaus konzentrierten sich im Rahmen der Bauhütte zahlreiche Werkstätten vor Ort, was auf einen regen Austausch an Motiven und handwerklichen Fertigkeiten schließen lässt. Auch die Bildschnitzer der

²³⁶ Achter 1960, S. 228-231.

²³⁷ Zitiert nach Achter 1960, S. 230.

²³⁸ Neben den Chorpfeilerfiguren und dem steinernen Sakramentshaus im nördlichen Chorungang befindet sich am Türpfeiler des Südportals eine Madonna mit Kind, flankiert von zwei Engeln. Die linken Nischen der Vorhalle weisen die steinernen Statuen der Heiligen Drei Könige auf, die rechten Nischen sind ohne Bildschmuck. In den Tympanonzonen der Nord- und Westportale stehen Marienfiguren. Das kleine Südostportal zeigt eine Marienkrönung. Des Weiteren befinden sich zahlreiche figürlich gestaltete Konsolen und Zwickelreliefs im Chorungang. Die Skulpturen und Reliefs entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und wurden von verschiedenen anonymen Bildhauern gefertigt. Hamann 1923, S. 210 ff. mit zahlreichen Abb. - Geisler 1956, S. 152 ff. mit zahlreichen Abb. - R. Didier/J. Steyaert „Hl. Drei Könige“, „Stehende Maria mit Kind und musizierenden Engeln“ u. „Stehende Maria mit Kind“ in: AK Köln 1978, 1, S. 92-95 mit Abb. u. Bibliographie.

²³⁹ P. Kurmann „St. Martin in Halle“ in: AK Köln 1978, 1, S. 78.

Werkstätten in Flandern und Brabant werden die Haller Großplastik vor Ort studiert haben. Sicher verzeichneten sie interessante Motive und Kompositionsdetails in ihren Skizzenbüchern, eventuell erwarben sie Modellvorlagen. So lassen sich in den dreißiger Jahren Reflexe im Bereich der Tournai-Malerei ausmachen, etwa an dem um 1420/1430 in Grisaille gemalten Apostel Jakobus d. Ä. des Robert Campin von der Rückseite der heute im Prado in Madrid aufbewahrten Tafel mit dem Verlöbnis Mariens (Abb. 81). Die einer steinernen Statue nachempfundene monumentale Heiligenfigur ist in einer gemalten Nische aufgestellt. Sie zeigt in ihrer Körperhaltung und dem wiederum über den linken Arm hochgezogenen Mantelstoff weitgehende Parallelen zur Gestalt des Haller Simon (Abb. 78). Doch trotz dieser motivischen Übereinstimmungen wird man nicht dem Gedanken verfallen, Robert Campin oder den Meister der Rheinberger Statuetten als vorübergehende Mitarbeiter einer Haller Werkstatt zu betrachten. Beide Meister orientierten sich lediglich an älteren vorbildhaften Kompositionen und integrierten jene in unterschiedlicher Verformung in ihr eigenes Werk. In einem ähnlichen Verhältnis wird die Abhängigkeit des Schnitzers der Dortmunder Bildwerke zur Haller Triforiumsskulptur zu sehen sein. Der von Steyaert 1974 formulierten Zuordnung sowohl der Haller als auch der Dortmunder Apostel in das Oeuvre des sogenannten Hakendover-Meisters kann nicht Folge geleistet werden²⁴⁰. Statt dessen lassen sich die Analogien und Bezüge der Dortmunder Skulpturen zu den Haller Aposteln aus der Rezeption stilistischer und motivischer Vorgaben einer überragenden lokalen Bauhütte erklären, die von Halle ausgehend weit in die burgundischen Niederlande ausstrahlte und bis in die dreißiger/vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts hinein Bildschnitzer und Maler gleichermaßen inspirierte.

Auch das steinerne Sakramentshaus von Halle (Abb. 82) wird nur mit den Haller Triforiumsaposteln und nicht, wie von Didier und Steyaert vorgeschlagen, mit der Dortmunder Skulptur in einem Werkstattzusammenhang gestanden haben²⁴¹. Das im nördlichen Chorumgang von St. Martin in die untere Partie eines Stützpfilers zwischen der 3. und 4. Kapelle eingebaute Tabernakel ist formal betrachtet in zwei Partien gegliedert. Der untere Teil, durch vier Messingtüren verschlossen, dient der

²⁴⁰ Steyaert 1974, S. 128 ff.

²⁴¹ Ebd. S. 123-126. - R. Didier/J. Steyaert „Abendmahl, Relief am Sakramentshäuschen, Halle, St. Martin“ in: AK Köln 1978, 1, S. 94-95 mit Abb. Vgl. des weiteren Hamann 1923, 1, S. 217-219, der sich für eine Zuschreibung an den Hauptmeister der steinernen Triforiumsapostel aussprach.

Aufbewahrung der Eucharistie. Darüber verzieren vier szenische, 41 x 47 cm messende Reliefdarstellungen unter reich mit Maßwerk verzierten Arkaden den Tabernakel. Die linke Tür auf der Ostseite enthält in einer durchlaufend eingravierten Inschrift einen Verweis auf die drei Stifter und das Jahr der Stiftung: „...ghe daen yn yar ons heren MCCCC en IX heynderec van catten ende meyre en claes de clerc.“²⁴² Die kleinen bildlichen Darstellungen zeigen auf der Westseite die Fußwaschung und das Abendmahl, auf der Ostseite den Einzug in Jerusalem und Gethsemane. Während Erstere der Hand des Hauptmeisters zugeschrieben werden, sollen Letztere von einem Mitarbeiter der Werkstatt gefertigt worden sein. 14 kleine Apostelfiguren, ehemals auf Konsolen unter Baldachinen stehend, gingen verloren²⁴³. Auf den ersten Blick stehen die kleinen überfassten Figürchen in ihren Physiognomien und Kopfformen, ihren spezifischen Bart- und Haartrachten, sowie der ausschwingenden Faltenführung ihrer Gewänder den Dortmunder Figuren recht nah. Doch lässt sich auch diese Verwandtschaft eher mit dem Verweis auf das Hervorgehen aus einem gemeinsamen künstlerischen Umfeld erklären, als mit der Zuordnung in einen Werkstattbetrieb. Allein schon in konzeptioneller Hinsicht zeigen die kleinen, figurenreichen Szenen in ihren engen Nischen einen gänzlich anderen Reliefaufbau als die Dortmunder Gruppen. Sie sind von einer schrägen Grundlinie her in verschiedenen Schichten übereinander kreisförmig oder pyramidal in den Raum hinein entwickelt. Dabei ergibt sich in der Szene des Abendmahls von der rückseitig knieenden Judasfigur im Vordergrund über die in verschiedenen Ansichten und Überschneidungen gegebenen Apostel bis zur zentral aufragenden Figur Jesu im hinteren Mittelfeld ein starker Tiefenzug, dessen illusionistische Ausprägung durch den fast schon perspektivisch geformten runden Tisch Unterstützung findet. Dieser „...Wille zum Raumillusionismus...“, den bereits Hamann 1923 feststellte²⁴⁴, lässt sich nicht in den Dortmunder Reliefs erkennen. Wie bereits erwähnt, lagen perspektivische Fragen den Intentionen jenes Bildschnitzers, der versuchte, Gefühle und emotionale Stimmungen in ihrer inneren Dramatik zu erfassen, noch weitgehend fern. Desgleichen verhält es sich mit der Gestaltung von Genremotiven, die in

²⁴² Zitiert nach R. Didier/J. Steyaert „Abendmahl, Relief am Sakramentshäuschen, Halle, St. Martin“ in: AK Köln 1978, 1, S. 94.

²⁴³ Das Aussehen einer Bischofsstatuette ist durch die Fotografie eines alten Gipsabdrucks, der vor 1877 gefertigt wurde, überliefert. Die Aufnahme zeigt zugleich den Originalkopf des im Abendmahlrelief links von Jesus angeordneten Apostels, der im Zuge einer Restaurierung von 1886 erneuert wurde. Die zwei rechts von Jesus sitzenden Apostel fehlten zu jenem Zeitpunkt. Siehe R. Didier/J. Steyaert „Abendmahl, Relief am Sakramentshäuschen, Halle, St. Martin“ in: AK Köln 1978, 1, S. 94-95 mit Abb. u. Formatangabe.

²⁴⁴ Zitiert nach Hamann 1923, S. 218.

einigen Haller Reliefs anzutreffen sind, etwa bei dem Apostel im Abendmahl, der sein Messer am Tischtuch säubert oder jenem, der einen kräftigen Schluck aus dem mit beiden Händen zum Mund geführten Weinkrug nimmt. Die Wiedergabe der natürlichen Erscheinungswelt in ihrer realen, oft drastischen Form, die den Vorstellungswelten einer bürgerlichen Auftraggeberschicht in den Städten der burgundischen Niederlande entsprach, interessierte den Schnitzer der Dortmunder Skulpturen nicht. In seinen schönlinigen, von harmonischen Bewegungsflüssen geprägten Szenerien erfuhr selbst die grausame Realität unter dem Kreuz eine poesievolle Verklärung. Die Vorstellung, dass jener Schnitzer im Anschluss an die Haller Reliefs die Dortmunder Skulptur gefertigt haben könnte, ist abwegig, hätte er doch seine raumerschließenden und naturalistisch anmutenden Gestaltungsprinzipien wieder aufgeben müssen zu Gunsten traditioneller, am „Höfischen Stil“ orientierter, Kompositionsschemata. Dieser scheinbare Rückschritt im Konzeptionellen hätte dann im krassen Gegensatz zur hohen künstlerischen Qualität in der Ausführung des Dortmunder Werks gestanden, die Steyaert 1974 veranlasste, das Passionsretabel als stilistisches „Meisterwerk“ und Höhepunkt innerhalb des von ihm zusammengestellten Oeuvre des Hakendover Meisters zu werten²⁴⁵. Somit muss auch hier der vorgeschlagene Werkstattzusammenhang zwischen den steinernen Reliefs des Sakramentshauses und der hölzernen Passionsskulptur in Dortmund wieder in Frage gestellt werden. Man hat sich eher verschiedene Persönlichkeiten vorzustellen, die zeitweise dem gleichen künstlerischen Umfeld in Bourges, Paris und Brabant ausgesetzt waren, sich dann aber in verschiedene Richtungen hinein konzeptionell weiterentwickelten. Die Bildhauer der Sakramentshausreliefs werden, wie bereits Hamann in den zwanziger Jahren vorschlug²⁴⁶, in der Werkstatt des Meisters der Haller Chorapostel zu suchen sein.

²⁴⁵ Steyaert 1974, S. 135.

²⁴⁶ Vgl. Anm 241.

3. 2. 5 Beziehung zur Werkstatt des Meisters des Hakendover Retabels

Unter allen erhaltenen Skulpturenzyklen aus der flandrischen und brabantischen Produktion der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts weist der Hochaltaaraufsatz aus der belgischen Kirche van de Goddelijke Zaligmaker in Hakendover bei Tienen (Kat. 9, Abb. 83, 210-211) mit seinen hölzernen Statuetten des oberen Registers, insbesondere den Aposteln (Abb. 84-86), und einigen weiblichen Heiligenfiguren (Abb. 87) die engsten formalen und stilistischen Gemeinsamkeiten zum Dortmunder Retabel auf. Augenfällig parallel zur Dortmunder Skulptur ist an einigen Hakendover Aposteln die Modellierung der Kopfotypen sowie die Formgebung der Haar- und Barttrachten (besonders an Fig. 3, 4, 6, 7, 9 und 10, Abb. 84-86)²⁴⁷. Obwohl Letztere vermutlich zeitgenössische Modeerscheinungen reflektieren – ganz ähnliche Frisuren zeigen auch die steinernen Apostel am Haller Sakramentshaus – deuten schnitzerische Details eine gemeinsame Handschrift an. Sie ist erkennbar etwa an der schwungvoll aus dem Gesicht geführten Lockenkerbung, dem weit zurückliegenden Haaransatz und dem zur Locke gedrehten Haarstrang über der hohen Stirn. Diese stilistischen Merkmale sind für die männlichen Figuren um folgende, auch für die Dortmunder Apostel geltenden Kriterien zu ergänzen: hohe, plastisch vorgewölbte Jochbeine über eingefallenen Wangen; markante Linien von den Nasenlöchern zum Kinn; herabgezogene, halb geöffnete Münder und schmale, nur leicht eingeschnittene Augen unter buschigen, an der Nasenwurzel zusammengezogene Brauen. Bei den weiblichen Gestalten treten folgende stilistische Kennzeichen hinzu: scharf geschnittene Haaransätze, lange schmale Nasenrücken, zusammengezogene, schmallippige Münder und vorgereckte Kinnpartien.

Die Figuren in Hakendover sind statuarisch aufgebaut. Die fest in den Mantelstoff eingewickelten Arme verbleiben eng am Körper. Doch bereits in den Posen und Bewegungen einzelner Apostel und Frauengestalten (hl. Barbara) ist das Aufbrechen des Blocks und die bevorstehende Drehung der Silhouette in den Raum hinein deutlich spürbar. Beispielhaft sei auf den Apostel 10 (Abb. 89 links) verwiesen, der in seiner plastischen Entfaltung bei gleichbleibender Haltung und Gestik seine Entsprechung im Apostel 11 (Abb. 89 rechts) des Dortmunder Schreins findet. Analoge Tendenzen bieten auch der dritte Hakendover und zweite Dortmunder

²⁴⁷ Die Zählung der Apostel erfolgt nach Abb. 93-95 von links nach rechts.

Apostel (Abb. 90 links und rechts), bei denen sich die Entwicklung in dem alles statuarische überwindenden Hüftschwung der graziler gegebenen Dortmunder Figur offenbart. Die Draperie stimmt an beiden Skulpturen bis ins Detail überein und doch gelang dem Bildschnitzer erst an der Dortmunder Figur ein überzeugender Einklang zwischen Körper und Gewandung. In letzterer, ausgereifterer Komposition verrät sich die Meisterschaft eines Bildschnitzers, der mit der Fertigung der Figuren für das Hakendover Retabel noch am Beginn seines Schaffens stand.

Die zwölf Szenen zur Legende der Kirchengründung aus dem unteren Register des Hakendover Retabels weichen in ihrer formalen und stilistischen Ausführung deutlich von den Reliefgruppen des Passionsretabels ab. Die weiblichen Figuren in Hakendover besitzen steife, stilisierte Oberkörper und eingeschnürte Taillen, während die Dortmunder Frauen anmutige, weich gerundete Körperformen aufweisen (Abb. 88, 26). Der Reliefaufbau der meisten Hakendover Szenen verhaftet der Fläche. Räumlichkeit wird vorwiegend durch eine Übereinanderstaffelung gleichgroßer Skulpturen erzeugt (Abb. 91). Bestimmte Gestaltungsformen, etwa die Bildung einer raumhaltigen Schale, wie sie exzellent in allen Licht und Schattenzonen um die ohnmächtig zusammenbrechende Gottesmutter im Dortmunder Schrein gebildet ist, lagen den Bildschnitzern in Hakendover fern. Nur der konzeptionelle Aufbau der erste Szene auf der rechten Flügelseite mit der Lohnauszahlung an die zwölf Arbeiter zeigt diesbezügliche Ansätze (Abb. 92). In jenem Relief sind die Figuren in mehreren Schichten angeordnet. Die differenzierte Höhenstaffelung und Überschneidung der Figuren assoziiert eine gewisse Räumlichkeit. Die Ausformung einzelner männlicher Köpfe entspricht den Physiognomien der Apostelfiguren des oberen Hakendover Registers.

3. 2. 6 Überlegungen zur Lokalisierung der Werkstatt

Spätestens seit den Ausführungen von Didier und Steyaert im Ausstellungskatalog „Die Parler“ 1978 gilt das Hervorgehen des Hakendover und Dortmunder Retabels aus einer gemeinsamen Werkstatt, die ihren Notnamen ersterem Retabel verdankt,

für die Forschung als gesichert²⁴⁸. Doch die Zusammenführung beider Werke in ein gemeinsames Oeuvre sollte trotz der auch hier aufgezeigten stilistischen Beziehungen zwischen einzelnen Skulpturen nur als Möglichkeit und nicht als unumstößliches Faktum gewertet werden. Zu wenig blieb in Hakendover vom Originalzustand des Retabels erhalten, als dass absolute Aussagen getroffen werden können. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlitt das Retabel in Folge von Restaurierungen tiefe Eingriffe in seine Originalsubstanz. Den archivalischen Untersuchungen von Roger Marijnissen und Herman Van Liefferinge aus dem Jahre 1967²⁴⁹ ist zu entnehmen, dass zwischen 1853 und 1855 eine erste umfangreiche Restaurierung durch den in Tienen ansässigen Kunstschreiner Sondervorst erfolgte²⁵⁰. Jener nahm die Goldfassung am gesamten Retabel ab, verzierte das Gehäuse mit einem durchlaufenden neogotischen Kamm und erneuerte wohl in weiten Teilen das Maßwerk. Für letztere Arbeit galt er als besonders befähigt. Desweiteren brach Sondervorst die strenge horizontale Binnengliederung des Retabels auf, indem er die zentrale Christusfigur des oberen Registers rund 10 cm tiefer auf den Baldachin der unteren Kreuzigungsszenerie platzierte. Die Statuetten versetzte er auf die Flügel, die Reliefs ordnete er im Schrein zusammen. Inwieweit Sondervorst die Skulptur nur im üblichen Rahmen ergänzte oder gar neu fertigte, bleibt unklar. Einem Brief des damaligen Ortspfarrers D. van Aerschodt vom 6. Oktober 1853 lässt sich allerdings entnehmen, dass zum Zeitpunkt der Restaurierung nur noch ein Drittel des originalen Bestands erhalten war²⁵¹. Nach Marijnissen und Van Liefferinge erneuerte Sondervorst zum Teil die Apostelgestalten und Heiligenfiguren, während die Reliefgruppen nur Detailergänzungen erfuhren. So überschnittete Sondervorst möglicherweise die Köpfe des „Reliefs der Lohnauszahlung an die Arbeiter“ und passte sie in ihren Physiognomien den Aposteln an. Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit fertigte er die Gruppe des bekennenden Hauptmanns aus der Kreuzigungsszene, deren stilistisches Erscheinungsbild deutlich von den übrigen Reliefs abweicht²⁵².

²⁴⁸ R. Didier/J. Steyaert 1978, 1, S. 89-99 „Altar von Hakendover“, S. 91 „Ohnmacht der Maria vom Altar in Bokel“ und S. 96-97 „Kalvarienberg mit hll. Barbara und Katharina, sogenannter Gerber-Altar“.

²⁴⁹ Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 79-89.

²⁵⁰ Ebd. Die Kosten beliefen sich auf 2790 frs. Siehe dazu auch van Eeckhoudt 1995, S. 15-16, 53, 68 u. 73-74.

²⁵¹ Abgedruckt bei Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 80, Anm. 25.

²⁵² van Eeckhoudt 1995, S. 68.

Dieser neue Zustand des Retabels wurde in einem für das Brüsseler Musée d'Art Monumental (Cinquantenaire) um 1880 gefertigten Gipsabdruck festgehalten²⁵³. Eine zeitgenössische Fotografie jenes Abdrucks zeigt nicht nur die damals andersartige Zusammenstellung der Skulptur, sondern auch eine ältere Maria-Ohnmachtgruppe, die wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1894 und 1896 abhanden kam (Abb. 76)²⁵⁴.

Im Zuge einer zweiten, der Bestandssicherung dienenden Restaurierung durch den Löwener Bildhauer Van Uytvanck in der Zeit von 1919-1922 wurde der vermutete Originalzustand in seiner bis heute überlieferten Form geschaffen. Desweiteren wurde eine neue Maria-Ohnmacht-Gruppe, ein neuer Kruzifixus sowie die Statuette des hl. Benedikt geschnitzt und eingesetzt²⁵⁵. Diese Maßnahmen erfolgten ohne Kenntnis des archivalischen Schriftguts der ein halbes Jahrhundert zuvor durchgeführten Restaurierung und ohne Hinzuziehung des noch existierenden Gipsabdrucks²⁵⁶.

Trotz Verankerung im Schrein fielen im Jahr 1978 etwa zwei Drittel aller Skulpturen einem Raub zum Opfer, darunter neun Apostel (Nr. 1, 4-8 und 10-12), drei männliche Heilige (Dionysius, Bischof Denis, Johannes der Täufer), vier weibliche Heilige (Agnes, Barbara, Maria Magdalena, Apollonia), die zwei Gruppen unter dem Kreuz sowie fünf Reliefs zur Geschichte der Kirchenlegende (Nr. 4, 6-8 und 10)²⁵⁷. Bis 1990 wurden alle entwendeten Teile nach den Gipsabgüssen von 1880 in farbigem Kunstholz kopiert und wieder in das Retabel eingebaut. Nach erfolgter Rückgabe dreier entwendeter Reliefs im Jahr 1991 und deren Restaurierung in der Holzwerkstatt des Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brüssel kehrten sie 2003 an ihren ursprünglichen Platz im Retabel zurück²⁵⁸. Heute ist das Retabel durch Verglasung gesichert.

²⁵³ Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 80-81.

²⁵⁴ Ebd., S. 81. Fotografie von 1880-1890, S. 82, Abb. 73.

²⁵⁵ Ebd., S. 82 u. Van Eeckhoudt 1995, S. 15, 18, 53, 68 u. 73-76.

²⁵⁶ Der im Anschluss an die Restaurierungen von R. Maere, *Le rétable d'Haekendover*, in: *Annales de l'academie royale d'archéologie de Belgique*, LXVIII, 6e série, XVIII, S. 70-97 vorgelegte Bericht geht an keiner Stelle auf das Archivgut ein. Siehe Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 83.

²⁵⁷ van Eeckhoudt 1995, S. 73 u. 76 u. S. 82. Zur Identifizierung der Reliefs vgl. Kat. 9.

²⁵⁸ Siehe dazu: <http://www.kikirpa.be/>. Letzter Zugriff am 29.08.2005.

Da im Verlauf beider Restaurierungsmaßnahmen eine gründliche Fixierung des jeweiligen Altbestands am Retabel unterblieb und auf Grund des Diebstahls in den siebziger Jahren nicht mehr nachvollzogen werden kann, welche der Skulpturen in den ersten Kampagnen überarbeitet oder gar neu geschnitzt wurden, müssen alle stilistischen Zuschreibungen mit äußerster Vorsicht gewertet werden. Als gesichert darf jedoch gelten, dass die ursprüngliche Fertigung der Skulptur des Retabels von Hakendover auf mehrere Personen zurückgeht. In der Forschungsliteratur wird die Beteiligung von fünf bis sieben Bildschnitzern in Erwägung gezogen²⁵⁹. Diese Mitarbeiterzahl erscheint ungewöhnlich hoch, bedenkt man, dass üblicherweise eine Werkstatt aus je einem Meister und Gesellen sowie ein bis zwei Lehrlingen bestand. Will man hierfür, und für den ersichtlichen Stilpluralismus innerhalb des Retabels eine Erklärung finden, muss man auf hypothetische Erklärungsmodelle zugreifen. Es könnte sich einerseits um eine gut florierende Werkstatt gehandelt haben, die bei entsprechender Auftragslage um Mitarbeiter in Lohnarbeit ergänzt wurde²⁶⁰. Andererseits bestünde die Möglichkeit, dass das heutige Retabel aus der Skulptur zweier ehemaliger Altaraufsätze besteht, die erst im Verlauf der Jahrhunderte in Verbund zueinander gelangten²⁶¹. Bezüglich ersterer These sollte beachtet werden, dass in einem derart großen Werkstattunternehmen nicht zwangsläufig die qualitativsten Stücke vom Meister persönlich gefertigt sein müssen²⁶². Nach heutiger Kenntnis war jener vor allem mit administrativen Aufgaben beschäftigt, die von der „Kundenbetreuung“, über die Erarbeitung der Bildprogramme, die Bereitstellung eigener Entwürfe und Vorlagen bis hin zur Überwachung der Arbeitsabläufe und dem Vertrieb der auf Vorrat für den Markt geschaffenen Werke reichte. Darüber hinaus hatte er die Zusammenarbeit mit den Schreibern und Ornamentstechern für die Fertigung der Retabelkästen und deren Bestückung durch entsprechende Maßwerke zu organisieren sowie für die abschließende Vergoldung und farbliche Polychromierung von Skulptur und Schrein durch entsprechende Fassmaler zu sorgen. Folglich sollte davon ausgegangen werden, dass das größte zusammenhängende Konvolut nicht der Meister, sondern ein befähigter, in der

²⁵⁹ Geißler 1956, S. 148. - Steyaert, 1974, S. 114-116 u. R. Didier/J. Steyaert „Altar in Hakendover“ in: AK Köln 1978, 1, S. 90.

²⁶⁰ Allg. zur Situation der Werkstätten u. der Mitarbeiterzahl vgl. Blockmann 1994, S. 46 u. Welzel 1997, S.143-144.

²⁶¹ van Eeckhoudt 1995, S. 15, 40, 77.

²⁶² Über die Zuordnung der Statuetten und Reliefs an den führenden Werkstattmeister siehe Steyaert 1974, S. 114, Anm. 5. u. R. Didier/J. Steyaert „Altar in Hakendover“ in: AK Köln 1978, 1, S. 90.

Werkstatt ausgebildeter Geselle fertigte, der allerdings eng nach den Vorgaben und Modellen des Meisters schnitzte.

Für die von Luc van Eeckhoudt 1995 erstmals zur Diskussion gestellte zweite Variante spricht in erster Linie die eigenwillige Gesamtkonzeption des Retabels²⁶³. An keinem anderen erhaltenen Altaraufsatz begegnet die Übereinanderstaffelung der Skulptur in zwei Registern. Gerade die Einzigigkeit unter hohen, meist mehrstöckigen Maßwerkaufbauten gilt als generelles Wesensmerkmal des flandrischen und brabantischen Retabelbaus während der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. In der Forschungsliteratur wurde die Doppelzügigkeit des Retabels in Hakendover stets mit Verweis auf die Verbildlichung der Legende und somit spezifische Auftraggeberwünsche erklärt. Ikonographisch besteht aber durchaus auch die Möglichkeit, dass es sich um ehemals zwei Retabel in der typischen Kompositionsform mit überhöhtem Zentrum gehandelt haben könnte. Der eine Altaraufsatz hätte dann die zwölf Reliefs enthalten und im Zentrum möglicherweise die fehlende Hauptszene der Gründungslegende gezeigt²⁶⁴. Im Auszug darüber hätte die Statuette des segnenden Heilands ihre ikonographische Entsprechung gefunden. Das zweite Retabel müsste man sich bestückt mit den Heiligen und Aposteln in der heutigen Zusammenstellung denken, gruppiert um die Kreuzigung im erhöhten Mittelteil. Für die Entstehung beider Retabel kämen verschiedene Werkstätten in Frage, wodurch die Stilvielfalt Erklärung fände. Da der heutige Retabelkasten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts datiert, wäre eine Zusammenfügung aller Skulpturen zu diesem späten Zeitpunkt - vielleicht in Folge eines Kirchenbrands – denkbar. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurden die Gemälde auf den Kastenaußenflügeln beigefügt (Abb. 211)²⁶⁵.

Die Vorstellung von der Existenz zweier ehemaliger Retabel, bietet zudem wichtige Anhaltspunkte für die Deutung der stilistischen Kongruenz zwischen einigen Statuetten in Hakendover und Dortmund, bei gleichzeitiger Divergenz der Reliefs beider Werke. So könnten die Apostelzyklen aus einer Werkstatt hervorgegangen sein, die vielleicht auf die Fertigung derartiger Bildfolgen spezialisiert war. Deren Niederlassung wäre sowohl in Brabant als auch in Flandern denkbar. Erinnerung sei

²⁶³ van Eeckhoudt 1995, S. 15, 40, 77.

²⁶⁴ Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 88. In jener Szene führt ein Engel am dreizehnten Tag nach dem Dreikönigsfest die drei Jungfrauen zu jenem Ort, an dem die Kirche letztlich gebaut wurde. Der von Gott erwählte Bauplatz war von einem seidenen Faden umspinnen und mitten im Winter ergrünt.

²⁶⁵ van Eeckhoudt 1995, S. 15, 73, 77

einerseits an die Verarbeitung des von Halle ausstrahlenden überregionalen Figurenstils im Oeuvre beider Werke, andererseits an die verloren gegangene Maria-Ohnmachtgruppe des Hakendover Retabels (Abb. 76), die sich eng den gleichnamigen Gruppen einiger Brügger Passionsretabel (Bokel, Neetze, Kat. 4 u. 5, Abb. 75, 32) aber auch der Frauengruppe des Dortmunder Schreins (Abb. 26) anschließen lässt. Die Reliefs der Gründungslegende wiederum müssten einer Werkstatt zugeordnet werden, die eng mit dem lokalen literarischen und theologischen Gedankengut vertraut war. Hier ist am ehesten an eine nahe gelegene Brüsseler Werkstatt zu denken, zumal für die dreißiger und vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts eine rege bildhauerische Tätigkeit in jener Stadt bezeugt ist.

Bevor jedoch nicht schriftliche Befunde die hier vorgetragenen Thesen in irgendeiner Form absichern können, müssen sie in den hypothetischen Bereich verwiesen werden. Als Fazit bleibt allein der Verweis auf die stilistische Nähe der Dortmunder Statuetten zu einigen Hakendover Aposteln, die allerdings nicht originär, sondern bis auf drei Figuren nur als Abguss einer Kopie des 19. Jahrhunderts zur Verfügung stehen.

4. Die Tafelgemälde

4.1 Das Bildprogramm

Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird das Retabel des Hochaltars auf seinen verlorenen Außenflügeln die Legende des Dortmunder Stadtpatrons oder dessen Abbild zusammen mit weiteren Heiligenfiguren gezeigt haben. Das Innere des Retabels blieb christologischen und marianischen Darstellungen vorbehalten. Im Mittelpunkt des Schreins, gleichsam als Kulminationspunkt der gesamten epischen Darstellung, ist die Kreuzigung Christi angeordnet (Abb. 1-3). Von diesem zentralen Thema ausgehend, verknüpfen sich die auf den Innenflügeln gemalten Begebenheiten aus der Kindheit Jesu als Bestandteil des Marienlebens mit Szenen der Passion, die nach dem Opfertod zur erlösenden Aufnahme des Gottessohnes in den Himmel und der anschließenden Kirchengründung auf Erden führen (Abb. 5-6). Die szenische Anordnung der gemalten Heilsereignisse in zwei Registern verläuft zunächst in einem von links nach rechts über die geschnitzte Mitte hinweggreifendem Rhythmus, bricht dann auf der rechten Flügelseite um und führt die Passionsfolge in der dortigen

unteren Reihe in Leserichtung fort. Erst dann kehrt die Erzählung auf den linken Innenflügel zurück und schildert im untersten Register die nachösterlichen Begebenheiten. Dieser versetzte Erzählrhythmus erklärt sich aus der Unterteilung in eine dem Marienleben vorbehaltene Seite links und einer der Passion Christi gewidmeten Seite rechts.

Die Passionsszenen weisen einige bemerkenswerte Akzentuierungen auf und weichen damit vom üblichen Repertoire derartiger Zyklen ab. So werden verschiedene, sonst selten derart aneinander gereihte Details der Passion, wie die Geißelung, Verspottung, Dornenkrönung und Kreuzannagelung in aller Ausführlichkeit gezeigt, während eine grundlegende, fast nie in zyklischen Passionsdarstellungen fehlende Begebenheit, wie die Kreuztragung, nicht vorhanden ist. Die einzelnen Bildsequenzen bleiben dabei nicht auf sich selbst bezogen, sondern offenbaren immer wieder zahlreiche Bezüge zu Heilsdarstellungen auf der linken Flügelinnenseite, die Rolle des geopferten Sohnes betonend. So führt beispielsweise die Abschied nehmende Versunkenheit der Muttergottes im Grablegungsbild auf die kontemplativ versunkene, das kommende Leid schauende Maria der Geburtsszenarie zurück. Bereits dort wird ihr Sohn auf weißem Linnen ehrfürchtig präsentiert, wie später das Kind im Tempel und noch später der vom Kreuz abgenommene Leichnam durch Joseph von Arimathia und Nikodemus. Das betonte Vorzeigen der Wundmale in letzterem Bild nimmt dabei durch den Verweis auf den zentralen Messgedanken der Wandlung unmittelbaren Bezug zur Kreuzigung, die einem kirchlichen Innenraum eingestellt ist, aber auch zur Darbietung des Kindes im Tempel, wo Simeon als Erster Christus erkennt, während sein Begleiter mittels der Hostienpyxis vorab auf die Eucharistie verweist.

Unter den Stationen des Lebens Mariae findet nicht nur die Kindheitsgeschichte ihres Sohnes Verbildlichung, zugleich band der Tafelmaler auch die Geschehnisse von Himmelfahrt und Pfingsten dieser Abfolge ein. Er gedachte damit in jenen Szenen der Funktion Mariens als mater apostolorum und der Gleichsetzung Maria - Ecclesia. Die außergewöhnliche Präsenz der Gottesmutter in allen Szenen gipfelt am Ende des Zyklus in der Verbildlichung ihres Todes und ihrer Inthronisation. In der Rolle der Himmelskönigin, vorweggenommen bereits in der Szene der Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige, ist sie nicht nur „Herrin“ der Kirche, sondern

zugleich auch „Mittlerin“ zwischen den Gläubigen und ihrem göttlichen Sohn. Das Herrschaftsmotiv erfährt nachhaltige Betonung durch die Beifügung individueller Königsattribute wie das der vom Kreuz überragten Weltkugel, die zwischen Maria und Christus auf der Thronbank liegt. Ihre Privilegierung als Fürbitterin erklärt sich aus den tiefen Schmerzen, die sie unter dem Kreuz erlitt, als sich ihr Sohn in seiner Leibwirklichkeit opferte. Jenes Leid wird auch in den Passionsszenen der Kreuzabnahme und Grablegung thematisiert, indem dort Maria in eindringlicher Weise Abschied von ihrem verstorbenen Sohn nimmt.

In allen Szenen ist die Gottesmutter in einen tiefblauen, fast schwarzen Mantel gehüllt, der in seiner dunklen Farbigkeit an die italienischen Trecento-Madonnen eines Duccio oder Giotto²⁶⁶ erinnert, und ihr kommendes Leid bereits in der Verkündigungsszene visualisiert. Die Farben ihrer Umgebung sind hingegen derart aufgehellt, dass ein vom Goldgrund ausgehendes Strahlen die Szenerien durchdringt und von innen heraus aufleuchten lässt. Fast scheint es, als wäre die Verherrlichung Mariens das eigentliche Thema des Retabels. Diese starke Hervorhebung der Gottesmutter findet möglicherweise darin Begründung, dass Maria als Mitpatronin des Dortmunder Hochaltars angesehen wurde.

4. 2 Komposition, Ikonographie und Stil des linken Flügels

4. 2. 1 Verkündigung

Der Marienzyklus auf dem linken Innenflügel setzt mit der Verkündigungsszene ein (Abb. 93). Der Betrachter blickt in einen nach zwei Seiten hin geöffneten Raum, der scheinbar überdeckt einer Vorhalle eingestellt ist. In dem kleinen Gemach sitzt Maria im blauen, gelbgrün gefütterten Mantel vor einem Lesepult mit geöffnetem Buch. Die Hände in einer Geste der Ehrfurcht und scheuen Abwehr vor der Brust erhoben, neigt sie ihr Haupt dem von links nahendem Erzengel zu. Jener ist in Albe und Pluviale gewandet, im gelockten Haar trägt er ein Diadem. Seine mit Pfauenaugen geschmückten Flügel ragen bis unter die Decke empor. Gabriel kniet ehrerbietig vor

²⁶⁶ Beispielhaft sei auf die Ruccellai-Madonna des Duccio di Buoninsegna, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz 1285, Weber 1997, S. 15, Farbabb. u. die sog. Ognissanti-Madonna des Giotto di Bondone, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz zwischen 1305-1310 verwiesen. Suckale/Weninger 1999, S. 43, Farbabb.

Maria nieder. Aus seiner erhobenen Hand entfaltet sich ein Spruchband mit dem Gruß: „Ave gracia plena dominus tecum“. Die Botschaft des Engels wird durch die von Gottvater ausgesandten Lichtstrahlen versinnbildlicht. Sie fallen aus einer kleinen Wolke über dem Dach der Halle auf Maria herab und führen die Taube des Hl. Geistes herbei. Maria stimmt nach Lk 1, 38 - „Siehe ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast“ - mit gesenkten Lidern dem himmlischen Heilsplan zu. Ihre schlichte Kleidung verweist auf ihren Status als demütige Magd. Zugleich aber hebt ihr erhöhter Sitz und der mit Rosen verzierte Nimbus ihre einzigartige Stellung als erwählte Jungfrau hervor.

Obwohl die Szene einer imaginären Architektur eingebunden ist, sind Ansätze einer in die Tiefe führenden Raumgestaltung erkennbar. Die Bildfläche wird durch zwei miteinander verbundene Gebäudeteile – Vorhalle und Mariengemach - gegliedert, deren Gegenläufigkeit im Inneren durch die konträre Ausrichtung der gefliesten Fußböden unterstrichen ist. Beide Gebäudeteile zeigen unterschiedliche Ausdehnungen in der Bildfläche und Raumtiefe. Während die rechte Fassade mehr als die Hälfte der vorderen Bildfläche ausfüllt und somit das Mariengemach als Hauptraum kennzeichnet, verengt sich jenes im Hintergrund und assoziiert eine Einstellung in die Vorhalle. Hingegen füllt die Fassade der Vorhalle kaum ein Drittel der vorderen Bildfläche aus. Sie gewinnt jedoch in der Bildtiefe an Ausdehnung, vor allem mittels der Ausweitung der Fliesen bis unter das Gemach der Gottesmutter.

Die Erfassung einer realen Architektur lag dem Tafelmaler fern. Er versuchte mittels einer symbolhaften Architektursprache, heilsgeschichtliche Zusammenhänge aufzuzeigen. Das romanische Gemach der Gottesmutter verweist auf das Judentum, die gotische Vorhalle dient als Sinnbild der neuen christlichen Zeit. „Maria, die Erwählte, vom Heiligen Geist Überschattete, steht am Übergang vom Alten zum Neuen Testament.“²⁶⁷ Mit der Annahme der Verkündigungsbotschaft vollzog sich in ihrer Person die heilsgeschichtliche Einheit. Die Abgrenzung ihres Gemachs bei gleichzeitiger Einstellung in einen neuen, räumlichen Zusammenhang veranschaulicht diesen Gedanken. Der mittleren Säule kommt hierbei besondere Bedeutung zu. Sie verbindet einerseits als tragendes Element beide Gebäudeteile, andererseits unterteilt sie die Standorte der handelnden Personen. Hand- und

²⁶⁷ Zitiert nach Schiller, 1, 1966, S. 60.

Kniestellung des Engels werden durch sie genau begrenzt. Allein dessen Spruchband mit der Verkündigungsbotschaft reicht in das Gemach der Jungfrau hinüber. Auf Marias Reinheit und die unbefleckte Empfängnis deutet die Vase mit den weißen Lilien hin. Sie steht in einem der Architektur vorgelagerten blühenden Garten, der als Hinweis auf das Paradies verstanden werden kann.

Vom biblischen Text (Lk 1,26-38) ausgehend, wählte der Tafelmaler des Dortmunder Retabels eine Kompositionsform, deren künstlerische Quellen vor allem in der französischen Buchmalerei um 1400 lagen. Die Ikonographie der Szene, ihre Kleinteiligkeit sowie die Noblesse der grazilen Figuren, verweisen besonders auf zwei Miniaturen einer 1413 im Inventar des Herzogs von Berry als *Très Belles Heures de Notre Dame* verzeichneten Handschrift²⁶⁸. Da Teile der ursprünglichen Handschrift für den Tafelmaler von Bedeutung waren, soll deren komplizierte Entstehungsgeschichte mit den seit ihrer Erstpublizierung durch Paul Durrieu und Hulin de Loo kontrovers in der Forschung diskutierten Ausmalungskampagnen, kurz umrissen werden. In Anlehnung an Hulin de Loo plädieren Erwin Panofsky, Millard Meiss, Maurits Smeyers, Charles Sterling und Anne van Buren für eine erste Illuminierungsphase noch im 14. Jahrhundert, genauer: in dem Jahrzehnt zwischen 1380-1390²⁶⁹. Dagegen setzt Eberhard König in Bezug auf Paul Durrieu den Beginn der Illuminierung erst 1404 an, mit Verweis auf das dem Kalender der Handschrift in jenem Jahr eingefügte Sterbedatum des herzoglichen Bruders Philipp des Kühnen²⁷⁰. Weitgehender Konsens innerhalb der Forschung herrscht bezüglich der Zuschreibung der frühen Pariser Miniaturen an den Meister des Paraments von Narbonne sowie der Identifizierung jenes Künstlers mit der urkundlich gesicherten Person des Tafelmalers Jean d'Orléans²⁷¹, der mit seiner Werkstatt zahlreiche Hauptminiaturen schuf oder als Unterzeichnung anlegte²⁷². Strittig bleibt der Fortgang der Illuminierung. König, der Verfasser des Kommentars zum Faksimile der *Très Belles Heures de Notre Dame*, geht davon aus, dass nach dem Tod des Jean d'Orléans (vermutlich

²⁶⁸ Die Identifizierung erfolgte durch Graf Paul Durrieu 1910, S. 30-51 u. 246-279.

²⁶⁹ Hulin de Loo 1911, S. 4. - Panofsky 1958, S. 45-46. - Meiss 1967, S. 112-113 u. 134. - Sterling 1987, S. 244. - van Buren 1996, S. 59-62.

²⁷⁰ König 1992, S. 13-28 u. König 1995, S. 41-48.

²⁷¹ Jean d'Orléans stand in den Diensten der französischen Könige Jean II. le Bon, Charles V. und Charles VI. Der urkundlich gesicherte Zeitraum seiner Tätigkeit erstreckt sich zwischen 1361 und 1407. Vgl. dazu sowie zur Identifizierung des Künstlers Henri Bouchot (Hrsg.) in: *Les primitifs français*, AK Paris 1904, Nr. 3. - Hulin de Loo 1911, S. 16. - Meiss 1967, S. 132-133. - Sterling 1987, S. 232-233. - König 1992, S. 62-64, 74-75 u. 93-9. - van Buren 1996, S. 79-81.

²⁷² Eine Auflistung der einzelnen Illuminierungskampagnen findet sich bei Meiss 1967, S. 134 u. van Buren 1996, S. 200-201.

kurz nach 1407) zwei aus dem Norden kommende und nur vorübergehend in Paris weilende Tafelmaler - der Meister des Heiligen Geistes und der Meister des Johannes des Täufers²⁷³ - die weitere Ausmalung fortsetzten²⁷⁴, bevor die Brüder Limburg diesen Teil des Codex durch zwei Miniaturen vervollständigten²⁷⁵. Für van Buren – Autorin des Kommentars zum Faksimile des Turin-Mailänder Stundenbuchs - ergibt sich ab 1392 eine längere Arbeitspause an den Très Belles Heures de Notre Dame. Den Beginn der zweiten Ausmalungsphase durch die Werkstatt der aus Nijmegen stammenden Brüder Herman und Willem Maelwael setzt sie für 1398 an²⁷⁶, zwischen 1404/1405 sieht sie deren Großneffen und Enkel Herman und Jean Limburg, vermutlich im zeitlichen Nebeneinander mit dem Heiliggeist-Meister, an der Handschrift wirken²⁷⁷. Das Jahr 1409 gilt in der Forschung übereinstimmend als post quem für die Ausmalung des ersten Handschriftenteils, da in jenem Jahr bereits einige Miniaturen durch den Pseudo-Jacquemart in den Grandes Heures des Herzogs von Berry (Paris, BnF., lat. 919) kopiert wurden²⁷⁸.

Um 1412/1413 verlor der Herzog von Berry das Interesse an seinen Très Belles Heures de Notre Dame und überließ das unvollständig ausgeschmückte Manuskript seinem Schatzbewahrer und Bibliothekar Robinet d'Estampes. Ob noch der Herzog die Aufteilung der Lagen angeordnet hatte oder jenen Akt erst Robinet vollzog, sei hier dahingestellt²⁷⁹. Überliefert ist, dass Robinet den abgetrennten und vollständig illuminierten Teil in eigenem Besitz behielt. Dieser Band, über die Nachfahren von Robinet's Schwiegertochter Marguerite de Beauvillier in die Hände der Familie Rothschild gelangt, wird heute in der Pariser Bibliothèque nationale de France als Ms. n. a. lat. 3093 verwahrt²⁸⁰.

²⁷³ Meiss 1967, S. 247-252 führte den Namen in die Literatur ein. Dieser wurde von König, 1992, S. 71 u. 74 übernommen.

²⁷⁴ Meiss 1967, S. 252 setzt den Beginn der Tätigkeit des Meisters des Johannes des Täufers bereits um 1405 an. König 1992, S. 74-75 verschob den Arbeitsbeginn auf 1407.

²⁷⁵ König 1992, S. 70 u. 72

²⁷⁶ van Buren 1996, S. 89-94 u. 200.

²⁷⁷ Ebd., S. 94-95 u. 200.

²⁷⁸ Es handelt sich um die Hochzeit von Kana, Paris, p. 68, das Totenoffizium, Paris, p. 104 sowie den Einzug in Jerusalem, Mailand, fol. 20v. Dazu König 1992, S. 73-74 u. van Buren 1996, S. 89 u. 92-94. Zur Handschrift Meiss 1967, S. 256-285 u. 332-334 mit Bibliographie.

²⁷⁹ van Buren in: van Buren/Marrow/Pettenati 1996, S. 96 setzt die Teilung der Lagen bereits Ende Mai 1405 an. Zur Abtrennung und zum Erbgang um 1412-1413 siehe König 1992, S. 24-27.

²⁸⁰ Vier Einzelblätter mit ganzseitigen Miniaturen befinden sich in Paris, Musée du Louvre unter der Signatur RF 2022 - 2025. Zur Handschrift Sterling 1987, S. 229-244, Nr. 37 - König 1992. – König/Bartz/Giaccaria/Huot 1994 u. König 1995.

Das zweite, weitaus größere, aber nur mit wenigen Miniaturen versehene Fragment der ursprünglichen Handschrift, das hauptsächlich Gebete und Messen enthielt, wurde kurz nach der Teilung an den über Hennegau, Holland und Seeland herrschenden Johann von Bayern, Mitglied des Hauses Bayern-Straubing, veräußert²⁸¹. Im 18. Jahrhundert, nach einer weiteren Teilung des inzwischen mit zahlreichen Miniaturen verschiedener Künstler, u. a. der Brüder van Eyck, vervollständigten zweiten Bandes, gelangte der Teil mit den Gebetstexten über die Familie Savoyen an die königliche Bibliothek von Turin (Biblioteca Nazionale, K. IV. 29), wo er kurz nach der 1902 erfolgten Publizierung von Schwarz-Weiß-Abbildungen durch Comte Paul Durrieu im Jahre 1904 verbrannte²⁸². Der als Mailänder Stundenbuch bekannte Teil (Cod. 2166), zunächst im Besitz des Fürsten Trivulzio aus Mailand, befindet sich seit 1936 im Museo Civico d'Arte Antica in Turin. Er enthält die Lagen mit den Messtexten²⁸³.

Die der Dortmunder Tafel verwandten zwei Verkündigungsminiaturen entstammen den zwei ersten Ausmalungsphasen der Handschrift. Zum einen handelt es sich um die Miniatur p. 2 des später nach Paris gelangten Teils, gefertigt wohl vom Meister des Paraments von Narbonne (Abb. 95), zum anderen um die entsprechende Miniatur auf fol. 1v des Mailänder Stundenbuchs (Abb. 94), ausgeführt durch den sogenannten Meister des Johannes des Täufers oder einen der Maelwael-Brüder. Da beide Miniaturen nach der Teilung der Handschrift an weit voneinander entfernten Orten in private Sammlungen gelangten, muss sie der Tafelmaler der Dortmunder Flügelbilder noch vor 1412/1413 in der herzoglichen Werkstatt in Bourges gesehen haben. Die figürliche Komposition auf dem Flügelbild des Retabels der Reinoldikirche zeigt bis in einzelne Motive hinein enge Beziehungen besonders zur Miniatur aus dem Mailänder Stundenbuch (fol. 1v), ablesbar etwa an der Stellung der Figuren zueinander, den aufschwingenden, mit Pfauenaugen geschmückten Engelflügeln und der analogen Drapierung der Marienmäntel. Desweiteren bestehen, insofern ein Tafelbild mit einer Miniatur überhaupt vergleichbar ist, gewisse stilistische Kongruenzen zwischen beiden Bildwerken. Jene offenbaren sich neben den übereinstimmenden Physiognomien der lieblichen Gesichter mit ihren fein gelockten Haartrachten, vor allem in der Noblesse der Figuren, deren zart verhaltene

²⁸¹ van Buren 1996, S. 100-102.

²⁸² Marrow in: van Buren/Marrow/Pettenati 1996, S.10.

²⁸³ Zum Turin-Mailänder Stundenbuch, Inv. N° 47 siehe van Buren/Marrow/Pettenati 1996.

Gesten dem höfischen Zeremoniell entstammen. Sie führen zurück auf zwei kleine Verkündigungstafeln (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Abb. 96), die Simone Martini ca. 1336-1344 als Bestandteil eines Polyptychons für den Kardinal Orsini malte²⁸⁴.

Differenzierter in beiden Szenen ist die Gestaltung der Binnenarchitektur, obwohl auch für sie beide Künstler Versatzstücke aus dem gleichen Vorbilderkreis benutzten. Sie blieben dabei überkommenen Normen verbunden, indem sie der Flächenordnung Vorrang vor einer wirklichkeitsgetreuen Tiefenerschließung des Raums gewährten. Maria und der Engel verhaften der vorderen Bildebene und erfahren keine reale Einstellung in den Raum²⁸⁵. Am deutlichsten ist dieser Aspekt auf der Dortmunder Tafel zu erkennen. Der geflieste Fußboden ist in die Fläche hochgeklappt, die darauf in Untersicht platzierten Figuren setzen einen tiefer gelegenen Betrachterstandpunkt voraus, während die Dächer der Häuser wiederum in Aufsicht gezeigt sind.

Die spezielle Raumsymbolik des Dortmunder Tafelmalers lässt auf die Kenntnis der Broederlam-Verkündigung vom Kreuzigungsretabel aus der Kartause von Champmol (Kat. 1, Abb. 97) schließen, deren illusionistische Architektur in ihrem symbolhaften Gepräge ebenfalls Hinweise auf die heilsgeschichtliche Einheit beider Testamente liefert²⁸⁶. Der Maler der Dortmunder Flügel ließ jedoch die wesentlichen Neuerungen Broederlams, die zu einer realistischen Innenraum- und Landschafterschließung führten, völlig außer acht. Stärker von Pariser Einflüssen geprägt, versuchte er, seinen abstrahierten Kastenraum mit dem in der französischen Buchmalerei über ein knappes Jahrhundert hinweg tradierten Vorhallenmotiv zu verbinden und in dieser Raumanlage Jungfrau und Engel einander gegenüber zu platzieren. Hierfür dürften die Anregungen unmittelbar von der ersten Verkündigungsminiatur p. 2 (Abb.95) des Meisters des Paraments von Narbonne aus den Très Belles Heures de Notre-Dame ausgegangen sein, deren Vorstufen sich über das Stundenbuch der Jeanne de Navarre von Le Noir (Paris, BnF., n. a. lat. 3145, fol. 39, Abb. 98)²⁸⁷ bis zum Belleville-Brevier Pucelles (Paris, BnF., Ms. lat. 10483-

²⁸⁴ Vgl. Anm. 172.

²⁸⁵ Vgl. Pächt 1933, S. 75-100.

²⁸⁶ Troescher 1966, S. 100. - Schiller, 1, 1966, S. 59-60.

²⁸⁷ Meiss 1967, S. 120, 139, 161-163, Abb. 345. - Sterling 1987, S. 104-107, Kat. 12 mit Bibliographie, Abb. 52.

10484, fol. 163v, Abb. 99)²⁸⁸ zurück verfolgen lassen²⁸⁹. Schon letztere Handschrift, zwischen 1322 und 1326 illuminiert, zeigt in der entsprechenden Szene die Verknüpfung von Vorhalle und Hauptraum, in deren Rahmen ein Engel vor der sitzenden Muttergottes kniet²⁹⁰. Diese Figurenkonstellation wurde im folgenden Jahrhundert durch den neuen Typus der vor ihrem Betpult knienden und zum Engel zurückblickenden Jungfrau abgelöst und seither nur noch selten in der Miniatur dargestellt²⁹¹. Bereits in der Verkündigungsszene Broederlams auf dem Dijoner Retabel sitzt Maria nicht mehr unmittelbar dem Engel gegenüber. Sowohl Jacquemart de Hesdin in den Brüsseler *Très Belles Heures* (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11060-1, p. 18, Abb. 100)²⁹² um 1402 als auch Paul Limburg in den um 1409 vollendeten *Belles Heures* (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Ms. 54.1.1, fol. 30)²⁹³ und den 1411 begonnenen *Très Riches Heures* (Chantilly, Musée Condé, fol. 26)²⁹⁴ griffen die neue ikonographische Variante auf²⁹⁵. Nach 1416 fand sie Eingang in viele französische Handschriften und zählte etwa in der Boucicaut - Werkstatt zum festen Formenrepertoire²⁹⁶. Der Maler der Dortmunder Verkündigungsszene benutzte somit bei der Anlage seines Bildes eine überholte, aber über Jahrzehnte hinweg in den burgundischen Hofateliers tradierte Figurenkonstellation.

Über diese höfische Bindung hinaus bestand eine enge Beziehung des Tafelmalers zur Kunst Flanderns. Neben den Einflüssen des in Ypern wirkenden Melchior

²⁸⁸ Sterling 1987, S. 70-87, Kat. 9 mit Bibliographie u. Abb.

²⁸⁹ König 1992, S. 81-82.

²⁹⁰ Der Ausgangspunkt für Pucelles Ikonographie liegt in der sienesischen Kunst des Trecento auf der Predella von Duccios *Maestà* für den Hochaltar des Domes in Siena (London, The National Gallery). Weber 1997, Abb. 39.

²⁹¹ Nach 1400 findet sich der alte Typus nur noch vereinzelt in Verkündigungsszenen, so in der Verkündigung des Rohan Meisters (Toronto, Royal Ontario Museum, *Giac Hours*, um 1410, fol. 17, Meiss 1974, Abb. 813); einer Verkündigung aus der Werkstatt von Troyes (Chicago, Coll. Fielding Marshall, um 1410, Meiss 1974, Abb. 814) und einer Verkündigung des Michelino da Besozzo (New York, Pierpont Morgan Lib., Ms. M. 944, um 1420, fol. 16v, Meiss 1974, Abb. 681). Eine sehr späte Variante bietet die Verkündigung des Bedford-Meisters in einem zwischen 1440-1450 entstandenen Stundenbuch (Malibu, Paul Getty Museum, Ludwig IX, 6, fol. 31r, Plotzek in: von Euw/Plotzek 1982, Abb. 98).

²⁹² Meiss 1967, S. 199-228 u. 321-323, Abb. 182. – Sterling 1987, S. 257, 260, 262, 264, 348, 408, 411 – François Avril „*Très Belles Heures de Jean de Berry* (*Heures de Bruxelles*) in: AK Paris 2004, S. 109-111, Kat. 45 mit Bibliographie.

²⁹³ Meiss 1968, Abb. 126. – Meiss 1974, S. 102-142 u. 331-336 mit Bibliographie – Meiss/Beatson 1974 – König 2003. – Philippe Lorenz „*Belles Heures de Jean de Berry*“ in: AK Paris 2004, S. 300-301, Kat. 188.

²⁹⁴ Meiss 1974, S. 143-224, Abb. 559. – Cazelles/Rathofer 1996, S. 72-75 mit Abb. u. S. 193-243.

²⁹⁵ Die drei Handschriften entstanden in der Hofwerkstatt des Herzogs von Berry.

²⁹⁶ Zahlreiche Beispiele bei Meiss 1968, Abb. 118-125.

Broederlam verweist die Hinterlegung der vordergründigen Figuren- und Architekturkompositionen mit einem von Ranken- und Blütenornamenten überzogenem Bildgrund nach Brügge. Dort zählte jenes Gestaltungsprinzip in vielen Werkstätten zum gängigen Repertoire²⁹⁷, u. a. galt es geradezu als Markenzeichen der im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts ansässigen Werkstätten der sogenannten Goldrankenmeister²⁹⁸. Im Oeuvre jener Werkgemeinschaft finden sich kompositorische Bezüge, etwa in der Verkündigungsminiatur fol. 17v eines Stundenbuchs der Brüsseler Bibl. Royale, Ms. 9798. In jener Miniatur hinterfängt nicht nur eine ähnlich ornamentierte Folie die Handlung, auch der schachbrettartig geflieste Fußboden führt analog zum Dortmunder Tafelbild in den Raum hinein²⁹⁹. Der Verkündigungsengel erscheint in gleicher Haltung, interessanterweise in beiden Werken ohne Nimbus. Später kehrt er mit hoch aufgerichteten Flügeln in einer, das Brüsseler Verkündigungsbild kopierenden Miniatur des Montfort-Stundenbuchs (Wien, Nat. Bibl. Ms. s. n. 12878, fol. 25v)³⁰⁰ wieder, die der ab 1454 in Brügge tätige Buchmaler Willem Vrelant fertigte³⁰¹. Da jedoch in beiden Darstellungen die Jungfrau nicht mehr unmittelbar dem Engel gegenüber sitzt (im Brüsseler Stundenbuch kniet sie vor ihrem rechts am Bildrand stehenden Betpult), muss der Maler der Dortmunder Tafel seinen Engel den Très Belles Heures de Notre Dame oder der Broederlam-Verkündigung, und nicht jenen späteren Werken, nachempfunden haben.

Rückverfolgend begegnet der Engel bereits in dem kleinen Gemälde der zwischen 1390 und 1400 entstandenen sogenannten Sachs-Verkündigung im Museum of Art in Cleveland, dessen Entstehung von König wieder näher in das Umfeld des Jean

²⁹⁷ Vgl. S. 152.

²⁹⁸ Unter der Bezeichnung „Werkstatt der Goldrankenmeister“ wird in der Forschung eine Reihe von Stundenbüchern zusammengeführt, die im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in Brügge entstanden und als übergreifendes Kennzeichen goldene Ranken auf rotem Hintergrund aufweisen. An der Herstellung der für den lokalen Gebrauch sowie für den Export bestimmten Werke waren mehrere Illuminatoren in verschiedenen Werkstätten beteiligt. Auf die Irritation der Namensgebung - auch andere Brügger Werkstätten versahen im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts ihre Miniaturen mit derartigem Ornamentschmuck - verwies Smeyers 1999, S. 235-241. Zum Werk der Goldrankenmeister vgl. auch Dogaer 1987, S. 27-31. - AK Löwen 1993, S. 124. u. Cardon 1996, S. 131-141.

²⁹⁹ BK Wien 1975, 1, Abb. 35. u. Cardon 1996, Abb. S. 210, Fig. 103.

³⁰⁰ BK Wien 1975, 2, Abb. 39.

³⁰¹ Eventuell trat Vrelant in Brügge einer Werkstatt der Meister der Goldranken-Gebetbücher bei und übernahm später dieses Atelier. Dazu Plotzek in: AK Köln 1987, Kat. 53, S. 182 u. Smeyers 1999, S. 252.

d'Orléans³⁰² gerückt wird. Beachtet man die gleiche Körper- und Kopfhaltung Mariens in dem Gemälde und der Verkündigungsminiatur p. 2 der Très Belles Heures de Notre Dame, die dann auch auf der Tafel des Hochaltars der Reinoldikirche zu beobachten ist, gewinnt diese Zuordnung an Relevanz. Ein weiteres, recht ausgefallenes Versatzstück weist in die selbe Richtung. Auf der Verkündigung in Cleveland sind die steil emporragenden Flügel Gabriels durchgängig aus Pfauenfedern gebildet. In dieser reinen Form fand das Motiv keine Verwendung in der zeitgenössischen Miniatur. Es kehrt jedoch in der Dortmunder Verkündigungsszene wieder und auch der Meister des Johannes des Täufers oder einer der Maelwael-Brüder verzierte die Flügel seines Engels auf fol. 1v im Mailänder Stundenbuch mit einzelnen Pfauenaugen. Dass gerade in jenen drei Verkündigungskompositionen das ausgefallene Motiv in geringfügiger Variation auftaucht, unterstreicht nachhaltig die Zusammenhänge zwischen den hier angeführten und besprochenen Tafeln und Miniaturen.

Abschließend sei noch auf ein Detail verwiesen. Zur gängigen Ikonographie der Verkündigungsdarstellungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zählte die Verbildlichung Gottvaters. Zumeist blickte jener, als Halbfigur gegeben, aus einer kleinen Seraphim- oder Wolkengloriole von links oben auf die Szenerie herab oder wurde, bevorzugt von der älteren französischen Malerei, in eine erhöht liegende Bogenöffnung der Vorhalle platziert. Sein Nichtvorhandensein auf der Dortmunder Tafel irritiert und lässt sich nur mit der Beschneidung der Tafel im Zuge der Neurahmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründen³⁰³. Damit könnte zugleich die kleine Wolke über dem Giebel der Vorhalle ihre eigentliche Deutung erfahren. Es wird sich um eine Gloriole gehandelt haben, die das Antlitz des himmlischen Vaters umschlossen hielt.

³⁰² Marlatt Fund 54.393. – König 1992, S. 82 u. 98. – Die ältere Forschung ordnete dieses Gemälde, das stilistisch mit dem Kleinen Bargello-Diptychon (Florenz, Bargello, Museo Nazionale) zusammenhängt, zunächst dem Pariser Kunstmilieu zu. Vgl. dazu: Ring 1949, Kat. 16 mit Abb. – AK Cleveland, 1963, S. 242, Kat. VI 14, Farbabb. S. 243. Panofsky 1958, S. 82-83 u. Anm. 9 verwies dann die Entstehung der Tafel nach Österreich oder dem südlichen Böhmen. Sterling 1987, S. 15 gliederte das Bild aus dem Pariser Kunstkreis aus und sprach dessen Entstehung einem niederländisch-holländischen Atelier im Umfeld König Wenzels von Luxemburg zu.

³⁰³ Vgl. S. 27.

4. 2. 2 Geburt Christi

Eine Schutzhütte mit über Eck geführtem Dach, rückseitig begrenzt von einem halbhohen Flechtzaun, bietet der heiligen Familie Unterkunft für die Geburt des Jesuskindes (Abb. 101). Der vorhandene Raum wird von dem Wöchnerinnenlager beherrscht, das mit einem roten, großblumigen Seidendamast bedeckt ist³⁰⁴. Die darauf lagernde Muttergottes hat den Blick vom neugeborenen Kind abgewandt und ist tief in Gedanken versunken, als ahne sie das bevorstehende Schicksal ihres Sohnes voraus. Ihre zum Kopf geführte Hand verstärkt als bedeutungsfixiertes Motiv diesen kontemplativen Zustand ebenso, wie die vollständige Einhüllung ihrer Gestalt in den langen, blauen Mantel. Links von Maria steht eine Hebamme im grünen Kleid, deren geneigtes Haupt von einem Nimbus geziert ist³⁰⁵. Ehrfurchtsvoll hält sie auf verhüllten Händen das unbekleidete Kind³⁰⁶. In der rechten vorderen Bildecke sitzt Joseph am Feuer und trocknet ein Windeltuch. Am Gürtel seines roten Obergewandes ist eine große Geldbörse befestigt. Beide Genremotive verweisen auf seine Rolle als Zieh- und Nährvater. Im Hintergrund des Stalls blicken neugierig zwei Hirten über den Zaun. Links vor ihnen stehen Ochs und Esel an der Krippe³⁰⁷, die darunter liegenden Ähren kündigen das kommende Abendmahl an.

Der Bildraum wird von zwei gedachten Diagonalen erschlossen, deren Erste durch das schräg nach rechts ausgerichtete Marienlager bestimmt ist. Die Zweite setzt bei Joseph an, führt über die Körper der Frauen und das Jesuskind hinweg und endet an Krippe und Stalldach. Diese Diagonalkomposition suggeriert eine räumliche Tiefe im Bild, die durch die senkrechte, das Lager überschneidende Dachstütze und die maßstäbliche Verkleinerung von Tieren und Hirten im Hintergrund noch besser zur Geltung kommt. Das sich dennoch die Komposition eher in der vorderen Bildfläche

³⁰⁴ Es scheint sich um einen broschierten Lampas zu handeln, der im 14. Jahrhundert in Italien gefertigt wurde. Ein Stoff mit vergleichbarem Blütenornament befindet sich im Textilmuseum in Krefeld, Inv.-Nr. 02123. Vgl. Brigitte Tietzel, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Italienische Seidenstoffe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, Köln 1984, Kat. 95 mit Abb. S. 313.

³⁰⁵ Als frühestes Beispiel für die Verwendung dieses ausgefallenen Bildmotivs der Hebamme mit einem Heiligenschein, kann die Szene der Anbetung der Hll. Drei Könige des Kreuzigungsretabels aus der Kartause von Champmol (1390-1399) angeführt werden. Vgl. Kat. 1, Abb. 187.

³⁰⁶ Nach Schiller, 1, 1966, S. 115 sind die „verhüllten Hände“ eine der östlichen Zeremonialkunst entnommene Geste der Ehrfurcht.

³⁰⁷ Die Darstellung der Tiere im Geburtsbild führt auf die Worte des Jesaja (1,3) zurück: „Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn...“. Seit den Darlegungen von Ambrosius und Augustinus gilt der Ochse als Sinnbild des auserwählten jüdischen Volkes und der Esel als Sinnbild der heidnischen Völker. Schiller, 1, 1966, S. 71.

entfaltet, verdeutlicht neben der Aufsicht von Lager, Krippe und linker Dachhälfte, die Übereinanderstaffelung der drei gleichgroßen Hauptfiguren³⁰⁸.

Nachdem das Konzil von Ephesus 431 n. Ch. Maria als Gottesgebärerin und immerwährende Jungfrau anerkannt hatte, rückte sie innerhalb der Geburtsbilder als erwähltes „Gefäß der Inkarnation“ neben der Krippe ins Zentrum des Geschehens³⁰⁹. Auch auf dem Retabel der Reinoldikirche zieht das auf die Fläche projizierte große Matratzenlager in italo-byzantinischer Form den Blick des Betrachters sofort auf sich. Es erinnert in seiner Farbigkeit und raumbherrschenden Ausdehnung an das Lager der Geburt Christi-Szene auf einer Tafel im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen, die sich als Bestandteil eines Quadriptychons ehemals im Besitz des burgundischen Herzogs Philipp des Kühnen befand (Abb. 103)³¹⁰. Details, wie Gewandung und Nimbus der Hebamme sowie das byzantinische, in der nordalpinen „vor-Eyckischen“ Kunst selten gezeigte Motiv der vom Kind abgewandten Muttergottes³¹¹, lassen auf eine engere Vertrautheit des Dortmunder Malers mit dem Werk jenes unbekanntes Künstlers schließen, der um 1400 im Maasland, am Niederrhein oder in Flandern tätig war³¹². Dass dennoch keine unmittelbare Abhängigkeit von jenem Gemälde besteht, veranschaulicht die eigenwillige Gesamtkonographie der Antwerpener Tafel. Die dortige Verlagerung der Szene ins Freie, die Beifügung Gottvaters als auch das Zerschneiden der eigenen Strümpfe durch Joseph, fand keine Resonanz im Dortmunder Bild.

Ikonographisch und kompositorisch stärker der Dortmunder Darstellung verwandt, zeigt sich hingegen die Weihnachtsszene auf einem kleinen, gleichfalls im

³⁰⁸ Zum Raumkonzept der flämischen Buchmalerei in der Zeit zwischen 1390-1420 siehe Schmidt 1995, S. 754.

³⁰⁹ Schiller, 1, 1966, S. 72.

³¹⁰ Tempera auf Eichenholz, 37,9 x 26,5 cm. Das Quadriptychon gilt als Aufsatz eines Reisealtars, der für die Kartause von Champmol geschaffen wurde. Dazu Prochno 2002, S. 198-199. Das Bildfeld der Geburt Christi und die Tafel mit der Auferstehung Christi auf der Vorderseite und dem hl. Christophorus auf der Rückseite befindet sich heute im Museum Mayer van den Bergh. Die Walters Art Gallery in Baltimore besitzt die Bildfelder der Taufe Christi, Verkündigung und Kreuzigung. Zuletzt ausführlich Hélène Mund und Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 255-287 mit Bibliographie u. Abb.

³¹¹ Der Autorin sind nur wenige weitere Beispiele dieser Bildfindung bekannt: Paul Limburg, 1403-1404, Exodus I, II, Paris, BnF., Ms. fr. 166, Detail von fol. 18v, Meiss 1974, Abb. 328 sowie das Geburtsbild aus der Oxford Brodl. Lib. Douce 60, fol. 63 eines französischen Anonymus, um 1402, Meiss 1967, Abb. 740.

³¹² Zu den verschiedenen Forschungsansätzen siehe Hélène Mund und Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 260-267 u. S. 283-284.

Antwerpener Museum Mayer van den Bergh verwahrten Turmretabel (Abb. 102)³¹³. Bestimmt für die Kartause in Champmol³¹⁴, wurde auch jenes kleine Kunstwerk um 1400 von einem anonymen Meister geschaffen, der wohl aus Flandern kommend, vorübergehend an den Höfen in Paris und Dijon beschäftigt war. Sein Werk lässt wiederum auf eine enge Vertrautheit mit den Retabeln des Jacques de Baerze und Melchior Broederlam für die Kartause schließen (Kat. 1 u. 2), rezipiert es doch aus jenen zwei Retabeln neben architektonischen Elementen und ikonographischen Motiven auch technische Verfahren wie die Punzierung der vergoldeten Rückwände³¹⁵.

Die Ornamentierung des Goldgrundes mit fein ziselierten Blattranken und Blütenornamenten begegnet dann, wenn auch in gemalter und nicht punzierter Form, auf den Dortmunder Tafeln wieder. Zu weiteren formalen und motivischen Gestaltungselementen, die mit der Geburtsszene des Antwerpener Turmretabels übereinstimmen, gehört die diagonale, flächenbetonte Gesamtkonzeption, die halboffene Schutzhütte, das nach rechts gerichtete Lager Mariens³¹⁶, das ungleiche Proportionsverhältnis von Matratze und umgebendem Raum sowie die analoge Figurenkonstellation. Dabei zählen die Hebamme und der eine Windel trocknende Joseph zu ausgefallenen Bildmotiven, die nur in den burgundischen Hofwerkstätten sowie weiter nördlich in den Buchmalereizentren Brügge, Utrecht und Delft tradiert wurden. Die ungewöhnliche Erhöhung der Hebamme durch einen Nimbus auf der Dortmunder und Antwerpener Tafel (Abb. 101, 102) begegnet auch im Geburtsbild des Antwerpener Quadriptychons (Abb. 103) und führt wohl erneut auf Baerzes Kreuzigungsretabel zurück. Auf jenem ist der links stehenden Hebamme in dem Relief der Anbetung der Heiligen Drei Könige ein Nimbus beigelegt (Abb. 187)³¹⁷. Das Windelmotiv, um 1385-1390 vom Pseudo-Jacquemart über die Petites Heures (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 143, Abb. 104)³¹⁸ in die französische Buchmalerei

³¹³ Inv.-Nr. 359, Eiche, Flügel 58 x 11 cm, halbe Klappflügel 58 x 6,3 cm, Gesamthöhe 137 cm. Die Flügel zeigen folgende Szenen aus der Kindheit Jesu: Geburt, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Darbringung im Tempel und Betlehemitischer Kindermord. Zuletzt ausführlich Cyriel Stroo u. Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 202-253 mit Bibliographie u. zahlreichen Abb.

³¹⁴ Prochno 2002, S. 199-201. - Cyriel Stroo u. Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 204 u. S. 207-208 zum Diskussionsstand bezüglich der Aufstellung und Funktion des Retabels.

³¹⁵ Cyriel Stroo u. Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 246-247.

³¹⁶ Die Ausrichtung des Matratzenlagers nach rechts taucht nur in Gemälden und Miniaturen aus dem flandrischen und geldrischen Kunstkreis auf.

³¹⁷ Die literarische Quelle für dieses Motiv ist nicht bekannt. Vgl. Cyriel Stroo u. Nicole Goetghebeur in: BK Antwerpen 2003, S. 223.

³¹⁸ Zur Handschrift siehe Anm. 131.

eingebraucht, tauchte zu Beginn des Jahrhunderts in den Werkstätten Flanderns und Gelderns auf³¹⁹. Ausgehend von den Worten des Lateinischen Kindheitsevangeliums aus der Mitte des 7. Jahrhunderts „...Joseph aber wickelte das Kind in Windeln und legte es in eine Krippe“³²⁰, schufen möglicherweise die Schriften des einflussreichen mystischen Theologen Johannes Gerson (1363-1429)³²¹ die entsprechenden Voraussetzungen für diese Verbreitung. Gerson, der seit 1395 an der Pariser Sorbonne als Kanzler wirkte und zwischen 1394-1411 einer Berufung als Dekan an Sint-Donaas in Brügge Folge leistete³²², lebte zwischen 1401-1404 in Flandern. Er gilt als entschiedener Förderer der Joseph-Verehrung, die in der Person des Zimmermanns den von Gott erwählten Beschützer für Christus und Maria und somit zugleich den Beschützer der Kirche sah³²³. Dass bereits gegen Ende des 14. Jahrhunderts dieses Gedankengut unter Brügger Theologen verbreitet war, lässt sich am besten daran ermesen, dass zu jener Zeit die Titulierung Josephs als „nutritor Domini“ in den Kalender aufgenommen wurde³²⁴. Somit mag es nicht verwundern, dass jenes Motiv des „Windeln trocknenden Josephs“ gerade in zahlreiche Brügger Handschriften Eingang fand, beispielsweise in die Weihnachtsminiatur fol. 55v eines zwischen 1400-1415 illuminierten Stundenbuchs der New Yorker Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1073 (Abb. 106)³²⁵. Noch um 1440 wurde das Einzelmotiv im Werkstattkreis der Brügger Goldrankenmeister auf fol. 10v des „Heilsspiegels“ *Speculum Humanae Salvationis* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 385)³²⁶ benutzt. Darüber hinaus wurde es zwischen 1415-1420 bevorzugt in den Geburtsszenen Geldrischer Werkstätten eingesetzt. Vor allem die Stundenbücher des in Utrecht oder Delft beheimateten Meisters des Morgan-Kindheitszyklus M 866 der

³¹⁹ Der Vorgang ging einher mit der narrativen Ausschmückung der in den Evangelien Lk 2,6-20 und Mt 1,25 nur kurz erwähnten Geburt Christi. Die Aufnahme genrehafter Details in die Szene entsprach dem verstärkten Wunsch nach realer Vergegenwärtigung des mystischen Geschehens. So wurde Joseph, beeinflusst durch sakrale Schriften und die Weihnachtsspiele im Verlauf des 14. Jahrhunderts immer öfter bei der Verrichtung häuslicher Tätigkeiten gezeigt. Nach Smeyers 1999, S. 200 taucht das Motiv des sorgenden, Brei kochenden Josephs nördlich der Alpen nirgendwo so häufig wie in Brügger Handschriften auf. Allgemein zur Deutung und Stellung Josephs im mittelalterlichen Geburtsbild Thomas Bliesniewski: „Großes Lob diesem Manne“. Der kochende Heilige Joseph und die „Geburt Christi“ auf einer Tafel des Meisters von St. Sigismund, in: Kölner Museums-Bulletin, 4/2000, S. 2-13.

³²⁰ *Evangelia infantiae apocrypha*. Apokryphe Kindheitsevangelien. Griechisch, lateinisch, deutsch. Übersetzt und eingeleitet von G. Schneider: *Fontes Christiani*, 18, Feiburg/Basel/Wien 1995, S. 211.

³²¹ Zu Lebensdaten u. Werkverzeichnis siehe E. Göller, *LThK*, 4, 1932, Sp. 44 ff. u. F. W. Bautz, in: *BBKL* unter www.bautz.de/bbkl. Letzter Zugriff am 10.03.2004.

³²² Smeyers 1999, S. 195.

³²³ Ebd., S. 200.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Susie Vertongen und Katrien Smeyers in: *AK Löwen* 1993, S. 65-67, Kat. 22, Abb. 24.

³²⁶ Cardon 1996, S. 144, Abb. 60.

Pierpont Morgan Library in New York, fol. 33v³²⁷ und das in der Lütticher Bibliothèque de l'Université als Wittert 35 verzeichnete Stundenbuch (fol. 49v, Abb. 107)³²⁸ zeigen jenes Motiv. Hinzu kommt, dass in beiden Handschriften auch die Hebamme in die Weihnachtsszenen einbezogen wurde. Dabei korrespondiert die Stellung und Gewandung der Hebamme im New Yorker Stundenbuch M 866 mit der entsprechenden Figur im Dortmunder Bild (Abb. 101). Das Gewanddetail der tief unter der Taille sitzenden Schürze in M 866 schlägt wiederum den Bogen zur Geburtstafel des Antwerpener Quadriptychons (Abb. 103). Auf dem Antwerpener Turmretabel (Abb. 102) steht die Hebamme abseits im linken, schmalen Halbflügel, dafür mit verhüllten Händen, wie im Dortmunder Bild. Die zuletzt genannten zwei Szenen verbindet ein weiteres ausgefallenes Motiv. Die Darstellung der neugierigen Hirten hinter dem Weidenzaun (Abb. 102 u. Abb. 101) ging gewöhnlich mit der Anbetung des Kindes einher³²⁹ und ist in dieser speziellen Bildzusammenstellung mit Maria auf dem Matratzenlager nur noch in einer aus Nordgeldern (?) stammenden, heute in der Gemäldegalerie der Staat. Mus. Berlin Preuss. Kulturbes. aufbewahrten Tafel mit der Heiligen Familie und Engeln zu finden (Abb. 105)³³⁰.

4. 2. 3 Anbetung der Heiligen Drei Könige

Vor dem steil aufragenden Hügel von Golgotha thront auf einer mit Blumen übersäten Wiese Maria als Himmelskönigin (Abb. 108). Mit beiden Händen umfasst sie das rechts auf ihrem Schoß sitzende unbekleidete Kind³³¹, das sich segnend nach links dem ältesten König zuwendet. Barhäuptig kniet jener vor dem Thron nieder und reicht seine mitgebrachte Gabe in einer goldenen Schale dar. Seine Krone hat er im Gras abgelegt. Hinter dem weißhaarigen Greis steht abwartend der zweite König mit

³²⁷ Die Namensgebung führt auf James Marrow zurück, der 1968 in einer Studie zur Handschrift M 866 den ausführenden Maler in Anlehnung an die Miniaturen zur Kindheit Jesu als „Meister des Morgan-Kindheitszyklus“ bezeichnete. AK New York 1957, Kat. 33, Tafel 27. – Siehe auch W. C. W. Wüstefeld in: AK Utrecht/New York 1989/1990, S. 57 u. zur Handschrift S. 59-60, Kat. 12.

³²⁸ W. C. W. Wüstefeld in: AK Utrecht/New York 1989/90, Kat. 13.

³²⁹ Vgl. Robert Campin: Die Geburt Christi, um 1425, Dijon, Musée des Beaux Arts, Propyläen Kunstgeschichte, 7, Abb. 10.

³³⁰ Panofsky 1958, S. 94-95, Abb. 110. – BK Berlin 1996, Kat. Nr. 2116, Abb. 230, Eichenholz, 25 x 19 cm. Hier als „Niederrheinisch“ verzeichnet.

³³¹ Die Darstellung der Nacktheit des Kindes in einer Szene der Anbetung der Heiligen Drei Könige lässt sich erstmals in dem Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1.2), fol. 69r, ausgeführt durch Jean Pucelle, beobachten. Vgl. Avril 1978, S. 44-59, Abb. 6 u. Sterling 1987, S. 88-100, Kat. 10, Abb. 45 rechts.

braun gelocktem Haar und kurzem Bart, während rechts vorn der jüngste, noch bartlose König herbei tritt. Beide Männer haben huldigend ihre Mützen mit dem Kronreif abgenommen und halten kostbare Gefäße mit ihren Gaben bereit. Joseph steht abgestützt auf seinem Stock, die rechte Hand auf die Lehne des Thrones gelegt, hinter der Gottesmutter. Versunken ruht sein Blick auf dem Jesuskind. Die Könige sind in prächtige Gewänder aus Atlasseide, Seide, Hermelin und Goldbrokat gekleidet, die auf ihre Herkunft aus fremden Ländern verweisen. Maria im blauen Mantel trägt eine Krone über dem Schleier. Die Häupter von Mutter und Kind werden von großen, punzierten Nimben hinterfangen. Der kleine weiße Windhund im Bildvordergrund bezeugt die Tributleistung der Könige³³². Das braune Hündchen symbolisiert den Glauben, die Eidechse im Hintergrund nimmt den Auferstehungsgedanken vorweg³³³.

Nach Mt 2,1-12 folgten drei Weise bzw. Magier aus dem Morgenland einem Stern nach Bethlehem, um dort den „neugeborenen König“ der Juden zu sehen und ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe darzubringen. Seit Ende des 10. Jahrhunderts werden sie mit Kronen versehen und als Könige gedeutet³³⁴. Auf der Dortmunder Tafel ist die Huldigung der Könige in eine repräsentative, der Majesta gleichende Bildform gebracht. Durch die fast symmetrische Anordnung der vier gleichgroßen Figuren um die thronende Gottesmutter herum, kreuzen sich die Kompositionsdiagonalen über dem Körper des Jesusknaben. Jener ist Mittelpunkt des Geschehens, zu ihm leiten alle Blicke hin. Der Gestus des Segnens offenbart ihn als Gottes Sohn. Die abgelegte Krone zu seinen Füßen verkörpert im höfischen Zeremoniell die Übertragung der Verfügungsgewalt und weist auf sein kommendes Königtum hin.

Unmittelbare Vorlagen für diese repräsentative Komposition des Huldigungsbildes können im Bereich der Tafel- und Miniaturmalerei des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts nicht ausgemacht werden. Der zeitgenössische Bildtypus lässt Maria am rechten oder linken Bildrand sitzen und die Könige - zum Teil im Profil - von der gegenüberliegenden Seite herbeitreten, wobei der mittlere

³³² Dem mittelalterlichen Rechtsbrauch entsprechend, zahlten die Vasallen zu Beginn des Monats Januar den Tribut an ihren fürstlichen Herrn. Der Tribut wurde in einem weißen, hirschledernen Beutel am Halsband des herrschaftlichen Leibhundes, zumeist eines Windhundes, befestigt und von diesem überbracht. Vgl. Symbol-Fibel 1975, S. 46.

³³³ Symbol-Fibel 1975, S. 27 u. 34 Die Eidechse gilt als Auferstehungssymbol, da sie sich häutet und über Widerstandskräfte verfügt.

³³⁴ Schiller, I, 1966, S. 105-106 u. 115.

König zum Stern aufzeigt. Dennoch wird es sich bei der Dortmunder Szene um keine eigenständige Bildfindung handeln. Die Darstellung des Tafelmalers basiert vermutlich auf Bildentwürfen, die im Umfeld der Pariser Malerateliers entstanden. So wird die repräsentative Komponente der Dortmunder Darstellung in der Huldigungsminiatur vorweg genommen, die der Boucicaut-Maler in dem Stundenbuch (Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 2, fol. 83v, Abb. 109) zwischen 1404 und 1408 für den Marschall von Frankreich Jean le Meingre de Boucicaut ausführte³³⁵. Auch in jener Szene thront Maria im Mittelpunkt des Bildes. Sie neigt ihr Haupt nach rechts, dem niedergeknieten ältesten König zu. Links zu Füßen der Jungfrau hat Joseph Platz genommen, während die jüngeren Könige im zeitüblichen Arrangement am rechten Bildrand erscheinen. Aus einer derartigen Vorlage könnte der Tafelmaler seine repräsentative Komposition abgeleitet haben. Übereinstimmungen im Sitzmotiv von Mutter und Kind, der Gewandung Mariens sowie Haltung und Gewandung des ältesten Königs verweisen in diese Richtung, auch wenn der Tafelmaler die Szene aus dem Stall heraus in die freie Landschaft verlegte, die Ausrichtung von Mutter-Kind und altem König spiegelverkehrt einsetzte und die Personen freier als in der Miniatur um den Thron herum gruppierte. Die Figur des knienden Königs fand seinerzeit als Einzelmotiv auch in anderen französischen und burgundischen Handschriften Verwendung. Beispielsweise taucht sie in der Anbetungsminiatur eines Stundenbuchs (London, Brit. Mus., Harley 2934, fol. 57, Abb. 110)³³⁶ auf, das um 1412 in der Pariser Werkstatt des Rohan-Meisters entstand. Die dortige Königsfigur reicht mit ihrer zum Zopf geflochtenen Haartracht und dem mit Hermelin gefütterten Mantelaufschlag noch unmittelbarer als der König der Boucicaut-Miniatur an die Dortmunder Darstellung heran. Leicht abgewandelt im Kostüm kehrt sie dann in einem burgundischen Brevier wieder (London, Brit. Lib., Add. 35311, fol. 199r), das vor 1419 für Jean Sans Peur illuminiert wurde³³⁷. Diese Beispiele belegen die Zirkulation einzelner, um 1400 in der Boucicaut Werkstatt aufgekommener Bildmotive und deren schnelle Verbreitung in anderen Ateliers.

³³⁵ Wiederholt wird in der Forschungsliteratur der anonyme Künstler mit dem Brügger Maler Jacques Coene identifiziert. Vgl. u. a.: Paul Durrieu, *Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut*, in: *Revue de l'Art ancien et moderne* 19, 1906, S. 401 ff. u. 20, 1906, S. 21ff. - Meiss 1968, S. 60-62 u. 131-133. - Sterling 1987, S. 341-412. - Gabriele Bartz verwies 1999 in Anlehnung an François Avril und neuere Archivfunde überzeugend auf die Haltlosigkeit dieser These und griff wieder auf den Notnamen des anonymen Künstlers zurück, in: G. Bartz, *Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch*, Katalog 17, Ramsen (Schweiz), S. 46-49. So auch verzeichnet durch Ines Villela Petit „Heures du maréchal Boucicaut“ in: AK Paris 2004, S. 280-282, Kat. 172.

³³⁶ Meiss 1974, S. 329, Abb. 833.

³³⁷ Meiss 1967, S. 321, 355, 357. - Meiss 1974, S. 232-239. - Farquhar 1976, S. 46-47, Abb. 25 u. François Avril „Bréviare de Jean sans Peur“ in: AK Paris 2004, S. 271, Kat. 166 m. Bibliographie.

Möglicherweise strahlte auch eine verlorengegangene Anbetungsszene mit symmetrischem Bildaufbau und der Dortmunder Szene entsprechenden Figurenstaffage aus. Immerhin lässt sich in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts selbst in den Anbetungsszenen eng mit der franko-flämischen Kunst in Berührung stehender deutscher Maler, ein Kompositionswandel hin zu dieser neuen repräsentativen Bildform ausmachen. So malte noch um 1403 Conrad von Soest auf dem linken Innenflügel des Wildunger Retabels eine Anbetung der Könige im älteren Szenarium, bei dem sich die drei Könige rechterhand der links sitzenden Maria nähern³³⁸. Knapp zwanzig Jahre darauf wich er von diesem höfisch geprägten Schema ab und gestaltete die Anbetungsszene auf dem rechten Innenflügel des Hochaltarretabels der Dortmunder Marienkirche in neuer Form³³⁹. Er ließ zwei Könige beidseitig vor der frontal im Bildzentrum thronenden Madonna niederknien und Hände und Füße des Kindes küssen. Hier taucht erstmals in einem Gemälde die strenge Dreieckskomposition auf, die wenige Jahre später Stefan Lochner auf seinem Altar der Kölner Stadtpatrone³⁴⁰ zur Vollendung führen sollte. Die Symmetrie jenes um 1440-1445 gemalten Rathausbildes prägte dann kanonartig die Anbetungsbilder der nachfolgenden Kölner Tafelmalerei³⁴¹.

Conrad von Soest und der Maler der Retabelflügel der Reinoldikirche werden Anregungen für die Gestaltung ihrer Anbetungsszenen aus dem gleichen Pariser Umfeld bezogen haben³⁴². Allerdings unterscheidet sich, mit Ausnahme der zentralisierenden Bildform, die inhaltliche Schwerpunktsetzung beider Szenen. Conrad rückte seine monumentalen Figuren dem Betrachter entgegen und verlieh in Anlehnung an die franziskanische Frömmigkeit, speziell die Meditationen des Pseudo-Bonaventura, der zärtlichen und innigen Beziehung der Könige zu dem Kind besonderes Gewicht. Die Überreichung der mitgebrachten Gaben blieb bei ihm sekundär. Dieser thematische Schwerpunkt wurde dann vorwiegend in Westfalen weitertradiert, so auf dem Blankenberch-Retabel (Münster, Westfälisches Landes-

³³⁸ Bad Wildungen, Stadtkirche, Retabel auf dem Hochaltar, Corley 1996, S. 183-193, Kat. 1, Farbabb. VII.

³³⁹ Ebd., S. 195-203, Kat. 2, Farbabb. XXV.

³⁴⁰ Dagmar R. Täube „Der Altar der Kölner Stadtpatrone“ in: AK Köln 1993, S. 324-325, Kat. 46, Abb. S. 325.

³⁴¹ z. B. Meister von St. Severin (1485-1515), die Anbetung der Heiligen Drei Könige, WRM 3258, BK Köln 1986, Abb. 196.

³⁴² Der von Corley geäußerten These, in der Bildformulierung des Conrad von Soest eine Vorlage für die Szene auf dem Retabel der Reinoldikirche zu sehen, muss schon mit Blick auf die Tatsache, dass letztere Gemälde zuerst entstanden, widersprochen werden. Corley 1996, S. 156.

museum, 1420-1430)³⁴³, dem Fröndenberger Retabel (Fröndenberg, Kirche des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters, 1410-1420)³⁴⁴ und dem Jacobiretabel der Soester Kirche Maria zur Wiese³⁴⁵. Hingegen wird das Handlungsgeschehen in der Anbetungsszene des Reinoldiretabels durch die Tributleistung der Könige bestimmt. Die Fürsten erhalten dafür den Segen des Kindes. Letzteres Motiv führt wieder in die französische Buchmalerei zurück, ist es doch bereits in den *Très Belles Heures de Notre Dame*, Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093 auf der Anbetungsminiatur p. 50 anzutreffen³⁴⁶.

Auch die beiden kleinen, im Profil ansichtigen Hunde an der unteren Bildkante der Dortmunder Szene sind als Motiv in der französischen Buchmalerei vorgeprägt. Analog wurden sie bereits in den 80er Jahren des 14. Jahrhunderts von Jacquemart de Hesdin in die Anbetungsminiatur der *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 42v, Abb. 112) eingefügt³⁴⁷ und Gaston Phébus widmete ihnen in seinem zwischen 1405-1410 illuminierten „*Livre de la Chasse*“ (Paris, BnF., Ms. fr. 616) auf fol. 46v (Windhund) und fol. 47v (Hühnerhund) jeweils ein eigenes Kapitel mit halbseitiger Miniatur³⁴⁸.

Keine direkten Vergleiche finden sich in der französisch-burgundischen Malerei um 1400 für das spezielle Motiv der Himmelskönigin. Zwar sitzt auch in anderen Miniaturen Maria auf einem steinernen Thron, etwa in der erwähnten Miniatur fol. 57 der Rohan-Werkstatt (London, Brit. Mus., Harley 2934, Abb. 110), doch blieb sie dort unbekrönt. Der aus der französischen Portalsplastik um die Mitte des 12. Jahrhunderts hervorgegangene Bildtypus³⁴⁹ war jedoch in der älteren französischen Buchmalerei in Gebrauch. Schon Jean Pucelle integrierte ihn zwischen 1325-1328 in das Stundenbuch der Jeanne d'Évreux (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1.2), fol. 69r)³⁵⁰. Um 1336 versah Le Noir, in Anlehnung an Pucelle, die Madonna der Anbetungsszene fol. 55v des Stundenbuchs der Jeanne de Navarra

³⁴³ Paul Pieper in: BK Münster 1986, S. 56-69 mit Abb. u. Corley 1996, Abb. 59.

³⁴⁴ Stange, 3, 1938, S. 35-37, Abb. 34.

³⁴⁵ Corley 1996, Abb. 61.

³⁴⁶ Zur Handschrift vgl. S. 83-85. – Meiss 1967, Abb. 9.

³⁴⁷ Avril in Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 263 führt die Gestaltung des Details auf eine Vorzeichnung von Le Noir zurück. – Meiss 1967, Abb. 93.

³⁴⁸ Marcel Thomas, *Das höfische Jagdbuch des Gaston Phébus. Die vierzig schönsten Bildseiten aus Manuscrit français 616 der Bibliothèque nationale Paris*, Graz 1978. – Sterling 1987, S. 296-304 mit Bibliographie.

³⁴⁹ Schiller, 1, 1966, S. 118.

³⁵⁰ Zur Handschrift vgl. Anm. 130.

(Paris, BnF., n. a. lat. 3145) ebenfalls mit einer Krone³⁵¹. Dass sich der Maler der Dortmunder Szenerie wie beim Verkündigungsbild retrospektiv an diesen älteren Bildfindungen aus dem höfischen Milieu orientierte, wäre denkbar. Zugleich wird er auf den Motivkanon Brügger Illuminatoren zurückgegriffen haben. So taucht die gekrönte Himmelskönigin mit segnendem Christusknaben und mit vor dem Thron abgelegter Königskrone in einer gezeichneten Huldigungsszene eines „Spiegel van der Menscheliker Behoudenesse“ (London, Brit. Lib., add. Ms. 11575, fol. 21v, Abb. 111)³⁵² auf. Bei jener Handschrift handelt es sich um eine Brügger Bearbeitung des Heilspiegels „Speculum humanae Salvationes“ von 1410 in westflämischem Dialekt, versehen mit 193 teils kolorierten Zeichnungen. Möglich wäre aber auch die Anreicherung der Darstellung mit Motiven aus der Madonnen-Ikonographie. In der Brügger Buchmalerei war um 1400 das Thema der „Madonna in Demut“ gängiges Sujet, wobei Maria mit ihrem Kind auf dem Schoß oftmals in einem umschlossenen Garten (*hortus conclusus*) auf der Wiese saß, wie auf fol. 12v eines Stundenbuchs in Rouen, Bibl. mun. 3024 (Leber 137), Brügge 1400-1415 (Abb. 113)³⁵³ und dabei zur Verherrlichung die Krone der Himmelskönigin trug.

4. 2. 4 Darbringung im Tempel

Im Tempel, dessen Außenwand rahmenartig das Bildfeld umfasst und zugleich dem Betrachter einen illusionistischen Blick ins Innere des Gebäudes eröffnet, sind mehrere Personen um einen raumbeherrschenden Altar versammelt, der mit einem golddurchwirkten Antependium festlich geschmückt ist (Abb. 114). Ein gefliester Fußboden erstreckt sich kontrapunktierend zur Altarstellung in den Raum, lockert die Symmetrie auf und sorgt auf subtile Art für eine gewisse Tiefe im Bildraum. Die quadratisch verstreuten Bleiglasfenster der Tempelrückwand zeigen im mittleren Couronnement Moses mit den Gesetzestafeln, flankiert wohl von Propheten des Alten Testaments.

Auf der linken Seite ist Maria mit einer Kerze in der Hand an den Altar getreten, gefolgt von einer jungen Magd, die drei weiße Opfertauben in einem Körbchen hält.

³⁵¹ Zur Handschrift vgl. Anm. 287. - Avril 1978, Abb. 16.

³⁵² Bert Cardon u. Johan B. Oosterman in: AK Löwen 1993, S. 117-121, Kat. 38 mit Abb. – Zur Handschrift auch Smeyers 1999, S. 207-209.

³⁵³ Zur Handschrift Bert Cardon u. Maurits Smeyers in: AK Löwen 1993, S. 99-104, Kat. 33. Zur Madonnenikonographie in Brügge um 1400 vgl. Smeyers 1999, S. 199.

Beide Frauen sind in lange Mäntel gehüllt, punzierte Nimben zieren ihre Köpfe. Rechts hinter dem Altar steht barhäuptig und festlich in Brokat gewandet³⁵⁴ der greise Simeon als Hohepriester, zusammen mit einem Akolyth, der eine goldene Pyxis auf bedeckten Händen trägt. Simeon breitet fordernd ein weißes Tuch aus, um das unbedeckte Kind auf dem Altar entgegenzunehmen. Jenes läuft über die Mensa hinweg in Marias Arme zurück, wendet dabei den Blick aber dem greisen Priester zu, der seine Erwählung prophezeien und auf das kommende Leiden verweisen wird.

Ausgerichtet am Lukasevangelium 2,22-40 schildert die Szene die gemäß jüdischem Brauch erfolgte Präsentation des Erstgeborenen im Tempel³⁵⁵, seine Auslösung vom Tempeldienst mittels der Opfertauben und die Begegnung mit dem frommen Simeon, der, vom Heiligen Geist ergriffen, in dem Kind den von Gott gesandten Heiland erkennt. Zugleich wird durch die mitgeführte Kerze auf die Reinigung (Purifikation) Mariae verwiesen, die nach 3 Mos 4 am vierzigsten Tag nach der Geburt zu erfolgen hatte³⁵⁶.

In der Umsetzung der komplexen Thematik ist ein Handlungsaspekt - der Akt der Darbringung des Kindes an Gott - besonders hervorgehoben. Darauf deutet die überdimensionale Präsenz des Altars und die zentrale Stellung des Kindes auf der Mensa hin. Inbegriffen in die alttestamentarische, kultische Handlung ist der Verweis auf den Opfertod des Gottessohnes, denn "... der Altar des Tempels an dem das Kind dargebracht wurde, ist für das Bilddenken des hohen Mittelalters zugleich der christliche Altar, an dem das Opfer des Erlösers nachvollzogen wird."³⁵⁷ Versinnbildlicht wird der Gedanke durch die Bereithaltung der Pyxis, die später der Verwahrung der Hostie dienen wird. Die kultisch verhüllte Hand gilt als Zeichen für die Heiligkeit des gehaltenen Objektes. Durch diese Gleichsetzung der kultischen Handlung mit dem heilsgeschichtlichen Erlösungsgedanken wird auf die Erfüllung des mosaischen Gesetzes in Christus verwiesen.

³⁵⁴ Aus dem gleichen Stoff ist das Gewand des jüngsten Königs aus der Szene der Anbetung der Heiligen Drei Könige gefertigt.

³⁵⁵ Nach 2 Mos 13 war jede Erstgeburt Eigentum Jahwes. Schiller, 1, 1966, S. 100.

³⁵⁶ Seit dem 10. Jahrhundert ist in Rom das Fest der Reinigung Mariae mit einer Kerzenweihe verbunden, woraus sich später der Name Mariae Lichtmeß ableitete. – Schiller, 1, 1966, S. 101.

³⁵⁷ Zitiert nach Schiller, 1, 1966, S. 103.

In ungewöhnlicher Weise trägt nicht Simeon, der hier als Priester fungiert, den Nimbus, sondern die hinter Maria stehende Magd. Möglicherweise soll in ihrer Person auf das bei Lk 2, 34-38 erwähnte Zeugnis der greisen Prophetin Hanna verwiesen werden, obgleich ihr jugendliches Aussehen diesem Ansinnen entgegen steht. Ein weiteres Beispiel dieser Ikonographie ist nicht bekannt.

Verwoben mit der religiösen Thematik zeigt sich ein zutiefst menschlicher Aspekt, indem die Scheu des Kindes vor dem Fremden und seine ängstliche Zufluchtsuche bei der Mutter ins Bild gebracht wurde. Dieses Handlungsmotiv ist der Ikonographie der Darbringungsszene nicht neu. So zeigte 1404 Conrad von Soest am Wildunger Retabel³⁵⁸ das Kind ängstlich in den Arm der Mutter geklammert und in recht ähnlicher Weise gestaltete zu Beginn des 15. Jahrhunderts der unbekannte Maler des Antwerpener Turmretabels im Museum Meyer van den Bergh die Thematik auf dem rechten Innenflügel³⁵⁹. Beide Darstellungen führen in ihrer Motivik in die französische Kunst des 14. Jahrhunderts zurück. Dort wurde die Szene bereits im Brevier Charles V. (Paris, BnF., Ms. lat. 1052, fol. 336v)³⁶⁰ und in den Très Belles Heures de Notre Dame (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, p. 56, Abb. 115)³⁶¹ sowie auf fol. 16v des Mailänder Stundenbuchs (Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Cod. 2166,)³⁶² derart ausformuliert.

Auch der Pariser Werkstatt des Boucicaut-Meisters war das Motiv des ängstlich zurückweichenden Kindes vertraut. Es wurde in verschiedenen Darbringungsbildern, u. a. in dem Stundenbuch der Londoner Collection Zwemmer, fol. 76v³⁶³ und dem Stundenbuch Ms. 2 des Musée Jacquemart-André in Paris auf fol. 87v³⁶⁴, variiert eingesetzt. An den Entwürfen dieser Werkstatt wiederum orientierten sich die Illuminatoren zweier in Paris um 1420 entstandener Stundenbücher, die heute in Krakau, Muzeum Narodowe, Ms. Czart. 2032 und Cleveland, Museum of Art, Ms. a. n. 42.169 aufbewahrt werden. Bringt man die darin enthaltenen Darbringungsszenen - Krakau p. 129 (Abb. 116)³⁶⁵ und Cleveland fol. 93v (Abb. 117)³⁶⁶ - in näheren

³⁵⁸ Zum Retabel vgl. Anm. 338. - Corley 1996, Farbabb. VI.

³⁵⁹ Zum Turmretabel vgl. Anm. 313. - Troescher 1966, Abb. 105

³⁶⁰ Sterling 1987, S. 118-121, Kat. 15 mit Bibliographie. - König 1992, Abb. 29.

³⁶¹ Zur Handschrift siehe S. 83-85 - Meiss 1967, Abb. 10.

³⁶² Zur Handschrift ebd. - Meiss 1967, Abb. 43.

³⁶³ Meiss 1968, S. 99-100, Abb. 239.

³⁶⁴ Zur Handschrift vgl. Anm. 335. - Meiss 1968, Abb. 34.

³⁶⁵ Ebd., S. 85-86, Abb. 318.

Vergleich zu dem Tafelbild des Retabels in Dortmund, wird ersichtlich, dass die Dortmunder Szene aus dem selben Vorlagenkreis heraus entwickelt wurde. Verbindend in allen drei Entwürfen ist die formale Konzeption mit dem raumbeherrschenden, von der Stirnseite her gesehenen Altar im Zentrum und den beidseitig herbeitretenden Figurengruppen. Einige Details, so die Verzierung des Altars mit Rundbögen und vorspringendem Sockel oder die überkreuzte Bleiglasverstrebung in den Fenstern der Hintergrundarchitektur, stimmen weitgehend mit der Krakauer Miniatur überein. Die Anzahl der Personen variiert von Bild zu Bild. So reduzierte der Miniaturist von p. 129 seine Szene auf drei Figuren. In dem Stundenbuch in Cleveland ist die Magd hinter Maria fast aus dem Bildraum verdrängt, dafür wurde rechts eine männliche Person hinzugefügt, die auf der Dortmunder Tafel wiederkehrt. Gerade an dieser Figur wird ersichtlich, wie der Tafelmaler Motive der vorgenannten Stundenbücher aufgriff, umwandelte und dabei inhaltlich neu bestimmte. Aus dem männlichen Zeugen, einem sehr beliebten Motiv der Boucicaut-Werkstatt, formte er eine Assistenzfigur und bezog diese unmittelbar in den Handlungsablauf ein. Analog verfuhr der Tafelmaler mit der Stellung des Kindes im Bild. Die Miniatur im Stundenbuch von Cleveland zeigt den Knaben noch auf Marias Arm, in der Krakauer Szene hält ihn Simeon bereits über der Mensa und in Dortmund steht er unmittelbar auf der Altarplatte. In allen drei Beispielen strebt das unbedeckte Kind zur Mutter hin und streckt dieser seine Arme entgegen.

Differenzierter ist die architektonische Gestaltung der einzelnen Szenen zu bewerten. Zwar agieren alle Figuren auf vordergründigen Raumbühnen, doch wölbt sich in den Miniaturen der Kapellenraum weit in den Bildhintergrund hinein, während auf der Altartafel eine bildparallele Wand den Raum verstellt. Hier wirken Gestaltungsprinzipien nach, die sich von älteren Traditionen, etwa den Darbringungsminiaturen p. 56 (Abb. 115) und fol. 16v aus den Très Belles Heures de Notre Dame und dem Mailänder Stundenbuch herleiten lassen, wo gleichfalls Wände oder gespannte Tücher den Bildhintergrund begrenzen. Jenes Umfeld könnte zudem Anregung für das Motiv der architektonischen Bildrahmung geliefert haben, obgleich auch die Miniaturen der Boucicaut-Nachfolge schlichte Rahmenelemente aufweisen³⁶⁷. Die

³⁶⁶ Meiss 1968, S. 139, Abb. 320.

³⁶⁷ Der aus Brügge stammende und ab 1368 in Paris tätige Jean Bondol führte 1372 in seinem Donationsbild auf fol. 2r einer Bible historique (Den Haag, Museum Meermanno-Westrenianum, 10 B 23), die Jean de Vaudetar 1372 König Charles V. von Frankreich überreichte, den Arkadenrahmen in

vereinfachten Architekturformen des Dortmunder Tafelbildes erinnern an Bildelemente des italienischen Trecento³⁶⁸, die um 1400 auch in der südflandrischen Malerei aufgegriffen wurden.

4. 2. 5 Himmelfahrt Christi

Die untere Bildfolge auf dem linken Innenflügel des Retabels setzt mit der Szene der Himmelfahrt ein (Abb. 118). Erfasst ist der Moment der Entrückung Christi von der irdischen Welt. Gottes Sohn hat sich aus eigener Kraft emporgeschwungen und ist in einer vom Himmel herabgekommenen Wolke weitgehend verschwunden. Nur seine nackten Füße und Teile des Gewandes sind noch erkennbar. Sie werden von Lichtstrahlen umhüllt, die aus der geöffneten Wolke herabfallen. Zurück bleiben Fußabdrücke auf dem Ölberg, als sichtbares Zeichen seiner Entfernung von der Erde³⁶⁹. Vor dem zentral im Bild aufragenden Berg sind alle zwölf Apostel und Maria versammelt. In Orantenhaltung blicken sie zum Himmel hinauf, um das Wunder gemeinsam zu schauen. Die Apostel knien eng gestaffelt in zwei Gruppen. Von den Hinteren sind nur die nimbierten Köpfe zu sehen. Maria ist auffällig der linken Gruppe vorgeordnet, in Haltung und Gestus den Jüngern angepasst. Im linken Vordergrund sitzt rückansichtig Petrus. Ihm gegenüber hat Johannes Platz genommen. Er hält in der linken Hand sein Evangeliar. Die Rechte legt er, vom Licht der Wolke geblendet, schützend über die Augen.

Die Aufnahme Christi in den Himmel am vierzigsten Tag nach Ostern wird als letzte Station seines irdischen Wirkens verstanden und schließt damit unmittelbar an den Passionszyklus auf dem rechten Innenflügel des Retabels an. Da jedoch der Tafelmaler die Verbildlichung der "historischen" Himmelfahrt eng mit dem Ecclesia-Gedanken verband, ist die Szene auf dem linken Flügel – der stärker dem Marienleben gewidmet ist – durchaus sinnvoll platziert. Obgleich nach den biblischen Berichten Maria nicht zu den unmittelbaren Zeugen der Himmelfahrt zählte, tauchte sie

die französische Buchmalerei ein. Jenes Motiv fand um 1400 vor allem in der Werkstatt des Boucicaut- Meisters rege Verwendung. Smeyers 1999, S. 181 mit Abb.

³⁶⁸Vgl. die Gebäudearchitektur auf der "Bankettszene" des Meisters der Legende der heiligen Cecilia, Florenz, Galeria degli Uffizia, um 1300, Abb. Kindlers Lexikon, 2, S. 320.

³⁶⁹ Das Motiv führt auf Berichte von Kreuzfahrern und Pilgern aus dem 13. Jahrhundert zurück, die das Vorhandensein der Fußspuren Christi in der Himmelfahrtskapelle auf dem Ölberg erwähnten. Schiller, 3, 1971, S. 158.

bereits im 6. Jahrhundert in östlichen Bildformulierungen, wie in dem syrischen Codex Rabulensis von 586, als mater apostolorum auf. Ihre Präsenz in der Bildmitte wurde als figurales Sinnbild der Ecclesia gedeutet³⁷⁰. Diese Sichtweise übernahm im 10. Jahrhundert die abendländische Kunst, rückte aber Maria aus dem Zentrum der Darstellung heraus und ordnete sie seitlich den Apostelgruppen zu. Im vorliegenden Bild ist sie im gleichen Anbetungstypus wie die Jünger dargestellt, doch ihre frontalere Ausrichtung, der voluminösere Körperbau und die dunklere Gewandung heben sie deutlich aus deren Kreis hervor. Zusammen mit dem auffällig im Vordergrund platzierten Petrus und dem links neben ihr knienden Paulus³⁷¹, beide am traditionellen Habitus erkennbar, personifiziert sie auch in diesem Bild die Ecclesia und verweist auf die „...sakramentale Gegenwart des nicht mehr auf Erden weilenden Herrn...“³⁷².

Die eigentliche Entrückung setzte der Tafelmaler in konsequenter Anlehnung an Apg 1.9: „... und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg“ in Szene. Das Motiv der herabkommenden Wolke, die sich vor die emporschwebende Gestalt schiebt, wurde im 11. Jahrhundert in der englischen Buchmalerei entwickelt³⁷³ und fand bis ins 16. Jahrhundert hinein Verbreitung in der abendländischen Kunst³⁷⁴. Im Tafelbild des Dortmunder Retabels liegt insofern eine Sonderform vor, als dass an die Stelle des Verhüllungsaspektes, das unmittelbare Eindringen der Christusgestalt in die himmlischen Lichtsphären zur Darstellung gelangte. Die aus der geöffneten Wolke herabfallenden Lichtstrahlen umfassen den aufsteigenden Christus. Kleine Sterne, die den Rand der Wolkenareole zieren, kündigen dessen kommende kosmische Weltherrschaft an. Dass Johannes von dem himmlischen Licht geblendet wird, kann als Verweis auf die am Berg Tabor erfolgte Verklärung Christi (Mt 17,1-6) gedeutet werden, die wiederum „...als Vorschau der Theophanie Jesu Christi bei der Rückkehr zum Vater gilt“³⁷⁵.

³⁷⁰ Schiller, 3, 1971, S. 148 u. Abb. 459.

³⁷¹ Obwohl Paulus bei der Himmelfahrt Christi noch nicht zur Gemeinde zählte, wurde er bereits in östlichen Darstellungen als zwölfter Apostel anstelle von Judas dem Bild beigelegt, Schiller, 3, 1971, S. 148.

³⁷² Zitiert nach Schiller, 3, 1971, S. 152-153.

³⁷³ Als frühestes bekanntes Beispiel gilt die Himmelfahrtsdarstellung im Missale des Robert von Jumièges der Schule von Winchester, Rouen, 1. Viertel d. 11. Jahrhunderts, Schiller, 3, 1971, Abb. 493.

³⁷⁴ Das Motiv wurde noch 1515 von Albrecht Dürer in der "Kleinen Passion" aufgegriffen. Vgl. Albrecht-Dürer. Masterprintmaker, Ausstellungskat., Mus. of Fine Art, Boston, Mass., 1971, Abb. 150.

³⁷⁵ Zitiert nach Schiller, 1, 1966, S. 163.

Zu den frühesten Vorläufern dieser speziellen Bildformulierung zählt die in das Autorenbild des Johannes eingebundene Himmelfahrtsszene des Hildesheimer Bernward-Evangeliiars von 1011-1014³⁷⁶ sowie die Himmelfahrtsdarstellung auf dem 1181 vollendeten Klosterneuburger Altar³⁷⁷. Auf Letzterem wurde das Eindringen in die himmlischen Lichtsphären durch mehrfarbige Bänder veranschaulicht.

Im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts oder zu Beginn des 15. Jahrhunderts ließ der Kaiphass-Maler in den ursprünglichen *Très Belles Heures de Notre Dame* auf fol. 80v (heute Mailänder Stundenbuch, Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Cod. 2166)³⁷⁸ Christus in einer Wolke emporsteigen, die aus gekräuselten Wellenbändern gebildet war. Das dieser Typus bis weit in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein auch der südniederländischen Buchmalerei vertraut war, belegt die mit einer Himmelfahrt verzierte Eingangsiniale [*D*]eus in adiutorium meum intende aus dem Marienoffizium eines Stundenbuchs (New York, Pierpont Morgan Library, M 304), dessen Entstehung von John Plummer dem Mansel Meister und Meister des Guillebert de Mets (Lille?, um 1445?, Abb. 119)³⁷⁹ zugeordnet wird. Das gekräuselte Wolkenband der Initialminiatur findet sich im Dortmunder Tafelbild ebenso wieder, wie die eng zusammengerückten Apostelgruppen mit den breiten, flächigen Gesichtern und ihren kappenartig die Häupter umschließenden Haartrachten.

Eine kleine, um 1440 im Brügger Umfeld der sogenannten Goldrankenmeister entstandene Himmelfahrtsminiatur einer Handschrift mit typologischen Darstellungen aus dem Leben Jesu (New York, Pierpont Morgan Library, M. 649, fol. 6v)³⁸⁰ bietet gleichfalls ein Indiz dafür, dass das Motiv des „Eindringens in die himmlischen Sphären“ (hier verdeutlicht durch die herabfallenden Strahlen) im südniederländischen Raum über lange Zeit hinweg verbreitet war. In den Werkstätten der Goldrankenmeister wurden zahlreiche Handschriften unter Verwendung von Vorlagen produziert, so dass auch in diesem konkreten Fall ein Rückgriff auf ein überliefertes Motiv wahrscheinlich ist³⁸¹.

³⁷⁶ Schiller, 3, 1971, Abb. 492.

³⁷⁷ Ebd., Abb. 497.

³⁷⁸ Zur Handschrift vgl. S. 83-85. - Meiss 1967, Abb. 45.

³⁷⁹ Plummer 1982, S. 11-12 u. Abb. 16a.

³⁸⁰ Cardon/Lievens/Smeyers 1985, S. 120-166, Abb. S. 116. - Smeyers 1999, S. 240.

³⁸¹ Zur Produktion der Werkstatt siehe Smeyers 1999, S. 235-241.

4. 2. 6 Pfingsten

Die konzeptionelle Anlage der Pfingstszene entspricht dem benachbarten Himmelfahrtsbild, wodurch der kausale Zusammenhang zwischen der Auffahrt Christi und seiner Sendung am fünfzigsten Tag nach Ostern gewahrt wird. Erneut sind die Jünger und Maria zusammengekommen und sitzen im Gebet vertieft auf der Ebene vor den Hügeln Golgothas (Abb. 120). Die zwölf Apostel sind in einem nach oben hin geöffneten Halbkreis platziert. Petrus und Paulus, die in den Zwickeln des Bildvordergrundes sitzen, führen den Betrachter in den Kreis der Versammelten ein. Predigend erhebt Petrus seine rechte Hand im Redegestus, mit der Linken umfasst er sein Buch. Ihm gegenüber führt Paulus im weißen Gewand die linke Apostelreihe an, dahinter sitzt Johannes im roten Mantel. Die übrigen Apostel, bärtig, in Tunika und Pallium gekleidet sind nicht näher charakterisiert. Maria ist in die Mitte der Darstellung gerückt. Sie wird in Größe und Majestät hervorgehoben durch ihre frontale Ausrichtung und die dunkle Gewandung. Das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß lässt das Wort „ Domine, erkennen. Über ihrem Haupt stößt aus einer Sternen übersäten Wolke die Taube des Heiligen Geistes senkrecht herab. Vom Schnabel der Taube gehen Lichtbündel aus, deren einzelne Strahlen auf die Apostel und Maria niederfallen.

Die Ausgießung des Heiligen Geistes und die Gründung der Kirche zu Pfingsten ist ein zentrales kirchliches Fest der gesamten Christenheit. Mehrfach wurde das Ereignis von Christus Lk 24,49; Joh 14,26; 15,26 angekündigt und am ausführlichsten von Lukas in der Apostelgeschichte 2,1-4 geschildert.

In der bildenden Kunst wird der von Vater und Sohn ausgehende Heilige Geist seit frühchristlicher Zeit in Bezugnahme auf die Taufe Christi Lk 3,22 in Gestalt einer Taube dargestellt³⁸². Sie sendet auf die Versammelten Lichtstrahlen oder Flammenzungen als Zeichen der Feuertaufe aus, die vorab durch Johannes den Täufer Mt 3,11 "...der (Christus) wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen" prophezeit wurde. Im Bild des Hochaltarretabels der Reinoldikirche fallen entsprechend der fast symmetrisch aufgebauten Komposition die Lichtstrahlen in zwei Bündeln zu je sechs Strahlen auf die Jünger herab. Ein einzelner Strahl führt senkrecht auf Maria zu,

³⁸² Als frühestes Beispiel gilt eine Miniatur des Rabula-Kodex von 586, Schiller, 4,1, 1976, Abb. 1.

wodurch sich heute der Eindruck einer gezogenen Mittelachse aufdrängt. Jene war vom Künstler nicht beabsichtigt. Ursprünglich lag in diesem Bild eine leichte Verschiebung aus der Achse heraus in Richtung der benachbarten Szene vor. Rechts wurde die Tafel bei der Neurahmung im beginnenden 20. Jahrhundert beschnitten³⁸³, wodurch der zwölfte Apostel nur noch äußerst schwach hinter dem grün gewandeten langbärtigen Jünger zu erkennen ist. Ihm bleibt der sechste, rechts herabfallende Lichtstrahl vorbehalten. Die Darstellung folgt damit einer ikonographischen Überlieferung, die, bedingt durch byzantinische Einflüsse, bereits vereinzelt in der karolingischen und ottonischen Kunst die Anzahl der zu Pfingsten in Jerusalem versammelten Jünger um Paulus auf insgesamt zwölf erhöhte³⁸⁴, sofern der inhaltliche Schwerpunkt des Bildes auf dem Stiftungsakt der Kirche lag³⁸⁵. Obwohl erst später zum Christentum bekehrt und bei der historischen Zusammenkunft der Jünger zu Pfingsten nicht anwesend, zählt Paulus in der retrospektiven Sicht des Glaubens, wie Maria, zur Urgemeinde. Dass die Pfingstszene des Retabels der St. Reinoldikirche die Heilsgemeinde bzw. neu gegründete Kirche vergegenwärtigt, verdeutlicht die Dreieckskomposition zwischen Maria und den zwei Apostelfürsten. Maria, seit der Himmelfahrt Christi nicht mehr als junges Mädchen dargestellt, sondern als Mutter des Herrn von matronenhafter Würde, avanciert als mater apostolorum und Verkörperung der Ecclesia zur zentralen Gestalt des Pfingstgeschehens. Die ihr gegenüberstehenden Apostelfürsten repräsentieren als Vertreter aller Juden und Heiden die Kirche und verweisen zugleich mit ihrem Missionsauftrag auf deren Universalität³⁸⁶. Dabei zählt die Pfingstrede des Petrus neben dem Akt der Ausgießung des Heiligen Geistes, durch welchen die Apostel berufen wurden, der Welt das Evangelium zu künden, zum eigentlichen Stiftungsakt der Kirche³⁸⁷.

Im beginnenden 15. Jahrhundert waren zahlreiche Miniaturen französischer Provenienz von diesem Gedankengut geprägt. So zeigt bereits die Pfingstszene der Très Belles Heures de Notre Dame (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, p. 166, Abb.

³⁸³ Vgl. S. 27.

³⁸⁴ Vgl. Apg 1,13. Gewöhnlich nahm in den Pfingstbildern Paulus anstelle des nach der Apostelgeschichte 1,26 gewählten Matthias die Stelle Judas ein, da er als Apostel der Heiden zur Urgemeinde rechnete. Schiller, 4,1, 1976, S. 18.

³⁸⁵ Schiller, 4,1, 1976, S. 24

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd., S. 13.

121), von Meiss 1967 dem Heiliggeist-Meister zugeschrieben³⁸⁸, eine Komposition, in der Maria hervorgehoben im Kreis der Jünger angeordnet ist. Zwar wird sie in jener Miniatur von Paulus und Petrus flankiert, doch sitzen ihr zwei Apostel im Bildvordergrund unmittelbar gegenüber. Die formale Anlage jener beiden Figuren - links in Rückansicht und rechts im Dreiviertelprofil - kehrt bei seitenvertauschter Konzeption auf dem Retabel der Reinoldikirche in Gestalt der Apostelfürsten wieder. Darüber hinaus lassen stilistische Übereinstimmungen in den flächigen, nur gering durch Binnenfalten strukturierten Gewändern dieser Vordergrundfiguren darauf schließen, dass dem Malers der Dortmunder Szene die französische Miniatur p. 166 bekannt war. Sehr wahrscheinlich kannte er auch die gering abgewandelte Variante, die der Pseudo-Jacquemart um 1409 in die *Grandes Heures* des Herzogs von Berry (Paris, BnF., lat. 919, fol. 56)³⁸⁹ einfügte, zumal letztere Pfingstszene gleichfalls in der freien Landschaft erscheint.

Auch das Atelier des Boucicaut-Meisters brachte eine Komposition mit analoger Ikonographie hervor und setzte diese gering variiert in zahlreichen Stundenbüchern ein. Dabei wurde die Stellung der Muttergottes durch einen prächtigen Thronszitz noch stärker betont, so auf fol. 112v des Stundenbuchs des Marschalls von Frankreich Jean Le Meingre de Boucicaut (Paris, Musée Jacquemart de André, Ms. 2)³⁹⁰ und fol. 129 eines Stundenbuchs, das heute im British Museum in London unter der Signatur add. 16997 Aufbewahrung findet³⁹¹.

Abweichend zu den mit Architekturen überfangenen französischen Miniaturen verlagerte der Maler des Dortmunder Retabels seine Szenerie in die freie Landschaft und verknüpfte das Bild inhaltlich und formal mit der vorangestellten Himmelfahrt. Details, wie die analog gestalteten Wolkensegmente der Himmelfahrts- und Pfingstszene, verweisen auf das Formenrepertoire der Boucicaut-Werkstatt und der mit dieser eng in Paris zusammenwirkenden Werkstatt des Egerton-Meisters³⁹². In

³⁸⁸ Meiss 1967, S. 253-254. Abb. 17. Anne H. van Buren in van Buren/Marrow/Pettenati 1996, S. 94-95 u. 200 übernimmt diese Zuschreibung. Nach van Buren illuminierte der Heiliggeist-Meister die Szene über einer Unterzeichnung des Herman Maelwael.

³⁸⁹ Meiss 1967, S. 256-285, Abb. 237.- König 1992, S. 73-74.- Ines Villela-Petit in: AK Paris 2004, S. 104-109, Kat. 43 a, b mit Bibliographie.

³⁹⁰ Zur Handschrift vgl. Anm 335. - Meiss 1968, Abb. 38.

³⁹¹ Boucicaut Meister, um 1420, Meiss 1968, S. 92, Abb. 292.

³⁹² Der Notname des anonymen, im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts in Paris wirkenden Künstlers leitet sich aus der heutigen Signatur „Egerton 1070“ eines von ihm illuminierten Stundenbuchs der Brit Lib. in London ab. Siehe Meiss 1967, S. 357. - Meiss 1974, S. 384-388. - Rosy Schilling, *The Master of*

zahlreichen Bildern beider Ateliers begegnet dieses halbkreisförmige, von Goldsternchen übersäte Wolkenmotiv. Da es dort aber nicht in Himmelfahrts- und Pfingstbilder, sondern stets in andere Szenarien eingebunden wurde, so in den Job-Zyklus des Egerton-Meisters, eines um 1410 in der Boucicaut-Werkstatt entstandenen Stundenbuchs, Malibu, Paul Getty-Museum, Ludwig IX, 5 auf fol. 135r, 136v³⁹³, 138r, 144r, 145v, 147r, 153v und 156v oder in das Bild der Stigmatisation des heiligen Franziskus fol. 57v des Pariser Boucicaut-Stundenbuchs Ms. 2³⁹⁴, darf auf eine gewisse Vertrautheit des Malers der Dortmunder Tafeln mit dem Formen- und Motivschatz beider Pariser Ateliers geschlossen werden. Ob er dabei seine Anregungen aus Vorlagen bezog oder im unmittelbaren Kontakt zu den Werkstätten stand, entzieht sich der Kenntnis. Zeitgenössische Künstler, wie der Bedford-Meister oder der Pseudo-Jacquemart, griffen das Wolkenmotiv nicht auf. Dafür begegnet das stets die Wolke einfassende, am Außenrand weiß gehöhte Wellenband bereits in der Werkstatt des Parament-Meisters auf dem Himmelfahrtsbild des Kaiphas-Malers im heutigen Mailänder Stundenbuch (Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Cod. 2166, fol. 80v).

4. 2. 7 Marientod

Formal an die vorangegangenen Tafelbilder anschließend, ist das Motiv des Marientods in die Landschaft gestellt. Auf einer Blumenwiese am Fuße felsiger Erhebungen steht nach links in den Raum gerichtet das von einem gemusterten Brokat bedeckte Sterbelager (Abb. 122). Die darauf gebettete zarte Gestalt der Gottesmutter ist vollständig eingehüllt in ihren dunkelblauen Mantel. Maria ist bereits verschieden, ihre Augen sind geschlossen. Das Lager umstehen die herbeigerufenen zwölf Apostel. Petrus beugt sich über die Tote und nimmt ihr die mit einer Münze verzierte Sterbekerze aus der Hand. Er hält ein Buch zum Verlesen der Gebete. Paulus besprengt den Leib der Toten mit Weihwasser, während der grün gewandete Jünger rechts außen das Weihrauchfass schwenkt. Johannes steht isoliert am Kopfende des Lagers. Er hält den Palmzweig hoch, den ein Engel Maria

Egerton 1070. Hours of René d' Anjou, in: Scriptorium 8, 1954, S. 272 ff. - Zum Aspekt der Zusammenarbeit der Boucicaut- und Egerton-Werkstatt siehe Plotzek, 1982, S. 100-101.

³⁹³Job in Meditation zwischen zwei Hügeln sitzend. Zur Handschrift siehe Plotzek in: von Euw/Plotzek 1982, 92-102, Abb. Seite 99.

³⁹⁴Meiss 1968, Abb. 192.

hinterließ. Zwei Apostel sitzen im Vordergrund auf der Wiese, wobei der Linke, fast frontal dem Betrachter zugewandt, ins Gebet versunken ist. Der rechts im Profil erfasste Apostel liest vertieft in seinem Buch. Vor ihm auf der Wiese irrt ein kleines Teufelchen durch das Gras. Alle weiteren Jünger stehen im rechten Bildfeld eng gestaffelt hinter dem Sterbelager. Ihre Köpfe werden von den Nimben der Vordermänner überschritten. Der hinten stehende Jünger hat sich vom Geschehen abgewandt und blickt zum Himmel empor. Dort ist, von der oberen Bildkante überdeckt, noch ein Stück blaues, gefälteles Tuch erkennbar. Es darf als Hinweis auf den Engel gedeutet werden, der die Seele Mariens in den Himmel empor trägt.

Die Szene des Marientods auf dem Flügel des Hochaltarretabels der Dortmunder Reinoldikirche entspricht einem Darstellungstypus, der in dieser Ausprägung erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der Kunst nördlich der Alpen anzutreffen ist. Nicht mehr das östliche, kanonisch gewordene Bildschema der Koimesis, das bis um 1400 weitgehend diese Szene prägte³⁹⁵ wird hier gezeigt; im Mittelpunkt der Darstellung stehen vielmehr der eigentliche Sterbeakt und die damit verbundenen letzten religiösen Handlungen. So wurde Maria im Ritus der *Commendatio animae* – dem liturgischen Sterbegebet – eine geweihte Kerze überreicht³⁹⁶. Die Übergabe dieser Kerze an die Sterbende verbildlicht einen Brauch, dessen Entstehung vermutlich mit dem Erscheinen einiger Erbauungsbücher über die Kunst des Sterbens (*Ars moriendi*) einherging. Diese Sterbebüchlein entstanden zu einer Zeit, als der Gedanke an den Tod für die Menschen in Europa allgegenwärtig war. Durch die im 14. und 15. Jahrhundert grassierenden Pestepidemien, die Gewalttätigkeiten und Verwüstungen infolge der jahrzehntelangen kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und England, stand der Toteskult, verbunden mit der Erwartung des Weltendes, in hoher Blüte. Die *Ars moriendi* sollten Klerikern und zunehmend auch Laien als Anleitung für ihre Dienste am Kranken- und Sterbebett dienen. Sie schilderten die letzten fünf Anfechtungen des Teufels in der Stunde des Todes und

³⁹⁵ Da im Neuen Testament und in den Schriften der Kirchenväter keine Aussagen über Tod und Heimgang der Gottesmutter getroffen wurden, bilden apokryphe Überlieferungen, die seit Ende des 5. Jahrhunderts im syrisch-griechischen Sprachraum zirkulierten, Grundlage für die Darstellung des Marientodes. Vgl. Cod. Aug. perg. 229, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol. 184v-185v u. 186r-190v „*Adsumptio BMV*“, Italien, 9. Jahrhundert. Dazu Bernhard Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, Teil 1: Aachen-Lambach, Wiesbaden 1998, Nr. 1719.

³⁹⁶ Th. Schnitzler „Sterbekerze“ in: *LThK*, 9, 1964, Sp. 1054. – Ph. Hartmann, *Repertorium Rituum*. Übersichtliche Zusammenstellung der wichtigsten Ritualvorschriften für die priesterlichen Funktionen, Paderborn 1916¹³, S. 545.

die guten Entsprechungen der Engel zur Läuterung der Seele des Sterbenden. So wurde in dem 1407 erschienenen „Tractatus de bone ordine moriendi“ des Johannes Mies im dritten Teil, Cap. 4 der Priester dazu angehalten, dem Sterbenden ein Licht zu reichen, „...denn es weist Richtung dem Irrenden, beschützt die Fürchtenden und richtet die Kraftlosen auf.“³⁹⁷ Auch der Reformtheologe Johannes Gerson³⁹⁸, zwischen 1395-1409 Kanzler der Pariser Sorbonne und ab 1397 als Dekan von Sint-Donaas in Brügge tätig, griff dieses Gedankengut in seinem 1408 erschienenen „Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi“ auf³⁹⁹. Der dritte Teil des Traktats „De arte moriendi“ „... fand solchen Beifall, dass der Episkopat Frankreichs es auf den Synoden zum Unterricht sowohl der Priester als auch der Laien bestimmte, dass es ferner den Seelsorgern das Vorlesen desselben vor dem Volke zur Pflicht machte und es den Agenden (Ritualien) einverleibte.“⁴⁰⁰. Das Gedankengut der zunächst handschriftlich verbreiteten Traktate floss um 1450 in die 11-szenige Kupferstichfolge des Meisters ES ein⁴⁰¹. Darauf basierte eine niederländische Blockbuchausgabe, die sogenannte Bilder-Ars, die in kopierter Form ab 1460 weite Verbreitung fand⁴⁰². Auf Bild 11 überreicht der Priester dem Sterbenden eine Kerze, genau in dem Moment, als ein Engel dessen entweichende Seele entgegennimmt. Damit ist der Kampf zwischen Himmel und Hölle entschieden. Der Teufel verlässt fluchend die Szene.

Die Marientod-Tafel des Retabels der Reinoldikirche verbildlichte sehr frühzeitig dieses neu aufgekommene theologische Gedankengut und verband dabei das Kerzenmotiv mit einem weiteren, lokal praktizierten Ritus. Robert Nissen machte 1936 auf die kleine, in den Wachs der Sterbekerze eingedrückte Münze aufmerksam, deren Funktion er als Geldspende an die Verstorbene interpretierte⁴⁰³. Diesen Brauch

³⁹⁷ Die Schrift verfasste der Prager Domherr, Stadtdechant und Pfarrer von St. Gallus in der Altstadt Johannes Mies. Rudolf 1957, S. 62 u. Zitat S. 65. – Idem LMA, 1, 1980, Sp. 1034 ff.

³⁹⁸ Zu Gerson vgl. Anm. 321.

³⁹⁹ Rudolf 1957, S. 66 u. S. 70. – Gorissen 1973, S. 295 führt aus, dass Gersons Sterbebüchlein 1395 begonnen und vor 1409 vollendet worden ist. Der Autor geht weiterhin davon aus, dass sich die Entwicklung und Verbreitung des neuen Motivs der Beigabe einer Sterbekerze innerhalb der Szene der Mariengeburt auf dieses Traktat zurückführen lässt.

⁴⁰⁰ Zitiert nach Rudolf 1957, S. 67.

⁴⁰¹ Die Folge entstand vermutlich im Auftrag des anonymen Textverfassers und war für eine Herausgabe in Buchform mit handschriftlichem Text vorgesehen. Vgl. W. L. Schreiber u. H. Zimmermann „Ars moriendi“ in: RDK, 1, Stuttgart 1937, Sp. 1121 f.

⁴⁰² Das einzig erhaltene Exemplar der niederländischen Blockbuchausgabe befindet sich im British Museum in London. Vgl. W. L. Schreiber u. H. Zimmermann „Ars moriendi“ in: RDK 1, Stuttgart 1937, Sp. 1123 f.

⁴⁰³ Nissen 1936, S. 68-72.

lokalisierte er vor allem im niederländischen Raum⁴⁰⁴. Dort finden sich nun auch in der zeitgenössischen Miniatur Marientoddarstellungen, die jene Tradition reflektierten: so beispielsweise die Zierinitiale des zwischen 1400-1415 datierten Brügger Missale (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Ms. M 15,8, fol. 190, Abb. 125)⁴⁰⁵, die Marientodminiatur aus dem Horarium Ross. 63 (Rom, Bibl. Apost. Vatic., fol. 76v) aus dem Brügger Umkreis der Goldrankenmeister⁴⁰⁶ oder etwa die zwischen 1415 und 1425 in einer Nijmwegener Werkstatt gefertigte Marientodminiatur aus dem Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern (Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbes., Ms. Germ. Qu. 42, fol. 224v, Abb. 126)⁴⁰⁷. In allen drei Miniaturen überreichen die Apostel in der Rolle des Klerus der noch lebenden Maria eine brennende Kerze, in deren Wachs eine Münze eingesteckt ist. In der Nijmwegener Miniatur ist zugleich links neben Marias Kopfkissen ein kleiner Engel erschienen, der seine Arme nach dem Haupt der Gottesmutter ausstreckt. Er ist gekommen, um die Seele der Toten heimzuführen. Diesen Aspekt wiederum verdeutlicht ebenso die Marientodszene auf dem Retabel der Dortmunder Reinoldikirche. Auch dort ist der Kampf zwischen den Mächten um die Seele der Gottesmutter entschieden. Noch hält die Verstorbene die Sterbekerze in den Händen und der Teufel irrt in winziger Gestalt auf der Wiese vor ihrem Lager umher. Doch hat er sich bereits von Maria abgewandt und wird von den großen, im Bildvordergrund sitzenden Aposteln ignoriert. Der Engel ist mit der Seele der

⁴⁰⁴ Als einzige Ausnahme für die Verwendung des Motivs führte Nissen 1936, S. 71 das Retabel des Conrad von Soest aus der Dortmunder Marienkirche und das jenem als Schulwerk folgende Blankenberch-Retabel (Münster, Westfälisches-Landesmuseum, vgl. Anm. 343) an. Conrad dürfte das Motiv von seinen Reisen mitgebracht oder dem etwas älteren Hochaltarsretabel der Reinoldikirche entlehnt haben.

⁴⁰⁵ Die Entstehung der Handschrift wird von Susie Vertongen in: AK Löwen 1993, S. 51-54, Nr. 17, Abb. 19 dem Umkreis der zwischen 1400-1415 in Brügge arbeitenden Beaufort-Gruppe zugeordnet. Vgl. auch Smeyers 1999, S. 205.

⁴⁰⁶ 1. Hälfte 15. Jahrhundert. Abb. in Giovanni Morello, Die schönsten Stundenbücher aus der Biblioteca Apostolica Vaticana, Zürich 1988, S. 131, Nr. 78 u. Kat. 114.

⁴⁰⁷ Die niederdeutsche Fassung der Handschrift lag am 23. Februar 1415 vor. Der im Augustinerchorherrenstift Marienborn lebende Schreiber Heinrich van de Leeuw vermerkte auf fol. 104 seinen Namen, das Datum der Fertigstellung sowie den Namen der Auftraggeberin. Jene gab im Anschluss an die textliche Fassung die Buchlagen zur Ausmalung in eine Werkstatt, die in Nijmegen vermutet wird. Kurz nach Beendigung der Illuminierung wurde die Handschrift durch einen Kalender und eine Folge von Totengebeten erweitert. Wahrscheinlich lieferte der Tod ihres ersten Gemahls Herzog Rainald IV. von Geldern – Jülich im Jahre 1432 Maria den Anlass für diesen Nachtrag. Die Forschung geht heute davon aus, dass drei verschiedene Buchmaler an dieser Handschrift arbeiteten. Die Szene des Marientods wird als Bestandteil des Commune sanctorum (fol. 209-284v) in der ersten Illuminierungsphase durch den Meister der Maria von Geldern geschaffen worden sein. Vgl. U. Finke, 1963, S. 32 ff. – H. P. Hilger „Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern“, in: AK Köln, 1, 1972/1973, S. 407-408, Kat. Nr. Q. - P. J. H. Vermeeren „Kodikologische Notizen zum Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern“ in: AK Köln, 2, 1972/1973, S. 473-481. - Baumeister 1984, S. 236. - Hilger 1984, S. 227-228. - AK Utrecht 1989/90, S. 67-77, Kat. 17 mit Bibl. u. Farbabb. II 17 sowie Abb. 24-25.

Verstorbenen bereits im Himmel entschwunden. Darauf lassen der blaue Gewandzipfel am oberen Bildrand ebenso schließen, wie die zwei Eidechsen auf den Bergen im Hintergrund, die den Auferstehungsaspekt symbolisieren⁴⁰⁸.

Neben der ikonographischen Verankerung der Szene im Brauchtum des niederländischen Raumes, ist sie in konzeptioneller und stilistischer Hinsicht erneut von der französischen Hofkunst geprägt. Der Tafelmaler entlehnte dem Formenschatz Bourger und Pariser Ateliers einzelne Elemente wie das schräg in den Raum gerückte Lager mit der darauf in ihren langen Mantel gebetteten Gottesmutter, die lesenden und betenden Apostel im Bildvordergrund, Johannes mit der Palme am Kopfende, sowie die dicht gestaffelte Apostelgruppe rechts hinter der Lagerstatt. Jene Motive, vorwiegend durch Jean Le Noir zwischen 1372-1375 in den *Petites Heures des Duc de Berry* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014 auf fol. 144, Abb. 124) angelegt und durch Pseudo-Jacquemart zwischen 1384-1390 vollendet⁴⁰⁹, lebten zu Beginn des 15. Jahrhunderts vor allem in den Miniaturen der Boucicaut- und Bedford-Werkstatt fort. Beispielhaft sei auf fol. 92 eines Stundenbuchs (Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 260, Paris um 1415)⁴¹⁰ und die Marientodszene eines vor 1415 entstandenen Stundenbuchs, (Châteauroux, Bibl. mun., Ms. 2, fol. 282v)⁴¹¹ verwiesen. Dem Dortmunder Bild stilistisch am stärksten verpflichtet ist die Marientodminiatur eines ebenfalls in der Walters Art Collection in Baltimore unter der Signatur W. 231 verwahrten Stundenbuchs, das ein Nachfolger des Jacquemart de Hesdin wohl gegen 1400 illuminierte (Abb. 123)⁴¹². Die schmalen, in ihrer Aktion verhaltenen Figuren beider Szenen gleichen sich bis in die Gewandung und Physiognomie hinein und auch der folienartig auf die Fläche projizierte Szenenaufbau lässt gleiche Quellen für beide Werke erahnen.

⁴⁰⁸ Zu den Eidechsen vgl. Anm. 333.

⁴⁰⁹ Vgl. F. Avril, in Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 328-329.

⁴¹⁰ Wieck 1988, Tafel 2 u. Meiss 1968, S. 76, Abb. 271. Meiss ordnet dieses Stundenbuch einem Nachfolger des Boucicaut-Meisters zu, Wieck spricht von der Werkstatt.

⁴¹¹ Meiss 1968, S. 81-85, Abb. 111. – Ines Vinella Petit „Bréviaire de Châteauroux“ in: AK Paris 2004, S. 143-144, Kat. 69 mit Farbabb.

⁴¹² Ohne fol.-Angabe in: The Walters Art Gallery, *The illuminated Book*, 1949, Abb. 37.

4. 2. 8 Marienkrönung

Die Komposition der Szene wird von den Hauptfiguren Christus und Maria beherrscht, die auf einer steinernen Thronbank zusammensitzen (Abb. 127). Maria, hier wieder in jugendlicher Gestalt, eingehüllt in ihren blauen Mantel, faltet die Hände zum Gebet. Ihr demütig geneigtes Haupt trägt bereits die Krone der Himmelskönigin. Christus, im grünbraunen Mantel über rotem Kleid, erteilt ihr zum Abschluss des Krönungszeremoniells seinen Segen. Er selbst trägt die Dornenkrone, in der linken Hand hält er das Zepter. Zwischen beiden Gestalten liegt auf dem Thron die Weltkugel. Dass sich die Krönung der Muttergottes nicht mehr auf der Wiese des benachbarten Marientodbildes, sondern trotz gleichartiger Landschaftsgestaltung im Himmel vollzieht, verdeutlichen vier kleine Engel in zartfarbigen Gewändern mit Diademen im gelockten Haar. Zwei musizieren im Bildvordergrund auf einer Fidel und einem Portativ, zwei weitere Engel blicken in betender Haltung von der hohen Thronwand auf das Geschehen herab. Die rechte Thronwange ist teilweise von der Rahmung überschritten und nur noch im Ansatz erkennbar.

Als End- und Kulminationspunkt der auf Maria bezogenen Bildfolge des linken Innenflügels wird die Inthronisation der jungfräulichen Gottesmutter zur Himmelskönigin gezeigt. Obwohl die Bibel das Ereignis nicht aufführt und die ‚Legenda aurea‘ es nur beiläufig im Zusammenhang mit der Himmelfahrt erwähnt, gelangte das Thema im 12. Jahrhundert, zunächst an den Tympana gotischer Kathedralen, zur Ausformung⁴¹³. Dabei lieferten die Braut-Vorstellungen des Hoheliedes (HL 4,8), die Worte der Psalmisten auf den Gesalbten Gottes und seine Braut (Ps 45) sowie Hymnen zur Verherrlichung der Gottesmutter⁴¹⁴, die in die Liturgie des Himmelfahrtfestes mündeten, Anregung für die Gestaltung der Szene⁴¹⁵. Seither nimmt Maria Platz auf dem himmlischen Thron, um als auserwählte Braut Christi in ihrer symbolischen Funktion der Maria-Ecclesia mit ihrem Bräutigam

⁴¹³ Schiller, 4,2, 1980, S. 147-148.

⁴¹⁴ In dem Hymnus "GLORIA DE BEATA VIRGINE", eines Sequentiariums, Gorizia, Biblioteca del Seminario Teologico, Cod. J, fol 230v-232v aus dem 13. Jahrhundert, der auf die liturgische Praxis und Musik der Kirche von Aquileia zurückgeführt wird, finden sich beispielsweise folgende Zeilen: ... Quoniam tu solus sanctus. / *Mariam sanctificans*. / Tu solus Dominus. / *Mariam gubernans*. / Tu solus altissimus. / *Mariam coronans*. / Jesu Christe... (...Denn du allein bist der Heilige. / *der du Maria heiligst*. / Du allein der Herr. / *der du Maria lenkst*. / Du allein der Höchste. / *der Du Maria krönst*. / Jesus Christus...")

⁴¹⁵ Schiller, 4,2, 1980, S. 147-148.

Krone und Herrschaft zu teilen. Zugleich übernimmt sie in ihrer Erhöhung und Verherrlichung die Funktion der Fürbitterin für die Menschen am Thron Gottes⁴¹⁶.

In der konzeptionellen Gestaltung seiner Marienkrönung folgte der Maler der Dortmunder Hochaltartafeln erneut Motiven aus dem unmittelbaren Umfeld der burgundischen Hofkunst der Zeit um 1400. Eine ähnliche Konfiguration zeigt vor allem die Miniatur p. 78 aus den *Très Belles Heures de Notre Dame* der Werkstatt des Parament-Meisters (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, Abb. 128)⁴¹⁷. Sie reicht von der Anordnung der monumentalen Hauptfiguren auf dem raumgreifenden Thron über die Einbindung der vier Engel, die zum Teil mit den gleichen Instrumenten (Fidel und Portativ) musizieren⁴¹⁸, bis zur analogen Figurenauffassung und Gewandgestaltung. Letztere wird besonders in der Drapierung der Mäntel über den Schultern Christi und den farbigen Umschlägen der Marienmäntel samt deren weichen Faltenzügen im Kniebereich sichtbar. In zweierlei Hinsicht löste sich jedoch der Tafelmaler von der Miniaturvorlage. Er verzichtete auf die rahmende Mandorla und krönte, der traditionellen Ikonographie folgend, Maria mit einer Hand, wobei sein Handgestus zugleich eine Segnung impliziert. Eine analoge Abwandlung der Miniaturvorlage aus den *Très Belles Heures de Notre Dame* lässt sich auch in der Marienkrönung auf der Rückseite des Dortmunder Marienretabels des Conrad von Soest beobachten (Abb. 129)⁴¹⁹, gleichwohl der westfälische Künstler im Kompositionellen noch stärker der französischen Miniatur verpflichtet blieb, indem er die rahmende Mandorla in sein Bild übernahm und die vier Zwickel figural ausschmückte. Ein ähnlicher Umgang mit der Miniaturvorlage ist auch in der um 1420 gemalten Marienkrönung des Kölner Laurenzmeisters⁴²⁰ zu erkennen, in der bestimmte Versatzstücke, wie die musizierenden Engel oder die betenden

⁴¹⁶ Zur Ikonographie der Marienkrönung Schiller, 4,2, 1980, S. 114-118 u. Philippe Verdier, *Le couronnement de la vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal, Paris 1980.

⁴¹⁷ Zur Handschrift vgl. S. 83-85. - Meiss 1967, Abb. 13.

⁴¹⁸ Fidel und Portativ wurden vermutlich von Jean Pucelle aus der italienischen Malerei des Trecento in die französische Marienkrönungsszenarie eingebracht. Engel spielen beide Instrumente in den Zwickeln der Marienkrönung des Bréviaire de Belleville (Paris, BnF., Ms. lat. 10484, fol. 290v). König 1992, Abb. 32. – Zur Handschrift vgl. Anm. 288. - Auch in der Marienkrönung fol. 134v des sog. „Majesty-Meisters“ aus dem 1330-1339 illuminierten *De Lisle-Psalter* (London, Brit. Libr., Ms. Arundel 83, pt. II) musiziert ein Engel auf der Fidel. Der Illuminator besaß enge Beziehungen zur Pucelle-Werkstatt. Dazu Marks/Morgan 1980, S. 83 u. Abb. S. 84.

⁴¹⁹ Dortmund, Marienkirche, Hochaltarretabel. Corley 1996, Kat. 2, Farbabb. XXVI.

⁴²⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 737. Das Bild ist Bestandteil einer vierszenigen, in zwei Registern übereinander geordneten Tafel mit dem Marientod und der Krönung Mariae oben und der Auferstehung Christi und Himmelfahrt unten. BK Köln 1986, Abb. 189.

Engelscharen am oberen Bildrand, auf p. 78 der *Très Belles Heures de Notre Dame* zurückführen⁴²¹. Das eigentliche Krönungsmotiv wurde wiederum umgeformt und entspricht eher der Variante des Dortmunder Marienretabels.

Wie König in seinen Untersuchungen zu den *Très Belles Heures de Notre Dame* 1992 darlegte, blieb die Krönungsversion auf p. 78 auch in der Pariser Buchmalerei ein vereinzelt Motiv⁴²². Von Pucelle auf fol. 290v im *Belleville-Brevier* (Paris, BnF., Ms. lat. 10484) angelegt⁴²³, führte es gegen 1384 Jacquemart de Hesdin in den *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 48v, Abb. 130)⁴²⁴ über einer Vorzeichnung von Jean Le Noir aus. Doch bereits gegen 1402 wandelte Jacquemart de Hesdin in seiner Marienkrönung p. 118 des Brüsseler Stundenbuchs des Jean de Berry (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11060-1, p. 118)⁴²⁵ die Konfiguration dahingehend ab, dass er Maria vor dem thronenden Christus niederknien ließ. Er griff damit als einer der ersten französischen Illuminatoren eine neue, von Italien ausgehende Ikonographie auf, die dann ihre vorbildhafte Ausprägung für die nachfolgende Künstlergeneration durch die Brüder Limburg in der Marienkrönung der zwischen 1411-1416 illuminierten *Très Riches Heures* erlangte (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 60v)⁴²⁶. Seither setzen Engel der knienden Maria die Krone auf das Haupt und Christus, mit Weltkugel oder Zepter versehen, erteilt dazu seinen Segen. Ein nordfranzösisches Tondo von 1400/1410 mit der Marienkrönung (Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbes., Gemäldegalerie)⁴²⁷, zeigt ebenfalls sehr frühzeitig diese neue Ikonographie und darf als Beweis dafür gelten, dass jene nicht nur im Bereich der Buchmalerei Verwendung fand. Da der Maler der Dortmunder Hochaltartafeln nicht diesen zeitgenössischen Bildentwürfen folgte, die auch in der Boucicaut- und Egerton-Werkstatt verbreitet waren⁴²⁸, sondern für seine Szene die ältere

⁴²¹ Zehnder in: BK Köln 1990, S. 496.

⁴²² König 1992, S. 89-90.

⁴²³ Ebd., S. 89, Abb. S. 32. - Zur Handschrift vgl. Anm. 288.

⁴²⁴ Zur Handschrift vgl. Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 96.

⁴²⁵ Zur Handschrift vgl. Anm. 292. - Meiss 1967, Abb. 189.

⁴²⁶ Meiss 1974, Abb. 574. - Cazelles/Rathofer 1996, S. 100 mit Farbabb. Zur Handschrift vgl. Anm. 193.

⁴²⁷ Inv Nr. 1648, Gemälde auf Eichenholz, Durchmesser 20,5 cm. – Sterling 1987, S. 336-339 mit Abb. u. Bibliographie. - Philippe Lorentz „Le Couronnement de la Vierge“ in: AK Paris 2004, S. 197, Kat. 112, Abb. S. 196.

⁴²⁸ Vgl. für die Boucicaut-Werkstatt: Marienkrönung fol. 95v in Ms. 2, Paris, Musée Jacquemart-André, Meiss 1968, Abb. 36; Marienkrönung fol. 91 in Paris, BnF., Ms. lat. 1161, Meiss 1968, Abb. 195; die Marienkrönung fol. 129 eines Stundenbuchs in Mailand, Bibl. Ambrosiana, Ms. S. P. (Libro d'ore 5), Meiss 1968, Abb. 180 sowie die Marienkrönung fol. 90 eines Stundenbuchs in London, Brit.

Kompositionsform wählte, kann erneut auf eine nachhaltige Prägung aus dem Umfeld der Parament-Werkstatt in Bourges geschlossen werden. Diesem burgundischen Hofmilieu erwuchs auch die Konzeption der kleinen Engel mit den edelsteinbesetzten Diademen im gelockten Haar (Abb. 132). Ihre Ausführung ist dem Kopf eines steinernen Engels aus dem herzoglichen Palast des Jean de Berry in Bourges (Issoudun, musée de la ville, Abb. 133) nachempfunden, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der höfischen Bildhauerwerkstatt unter Einfluss des Werkstattleiters André Beauneveu entstand. Die Verbreitung dieses speziellen Engelmotivs erfolgte dann im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts nach Norden. Beispielhaft sei auf die Engel in fünf Glasfragmenten des Brügger Gruuthuse Museums verwiesen (Abb. 131)⁴²⁹, die aus dem gotischen Saal des dortigen Rathauses stammen und um 1400 vermutlich von dem Brügger Glasmacher Christian van de Voorde in Grisaille ausgeführt wurden. In ihren Charakteristika sind sie wiederum eng den Engeln der Dortmunder Marienkrönung verbunden (Abb. 127).

In Detailspekten löste sich der anonyme Maler der Dortmunder Tafeln wiederholt von gängigen Kompositionsschemata und fand zu sehr eigenwilligen Lösungen. In der Marienkrönungsszene setzte er Christus eine Dornenkrone aufs Haupt und bot damit eine Ikonographie, die ohne Vergleich ist. Nicht als triumphierender König, sondern als gemarterter Heiland nimmt Christus auf dem Thron Platz. Dass der Erlösungsgedanke tief im Bild verwurzelt ist, bezeugt auch die demütige Haltung der Gottesmutter, deren wichtigste Aufgabe nach der Erhebung und Inthronisation in der Fürbitte bestand.

4.3 Komposition, Ikonographie und Stil des rechten Flügels

4.3.1 Gebet am Ölberg

Das Bildprogramm auf der rechten Flügelseite des Hochaltars der Reinoldikirche ist dem zentralen Thema der christlichen Heilslehre, der Passion Christi, gewidmet. Es eröffnet die Szenenfolge mit dem Gebet am Ölberg auf einer üppig blühenden Wiese

Mus. Ms. add. 16997. Für den Egerton-Meister vgl. die Marienkrönung auf fol. 94 eines Stundenbuchs in Orange (Texas), Stark Coll., Meiss 1968, Abb. 223.

⁴²⁹ Inv. Nr. 1403-1404 u. 1410-1411; 64 x 42. – Valentin Vermeersch, *Brugges Kunstbezeit, Vijftig kunsthistorische opstellen*, 1, Brügge, Utrecht 1969, Nr. 21 mit Bibliographie u. Abb. - Jenni 1976, S. 39, Abb. 49.

im Garten Gethsemane (Abb. 134). Ein hoher Bretterzaun umschließt den Garten und trennt ihn im Vordergrund von der kargen Landschaft ab. Im Hintergrund überragen dichte Baumwipfel und Felsen den Zaun. Der eng umgrenzte Raum betont die Ausweglosigkeit der dargestellten Situation.

Am Fuß des Ölbergs kniet Jesus im Gebet. Er ist in eine graue Tunika gewandet. Seinen Blick wendet er dem Fels in der rechten hinteren Bildecke zu, auf dessen Gipfel unter einer kleinen Wolke ein Kelch mit einer Hostie erscheint. Zusammen mit ihm kamen drei Jünger in den Garten. Doch statt seiner Bitte nach gemeinsamen Wachen und Beten zu entsprechen, versanken sie in tiefen Schlaf. Sie lagern zwar in beschützender Weise halbkreisförmig um Jesus, machen aber mit ihrer abgewandten Haltung und Blickrichtung dessen Verlassenheit erst richtig deutlich. Links vorn sitzt Petrus im blauen Mantel über rotem Kleid, das müde Haupt auf die linken Hand gestützt, in der Rechten hält er ein geschlossenes Buch. Gleichermaßen die Köpfe gestützt, liegen lang ausgestreckt Johannes und Jakobus. Beide sind in rote Mäntel und grüne Untergewänder gekleidet. Alle drei Jünger tragen große Nimben.

In der Schilderung der Ölbergsszene orientierte sich der Maler eng an den Berichten der synoptischen Evangelien Mt 26, 36-46; Mk 14, 32-42 und Lk 22, 39-46, die übereinstimmend den Gang zum Garten Gethsemane im Anschluss an das Abendmahl erwähnen. Jesus wird im Moment seiner tiefsten Verlassenheit und Schwäche gezeigt. Während seine Begleiter der Schlaf übermannte, bat er in seiner Todesangst Gottvater um Verschonung, auf dass der "Kelch" (des Leidens) an ihm vorübergehen möge, "...doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe." (Lk 22,42). In der Darstellung verwandelte sich der Kelch des Leidens unter Hinzufügung der Hostie zum Opferkelch. Er stellt somit indirekt den Zusammenhang zwischen dem vorangegangenen, aber nicht ins Bild gesetzten Abendmahl und der nachfolgenden Kreuzigung her. Das Motiv des Leidenskelchs bildete sich bereits vor 1400 aus und fand ab dem 15. Jahrhundert zunehmend Aufnahme in Darstellungen der Ölbergsszene⁴³⁰. Die Hostie wurde selten dem Kelch beigefügt. Häufiger anzutreffen ist die Verbindung von Kelch und Kreuzsymbolik, wobei die Rechte Gottes mit dem Kreuz aus einer Wolke über dem Kelch hervorschwebt, so beispielsweise auf der

⁴³⁰ Zum Leidenskelch und seiner Verbreitung Schiller, 2, 1968, S. 61.

Mitteltafel des Wildunger Retabels⁴³¹ oder der Tafel eines zwischen 1420-1430 entstandenen Kölnischen Passionsretabels (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 60)⁴³². Auf dem linken Außenflügel des Utrechter Retabels (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent)⁴³³ ist hingegen eine Verknüpfung von Kelch und Hostie mit dem Kreuzmotiv zu sehen. An jenem Altaraufsatz, der noch immer, wie Corley bereits 1996 feststellte⁴³⁴, fälschlicherweise als "mittelrheinisches" Werk bestimmt wird⁴³⁵, vermischen sich nordniederländische und westfälische Einflüsse. Kompositorisch dem Wildunger Retabel nahe stehend, verweist der Stil der Gethsemaneszene in Utrechter Ateliers. Auch die Verbindung von Kelch und Hostie scheint dem nordniederländischen Kunstkreis zu entstammen, findet man doch diese eucharistische Symbolik ab 1400 vor allem in dortigen Passionsdarstellungen. Verwiesen sei auf die Gethsemaneszene des zwischen 1415-1420 in einem Utrechter oder Delfter Atelier entstandenen Stundenbuchs M. 866 der New Yorker Pierpont Morgan Library, fol. 63v⁴³⁶. Während der Meister des Morgan-Kindheitszyklus noch Gottvater zusätzlich in das Bild einfügte, wurde auf dessen Verbildlichung in einem 1408-1409 datierten Stundenbuch Brügger Provenienz (Durham, Ushaw College, Ms. 10, fol. 31v, Abb. 135)⁴³⁷ verzichtet. Jener Miniatur wiederum ist die Szene auf dem Retabel der Reinoldikirche verwandt. Die hochformatigen Darstellungen beider Bilder zeigen eine altertümliche, flächenbezogene Raumauffassung, indem die Landschaften von gemusterten Goldfolien hinterfangen sind. Der Bewegungsfluss führt jeweils von den Aposteln links über den Rücken des in Dreiviertelansicht gegebenen Christus zu Kelch und Hostie in der rechten oberen Bildecke hin. Die dargestellten Personen sind typisiert und nur an ihrem traditionellen Habitus erkennbar. Bretterzäune aus spitz zulaufenden Latten umschließen rund oder oval die Gärten und sind von vorn und hinten ansichtig. Das Zaunmotiv ist selten und fast ausschließlich in Passionsszenen niederländischer Provenienz zu finden, so auch in

⁴³¹ Zum Retabel vgl. Anm. 338. - Corley 1996, Farbabb. XI.

⁴³² BK Köln 1986, Abb. 078a.

⁴³³ Schiller, 2, 1968, Abb. 151 verzeichnet das Retabel als „mittelrheinisches, um 1410“.

⁴³⁴ Corley 1996, S. 157-158 erwägt auf Grund stilistischer Merkmale an den Außenflügeln des Retabels eine Utrechter Provenienz. In Bezug auf die Gestaltung der Innenflügel verweist sie auf stilistische und kompositorische Analogien zu den Werken des Conrad von Soest und seiner Schule. Da die Marienodszene auf einer Vorlage des Hochaltarretabels der Dortmunder Marienkirche basiert, datiert sie den Altar entgegen der üblichen Ansetzung von 1410 auf 1430-1435.

⁴³⁵ So beispielsweise bei Schiller, 2, 1968, S. 365 u. Abb. Nr. 151.

⁴³⁶ AK Utrecht 1970, Nr. II 12^o mit Abb. Zur Handschrift vgl. Anm. 327.

⁴³⁷ Der Kopist Johannes Heineman verzeichnete, dass er jene Handschrift, geschrieben in Brügge, am 21. Januar 1409 vollendete. Katrien Smeyers in: AK Löwen 1993, S. 13-15, Nr. 5 u. Smeyers 1999, S. 204.

dem Morgan-Stundenbuch M 866 oder auf fol. 30v des Mailänder Stundenbuchs (Turin, Museo Civico d'Arte Antica)⁴³⁸. Wenn überhaupt umgrenzte sonst ein Flechtwerkzaun den Garten.

Im Bereich der Buchmalerei gelangten Passionszyklen wesentlich seltener zur Darstellung als Szenen aus dem Marienleben, die zum Grundbestand eines jeden Stundenbuchs gehörten. In der Regel erhielt nur das Kreuzoffizium eine entsprechende Miniatur. Damit kam dem Vorlagewesen, in Hinblick auf die vereinzelt Einbindung von Passionsszenen, eine entscheidende Rolle zu; so auch in jener Brügger Werkstatt, die in der Forschungsliteratur nach ihrem bekanntesten Stundenbuch Ms. 10 in Durham als Ushaw-Gruppe bezeichnet wird⁴³⁹. Die von dieser Werkgruppe illuminierten Stundenbücher waren vorwiegend für den Export nach England bestimmt und nach dem liturgischen Brauch von Sarum (Salisbury) eingerichtet. Den insularen Gepflogenheiten folgend, zierte diese Stundenbücher im Marienoffizium ein Zyklus von sieben Passionsminiaturen⁴⁴⁰, dem an Stelle der Gethsemaneszene zur Matutin eine Verkündigungsminiatur vorangestellt war⁴⁴¹. Nur in wenigen Stundenbüchern wurde zur Laudes das Geschehen am Ölberg eingefügt und der gesamte, dann acht Miniaturen umfassende Passionszyklus bis in die erste Tagzeit des Kreuzoffiziums ausgedehnt⁴⁴². Mit der Ushaw-Handschrift Ms. 10 liegt einer jener Sonderfälle vor. Scheinbar waren derartige Miniaturen oder entsprechende Vorlagen auch dem Maler der Dortmunder Tafeln bekannt.

4. 3. 2 Gefangennahme Christi

In diesem Bild sind mit dem Verrat des Judas, der Festnahme Christi durch die Tempelwache und der Malchusepisode verschiedene Handlungsabläufe synchron zu einem Geschehen vereint (Abb. 136). Ort der Handlung ist erneut die Ebene am

⁴³⁸ Abb. in van Buren/Marrow/Pettenati 1996, S. 675. Van Buren, S. 135-136, sieht in dem Meister des hl. Franziskus von Philadelphia, der jene Miniatur anlegte, einen Mitarbeiter Jan van Eyck's.

⁴³⁹ AK Löwen 1993, S. 12-13 u. Smeyers 1999, S. 204-205.

⁴⁴⁰ Diese Praxis lässt sich generell bei den nach England exportierten Stundenbüchern aus Brügger Werkstätten des 1. Viertels des 15. Jahrhunderts beobachten. In Handschriften, die für den Export auf dem Festland bestimmt waren, zieren hingegen Szenen aus dem Marienleben und der Kindheit Jesu die Stundengebete zur hl. Jungfrau. Smeyers 1999, S. 201.

⁴⁴¹ AK Löwen 1993, S. 13, 15 u. 20.

⁴⁴² Zu den seltenen Beispielen gehört ein zwischen 1390-1400 in der Ushaw-Werkstatt illuminiertes Stundenbuch, London, Brit. Lib. Ms. Sloane 2683, AK Löwen 1993, Nr. 3 sowie das in Brügge zwischen 1400-1415 illuminierte Stundenbuch aus Stratton on the Fosse, Downside Abbey, Ms. 26530, AK Löwen 1993, Nr. 34. Der Verweis darauf stammt von Katrien Smeyers in: AK Löwen 1993, S. 15.

Rande des Ölbergs. Christus wird von einer Horde abenteuerlich gewandeter Kriegsknechte umringt, die ihre Waffen über den Köpfen schwingen. Die mitgeführten Lampen und eine Fackel auf hohem Stab erleuchten die nächtliche Szenerie. Judas ist von rechts an Christus herangetreten. In enger Umarmung umfängt er den Herrn und hält ihm sein Antlitz zum Kuss entgegen. Christus neigt leicht sein Haupt dem Verräter zu, erwidert aber nicht dessen Blick, sondern schaut auf Malchus herab. Mit seiner erhobenen linken Hand gebietet er Petrus Einhalt. Dieser kniet im linken Vordergrund mit gezogenem Schwert und weit ausholender Gebärde auf dem am Boden zusammengekrümmten Knecht des Hohepriesters, dem er bereits das linke Ohr abgeschlagen hat. Doch die Heilung desselben ist angedeutet, indem Christus das Ohr mit seiner rechten Hand Malchus entgegen hält, um es jenem wieder anzuheften. Der eigentliche Akt der Gefangennahme wird durch den Schergen im rechten Vordergrund vollzogen. Jener, als Rückenfigur und in Schreitstellung gegeben, hat Christus bereits am Gewand gepackt, um ihn nach rechts abzuführen.

Die Gefangennahme Christi, in der Kombination mit dem Judaskuss, der den Häschern den Gesuchten kenntlich macht und die nächtliche Verhaftung ermöglicht, gehört zu den ältesten bildnerischen Darstellungen aus der Passion Christi. Ein frühes Beispiel zeigt der Stadttorsarkophag von Verona aus der Zeit um 400 nach Christus⁴⁴³ und selbst die byzantinische Kunst, die kaum Passionsszenen neben der Kreuzigung bildnerisch gestaltete, nahm sich des Themas an⁴⁴⁴. Die Darstellung der aus mehreren Vorgängen zusammengesetzten Begebenheit basiert auf den Berichten der Evangelisten Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-53 und Joh 18,2-12. Übereinstimmend schildern jene auch die Episode, in der ein Jünger zur Verteidigung Christi mit einem Schwertstreich dem Knecht des Hohepriesters ein Ohr abschlägt. Allerdings erwähnt nur Joh 18,10 Petrus und Malchus namentlich. Die Gestaltung der burlesken Szene erfreute sich im hohen Mittelalter einer zunehmenden Beliebtheit und fand frühzeitig eine relativ feste Kompositionsform. Während in der italienischen Malerei des beginnenden 14. Jahrhunderts - etwa in den Giotto-Fresken der Arenakapelle in Padua (1305-1307)⁴⁴⁵ oder auf Duccios Maestà

⁴⁴³ Schiller, 2, 1968, S. 62, Abb. 41.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., Abb. 178.

für den Hochaltar des Domes in Siena (Siena, Museo dell' Opera del Duomo)⁴⁴⁶ - Petrus und Malchus noch aufrecht in der linken Bildhälfte agieren, stürzt in Darstellungen des späten 14. Jahrhunderts, wie in den Fresken des Barna da Siena in der Chiesa della Collegiata in S. Gimignano (um 1380)⁴⁴⁷, Malchus unter dem von Petrus geführten Stoß zu Boden. Diese Variante bevorzugten auch die französischen Illuminatoren, wie bereits die Gefangennahme Christi auf fol. 15v im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Acc. 54 (1.2)⁴⁴⁸ zeigt. Le Noir benutzte das von Pucelle zwischen 1325-1328 formulierte Motiv sowohl im Stundenbuch der Johanna von Navarra (Paris, BnF., n. a. lat. 3145, fol. 109r) als auch in den rund vierzig Jahre später entstandenen Petites Heures (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 76r)⁴⁴⁹. In den Très Belles Heures de Notre Dame (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, p. 181)⁴⁵⁰ veränderte dann der Kaiphas-Maler das Motiv insofern, als dass er Petrus mit gezogenem und hoch über dem Kopf ausschwingendem Schwert malte. Diese Kompositionsform wählte auch der Maler der in Dortmund befindlichen Tafel. Bemüht um eine noch drastischere Schilderung der Kampfszene, ließ er Petrus auf dem Knecht niederknien. Das Haltungsmotiv des Petrus überzeugt und wird von den fließenden Formen des geöffneten Mantels unterstrichen. Der knabenhafte Malchus wirkt hingegen in seiner eigenartig gekrümmten Haltung wie ein Fremdkörper im Bild. Die Figur könnte einem mit „Félonie“ übertitelten Zweipersonenbild einer um 1415 in Brügge entstandenen *Somme le Roy* (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11041), nachempfunden sein⁴⁵¹. Die dort auf fol. 81v, im rechten, oberen Bildfeld am Boden liegende, des Treuebruchs bezichtigte, rückwärts aufblickende Verräterfigur (Abb. 137, oben rechts) zeigt eine dem Dortmunder Malchus verwandte Gestik und Mimik; allerdings ging der fließende Bewegungsablauf der kolorierten Federzeichnung in der ungelenten Figur des Tafelgemäldes verloren. Der Tafelmaler hatte sichtbar Probleme mit der Einbindung der anderen Zusammenhängen entstammenden Figur in seinen Kontext.

⁴⁴⁶ Weber 1997, Abb. 74.

⁴⁴⁷ Franz Hofmann, *Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein hervorragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento*, München 1996, (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 65), Abb. 23.

⁴⁴⁸ Zur Handschrift vgl. Anm. 130. - Avril 1978, Abb. 3.

⁴⁴⁹ Zum Stundenbuch der Jeanne d'Évreux vgl. Anm. 287 u. Avril 1978, Abb. 17.- Zu den Petites Heures vgl. Anm. 131 sowie Meiss 1967, Abb. 106 u. Avril 1978, S. 39.

⁴⁵⁰ Meiss 1967, Abb. 22.

⁴⁵¹ Der Traktat führt auf den Dominikaner Laurent du Bois zurück und wurde von jenem im Jahr 1280 im Auftrag des französischen Königs Philipp III. als Leitfaden für die Gewissensprüfung bei der Beichte geschrieben. Panofsky 1957, S. 107-108. - Cyriel Stroo in: *AK Löwen* 1993, S. 121-124, Nr. 39 u. Smeyers 1999, S. 209.

Die Integration einer zweiten, vermutlich dem selben Blatt aus Ms. 11041 nachempfundenen Figur gelang wesentlich überzeugender, wenn auch deren Proportionen im Vergleich zu den übrigen Figuren des Tafelbildes zu klein ausfallen. Der in Rückansicht gezeigte Kriegsknecht (Abb. 137, unten rechts) der fol. 81v entnommenen Szene „Moses sorgt für Frieden“ variiert nur in geringfügigen Details von der gelb gewandeten Schergenfigur des Dortmunder Gemäldes. Dessen Arme wurden angewinkelt und die Gewandung modifiziert. Möglicherweise überschritt er analog zum Vorbild den Bildraum. Da die Tafel des Dortmunder Hochaltarretabels während der Neurahmung im frühen 20. Jahrhundert beschnitten wurde, bleibt diese Annahme hypothetisch, wie auch die Vermutung, dass der Scherge in der rechten Hand einen Stab hielt, bei welchem es sich allerdings nicht um einen Knüppel wie in der Miniatur, sondern einen Botenstab als Zeichen der richterlichen Befugnis gehandelt haben dürfte⁴⁵². Mit dieser rückansichtigen Schergenfigur durchbrach der Tafelmaler das im 14. Jahrhundert in der Pariser Buchmalerei verfestigte Motiv des im Profil oder en face erfassten, Christus nach rechts abführenden Kriegsknechtes. Ob die Urheberschaft der neuen Darstellung dem Tafelmaler zugeschrieben werden darf, muss dahin gestellt bleiben. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts fand die rückansichtige Figurenkonzeption des Schergen vor allem Verbreitung im holländischen Raum. So begegnet sie an gleicher Stelle⁴⁵³ auf fol. 91v des Stundenbuchs der Katharina von Lorchhorst (Münster, Westf. Landesmus. für Kunst und Kultur, Ms. 530), illuminiert vom Meister der Katharina von Kleve⁴⁵⁴. Die Figur ist geringfügig in der Haltung variiert und im Kostüm der Zeit um 1445 angepasst. Den eng anliegenden Helm ziert noch immer das auch auf der Tafel der Reinoldikirche zu beobachtende gedrehte weiße, am Hinterkopf zu einer Schleife gebundene Band, das bereits um 1400 in vielen französischen Miniaturen den Kopfputz der Heiden und Schergen ausmachte.

4. 3. 3 Christus vor Pilatus

Nachdem die Hohepriester und Ältesten das Todesurteil über Christus verhängt hatten, überantworteten sie jenen an den römischen Prokurator zur Vollstreckung des Urteils (Abb. 138). Auf der linken Bildseite der dritten Tafel wird Jesus von zwei

⁴⁵² Vgl. fol. 20r aus dem Gebetbuch der Maria von Geldern, Berlin Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Ms. Germ. 4^o 42. Panofsky, dt. 2001, Abb. 118.

⁴⁵³ Bei der rückansichtigen Figur handelt es sich in diesem konkreten Fall nicht um den Anführer der Söldnerhorde. Der Scherge ist eher um die zwei Begleiter Jesu bemüht.

⁴⁵⁴ Vgl. Delaissé 1968, S. 85-86, Abb. 159. – Pieper 2000, S. 434, Abb. 113.

Personen vor den Richterstuhl geführt. Die Hände, verhüllt durch die langen Ärmel der grauen Tunika, sind ihm auf den Rücken gebunden. Mit festem Blick und hoch erhobenem Haupt schaut er dem Urteilsspruch des Landpflegers entgegen. Ein Kreuznimbus hebt ihn aus seiner Umgebung hervor und verweist auf das kommende Schicksal. Der Hauptankläger im Vordergrund kniet ehrerbietig vor Pilatus nieder. Kontrastierend zum rohen Gesicht mit der aufgestülpten Nase steht seine prächtige Gewandung aus Seide und Brokat. Nur das weiße, turbanartig um sein Haupt geflochtene Band und das Krummschwert am tief sitzenden Gürtel kennzeichnen ihn als Ungläubigen. Schlichter gewandet, mit dunkelblauer, gezaddelter Schulterkapuze über rotem Kleid, ist die links von Jesus stehende Person, durch den Stab als Gerichtsbote auszumachen. Den Anklägern gegenüber sitzt auf der rechten Bildseite Pilatus auf einem schräg in den Raum ausgerichteten steinernen Thron, dessen Baldachin ein golddurchwirkter, roter Seidenstoff hoheitsvoll überspannt. Der Statthalter, als alter Mann mit langem Bart und mildem Blick gegeben, trägt ein Kleid aus fein gemusterter Seide unter einem königsblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel. Sein Haupt ziert eine Pelzkappe. Ihm zur Seite steht im Gewand der Scholaren ein Ratgeber, dessen Handgestus auf die Verurteilung des Angeklagten schließen lässt. Der Prokurator hebt scheinbar beschwichtigend seine linke Hand. Noch gilt sein forschender Blick dem Angeklagten, doch er hat das Urteil bereits gesprochen und wird die Verantwortung dafür den Juden zuschieben. Ein herbeigeeilter, devot in Kniebeuge verharrender Diener gießt bereits Wasser in ein Becken und Pilatus „...wusch die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten; sehet ihr zu!“ (Mt 27, 24).

Erneut sind in einer Szene mehrere, in den kanonischen Texten (Mt 27,1.2.11-26; Mk 15,1-14; Lk 23,1-25 u. Joh 18,28-19,16) ausführlich geschilderte Handlungsabläufe synchron in einem Bild vereint: Die Anklage Jesu durch die Juden, das Verhör durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus und die Verurteilung Jesu zum Kreuzestod. Dabei steht die eigentliche Anklage vor dem römischen Prokurator im Mittelpunkt des Geschehens. Pilatus, für den sich die Urteilsfindung schwierig gestaltete, da er die religiösen Motivationen der Anklage nicht durchschaute und kein politisches Vergehen ausmachen konnte, hatte zunächst versucht, die Verurteilung dem Tetrarchen Herodes Antipas von Galiläa zu überantworten, der sich bezüglich der bevorstehenden Feierlichkeiten in Jerusalem aufhielt. Doch Herodes, wie der

Hohe Rat in fester Überzeugung, dass Jesus nicht der erwartete Messias sei, schickte den Gefangenen an den römischen Prokurator zurück. Es wurde Anklage erhoben und die Kreuzigung verlangt. Für die Juden galt diese Todesstrafe „...als Schändung des Ebenbildes Gottes“, die nur Sklaven erlitten, und nur vom römischen Prokurator selbst verfügt werden konnte. Mit diesem Akt sollte der Name des „Aufwieglers“ und „Gotteslästerers“ für immer aus dem Gedächtnis der jüdischen Gemeinde getilgt werden⁴⁵⁵. Pilatus versuchte das Volk in seiner Meinung umzustimmen, indem er ihnen zum Passahfest die Wahl über die Freilassung eines Gefangenen anbot. Doch das Volk entschied zu Gunsten des Mörders Barabbas und verlangte vehement die Kreuzigung Jesu, bis Pilatus der Bitte entsprach.

Ein besonderer Reiz der Darstellung auf dem Retabel der Reinoldikirche liegt in ihrer ungewöhnlichen Verlagerung in die freie Natur. Angepasst an die vorangegangenen und folgenden Passionsszenen, entfaltet sie sich unter freiem Himmel auf einer blühenden Wiese. Im gebirgigen Hintergrund stehen Hirsch, Eidechse und Hase symbolisch für die Erlösung und Auferstehung. Zwar erfolgte nach Joh 18,28 die Vorführung Jesu vor der Tür des Prätoriaums, denn die Juden durften das Amtsgebäude des Statthalters nicht betreten, „...auf dass sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten“, doch die zugleich ins Bild gebrachte Vernehmung und Waschung vollzog sich im Inneren des Richthauses. In der franko-flämischen Kunst fanden diese örtlichen Angaben jedoch nicht immer ihre genaue Beachtung. Bereits Le Noir ließ die Vorführung vor Kaiphas auf fol. 79v der Petites Heures (Paris, BnF., Ms. lat. 18014)⁴⁵⁶ im Freien spielen. Die Miniatur eines um 1408 in Brügge entstandenen Stundenbuchs der sogenannten Ushaw-Gruppe zeigt auf fol. 45v (Durham, Ushaw College, Ms. 10, Abb. 140)⁴⁵⁷ die Vorführung vor Pilatus in einem undefinierten Innenraum und auf fol. 138 der um 1406-1409 durch die Brüder Limburg illuminierten Belles Heures für den Herzog von Berry (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Ms. 54.1.1, Abb. 141)⁴⁵⁸ sitzt der Prokurator Hände waschend in einer Art Vorhalle, während die Ankläger mit Jesus vor ihm im Freien stehen. Etliche motivische Aspekte verbinden diese Miniaturen mit der Dortmunder Passionstafel, die es ermöglichen, letztere in ihrer Entstehung dem gleichen Umfeld

⁴⁵⁵ Zitiert nach Schiller, 2, 1968, S. 71.

⁴⁵⁶ Zur Handschrift siehe Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 107.

⁴⁵⁷ Zur Handschrift Katrien Smeyers in: AK Löwen 1993, S. 13-15, Kat. 13.

⁴⁵⁸ Zur Handschrift siehe Anm. 293.- Meiss 1974, Abb. 418.

einzubinden. So sind in den Miniaturen die Hände Jesu durch die langen Tunikaärmel verhüllt, die Ankläger tragen Phantasielkostüme aus edlen Stoffen und dazu geflochtene Bänder um die Häupter. Der langbärtige Pilatus im kostbaren, zum Teil mit Hermelin ausgestaffierten Mantel (fol. 45v des Ushaw-Stundenbuchs) erinnert eher an einen Fürsten, denn an einen römischen Prokurator. Dargestellt sind Gepflogenheiten eines Zeremoniells, das vor allem an den europäischen Fürstenhöfen praktiziert wurde: Ankläger und Diener nähern sich in angemessenem Abstand und devoter Haltung dem Thron, in dessen unmittelbarer Nähe ein Ratgeber steht. Dem Delinquenten sind die Hände gebunden⁴⁵⁹, und Pilatus verkörpert das erstrebte Ideal eines weisen, gerechten Herrschers. Diese, festem Reglement folgende Anordnung von Herrscher, Ratgeber und Ankläger auf der Dortmunder Passionstafel, begegnet auch in anderweitigen Miniaturen, etwa auf fol. 2v des 2. Bandes einer Anfang des 15. Jahrhunderts in Paris für die Familie Sanguin de Meudon gefertigten *Grandes Chroniques de France* (St. Petersburg, Russ. Nat.-Bibl., Fr., F. v. IV., 1/1-3, Abb. 139)⁴⁶⁰. Nur handelt es sich in diesem Beispiel nicht um eine „Christus vor Pilatus-Szene“, sondern um die kniefällige Referenz des englischen Königs Eduards I. in seiner Eigenschaft als Vasall vor dem thronenden französischen König Philipp dem Schönen anlässlich einer Parisreise.

Auch die Konzeption des Gerichtsboten oder des Wasser eingießenden Dieners auf der Dortmunder Passionstafel ist dem höfischen Alltagsleben abgeschaut. Bei der Figur des links knienden Anklägers scheint es sich zudem um ein beliebtes Versatzmotiv höfisch geprägter Darstellungen der spätmittelalterlichen Buchmalerei zu handeln. So hatte bereits Jacquemart de Hesdin die Figur in gleicher Haltung und Gewandung, allerdings spiegelverkehrt, als kniender Ritter in der Anbetung der Heiligen Drei Könige auf fol. 42v der *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, Abb. 112) gemalt⁴⁶¹. Derartige Beispiele zeugen von der Vertrautheit des Künstlers mit den höfischen Konventionen und legen dessen Aufenthalt an einem der Fürstenhöfe in Bourges oder Paris erneut nahe.

⁴⁵⁹ In der Dortmunder Szene sind die Hände Jesu, in Abweichung zu allen anderen bekannten Miniaturen, hinter den Rücken gebunden.

⁴⁶⁰ Woronowa/Sterligov 2000, S. 104–107 mit Abb. der gesamten Miniatur.

⁴⁶¹ Die von Rinke 2000, S. 157-162 vorgenommene Identifizierung von Pilatus, Ankläger und Ratgeber mit historischen Persönlichkeiten wird in dieser Arbeit nicht bestätigt.

4. 3. 4 Geißelung Christi

Die letzte Tafel des oberen Registers auf der linken Innenflügel­seite des Retabels bringt die Geißelung Christi ins Bild (Abb. 142) Das Passionsgeschehen spielt sich ungewohnt, aber in folgerichti­gem Anschluss an die vorangegangene Szene, erneut auf der blühenden Wiese vor dem schroffen Gebirgshintergrund ab. Wiederum belebt mancherlei Getier (Adler, Löwe und Hase) die Bergwelt und weist symbolisch auf die kommende Erlösung und Herrschaft hin⁴⁶². Im Zentrum des Bildraums steht Christus mit Armen und Beinen an eine Säule gefesselt. Sein kindhaft schmaler Leib, entkleidet bis auf ein durchsichtiges Schleiertuch um die Lenden, hebt sich blendend vor dem dunkelgrünen Hintergrund ab, überstrahlt vom Goldglanz seines großen Nimbus. Drei Schergen umgeben ihn. Kraftvoll schwingen sie ihre mit Knoten oder Kugeln versehenen Geißeln und holen zum Schlag aus. Vergeblich versucht der Gemarterte durch Beugung seines Körpers diesen Schlägen auszuweichen. Der rechts im Bildhintergrund stehende dickbäuchige Büttel im roten Kleid weiß dies zu verhindern, indem er Jesus auf besonders demütigende Art am Hinterkopf festhält. Am linken Bildrand schaut ein gekrönter Herrscher in rotem Gewand mit ernstem Gesicht der Folterung zu. Es wird sich um den Tetrarchen Herodes Antipas von Galiläa handeln, der als eigentlicher Verursacher der Verurteilung Jesu gilt.

Die Verrohung und Brutalität der Folterknechte lässt sich bereits an ihrer Kleidung ablesen. Zu kurze Kittel, rutschende und zerlöcher­te Beinkleider, kaputte Schuhe und entblößte Beine verweisen ihre Träger verächtlich auf die unterste Stufe der Gesellschaft. Auch die überbetont modische, geckenhafte Aufmachung des rot bestrumpften Schergen links war im zeitgenössischen Verständnis für diesen Personenkreis mit den Attributen der Provokation und Unmoral belegt. Nur dem Adel blieb nach städtischen Kleiderordnungen das Tragen dieser unanständig körperbetonten Kleidungsstücke freigestellt. In vielen spätmittelalterlichen

⁴⁶² Der Adler tritt hier in Anlehnung an Mt 24,28 „Wo aber ein Aas ist, da sammeln sich die Adler“ als Symbol des Bösen in Erscheinung, zumal er den Hirsch – Symbolgestalt für Christus – erjagt hat. Doch der mächtige Löwe im Gebirge kündigt bereit die Auferstehung Christi an. In Bezug auf Gen 49, 9 „Juda ist ein junger Löwe“ und der Gleichsetzung „Christus mit dem Löwen aus Juda“ wird dessen kommende Herrschaft angekündigt. Den Auferstehungsgedanken verdeutlicht der Hase. Er gilt nach dem hl. Ambrosius in seinem Farbwechsel vom braunen Sommerfell (vorangegangene Szene) zum weißen Winterfell als Symbol der Auferstehung. Lexikon der Tiersymbole 2004, S. 18, (Adler B); S. 194-195 (Hase A); S. 291-292 (Löwe B) u. S. 412 (Hirsch).

Passionsszenen fand der kurze, knapp über die Hüften reichende Rock als brandmarkendes Kleidungsstück der Schergen und Folterknechte Verwendung⁴⁶³.

Die von Christus vorhergesagte Geißelung (Mt 20,19; Mk 10,34; Lk 18,33) wird seit dem 9. Jahrhundert in der abendländischen Kunst dargestellt und zählt zu den bevorzugten Themen spätmittelalterlicher Malerei⁴⁶⁴. Die Schaustellung des geschundenen Körpers sollte die *compassio* vertiefen und die überirdische Größe des Opfers Christi zur Erlösung der Menschheit betonen. Nach Joh 19,1 fand die Geißelung bereits während der Verhöre im Praetorium statt, laut Mt 27,26 u. Mk 15,15 übergab Pilatus den Gefangenen erst unmittelbar nach der Verurteilung und Handwaschung an die Folterknechte und leitete mit diesem öffentlich vollzogenen Akt zur Kreuzigung über. Dieser Auslegung der kanonischen Schriften folgte der Maler des vorliegenden Bildes. Doch obgleich vereinzelt auch andere Zeitgenossen wie le Noir in den *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 86v) das Schauspiel im Freien auf felsigem Grund ansiedelten⁴⁶⁵, blieb die eigenwillige Dortmunder Konzeption auf blühender Wiese ohne unmittelbaren Vergleich. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine eigenständige Bildfindung, wie auch bei der Darstellung des Herodes als Zuschauer am linken Bildrand. Gewöhnlich wohnte Pilatus in Ausübung seiner richterlichen Funktion dieser Szene bei. Nicht zu den eigenständigen Entwürfen des Malers zählt hingegen das Motiv des vor die Säule gebundenen Christus. Zwar steht jener in den weitaus meisten der überlieferten Bilder hinter der Säule, doch war die hier gewählte Ikonographie um 1400 auch der eng mit der westlichen Kunst verbundenen westfälischen, norddeutschen und Kölner Tafelmalerei vertraut. Das Motiv begegnet, allerdings stets mit erhobenen und überkreuz gefesselten Händen Christi, auf dem Bielefelder Retabel des Berswort-Meisters⁴⁶⁶ ebenso wie auf diversen Passionstafeln der Kölner Malerschule⁴⁶⁷. In seiner speziellen Ausprägung mit den rücklings um die Säule gebundenen Händen, war es ab 1400 in Brügger Buchmalerwerkstätten in Gebrauch. Es wurde sowohl in Handschriften der sogenannten Rouen-Gruppe, etwa dem Stundenbuch in Stratton on

⁴⁶³ Zum zeichenhaften Charakter der Schergenkleidung in Passionsdarstellungen siehe Reichel 1999, S. 73-95 und zuletzt Grötecke 2004, S. 128-129. Beide mit zahlreichen Literaturverweisen.

⁴⁶⁴ Schiller, 2, 1968, S. 76.

⁴⁶⁵ Zur Handschrift siehe Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 109. - Avril in: Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 284-286.

⁴⁶⁶ Zupancic in: Zupancic/Schilp 2002, S. 165-166, Abb. S. 189.

⁴⁶⁷ Beispielsweise auf der Tafel der Geißelung und Dornenkrönung eines zwischen 1420-1430 entstandenen Passionsretabels, Köln, Wallraf-Richartz Museum, WRM 755, BK Köln 1986, Abb. 078c.

the Fosse (Downside Abbey, Ms. 26530, Brügge um 1400-1415 auf fol. 34v, Abb. 143)⁴⁶⁸ eingesetzt, als auch noch in der ab 1420 wirkenden Gruppe der Goldrankenmeister, wofür die Miniatur der Geißelung fol. 75v in einem Stundenbuch in Den Haag (Museum Meermanno-Westreenianum, 10 E 2) zeugt⁴⁶⁹. Die Geißelungsszenarie des Stundenbuchs in Stratton on the Fosse⁴⁷⁰ scheint der Maler der Dortmunder Retabelflügel gekannt zu haben. Auf seiner Tafel ist die gleiche Konzeption der überlängten Christusfigur der Miniatur auszumachen und auch die Anlage der zwei Schergen aus der Miniatur spiegelt sich in Körperhaltung, Proportion und Faltenspiel der Gewänder auf dem Tafelbild wieder. Eingedenk der Tatsache, dass die Brügger Werkstätten zahlreiche Stundenbücher in einem seriell anmutenden Herstellungsverfahren mittels Werkstattvorlagen illuminierten, sollte davon ausgegangen werden, dass diese spezielle Ikonographie seinerzeit unter dortigen Miniaturisten und Malern verbreitet war.

4. 3. 5 Dornenkrönung und Verspottung Jesu

Im ersten unteren Bild auf der rechten Flügelinnenseite führt die Passion mit der Dornenkrönung und Verhöhnung des zum Tode verurteilten Christus durch die römischen Legionäre fort (Abb. 144). Das Landschaftsbild ist verändert. Die blühenden Wiesen und der üppige Baumbestand der vorangegangenen zwei Szenen sind einem spärlichen Pflanzenwuchs gewichen. Hinter den steilen Bergrücken erheben sich die Türme und Dächer einer Stadt- oder Burganlage. Hirten auf ihrem Weg durchs Gebirge halten inne und schauen auf die Ebene herab. In jener sitzt Jesus, barfüßig im blauen Leinenkleid auf einem steinernen Thron, umringt von vier Söldnern im zeitgenössischem Kostüm. Die zwei hinteren Schergen pressen Christus mit langen Stangen eine mit Dornen gespickte Krone aufs Haupt, das von einem weißen Tuch bedeckt ist. Derweil verfallen die vorderen, symmetrisch einander gegenüber stehenden Landsknechte in beißenden Spott. Mit hämischen Grimassen und herausgestreckter Zunge äffen sie vor dem frontal Thronenden, dem sie einen Rohrstab als Zepter in die rechte Hand drücken, den zeremoniellen Kniefall nach.

⁴⁶⁸ Susie Vertongen in: AK Löwen, 1993, S. 104-107, Kat. 34, Abb. 38.

⁴⁶⁹ Abb. unter folgender Adresse: www.kb.nl/kb/manuscripts/search/index.html. - Zum Werk der Goldrankenmeister vgl. Anm. 298.

⁴⁷⁰ Das Stundenbuch wurde vom sogenannten Meister des Rouener Stundenbuchs illuminiert.

Doch Jesus, durch einen großen Nimbus unter den Anwesenden hervorgehoben, bleibt scheinbar unberührt von der grausamen Behandlung und Verspottung. In seinem stillen Dulden liegt eine hoheitsvolle Würde, die das von den Juden und römischen Legionären heftig bestrittene und verhöhnte Königtum (Joh 18,36-37) bereits Wirklichkeit werden lässt⁴⁷¹.

Die vorliegende Konzeption folgt älteren Traditionen einer repräsentativen, der *Majestas Domini* gleichenden Bildformulierung, wie sie aus Überlieferungen des 13. Jahrhunderts, beispielsweise aus dem gegen 1260 illuminierten Psalter von Besançon, *Bibl. mun.*, Ms. 54, bekannt ist⁴⁷². Die dortige Darstellung auf fol. 12v ist zugleich die älteste überlieferte Verbildlichung einer Dornenkrönung mittels zweier Stangen. Allerdings verband ihr Schöpfer die erste, im Hause des Hohepriesters Kaiphas stattfindende Verspottung durch die Juden (Lk 22,63-64) mit der Dornenkrönung nach dem Pilatusurteil⁴⁷³, indem er zwei Juden den Krönungsakt und zwei römische Legionäre die Verhöhnung vollziehen ließ. Die Episode der ersten Verspottung Christi fand im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts vor allem in der französischen und niederländischen Buchmalerei Gestalt. In den entsprechenden Szenen, etwa auf fol. 82 der *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014)⁴⁷⁴ oder fol. 40v eines vor 1419 in Flandern für Johan Ohnefurcht illuminierten Stundenbuchs (Paris, BnF., mM. n. a. lat. 3055)⁴⁷⁵, wurde in Bezug auf die von Markus (14,65) und Lukas (22,64) erwähnte Blendung Jesu diesem das Haupt mit einer übergestülpten Kapuze oder einem Tuch vollständig verhüllt⁴⁷⁶. Eine Reminiszenz daran lässt sich in der Dortmunder Szene im weißen, Christi bis über die Schulter herabfallenden Kopftuch erkennen. Der Tafelmaler wies damit auf die erfolgte Verspottung und Blendung im Haus des Kaiphas hin, ohne diese Szene als eigenes Bild auszuformulieren.

Ansonsten konnte der Tafelmaler nicht auf französische Vorlagen zurückgreifen. Der burgundisch-französischen Kunst blieb das Bildmotiv der Dornenkrönung

⁴⁷¹ Schiller, 2, 1989, S. 821.

⁴⁷² Abb. in RDK, 4, 1958, S. 319.

⁴⁷³ Mt 17,27-30; Mk 15,16-19. Joh 19,2-3 fügen die Geißelung und Verhöhnung zwischen die verschiedenen Pilatusverhöre.

⁴⁷⁴ Zur Handschrift vgl. Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 108

⁴⁷⁵ Büttner 1993/1994, Abb.10.

⁴⁷⁶ Zur Verhüllung und Entblößung als Aspekte der Misshandlung Christi siehe Büttner 1993/1994, S. 116-125.

weitgehend unbekannt. Die Thematik gehörte jedoch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im nordniederländischen Raum zum Passionsrepertoire. Das Motiv der Dornenkrönung und Verspottung tauchte beispielsweise noch gegen 1440 im Utrechter Stundenbuch der Katharina von Kleve (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 917, Guennol-Teil, fol. 61)⁴⁷⁷ auf, und auch der westfälischen und Kölner Tafelmalerei war es vertraut. Conrad von Soest brachte beide Handlungsstränge zusammen in einem Bild auf dem rechten Außenflügel des Wildunger Retabels zur Anschauung⁴⁷⁸. Zuvor hatte bereits der Dortmunder Berswordt-Meister die Szene auf einem Innenflügel des Bielefelder Retabels gemalt⁴⁷⁹. In Köln fügten die Tafelmalerei die Dornenkrönung und Verspottung ihren großen Passionszyklen, wie der zwischen 1425-1440 gemalten Leidensgeschichte Christi in 31 Bildern, bei⁴⁸⁰. Doch obgleich auch die entsprechenden Tafeln des Kölner Veronikameisters⁴⁸¹ oder des Meisters von St. Laurenz⁴⁸² eine zum Dortmunder Bild ähnliche Figurenkonstellation und Detail-übereinstimmung, besonders in der Haltung und Gestik der Spötter zeigen, unterscheidet sich das Gesamtarrangement auf dem Retabel der Reinoldikirche deutlich von den hier angeführten Beispielen. In keinem Bild ist das Geschehen dem Betrachter in so repräsentativer Nahsicht gegenübergestellt und nirgendwo sonst spielt die Szene entgegen der kanonischen Berichte in der freien Landschaft. Der Tafelmalerei nimmt hier eindeutig Bezug zur Platzierung Mariens auf seiner Tafel der Anbetung der Heiligen Drei Könige der linken Innenflügelseite.

4. 3. 6 Kreuzannagelung Christi

Die Begebenheit dieser Szene (Abb. 145) wurde selten innerhalb spätmittelalterlicher Passionszyklen separiert, eher fand sie in figurenreichen Kalvarienbergen als Vorder- oder Hintergrundszene ihre Einbindung. Im vorliegenden Bild führte der Tafelmalerei

⁴⁷⁷ Abb. in Plummer 1966. – Gorissen 1973, S. 325-327.

⁴⁷⁸ Zum Wildunger Retabel vgl. Anm 338. - Corley 1996, Farbtafel III.

⁴⁷⁹ Die ehemalige Existenz der heute als verschollen geltenden Tafel wird im Katalog der Sammlung Krüger verzeichnet. Dazu Rolf Fritz, Der Katalog der Gemäldesammlung Krüger zu Minden, in: Westfalen, 29, 1951, S. 87-97. - Abb. in Zupancic/Schilp 2002, S. 189.

⁴⁸⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 90, BK Köln 1986, S. 44, Abb. 081a-c.

⁴⁸¹ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 10, Das Bild befindet sich auf den Flügelaußenseiten des Triptychons der Muttergottes mit der Wickenblüte. Zehnder in BK Köln 1990, S. 316-318, Abb. 207.

⁴⁸² Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 23, BK Köln 1986, S. 61, Abb. 191 d. Der Laurenz-Meister war zwischen 1415-1430 in Köln, vermutlich als Mitarbeiter u. Werkstattnachfolger des Veronikameisters, tätig. Zum Passionsretabel Zehnder in: BK Köln 1990, S. 500-509, Abb. 300.

dem Betrachter jedoch das grausame Geschehen unmittelbar vor Augen. Er siedelte es im bekannten, aber inzwischen weitgehend vertrockneten Landschaftsraum der vorangegangenen Szenen an. Nur noch spärlich wachsende Pflanzen verweisen auf den ehemals üppigen Bewuchs. Auf dem ausgedörrten Boden liegt von links unten nach rechts oben führend das Kreuz, auf welches der bereits darauf ausgestreckte Christus angeheftet werden soll. Zwei Henkersknechte ziehen Arme und Beine des zartgliedrigen, nur von einem durchsichtigen Lendentuch bedeckten Körpers mit Stricken in die Länge, um sie den vorgebohrten, aber nicht am richtigen Platz befindlichen Löchern am Kreuz anzupassen⁴⁸³. So zerrt der eine Knecht voller Kraft, unter Zuhilfenahme seines ausgestreckten, am Kreuzstamm abgestemmtten rechten Beins, an einem Seil, das um den linken Fuß Christi gebunden ist. Da der Knecht, vermutlich aus Gründen des Bildformats aber nicht unterhalb des Kreuzfußes, sondern rechts neben dem Kreuzstamm in der vorderen Bildecke platziert ist, zieht er das Bein Christi anstatt in die Länge zur Seite hin. Das Gesicht dieses im Profil gegebenen Schergen ist frontal aus dem Bild heraus gerichtet. Sein vor Anspannung verzerrter Blick wendet sich suggestiv an den Betrachter und zieht jenen in das Geschehen hinein. Ein zweiter, bildeinwärts sitzender Scherge versucht indessen, dem Verrutschen des anzunagelnden Körpers entgegenzuwirken, indem er den linken Arm Christi mittels eines weiteren Seils rücklings über den Kreuzarm zieht. Die hockenden und stehenden Henkersknechte im grünen und blauen Kittel schlagen derweil die ersten Nägel in die Hände und Füße des Liegenden ein. Christus schwinden vor Schmerz bereits die Sinne, seine Augen sind fast geschlossen. Unter der Dornenkrone rinnt Blut hervor. Die Schergen sind in Entsprechung zu den vorangegangenen Szenen erneut durch ihre schäbige Kleidung, kaputte Schuhe und herabgelassene Strümpfe, welche das nackte Fleisch freigeben, als primitive Vertreter der untersten sozialen Schicht gebrandmarkt⁴⁸⁴.

Im linken Bildvordergrund deutet ein kleines Detail auf den Fortgang der Erzählung hin. Der im Boden verankerte, metallene Fuß wird im weiteren Verlauf des Passionsgeschehens dem aufgerichteten Kreuzstamm als Halterung dienen.

Die hier verbildlichte, nicht kanonisierte Thematik war bereits der byzantinischen Psalterillustration des 9.-12. Jahrhunderts bekannt, fand dann im 13. Jahrhundert

⁴⁸³ Diese Vorstellung führt auf die Passionsliteratur des 13. Jahrhunderts zurück. Dazu grundlegend Pickering 1953, S. 18 ff.

⁴⁸⁴ Vgl. Anm. 463.

Eingang in die italienische Kunst und ein Jahrhundert darauf Übernahme in die italienisch orientierte französische Buchmalerei⁴⁸⁵. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist sie dann in unterschiedlicher Ausprägung vor allem in Werken aus den Buchmalereiwerkstätten des Herzogs Jean de Berry anzutreffen. So reduzierte der Meister der Brüsseler Initialen in der D-Initiale auf p. 187 der *Très Belles Heures* (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11060-1, Abb. 147)⁴⁸⁶ die Szenerie auf zwei Henkersknechte, die, oberhalb des Kreuzstammes hockend, mit der Annagelung der Hände Christi beschäftigt sind. Dagegen erweiterte Pseudo-Jacquemart in den *Petites Heures* (Paris, BnF., Ms. lat. 18014, fol. 162)⁴⁸⁷ die Handlung um die Gruppe der trauernden Maria, des Johannes und der heiligen Frauen und in den *Grandes Heures* (Paris, BnF., lat. 919, fol 74, Abb. 148)⁴⁸⁸ fügten er und seine Werkstattmitarbeiter eine berittene Zuschauermenge der Kreuzannagelung bei. In letzterer Darstellung taucht am Fußende des Kreuzes ein Henkersknecht auf, der folgerichtig die Beine des Gemarterten in die Länge zieht. Der rechts hockende Scherge aus der Initiale des Brüsseler Stundenbuchs entspricht dem linken Schergen der Dortmunder Tafel. Er begegnet wieder mit aufgestelltem, rechtem Bein auf der Tafel eines vierteiligen Passionsretabels aus dem Musée des Beaux-Arts in Besançon (Abb. 146)⁴⁸⁹. Dort erscheint auch, in ähnlicher Haltung zu Dortmund, der zweite nagelnde Scherge über dem rechten Kreuzarm und der seilspannende Henkersknecht am Fuß des Kreuzstammes. Obwohl diese Darstellung um die Frauen, Söldner und die Gruppe der um die Kleidung Christi würfelnden Schergen erweitert wurde, fällt - wie auf der Dortmunder Tafel - sofort die Präsenz des diagonal ausgerichteten Kreuzes mit dem überlängten Körper Christi auf. Die weitere Verbreitung der diversen Einzelmotive kann dann auf dem Kalvarienberg der Familie von dem Wasservass eines um 1420-1440 in Köln tätigen Meisters⁴⁹⁰, auf dem linken Außenflügel eines niederrheinischen Triptychon mit der Beweinung Christi aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts⁴⁹¹ und auf der rechten Seite des Isselhorster Retabels aus der

⁴⁸⁵ Schiller, 2, 1968, S. 96 u. Troescher 1966, S. 58.

⁴⁸⁶ Meiss 1967, Abb. 212. - Zur Identifikation des anonymen Illuminators vgl. Meiss 1967, S. 229 -246 u. François Avril „*Très Belles Heures de Jean de Berry (Heures de Bruxelles)*“ in: AK Paris 2004, S. 111.

⁴⁸⁷ Zur Handschrift siehe Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 142. – Avril in Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 335-337.

⁴⁸⁸ Meiss 1967, S. 256-285, Abb. 240.

⁴⁸⁹ Troescher 1966, S. 57-60 u. Tafel 8, 21 schreibt das Retabel einem anonymen Maler zu, tätig in Besançon um 1400.

⁴⁹⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 65, BK Köln 1986, S. 60, Abb. 183.

⁴⁹¹ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 533, BK Köln 1986, S. 67, Abb. 217b.

Werkstatt des Warendorfer Meisters⁴⁹² beobachtet werden. All diese Beispiele sprechen für einen, vermutlich in den herzoglichen Werkstätten ausgebildeten, Motivkanon der relativ schnell über persönliche Eindrücke, Vorlagen und Skizzen in verschiedenen Regionen Eingang fand.

4. 3. 7 Kreuzabnahme

Auf der letzten Tafel des rechten Innenflügels gestaltete der Maler zwei Begebenheiten (Abb. 149, 153), die erst nach der skulptural im Schrein gezeigten Kreuzigung stattfanden. Er fasste die in den kanonischen Schriften erwähnte Kreuzabnahme und Grablegung Christi (Mt 27,57-66; Mk 15,42-47; Lk 23,50-55 und Joh 19,38-42) in einem übergreifenden Landschaftsraum zusammen und versah den analog auftauchenden Personenkreis mit gleichem Kostüm. Im ersten Bild der zwei szenischen Darstellungen ist der eigentliche Akt der Kreuzabnahme bereits vollzogen, lediglich die rechts an den Kreuzarm gelehnte Leiter kündigt noch davon. Im Zentrum des Geschehens wird dem Betrachter durch Joseph von Arimathia und Nikodemus der Leichnam des Herrn zur Betrachtung entgegen gehalten. Leuchtend hebt sich der zartgliedrige, bis auf die Wundmale makellose Leib in seinem hellen Inkarnat von den dunklen Farben seiner Umgebung ab. Joseph im dunkelblauen Mantel, das Haupt von einer roten Kappe bedeckt, umfasst den nur mit einem durchsichtigen Schleiertuch bedeckten Körper Christi nicht mit bloßen Händen. Ehrfürchtig hält er ihn auf weißem Linnen, welches im weiteren Verlauf der Handlung als Leichentuch dienen wird. Nikodemus im linken Bildvordergrund hält die Füße des vom Kreuz Abgenommenen. Er ist in golddurchwirkten Brokat und Pelz gekleidet. Während - mit Blick auf Christus - sein Körper noch Bild einwärts gewendet ist, deutet die Schreitstellung seines linken Fußes bereits die Richtung für das Verlassen des Schauplatzes an. Am linken Bildrand wohnt Maria dem Geschehen bei. Mit zärtlicher Geste berührt sie den von Wundmalen gezeichneten Unterarm ihres toten Sohns. Johannes d. Ev. steht ihr stützend zur Seite. Die Farbe seiner rot-grünen Gewandung wird von Maria Magdalena wieder aufgenommen, die im rechten Bildvordergrund im Gebet versunken auf der Wiese sitzt. Obgleich sie vollständig von den Ereignissen der Außenwelt abgewandt scheint, obliegt gerade ihr

⁴⁹² Münster, Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte, Inv. Nr. 7, Pieper in: BK Münster 1986, S. 80-85, Abb. S. 79.

die Rolle der Vermittlung. Indem sie die Kopf- und Oberkörperhaltung Christi wieder aufnimmt, lenkt sie den Blick des Betrachters zu ihren im Gebet gefalteten Händen. Nicht verzweifelter Schmerz wird hier geschildert. Der Betrachter soll einer stillen, von Heilsgewissheit durchdrungenen Trauer anteilig werden, die im Gebet und somit in der Bitte um Beistand ihren Ausdruck findet.

Der Tafelmaler verweist hier zugleich auf die sich im Messgeschehen vollziehende Transsubstantiation von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi. Dabei schlägt er mit der Figur des Josephs von Arimathia, der den Leichnam Christi gleichsam als Sinnbild der Hostie darbringt, einen Bogen zurück zur Szene der Darbietung Jesu im Tempel auf dem linken Flügel des Retabels (Abb. 114). Dort zeigt der Begleiter Simeons nicht nur das gleiche äußere Erscheinungsbild wie Joseph, er trägt auch in Vorwegnahme des Kommenden auf verhüllten Händen bereits eine Hostienbüchse.

Gleichwohl die Synoptiker nur knapp erwähnten, dass der reiche Jude Joseph von Arimathia von Pilatus den Leib Jesu erbat, diesen vom Kreuz abnahm, in Leinen wickelte und unter Mithilfe des nur bei Johannes 19,39-40 erwähnten Nikodemus mit Spezereien salbte, wurde die Kreuzabnahme in der Kunst oft verbildlicht. Die Darstellungen waren vor allem auf den eigentlichen Akt der Herablassung eines Körpers vom Kreuz konzentriert. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts wurde dieser Vorgang als mehrfiguriges, äußerst dramatisiertes Motiv ausgeprägt⁴⁹³. Bei unserer Tafel liegt jedoch der inhaltliche Schwerpunkt auf der repräsentativen Schaustellung des durch die Wundmale und die Dornenkrone geheiligten Körpers. In dieser andachtsbildhaften Formulierung wurde das Thema auch auf p. 216 in den *Très Belles Heures de Notre Dame* (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, Abb. 150) durch den Meister des Johannes des Täufers oder einen der Maelwael-Brüder gestaltet⁴⁹⁴. In der Miniatur ist Nikodemus noch damit beschäftigt, die Beine Christi vom Kreuz zu lösen, während der auf der Leiter stehende Joseph den Oberkörper Christi bereits dem Betrachter zur Verehrung entgegen hält. Der Miniaturist bediente sich in seiner Umsetzung des Themas der Engelspietà, wofür ihm die Miniatur p. 155 aus der

⁴⁹³ Schiller, 2, 1968, S. 177-192.

⁴⁹⁴ Meiss 1967, S. 134 ordnet die Miniatur der Werkstatt des Parament-Meisters unter Mithilfe des Meisters des Johannes des Täufers zu. Van Buren, 1996, S. 200 zog deren Entstehung in der Maelwael-Werkstatt, ausgeführt wohl durch den älteren Bruder Herman, in Erwägung.

ersten Illuminierungsphase der Handschrift, ausgeführt durch den Meister des Paraments von Narbonne, konkrete Anregungen geliefert haben dürfte⁴⁹⁵. Die ikonographischen Motive von Schmerzensmann und Pietà waren in der französisch-burgundischen Kunst um 1400 allgemein äußerst beliebt. Sie fanden sowohl in gemalter, als auch plastisch ausgeführter Form in zahlreichen Variationen auf Tafeln und Triptychen, in Miniaturen, Grabmälern und Schmuckstücken ihre Gestaltung⁴⁹⁶. Ob derartige Bildwerke anregend auf die Konzeption der Dortmunder Tafel einwirkten, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Es liegt jedoch nahe, ein der Schmerzensmann-Szenerie erwachsenes Urbild aus dem Kunstkreis der burgundischen Herzöge in Erwägung zu ziehen. Zu denken wäre an die Pitié-de-Nostre-Seigneur des Hofmalers Jean Malouel (Abb. 152)⁴⁹⁷, die jener gegen 1400 für Herzog Philipp den Kühnen malte und deren Widerhall in anderen zeitgenössischen Werken, etwa der Arnouel Picornet zugeschriebenen Beweinung Christi aus dem Museum in Troyes⁴⁹⁸, zu beobachten ist. Auch wenn der Dortmunder Christus in seiner steifen und spiegelbildlich versetzten Ausformung künstlerisch keinesfalls an das bedeutende Urbild Malouels heranreicht, reflektiert er jenes in verschiedener Hinsicht (Abb. 151). Die Entlehnungen lassen sich in der steilen Körperhaltung Christi und der Präsentation der Wundmale, speziell der Herzwunde mit dem am Körper herablaufenden Blutstrahl sowie in der zärtlichen Gestik Mariens, die mit spitzen Fingern den Arm ihres Sohnes ergreift, ausmachen. Der Maler der Dortmunder Tafel könnte das bedeutende Rundbild vor Ort in Dijon studiert haben. Vielleicht stammt seine Kenntnis aber auch aus Nachzeichnungen, die sich im Besitz des Vaters und Onkels des Dijoner Hofmalers - Willem und Herman Maelwael - befanden⁴⁹⁹, mit denen er während der zweiten Illuminierungskampagne an den Très Belles Heures de Notre Dame in Bourges in Kontakt gestanden haben dürfte⁵⁰⁰. Für das Zirkulieren des Motivs in der herzoglichen Hofwerkstatt spricht, dass es auch Willems Enkel Paul Limburg gegen 1408/1409 in seine Kreuzabnahmehminiatur der Belles Heures des Herzogs von Berry (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters

⁴⁹⁵ Zur Geschichte der Handschrift vgl. S. 83-85. - Meiss 1967, Abb. 15.

⁴⁹⁶ Zahlreiche Beispiele bietet der AK Kat. Paris 2004, Kat. 90-91, 99, 116, 148-154, 183 und S. 245-246.

⁴⁹⁷ Paris, Musée du Louvre, Inv. M.I. 692. Troescher 1966, S. 75-76. - Meiss 1974, S. 100-101, 280. - Sterling 1987, S. 339. - Prochno 2002, S. 210-211. - Philippe Lorentz „Grande Pietà ronde“ in: AK Paris 2004, S. 294-295, Kat. 183, Abb. S. 295.

⁴⁹⁸ Troescher 1966, S. 65-66, Tafel 16, Abb. 53 u. Meiss 1974, Abb. 373.

⁴⁹⁹ Zu den Verwandtschaftsbeziehungen van Buren 1996, S. 90-91.

⁵⁰⁰ Vgl. Seite 83-85.

Coll., Ms. 54.1.1, fol. 80r)⁵⁰¹ integrierte. In der Miniatur halten Joseph von Arimathia, Nikodemus, Maria und Maria Magdalena zusammen den bereits vom Kreuz gelösten Körper dem Betrachter zur Trauer und Anbetung entgegen. Diese Ausformung des Bildmotivs gipfelte gegen 1435/1440 in der gemalten Kreuzabnahme des Rogier van der Weydens, die sich heute im Museo del Prado in Madrid befindet⁵⁰².

4. 3. 8 Grablegung Christi

Im zweiten Bild der letzten Tafel wird die Passion Christi durch die Grablegung abgeschlossen (Abb. 153). Da sich nach Johannes (19,41-42) das Grab in einem nahe der Kreuzigungsstätte gelegenen Garten befunden haben soll, unterscheidet sich der Landschaftsraum nur unwesentlich vom Bild zuvor. Der gleiche Personenkreis wie bei der Kreuzabnahme ist am Grab versammelt. Der Maler brachte aber nicht den Akt der Niederlegung des Leichnams im Sarkophag zur Anschauung, sondern setzte auch hier seinen inhaltlichen Schwerpunkt auf die Motive der Darbringung und Beweinung des geheiligten Körpers. Dieser wird durch Joseph von Arimathia und Nikodemus über einem offenen, schräg im Raum stehenden Steinsarkophag auf weißem Linnen gehalten, wobei das nimbierte Haupt Christi mit der Dornenkrone angehoben wird. Ein erhöhter Standpunkt gibt den Blick auf den präsentierten Leichnam frei und lässt den Betrachter Anteil nehmen am Abschiedsschmerz der still in sich gekehrten Gottesmutter. Jene steht rechts neben dem Sarkophag und ordnet mit zärtlicher Geste das durchsichtige, den Körper ihres Sohnes umhüllende Schleiertuch. Beschützend umgreift sie der eng hinter ihr stehende Johannes. Links im Vordergrund kniet, schräg ins Bild gewendet, Maria Magdalena auf der Blumenwiese. Sie, die gekommen ist, den Körper des Toten zu salben, hat ihr Salbgefäß abgestellt und umgreift behutsam die rechte, neben dem Sarkophag herabfallende Hand Christi mit dem großen Wundmal.

Die Grablegung Christi fand ihre früheste literarische Erwähnung in den Evangelien (Mt 27,60-61; Mk 15,46-47; Lk 23,53 und Joh 19,41-42). Wie bei der Kreuzabnahme berichten die Synoptiker knapp und weitgehend identisch über das Geschehen,

⁵⁰¹ Zur Handschrift vgl. Anm. 293., Meiss 1974, Abb. 492.

⁵⁰² Öl auf Eichenholz, 220 x 262, Kemperdick 1999, Abb. 10.

während Johannes als Augenzeuge seine Eindrücke am ausführlichsten schildert. Nach ersteren Berichten wickelte Joseph von Arimathia den abgenommenen Leichnam in Leinwand und legte ihn entsprechend der jüdischen Begräbnissitte in ein Felsengrab⁵⁰³. Bei Matthäus und Markus wohnten dem Vorgang Maria Magdalena und eine der anderen Marien bei. Johannes erweiterte den Bericht, indem er Informationen zur Örtlichkeit und zum rituellen Bestattungszeremoniell liefert. Seinen Angaben zufolge wurde der Tote vor dem Begräbnis mit den von Nikodemus herbeigebrachten Spezereien gesalbt. Bezug nehmend auf die Fußsalbung in Bethanien und die Worte Jesu „Solches hat sie behalten zum Tage meines Begräbnisses“ (Joh 12,7) ist im vorliegenden Bild Maria Magdalena mit der Salbdose ausgestattet. Sie führt in ihrer rückansichtigen Haltung in die Szene hinein und lenkt den Blick auf die ihr gegenüber stehende Maria-Johannesgruppe. Die Anwesenheit der Gottesmutter wurde in den kanonischen Schriften nicht erwähnt. Doch die im 13. Jahrhundert von byzantinischen Darstellungen angeregte Übernahme von Beweinungs- und Klagemotiven in die Grablegungsszenenerie⁵⁰⁴, machte die Einfügung der Maria als *compassio*-Figur unabdingbar. Auf der Rückseite von Duccios *Maestà* für den Dom zu Siena beugt sie sich tief über ihren bildparallel aufgebahrten Sohn und küsst dessen Antlitz⁵⁰⁵. Dieses Zärtlichkeitsmotiv wurde im Verlauf des 14. Jahrhunderts immer wieder in die französische Buchmalerei tradiert und sowohl durch Pucelle im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux (New York, Metrop. Mus. of Art. Cloisters Coll., Acc. 54 (1. 2), fol 82v)⁵⁰⁶ als auch von le Noir in den Stundenbüchern der Jeanne de Navarre (Paris, BnF, Ms. n. a. lat. 3145, fol. 115)⁵⁰⁷ und den *Petites Heures* (Paris BnF, Ms. lat. 18014, fol. 94v)⁵⁰⁸ ausgeführt. Auch das um 1375/78 gefertigte Parament von Narbonne (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, M.I. 1121, Abb. 37)⁵⁰⁹ zeigt diesen gefühlsbetonten Beweinungsgestus. Zur selben Zeit bildete sich wohl im Dijoner Raum, möglicherweise in der Werkstatt des Jean de Beumetz, eine verhaltenerer

⁵⁰³ Die Juden in Palästina oder Syrien setzten ihre Toten in Grabkammern bei, die in Fels gehauen waren. Zuvor wurde der Tote auf einen Salbstein gelegt, gesalbt und eingewickelt. In Italien wurde ab der römischen Kaiserzeit in Sarkophagen bestattet. Die Künstler folgten dieser heimischen Begräbnissitte und führten den Sarkophag in die Szenerie der Grablegung und Auferstehung ein. Bezug nehmend auf die kanonischen Überlieferungen wurde der Sarkophag in eine Felslandschaft gestellt. Gertrud Simon: *Die Ikonographie der Grablegung Christi*, Diss. Rostock 1926, S. 33.

⁵⁰⁴ Schiller, 2, 1968, S. 184.

⁵⁰⁵ Siena, Museo dell' Opera del Duomo, Avril/Dunlop/Yapp, 1989, Abb. 39 u. Weber 1997, Abb. 90.

⁵⁰⁶ Panofsky 1953, Abb. 7 u. Avril/Dunlop/Yapp, 1989, Abb. 40. – Zur Handschrift vgl. Anm. 130.

⁵⁰⁷ Zur Handschrift vgl. Anm. 287. - Avril/Dunlop/Yapp, 1989, Abb. 41.

⁵⁰⁸ Zur Handschrift vgl. Anm. 131. - Meiss 1967, Abb. 113.

⁵⁰⁹ Zum Parament vgl. Anm. 132. - Meiss 1967, Abb. 5.

Form der Marienklage im Grablegungsbild heraus⁵¹⁰. Reflexe davon erhielten sich in lokalen Werken, wie der Grablegung des Musée de Louvre (Abb. 154)⁵¹¹, die zwischen 1410-1415 in Dijon oder Paris entstanden sein dürfte. In jenem Bild steht Maria mit zum Gebet gefalteten Händen in gefasster Haltung hinter dem Sarkophag, eng verbunden mit ihr wiederum der Lieblingsjünger Johannes. Allerdings steht der Sarkophag spiegelbildlich versetzt zum Dortmunder Bild und die Stelle der Maria Magdalena nimmt der hl. Joseph ein. Für die in Dortmund gestaltete, nach links in den Raum führende Diagonalkomposition wurden andere Werke maßgeblich. Zu denken ist an die ganzseitige Grablegungsminiatur, die um 1401-1402 durch Jacquemart de Hesdin in der herzoglichen Werkstatt des Jean de Berry in den Très Belles Heures (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11060-1, p 198, Abb. 155)⁵¹² gefertigt wurde. Bereits in jener Szene bildet die Konzeption der Magdalena, die vor dem Sarkophag niederkniet und die Hand Christi umfasst, ein das Bild eröffnendes Motiv.

4. 4 Komposition, Ikonographie und Stil der Tafeln am Schreinauszug

Auf den kleinen Gemäldetafeln beidseitig des mittleren Schreinauszugs sind links die hl. Katharina und rechts die hl. Barbara dargestellt (Abb. 156-157). Die zwei christlichen Jungfrauen stehen auf einer blühenden Wiese in einem von Bäumen besetzten Garten, dessen hohe Außenmauern von bleiverglasten Rundbogenfenstern durchbrochen sind. Sie tragen edle Kleider aus großblumig gemusterter Seide und Damast. Von ihren Schultern fallen Mäntel aus rotem und blauem Samt, die zum Zeichen ihrer fürstlichen Abstammung mit Hermelin gefüttert sind. Katharina ist der Legende entsprechend als Tochter des Königs von Zypern bekrönt. Kurzes, gekräuselteres Haar umgibt strahlenförmig ihr Gesicht. Das leicht nach links geneigte Haupt der Barbara ziert ein Perlendiadem. Ihr langes, offenes Haar fließt in Locken über den Rücken herab. Ein sanfter Körperschwung, bis in die aufgeworfenen Gewandsäume ihrer Kleider führend, prägt die Haltung beider Jungfrauen. Sie sind mit ihren individuellen Attributen versehen. Katharina hält rechts das Schwert, mit

⁵¹⁰ Vgl. dazu Troescher 1966, S. 65.

⁵¹¹ Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. M. I. 770, Gemälde auf Holz, 33 x 21 cm. - Troescher 1966, S. 61-66. - Meiss 1967, S. 94, Abb. 695. - Meiss 1974, S. 88-89 u. 280-281. - Sterling 1987, S. 250-259 u. Philippe Lorenz in: Ak Paris 2004, S. 198, Kat. 114.

⁵¹² Zur Handschrift vgl. Anm. 292. - Meiss 1967, Abb. 197.

dem sie enthauptet wurde⁵¹³. Links von ihr steht ein mit eisernen Dornen besetztes Folterrad. Zu ihren Füßen liegt - überwunden - der römische Kaiser Maxentius⁵¹⁴. Unter ihm, so weiß die Legende zu berichten, soll die fromme und gelehrte Jungfrau zu Beginn des 4. Jahrhunderts in Alexandrien den Martyriumstod erlitten haben. Katharina hatte sich nicht nur geweigert, dem christlichen Glauben abzuschwören, es gelang ihr auch, auf Grund besserer Argumente, 50 heidnische Philosophen im Anschluss an eine Disputation über den wahren Gott zum Christentum zu bekehren. Der Kaiser verurteilte die Gelehrten zum Tod auf dem Scheiterhaufen. Er bot Katharina, von deren Schönheit und Schlagfertigkeit fasziniert, die Ehe an. Da ihre Ablehnung ihn stark erzürnte, ließ er sie foltern, in den Kerker werfen und anschließend aufs Rad binden. Als jenes durch göttliche Fügung zersprang, wurde Katharina mit dem Schwert enthauptet. Engel trugen ihren Leichnam auf den Berg Sinai. Ab dem 10. Jahrhundert wurden dort ihre Gebeine im Felsenkloster verehrt. Die Kunde davon brachten Pilger und Kreuzfahrer ins westliche Abendland mit, wo zunächst die Benediktinerabteien Montecassino und St. Gallen Zentren der Verehrung bildeten. In Folge einer Reliquien-Überführung nach Trinité-au-Mont bei Rouen fand der Katharinenkult ab dem 11. Jahrhundert auch in Frankreich zunehmende Verbreitung.

Barbara, deren Vita und Passio ebenfalls legendarisch sind⁵¹⁵, wurde im 3. Jahrhundert entweder in Nikomedien (heute Izmir in der Türkei) oder in Heliopolis (Ägypten) von ihrem Vater, der eifersüchtig ihre Schönheit behütete und sie an einer Heirat hindern wollte, in einen hohen Turm eingesperrt. Während einer längeren Abwesenheit des Vaters bekehrte sie sich zum Christentum und empfing die Taufe durch Johannes den Täufer. Als sichtbares Zeichen der Trinität ließ sie am neu angebauten, als Taufort benutzten Badehaus ein drittes Fenster brechen. Von der Reise zurückgekehrt und vor vollendete Tatsachen gestellt, entbrannte der ungläubige Dioscurus in großem Zorn und zeigte seine Tochter beim Richter an. Zunächst gelang Barbara die Flucht. Nach ihrer Gefangennahme wurde sie grausam gemartert

⁵¹³ Katharinas Passio bildete sich im Verlauf des 6./7. Jahrhunderts aus und wurde erst im 14. Jahrhundert um ihre Conversio erweitert. Es existieren keine historischen Belege für das Leben der Jungfrau. P. Assion in LCI, 7, 1974, Sp. 209-297 u. E. Sauser in BBKL, 3, 1992, Sp.1213-1217.

⁵¹⁴ Möglicherweise handelte es sich eher um den 305 als Caesar bedachten Maximinus Dala. Vgl. E. Sauser in BBKL, 3, 1992, Sp.1213.

⁵¹⁵ Früheste Erwähnung im 9. Jahrhundert; erste abgeschlossene Legendenfassung durch Simeon Metaphrastes im 10. Jahrhundert. Historische Belege sind nicht greifbar. L. Petzold in: LCI, 5, 1973, Sp. 304-311 u. T. Bautz in: BBKL, 1, 1990, Sp. 364-365.

und letztlich, da sie sich weigerte, dem Christentum abzuschwören, durch ihren eigenen Vater enthauptet. Auf der Dortmunder Tafel ist ihr attributiv ein hoher Turm beigefügt. Mit ihrer rechten Hand verweist sie auf ein dreiteiliges, die Trinität verkörperndes Fenster am Vorbau des Turmes. In der linken Hand hält sie die Palme der Märtyrerinnen.

Katharina und Barbara zählen neben Maria zu den am stärksten verehrten weiblichen Heiligen und werden seit dem 14. Jahrhundert der Gruppe der 14 Nothelfer zugerechnet. Gemeinsam fanden beide Jungfrauen vor allem im franko-flämischen Kunstraum in Stundenbüchern und auf Retabeln in gemalter und skulptierter Form eine vielfache Verbildlichung. So stellte bereits Jacques de Baerze im Schrein seines Heiligen- und Märtyrerretabels für die Kartause zu Champmol (Kat. 2, Abb. 188-189) die Hinrichtung der Katharina in den Mittelpunkt des Geschehens. Auf den Innenflügeln seines Kreuzigungsretabels (Kat. 1, Abb. 185) platzierte er dann Katharina und Barbara unter die Heiligen, die der Kreuzigung im Zentrum beiwohnen. Bereits hier hält Katharina in der rechten Hand das große, schräg vor ihrem Körper abgestellte Schwert, das später auch auf der Dortmunder Tafel begegnet. Zu ihren Füßen liegt nach links gerichtet der mit einer Hand die Schwertklinge umfassende Maxentius. Dieses ungewöhnliche, erstmals um 1323-1326 im Belleville-Brevier (Paris, BnF, Ms. lat. 10484, fol. 395v)⁵¹⁶ greifbare ikonographische Motiv des besiegten Kaisers, das auch André Beauneveu zwischen 1372-1373 für seine hl. Katharina in Kortrijk übernahm (Abb. 73)⁵¹⁷, blieb vor allem auf Frankreich, die Niederlande und den Niederrhein beschränkt⁵¹⁸. Baerzes Maxentius-Konzeption spiegelt sich unmittelbar auf einem kleinen, zwischen 1400-1415 gemalten Kreuzigungsretabel wieder (Abb. 158), das heute als Leihgabe der Brügger St.-Salvator Kathedrale im städtischen Groeningemuseum aufbewahrt wird⁵¹⁹. Auf dieser Tafel treten beidseitig des Kalvarienbergs die Heiligen Katharina (links) und Barbara (rechts) aus kleinen Gehäusen. Unter dem lang über den Boden schleifendem Gewand der Katharina schaut analog zu Baerzes Darstellung der besiegte Kaiser - diesmal nach rechts aufgerichtet - hervor. Hinter seinem gekrönten Haupt steht das große Folterrad. Bereits Anton von Ew verwies 1965 auf die engen

⁵¹⁶ Florenc Deuchler, Jean Pucelle – Facts and Fictions, in: Metropolitan Bulletin, vol. 29, Nr. 6, Februar 1971, S. 253, Abb. 1. - Zum Belleville-Brevier vgl. Anm. 288.

⁵¹⁷ Siehe Seite 65-66.

⁵¹⁸ Jenni, 1976, 2, S. 21, Kat. zu Tafel 3.

⁵¹⁹ Siehe S. 143 ff.

stilistischen Beziehungen zwischen den elegant gekleideten Märtyrerinnen jenes Gemäldes und den entsprechenden Figuren auf den Auszugstafeln des Hochaltarretabels der Reinoldi-Kirche und ordnete sie überzeugend einer gemeinsamen Werkstatt zu⁵²⁰. Das Standmotiv der Heiligen ist durch einen sanften Körperschwung geprägt, der sich bis in die Pariser Werkstatt des Parament-Meisters rückverfolgen lässt. So trägt die Maria der Heimsuchung auf p. 28 der *Très Belles Heures* (Paris, BnF., Ms. n. a. lat. 3093, Abb. 159)⁵²¹ bereits das gleiche tief gegürtete, am Boden in Falten auslaufende Kleid unter dem locker über die Schultern gelegten Mantel, wie später die Brügger Barbara und Dortmunder Katharina. Deren zarte Gesichter mit den kleinen Augen, den spitzen Mündern unter hohen Stirnen und den weit zurückgeschobenen Haaransätzen spiegeln den Schönheitskanon franko-flämischer Werkstätten um die Jahrhundertwende wieder. Er findet sich an der Katharina des Brügger Stundenbuchs im Ushaw Collage bei Durham (Ms. 10, fol. 2v, Abb. 160)⁵²² ebenso wie in Miniaturen aus dem Umkreis der dortigen Goldrankenmeister⁵²³. Otto von Moerdrecht verlieh dem Stifterbildnis der Herzogin Maria von Geldern in dem für sie um 1423-1425 gefertigten Gebetbuch (Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbes., Ms. Germ. Qu. 42, fol. 19v)⁵²⁴ bis in die Haltung und Gewandung hinein dieses Schönheitsideal⁵²⁵ und auch die hll. Katharina und Barbara des Stundenbuchs der Katharina von Kleve (New York, Pierpont Morgan Library, Morgan-Teil, Ms. 945, p. 296 und p. 298, Abb. 161-162)⁵²⁶ sind noch ganz davon durchdrungen. Da in letzterer Miniatur der große Turm der Barbara in seiner quadratischen und runden Architektur, dem oberen Zinnenkranz mit Rundbogentürmchen an den Ecken sowie der hohen Portalöffnung im Vorbau eng dem Dortmunder Turm entspricht, werden auch hier Verbindungen offenbar, die möglicherweise sogar auf ein gemeinsames Urbild zurückführen, das wohl durch Musterbücher über Jahre hinweg im niederländischen Raum tradiert wurde. Darauf lassen auch zwei Katharinenfiguren schließen, die sich auf den Tafeln 3 und 11 des „internationalen Skizzenbuchs“ in Florenz (Galleria degli Uffizi, Inv. 2272 F recto

⁵²⁰ von Euw 1965, S. 115-116. Diese Zuschreibung fand Unterstützung durch Didier/Steyaert „Kalvarienberg mit hll. Barbara und Katharina, sogenannter Gerber-Altar“ in: AK Köln 1978, 1, S. 96-97.

⁵²¹ Zur Handschrift vgl. S. 83-85. - Meiss 1967, Abb. 7.

⁵²² Zur Handschrift vgl. Anm. 437. - Jenni, 1976, 2, S. 21, Kat. zu Tafel 3.

⁵²³ Vgl. die Marienfigur eines Stundenbuchs der Brüsseler Bibl. Royale, Ms. IV. 320, fol. 50v. - Drogaer 1987, S. 29, Abb. 8.

⁵²⁴ Zur Handschrift vgl. Anm. 407.

⁵²⁵ AK Utrecht 1989, Kat. 17, Abb. II 17.

⁵²⁶ Gorrissen 1973, S. 662-666.

und 2277 F verso, Abb. 163-164)⁵²⁷ befinden und von einem reisenden Künstler im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts im franko-flämischen Raum gezeichnet wurden. Die Katharina von Tafel 11 (Abb. 164) schließt sich in Haltung und Gewandung schablonenhaft der Brügger Barbara und damit auch den Heiligen Frauen des Dortmunder Retabels an und unterstreicht somit den engen Zusammenhang aller angeführten Gemälde und Miniaturen.

Diese stilistische und kompositorische Lokalisierung der Brügger und Dortmunder Heiligenbilder in den franko-flämischen Raum erlangt letztlich Unterstützung in dem ausgefallenen ikonographischen Motiv des Doppelrads als Folterinstrument der Katharina. Nur in der Martyriumsszene der hl. Katharina im Schrein des Heiligen- und Märtyrerretabel für die Kartause in Champmol (Abb. 189) und in der gleichen Szene auf fol. 18v der Belles Heures (New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll., Ms. 54.1.1, Abb. 165)⁵²⁸, ausgeführt von den Limburg-Brüdern zwischen 1406-1409 für den Herzog von Berry, findet sich jenes ungewöhnliche Gerät⁵²⁹.

4. 5 Kalvarienbergtafel mit hl. Katharina und hl. Barbara im Brügger Stedelijke Musea, Groeningemuseum

Das kleine Retabel mit den Maßen von 70,5 x 141 cm⁵³⁰ zeigt in einem schmalen Landschaftsraum vor goldfarbenem Hintergrund einen Kalvarienberg (Abb. 158). Im Zentrum der Darstellung hängt Christus mit ausgebreiteten Armen und leicht angewinkelten Beinen am Kreuz. Drei, im monochromem Blau gehaltene Engel mit goldenen Kreuzdiademen im Haar, fangen sein Blut aus der Seitenwunde und den Nagelwunden in großen Kelchen auf. Christus ist bereits vom Leiden erlöst. Sein Kopf ruht auf der rechten Schulter, seine Augen sind geschlossen. Der schmalhüftige Körper, notdürftig mit einem durchsichtigen Lendentuch bedeckt, ist leicht nach rechts gerichtet. Dort stehen, um die vor Schmerz zusammensinkende Gottesmutter bemüht, die trauernden Marien und Johannes unter dem Kreuz. Auf der

⁵²⁷ Jenni 1976, 2, S. 21-22 u. 28-29.

⁵²⁸ Zur Handschrift vgl. Anm. 293.

⁵²⁹ Das Heiligen- und Märtyrerretabel enthält in geschnitzter Form ein hohes Standrad. Die Martyriumsszene im Stundenbuch zeigt das Zerschlagen des Folterrads durch die Engel. Meiss 1974, Abb. 441. - Im Stundenbuch der Marguerite d'Orléans (Paris, BnF., lat. 1156 B) wurde die Szene einschließlich des Doppelrads auf fol. 175 übernommen. Vgl. König 2003, S. 61 u. Abb. 26.

⁵³⁰ Die Maße stammen aus AK Brügge 2002, S. 227, Kat. 1.

gegenüberliegenden Seite bekennt der die Exekution auf Golgotha leitende Centurio, dem neben ihm stehenden Longinus: „Vere Filius dei erad (sic) iste“⁵³¹. Die Worte sind über seinem erhobenen Finger in den Goldgrund der mit Blattranken punzierten Rückwand eingraviert. In ungewöhnlicher Weise ist der Hauptmann in liturgische Gewänder gekleidet und wird wohl aus diesem Grund in der Literatur mehrfach als Pharisäer gedeutet⁵³². Eine Agraffe ziert seine Kopfbedeckung. Longinus trägt eine zeitgemäße Ritterrüstung⁵³³. Um seine Hüften ist ein goldfarbener Dupsing gelegt. Vor ihm steht ein großer Schild mit menschlichem Gesicht. In der linken Hand hält er die Lanze, die er Jesus in die Seite stieß. Durch das herabgeflossene Blut wieder sehend geworden, schaut er tief bewegt zum Gekreuzigten empor. Hinter ihm steht verdeckt ein zweiter Soldat, daneben ein Pharisäer in braunem Mantel, die Gugel über den Kopf gezogen.

Beidseitig der Szene treten aus zwei schräg zur Kreuzigung gestellten kleinen Gehäusen zwei weibliche Heilige hervor. Die Gebäude mit bleiverglasten Rundbogenfenstern, Fußbodenmosaiken, Gewölbejochen und großen Bogenöffnungen assoziieren einfache Kirchenräume. Katharina von Alexandrien (links) trägt einen mit weißem Pelz eingefassten Surcot über dunkelgrünem, fast schwarzem Kleid unter rotem Mantel. Eine Krone ziert ihr Haupt. Zu ihren Füßen liegt der besiegte Kaiser Maxentius. Schwert und Rad verweisen auf ihr Martyrium. Barbara (rechts) hält neben der Palme der Märtyrerinnen attributiv den Turm ihrer Gefangenschaft in der verhüllten Hand. Sie trägt einen blauen Mantel zum rotem Kleid. Die in langen Wellen über den Boden schleifenden Gewänder zeigen flächig aufgetragene Muster aus großen und kleinen Blüten oder Blattranken. Die Mäntel sind mit Hermelin gefüttert. Die leicht geneigten, von strahlenverzierten Nimben hinterfangenen Häupter beider Frauen umgibt kurzes, aus der Stirn gekämmtes und in Korkenzieherlocken buschig abstehendes Haar.

Die Tafel ist von einem kastenförmigen Holzrahmen eingefasst und kann von einem original erhaltenen, blau bemalten Deckel mit Sternchendekor, verschlossen werden.

⁵³¹ Mt 27,54; Mk 15,39 u. Lk 23,47.

⁵³² Vgl. H. Pauwels in: Ak Brügge 1960, Kat. 1, S. 32 u. Didier/JSteyaert „Kalvarienberg mit hll. Barbara und Katharina, sogenannter Gerber-Altar“ in: AK Köln 1978, 1, S. 96.

⁵³³ Eine sehr ähnliche Rüstung trägt der hl Georg in Jan van Eycks Madonna des Joris van der Paele (Brügge, Stedelijke Musea, Groeningemuseum, Inv. O. 161), entstanden in Brügge um 1436. Kat. Brügge 2002, S. 78, Abb. 92 u. Kat. Nr. 22 mit Abb.

Sie gelangte 1992 als Leihgabe aus der Brügger St. Salvator Kathedrale in das Stedelijke Musea, Groeningemuseum⁵³⁴. Die Provenienz der Tafel ist in der Forschung ungeklärt. 1902 bestimmte Hulin de Loo das Retabel bei der Erstveröffentlichung als Werk der Brügger Schule um 1400⁵³⁵. Erwin Panofsky⁵³⁶ schloss sich 1958, J. Duverger⁵³⁷ 1955 dieser Zuordnung an. H. Pauwels verwies 1960 auf die allgemein vertretene, aber quellenmäßig nicht belegbare Annahme einer Herkunft des Retabels aus dem mittelalterlichen Versammlungssaal der Brügger Gerberzunft⁵³⁸. Tatsächlich aber war nur der Erwerb des Retabels im Zuge einer Versteigerung und die Schenkung an die Kathedrale St. Salvator durch Vermeire van Damme zu Beginn des 19. Jahrhunderts schriftlich verzeichnet. Anton von Euw ist 1965 der entscheidende Hinweis auf die engen kompositorischen und stilistischen Übereinstimmungen der hl. Katharina und hl. Barbara mit den entsprechenden Heiligen auf den Auszugstafeln des Passionsretabels der Dortmunder Reinoldikirche zu verdanken⁵³⁹. Die von ihm angeführten stilistischen Kongruenzen zeigen sich auch an der Christusgestalt in dem Motiv des kleinen Doppelbärtchens am Kinn und der speziellen Formgebung der Dornenkrone. Da sich darüber hinaus gemeinsame Werkstattpraktiken in technischen Gepflogenheiten (Ornamentierung des Goldgrundes mit Blattranken und Blütenornamenten) und in stilistischen Eigenheiten (schollenartige Landschaftsgestaltung) offenbaren, wird die Zusammenführung beider Werke in ein gemeinsames Œuvre nicht mehr in Frage gestellt. Bereits Robert Didier und John W. Steyaert griffen 1978 diese Zuschreibung auf, plädierten aber mit Verweis auf die von ihnen in die Brüsseler Hakendover Werkstatt lokalisierte Dortmunder Retabelskulptur für eine Entstehung aller Gemäldetafeln in Brüssel um 1415⁵⁴⁰. Die jüngere Forschung sieht die Brügger Tafel von der Hand eines „anonymen südniederländischen Meisters um 1400“ geschaffen⁵⁴¹. Till-Holger Borchert zog 2002 einen „flämischen, vermutlich in Brügge tätigen Maler“ in

⁵³⁴ Depot Sint Salvator, Inv. 92.28.

⁵³⁵ Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue Critique, mit einer Einführung zur Identität d. verschiedenen anonym. Meister durch Hulin de Loo, Brügge 1902, Kat. 4.

⁵³⁶ Panofsky 1958, S. 96-97, Abb. 115.

⁵³⁷ J. Duverger, Brugse Schilders ten tijde van Jan van Eyck. Miscellanea Erwin Panofsky, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts 1955, S. 91, Abb. 2.

⁵³⁸ AK Brügge 1960, S. 32-33, Kat. 1 mit Abb.

⁵³⁹ von Euw 1965, S. 115-116.

⁵⁴⁰ Didier/Steyaert „Kalvarienberg mit hll. Barbara und Katharina, sogenannter Gerber-Altar“ in: AK 1978, 1, S. 96-97 mit Abb.

⁵⁴¹ Vgl. die Ausstellungsbeschriftung im Groeningemuseum.

Erwägung⁵⁴². Der Zusammenhang zum Retabel der Reinoldikirche wurde von ihm nicht mehr aufgezeigt.

Die Lokalisierung nach Brügge gewinnt jedoch an Relevanz, bezieht man analog zum Dortmunder Passionsretabel die Gattung der Buchmalerei in die vergleichende Untersuchung ein. Dabei zeigt sich, dass die kompositorische Anlage der Kreuzigung mit der schmalen, schollenartigen Landschaftszone vor einfarbigem, ornamentiertem Hintergrund im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts zur Gepflogenheit Brügger Miniaturistenwerkstätten zählte. Zu deren Repertoire gehörte auch der zartgliedrige, leicht überlängte Christuskörper mit durchsichtigem Lendentuch (Abb. 166)⁵⁴³. Das Ohnmachtmotiv der Gottesmutter begegnet in seiner speziellen Ausformulierung noch im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts im Umfeld der sogenannten Goldrankenmeister. Eine Miniatur mit der Kreuzigung Christi aus einem lateinischen Stundenbuch, die als Einzelblatt erhalten blieb und 1987 erstmals von Plotzek publiziert wurde, darf als Beleg hierfür dienen (Abb. 167)⁵⁴⁴. Auffällig in der Miniatur ist zudem das monochrome Blau des zur Brügger Kalvarienbergtafel gleichartig gestalteten Engels und die weltliche Kleidung des Centurio. Dass dessen Gewandgestaltung innerhalb der Werkstätten der Goldrankenmeister variierte, verdeutlicht die Kreuzabnahmefol. 74r eines weiteren in Privatbesitz befindlichen Stundenbuchs, das zwischen 1430-1440 illuminiert wurde⁵⁴⁵. In der Miniatur erscheint der Hauptmann im Priestergewand, auffällig einen großen goldenen Schild vor dem Körper haltend (Abb. 168). Dieser Schild – dann versehen mit einem Menschengesicht – war im 14. und frühen 15. Jahrhundert in zahlreichen Passionsdarstellungen der böhmischen und franko-flämischen Kunst verbreitet. Eine Zusammenstellung überlieferter Beispiele und der verschiedenen Deutungsmodelle bot 1969 Anton Legner im Kontext seiner Untersuchung der Alabasterskulpturen des Kreuzigungsretabels aus Rimini im Frankfurter Liebighaus⁵⁴⁶. Legner führte auch das grimmig dreinschauende Schildgesicht der Brügger Kalvarienbergtafel an, welches er allgemein als „...Zeichen der Hadestrauer über die Erlösung des Herrn am

⁵⁴² Till-Holger Borchert in: AK Brügge 2002, S. 9 u. 227, Kat. 1 mit Farbabb.

⁵⁴³ New York, Pierpont Morgan Libr., Stundenbuch Ms. M. 259, fol. 38v, Kreuzigung, Brügge, um 1400-1415. Zum Stundenbuch siehe Katrien Smeyers, in: AK Löwen 1993, S. 28-31, Kat. 10 m. Abb.

⁵⁴⁴ Plotzek in: AK Köln 1987, S. 183, Kat. 54 mit Farbabb.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 179-182, Kat. 53 mit Farbabb.

⁵⁴⁶ Legner 1969, S. 116-120. Im dortigen Kalvarienberg hält der Centurio ein Schildgesicht. Die Skulptur schrieb Legner einer südniederländischen Exportwerkstatt um 1430 zu.

Kreuz“ interpretierte⁵⁴⁷. Aufschlussreich ist zudem sein Verweis auf die Verwendung des Brügger Gesichtstypus mit wildem Bart und großen Ohren bereits ein Viertel Jahrhundert zuvor in der Pariser Werkstatt des Parament-Meisters auf einer in Grisaille bemalten Mitra. Diese bischöfliche Insignie, wohl für die Sainte-Chapelle gefertigt und heute im Musée National du Moyen Age - Thermes de Cluny⁵⁴⁸ aufbewahrt, zeigt das dämonische Schildgesicht als Beigabe eines schlafenden Soldaten in der Auferstehungsszene (Abb. 169). Auch den Künstlern am burgundischen Hof Philipps des Kühnen in Dijon war das Motiv vertraut. Es taucht in der Kalvarienbergminiatur des Jean Malouel zugeschriebenen Missale Ms. Salem 9 A (Heidelberg, Universitätsbibliothek)⁵⁴⁹ in der Hand eines, der Kreuzigung beiwohnenden Soldaten auf. An gleicher Stelle wiederum erscheint es im geschnitzten Kalvarienberg des Neetzer Retabels (Kat. 5, Abb. 196), das vermutlich einer Brügger Werkstatt aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstammt. Somit zeigt allein dieses besondere Motiv des Schildgesichts in ikonographischer Hinsicht ein Beziehungs-geflecht, das sich auch für zahlreiche Motive des Retabels der Dortmunder Reinoldikirche ergibt und das Hervorgehen des kleinen Brügger Kalvarienbergs aus dem gleichen franko-flämischen Kunstkreis wie die großen Dortmunder Flügelbilder sehr wahrscheinlich macht.

4. 6 Einordnung der Gemäldetafeln in den Kontext franko-flämischer Kunst

In den Flügelgemälden des Hochaltarretabels der Dortmunder Reinoldikirche erhielt sich ein bedeutendes Zeugnis franko-flämischen Kunstschaffens aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, das von der kunsthistorischen Forschung bislang kaum registriert wurde. Nicht einmal die Tatsache, dass mit diesen sechzehn zusammenhängenden Tafelgemälden zu Marienleben und Passion Christi - ergänzt um die Bilder der Heiligen Katharina und Barbara - der größte zusammenhängende Zyklus „vor-Eyckischer“ Tafelmalerei aus Werkstätten der burgundischen Niederlande erhalten blieb, fand bislang die seiner Bedeutung entsprechende Würdigung.

⁵⁴⁷ Zitiert nach Legner 1967, S. 120.

⁵⁴⁸ CL. 12924. Zur Mitra Vgl. Anm. 173.

⁵⁴⁹ A.-S. Reinach, Deux miniatures de la Bibliotheque de Heidelberg attribuées à Jean Malouel, in: Gazette des Beaux-Arts, 1904, S. 55 f. – Rickert 1954, S. 153-221. – von Eeuw 1965, S. 94.- Paatz 1967, S. 14, Tafel 2, Abb. 4. - Legner 1969, S. 117, Abb. 54.

Obwohl erstmals 1936 von Walter Paatz in ihrer Entstehung dem niederländisch-burgundischen Kunstraum zugewiesen, sucht man die Erwähnung der Gemälde in Erwin Panofskys 1953 publiziertem Standardwerk „Early Netherlandish Painting“ vergeblich. Zwar führte der große Kenner altniederländischer Malerei die kleine Kalvarienbergtafel (Gerberretabel) aus der Brügger Kathedrale St. Salvator als repräsentativ für den um 1400 in Brügge ausgebildeten Lokalstil an⁵⁵⁰, doch scheint dem Autor die Existenz der Dortmunder Tafelgemälde, die der gleichen Werkstatt entstammen, nicht bekannt gewesen zu sein. Möglicherweise liegt die Begründung hierfür in der Jahrzehnte lang vorgenommenen Zuordnung der Tafeln zur Kunst Westfalens, zumeist in Abhängigkeit vom Schaffen des Malers Conrad von Soest. Noch Alfred Stange hatte 1938 in dem Schöpfer der Flügelgemälde einen in Dortmund beheimateten Maler gesehen, dessen Figuren er mit Begriffen wie „zierlich, kindlich, merkwürdig unterentwickelt“ umriss⁵⁵¹. Allein schon die konträre Zuordnung der Tafelgemälde in entfernt voneinander liegende, politisch und kulturell anders orientierte Landschaftsräume durch Paatz und Stange macht die Schwierigkeiten einer stilgeschichtlichen Lokalisation in der Zeit des Internationalen Stils deutlich, insofern keine dokumentarischen Zeugnisse vorliegen und die Provenienz des Objektes sich im Dunkel der Geschichte verliert. So ergibt auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit erst die Summe vielschichtiger Einzeluntersuchungen ein Bild der Verwurzelung des Tafelmalers in einem konkreten kulturhistorischen Umfeld. Es kristallisiert sich heraus, dass der Tafelmalers seine tiefste Prägung dem Kunstmilieu der burgundischen Herzöge, speziell den Hofwerkstätten des Johann von Berry in Bourges, verdankt. Zahlreiche Verbindungen ikonographischer und stilistischer Art lassen sich vor allem zu den in mehreren Etappen entstandenen Très Belles Heures de Notre Dame des Herzogs von Berry herstellen. Allein schon die engen Bezüge der Eingangsszene auf dem Dortmunder Retabel (Abb. 93) zu den zwei Verkündigungsminiaturen p. 2 (Abb. 95) des Pariser Teils und fol 1v (Abb. 94) des Mailänder Teils der ursprünglichen Handschrift⁵⁵² berechtigen zu der Annahme, dass sich der Tafelmalers zumindest vorübergehend im Umfeld jener Werkstatt aufgehalten haben wird, die für die zweite Ausmalungsphase am herzoglichen Hof in Bourges zwischen 1398-1409 belegt ist⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Hier Panofsky 1958, S. 96-97.

⁵⁵¹ Stange, 3, 1938, S. 47-48.

⁵⁵² Heute in Paris, BnF., n. a. lat. 3093 und Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Inv. N° 47.

⁵⁵³ Zur Handschrift vgl. S. 83-85.

Anders ließe sich kaum die Vertrautheit und Auseinandersetzung des Tafelmalers mit den verschiedenartigen Verkündigungsikonographien beider Illuminierungsphasen erklären, zumal die Miniatur fol. 1v zum abgetrennten Teil des ursprünglichen Manuskripts gehörte und bereits kurz nach 1413 an den Hof des Johann von Bayern in Den Haag gelangte. Die Möglichkeit, dass der Tafelmaler Einblick in die bibliophilen Kostbarkeiten an beiden Höfen erlangt haben könnte scheint abwegig, ebenso wie die Annahme, dass diese speziellen Motive über Skizzen und Vorlagen Verbreitung fanden. Ihre Figurenkonstellationen entsprachen einem seinerzeit überholten, aber lange in der französisch-burgundischen Hofkunst tradierten Typus, der kurz nach 1400 durch eine neuartige Version abgelöst wurde⁵⁵⁴.

Der Aufenthalt des Tafelmalers in den herzoglichen Werkstätten in Bourges erklärt sich zudem in seiner genauen Kenntnis zahlreicher Motive der gleichfalls in diesem Umfeld entstandenen *Petites Heures* (Paris, BnF, Ms. lat. 18014)⁵⁵⁵ des Herzogs. Im Zuge der Faksimilierung dieser Handschrift arbeitete François Avril, in seinen stilistischen Analysen weitgehend Millard Meiss folgend⁵⁵⁶, auch für diese Handschrift zwei zeitlich weit auseinander liegende Herstellungsetappen heraus. Die erste Ausmalung erfolgte noch in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts in der Werkstatt des Illuminators Jean Le Noir, die zweite Kampagne fand zwischen 1385-1390 unter der Leitung des Jacquemart de Hesdin statt⁵⁵⁷. Der Maler der Dortmunder Tafeln könnte während der zweiten Ausmalungsphase mit den daran beschäftigten Künstlern zusammen getroffen sein oder später das Original, sowie Skizzen und Vorlagen in der herzoglichen Werkstatt studiert haben. Er nutzte wiederholt motivische Details dieses Manuskripts, die auf Le Noir, de Hesdin sowie den mit Letzterem zusammenarbeitenden Pseudo-Jacquemart, zurückführen.

Über ikonographische und konzeptionelle Rezeptionen hinaus, verdeutlichen vor allem stilistische Tendenzen des Tafelmalers dessen intensive Schulung im Umfeld jenes höfischen Künstlerkreises. Sehr wahrscheinlich wurde er zunächst im Bereich der Handschriftenilluminiierung ausgebildet. Jahre darauf übertrug er die Formensprache der burgundisch - französischen Miniatur ins Tafelbild. Die weich

⁵⁵⁴ Vgl. dazu S. 85-86.

⁵⁵⁵ Zur Handschrift vgl. Anm. 131.

⁵⁵⁶ Avril in Avril/Dunlop/Yapp 1989, S. 10.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 107-155.

modellierten Gesichter seiner grazilen Frauengestalten, der feingliedrige Körperbau des Neugeborenen, die höfische Eleganz der Heiligen Drei Könige sowie die kostbaren Seiden und Brokate ihrer Gewänder offenbaren die künstlerischen Ideale dieses höfischen Umfeldes. Die Konventionen, die an den aristokratischen Residenzen der Valois-Herzöge von Anjou, Burgund, Berry und Orléans sowie des französischen Königs Charles VI. (1380-1422) in Angers, Dijon, Bourges, Orléans und Paris gepflegt wurden, spiegeln sich in den verhaltenen, anmutigen Gesten wieder, mit denen sich die Figuren auf der linken, Maria zugeordneten Flügelseite des Retabels begegnen. Die malerische Behandlung der dortigen Marienmäntel führt in den fließenden Lineaturen unmittelbar auf die entsprechenden Darstellungen des Meisters des Paraments von Narbonne, speziell in den Szenen aus dem Marien-Offizium der Très Belles Heures de Notre Dames p. 2 (Verkündigung, Abb. 95), p. 28 (Heimsuchung, Abb. 159) und p. 42 (Geburt Christi, Abb. 170) zurück. Bereits in den Miniaturen kontrastierte der Mantelstoff in der Verschiedenfarbigkeit seiner Außen- und Innenseiten. Seine plastische Modellierung erfolgte durch das Übereinanderlegen feiner Farbabstufungen, die im Kniebereich aufgehellt wurden. Eine ähnlich malerische Behandlung lässt sich auch an den großflächigen, nur durch wenige Faltenzüge strukturierten Gewandpartien der im Vordergrund sitzenden Apostel auf der Dortmunder Himmelfahrts-, Pfingst- und Marientodtafel beobachten (Abb. 118, 120 und 122). Der mit Fresken Giotto's vergleichbare Formenkanon ihrer Gewänder wird in seiner Hell-Dunkel-Wirkung in bestimmten Partien durch Weiß derart gehöhnt, dass der Anschein eines Lichteinfalls entsteht, wodurch die unter der Gewandung liegenden Körperteile plastisch in Erscheinung treten. Hier wirken möglicherweise italienische Stilprinzipien des Trecento nach, die um 1386 auch durch André Beauneveu in der Gewandgestaltung seiner Propheten im Psalter des Herzogs von Berry (Paris, BnF, Ms. fr. 13091, Abb. 66-67)⁵⁵⁸ Anwendung fanden und somit den Künstlern am herzoglichen Hof vertraut waren. Insgesamt erinnert die farbliche Fassung der Dortmunder Flügelgemälde an italienische Bildwerke. So lässt sich der zinnoberrrot-gelbgrüne Farbakord, verbunden mit Brauntönen in unterschiedlichen Abstufungen, bereits in den Passionssequenzen auf der Rückseite von Duccios Maestà im Museo dell' Opera del Duomo in Siena beobachten. Hinzu treten weiße und graue Farbtöne, die zum Teil im Gewand Jesu ins Violett übergehen. Sowohl auf den Tafeln in Siena, als auch in Dortmund, werden diese

⁵⁵⁸ Zur Handschrift vgl. Anm. 216.

Farben von goldenen Hintergründen durchleuchtet. Das Gold als Ausdrucksträger himmlischen Lichts durchdringt dabei die sichtbare Materie und lässt die Gemälde in einem warmen, gelben Ton erscheinen. In Kontrast dazu steht das dunkle Blau des Marienmantels, als Zeichen der immerwährenden Trauer der Gottesmutter.

Die großflächigen Muster auf den prächtigen Geweben in Dortmund sind italienischen Seiden nachempfunden, die im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts vor allem in Luccheser Werkstätten als Luxusgüter produziert wurden und, über Brügge exportiert, ihre Verbreitung im nordeuropäischen Raum fanden⁵⁵⁹. Der Maler der Dortmunder Tafeln hat derartige Gewebe aus eigener Anschauung gekannt, wofür der Vergleich zwischen einem hellolivgrünen Atlas mit Samtdekor aus dem Kölner Museum für Angewandte Kunst (Abb. 171)⁵⁶⁰ mit dem gemalten Stoff der grünen Houppelande des mittleren Königs der Anbetungsszene (Abb. 172) spricht. Er verdeutlicht das Bemühen des Malers um die Widerspiegelung einer realen Musterkomposition. Analog zur Textilie, zweigen auch im Bild große Blattvoluten und kleine Dreiblätter an kurzen Astenden von den wellenförmig aufsteigenden, schräg ausgerichteten Ranken ab. Ob der Maler bei der Gestaltung der übrigen Textilien gleichfalls auf zeitgenössische Gewebe zurückgriff oder seine großflächigen, leicht schräg ausgerichteten Kompositionen aus erdachten Formen und Mustern zusammensetzte, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Für sein groß gemustertes Seidengewebe vom Lager der Geburtstafel bietet sich zwar, im Blütenornament vergleichbar, ein im 14. Jahrhundert in Italien gefertigter broschierter Lampas aus dem Textilmuseum in Krefeld an⁵⁶¹, doch ist die flächige Aneinanderreihung der gemalten Ornamentik ohne Berücksichtigung einer eventuellen Faltengebung nicht an der Stofflichkeit des realen Gewebes orientiert. Ähnlich flach und stereotyp wirken die analog aufgemalten, goldenen Blütenmuster auf dem Brokatkleid der Heiligen Katharina (Abb. 156) und dem Mantel des Joseph von Arimathia (Abb. 149). Obwohl die Ornamentik übereinstimmt, zeigen die Stoffgründe beider Gewebe voneinander abweichende Musterungen, zum Teil wieder Ranken mit Volutenblättern. Hier gelangten wahrscheinlich Schablonen zum

⁵⁵⁹ Den Hinweis auf Brügge als nördlichen Umschlagplatz für den Vertrieb Luccheser Seiden verdanke ich Annemarie Stauffer.

⁵⁶⁰ 96,5 x 31cm, Inv. Nr. D 9. - Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts, Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln, bearb. von Barbara Markowsky, Köln 1976, S. 129, Nr. 30. Dort der Verweis auf ein weiteres Parallelstück im Viktoria and Albert-Museum in London unter der Inv.-Nr. 581-1892.

⁵⁶¹ Vgl. Anm. 304.

Einsatz, die in sehr rudimentärer Form eine Art Granatapfelmuster assoziieren sollten. Insgesamt ist ein Interesse des Tafelmalers an kostbaren Textilien aus Samt, Seide und Brokat zu konstatieren. In der Wiedergabe der Stoffe beschäftigte ihn mehr deren ornamentale Struktur, als deren getreue Erfassung.

Neben unmittelbaren Bindungen an das höfische Milieu zeigt sich beim Tafelmaler der Dortmunder Hochaltarstafeln ein vertrauter Umgang mit dem Motiv- und Formenschatz Pariser Werkstätten, denen er Kompositionen und Einzelfiguren entnahm. Beispielhaft sei nur auf die Figur des ältesten Königs aus der Anbetung der Heiligen Drei Könige auf fol. 83v des Stundenbuchs Ms. 2 des Pariser Musée Jacquemart –André (Abb. 109)⁵⁶² aus der Boucicaut-Werkstatt verwiesen.

Daneben ergeben sich immer wieder enge Bezüge zur Kunst Flanderns. So erinnert die Verkündigungsikonographie der Dortmunder Tafel (Abb. 93) an die gleichnamige Szene Melchior Broederlams auf dem linken Außenflügel des Kreuzigungsretabels im Dijoner Musée des Beaux-Arts (Abb. 97). Die Vorliebe des Malers der Dortmunder Tafeln für die Ausformung treppenartiger Felsen, belebt mit Bäumen, Getier, kleinen Burgen und Tempelgebäuden, könnte jenem Werkstattumfeld entsprungen sein. Eine Verbindung zu dem kleinen Turmretabel des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen (Abb. 102), gefertigt um 1400 von einem anonymen flandrischen Künstler für die Kartause in Champmol, ergibt sich aus der Benutzung gleicher Motive in der Geburtsszenerie, sowie der analogen Ornamentierung des Goldgrundes durch vegetabile Formen. Besonders auf den Dortmunder Auszugstafeln mit den hll. Katharina und Barbara (Abb. 156-157) erhielt sich diese gemalte Ornamentik. Sie reflektiert die Punzierungen der Innenwände flandrischer Schnitzretabel, etwa denen der zwei Baerze/Broederlam-Retabeln für die Kartause zu Champmol⁵⁶³. Ähnliche Blüten- und Rankenornamente, wenn auch zumeist in Gold auf farbigem Grund, gehörten wiederum zum Standardrepertoire einiger in Brügge im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ansässiger Werkgemeinschaften, wie der Ushaw-, Beaufort- und Glasgow-Rouen-Gruppe, die sich in ihren Ikonographien, stilistischen und kompositorischen Komponenten nur geringfügig voneinander unterscheiden⁵⁶⁴. Innerhalb dieser

⁵⁶² Zur Handschrift vgl. Anm. 335.

⁵⁶³ Zum Turmretabel siehe Anm. 313, zu den Baerze/Broederlamretabeln siehe Kat. 1 u. 2.

⁵⁶⁴ Zahlreiche Beispiele sind im AK Löwen 1993 abgebildet.

Werkstätten, die zahlreiche Illuminatoren beschäftigten, kam dem Vorlagewesen eine entscheidende Rolle zu, wobei nicht Uniformität, sondern der kreative Umgang mit den Mustern die Miniaturengestaltung kennzeichnete⁵⁶⁵. Zahlreiche Kompositionen und Einzelmotive dieser Werkstätten waren dem Tafelmaler bekannt und wurden von ihm in variiertes Form rezipiert. Darüber hinaus hinterließen einige stilistische Gepflogenheiten jener Werkstätten ihre Spuren. Beispielsweise verweist die Figur eines hl. Georgs in dem Rouener Stundenbuch (Bibl. mun., Ms. 3024 (Leber 137, fol. 12v, Abb. 113)⁵⁶⁶ in ihrer Formgebung auf den mittleren König des Dortmunder Anbetungsbildes (Abb. 108). Noch offener treten diese stilistischen Übereinstimmungen in den überlangen Christusfiguren mit den breiten Schultern, schmalen Taillen und kleinen, vorgewölbten Bäuchen zu Tage, die sowohl in der Dortmunder Geißelszene (Abb. 142) als auch der entsprechenden Miniatur eines weiteren Stundenbuches des sogenannten Rouen-Meisters (Stratton on the Fosse, Downside Abbey, Ms. 26530, fol. 34v, Abb. 143)⁵⁶⁷ anzutreffen sind. In beiden Szenen gleichen sich zudem die Schergenfiguren auffällig in ihrer Gewandung und Proportion.

In einigen Passionsszenen des Dortmunder Hochaltarretabels tritt darüber hinaus eine expressive Gestik und Mimik in Erscheinung, die mit dem terminus „vor-Eyckischer Realismus“ in Verbindung gebracht werden darf⁵⁶⁸. Beispielhaft verwiesen sei auf die Figur des Malchus im Bild der Gefangennahme Christi (Abb. 136), die einer um 1415 in Brügge illuminierten *Somme le Roy* (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11041, fol. 81v, Abb. 137, rechts oben) nachempfunden wurde⁵⁶⁹. Die zusammengekrümmte Figur liegt ungelentk mit hässlich verzerrtem Gesicht am Boden, während Petrus mit mildem Blick und fließender Gebärde in aller Ruhe zu seiner blutigen Bestrafung des Verräters ausholt. Hier treffen die gleichen Gegensätze aufeinander, die Erwin Panofsky bereits an Hand des Kalvarienbergs der Gerber aus St. Salvator (Groeningemuseum) als Brügger Lokalstil konstatiert hatte⁵⁷⁰.

Neben derartigen Verflechtungen mit dem Brügger Kunstmilieu, ergeben sich ikonographische und kompositorische Beziehungen zu Miniaturen in

⁵⁶⁵ Smeyers 1999, S. 202 u. 205.

⁵⁶⁶ Zur Handschrift vgl. Anm. 353.

⁵⁶⁷ Susie Vertongen in: AK Löwen, 1993, S. 104-107, Kat.-Nr. 34, Abb. 38.

⁵⁶⁸ Zum „vor-Eyckischen Realismus“ Schmidt 1999, S. 748-769.

⁵⁶⁹ Zur Handschrift vgl. Anm. 451.

⁵⁷⁰ Panofsky 1958, S. 96-97.

Stundenbüchern, die in nördlicher gelegenen Buchmalereizentren wie Utrecht, Delft oder Nijmegen entstanden. Da der Tafelmaler nicht alle Objekte im Original gesehen haben kann, muss auf eine breite Zirkulation an Vorlagen und Muster-sammlungen geschlossen werden. Die entscheidendere Rolle dürfte jedoch das vorübergehende Zusammentreffen verschiedenster Künstler aus den nördlichen Regionen kurz vor oder um 1400 an den Höfen der burgundischen Herzöge gespielt haben. Neben den aus Nijmegen in Geldern stammenden Brüdern Willem und Herman Maelwael⁵⁷¹, hielten sich ab den späten neunziger Jahren auch deren Enkel und Großneffen Paul, Jean und Herman Limburg⁵⁷² in Paris und Bourges am Hof des Herzogs von Berry auf. Sie folgten Willems Sohn Jean Malouel, der bereits seit 1397 in Frankreich weilte⁵⁷³. Jener stand zunächst als Maler im Dienst der französischen Königin Isabeau de Bavière (1371-1434)⁵⁷⁴, bevor er als Hofmaler bei Herzog Philipp dem Kühnen unter Vertrag gelangte. In dieser Position gehörte Malouel 1399 zu den Gutachtern der Baerze/Broederlam Retabel für die Kartause zu Champmol⁵⁷⁵. Über jene Maler und deren anonyme Mitarbeiter und Gehilfen wird ein reger Austausch spezifischer Bildfindungen erfolgt sein, an denen auch der Tafelmaler der Dortmunder Flügelbilder partizipierte.

Die genaue Herkunft des Tafelmalers bleibt weiterhin im Unklaren. Sehr wahrscheinlich kam er aus Flandern, wohin er nach seinem vorübergehenden Aufenthalt in Burgund und Frankreich zurückgekehrt sein wird. Einige Indizien sprechen für sein Wirken in Brügge. Ihm waren nicht nur kompositorische und

⁵⁷¹ Beide Brüder waren als Wappenmaler in Nijmegen tätig. Nach 1397 gingen sie in Begleitung von Willems Enkeln Jean, Herman und Paul Limburg nach Frankreich, zunächst nach Paris. Gegen 1399 wurden sie beim Herzog von Berry eingeführt. Möglicherweise arbeitete Herman zunächst um 1400 zusammen mit Jacquemart de Hesdin und dem sog. Pseudo-Jacquemart an einem Stundenbuch (London, British Library, Yates Thomson Ms. 37, fol 122, van Buren in: van Buren/Marrow/Pettenati 1996, S. 91 u. Anm. 20. - Meiss 1967, Abb. 266.) bevor eventuell beide Brüder mit der weiteren Ausmalung der Très Belles Heures de Notre Dame durch den Herzog betraut wurden. Van Buren, ebd., S. 89-94.

⁵⁷² Jean und Herman absolvierten zunächst in Paris eine Ausbildung als Goldschmiede, bevor zwei der Brüder um 1402 von Philipp dem Kühnen von Burgund mit der Illuminierung einer Bible moralisée betraut wurden. Nach dessen Tod 1404 wechselten sie in den Dienst des Jean de Berry über. In Bourges führten die Gebrüder Limburg zunächst zwei Miniaturen (Paris, p. 225 und p. 240) in den Très Belles Heures de Notre Dame aus, bevor sie um 1405-1406 mit der Ausmalung der heute in den Cloisters in New York befindlichen Belles Heures des Herzog (Ms. 54. I. I.) begannen. Die Arbeiten zogen sich bis 1408/1409 hin. Infolge ihres frühzeitigen Todes während einer Epidemie im Jahre 1416 hinterließen sie die Très Riches Heures des Herzogs von Berry (Chantilly, Musée Condé Ms. 65) unvollständig ausgemalt. Meiss 1974. - Van Buren, in: van Buren/Marrow/Pettenati, S. 94-95.

⁵⁷³ Die ursprüngliche Schreibweise seines Namens lautete „Johan Maelweel“. Troescher 1966, S. 67.

⁵⁷⁴ Die aus dem Haus Wittelsbach-Ingolstadt stammende Elisabeth von Bayern wurde am französischen Hof Isabeau de Bavière genannt.

⁵⁷⁵ Troescher 1966, S. 99.

motivische Gepflogenheiten der dortigen Werkstätten bekannt, auch das theologische Gedankengut und lokale Brauchtum jener Stadt spiegelt sich in seinem Werk – besonders deutlich in dem Geburtsbild und der Marientodszene - wieder. Über Persönlichkeiten wie den Abt der Brügger Eeckhout-Abtei Lubert Hautscilt (1394-1415), den eine tiefe bibliophile Leidenschaft mit dem Herzog von Berry verband, könnten Vermittlungen des flandrischen Künstlers an den herzoglichen Hof gelaufen sein. Der Herzog hatte sich der 1402 von Hautscilt ins Leben gerufenen Bruderschaft der „Fratres ad Succorrendum“ an der Eeckhout-Abtei angeschlossen. 1402 ging der Abt persönlich nach Paris, um dem Herzog die Beitrittsurkunde zu überreichen (Abb. 173)⁵⁷⁶

5. Typologie und Binnenarchitektur überlieferter Retabel der burgundischen Niederlande aus der Zeit von 1390-1466

5.1 Allgemeiner Forschungsüberblick

Seit den grundlegenden Aussagen von Paatz 1936 über die formalen Kriterien der zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach Westfalen/Niedersachsen exportierten Retabel (Coesfeld/Varlar, Bokel, Grönau, Iserlohn und Dortmund, Kat. 3, 4, 6 u. 8)⁵⁷⁷ und den knappen allgemeinen Ausführungen von Max Hasse 1941 bezüglich der Schnitzretabel flandrischer Provenienz⁵⁷⁸, hat sich das Wissen um deren Produktion in den nördlichen Städten der burgundischen Herzöge kontinuierlich erweitert⁵⁷⁹. Doch bis heute lassen sich, mit Ausnahme der zwei in Dijon befindlichen Retabel (Kat. 1-2, Abb. 185-190), deren Bestellung in der Termonder Werkstatt des Jacques

⁵⁷⁶ Die Bildinitialen der Urkunde vom 13. Dezember 1402 zeigt die Überreichung derselben an den Herzog von Berry durch Abt Hautscilt. (Paris, Arch. nat., Musée de l'Histoire de France, Nr. AE II 422 (J 188, Nr. 65). Die Urkunde wurde in einer Brügger Werkstatt der sogenannten Glasgow-Rouengruppe illuminiert. Maurits Smeyers in: AK Löwen 1993, S. 86-88, Kat. 28, Farbabb. 32.

⁵⁷⁷ Paatz 1936, S. 49 ff. Das Retabel in der Martinkirche zu Stadthagen wurde im hiesigen Kontext ausgeklammert, da es stilistisch und ikonographisch eindeutig zu den Brüsseler Retabeln der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zählt. Das erst um 1466-1476 entstandene Ambierler Retabel findet hingegen wegen seiner zu Dortmund analogen Maßwerkgestaltung Aufnahme in die Untersuchung.

⁵⁷⁸ Hasse 1941, S. 38 u. Anm. 51 bezog sich vor allem auf die Werke in Dijon, Varlar/Coesfeld u. Iserlohn. Die Retabel von Bokel und Iserlohn stuft er als „deutsche Nachahmungen“ ein.

⁵⁷⁹ Grundlegende Literatur dazu: Voegelen 1923, S. 121-160. - Achter 1960, S. 206-258. - Achter 1967, S. 89-91. - von Euw 1965, S. 87-128. - Vandevivere 1972, S. 67-80. - Nieuwdorp 1974, S. 7-24. - Steyaert 1974, S. 111-140. - Hinkey 1976. - Didier 1984, S. 38-52. - Deutsch 1985, S. 127-220. - Jacobs, L. 1986. - Comblen-Sonkes 1986, S. 70-158. - Didier 1989, S. 49-79. - Skubiszewski 1989, S. 13-47. - Steyaert in: AK Gent 1994, S. 67-89. - Jacobs 1998. - de Vrij, 1998, S. 209-231. - Didier 1999, S. 557-569. - Prochno 2002, S. 128-136.

de Baerze und anschließende Überführung in die Malerwerkstatt des Melchior Broederlam nach Ypern in den herzoglichen Rechnungsbüchern verzeichnet wurde⁵⁸⁰, weder die Herstellungsorte dieser frühen Werke durch historische Aufzeichnungen belegen, noch sind namentlich die Bildschnitzer und Maler bekannt. Beschauzeichen der Zünfte als Mittel zur Qualitätssicherung ihrer Produkte wurden in Brügge nie, in Brüssel erst 1455 und in Antwerpen gar erst um 1470 eingeführt⁵⁸¹. Gleichwohl in den Archiven Belgiens und der Niederlande zahlreiche Namen von Bildhauern verzeichnet sind, wurden bislang nur in Einzelfällen erhaltene Skulpturengruppen oder Retabel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit historischen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht⁵⁸². Beispielsweise konnte Wolfgang Deutsch mittels historischer Belege und stilkritischer Vergleiche überzeugend den Altaraufsatz auf dem Hochaltar der Katharinenkirche in Schwäbisch-Hall der Löwener Werkstatt des aus Brüssel stammenden Willem Ards (Kat. 11, Abb. 215) zuschreiben⁵⁸³. Für das Ternanter und Ambierler Retabel (Kat. 14 u. 16, Abb. 222, 228) sind zwar die Namen der Auftraggeber Philippe von Ternant und Michael von Chaugy sowie das ungefähre Datum ihrer Stiftungen überliefert, doch über die ausführenden Bildhauer- und Malerwerkstätten liegen keine schriftlichen Belege vor. Bezüglich der Ambierler Flügelgemälde steht in der jüngeren Forschung eine Zuschreibung an die Werkstatt des Rogier van der Weyden, unter der Leitung seines Sohnes und Nachfolgers Pieter oder der Werkstatt des gleichfalls in Brüssel ansässigen Rogier-Schülers Vrancke van der Stockt, zur Diskussion⁵⁸⁴. Auf Grund mangelnder historischer Belege vollzieht sich diese Debatte vorwiegend auf stilkritischem Weg. Auch die seit den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Robert Didier und John W. Steyaert verfolgte Bestimmung lokaler Schulen, sowie die daraus resultierende Zuordnung der überlieferten Retabel und Fragmente in Brügger oder Brüsseler Bildhauerwerkstätten, basiert vorwiegend auf stilkritischen Vergleichen. Beide Forscher, die sich in zahlreichen Überblicks- und

⁵⁸⁰ Monget 1898, 1, S. 201. – Zur Entstehungsgeschichte beider Retabel Troescher 1966, S. 98-99 u. Bähr 1995, S. 96. – Comblen-Sonkes 1986, S. 70-158 mit Quellen u. Bibliographie. – Prochno 2002, S. 128-136.

⁵⁸¹ Paatz 1967, S. 51 mit schematischer Abbildung der Beschauzeichen für Brüssel, Antwerpen und Mechelen.

⁵⁸² Als Beispiel für eine erfolgreiche Zuschreibung einer überlieferten Skulpturengruppe führen Tahoön-Vanroose 1994, S. 14. u. Steyaert 1994, S. 53-54 die steinerne Verkündigungsgruppe am Eingang des südlichen Chorumgangs der Kathedrale zu Tournai an, die durch den Bildhauer Jean Delemer um 1428 gefertigt und anschließend durch Robert Campin polychromiert wurde. Die Bestellung dafür ist dem 1426 in Tournai ausgefertigten Testament der Agnes Pietarde zu entnehmen.

⁵⁸³ Deutsch 1985, S. 128 ff.

⁵⁸⁴ Kemperdick 1999, S. 126 u. de Vrij 1998, S. 219-231.

Detailstudien um die Kenntnis dieser frühen Retabel verdient machten⁵⁸⁵, wandten diese Methodik nicht nur auf die figürliche Ausstattung, sondern auch auf die architektonische Binnengestaltung der Retabel an. So ordneten sie die im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts datierten Retabel mit ihren noch eben ausgerichteten und vertikal verspannten Maßwerkzonen über flachen Figuren und Reliefs vor allem Brügger Werkstätten zu (Retabel aus Varlar/Coesfeld, Bokel, Neetze, Grönu, Faniqueira u. Iserlohn, Kat. 3-8, Abb. 191, 192, 196, 198, 206 u. 207)⁵⁸⁶. Für die räumlicher strukturierten Retabel, in deren Schreinen sich Figuren und Szenerien auf Grund eines tieferen Bühnenraums sowie unter teils üppig vorkragenden Baldachinen plastischer entfalten (Schrein des Hakendover Retabels, Dortmunder Retabel, Passionsretabel aus Rheinberg und Ambierle (Kat. 9, 10 u. 16, Abb. 210, 1-3, 212-213 u. 228), nahmen sie Brüssel als Herstellungszentrum in Anspruch. Dorthin lokalisierten sie auch die im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts entstandenen Marienretabel von Rieden, Funchal und Ternant (Kat. 12-14, Abb. 216, 217, 222), das Passionsretabel aus der Katharinenkirche zu Schwäbisch Hall (Kat. 11, Abb. 215) sowie das Pamplonaer Apostel- und Pietàretabel (Kat.15, Abb. 224). Bei ihren Zuweisungen der Retabel in einander entfernt liegende Städte, ja gar in verschiedene Fürstentümer mit differenzierten Produktionsbestimmungen und Zunftordnungen, übergingen sie fast vollständig die Tatsache, dass deckungsgleich konstruierte Maßwerkelemente in allen Schreinen Verwendung fanden⁵⁸⁷. So stimmen die Baldachine des Dortmunder Passionsretabels im Aufriss der einzelnen Holzplatten sowohl mit den um 1400 flach eingebauten Maßwerkgalerien der nach Brügge verwiesenen Retabel überein, als auch mit Maßwerkelementen der Brabanter Retabel aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts. Ein Exkurs über die technische Beschaffenheit dieser Zierelemente im Kapitel 5. 3 wird diesen Fakt verdeutlichen.

⁵⁸⁵ Didier 1967, S. 258-276. - Steyaert 1974, S. 111-140. – Didier/Steyaert in: AK Köln 1978, 1, S. 56-58 u. 88-95. - Didier 1984, S. 38-52. – Didier 1989, S. 49-79. - Steyaert in: AK Gent 1994, S. 67-89. u. Kat.-Nr. 21-25. – Didier 1999, S. 557-569.

⁵⁸⁶ Siehe vor allem Didier 1984, S. 38-52.

⁵⁸⁷ Auf die Weitergabe einzelner Maßwerkelemente der frühen, heute vorwiegend nach Brügge lokalisierten Schreinen verwies bereits von Euw 1965, S. 104. – Didier spricht nur die analoge Verwendung von Sockelbändern in dem Ternanter Marienschrein und dem Retabel von Megen an. Vgl. Anm. 601.

5. 2 Formale Kennzeichen

Vorab sollen jedoch die überlieferten Altaraufsätze, die aus der ehemals umfangreichen Exportproduktion flandrischer und brabantischer Werkstätten des ausgehenden 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in europäischen Kirchen und Museen erhalten blieben (Kat. 1-16) und denen das Dortmunder Passionsretabel angeschlossen werden kann, in ihrer technisch-formalen Ausführung vorgestellt werden. Folgende gemeinsame Merkmale verbinden diese Retabel: Ihre Schreine sind rechteckig oder einer umgedrehten T-Form entsprechend zentral überhöht gebaut. Die eingestellten Reliefs und Statuetten werden von feingliedrig geschnitzten Zierarchitekturen überfangen, die mehr als die Hälfte der Retabelhöhe einnehmen. Zuunterst durchzieht eine von Maßwerk durchbrochene Zierleiste den Sockelbereich. Insgesamt überwiegt der Anteil architektonischer Elemente gegenüber dem figürlichen Bestand. Diese Schreine wurden zunächst durch Figuren und Maßwerk bestückte Kastenflügel verschlossen (Retabel aus Dijon, Varlar, Bokel, Grönau, Iserlohn und Hakendover, Kat. 1-4, 6, 8-9, Abb. 185, 188, 191, 192, 198, 207-208 u. 83). Am erhöhten Auszug waren kleine, bemalte Flügel angebracht. Die Flügelaußenseiten blieben zum Teil leer und wurden erst am Aufstellungsort des Retabels mit Bildschmuck versehen (Grönauer u. Iserlohner Retabel, Kat. 6 u. 8.). Den Käufern war damit die Möglichkeit geboten, die weitgehend standardisierten Retabel durch Beifügung lokaler Heiliger oder deren Legenden, örtlichen Begebenheiten entsprechend, individuell anzupassen. Im Verlauf der Entwicklung, spätestens ab dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, vollzog sich auf den Innenseiten der Retabelflügel ein genereller Wechsel von der skulpturalen zur gemalten Ausstattung. Die schweren Kastenflügel wurden durch leichter bewegliche, mit Tafelbildern versehene Flügel abgelöst. (Retabel von Rheinberg, Schwäbisch Hall, Rieden, Ternant und Ambierle, Kat. 10-12, 14 u.16, Abb. 212-213, 215, 216, 222, 228). Dieser Prozess, der innerhalb der großen Altarensemble die bedeutendere Stellung der prächtig vergoldeten, dreidimensionalen Skulptur⁵⁸⁸ zu Gunsten des gemalten Bildes veränderte, entsprach der rasch anwachsenden Bedeutung altniederländischer Tafelmalerei. Deren Farbenkolorit und natürliche Lichtführung ermöglichte einen bislang nicht gekannten Materialrealismus und Detailreichtum im Bild, wodurch die Malerei zum meist geeigneten Medium einer lebendigen

⁵⁸⁸ Zur Hierarchie von Skulptur und Malerei an mittelalterlichen Schnitzretabeln siehe u. a. Hasse 1941, S. 37. - Hinkey 1967, S. 9. - Kemperdick/Sander 1997, S. 173. - Jacobs 1998, S. 4-8.

Vermittlung heilsgeschichtlicher Begebenheiten avancierte. Im Bereich der Retabelproduktion bot sie sich zugleich für die Verbildlichung persönlicher Memoria an, etwa durch die Anbringung von heraldischen Emblemen oder der Darstellung von Stiftern und deren Schutzheiligen auf den Flügeln der Altaraufsätze (Ternant u. Ambierle, Kat. 14, 16, Abb. 222, 228). Wahrscheinlich unterstützen auch technische Komponenten den Prozess der sich verändernden Flügelgestaltung. Neben einer einfacheren Verankerung der bemalten Flügel am Gehäuse, konnte vor allem die Wandelung der Retabel leichter getätigt werden. Darüber hinaus wird der Transport in die oft weit entfernten Aufstellungsorte kostengünstiger ausgefallen sein.

Der ausgeprägt narrative Charakter dieser Retabel gilt als weiteres Kennzeichen flandrischer und brabantischer Produktion⁵⁸⁹. Auf den reichlich mit Gold polychromierten Wandelretabeln werden biblische und historische Geschichten erzählt, die sich in zyklischer Form über Schrein und Flügel erstrecken und dabei skulptierte und gemalte Teile einander verbinden. Zentrale Begebenheiten aus der Kindheit und Passion Christi, dem Marienleben, Episoden aus der Vita einzelner Heiliger oder Gründungslegenden von Kirchen und Klöstern gelangten auf den Retabeln zur Ausführung. Während im Verlauf des 15. Jahrhunderts die Tendenz zur erzählenden Darstellung wuchs, verbunden mit einer zunehmenden räumlichen Ausformung der Schreine⁵⁹⁰, zeigen die erhaltenen Retabel aus der Zeit um 1400 erst Ansätze einer szenischen Gestaltung. Zunächst bot die Aneinanderreihung von Heiligen- und Apostelstatuetten, eng in Nischen gerahmt und kombiniert mit einer zentral platzierten, narrativen Darstellung in Gestalt einer Kreuzigungsszenarie, das typische Programm (Passionsretabel aus Dijon, Bokel, Iserlohn, Dortmund und obere Zone des Hakendover Retabels⁵⁹¹, Kat. 1, 4, 8-9, Abb. 185, 192, 208, 1-3, 210). Doch daneben bildete sich auch die Form des szenisch gestalteten Retabels heraus. Vor allem Passionsequenzen, um einen Kalvarienberg gruppiert, füllten in unterschiedlicher, zahlenmäßiger Bestückung die Schreine und deren Innenflügel

⁵⁸⁹ Dazu ausführlich Jacobs, L. 1986, S. 116-152 u. Jacobs 1998, S. 35-79.

⁵⁹⁰ Zahlreiche Beispiele bei Jacobs 1998. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung wurde in der Retabelproduktion der Antwerpener Manieristen im frühen 16. Jahrhundert erreicht.

⁵⁹¹ In Hakendover allerdings ohne erhöhten Auszug. Die abweichende, formale Gestaltung beruht möglicherweise auf den speziellen Auftraggeberwünschen, neben den üblichen Heiligen- und Apostelreihen auch die Gründungslegende der Kirche zu verbildlichen. Das hatte einen zweizonigen Aufbau des Retabels zur Folge. Der Kalvarienberg wurde in diesem speziellen Fall mit den Szenen zur Kirchenlegende aus dem unteren Register und nicht mit der oberen Apostel- und Heiligenreihe zusammen geordnet. Eher noch ist die spezielle Zweizonigkeit aus einer späteren Zusammenfügung von Figuren und Gruppen zweier ehemaliger Retabel zu erklären. Vgl. S. 77-79 u. Kat. 9.

(Retabel von Neetze, Grönau und Faniqueira, Kat. 5-7, Abb. 196, 199, 206). Erst ab den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts scheint sich die thematische Konzeption der Retabel geändert zu haben. Durch die im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmende Verehrung der Gottesmutter⁵⁹², gelangten in wachsendem Maße Retabel mit szenischen Darstellungen aus dem Marienleben und der Kindheit Jesu zur Ausführung (Retabel von Rieden, Funchal und Ternant, Kat. 12-14, Abb. 216-217, 222)⁵⁹³. In der formalen Gestaltung jener Retabel wurde die auszugartig überhöhte Mitte beibehalten, gleichwohl sie nicht mehr inhaltlich bedingt war. Anstelle der hoch aufragenden Kreuze füllten fortan versatzstückartig eingefügte Landschaften, Gottvater und Christus auf Wolkengloriolen oder Engel den aufragenden Leerraum am Schrein.

5.3 Technischer Exkurs über die Herstellung architektonischer Zierornamente

In allen Schreinen spielt, wie bereits weiter oben angeführt, die Einbindung von Maßwerkgalerien eine wesentliche Rolle. Unabhängig von ihrer Form als flache Wand, in den Raum vorgeifendes Element oder Baldachin bilden stets dünne, hölzerne Platten Ausgangspunkt ihrer Bearbeitung. Aus jenen Platten unterschiedlichen Formats (Abb. 195, 201) sind die grazilen Maßwerkformen gefräst. Jede Platte verfügt über eine breite Rahmenkante, deren Gewände sich nach innen zurückstuft. Von unten wird die Platte durch einen einfach profilierten, leicht gespitzten oder kielbogenförmigen Bogen geöffnet, dem fragile Binnenpassformen eingeschrieben sind. Über diesen Bogen erhebt sich ein geschlossener oder offener, fast durchweg mit einer Rosette verzierter Wimperg. Er wird an seinen Schrägen von dicken Stegen gerahmt, die, an der Spitze zusammenlaufend und vertikal emporsteigend, die Platte in zwei Hälften teilen. Den Stegen sind Profile mit aufsteigenden Krabben und einer hoch aufragenden Kreuzblume aufgesetzt. Der Wimperg ist von verschlossenen Zwickelzonen hinterfangen, die ihrerseits filigrane Lanzettreihen tragen. Darüber befinden sich kleine querrrechteckige Rahmen, die Kreisformen oder auf die Spitze gestellte Quadrate mit eingeschriebenen stehenden Vierpässen enthalten. Die derart gestalteten Maßwerkplatten variieren geringfügig im Detail. Sie sind in

⁵⁹² Vgl. S. 46.

⁵⁹³ Bei dieser Aussage kann nur von den überlieferten Retabeln ausgegangen werden, die zwar eine Entwicklungstendenz aufzeigen, aber keine absolute Feststellung ermöglichen.

verschiedensten Größen und Varianten, mal flach (Varlar, Bokel, Neetze, Gröna, Faniqueira, Iserlohn, Hakendover-Flügel, Schwäbisch Hall, Rieden, Funchal, Ternant, Pamplona, Abb. 191-192, 196, 198, 206-207, 83, 215-217, 222, 224), mal in polygonaler Brechung (Bokel, Hakendover-Schrein, Rheinberg, Abb. 192, 210, 212-213) oder als Bestandteil räumlicher Baldachine (Neetze, Iserlohn, Pamplona, Ambierle, Dortmund, Abb. 196, 208, 224, 228, 1-3) in die Schreine eingebaut. Fast immer überspielen abgetreppte Strebepfeiler mit hohen Fialen das Zusammenspiel der einzelnen Holzplatten. Bei mehrstöckigen Aufbauten ist üblicherweise die obere Zone durch mehrbahnige Maßwerkfenster mit Passformen im Couronnement gegliedert. Deren Überbauten wiederum greifen die Ausformungen der unteren Maßwerk Galerie auf, sind im Detail jedoch schlichter gearbeitet und stark stilisiert. Die Retabel mit figürlichen Reihen (Varlar, Bokel und Iserlohn, Kat. 3-4, 8, Abb. 191-192, 207) weisen in der unteren Zone eine Maßwerkplatte pro Nische auf. In den übrigen szenisch gestalteten Retabeln überspannen jeweils zwei oder drei zusammengefügte Platten das entsprechende Bildfeld. So auch im Schrein von Pamplona (Kat. 15, Abb. 224), gleichwohl jener an Stelle von szenischen Sequenzen zwei Apostel pro Bildfeld zusammenreihet. Diese Figurenkonstellation begegnet auch am Dortmunder Retabel, dort allerdings in Kapellenräume versetzt (Abb. 7). Im Pamplonaer Auszug findet sich zudem eine Baldachinstruktur (Abb. 227), die in ihren polygonalen Brechungen zwischen den Dortmunder, Rheinberger und Ambierler Maßwerken (Abb. 6, 212-213, 228) vermittelt. Den Dortmunder Turmbaldachinen sind zuunterst fünf zusammengesetzte Holzplatten vorgelagert, die eine analoge Bearbeitung zu den Maßwerkplatten der übrigen Retabel aufweisen (Abb. 6)⁵⁹⁴. Die hohen, sich darüber erhebenden Baldachinaufbauten bestehen aus jeweils neun schmalen, hölzernen Platten, deren Aufriss mit Lanzettreihen, Gesims und mehrbahnigen Maßwerkfenstern besonders in der zweiten Maßwerkzone des Netzer Retabels (Kat. 5, Abb. 196) anzutreffen ist.

Die übereinstimmende Gestaltung dieser Maßwerkplatten und ihre filigrane Ausfräsung zwischen den hauchdünnen Stäben der Lanzettreihen und Passformen lassen auf eine mechanisierte und serielle Fertigung schließen. Die überlieferte Vielfalt in der Zusammensetzung der Grundformen offenbart ein gut funktionierendes „Baukastensystem“, welches auch die horizontale Zierleiste im unteren

⁵⁹⁴ Zur technischen Konstruktion der Dortmunder Baldachine vgl. S. 22-24.

Bereich der Schreine einschliesst. So kehrt die im Dortmunder Schrein verwandte, spezifische Form der Sockelleiste mit einander tangierenden Wellenranken und filigranen Fischblasenfüllungen (Abb. 2, 7) fast deckungsgleich in den Retabeln von Rheinberg, Schwäbisch Hall und Pamplona (Kat. 10-11, 15, Abb. 212-213, 215, 225-226) wieder. Gleichfalls zu sehen ist sie am Lettnerretabel auf der Mitteltafel des um 1445-1450 gemalten Triptychons der sieben Sakramente (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Kat. 17, Abb. 231) des Rogier van der Weyden. Auch wenn an dieser Stelle von der weit verbreiteten Forschungsmeinung Abstand genommen werden muss, dass es sich bei dem gemalten Retabel um eine getreue Wiedergabe eines sich vordem in der Brüsseler Kollegiatskirche Sainte-Gudule befundenen Schnitzretabels handele⁵⁹⁵, darf die gemalte Darstellung zumindest als Zeichen dafür gewertet werden, dass jene Sockelbandform häufig an damaligen Altaraufsätzen vorkam. Während die Schreine aus Rheinberg und Pamplona wohl in Brüssel entstanden⁵⁹⁶, wurde das Passionsretabel aus Schwäbisch Hall in der Löwener Werkstatt des Willem Ards gefertigt⁵⁹⁷. In jenem Umfeld entstand möglicherweise auch das Funchaler Marienretabel (Kat. 13, Abb. 217)⁵⁹⁸, dessen Sockelleiste die halbierte Form des Dortmunder (Abb. 7) und Schwäbisch Haller (Abb. 215) Sockelbandes mit nur einer Wellenranke aufweist. Diese spezielle Gestaltungsform, gering im Detail der Fischblasenfüllungen variierend, begegnet aber auch zeitgleich in Brüsseler Werken, so dem Marientod-Retabel aus Ternant (Kat. 14, Abb. 222) und analog dazu in dem zwischen 1455-1480 entstandenen Megener Marienretabel (Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbes., Bodemuseum)⁵⁹⁹. Letzteres findet durch das am Sockel eingestempelte Beschaueichen BRVESEL für die Gold- und Farbqualität seiner Fassung eindeutige Zuordnung⁶⁰⁰. Das Ternanter Sockelband zeigt besonders deutlich die versatzstückartige Verwendung vorgefertigter Teile. Bereits Didier verwies auf die zwei einander verbundenen

⁵⁹⁵ Dazu näher Kat. 17.

⁵⁹⁶ Die Zuschreibungen basieren vornehmlich auf stilkritischen und architektonischen Untersuchungen. Dokumentarische Belege sind nicht erhalten. Zum Rheinberger Retabel siehe vor allem Achter 1960, S. 207-257 u. Achter 1967, S. 89-91, zum Retabel aus Pamplona siehe Nieuwdorp 1974, S. 15 ff. - Didier 1989, S. 60 zieht ein Hervorgehen letzteren Retabels aus der Werkstatt des Willem von Ards in Betracht.

⁵⁹⁷ Deutsch 1985, S. 178 ff.

⁵⁹⁸ Das Retabel wird der in Löwen oder Brüssel ansässigen Werkstatt des Meisters des Riedener Retabels auf stilkritischem Weg überzeugend zugeschrieben. Vgl. vor allem Nieuwdorp 1974, S. 21-23.

⁵⁹⁹ Eichenholz, 123 x 105,5 cm. - Didier 1967, S. 266. - Abb. bei Jenni 1998, Fig. 68.

⁶⁰⁰ Allerdings bemerkte Deutsch 1985, S. 184, Anm. 267 mit Verweis auf die Baerze/Broederlam-Retabel in Dijon zu Recht, dass die Fassung der Retabel nicht zwangsläufig in der Stadt erfolgen musste, in der auch das Schnitzwerk gefertigt wurde.

Einzelstücke, deren Wellenranken an der Bruchstelle nicht übereinstimmen und in den Maßen nicht ganz den Breitenabmessungen des Schreins entsprechen⁶⁰¹.

5.4 Aspekte arbeitsteiliger Praxis und „serieller“ Fertigung bei der Herstellung großer Schnitzretabel

Die Verwendung analoger Architekturstücke in Schreinen unterschiedlichster Provenienz lässt darauf schließen, dass jene Teile nicht vom Bildschnitzer selbst, sondern vom Ornamentstecher gefertigt wurden⁶⁰². In dessen Werkstatt konnte wohl der auftragszeichnende Bildschnitzer nach eigenem Ermessen oder auf Wunsch des Stifters und Auftraggebers für das jeweilige Retabel die einzelnen Maßwerkplatten samt Pfeiler, Fialen, Konsolen, eventuell auch der Zwickelfigürchen aussuchen und variabel zusammenbauen lassen. Bereits in der Zeit der frühen Retabelproduktion ist somit von einer umfangreichen Arbeitsteilung zwischen den einzelnen Werkstätten auszugehen. An der Herstellung eines großen, geschnitzten Retabels waren mindestens vier verschiedene Handwerker beteiligt: Der *beeldsnijder* (Bildschnitzer) fertigte die Skulpturen und Reliefs, der *kleinsteker* (Ornamentalschneider) lieferte die Binnenarchitekturen, der *schrijner* (Schreiner) das Gehäuse der Retabel und der *schilderer* (Maler) zeichnete für die Polychromierung und später auch für die Bemalung der Flügel verantwortlich. Organisiert waren sie in unterschiedlichen Zünften mit verschiedenen Statuten⁶⁰³. So gehörten in Brügge die Bildschnitzer zusammen mit den Orgelbauern zur Zunft der Zimmerleute, während die Maler mit den Steinbildhauern, den Glasern, Spiegelglasern und Sattlern zusammengeschlossen waren. In Brüssel umfasste die *steenbickelerenambacht* die Holzschnitzer und Steinbildhauer und die Maler arbeiteten mit den Goldschmieden und Glasern in einer Zunft. In Löwen wirkten wiederum die Steinhauer, Bildschnitzer, Ornamentalschneider und Maurer zusammen⁶⁰⁴.

Diese arbeitsteilige Praxis, die im Bereich der Maßwerkeinbauten bereits um 1400 zu einer Art seriellen Vorfertigung führte, berechtigt zu der Annahme, dass die

⁶⁰¹ Didier 1967, S. 266. Zuletzt auch Jacobs 1998, S. 229.

⁶⁰² Zu den Ornamentstechern (flämisch: „kleinstekers“) Deutsch 1985, S. 180-181.

⁶⁰³ Tahoan-Vanroose 1994, S. 14 u. Blockmans 1994, S. 47. – Zuletzt auch Welzel 1997, S. 142-143.

⁶⁰⁴ Deutsch 1985, S. 181, Anm. 258.

Konstruktion flach und räumlich strukturierter Retabel zeitgleich einherging. Die unterschiedlichen formalen Gestaltungsvarianten der überlieferten Werke (Figuren- oder Szenenretabel, einzonige oder mehrzonige Maßwerkaufbauten) spiegeln lediglich die Vielfalt der zu gleicher Zeit gefertigten Retabel wieder. Sie sollten nicht in einer rein entwicklungsgeschichtlichen Abfolge oder zu engen lokalen Begrenzung gesehen werden. Die Beispiele zeigen, dass bestimmte architektonische Grundelemente in der Binnenausstattung der Schreine sowohl in flandrischen, als auch brabantischen Werken Verwendung fanden. Dass sich jene Zierformen zuerst in Brügge herausbildeten, und dann durch die Wanderbewegung der Gesellen oder die Niederlassung einzelner Handwerker in benachbarten Regionen Verbreitung fanden, kann nur vermutet, aber nicht bewiesen werden. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass alle von Didier nach Brügge lokalisierten Retabel bereits im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts diesen architektonischen Zierrat aufwiesen. Mit Ausnahme des von Steyaert nach Brüssel lokalisierten Hakendover und Dortmunder Altaufsatzes, sind die Maßwerkformen hingegen in Brabant erst ab den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu beobachten.

5. 5 Zur Herausbildung des „Kapellenschreins“ unter dem Einfluss der burgundischen Hofkunst

Bereits weiter oben wurde die Frage erörtert, ob die Dortmunder Skulptur in ihren engen ikonographischen und stilistischen Bezügen zu den Brügger Retabeln ihre Entstehung nicht eher einer Brügger als einer Brüsseler Werkstatt verdankt⁶⁰⁵. Hinsichtlich der übereinstimmenden Verwendung architektonischer Kompartimente in der Binnenausstattung der Dortmunder, Hakendover und Brügger Retabel im etwa gleichen Zeitraum, drängt sich diese Frage hiermit verstärkt erneut auf. Bei der Suche nach einer Antwort spielt die spezifische, an der französischen Kathedralarchitektur orientierte Binnenform des Dortmunder Schreins - in seiner Addition einzelner Kapellenräume mit hohem Gewände, Fensterzonen und Schirmgewölben - eine wesentliche Rolle und die von Steyaert verfochtene Annahme, dass sich der Typus des „Kapellenschreins“ in Brabant herausgebildet

⁶⁰⁵ Vgl. S. 78-79.

habe⁶⁰⁶, muss neu überdacht werden. Zwar scheint es sich bei dem Dortmunder Passionsretabel, wie Paatz 1936 bereits anführte⁶⁰⁷, um den ältesten erhaltenen sogenannten „Kapellenschrein“ aus der Retabelproduktion der burgundischen Niederlande zu handeln und die Ausformung dieses Typs lässt sich gerade an zahlreichen Brüsseler Werken der zweiten Jahrhunderthälfte beobachten, doch erscheint es nicht legitim, aus letzterer Tatsache rückwirkend generelle Entwicklungstendenzen abzuleiten, da infolge zahlreicher Verluste keine lückenlosen Kenntnisse über den ehemaligen Gesamtbestand vorliegen. Erschwerend kommt hinzu, dass gerade die architektonischen Glieder des Dortmunder Retabels im 19. Jahrhundert zahlreiche Veränderungen erfuhren und nur bedingt Aussagen bezüglich seiner ehemaligen Binnengestaltung erlauben.

Ein Eichenholzkasten aus dem Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 174)⁶⁰⁸ könnte die Frage nach der ursprüngliche Komplexität und Überlagerung der in den meisten Fällen von der französisch-burgundischen Hofkunst ausgehenden Entwicklungsstränge beleuchten. Jener Kasten birgt in einem voll ausgebildeten gotischen Kapellenraum mit hohen Maßwerkfenstern und Rippengewölbe eine geschnitzte Vorhöllengruppe. Damit wird ein bekanntes szenisches Motiv der flachen Brügger Retabel (Grönauer Retabel, rechter Kasten, dritte Szene, Kat. 6, Abb. 176) mit der raumhaltigen Binnenarchitektur des Dortmunder Schreins (Abb. 2) verbunden. Auch die typische Maßwerkleiste ist in halbierter Form mit nur einer Wellenranke im Amsterdamer Kasten als eigene Sockelpartie präsent. Die Verwendung des um 1430-1440 entstandenen Kastens ist bislang in der Forschung ungeklärt⁶⁰⁹. Ikonographisch gesehen folgt das Motiv der Vorhöllengruppe der gleichnamigen Szene aus dem 1375 in Grisaille gemalten Parament von Narbonne des französischen Hofkünstlers Jean d'Orléans (Abb. 175) und zirkulierte wohl um 1400 in den Ateliers der Pariser und Brügger Miniaturisten⁶¹⁰. Es fand darüber hinaus bis nach Köln Verbreitung, wo es um 1425 der dort wirkende Laurenzmeister auf einem Passionsretabel malte (Abb. 177)⁶¹¹. In dessen leicht variiertes Bild schleicht sich am rechten, unteren Rand ein kleiner Teufel aus der Szene, der seinen Körper unter einem großen Schild mit

⁶⁰⁶ Steyaert 1974, S. 134. – Ders. 1994, S. 70.

⁶⁰⁷ Paatz 1936, S. 49. Siehe auch Hasse 1941, S. 39-40.

⁶⁰⁸ Die Maße des Eichenholzkastens betragen 98 x 58 x 23 cm, die geschnitzte Gruppe aus Eichenholz ist 58 cm hoch. Siehe von Euw 1965, S. 88, Anm. 4.

⁶⁰⁹ von Euw 1965, S. 90-91.

⁶¹⁰ Zum Parament von Narbonne vgl. Anm. 132.

⁶¹¹ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 27, Öl auf Holz, BK Köln 1986, Abb. 191 h.

menschlichem Gesicht verbirgt. Dieses äußerst selten verwandte Gesichtsmotiv führt zurück in die burgundischen Niederlande⁶¹², wo es an gleicher Stelle im gemalten Kalvarienberg des Kreuzigungsretabels im Groeningemuseum in Brügge auftaucht (Abb. 158). Jener gemalte Kalvarienberg, flankiert von den Heiligen Barbara und Katharina, entstammt der selben Hand wie die großen Flügelgemälde des Dortmunder Retabels, die möglicherweise in einer Brügger Werkstatt entstanden. Die Marientodszene auf dem linken Innenflügel des Dortmunder Retabels zeigt wiederum ein Teufelchen, das im Kampf um die Seele Mariens zugunsten der Engel verlor und nunmehr das Bild verlässt. Wo der Kölner Maler diese ikonographischen Motive von Teufel und Gesichtsschild aufgegriffen hatte - in Paris, den burgundischen Niederlanden oder als Schüler beim Kölner Meister der hl. Veronika, dessen Werkstatt er später übernahm - lässt sich nicht mehr nachweisen⁶¹³. Das Beispiel belegt jedoch den regen Austausch einzelner Motive zur Zeit des „Internationalen Stils“ und deren Verwendung in unterschiedlichen Zusammenhängen, ja sogar verschiedenen Gattungen, was letztendlich die Ermittlung der Provenienzen erschwert.

So ist auch die Quelle für die Entstehung des Kapellenschreins als neuem Typus innerhalb der Retabelproduktion kaum exakt zu greifen. Für dessen Herausbildung wird die burgundisch-französische Hofkultur eine Vermittlerrolle gespielt haben. Das Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll. in New York besitzt Fragmente einer Wandteppichserie der „Neun guten Helden“, die um 1400-1410 in der Pariser Werkstatt des Nicolas Bataille für den Herzog von Berry gewirkt wurden⁶¹⁴. Alle drei Fragmente zeigen einen architektonischen Aufbau, wobei die Figuren in stockwerkartig übereinander gesetzte Nischen und Kapellenräume eingefügt sind (Abb. 178). Die Gestaltung der Fragmente variiert zwar im Detail, doch tauchen auf allen Teilstücken bereits die wesentlichen Architekturelemente späterer geschnittener Kapellenbauten der Retabelschreine auf: spitzwinklig oder flach aneinandergereihte

⁶¹² Zur Verbreitung des in der böhmischen, französischen und südniederländischen Kunst Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts verbreiteten Motivs des Gesichtsschildes siehe Legner 1969, S. 116-120 u. hier S. 146-147.

⁶¹³ In der Forschung wird mehrheitlich davon ausgegangen, dass auch der Meister der hl. Veronika mit dem franko-flämischen Kunstkreis in Berührung stand. Vgl. besonders Zehnder 1981. – Des weiteren von Euw 1965, S. 94-95. – Paatz 1967, S. 14. – Corley 1996, S. 162-180 sieht im Meister der hl. Veronika einen Schüler des Dortmunder Malers Conrad von Soest.

⁶¹⁴ Inv.-Nr. 32.130.3 a-c, Tapisserie aus Wolle. – Troescher 1966, S. 241-242 datiert die Fertigung der Tapisserie um 1385, Tafel 126-128, Abb. 412-415. – BK New York 1993, S. 94-124 mit Bibliographie. – Fabienne Joubert „Tenture des Preux: Arthur“ in: AK Paris 2004, S. 225, Kat. 134 mit Farbabb. S. 224.

Baldachinplatten mit hohen Wimpergen; Krabben und Kreuzblume, hinterfangen von Lanzetten und überkrönt durch einen von Maßwerk durchbrochenen horizontal verlaufenden Fries; Fialen zwischen den einzelnen Platten mit Hängekonsolen; Maßwerkfenster auf den Rückseiten der Kapellenräume und Rippengewölbe mit Schlusssteinen. Der Zeichner der Vorlagen für die Teppichwirker holte sich für die architektonische und figürliche Gestaltung Anregungen in der Werkstatt des André Beauneveu, der, wie weiter oben ausgeführt, bei Jean de Berry für die Illuminierung eines Psalters (Paris, BnF, Ms. fr. 13091) mit sitzenden Propheten und Aposteln auf reichverzierten, steinernen Thronbänken unter Vertrag stand⁶¹⁵. Auch im Bereich der Pariser Miniaturmalerei gehörte bereits nach 1400 die Einstellung einzelner Figuren und Szenen in gemalte Kapellenräume zum gängigen Repertoire. Eine Miniatur des Stundenbuchs Ms. 62 (Cambridge, Fitzwilliam Museums, 1417-1418, fol. 141v, Abb. 179) aus der Rohan-Werkstatt vereinigt gleich mehrere Kapellenräume zu einem komplizierten Gebäude. Während im Hauptraum übergroß die Muttergottes mit dem Kind steht, nehmen die zwei kleineren Seitengemäcker Szenen aus dem Marienleben in realistischeren Formaten auf (links: die Vermählung Mariens und rechts: der Tempelgang Mariens). In dieser Miniatur wird der mittlere Raum von einem Gewölbe überfangen, das vorderseitig das bekannte Schema der flach aneinandergefügten hölzernen, von Krabben, Wimpergen, Hängekonsolen etc. besetzen Platten der Brügger Retabel aufzeigt. Als neues Element ist in der gemalten Architektur eine figurenbesetzte Tabernakelzone zwischen die einzelnen Maßwerkplatten eingezogen, die sich, wenn auch etwas tiefer versetzt, im Retabel der Dortmunder Reinoldikirche zwischen den einzelnen Kapellen wiederfindet (Abb. 6).

Derartige Vorlagen aus dem Kreis der Pariser Hofkünstler gelangten im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts mit hoher Wahrscheinlichkeit in das flandrische Buchmalereizentrum Brügge. Doch nicht nur Formen und Inhalte wurden weitergereicht, auch technische Fertigkeiten und architektonische Kenntnisse gelangten auf schnellem Weg nach Flandern. So fanden Maßwerkelemente französischer Kathedralen selbst an profanen Bauten, beispielsweise dem zwischen 1375-1377 fertig gestellte Rathaus in Brügge, ihre Verwendung⁶¹⁶. Neben kielbogenbekrönten Fenstern, Portalen und

⁶¹⁵ Zum Psalter vgl. Anm. 216. - Der Schnitzer des Dortmunder Passionsretabels wird die Psalterfiguren gekannt haben. - Kurzüberblick zu Leben und Werk Beauneveu's bei Paatz 1967, S. 33-34.

⁶¹⁶ von Euw 1965, S. 110. - Hörsch 1997, S. 53, Abb. 9. - Vgl. Ak Gent 1994, S. 36, Stich mit Darstellung des Brügger Rathauses, 18. Jahrhundert, Brügge, Stadtarchiv.

hohen Turmbaldachinen über den Skulpturen, offenbaren vor allem die ungebrochen über die gesamte Fassade hochlaufenden Maßwerkfenster des Rathauses ihre Quellen aus der französischen Sakralarchitektur. Darüber hinaus wurden auch private Einrichtungsgegenstände mit diesem neuen architektonischen Formengut verziert. Da hölzernes Mobiliar aber in den Werkstätten der Schreiner und Ornamentstecher gefertigt wurde, lag die Übernahme einzelner Maßwerkformen aus diesem profanen Bereich in den architektonischen Zierrat der Schnitzretabel sehr nah. Über diese unmittelbaren Berührungspunkte hinaus werden Musterbücher und Kleinbildwerke, darunter gravierte Grabplatten, mit gestickten Stäben besetzte liturgische Gewänder, illuminierte Handschriften oder Elfenbeintafeln, für die Weitergabe des französisch-burgundischen Formenrepertoires bis hin in die flandrischen Retabelwerkstätten gesorgt haben.

5. 6 Brabanter „Kapellenschreine“ der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts

Letztlich wird es ohne dokumentarische Befunde keine Gewissheit darüber geben, wo die Retabel von Dortmund und Hakendover wirklich gefertigt wurden. Möglicherweise wirkte das Retabel der Reinoldikirche mit seiner neuartigen Kapellenkonzeption und hervorragenden handwerklichen Ausführung anregend auf eine Reihe von Werken, die ihrerseits in Brüssel entstanden. Unter den wenigen erhaltenen Beispielen dieses Typs erlaubt das Passionsretabel im Münster der französischen Kleinstadt Ambierle (Kat. 16, Abb. 228-229), bezüglich seiner ornamentalen Binnenarchitektur, einen unmittelbaren Vergleich⁶¹⁷. Große, aus Dortmund her bekannte Turmpolygone überfangen die dortige Schreinszenerie. Die kleinen Bekrönungen der Baldachine in Ambierle, die zur inneren Schreindecke aufragen, waren ursprünglich auch im Dortmunder Schrein präsent⁶¹⁸. Die sieben Passionsszenen (Gefangennahme, Ecce Homo, Geißelung, Kalvarienberg, Kreuzabnahme, Beweinung und Auferstehung) sind in Kapellenräume mit hohem Gewände, Maßwerkfenstern und Gewölben eingestellt. Schlanke Strebepfeiler scheiden wie im Dortmunder Schrein die einzelnen Räume. Ohne architektonisch-statische Stützfunktion fangen sie auch hier nicht mehr den Schub der Gewölbe und

⁶¹⁷ Vermutlich verfügte der Schrein in seinem unteren Bereich ursprünglich über eine zu Dortmund analoge Zierleiste mit einander tangierenden Wellenranken, die Maßwerkformen umschließen.

⁶¹⁸ Vgl. Seite 31 u. Abb. 18 (Fotografie von 1890).

Baldachine auf⁶¹⁹, sondern markieren in eher dekorativer Weise die Begrenzung der einzelnen Szenen. Dabei ist den flachen, vielfigurigen Ambierler Reliefs die Tendenz zur durchlaufenden Erzählung bereits eigen, wie sie auch im Passionsretabel aus Schwäbisch Hall zu beobachten ist (Kat. 11, Abb. 215) und in späteren Brüsseler Werken, etwa dem Passionsretabel in The Bowes Museum in Barnard Castle bei Durham, begegnet. In letzterem Schrein sind die Szenen der Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung nebeneinander, auf einer durchlaufenden Raumbühne ohne trennende Zwischenstützen, platziert⁶²⁰. Die an der Schreinrückwand befestigten, hohen Turmbaldachine zeigen immer noch Abhängigkeiten vom Dortmunder Maßwerk, obgleich sie ein dreiviertel Jahrhundert später entstanden⁶²¹. Kim Wood datierte das Retabel in Durham in Anlehnung an Steyaert zwischen 1480-1485⁶²². Der Schrein des Altaraufsatzes in Ambierle entstand Jahre zuvor. Um 1466 bestellte Michel de Chaugy, Rats- und Kammerherr des burgundischen Herzogs Philipp des Guten, die Flügel des Retabels in einem Brüsseler Atelier⁶²³. Er bezahlte vorab die Überführung des Retabels an die Grabkapelle seiner Eltern⁶²⁴. Die Gemälde der Innenflügel zeigen ihn, seine Frau und seine Eltern mit ihren jeweiligen Schutzpatronen, auf den Flügelaußenseiten sind in Grisaille gemalte Heiligenfiguren sowie eine Verkündigungsszene in Nischen gestellt. In welcher Stadt Chaugy den weitgehend standardisierten Retabelschrein erwarb, ist nicht überliefert⁶²⁵. Didier zieht mit Blick auf die Skulptur ein Brüsseler Atelier in Betracht⁶²⁶. Die spezielle Ikonographie des Kalvarienbergs gehörte allerdings seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts auch zum Repertoire der

⁶¹⁹ Letztere sind an der Schreinrückwand befestigt.

⁶²⁰ Inv.-Nr. W 123.1018.1023, Eichenholz, Brüssel um 1480-1485. Die Flügel setzten sich aus jeweils zwei hochformatigen bemalten Tafeln zusammen. Sie zeigen innen von links nach rechts folgende Szenen: Gebet am Ölberg, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Erscheinung Christi vor den Jüngern, am Auszug links den segnenden Gottvater und rechts die Anbetung der Heiligen Drei Könige. 1987 wurden die Tafelgemälde von H. Dubois dem Meister von Sint Goedele (St. Gudule) zugeschrieben. Steyaert in: AK Gent 1994, S. 161, Abb. 29 a.

⁶²¹ Möglicherweise verkleidete ehemals eine durchfensterte Kapellenarchitektur in der Art des Georgs-Retabels aus der Werkstatt des Jan Bormann, Brüssel, Musées des Royaux d'Art et d'Histoire, 1493, die heute leere Schreinrückwand. Woods 1996, S. 289, Abb. 1.

⁶²² Woods 1996, S. 790 u. Abb. 2, S. 789. - Steyaert in: AK Gent 1994, S. 160-161, Kat. 29 A-B, Abb. 29 a, mit Bibliographie.

⁶²³ Dupont 1936, S. 277 ff. Der Autor vertrat S. 281 die Meinung, dass die Flügel von einem burgundischen Maler gefertigt wurden. Friedländer schrieb 1924 die Flügelgemälde der Werkstatt des Rogier van der Weyden zu. Die Gemälde zeigen zwar Rogiers Einfluss, wurden aber entweder von dessen Sohn und Werkstattnachfolger Pieter oder dem Brüsseler Maler Vrancke von der Stockt ausgeführt. Rogier van der Weyden verstarb bereits 1464 in Brüssel. Vgl. Kat. 16.

⁶²⁴ Dupont 1936, S. 281.

⁶²⁵ Jacobs 1998, S. 195-196 geht mit Verweis auf das relativ selten einbezogene Ecce-Homo-Bild davon aus, dass de Chaugy beim Kauf die Szenenabfolge selbst bestimmte.

⁶²⁶ Didier 1967, S. 270.

Brügger Werkstatt des Jan van Eyck, wie der Kalvarienberg des kleinen Diptychons im Metropolitan Museum of Art in New York zeigt⁶²⁷.

Ausblickend sei noch auf zwei weitere Altaraufsätze verwiesen: das um 1479 datierte Retabel von St. Leonard in Léau (Zoutleeuw) mit tabernakelartigem, zentralen Kapellenraum und hohen Turmpolygonen⁶²⁸ sowie das der zweiten Jahrhunderthälfte zugehörige Passionsretabel von Vetheuil (Seine et Oise) mit flachen seitlichen Maßwerkaufbauten Brügger Art über durchlaufender Szenerie und zentralem Kalvarienberg. Letzterer ist einem sakralen Innenraum unter turmartigen Baldachinen eingestellt⁶²⁹. An diesen Werken, wie auch den Retabeln in Ambierle und Durham offenbaren sich eine Fülle von Kombinationsmöglichkeiten in der Verknüpfung von flachen Maßwerken, Baldachinaufbauten und Kapellenräumen.

Das Retabel der Dortmunder Reinoldikirche hat sich als sehr frühes Beispiel dieser Art erhalten. Vielleicht markiert es tatsächlich den Beginn einer Entwicklung, die im Verlauf des 15. Jahrhunderts vor allem in den Brüsseler Werkstätten zahlreiche Variationen erfuhr. Da die Tradierung dieser spezifischen Kapellen- und Baldachinformen über ein halbes Jahrhundert hinweg anhielt, muss jedoch von heute verlorenen Zwischengliedern ausgegangen werden. Die Ursprünge der Entwicklung könnten – inspiriert von der burgundischen Hofkunst - durchaus in Brügge gelegen haben und damit in einer Stadt, die im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts die bedeutendste Rolle in der auf Export ausgerichteten Retabelproduktion der burgundischen Niederlande spielte⁶³⁰.

⁶²⁷ Panofsky 1958, S. 237 ff., Abb. 301, 305.

⁶²⁸ Der mittlere Kapellenraum birgt ein Kultbild des hl. Leonard, umgeben von jeweils drei, durchlaufend aneinander gereihten szenischen Darstellungen aus dem Leben des Heiligen. Achter 1960, S. 219 u. 254-255, Abb. 259. - Randall 1970/1971, S. 13-14, Abb. 5.

⁶²⁹ Randall 1970/1971, S. 16, Abb. 7. Im zentral überhöhten Schrein stehen von links nach rechts die Szenen der Gefangennahme Christi, Geißelung, Kreuztragung, Kalvarienberg, Grablegung, Kreuzabnahme und Auferstehung. Die Reliefs sind ohne architektonische Begrenzungen auf durchlaufenden Raumbühnen eingestellt. Ihr zweistöckiges Maßwerk zeigt den von Bokel her bekannten Aufriss.

⁶³⁰ Vgl. S. 188-191.

5. 7 Gestaltung der Flügel an Retabeln flandrischer und brabantischer Provenienz und die spezielle Ausprägung am Dortmunder Retabel

Ein Blick auf die Gesamtkonzeption der besprochenen Retabel, das heißt, auf das Zusammenspiel von Schrein und Flügeln, weist in die gleiche Richtung. Alle frühen Brügger Werke, einschließlich der in Termonde und Ypern gefertigten Retabel, besitzen Kastenflügel zum Verschließen der Schreine. Jene sind auf ihren Innenseiten mit Einzelfiguren (Retabel aus Dijon, Varlar, Iserlohn, vermutlich auch Bokel, Abb. 185, 188, 191, 207, 192) oder mit Reliefs (Retabel aus Grönau, vermutlich auch Faniqueira und Neetze, Abb. 198, 206, 196) geschmückt. Diese formale Gestaltung zeigt auch das Hakendover Retabel (Abb. 83 u. 210), welches beide Varianten - Einzelfiguren und Reliefs - in seinen übereinander liegenden Registern aufweist und mit seinen Kastenflügeln eher über eine Affinität zur Brügger als zur Brüsseler Retabelbaukunst verfügt. Die ab den späten dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts in Brüssel produzierten Retabel (Rheinberg, Schwäbisch Hall, Rieden, Ternant und später Ambierle, Abb. 212-113, 215-216, 222, 228) tragen hingegen Gemälde auf ihren Innenflügeln. Mit Ausnahme des Hakendover Retabels, dessen Zuschreibung nach Brüssel in Frage steht, ist kein Kastenflügelpaar an einem in Brüssel produzierten Retabel überliefert. Die dort übliche Machart bestand aus der Zusammenfügung zweier hochformatiger Tafelbilder zu einem Flügelpaar⁶³¹. Darauf abgebildet wurden ein bis zwei Szenen aus dem Marienleben, der Passion Christi oder Stifter mit ihren Patronen. Dieses Schema der großen Innenflügelgestaltung kennzeichnet im fortschreitenden 15. Jahrhundert generell die Brüsseler Retabelproduktion. Verwiesen sei beispielhaft auf das Passionsretabel aus der Ternanter Marienkirche von 1460⁶³² und das Passionsretabel aus Sankt Dymphna in Geel⁶³³.

⁶³¹ Eine Ausnahme bilden die Rheinberger Flügel. Sie zeigen auf den Innenseiten jeweils vier Bildfelder mit Szenen der Passion und auf den Flügelaußenseiten große durchlaufende, mit Einzelfiguren versehene Tafeln. Ihre Ausführung spielt insofern eine Sonderrolle, als hier, wie Achter 1961, S. 250-253 darlegte, ein aus Westfalen oder vom Niederrhein kommender Maler verantwortlich zeichnete, der seine Ausbildung in einem Robert Campin nahestehenden Atelier erlangte. Die zweigeschossige Aufteilung der fast quadratischen Bildfelder auf den ehemaligen Flügelinnenseiten wurzelt in der westfälischen und niederdeutschen Tradition kurz nach 1400.

⁶³² Jacobs 1989, Abb. S. 58 u. Didier 1967, Abb. S. 268.

⁶³³ Jacobs 1989, Abb. S. 52-53. – Die Publikation von Jacobs zeigt zahlreiche weitere Retabelbeispiele aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert.

Im gänzlichen Kontrast dazu steht die Gestaltung der Innenflügel des Dortmunder Retabels. Die Abweichung ist nicht nur inhaltlicher Art, indem eine Abfolge von 16 Szenen zur Ausführung gelangte, bereits die formale Aufgliederung des vorhandenen Bildraums auf den großen Innenflügeln in zwei übereinanderliegende Register zu je vier Szenen entspricht einem grundlegend anderem Gestaltungsschema, als an den Brüsseler Retabeln zu beobachten ist. Die Dortmunder Konzeption erinnert eher an zeitgleiche westfälische Altaraufsätze, etwa das Wildunger Retabel des Conrad von Soest⁶³⁴ oder die Retabel aus Darup, Isselhorst und Warendorf⁶³⁵. Möglicherweise formulierten die Dortmunder Auftraggeber konkrete Wünsche hinsichtlich der szenischen Zusammensetzung und deren formaler Gestaltung und Anordnung. Der These von Brigitte Corley, dass sie den ausführenden Tafelmaler mit Mustervorlagen aus Conrads Werkstatt versahen, wird jedoch nicht gefolgt⁶³⁶. Ikonographie und Stil der Gemäldefolgen erwachsen, so weiter oben ausführlich dargelegt, aus dem Spannungsfeld der franko-flämischen Kunst. Da sich rein formal die Flügelgestaltung des Dortmunder Passionsretabels von allen anderen gemalten Brüsseler Beispielen deutlich unterscheidet, muss auch in dieser Hinsicht eine Verortung in den flandrischen Raum in Betracht gezogen werden. Hier käme an erster Stelle wieder Brügge als großes Exportzentrum sowohl für geschnitzte Retabel als auch reich illuminierte Handschriften in Frage.

6. Der historische Kontext

Die bislang vorgetragenen stilistischen und ikonographischen Kriterien lassen auf eine Entstehungszeit des Retabels zwischen 1410/1420 schließen. Herstellung und Erwerb des Altaraufsatzes lägen damit kurz vor oder unmittelbar zu Beginn eines ab 1421 erfolgten Chorumbaus an der Reinoldikirche, der seinen Abschluss erst 1456 mit der Verglasung aller Fenster fand. Mit der Baumaßnahme einher ging ab den dreißiger-vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine umfangreiche Neuausstattung des Chorraums durch zahlreiche Stiftungen seitens Dortmunder Patrizier. Das nachfolgende Kapitel wird die politischen und memorialen Beweggründe für die

⁶³⁴ Siehe Anm. 338.

⁶³⁵ Zum Daruper Retabel Stange, 3, 1938, S. 40 ff., Abb. 46. – Zum Isselhorster Retabel Stange, 3, 1938, S. 40 ff., Abb. 47. – Zum Warendorfer Retabel Stange 3, 1938, S. 40 ff., Abb. 45, 48. – R. Brandl in: AK Münster 1993, Kat. Nr. B 2.6. mit Abb. und weiterführender Literatur. – Zuletzt Jászai 1998, S. 2-17, mit zahlreichen Abb. zu allen drei Retabeln.

⁶³⁶ Corley 1996, S. 156-157. – Vgl. Anm. 342.

Errichtung und Ausstattung dieses repräsentativen Chorraums zusammentragen und versuchen, den Erwerb des Retabels in den Kontext der Neubaugeschichte einzuordnen. Des Weiteren wird anhand sozialgeschichtlicher Fakten nach in Frage kommenden Stiftern gesucht und schließlich deren geschäftliche Verbindungen nach Westflandern geprüft. Einige Bemerkungen zur frühen Retabelproduktion der flandrischen Hansestadt Brügge, aus deren Werkstätten möglicherweise das Schrein und Flügelgemälde hervor gingen, werden die historischen Betrachtungen abrunden.

6.1 Kirche, Stadtpatron und Patronatsstreit

Die alte Stadtansicht von Detmar Mulher aus dem Jahre 1610/11 (Abb. 180) offenbart visuell die herausragende Stellung der Kirche St. Reinoldi im mittelalterlichen Dortmund⁶³⁷. Im Zentrum der Stadt an der wichtigsten West-Ost-Fernhandelsroute - dem Hellweg - gelegen, ragte ihr 112 m hoher Turm weit über alle umliegenden Gebäude hinaus. Ihr Ursprung als einfache Saalkirche mit längsrechteckigen Querhausarmen und apsidalem Ostabschluss führt, wie die Grabungen von Christoph Albrecht 1948 ergaben, bis in das 10. Jahrhundert zurück⁶³⁸. Nach dem großen Stadtbrand von 1232 entstand der heutige Kirchenbau in Form einer dreischiffigen, dreijochigen Pfeilerbasilika mit gering ausladendem Querhaus (Abb. 181). In Dortmunder Quellen wurde 1238 ein „magister Johannes sacerdos ecclesie beati Reynoldi“ angeführt⁶³⁹. 1421 erfolgte die Grundsteinlegung für den Bau eines neuen hochgotischen Chors⁶⁴⁰. Im Anschluss an diese Bauphase errichtete der städtische Baumeister Roseer⁶⁴¹ den hohen Turm im Westen der Kirche. 1454 war dieser vollendet, doch zwei Jahrhunderte später stürzte er auf Grund von Instabilitäten am 15. Mai 1661 ein⁶⁴². Das heutige Erscheinungsbild der Kirche wird geprägt vom barocken Turm des 17. Jahrhunderts⁶⁴³. Im zweiten Weltkrieg wurde die Kirche in Folge der Bombardements bis auf ihre Außenmauern

⁶³⁷ Zur Geschichte der Kirche St. Reinoldi siehe u. a. Lübke 1853, S. 135-141. - BuKD Dortmund 1894, S. 29-32. - Stein 1906. - Fritz 1934, S. 3-58. - v. Winterfeld 1956, S. 16-39. - Albrecht 1956, S. 61-67. - Rinke 2000, S. 13-61. - Lange 1990, S. 241-245. - Lange 1990/1991, S. 7-56. Dort auch weiterführende Literatur. - Lange 2000, S. 63-75. - Schilp 1994, S. 152-153.

⁶³⁸ Albrecht 1956, S. 61-67. - Zuletzt Lange 2000, S. 63-75.

⁶³⁹ Es handelt sich um die älteste urkundliche Erwähnung des Patroziniums. DUB 1, Nr. 75 u. Schilp 2000, S. 35.

⁶⁴⁰ Chronik Westhoff, S. 300.

⁶⁴¹ Zu Roseer zuletzt Rinke 2000, S. 43-47. Dort auch weiterführende Literatur.

⁶⁴² von Winterfeld 1956, S. 26.

⁶⁴³ Grundsteinlegung am 08.05.1662, Dankfest zum Bauabschluss des Turms am 19.06.1701. Vgl. Winterfeld 1956, S. 26-29.

fast vollständig zerstört⁶⁴⁴. Nach Kriegsende erfolgte unter der Leitung des Architekten Herwarth Schulte bis 1956 der weitgehend originalgetreue Wiederaufbau⁶⁴⁵.

St. Reinoldi ist die älteste Kirche der Stadt. Aus ihrer Funktion als Archidiakonats- und Hauptpfarrkirche resultierte die Abhängigkeit aller anderen städtischen Sakralbauten⁶⁴⁶, doch an Bedeutung und Rang gewann sie in erster Linie als Aufbewahrungsort für die Gebeine des Dortmunder Stadtpatrons Reinoldus. In dessen Vita verwob sich das seit dem 13. Jahrhundert in viele europäische Sprachen tradierte altfranzösische Chanson de geste um den Ritter Reinold, der als viertes Kind des Grafen Haimon und dessen Frau Aya zugleich ein Neffe Karls des Großen war, mit der Heiligengeschichte um den Mönch Reinoldus⁶⁴⁷. Letzterer wurde nie offiziell kanonisiert. Seine Verehrung beschränkte sich vorwiegend auf die Städte Dortmund und Köln sowie Fernhandelsniederlassungen im Ostseeraum⁶⁴⁸. Nach der Legende erlitt Reinoldus sein Martyrium als zu fleißiger und genügsamer Steinmetz beim Dombau der Bischofsstadt⁶⁴⁹. Wenig später erhielten Dortmunder Bürger auf ihr Ersuchen nach Reliquien des Heiligen abschlägigen Bescheid vom Kölner Erzbischof. Daraufhin soll am 7. Januar ein Wagen mit dem aufgebahrten Leichnam des Märtyrers selbsttätig nach Dortmund gefahren sein, genau bis zu jener Stelle, an der die Errichtung einer neuen Kirche beabsichtigt war⁶⁵⁰. Jedoch fand Reinoldus fortan nicht als tugendhafter Mönch Verehrung, sondern die Bürger Dortmunds

⁶⁴⁴ Erste Treffer bei dem Großangriff am 24.05.1943. Die vollständige Zerstörung erfolgte durch das Bombardement am 06.10.1944. Winterfeld 1956, S. 38.

⁶⁴⁵ Lindemann 1956, S. 69-79.

⁶⁴⁶ Zur Entwicklung des Dortmunder Pfarrsystems siehe Rüschemschmidt 1926, insbesondere ab S. 73.

⁶⁴⁷ Fiebig 1956, S. 13-26. - Appuhn 1975, S. 8. - Umfassend zur literarischen Überlieferung mit allen weiterführenden Literaturangaben Weifenbach 1998, S. 9-66. – Weifenbach 2000, S. 51-62 sowie Weifenbach/Kettemann 2000, S. 122-157.

⁶⁴⁸ In Kölner Quellen wird bereits um 1200 eine Kapelle St. Reinold am Marsilstein (Eselsmarkt) / Ecke Mauritiussteinweg bezeugt, in der sich Klausnerinnen niedergelassen hatten. 1447 übernahmen sie die Augustinerregel. Siehe Keussen 1918, 1, S. 421, Marsilstein 1, 1/2/3/7 und KDM Köln 2,3, Ergbd. S. 246-247.

Im Ostseeraum sind Spuren der Reinoldusverehrung in Form von Reinoldusbruderschaften und Reinoldusbänken vor allem in den Städten Danzig, Riga und Thorn anzutreffen. Dortmunder Fernhandelskaufleute hatten Reinold als Schutzpatron ihrer Gilde in die neuen Niederlassungen mitgeführt. Vgl. Fiebig 1956, S. 72 ff. u. Schilp 2000, S. 39-40.

⁶⁴⁹ Die anderen Arbeiter schlugen ihm mit Hämmern den Schädel ein. Noch heute sitzt in den Archivolten am Nordportal des Kölner Doms der Mönch Reinoldus mit einem Hammer als Attribut in der Hand. Die steinerne Figur stammt aus dem 19. Jahrhundert.

⁶⁵⁰ Der historische Zeitpunkt für die Translation der Reliquien ist bis heute nicht nachweisbar. In der Forschungsliteratur stehen nach wie vor verschiedene Thesen zur Diskussion.: Fiebig 1956, S. 127-128. (9. o. 10. Jh.). - Brandt 1982, S. 86 ff. (10. Jh.). - Rüschemschmidt 1926, S. 72-73 (10. Jh.). - Lange 2000, S. 70-74 (11. Jh.). - Schmale 1982, S. 75 (11. o. 12. Jh.).

wählten ihn in seiner Gestalt als jugendlicher Ritter zu ihrem Lokalheiligen und Stadtpatron. Als solcher griff er, wie wiederum spätmittelalterliche Legenden berichten, mehrmals beschützend und verteidigend in kriegerische Auseinandersetzungen zu Gunsten der Stadt ein⁶⁵¹.

Die hohe Wertschätzung, die Reinoldus in Dortmund genoss, offenbarte sich nicht zuletzt in den kostbaren Gefäßen, welche für die Aufbewahrung seiner Gebeine geschaffen wurden. Dazu gehörte ein um 1239 aus Silber gefertigter, später vergoldeter Reliquienschrein für den Leib des Märtyrers sowie ein silbervergoldetes, im Jahr 1324 entstandenes Kopfreliquiar. Letzteres umschloss die mit kostbaren Preziosen verkleideten Schädelfragmente des Heiligen⁶⁵². Der Schrein wurde am 22. November 1377 in einer feierlichen Prozession Kaiser Karl IV. vor die Tore der Stadt entgegengetragen, als jener auf der Durchreise nach Paris in Dortmund Halt machte⁶⁵³. „Und ist dissen nagedragen worden mit hoechster eerwerdigheit dat werdige hilgdomb des stanthaftigen ritters und mertelers sanct Reinoldi hovet und licham in einer groten silvern rasten, itz verguldet. Darvuer hin gedragen worden ein vijlheit und mennigte groter bernender waskersen, ja alle kersen, so der tijt in allen kerken binnen Dortmunde waren, darvuer geluchtet hebn“⁶⁵⁴. So empfing in einem symbolischen Akt der Stadtpatron der freien Reichsstadt seinen königlichen Herrn, der wiederum ihm, und damit zugleich der Stadtgemeinschaft seine Reverenz erwies, indem er vom Ross stieg und die Reliquien küsste⁶⁵⁵. Nach seinem Einzug in die Stadt kniete der Kaiser zuerst am Hochaltar der Reinoldikirche nieder zum Gebet⁶⁵⁶. Am darauf folgenden Tag, nach der Morgenmesse, öffneten die beiden Bürgermeister den Reliquienschrein und der Kaiser wählte einen Knochen des Stadtpatrons

⁶⁵¹ Beispielsweise soll er 1377, als eine große Streitmacht Wilhelms II., Graf von Berg, Dortmund belagerte, auf dem Stadtwall erschienen sein und von oben herab steinerne Kugeln abgewehrt und in die feindlichen Reihen zurückgeworfen haben, was den Abbruch der Belagerung nach sich zog. Die dankbaren Bürger errichteten daraufhin Reinold auf der Mauer am Westenhellweg-Tor ein steinernes Standbild, welches der Stadtchronist Dietrich Westhoff um 1538 noch gesehen haben will. Chronik Westhoff, S. 226-227. Die Chronik des Dietrich Westhoff entstand um 1550 und basiert auf verschiedenen älteren Quellen. Zur Zeit der Niederschrift war das steinerne Bild des Stadtpatrons nicht mehr existent. Vergleiche hierzu und allgemein zur Frage der Schutzfunktion des Stadtpatrons im Verständnis der mittelalterlichen Bürgergemeinde Schilp 2000, S. 41-43 u. Schilp 2002, S. 21-22.

⁶⁵² von Winterfeld 1956, S. 20. - Appuhn 1970, S. 22. - Schilp 2000, S. 36.

⁶⁵³ Zum Kaiserbesuch Chronik Westhoff, S. 229-236.

⁶⁵⁴ Zitiert nach Chronik Westhoff, S. 231.

⁶⁵⁵ Schilp 2000, S. 44.

⁶⁵⁶ Chronik Westhoff, S. 232.

als Gastgeschenk aus⁶⁵⁷. Durch diese Reliquiengabe wurde die Verbindung zwischen Schutzpatron und Stadt symbolisch auf den Kaiser, als Herrscher der Stadt, übertragen⁶⁵⁸. Von diesem erhofften sich die Bürger Dortmunds die Erneuerung einiger Privilegien, wie Zollfreiheit, freien Zugang zu den Märkten sowie die Zuständigkeit des Dortmunder Gerichts bei Rechtsstreitigkeiten mit Dortmunder Bürgern⁶⁵⁹. Von besonderer Bedeutung war das „Privilegium de non alienando“, da es die erst kürzlich wiedererlangte städtische Reichsfreiheit für die Zukunft garantieren sollte⁶⁶⁰. Hatte doch Karl IV., zur Finanzierung seiner Wahl, die Reichsstadt Dortmund an deren ärgsten Rivalen, den Kölner Erzbischof für 100.000 Mark Silber verpfändet⁶⁶¹. Inzwischen wieder ausgelöst, erhoffte sich die Dortmunder Bürgerschaft durch die Zusicherung der erneuten Reichsfreiheit eine dauerhaftere Unabhängigkeit von den umliegenden Landesherrschaften. Wie gefährdet immer wieder ihre städtische Freiheit war, veranschaulicht deutlich die knapp 10 Jahre später erfolgte Belagerung durch die Truppen des Grafen Engelbert von der Mark, die als Große Fehde von 1388/89 in die Geschichte einging⁶⁶². Bündnispartner der Grafschaft Mark, und treibende Kraft im Hintergrund bei der Beanspruchung territorialer Gebiete, war dabei der Kölner Kurfürst und Erzbischof. Die Rivalität zwischen der hohen Kölner Geistlichkeit und der nach kommunaler Selbstbestimmung strebenden Dortmunder Bürgerschaft wurzelte tief in der Vergangenheit und war eng mit dem patronatsrechtlichen Besitz der städtischen Hauptkirche St. Reinoldi verknüpft. Die Auseinandersetzungen führten ins 13. Jahrhundert zurück, als nach Fertigstellung des neuen Kirchenbaus ein heftiger Streit zwischen dem Dortmunder Rat und dem Dekan des Kölner Stifts St. Maria ad Gradus um das Patronatsrecht für St. Reinoldi entbrannte⁶⁶³. Mit dem Recht verbunden war die Zuständigkeit der geistlichen Gerichtsbarkeit innerhalb der Stadtmauern und das Problem der Abhängigkeit des Dortmunder Rats vom Erzbischof in Köln. Der

⁶⁵⁷ Chronik Westhoff, S. 232-233 Bei dieser Reliquie handelte es sich um den rechten Schienbeinknochen. Schilp 2000, S. 44-45.

⁶⁵⁸ Zitiert nach C. Hohenberger 1996, S. 50. – Vgl. auch Schilp 2000, S. 45.

⁶⁵⁹ Diese Privilegien wurden am 23. November 1377 gewährt. DUB 2, Nr. 83. – Schilp 2000, S. 44.

⁶⁶⁰ Nach DUB 2, Nr. 84 wurde das Privileg ebenfalls am 23. November 1377 gewährt. - Hohenberger 1996, S. 48. - Schilp 2000, S. 44.

⁶⁶¹ Hohenberger 1996, S. 48. - Der Kölner Erzbischof zählte als einer der sieben Kurfürsten zu den Wahlmännern des Königs. Um dessen Stimme zu sichern, wurde seit 1298 vor anstehenden Königswahlen Dortmund neben anderen einzelnen Reichsrechten wie dem Königshof, Schultheißenamt und Judenschutz an den Erzbischof verpfändet. 1308 erhöhte Heinrich VII. die Pfandsomme auf 100 000 Mark. Dieser Praxis folgt 1346 Karl IV. und 1376 dessen Sohn Wenzel. Kirchoff 1982, S. 113.

⁶⁶² Zur Großen Fehde Kirchoff 1990, S. 59-62.

⁶⁶³ Rüschemschmidt 1926, S. 95 –117.

Dortmunder Rat berief sich auf seinen Status als freie Reichsstadt und verwies in der Schrift „De iure patronatus“ darauf, dass einst Karl der Große Stadt und Kirche gegründet habe und sie somit Dank kaiserlicher Verleihung die „... rechtmäßigen Patrone aller geistlichen Benefizien in der Stadt ...“⁶⁶⁴ seien. Der Dekan des Kölner Mariengradenstifts versuchte seine Ansprüche mit Hilfe einer gefälschten Urkunde durchzusetzen⁶⁶⁵, die besagte, dass bereits im 11. Jahrhundert Erzbischof Anno II. die damalige Dortmunder Stiftskirche in eine Pfarrkirche umgewandelt und dem von ihm gegründeten Kanonikerstift St. Maria ad Gradus in Köln inkorporiert habe. Der langanhaltende Prozess endete vorerst im Jahre 1290 mit einem Vergleich⁶⁶⁶. Der Kölner Dekan erhielt das Recht zur Investitur in St. Reinoldi, durfte allerdings nur Dortmunder Bürger in dieses Amt berufen.

6.2 Der Neubau des Hochchors

Während der Vergleich im 14. Jahrhundert weitgehende Akzeptanz erfuhr, setzten zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Auseinandersetzungen mit unverminderter Heftigkeit wieder ein. Kaum hatte sich die Bürgerschaft etwas von ihrer finanziellen Not im Anschluss an die siegreiche Große Fehde erholt, begann der Rat erneut offensiv für seine städtische Autonomie zu streiten. In diesem Zusammenhang ist die Errichtung eines neuen Chors an die städtische Hauptpfarrkirche als politische Manifestation zu bewerten, die in eindrucksvoller Weise das neu erwachte Selbstbewusstsein der Dortmunder Bürgerschaft offenbart. Wie Klaus Lange 1990 darlegte, lässt sich das Motiv für den kostspieligen Neubau in dem Wunsch des städtischen Rats finden, mit „...diese[r] Bauleistung, kirchenrechtlich einer Neufundierung vergleichbar, die umstrittene Patronatslage der Hauptkirche zugunsten der Stadt zu revidieren“⁶⁶⁷. Selbstbewusst nahm der Stadtrat das Baurecht des Patronatsherrn in Anspruch, ohne die Genehmigung des Erzbischofs einzuholen⁶⁶⁸.

Die Bauausführung des neuen hochgotischen Chors an der zwischen 1250-1280 errichteten dreischiffigen Pfeilerbasilika lag in den Händen des Dortmunder

⁶⁶⁴ Zitiert nach Lange 1990, S. 241. - Rüschemschmidt 1926, S. 96-98.

⁶⁶⁵ Rüschemschmidt 1926, S. 98-101 - Lange 1990, S. 241. – Schilp 2002, S. 40-41.

⁶⁶⁶ Rüschemschmidt 1926, S. 116. – Schilp 2002, S. 41.

⁶⁶⁷ Zitiert nach Lange, 1990, S 241. - Klug, 2000, S. 26.

⁶⁶⁸ Schilp 2002, S. 41.

Stadtbaumeisters Roseer⁶⁶⁹. Wahrscheinlich begann jener im Osten mit der Umantelung des alten Chors durch die hohen Polygonwände, die von vierbahnigen Spitzbogenfenstern mit großem Couronnement fast vollständig durchbrochen sind. Der alte Chor musste erst rund zwanzig Jahre nach Baubeginn im Anschluss an den Abbruch des alten Hochaltars 1442 bis auf den Triumphbogen weichen⁶⁷⁰. Es folgte die Errichtung der Langchorsüdseite. 1446 begannen die Arbeiten an der Langhornordseite und der im Winkel zwischen nördlichem Querhaus und Langchor gelegenen Sakristei⁶⁷¹. Zur Weihe des neuen Hochaltars im Jahre 1447 waren der zweijochige Saalchor mit 5/8-Schluss erst provisorisch eingedeckt und wenige Glasfenster eingesetzt⁶⁷². Bis 1449 zog sich der Ausbau des Dachs hin. Im Jahr darauf waren die Gewölbe geschlossen⁶⁷³. 1456 erwähnte Westhoff den Abschluss der Arbeiten: „Dis jaer ist Sanct Reinolts choer umbher heel und al beglaset gewest“⁶⁷⁴.

In der formalen Ausgestaltung des Reinoldichors zitierte Meister Roseer eine Vielzahl architektonischer Formelemente, die auf bekannte Kirchen aus Westfalen und den Rheinlanden zurückgriffen⁶⁷⁵. Eng lehnte er sich der benachbarten Ratskirche St. Marien an, die bereits im 14. Jahrhundert einen neuen, zweijochigen Chor mit 5/8-Schluss an ihr dreischiffiges, basilikales Langhaus erhalten hatte. Neben St. Marien zitierte Roseer architektonische Versatzstücke der zeitgleichen Kölner Stiftsarchitektur, wie das seit 1394 im Bau befindliche Ostquerhaus der Mariengradenstiftskirche und den seit 1414 erneuerten Chor des Stifts St. Andreas. Darüber hinaus führen einzelne Elemente, wie die horizontale Dreigliederung des Reinoldichors mittels steinerner, von steigenden und fallenden Fischblasen durchbrochener Maßwerkbrücken, auf die 1414 beendete Chorhalle des Aachener Münsters zurück. Auch in Dortmund umschließt, analog zur Aachener Situation, eine

⁶⁶⁹ Zu Roseer Anm. 641. - Die nachfolgenden Angaben zum Chorbau folgen Lange 1990, S. 241.

⁶⁷⁰ Chronik Kerkhörde, S. 65. Der Dortmunder Bürger Johann Kerkhörde, als Vertreter der Sechsgilden zwischen 1438-1462 mehrfach im Dortmunder Rat bezeugt, schrieb zwischen 1405 und 1465 eine Chronik der Stadt. Dieses wohl eher privaten Zwecken vorbehaltene Manuskript wurde auszugsweise von dem Dortmunder Chronisten Detmar Mulher überliefert. Einige Teile fanden auch in die Chronik Westhof Eingang. Vgl. die Einleitung von J. Hansen in: Chronik Kerkhörde, S. 2 ff..

⁶⁷¹ Die Chronik Kerkhörde, S. 81 verzeichnet am 23. 5. 1446 den Beginn der Ausschachtung für das Fundament der Sakristei.

⁶⁷² Anmerkung von Westhoff zu Kerkhörde, abgedruckt in: Chronik Kerkhörde, S. 100, 4.

⁶⁷³ Chronik Westhoff, S. 322.

⁶⁷⁴ Zitiert nach Chronik Westhoff., S. 324.

⁶⁷⁵ Vgl. zum Folgenden Appuhn 1970, S. 20-21 u. Lange 1990, S. 243.

gläserne Fensterfront die verehrten Reliquien in Form einer *capella vitrea*⁶⁷⁶. Somit wurde mit „...dem neuen Chor ... eine Synthese aus alter Ratskirche und Reliquiararchitektur für den Stadtpatron geschaffen. Gleichzeitig band der Bezug auf die kaiserlich-imperiale Architektur die Hauptkirche der Stadt an das Reich“⁶⁷⁷.

6.3 Die Innengestaltung des neuen Chors und seine liturgische Nutzung

Diesen politischen Anspruch der Dortmunder Bürgergemeinde spiegelte augenscheinlich auch die ikonographische Konzeption der neuen Chorausstattung (Abb. 182) wieder⁶⁷⁸. Den Auftakt bildete der Triumphbogen als Tor zum Allerheiligsten⁶⁷⁹. Er trennt das Kirchenschiff vom Hochchor, dem symbolischen Ort des himmlischen Jerusalems, durch dessen entmaterialisierte Wände farbiges Licht einfällt, das den Gläubigen die Vorstellung des Paradieses vermittelt. Links und rechts wird der Choraufgang noch heute von den überlebensgroßen, hölzernen Standbildern des hl. Reinoldus und Karl d. Großen flankiert, die hier als Schutzherrn, legitimiert durch das über ihnen hängende Triumphkreuz⁶⁸⁰, die reichsstädtische Autonomie garantieren sollten. Reinoldus steht, in der Pose eines mittelalterlichen Ritters, mit gezogenem Schwert und Schild. Ihm zu Füßen liegt der Reichsadler im Dortmunder Stadtwappen. Der Kaiser erscheint mit den Reichsinsignien und dem Adlerwappen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation in der Form von 1400 an seiner Konsole⁶⁸¹.

Im erhöht liegenden Chor nahm im nördlichen Gestühl, dessen östliche Wangen Darstellungen von Kaiser, Reinold und einem Engel mit Stadtwappen zieren, selbstbewusst der Dortmunder Rat als Bau- und Patronatsherr Platz⁶⁸². Eine vom Rat gestiftete Marienfigur fand über der Sakristeitür auf einer Konsole mit dem

⁶⁷⁶ In Aachen stehen der Marien- und Karlsschrein im Zentrum des gotischen Chors.

⁶⁷⁷ Zitiert nach Lange 1990, S. 243. – Siehe auch Klug 1/2000, S. 26

⁶⁷⁸ Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich im wesentlichen auf Lange 1990, S. 243-245. - Michalak 1996, S. 59-69. - Klug 1/2000, S. 26-28. u. Schilp 2002, S. 41-42.

⁶⁷⁹ Zur theologischen und stadtpolitischen Bedeutung des Triumphbogens Brandt 1982, S. 957. - Michalak 1996, S. 60.

⁶⁸⁰ Zum Triumphkreuz Rinke 2000, Kat. S. 56.

⁶⁸¹ Statue des Reinoldus, Holz, ca. 300 cm, Niederrhein (Köln/Aachen?), 1300-1350; Statue Karls des Großen, Eichenholz, ca 300 cm, Dortmund?, um 1460-1470. - Rinke 2000, Kat. S. 51-52 mit Abb. S. 20-21. Den Hinweis auf die mögliche Fertigung der Karlsstatue in einer Dortmunder Bildhauerwerkstatt verdanke ich Rainer Karrenbrock.

⁶⁸² Zum Chorgestühl Fritz 1956, S. 90 u. S. 91 Abb. der östlichen Seite des nördlichen Gestühls. - Rinke 2000, Kat. S. 54 u. S. 36 Abb. des südlichen Gestühls.

Stadtwappen Aufstellung⁶⁸³. Möglicherweise darf sie als Zitat auf die benachbarte Marien- und Ratskirche verstanden werden. Rechts neben dem Ratsgestühl, in einer von Meister Roseer ausgesparten Wandnische, fand das steinerne Reliquienhaus Aufstellung, zu dem nur der Bürgermeister und nicht der Klerus den Schlüssel besaß (Abb. 183)⁶⁸⁴. Das Gehäuse ist in zwei Geschosse untergliedert und seine durch schmiedeeiserne Gitter verblendeten Gefache nahmen den kostbaren Schrein und das Kopfreliquiar des hl. Reinoldus auf⁶⁸⁵. Der Stadtchronist Westhoff erwähnte 1456 „... und ist volgens im selvigen jaer dat steinen vinsten, daer sanct Reinolts hovet mit meer hilligedom in stehet, gemakt“⁶⁸⁶. An der gegenüberliegenden Chorwand wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein nahezu gleich großes Tabernakel zu Verwahrung des heiligen Sakraments und der liturgischen Gerätschaften errichtet (Abb. 184)⁶⁸⁷.

Die großartige Selbstinszenierung der Dortmunder Ratsherrn setzte sich im Sanktuarium mit der paarweisen Aufstellung lebensgroßer Apostelstatuen unterhalb der Fenster fort⁶⁸⁸. Die sechs Figuren der nördlichen Seite wiesen an ihren Postamenten Wappen der Dortmunder Patrizierfamilien Sudermann, Hengstenberg, Wickede, Klepping, Swarte und Hövel auf⁶⁸⁹.

⁶⁸³ Sandstein, ca. 150 cm, Bauhütte von St. Reinoldi?, um 1450-1460. - Rinke 2000, Kat. S. 55 mit Abb. S. 37.

⁶⁸⁴ Ruhrsandstein, 750 x 259 x 72 cm, um 1456. - Rinke 2000, Kat. S. 54 mit Abb. S. 38. Möglicherweise entstand das Reliquienhaus bereits in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sein altertümlicherer architektonischer Formenapparat unterscheidet sich deutlich von dem um 1456 entstandenen Sakramentshaus an der südlichen Chorhauswand und lässt auf eine frühere Entstehung schließen.

⁶⁸⁵ Zum Verbleib der Gefäße und Reliquien des Reinold siehe von Winterfeld 1956, S. 41-44. - Fiebig 1956, S. 38 ff., 43. - Zuletzt Schilp 1/2000, S. 9-10. u. Schilp 2000, S. 36-39. Eine von Fiebig gefundene Urkunde bezeugt, dass der österreichische Erzherzog Albert von Burgund und Brabant die durch mehrere Hände an ihn gelangten Reliquien des Reinoldus am 22.08.1616 an den Kardinal Bernardo de Sandoval y Royas, Erzbischof von Toledo veräußerte. Seither werden die Reliquien im Dom von Toledo aufbewahrt. Das Kopfreliquiar verblieb bis 1792 im Besitz der Reinoldigemeinde und wurde in jenem Jahr nach öffentlicher Bekanntgabe in der Presse am 18. Dezember für 834 Taler versteigert. 1982 kehrten im Rahmen der Feierlichkeiten zum Jubiläum der Ersterwähnung Dortmunds in schriftlichen Quellen vor 1100 Jahren ein Teil der Reliquien vorübergehend aus Toledo an den Ursprungsort ihrer Verehrung zurück. Sie wurden im Rahmen der Ausstellung „Katholisches Leben in Dortmund - Zeugnisse, Dokumente, Spuren“ in der Propsteikirche zur Schau gestellt. Nach Abbau der Ausstellung verblieb eine Reliquie in Dortmund. Sie ruht seit dem 1. November 1995 in einem modernen Reliquienschrein in der Propsteikirche.

⁶⁸⁶ Zitiert nach Chronik Westhoff, S. 324.

⁶⁸⁷ Ruhrsandstein, 700 x 265 x 85 cm, um 1456, Rinke 2000, Kat. S. 55 mit Abb. S. 39.

⁶⁸⁸ Abb. bei Rinke 2000, S. 36 u. Kat. S. 54. Siehe auch Michalak 1996, S. 64-67.

⁶⁸⁹ Von den Wappen blieben nur eins ganz und eins fragmentarisch erhalten. Zu den Apostelstatuen, ihrer ikonographischen Bestimmung und den Stifterwappen grundlegend Rinke 2000, Kat. S. 54 und Abb. S. 56. - Michalak 1996, S. 65-66.

Zum kostbarsten Schmuck des neuen Chorraums zählten neun große Fensterbahnen. Aus 976 Scheiben zusammengesetzt, umspannten sie den sakralen Raum in einer Gesamtfläche von ca. 408 qm⁶⁹⁰. Die Mitte des Polygons zierte das sogenannte Kaiserfenster mit einer Darstellung Kaiser Karls IV. und der sieben Kurfürsten unter einer Marienkrönung, die der hl. Pantaleon (links) und der hl. Reinoldus (rechts) flankierte⁶⁹¹. Somit wurde erneut der angestrebte Bezug zu Kaiser und Reich, und hier sogar an expliziter Stelle unmittelbar hinter dem Hochaltar, hervorgehoben. Rechts und links des Achsfensters gelangten Geschehnisse des Neuen Testaments zur Darstellung. In den unteren Zonen der fünf Hauptfenster hat man sich die Verbildlichung von Propheten, Aposteln, Evangelisten und Kirchenlehrern vorzustellen, in den Seitenfenstern schlossen sich wohl Standbilder weiterer Heiligenfiguren an. Jede Fensterzone zierte ursprünglich ein Familien- oder Allianzwappen und ermöglichte somit die Identifikation des Stifters. Wiederum begegnen im Chorraum die bereits erwähnten Dortmunder Ratsfamilien Klepping, Hengstenberg, Hövel, Sudermann und Swarte, des weiteren die Familien Wißstrate und Dücker⁶⁹². Somit wurde in den Fenstern das Zusammenspiel von privaten und ratskorporativen Stiftungen deutlich. Das reiche Stadtpatriziat setzte sich neben der Bekundung zur politischen, religiös legitimierten Macht – das östliche Kaiserfenster zeigte ein typisches Rathausprogramm⁶⁹³ – zugleich ein memoriales Denkmal, welches den Wunsch nach einer umfassenden Jenseitsvorsorge offenbarte. Dem entsprach die mittelalterliche Praxis, bereits in den Heiratsverträgen festzulegen, welcher Geldbetrag für die Erlangung des Seelenheils jedem Partner zur freien Verfügung stand⁶⁹⁴.

⁶⁹⁰ Die mittelalterliche, zwischen 1447-1456 eingesetzte Chorverglasung ging bei den schweren Luftangriffen von 1943/44 bis auf ein damals ausgebautes Fragment mit den vier lateinischen Kirchenlehrern verloren. Der heutige Kenntnisstand ist weitgehend dem ehemaligen Pfarrer von St. Reinoldi, Otto Stein (1901-1935) zu verdanken, dessen Vortrag über „Die alten Glasmalereien in der Reinoldikirche zu Dortmund“ 1920 publiziert wurde. Weiterhin veranlasste er um 1915 die fotografische Aufnahme von drei Fenstern. Diese Aufnahmen publizierte wiederum Rinke 1982/1983, auf dessen Ausführungen die folgenden Darlegungen weitgehend basieren.

⁶⁹¹ Das Fenster wurde nach Chronik Westhoff, S. 322 um 1450 eingesetzt.

⁶⁹² Eine Reproduktion der von Otto Stein 1906 publizierten farbigen Wappen in Rinke 2000, S. 56. Die Familie Dücker erwähnte Stein in seinem 1920 veröffentlichten Vortrag über die Glasmalereien. Vgl. dazu Michalak, S. 68.

⁶⁹³ Lange 1990, S. 244.

⁶⁹⁴ von Winterfeld 1956, S. 21.

6. 4 Das Retabel auf dem Hochaltar

Im Kontext dieses umfangreichen Chorneubaus wird dem Hochaltar besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden sein. Als zentraler Ort im Kirchenraum und Mittelpunkt der Messliturgie war er besonders prädestiniert, soziale Machtansprüche innerhalb der städtischen Hierarchie, aber auch gegenüber dem Kölner Dekan von Mariengraden, der das Recht auf Investitur an diesem Altar besaß, geltend zu machen. Für die Ausstattung des Altars mit einem Retabel kam an dieser prominenten Stelle im Kirchenraum nur der wirkliche oder vermeintliche Patronatsherr, die Kirchengemeinde oder eine Bruderschaft in Frage. Um einen privaten Memorialakt kann es sich an dieser exponierten Stelle nicht gehandelt haben, da Hochaltäre in der Regel nicht für private Stiftungen zugänglich waren⁶⁹⁵. Über das Wirken der Dortmunder Bruderschaften in St. Reinoldi ist kaum etwas überliefert. Luise von Winterfeld ist der Hinweis zu verdanken, dass noch um 1507 und 1531 mehrere Bruderschaften in St. Reinoldi aktiv waren, die in enger Beziehung zu den zahlreichen Altären⁶⁹⁶ der Kirche standen⁶⁹⁷. Unter ihnen befand sich eine Reinold-Bruderschaft, deren Mitglieder wohl zur speziellen Verehrung des heiligen Reinoldus am Hochaltar zusammen kamen. Ob die Bruderschaft für die Ausschmückung des Altars verantwortlich zeichnete, kann in Ermangelung schriftlicher Überlieferungen nicht geklärt werden⁶⁹⁸. Näher liegt ohnehin die Errichtung des Retabels durch den städtischen Rat, der sich als politisches Führungsgremium einer freien Reichsstadt empfand und somit auch die Patronatsherrschaft über die Hauptpfarrkirche der Stadt, in Vertretung der Bürgergemeinde, für sich beanspruchte. Ungeachtet der aktuellen Gegebenheiten,

⁶⁹⁵ Baxandell 1984, S. 67.

⁶⁹⁶ Die Errichtung von mindestens 13 Nebenaltären, z. T. mit Doppelpatrozium ist für das 13.-15. Jahrhundert überliefert. Eingedenk der Überlieferungsverluste sollte aber von einer wesentlich höheren Rate an privaten Altarstiftungen im Kirchenraum von St. Reinoldi ausgegangen werden. Dazu Schilp 2004, S. 22. - Die urkundlichen Erwähnungen der Altäre betreffen Patrozinen, Vikarien und Renten. Sie geben in keinem einzigen Fall Auskünfte über deren Ausschmückung. Auflistung der Altäre bei: von Winterfeld, Stadtarchiv Dortmund, Best. 435, Nr. 31 Reinoldikirche und Best. 448, Nr. 15/1. Des weiteren DUB 1-2.

⁶⁹⁷ Stadtarchiv Dortmund Best. 435, Nr. 31, Reinoldikirche. – Der Chronik Westhoff, S. 248 lässt sich der Hinweis auf eine 1385 gegründete Bruderschaft der Schuhmachergesellen entnehmen, die sich in ihren Statuten verpflichtete, zum Gedenken all ihrer Mitglieder (inbegriffen der Toten) zwei ewige Lichter in der Reinoldikirche zu unterhalten.

⁶⁹⁸ Für die Ausschmückung des Hochaltars der benachbarten Marienkirche mit dem Marienretabel des Conrad von Soest galt lange Zeit die Marien-Bruderschaft verantwortlich. Vgl. zuletzt dazu Corley 1996, S. 16-17. Schilp 2004, S. 25 plädierte jedoch überzeugend für die städtische Ratskorporative oder die Kirchengemeinde als in Frage kommende Stifter.

wie der erst 1412 erfolgten grundsätzlichen Anerkennung der Kölner erzbischöflichen Oberhoheit über die kirchlichen Belange der Stadt⁶⁹⁹, hätten mit dieser Schenkung die Dortmunder Führungseliten augenscheinlich ihr politisches Selbstverständnis in der städtischen Hauptpfarrkirche bereits zu Beginn des Chor Neubaus, der sich dann vorwiegend aus ihren Reihen finanzieren sollte, dokumentiert. Diesen Anspruch wiederum sollte der Stadtpatron und Schutzheilige Reinoldus legitimieren, dessen Abbild sehr wahrscheinlich die Flügelaußenseiten des Retabels zierte, wenn nicht gar die Legende selbst darauf ins Bild gebracht war, und infolge der Wandelbarkeit des Retabels den Gläubigen zu weiten Teilen des Jahres vor Augen stand⁷⁰⁰. Wohl während der Reformation wurden die Flügelaußenseiten entfernt und damit die Möglichkeit geschaffen, die Innenflügel mit ihren allgemeinen Glaubensinhalten und den auf ekklesiologischer Bedeutungsebene angesiedelten Schrein weiterhin im Kirchenraum zu belassen.

Über den Zeitpunkt der Errichtung des Retabels auf der Mensa des Hochaltars schweigen sich die wenigen erhaltenen Quellen aus⁷⁰¹. Nur zwei Angaben in der Stadtchronik, den Hauptaltar betreffend, stehen überhaupt zur Verfügung. Der Chronist Johann Kerkhörde verzeichnete für den 11. April 1442: „Octava Ambrosii do brak mer Sinte Renolts altare; daer was een stucke hillichdoms inne; de brief was vervulet“⁷⁰². Erst fünf Jahre darauf wurde für den 5. November 1447 ein neues Weihedatum vermerkt: „Dominica post Omnium Sanctorum word gewihet dat nije chor und altar an St. Reinolds kerken von den bischop Johan Schlegter, welcher ok pastor to St. Reinold was“⁷⁰³. Diese Aufzeichnungen, die keinen Hinweis auf die Ausschmückung des Hochaltars enthalten, scheiden als historische Datierungshilfe für das Retabel aus. Wie die vorangegangenen Kapitel zeigen, sind die späten Daten für Abbruch und Neuweihe des Altars nicht mit dem wesentlich älteren

⁶⁹⁹ Schilp 2002, S. 41.

⁷⁰⁰ Es entsprach durchaus damaliger Praxis Legenden der Patrone auf den Retabeln abzubilden. Vgl. dazu das Drie-Maagdenretabel in Hakendover, Kat. 9, Abb. 83. - Zur Thematik der Retabelwandlung siehe: Annegret Laabs, Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24, 1997, S. 71-86.

⁷⁰¹ Die ehemals wohl vorhandenen schriftlichen Zeugnisse über die Ausstattung der Reinoldikirche gingen während der Reformation und den verheerenden Bombenangriffen im Herbst 1944 verloren. Vgl. auch Anm. 696.

⁷⁰² Zitiert nach Chronik Kerkhörde, S. 65.

⁷⁰³ Die Informationen sind am Rande zu den Einträgen des Jahres 1447 in der Chronik des Dietrich Westhoff mit dem Hinweis verzeichnet, dass sie auf Kerkhörde zurückführen. Chronik Kerkhörde, S. 100, 1447 Nov. 5.

Erscheinungsbild des Retabels in Übereinklang zu bringen. Selbst die Erwägung traditionell arbeitender Werkstätten würde nicht die Möglichkeit bieten, die Entstehung des Retabels über 1420/1425 hinauszurücken. Zu radikal veränderte sich seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts in den Werkstätten der burgundischen Niederlande das Formenrepertoire der Bilder. Goldene Hintergründe und auf die Fläche projizierte Kompositionen wurden weitgehend abgelöst durch wirklichkeitsnahe Raum- und Landschaftsgestaltungen und plastisch geformte, real erscheinende Figuren seitens der Tafelmaler Hubert und Jan van Eyck, Robert Campin, Jacques Daret oder Rogier van der Weyden. Insbesondere Rogiers Kompositionen und Motive fanden schnellen Eingang in die Bildhauerwerkstätten und prägten bereits seit den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Kalvarienberge in den Retabeln⁷⁰⁴. Hätten die Dortmunder erst in jenen Jahren, in Bezug auf die bevorstehende Neuweihe von Hochaltar und Chorraum, ein Retabel in den burgundischen Niederlanden bestellt, würde dessen Formenrepertoire eine gänzlich andere, in unseren Augen „modernere“ Sprache sprechen. Doch obgleich, gemessen an den neuen Kunstströmungen, heute die Tafelgemälde und Skulpturen einen „altmodischen“ Eindruck erwecken, bewiesen mit ihrem Erwerb zwischen 1410/1420 die Dortmunder Käufer einen erlesenen Geschmack, verbunden mit einem hohen Anspruchsniveau. Sie besorgten ein Retabel, dessen Ausführung sowohl im skulpturalen als auch malerischen Teil eng an die Werke der burgundisch-französischen Hofkunst anschloss und zu den herausragendsten Zeugnissen der Produktion in den Werkstätten der burgundischen Niederlande zählt. Der Tafelmaler verband in Stil und Komposition herkömmliche Einflüsse aus Bourges und Paris mit zeitgenössischem Gedankengut, das sich kurz nach 1400 in Flandern, speziell in Brügger Werkstätten, manifestierte. Die exzellente Ausführung der geschnitzten Teile des Flügelretabels zeugt für die hoch qualifizierte Arbeit einer Werkstatt, die sich an den bekanntesten Skulpturenzyklen der Zeit, etwa den Propheten des André Beauneveu vom Gewände der Sainte-Chapelle in Bourges oder den steinernen Triforiumsaposteln der Brabanter Wallfahrtskirche in Halle, orientierte⁷⁰⁵. 1447 wird man das Retabel auf den neu geweihten Hochaltar in der Dortmunder Reinoldikirche versetzt haben.

⁷⁰⁴ Verwiesen sei auf den Kalvarienberg des Passionsretabel von St. Katharina in Schwäbisch Hall, Kat. 11, Abb. 215.

⁷⁰⁵ Vgl. S. 64-68.

6. 5 Geschäftliche Beziehungen der Dortmunder Ratsfamilien im Flandernhandel

Dass die Dortmunder Stifter zu Ehren ihres Stadtheiligen ein Retabel in den burgundischen Niederlanden erwarben, erscheint in zweierlei Hinsicht nicht ungewöhnlich. Zum einen genossen die flandrischen Retabelwerkstätten ab 1400 in ganz Europa den Ruf, hervorragende Exportgüter zu liefern, zum anderen verfügten die führenden Dortmunder Kaufleute im ersten 1. Viertel des 15. Jahrhunderts über ausgezeichnete Handelsbeziehungen nach Westflandern. Jede Ratsfamilie, die im neu errichteten Reinoldichor durch Stifterwappen vertreten ist, war selbst oder mittels enger verwandtschaftlicher und geschäftlicher Beziehungen in irgendeiner Form im Flandernhandel involviert. So hielt sich beispielsweise Tidemann, Bruder des langjährigen Dortmunder Ratsherrn Claus Swarte⁷⁰⁶ spätestens seit seiner Ausbürgerung 1399⁷⁰⁷ in Brügge auf. 1400 und 1404 fand er dort als Ältermann für das westfälisch-preußische Drittel im Hansekontor Erwähnung⁷⁰⁸ und noch um 1415 wurde er in einer Abrechnung der Weinakzise der Brügger Einwohner genannt⁷⁰⁹. 1406 stand er in engerer Verbindung zu den Dortmunder Flandernfahrern Detmar Klepping, Claus Wißtate und Alff vamme Schide⁷¹⁰. Mitglieder der Kaufmannsfamilie Klepping (Clippinc) wiederum waren sehr aktiv im England-Flandernhandel tätig. In Brügge lässt sich sogar eine „Herberge ten Clippinghers“ nachweisen⁷¹¹. Auch die alteingesessene Dortmunder Ratsfamilie Berswordt – politisch und kulturell aufs engste mit den Belangen ihrer Stadt⁷¹² und der Reinoldikirche⁷¹³ verknüpft – führte über Generationen hinweg intensive Handelsgeschäfte in Flandern. Während Conrad Berswordt 1421 als Dortmunder Bürgermeister den Grundstein

⁷⁰⁶ Dessen Name findet zwischen 1378 und 1394 jedes zweite Jahr im Dortmunder Rat Erwähnung, dann auch 1401 f., 1404 f. und als Bürgermeister 1407 f., 1410, 1412, 1415-1425. Nach Rößner 2000, Seite 421, Nr. 350.1, Anm. 4 könnte es sich in diesem Fall auch um mehrere Personen gleichen Namens gehandelt haben.

⁷⁰⁷ Tideman, gab am 24. 11. 1399 sein Dortmunder Bürgerrecht auf. DUB 3, Nr. 123, §11.

⁷⁰⁸ Rößner 2000, S. 421, Nr. 350.1.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Das lässt sich einem an sie gemeinsam adressierten Brief aus Dortmund entnehmen. DUB 3, Nr. 317. u. Rößner 2000, S. 421, Nr. 350.1.

⁷¹¹ Rößner 2000, S. 190, Anm. 8.

⁷¹² Zwischen 1261 und 1600 waren siebenundzwanzig Familienmitglieder als Ratsherrn tätig. Vgl. Knippenberg 1955, S. 9, 17. Die zur Dortmunder Führungsschicht zählende Familie trat wiederholt mit großen Stiftungen und Schenkungen in Dortmund in Erscheinung. Vgl. Klug in: Zupancic/Schilp 2002, S. 145-156. - Zupancic, Ebd. S. 69-133 u. Zupancic/Schilp 2002.

⁷¹³ Sie stellten nicht nur über Generationen hinweg den Pfarrer in St. Reinoldi, sondern stifteten auch im Kirchenraum, z. B. am Marien Magdalenenaltar. DUB 2, Nr. 933. Dazu Klug in: Zupancic/Schilp 2002, S. 152-153.

zum Chor Neubau an der Reinoldikirche legte⁷¹⁴, unterhielt sein Bruder Johann zusammen mit den Dortmundern Reinold Wale und Johannes Detmaers eine Handelsgesellschaft in Brügge⁷¹⁵. Als jener 1429 die Gesellschaft verließ, fungierte im Zuge der Abschichtung u. a. der Dortmunder Ratsherr Johannes Wickede als Schiedsman⁷¹⁶. Johann Berswordt, der zusammen mit seinen Brüdern Lambert⁷¹⁷ und Detmar⁷¹⁸ bereits im Dezember 1401 die Dortmunder Bürgerschaft aufgekündigt hatte⁷¹⁹, um nicht mit seinem umfangreichen Vermögen für die hohen, aus der Großen Fehde 1388/89 erwachsenen städtischen Schulden zu haften⁷²⁰, trat nach seiner Wiedereinbürgerung als Dortmunder Ratsherr zwischen 1431-1439 in Erscheinung. Sein Sohn Detmar begegnet ab 1457 als Pfarrer an der Reinoldikirche. Jenes Amt hatte zwischen 1400-1405 bereits sein Oheim, der Jurist und Theologe Dr. Segebodo Berswordt inne. Auch dieser verfügte über ererbten Grundbesitz in Brügge. 1432 ließ er sein Haus in der Ritterstraat durch den bereits erwähnten Johannes Detmaers veräußern⁷²¹. Denkbar wäre, dass Segebodo als Jurist und Theologe im Auftrag der Dortmunder Ratsgemeinde beim Erwerb des Hochaltarretabels für die Reinoldikirche tätig wurde. Dass er ein anhaltend starkes Interesse an der städtischen Hauptpfarrkirche über viele Jahre hinweg hegte, offenbarte sich 1439, als er erneut Ansprüche auf die inzwischen vakant gewordene Pfarrstelle anmeldete. Er unterlag jedoch einem Mitkonkurrenten. 1457, zwei Jahre nach Segebodos Tod gelangte mittels eines Vergleichs die Pfarrstelle aus der Hand des Kölner Weihbischofs und Minoriten Johann Schlechter über Detmar an die Familie Berswordt zurück⁷²².

⁷¹⁴ Chronik Westhoff, S. 300.

⁷¹⁵ Rübel 1913, S. 277.

⁷¹⁶ Rübel 1913, S. 277. - Zur Rats Herrschaft zwischen 1411-1433 siehe: Dortmunder Bürgerrechtliste 1936, S. 138, Nr. 3.

⁷¹⁷ Lambert war vor allem im Englandhandel tätig und hielt sich seit 1401 vorwiegend in London auf. Vermutlich verstarb er in London, da er laut seines Testaments vom 11.08.1407 in der dortigen ‚ecclesia fratrum Augustinencium‘ bestattet werden wollte. Vgl. Brügger Steuerlisten 1360-1390, S. 40, 33, 2.

⁷¹⁸ Detmar verfügte über Hausbesitz in Brügge u. trieb Handel in Flandern. Knippenberg 1955, S. 14.

⁷¹⁹ 1403 erhielten Lambert, Detmar und Johann eine Bescheinigung über ihre Ausbürgerung aus Dortmund, die am 05.03 des Jahres im großen Copierbuch des Dortmunder Rats verzeichnet wurde. DUB 3, Nr. 123, § 5-7.

⁷²⁰ Knippenberg 1955, S. 14.

⁷²¹ HUB, 2, 1036.

⁷²² Am 29. Januar 1456 trat Johann Schlechter, der wegen seiner Amtsgeschäfte in Köln die Dortmunder Pfarre nicht persönlich verwalten konnte, die Stelle gegen eine jährliche Zuwendung von 60 Gulden an Detmar Berswordt ab. Dessen Einsetzung erfolgte erst am 28. April 1457. Siehe dazu Anm. von Westhoff zu Kerkhörde in Chronik Kerkhörde S. 130, 17 u. S. 130-131, Anm. 4.

6. 6 Die Rolle des Brügger Hansekontors für die Dortmunder Kaufleute

Die starke Präsenz Dortmunder Kaufleute im Brügger Hansekontor nach 1400 folgte einer langen Fernhandelstradition. Ab der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts betätigten sie sich aktiv im Woll- und Tuchhandel zwischen England und den Niederlanden⁷²³. Innerhalb der Brügger Handelsgenossenschaft - seit der Erstprivilegierung 1252 wichtigster auswärtiger Hansestützpunkt⁷²⁴ - spielten sie über Jahrzehnte hinweg eine entscheidende Rolle. Sie stellten im Kontor zwischen 1376/1404 fast durchgängig einen der zwei Äldermänner des preußisch-westfälischen Drittels⁷²⁵. Obwohl die Blütezeit des Wollhandels in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lag, verzeichneten die Brügger Steuerlisten noch zwischen 1360 und 1390 dreiundzwanzig Dortmunder Hansekaufleute (Osterlinge) in der Stadt⁷²⁶. Auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts hielt dieser Zulauf an. Offenbar entsprach es den damaligen Gepflogenheiten Dortmunder Kaufmannsfamilien, heranwachsende Söhne vorübergehend in eine auswärtige Handelsniederlassung zu schicken. Während dieser Zeit kündeten die jungen Männer zumeist ihre Dortmunder Bürgerschaft auf, ein Akt, der in den städtischen Unterlagen verzeichnet wurde und heute interessante Aufschlüsse bietet. So gingen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Söhne der vermögenden Patrizier vorwiegend nach Westen, vorzugsweise nach London oder in die flandrischen und brabantischen Handelskontore. Überproportional häufig wandten sie sich nach Brügge, vereinzelt nach Antwerpen, Mecheln und Dordrecht. Nach Ablauf einiger Jahre kehrten viele von ihnen nach Dortmund zurück, bürgerten wieder ein und stiegen sehr schnell in die städtischen Ratsämter auf. Anders sah es mit den reichen Bürgersöhnen aus. Diese wandten sich eher gen Osten, in die preußischen Handelskontore nach Danzig und Riga. Vielfach fanden sie Eingang in die dortigen Gesellschaftsschichten, wurden sesshaft und zogen weitere Familienmitglieder nach⁷²⁷. In keinem Fall lässt sich die Niederlassung eines Dortmunder Kaufmanns in Brüssel feststellen. Dieses Faktum reflektiert die historischen Gegebenheiten, denn

⁷²³ Winterfeld 1932, S. 24.

⁷²⁴ Ebd. - Luntowski 1982, S. 134

⁷²⁵ Das Handelskontor untergliederte sich seit 1347 in ein westfälisch-preußisches, lübisch-sächsisches und gotländisch-livländisches Drittel. Jedem Drittel standen zwei jährlich neu zu wählende Äldermänner vor, die das Kontor in allen juristischen und politischen Angelegenheiten vertraten. Luntowski 1982, S. 134. - Röbner 2000, S. 125 ff.

⁷²⁶ Der Prosopographische Katalog zu den: Brügger Steuerlisten 1360/1390 enthält Einträge über 23 Dortmunder Kaufleute: 15,3/ 33,1/ 33,2/ 96,1/ 135,2/ 136,2/ 156,1/ 157,1/ 180,2/ 180,3/ 181,1/ 277,4/ 295,1/ 323,1/ 326,1/ 346,1/ 349,2 /349,3/ 350,1/ 351,1/ 351,2 /390,1/ 394,1.

⁷²⁷ Vgl. Liste der Dortmunder Patrizier, die im 15. Jahrhundert das Dortmunder Bürgerrecht aufgaben oder empfangen, in: Dortmund Bürgerrechtsliste 1936, S. 138-159.

Brügge war in der Mitte des 14. Jahrhunderts mit seinen rund 46.000 Einwohnern nach Paris und Gent zur drittgrößten Stadt Nordwest-Europas angewachsen, während Antwerpen und Brüssel erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf 40.000 bzw. 30.000 Einwohner anstiegen⁷²⁸. Bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein spielte Brügge als Hansestandort und Finanzzentrum die wichtigste Rolle im internationalen Handelsgeschehen. Erst dann wurde die Stadt von den aufstrebenden Zentren Antwerpen und Brüssel abgelöst⁷²⁹.

6.7 Der Brügger Kunstmarkt und die Retabelproduktion in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Diese wirtschaftliche und demographische Situation spiegelte sich auch auf dem Kunstmarkt wieder. Mit dem Niedergang der Tuchindustrie am Ende des 14. Jahrhunderts hatte in Brügge eine Verlagerung der Produktion auf die Bereiche des „Kunsthandwerks“ stattgefunden⁷³⁰. Herstellung und Export von Glaswaren, Handschriften, Grabplastiken, Teppichen, Retabeln etc. erfuhr einen enormen Aufschwung. Zahlreiche Werkstätten etablierten sich, Künstler wanderten aus dem Umland ein und neue ikonographische Motive und kompositorische Ansätze aus den Pariser Ateliers vermengten sich rasch mit traditionellen, einheimischen oder aus dem Norden tradierten Formen.

Von der Forschung wird leicht übersehen, dass Brügge um 1400 nicht nur im Bereich der Handschriftenproduktion eine herausragende Rolle spielte⁷³¹, sondern, bis in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein, auch eine Vorrangstellung auf dem Markt der Retabelproduktion gegenüber den anderen flandrischen und brabantischen Städten einnahm. Dabei verwies bereits Wim Blockmans 1994 in seinen Untersuchungen zu den institutionellen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den Städten der burgundischen Niederlande auf eine Brügger Verordnung von 1432

⁷²⁸ Blockmans 1994, S. 39-40.

⁷²⁹ Ebd., S. 45-46.

⁷³⁰ Smeyers 1999, S. 194. – Blockmans 1994, S. 47. Letzterer verweist darauf, dass im 15. Jahrhundert noch nicht zwischen „Handwerk und Kunst“ unterschieden wurde. So gehörten beispielsweise die Brügger Holzbildhauer zusammen mit den Orgelbauern zur Zunft der Zimmerleute, während die Zunft der „beeldenmakers“ die Maler, Glasmaler, Spiegelglaser, Sattler und Geschirrmacher umfasste. Dazu auch Welzel 1997, S. 142-143.

⁷³¹ Zur Handschriftenproduktion Smeyers/Cardon 1991, S. 92 ff. - Smeyers 1999, S. 194.

bezüglich der im April und Mai in jener Stadt veranstalteten Jahrmärkte. Aus jener Verordnung geht hervor, dass auswärtige Produzenten ihre Retabel und Holzbildwerke nur an drei Besichtigungstagen auf der Messe anbieten durften⁷³². Den Brügger Bildschnitzern war es hingegen erlaubt, „...selbst in den Abendstunden und während der „Vigilien“ am Vorabend von Hochfesten zu arbeiten. Gleiches war ihnen zugestanden, wann immer Kaufleute, mit denen sie Verträge abgeschlossen hatten, noch auf Lieferung warteten, während ihre Schiffe bereits seeklar waren“⁷³³. Diese außerordentlichen Privilegien, festgehalten im Artikel 15 der Verordnung für Zimmerleute, Bild- und Orgelbauer, waren keiner anderen Zunft in Brügge gewährt. Sie lassen auf eine umfangreiche Produktion sowie die außerordentliche Wertschätzung und Beliebtheit Brügger Retabel bei ausländischen Händlern und Käufern schließen. Für die Bildhauer selbst bot Brügge (mit Ausnahme der Jahre zwischen 1436/1438, als es zu einem innerstädtischen Aufstand gegen Philipp den Guten und daran anschließend zum vorübergehenden Auszug der Hanse kam⁷³⁴) bis zum Konjunktumschwung von 1475 ein ausgezeichnetes Arbeitsfeld. Blockmans zeigte auf, dass im Verlauf des 15. Jahrhunderts über 31 % der neu in die Bildschnitzerzunft aufgenommenen Meister von außerhalb kamen. Sie ließen sich nicht davon abschrecken, dass sie gegenüber einheimischen Bürger- und Meistersöhnen eine bis zu drei Pfund höhere Einschreibgebühr bei der Anmeldung ihres Gewerbes entrichten mussten. Ein Pfund entsprach immerhin 24 Tageslöhnen eines ausgebildeten Handwerkers⁷³⁵. Erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ging die Zahl der Neueinschreibungen in die Brügger Zunft der Bildschnitzer um die Hälfte zurück, die Aufnahme neuer Lehrlinge gar um zwei Drittel. Zu jener Zeit hatte der Brügger Markt generell seine überragende Anziehungskraft verloren, erst recht, nachdem im Jahre 1484 Aufstände gegen der Landesherrschaft ausbrachen und der neue Lehnsherr Erzherzog Maximilian von Österreich den ausländischen Kaufleuten befahl, die Stadt zu verlassen und sich in Antwerpen niederzulassen⁷³⁶. Fortan wuchs die Stadt an der Schelde zur neuen Handels- und Kunstmetropole empor. Doch auch in Brüsseler Werkstätten werden zahlreiche Brügger Bildschnitzer als Gesellen in Lohnarbeit ein neues Auskommen gesucht haben. Vielleicht ermöglichte erst dieser Zustrom an neuen Arbeitskräften die dortige „Serienproduktion“ großer Retabel, wie

⁷³² Blockmans 1994, S. 47.

⁷³³ Zitiert nach Blockmans (dt. Übersetzung von 1994), in: Franke/Welzel 1997, S. 23.

⁷³⁴ Blockmans 1994, S. 43, 45.

⁷³⁵ Ebd., S. 46.

⁷³⁶ Ebd., S. 45.

sie beispielsweise für die um 1500 gut florierende Werkstatt des Jan Bormanns des Älteren bezeugt ist. Die aus Brügge übersiedelten Handwerker konnten nicht nur ihre stilistischen Fertigkeiten in den Dienst der neuen Werkstätten stellen, wahrscheinlich erteilten sie auch konzeptionelle Impulse, zumal sie über die entsprechenden Fähigkeiten für deren Umsetzung verfügten.

Bereits in der frühen Brügger Retabelproduktion spielte die Arbeitsteilung eine wesentliche Rolle. Neben den üblichen Auftragsarbeiten fertigten die straff organisierten Werkstätten zahlreiche Objekte in einer Art „serieller“ Produktion und boten sie über Märkte und internationale Handelsmessen zum Verkauf⁷³⁷. Dem Kunden wurden vollständige Flügelretabel angeboten. Er konnte aber auch einzelne hölzerne Schreine und Flügel jeglicher Machart kaufen, leere Kästen mit vorgefertigten Maßwerken bestücken oder gar einzelne Szenen und Figuren frei kombinieren. Alle erdenklichen Möglichkeiten waren einer anspruchsvollen Käuferschaft geboten. Häufig wurden zuerst die Skulpturen und Schreine erworben und anschließend, wie beim Iserlohner Retabel (Kat. 9, Abb. 269) die Bemalung der Außenflügel mit genauen kompositorischen und ikonographischen Anweisungen bei den Tafelmalern in Auftrag gegeben.

Das Flügelretabel der Dortmunder Reinoldikirche zeugt in seiner architektonischen Ausstattung von den beschriebenen Arbeitpraktiken in der flandrischen Metropole. Dennoch werden die Dortmunder weder das vollständige Retabel noch den bestückten Schrein oder die Flügeltafeln auf einer Messe erworben haben. Die hohe Qualität der zwei Reliefgruppen unter dem Kreuz, deren Ausführung weit über vergleichbare Szenerien, etwa denen der Retabeln von Bokel, Neetze, Grönau oder Faniqueira hinausragt (Kat. 4-7), lässt in diesem konkreten Fall eher auf ein

⁷³⁷ Im 13. Jahrhundert führte Flandern einen Zyklus von sechs Messen pro Jahr in Ypern (2), Brügge, Torhout, Lille und Messines ein. In der Mitte des 15. Jahrhunderts verdrängte Antwerpen mit seinen jährlich zweimal stattfindenden Messen (Pfingstmesse und St. Bavo's Messe im August) Brügge als Hauptumschlagsort des gewerbsmäßigen Handels. Auch die Ostermesse und sog. kalte Messe in Bergen op Zoom sowie die Messe in Mecheln nahmen im Verlauf der Zeit als Nebennesen an Bedeutung zu. Käufer aus ganz Europa strömten während dieser Zeit nach Flandern und Brabant, wodurch sich der Verkauf und Export geschnitzter Retabel weltweit geradezu anbot. In Brüssel etablierte sich die Steinwech als Hauptplatz der Künstlerläden, in Antwerpen verkauften die Künstler etwa ab 1460 ihre Werke in gemieteten Ständen der „Onser Liever Vrouwen Pand“ - einem rechtwinkligen Gebäude im Hof der Liebfrauenkirche (spätere Kathedrale). Campbell 1967, S. 195. – Jacobs, L. 1986, S. 19-20. – Jacobs 1989, S. 209-210. – Jacobs 1998, S. 149-150. – Dan Ewing, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand, in: Art Bulletin 72, 1990, S. 558-584, hier S. 559 u. Blockmans 1994 S. 44-45, 47-48.

Auftragswerk schließen. Auch das individuelle Bildprogramm mit seinem starken Marienbezug und seiner eigenwilligen Aneinanderreihung verschiedener Passionssequenzen, verweist auf konkrete Vorgaben und Wünsche seitens der Auftraggeber. Für den Dortmunder Käuferkreis könnten in Brügge Persönlichkeiten wie der Theologe und Jurist Segebodo Berswordt beratend tätig geworden sein.

7. Schlussbetrachtung

Nach Eintritt in die Dortmunder Reinoldikirche wird der Besucher von dem großen, in neuer farbiger Fassung und Vergoldung glänzendem Retabel auf dem Hochaltar unmittelbar in Bann gezogen. Dieser Altaraufsatz vereint in einer ausgewogenen Balance Skulpturen, Maßwerke und Tafelgemälde zu einem prächtigen Gesamtkunstwerk, das sich harmonisch dem Chorraum einfügt.

Erst die nähere Betrachtung und zahlreiche Detailuntersuchungen der vorliegenden Arbeit lieferten Rückschlüsse über die Zusammensetzung des Retabels aus verschiedenen Einzelteilen. So ergab sich, dass fast alle Skulpturen und Tafelgemälde aus zwei flandrischen, vermutlich eng zusammenarbeitenden Werkstätten hervorgingen, während der Kruzifixus nicht zum ursprünglichen Bestand gehört. Er wurde in der Mitte des 15. Jahrhunderts in einer norddeutschen, wohl im Lübecker Raum ansässigen Werkstatt geschnitzt und nachfolgend in das Retabel eingebaut. Des Weiteren stellte sich heraus, dass die spätmittelalterliche Predella aus Nussbaumholz, und nicht, wie der große Schrein, aus Eichenholz besteht. Da sich auch die kräftigen Maßwerkformen dieser Predella von den filigranen Maßwerkbändern der Sockelleiste im Schrein sowie dem feingliedrigen Stabwerk der Baldachinplatten unterscheiden, muß von ihrer unabhängigen Entstehung und späteren Hinzufügung zum Dortmunder Retabel ausgegangen werden. Als möglicher Zeitpunkt bietet sich das Jahr 1447 an, als im Kontext des Chorumbaus die Versetzung des Retabels auf den neu geweihten Hochaltar erfolgte.

Die Flügel des Retabels wurden bei ihrer Neurahmung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts an den Längskanten beschnitten, die Bildfolgen der Außenseiten gingen bereits in früheren Zeiten verloren. Thematisch bot sich auf ihnen die Abbildung des hl. Reinoldus, vielleicht auch dessen Vita an..

Im Bereich der Binnenornamentik zeigte sich, dass nur die Grundelemente der Turmbaldachine und Tabernakel sowie die Maßwerke der Sockelleiste aus einer spätmittelalterlichen Produktion resultieren. Die Ausfräsung des feingliedrigen Stabwerks, bei konstanter Formgebung der Holzplatten, lässt ein mechanisiertes Herstellungsverfahren erkennen. Da diese Produktionsweise grundlegend an allen erhaltenen, vergleichend in die Untersuchung einbezogenen Retabeln aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts beobachtet werden konnte, ergeben sich für die Forschung neue Aufschlüsse über die „serielle“ Vorfertigung der Maßwerkelemente großer Altaraufsätze in den damaligen Werkstätten der burgundischen Niederlande.

An den Dortmunder Baldachinen und Tabernakeln ist von zahlreichen Über- und Neuschnitzungen auszugehen. Genauere Aufschlüsse darüber könnten nur technische Analysen im Rahmen einer umfangreichen, derzeit aber für den Bestandserhalt des Retabels nicht notwendigen Restaurierung erbringen. Die Auswertung zeitgenössischer Fotografien zeigte, dass der Einbau der Blendmaßwerke auf der inneren Schreinrückwand im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfolgte. Möglicherweise wurde bei jenen Vorgängen eine spätmittelalterliche, kirchliche Wandauffrische imitierende, Rückwandverblendung ersetzt. Da kaum ein Hinweis über deren ursprüngliche Form am Retabel selbst erhalten blieb und der Vergleich mit dem Innenwandaufriß des 50 Jahre später entstandenen Ambierler Schreins mit Bedacht zu werten ist, kann der Bestimmung des Dortmunder Retabels als Prototyp späterer Brüsseler „Kapellenschreine“ nur bedingt Folge geleistet werden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde am Retabel der Dortmunder Reinoldikirche die originale Vergoldung an Skulptur und Maßwerken abgenommen. Aufgefundene Verträge und erhaltene Restaurierungsberichte erbrachten Kenntnisse über eine Neupolychromierung 1898 und zahlreiche Aufschlüsse über die weitere Geschichte des Retabels im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

Die Anschaffung des großen Flügelretabels ist vor dem Hintergrund des zwischen 1421 bis 1456 errichteten Chor Neubaus an der städtischen Hauptpfarrkirche in Dortmund zu verstehen. Der aufwendige Bau zu Ehren des Stadtpatrons Reinoldus sollte einen Jahrhunderte lang schwelenden Streit zwischen dem städtischen Rat und dem Kölner Dekan von St. Maria ad Gradus über das Kirchenpatronat in St. Reinoldi

zugunsten der Dortmunder beilegen. Die nach der Großen Fehde von 1388/89 wiedererstarke städtische Führungsschicht trat hier selbstbewusst als Bauherr in Erscheinung und stiftete für den neuen, gotischen Chor eine prächtige Verglasung und kostbare Innenausstattung. Gleichsam als Auftakt dieses Prozesses erfolgte noch vor Baubeginn der Kauf des Retabels für den Hochaltar. Mit seinem Erwerb dokumentierten die Dortmunder Auftraggeber politischen Anspruch und künstlerischen Geschmack. Sie erstanden ein Werk, dessen Skulptur und Malerei eng der burgundisch-französischen Hofkunst anschließt. Die vorliegenden Untersuchungen erbrachten Aufschlüsse darüber, dass sowohl der Bildschnitzer als auch der Tafelmaler intensivste Anregungen dem höfischen Umfeld des burgundischen Herzogs von Berry - vor allem in Bourges, aber auch in Paris - entnahmen. Beide Künstler werden sich zwischen 1385-1410 vorübergehend in den dortigen Werkstätten als Lehrlinge oder Gehilfen aufgehalten haben. Anders als durch das Studium der Originale vor Ort, ist ihre enge Vertrautheit mit dem Formen- und Motivkanon der zu jener Zeit am Hof beschäftigten Bildhauer und Maler kaum zu erklären. Besonders die Werke des André Beauneveu, Jacquemart d'Hesdin, Pseudo-Jacquemart und des Meisters des Paraments von Narbonne hinterließen nachhaltige Eindrücke bei beiden Künstlern. Spuren davon konnten in zahlreichen Details an den Skulpturen und Tafelgemälden des Dortmunder Passionsretabels nachgewiesen werden. Zugleich offenbarten sich Anregungen durch Künstler, deren Werke im Zusammenhang mit der Ausstattung der fürstlichen Grablege des Burgunderherzogs Philipp des Kühnen für die Kartause von Champmol entstanden. Zu denken ist vor allem an die in Flandern wirkenden Jacques de Baerze und Melchior Broederlam, deren zwei hölzerne Altaraufsätze, insbesondere das Kreuzretabel, nachhaltig auf die konzeptionelle Gestaltung und Binnenarchitektur des Dortmunder Retabels einwirkten. Darüber hinaus wurde erstmals aufgezeigt, dass sich Bildmotive aus der Werkstatt des Dijoner Hofmalers Jean Malouel in den gemalten Passionsszenen des Dortmunder Retabels - besonders deutlich in der Szene der Kreuzabnahme - widerspiegeln.

Ein weiteres Resultat dieser Arbeit liegt in der Erkenntnis über die enge Verschmelzung jener aus der burgundisch-französischen Skulptur und Malerei herkommenden Strömungen mit Ikonographien und Stilkomponenten aus der Flandrischen und Brabanter Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts am Retabel der

Reinoldikirche. Bestimmte Motive und Kompositionsformen der Gemäldetafeln gingen, in Rückgriff auf lokales Gedankengut und Brauchtum, unmittelbar aus Werkstätten Brügger Miniaturisten hervor. Zum Teil verschmolzen sie mit Einflüssen, die aus Utrecht oder Nijmegen herleiten und entweder direkt über Brügge oder über die an den burgundischen Höfen wirkenden geldrischen Maler und Miniaturisten vermittelt wurden. Die kleinteiligen Kompositionen auf den Dortmunder Tafelgemälden, deren zierliche Noblesse und die Art der Hintergrundornamentierung sprechen für die Ausbildung des Malers auf dem Gebiet der Miniaturmalerei. In seinen Dortmunder Tafelgemälden blieb – bis heute von der kunsthistorischen Forschung weitgehend unbeachtet – der umfassendste Marien- und Passionszyklus „vor-Eyckischer“ Malerei aus den Werkstätten der burgundischen Niederlande in einer vorzüglichen Qualität erhalten.

Der schon von Steyaert angeführte steinerne Apostelzyklus des Chortriforiums der St. Martinskirche zu Halle kann ohne Zweifel als maßgebliche südniederländische Quelle für den Bildschnitzer bestimmt werden. Es muss jedoch Abstand genommen werden von der Zusammenordnung dieser Haller Steinskulpturen mit den Retabeln aus Hakendover und Dortmund in einen gemeinsamen Werkverbund. Für die steinerne Triforiumskulptur ist eine Fertigung im Bauhüttenverband seitens einer überregional ausstrahlenden Werkstatt anzunehmen. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings die enge stilistische Beziehung zwischen dem Dortmunder Apostelzyklus und einigen Aposteln aus dem Hochaltarretabel der Salvator-Kirche im belgischen Hakendover. Da sich aber nur wenige Hakendover Figuren original erhielten und die dortigen Reliefs eine andere konzeptionelle Gestaltung als die Dortmunder Gruppen aufweisen, ist auch in diesem Fall von einer durch Steyaert getroffenen Werkstattzuschreibung, in die von ihm nach Brüssel lokalisierte Werkstatt des Meisters des Hakendover Retabels, wieder abzugehen. Wahrscheinlicher ist die Fertigung der Hakendover Apostel in einer Brügger Werkstatt zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Die Reliefs könnten dann im Zusammenhang mit der Niederschreibung der Kirchenlegende in den dreißiger/vierziger Jahren in einem nahe gelegenen Brüsseler Atelier entstanden sein. Eine spätere Zusammenfügung aller Aposteln und Reliefs, in den aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Schrein, böte sich als logische Konsequenz an⁷³⁸.

⁷³⁸ Vgl. Anm. 265. und Kat. 9.

Insgesamt betrachtet, schließt sich dass Dortmunder Retabel in seiner formalen und programmatischen Gestaltung einigen wenigen, weit in Europa verstreuten Altaraufsätzen an, die von einer ehemals umfangreichen Produktion in den Städten der burgundischen Niederlande in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeugen. Deren Vertrieb erfolgte zu weiten Teilen im freien Verkauf auf Märkten und Handelsmessen. Oft nahmen Hansekaufleute diese kostbare, wenn auch sperrige Ware bei der Rückkehr in ihre Heimatländer mit. Entgegen bisheriger Annahmen wurde verdeutlicht, dass bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein Brügge als wichtigster Standort in der Fertigung großer, geschnitzter Retabel fungierte. Erst ab den dreißiger/vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts ist eine zunehmende Retabelproduktion auch für Brüssel zu konstatieren. Da stilistische und ikonographische Aspekte für eine Entstehung des Dortmunder Flügelretabels zwischen 1410/1420 sprechen, liegt die Zuschreibung an eine Brügger Werkstatt nahe, zumal die Binnenarchitekturen und Reliefkompositionen im Dortmunder Schrein eng an Retabel anschließen, für deren Entstehung die kunsthistorische Forschung die flandrische Handelsmetropole favorisiert. Unterstützung findet diese Annahme in der starken Präsenz Dortmunder Fernhandelskaufleute im Brügger Hansekontor während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Für den gleichen Zeitraum ist keine Niederlassung eines Dortmunder Kaufmanns in Brüssel bezeugt. Die Dortmunder Auftraggeber werden sich dieses „Standortvorteils“ bedient haben. Mit hoher Wahrscheinlichkeit griffen sie auf das reichhaltige Angebot vor Ort zurück und erteilten keiner Werkstatt im benachbarten Herzogtum den Auftrag. Ihre finanziellen Möglichkeiten für die qualitätvolle Einzelanfertigung eines nach ihren Wünschen gestalteten Retabels, stehen ohnehin außer Frage.

So verlockend die Indizien auch sein mögen, sollte dennoch von einer zu konkreten Einordnung abgesehen werden. Der derzeitige Forschungsstand, vor allem mit seinem Mangel an dokumentarischen Nachweisen, aber auch der geringen Zahl an Vergleichsobjekten aus jener Zeit, verbietet eine feste Zuschreibung. Nicht mehr zur Diskussion steht hingegen die generelle Einbettung des Retabels in den Kontext der burgundisch-französischen Kunst und sein Hervorgehen aus Werkstätten der burgundischen Niederlande.

KATALOG

Kat. 1

**Jacques de Baerze / Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel für die Kartause von Champmol,
Abb. 97, 185-187**

Standort: Dijon, Musée des Beaux-Arts

Datierung: 1390-1399

Provenienz⁷³⁹: 1390 beauftragte Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, den Bildschnitzer Jacques de Baerze in Termonde mit der Anfertigung zweier Schnitzretabel für die Kartause in Champmol. Sie sollten in Anlehnung an zwei Retabel aus der Kirche von Termonde und dem Zisterzienserinnenkloster Bijloke bei Gent gefertigt werden. 1390 und 1391 quittierte Baerze erste Zahlungen für den Kauf von Materialien. 1391 schickte er die geschnitzten Teile nach Dijon. Im Jahr darauf, spätestens wohl 1393 wurden sie zurück nach Ypern gebracht, wo sie der flandrische „valet de chambre“ des Herzogs Melchior Broederlam polychromierte und die Flügelaußenseiten mit Gemälden versah. 1394 stattete Philipp der Werkstatt einen Besuch ab, in dessen Verlauf wohl letzte ikonographische und kompositorische Absprachen erfolgten. 1399 ließ Broederlam beide Retabel in die Kartause von Champmol überführen. In der für die Retabel zuständigen Gutachterkommission saßen u. a. der Hofmaler des Herzogs Jean Malouel und der damalige Leiter der herzoglichen Bildhauerwerkstatt in Champmol, Claus Sluter. Das Retabel wurde 1399 auf einem Altar an der Wand des Chorhaupts hinter dem Hauptaltar der Kartäuserkirche zu Champmol errichtet. Die Stiftung des Altars führt auf Philipps Bruder Jean de France, Herzog von Berry zurück⁷⁴⁰.

Im Zuge der Aufhebung des Klosters während der französischen Revolution wurde das Retabel 1792 in die Kirche Saint-Bénigne ausgelagert und vorübergehend in einem Depot verwahrt⁷⁴¹. 1819 erfolgte seine Übernahme in das neu gegründete städtische Museum zu Dijon. 1841-1842 kam es zu ergänzenden Restaurierungen, vor allem im Bereich der Zierarchitektur. Verloren gegangene Skulpturen - der jüngste König in der Anbetung, eventuell beide Schächer und der ehemalige, sich heute im Art Institute in Chicago befindende Kruzifixus - wurden ergänzt. Die Georgsstatuette wurde zurückgekauft.

Technische Angaben⁷⁴²: Im geöffneten Zustand beträgt die Spannweite des Retabels 502 cm bei einer Höhe von 166 cm. Der Schrein ist 251 cm breit, seine Tiefe beträgt 10 cm. Die Rückseite der Flügel ist in Tempera bemalt. Der Bildträger ist aus Eichenholz. Die originale Goldfassung ist zu weiten Teilen erhalten.

⁷³⁹ Zuletzt ausführlich zu diesen Vorgängen mit allen Quellenangaben und Literaturverweisen Comblen-Sonkes 1986, S. 134 -144 u. Prochno 2002, S. 129-130.

⁷⁴⁰ Prochno 2002, S. 127-128.

⁷⁴¹ Dazu Troescher 1966, 1, S. 99. – Hinkey 1976, S. 9-10. - Comblen-Sonkes 1986, S. 112-114 u. Prochno 2002, S. 130.

⁷⁴² Maßangaben und Aufrisszeichnung bei Comblen-Sonkes 1986, S. 71.

Beschreibung: In einem rechteckigen Schrein, mit überhöhtem Zentrum und Aufsprüngen in Rechteck- und Dreieckform an den oberen Ecken, sind drei geschnitzte Reliefs unter eine hohe gotische Zierarchitektur gestellt. Gezeigt ist links die Anbetung der Heiligen Drei Könige, im Zentrum ein vielfiguriger Kalvarienberg, rechts davon die Grablegung Christi. Auf den Innenseiten der Kastenflügel wird die Szenerie durch je fünf Statuetten flankiert. Es erscheinen von links nach rechts die Heiligen: Georg, Maria Magdalena, Johannes d. Ev., Katharina von Alexandrien und Christophorus. Auf dem rechten Flügel stehen von innen nach außen: Antonius Abbas, Margarete von Antiochien, König Ludwig bzw. Wenzeslaus, Barbara und Johannes d. T. bzw. Norbert von Xanten⁷⁴³. Auf den Außenflügeln sind vier mariologische Szenen angeordnet: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten und Darbringung Christi im Tempel. Ungewöhnlich in diesem ikonographischen Programm ist die Einbindung der Huldigungsszene in den geschnitzten Passionszusammenhang. Vom zeitlichen Ablauf des Geschehens her betrachtet, gehört die Anbetung der Könige auf die Flügelaußenseiten zwischen Heimsuchung und Flucht nach Ägypten. Ihre Platzierung an so markanter Stelle im Schrein lässt auf einen Wunsch des Auftraggebers schließen⁷⁴⁴.

In der Konzeption des Retabels ging Baerze über eine bloße Aufreihung von Heiligenstatuetten unter hohen Ziermaßwerken, wie an deutschen Schnitzretabeln des 14. Jahrhunderts zu beobachten, hinaus. Er fügte als neues Element, dass bestimmend für die weitere Retabelbaukunst der burgundischen Niederlande wurde, erstmals szenische Darstellungen in einen hölzernen Schrein. Dabei löste er die Reliefs fast vollplastisch von der Rückwand und wies ihnen einen schmalen, aber realen Bildraum zu. Kompositorisch richtete er das Geschehen im geöffneten Schrein auf den Kalvarienberg hin aus: von den Flügeln ausgehend, verkleinern sich die Figuren und Reliefs zum Zentrum hin, wobei der narrative Gehalt der Reliefs zunimmt. Im zentralen Bildfeld sind eine Vielzahl in sich geschlossener Gruppen einer rudimentären Landschaft eingestellt. Auch wenn die einzelnen Handlungsstränge noch isoliert verlaufen, schuf Baerze mit diesem Kalvarienberg einen Prototyp. Jener wurde gleichermaßen im Bereich der Malerei und Bildhauerei reflektiert und weiterentwickelt. Verwiesen sei nur auf unmittelbar folgende Werke

⁷⁴³ Zur Identifizierung der Heiligen vgl. AK Dijon, 1951, Kat. 116. – Roggen 1934, S. 100. – Hinkey 1976, S. 10-11 u. Prochno 2002, S. 134.

⁷⁴⁴ Jacobs 1998, S. 185-187. Bezug nehmend auf die Untersuchungen von Hinkey 1976, S. 18 ff. u. F. Pitts, *The Crucifixion Altarpiece by Jacques de Baerze*, unpublished M.A. thesis, Los Angeles 1970.

wie Jean Malouels Kreuzigungsminiatur fol. 99 im Missale Ms. Salem 9A der Heidelberger Universität⁷⁴⁵ und den um 1400 gemalten Kalvarienberg des Meisters der hl. Veronika im Kölner Wallraf-Richartz-Museum⁷⁴⁶. Im Bereich der geschnitzten Bildwerke lässt sich der nur in Fragmenten erhaltene Kalvarienberg des Museums Schnütgen in Köln anführen⁷⁴⁷. Auch der Kalvarienberg des in Dortmund befindlichen Passionsretabels der Reinoldikirche (Abb. 3) spiegelt konzeptionelle Einflüsse im Aufgreifen der berittenen Figuren und der Gestaltung der Maria-Ohnmachtgruppe wieder.

Stilistisch basieren die in faltenreiche Gewänder gehüllten Skulpturen Baerzes auf der französischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts. Ihre elegante, fließende Formgebung entsprach dem zeitgenössischen Geschmack und die Vergoldung des Schreins bis in alle Einzelteile betonte den erlesenen Charakter dieser Schnitzereien.

Die Bildwerke auf den Flügelaußenseiten (Abb. 97) gehören zu den ältesten erhaltenen Tafelgemälden der burgundischen Niederlande. Melchior Broederlam verband auf jedem Flügel zwei Ereignisse in wechselnden Innen- und Außenräumen miteinander. Dabei gelang ihm die Einbettung seiner allegorischen Bildsprache in ein wirklichkeitsnahes Umfeld. In den Gemälden sind Ansätze einer realistisch anmutenden Landschaftsgestaltung und Architekturfassung ebenso zu erkennen, wie das Bemühen um die Wiedergabe von Körperbewegungen und individuellen Physiognomien.

Binnenarchitektur: Die Reliefs und Statuetten sind einer flach das gesamte Retabel überspannenden Zierarchitektur eingestellt, deren Höhe etwa zwei Drittel des vorhandenen Binnenraums in Anspruch nimmt. Die Statuetten auf den Flügeln erscheinen eng gerahmt in Nischen auf hohen Sockeln. Rundbögen, mit Krabben und Kreuzblume besetzt, überfangen ihre Häupter. Breit gezogene Korbbögen mit analogen Formen übergreifen die Reliefs im Schrein. An zentraler Stelle über der Kreuzigung wechseln Rund- und Spitzbögen, baldachinartig in den Raum vorgreifend, einander ab. Darüber erheben sich in scheinbar unendlicher Reihung und Übereinanderstaffelung gotische Maßwerkfenster, deren Lanzettenausdehnung

⁷⁴⁵ von Euv 1965, Abb. 54.

⁷⁴⁶ WRM 11, vgl. BK Köln 1986, S. 56-66, Abb. 140.

⁷⁴⁷ Inv.-Nr. A 998, Eichenholz, Niederlande, um 1430-1440. Vgl. von Euv 1965, Abb. 45.

nach oben hin zunimmt. Den Schnittkanten der Fenster vorgeblendete Fialen verstärken deren Vertikalität. Eine Schar kleiner Engel- und Prophetenstatuetten auf Blattkonsolen und Wimpergen bevölkert diese himmlischen Sphären.

Die äußerst filigrane und gleichmäßige Durchstäbung aller Maßwerke lässt auf ihre mechanisierte Ausführung schließen. Eventuell verfügte das Retabel ehemals über einen Aufsatz, der auf dem mittleren Auszug stand. Während Douglas M. Hinkey eine architektonische Bekrönung aus Stein favorisiert⁷⁴⁸, zieht Ingeborg Bähr die Variante eines aufgesetzten, holzgeschnitzten Baldachintabernakels in der Art des kleinen Retabels aus dem Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen in Betracht⁷⁴⁹.

Literaturauswahl: Monget 1898, 1, S. 201-211, 246. – Roggen 1934, Dijon, S. 91-106 m. Abb. – Panofsky 1958, S. 78-79 u. S. 86-89, Textabb. 41. - AK Dijon 1960, Kat. 4. - Troescher 1966, 1, S. 98-102, Abb. 79-82. - W. Mersmann 1969, S. 149-159, Abb. 4-8. - R. Didier/J. W. Steyaert „Passionsaltar“ in: AK Köln 1978, 1, S. 56-58 m. Detailabb. - Hinkey 1981 m. Abb. - Comblen-Sonkes 1986, S. 70-156 mit Quellenangaben u. Bibliographie. – Jacobs, L. 1986, S. 1-4, Abb. 2 a, b u. 3. - Bichler 1992, S. 23-35 m. Abb. – Bähr 1995, S. 96-99, Abb. 18. - Krohm 1997, S. 195-196, Detailabb. Nr. 53 u. 85. - Jacobs 1998, insbes. S. 24-25 u. 183-187, Abb. 10. – Didier 1999, S. 560, 564 u. 566-567, Abb. 6. - Prochno 2002, S. 128-136, Abb. 71-73 mit Quellenangaben.

Kat. 2

Jacques de Baerze / Melchior Broederlam, Heiligen- und Märtyrerretabel für die Kartause von Champmol Abb. 188-190

Standort: Dijon, Musée des Beaux-Arts

Datierung: 1390-1399

Provenienz: Die Entstehungsgeschichte ist mit der des Kreuzigungsretabels (Kat 1) identisch. Das ab 1390 in Termonde durch Jacques de Baerze geschnitzte, und darauf in Ypern von Melchior Broederlam polychromierte sowie mit Gemälden für die Flügelaußenseiten versehene Retabel wurde 1399 auf einem der beiden Altäre im Kapitelsaal der Kartause von Champmol errichtet⁷⁵⁰. Im Zuge der Aufhebung des Klosters während der französischen Revolution wurde das Retabel in die Kirche Saint-Bénigne ausgelagert und in der Folgezeit stark in Mitleidenschaft gezogen. Um

⁷⁴⁸ Hinkey 1976, S. 5-6.

⁷⁴⁹ Bähr 1995, S. 96-99, Tabernakelabb. Nr. 16, 17.

⁷⁵⁰ Das Retabel ersetzte einen Altaraufsatz von Jean de Fenain. Prochno 2002, S. 187-188.

1827 erfolgte seine Überweisung ins städtische Museum zu Dijon⁷⁵¹. Zu jenem Zeitpunkt waren die Malereien auf den Außenseiten bereits verloren gegangen⁷⁵².

Technische Angaben⁷⁵³: Die Spannweite des Retabels beträgt 501 cm bei einer Höhe von 158 cm. Der Schrein misst 159 x 251 cm, die Flügel sind 125 cm breit, die Tiefe des Retabels beträgt 10 cm. Schrein, architektonischer Zierrat und Skulptur bestehen aus Eichenholz. Die originale Goldfassung blieb in weiten Teilen erhalten.

Beschreibung: Ein rechteckiger Schrein, verschließbar durch zwei mit Schnitzwerk bestückte Kastenflügel, zeigt unter einer hohen Zierarchitektur drei querformatige Reliefszenen. Dargestellt sind Episoden aus dem Leben einzelner Heiliger, denen Herzog Philipp von Burgund und seine Gemahlin Margarete von Male äußerst verbunden waren⁷⁵⁴. Zu sehen sind links die Enthauptung des hl. Johannes, in der Mitte die Martyrien der hl. Katharina von Alexandrien⁷⁵⁵ sowie rechts die Versuchung des hl. Antonius. Zehn Heiligenfiguren auf hohen Sockeln, eng gerahmt in Nischen der Seitenflügel, begleiten die Szenerie. Auf dem linken Flügel erscheint von links nach rechts: Benedikt, eine unbekannte Märtyrerin mit Palmzweig, ein Ritter im Drachenkampf, der als Georg, Michael bzw. Philipp gedeutet werden kann⁷⁵⁶, Apollonia und Dionysius. Auf dem rechten Flügel stehen von innen nach außen: Augustinus, Margarete, ein Diakon, eine Märtyrerin und ein zweiter, gleich dem ersten nicht identifizierbarer Diakon⁷⁵⁷. Die Figuren ordnen sich in ihrer Flächigkeit, betont durch die parallele Faltenführung der Gewänder, noch weitgehend der sie umgebenden Architektur unter. Ihre breiten, stereotypen Gesichter und steifen Posen wirken konventioneller als an den Statuetten des Kreuzigungsretabels. Die Figuren der mittleren Szenerien sind in ihren Bewegungen erstarrt und eher versatzstückartig aufgereiht.

Binnenarchitektur: Über den Reliefs und Statuetten erhebt sich eine mehrgeschossige, flach eingespannte Zierarchitektur, deren gleichförmige Abfolge von den Flügeln zur Schreinmitte hin eine rhythmische Steigerung erfährt. Während die vertikal gerichteten Einzelglieder auf den Flügeln flach aufliegen, hat sich im

⁷⁵¹ Troesch 1966, 1, S. 99.

⁷⁵² Prochno 2002, S. 188.

⁷⁵³ Vgl. AK Dijon 1951, Kat. 117. – Comblen-Sonkes 1986, S. 156 mit Aufrisszeichnung u. Prochno 2002, S. 188.

⁷⁵⁴ Dazu ausführlich Jacobs, L. 1986, S. 1-3. - Dies. 1998, S. 185 u. Prochno 2002, S. 189.

⁷⁵⁵ Zur überzeugenden Deutung der zweiten Frauenfigur in der Mittelszene als Katharina, die von einem Wächter aus dem Gefängnisturm zur Richtstätte geführt wird siehe Prochno 2002, S. 189.

⁷⁵⁶ Roggen 1934, S. 100 identifizierte ihn als Michael.

⁷⁵⁷ AK Dijon 1951, Kat. 117 u. Prochno 2002, S. 189.

Schrein das Stabwerk von der Rückwand gelöst. Eingehängt in Säulen, welche die Szenen begrenzen, schafft es Raumtiefe für die handelnden Personen. Drei gestreckte, profilierte Rundbögen überfangen die jeweilige Darstellung, die seitlichen Statuetten werden von je einem Spitzbogen mit Dreiecksgiebel bekrönt. In die Bögen eingeschriebene grazile Passformen, fleischige Krabben auf den oberen Stegen und auf Konsolen stehende, kleine Engelfigürchen zählen wie bei Baerzes Kreuzigungsretabel zum durchgängigen Formenrepertoire. Die ab zweiter Geschosshöhe aufstrebenden, hohen Maßwerkfenster sind grazil durchbrochen und erinnern in ihrer vertikalen Feingliedrigkeit an metallene Grabplatten, wie sie im ausgehenden 14. Jahrhundert im Tournaier und Brügger Raum zahlreich gefertigt wurden⁷⁵⁸. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die Vergoldung aller Einzelglieder.

Literaturauswahl: Monget 1898, 1, S. 201-211, 246. – Roggen 1934, Dijon, S. 91-106 mit Abb. - Panofsky 1958, 1, S. 78-79. - Troescher 1966, 1, S. 98-99. - W. Mersmann 1969, 149-159, Abb. 1-3. - R. Didier/J. W. Steyaert „Heilige Martyrerin mit Buch und Palme“ in: AK Köln 1978, 1, S. 58. - Hinkey 1981, S. 1-8. - Comblen-Sonkes 1986, S. 134-144 u. 156 mit Quellen u. Bibliographie. – Jacobs, L. 1986, S. 1-4, Abb. 1. - Bichler 1992, S. 23-35 mit Abb. - Bähr 1995, S. 96-99. - Jacobs 1998, insbes. S. 24-26 u. 183-187, Abb. 8 u. 9. - Didier 1999, S. 560, 564 u. 566-567. - Prochno 2002. S. 128-136, Abb. 95.

Kat. 3

Zwei Fragmente des Retabels aus Varlar, das sog. „Coesfelder Retabel“ Abb. 191

Standort: Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. E 110 WLM

Provenienz: Brügge, 1380-1390.

Vermutlich zwei Schreinfragmente des ehemaligen Retabels vom Hochaltar der 1803 aufgehobenen Praemonstratenser-Stiftskirche St. Maria zu Varlar, Kreis Coesfeld.

Technische Daten: Maße der Eichenholzkästen: 174 x 153 x 19,7 cm. Die Größe der 14, ihrer Attribute verlustig gegangenen Eichenholzfiguren beträgt ca. 45 cm⁷⁵⁹. Die originale Goldfassung an Figuren und Architekturteilen ist erhalten. Die Figuren sind bis auf die Inkarnate mit braunrotem Eipoliment überzogen und vergoldet, Bärte und Haare mattvergoldet. Die Maßwerke wechseln zwischen Matt- und Glanzver-

⁷⁵⁸ Vgl. die Grabplatte des Gillis van Namain, Brügge, Sint-Jacob, um 1370-1375, abgebildet und besprochen von J. W. Steyaert in: AK Gent 1994, Kat. 37, S. 184-186.

⁷⁵⁹ Maße aus U. Bednartz in: AK Münster 1993, S. 405; alle folgenden technischen Angaben aus Pieper 1962, S. 14 ff.

goldung. Punzierungen und Strichelungen auf der inneren Schreintrückwand erzeugen Nimben und Strahlenglorien. Die Profilierung des umlaufenden Rahmens bricht an den Innenseiten beider Kästen nach oben weisend ab, was auf das ursprüngliche Vorhandensein eines überhöhten Mittelteils schließen lässt. Die Außenkanten der Schreinteile weisen Einschnitte von breiten Scharnieren auf. Die Größe der Scharniere und die Tiefe der Bohrlöcher lassen auf ehemals vorhandene schwere Kastenflügel mit Skulpturen schließen.

Beschreibung: In jedem Kastenteil stehen in eng begrenzten Nischen sechs Apostel. Sie werden an den Außenseiten flankiert von den Statuetten des hl. Augustinus (links) und dem Gründer des nach der augustinischen Regel lebenden Praemonstratenserordens Norbert von Xanten (rechts)⁷⁶⁰. Im ehemals überhöhten Mittelteil wird in Analogie zu den Heiligen- und Apostelreihen der Dijoner, Iserlohner und Dortmunder Passionsretabel eine Kreuzigungsszenerie gestanden haben. Denkbar wäre für diese Mittelpartie auch ein zweigeschossiger Aufbau mit der Fürbitte Mariens im oberen Fach und dem Kreuzestod Christi darunter⁷⁶¹. Das mächtige, zwei Drittel der Schreinhöhe einnehmende Maß- und Stabwerk über den Figurenzonen, diente der Aufbewahrung und Zurschaustellung von Reliquien. Die verloren gegangenen Flügel enthielten entweder weitere geschnitzte Heiligenfiguren oder mariologische und christologische Reliefszenen.

Die in faltenreiche Gewänder gehüllten schlanken, eleganten Apostelfiguren finden ihre engste Entsprechung in den Portalskulpturen der Liebfrauenkirche zu Überwasser in Münster⁷⁶², deren Bildhauer seine Ausbildung wohl westlich des Rheins erfuhr⁷⁶³. 1984 stellte Robert Didier die Apostelfiguren und insbesondere die gedrungenere Statuette des hl. Norbert⁷⁶⁴ in enge stilistische Beziehungen zu einem 1394 entstandenen Corneliusbild aus dem Brügger Sint-Janshospitaal⁷⁶⁵. Hypothetisch schrieb er beide Werke der Hand eines Brügger Bildhauers zu.

Binnenarchitektur: Kräftige Rahmungen, gitterartig durchbrochen von Rhomben mit Vierpassformen, strukturieren das senkrecht eingezogene Sockelbrett.

⁷⁶⁰ Jászai in: AK Münster 1982, S. 264-265, Abb. 34 u. Jászai 1990, S. 53.

⁷⁶¹ Jászai in BK Münster 1990, S. 53.

⁷⁶² Vgl. Paatz 1936, S. 54 u. Pieper 1962, S. 40.

⁷⁶³ U. Bednartz in: AK Münster, 2, 1993, S. 405, Kat. B 2. 2.

⁷⁶⁴ Jászai 1982, S. 264-265 identifizierte im Kontext zur Ausstellung „Monastisches Westfalen“ die Statuette mit Wanderstab, ohne Mitra und dem Modell der Magdeburger Liebfrauenkirche als hl. Norbert von Xanten. Jener gründete 1120 in Prémonté bei Laon den Reformorden der Prämonstratenser, als dessen wichtigstes Zentrum für die Ostmissionierung Magdeburg galt. Das Modell der Liebfrauenkirche verweist auf Norberts wichtigste Stiftung in Magdeburg. - Didier 1984, S. 29 sprach noch vom hl. Ludgerus.

⁷⁶⁵ Didier 1984, S. 28-29 u. 40, Nr. 1.

Vorkragend liegt das Standbrett der Figuren auf. Es wird überschritten von Strebepfeilern, welche die engen Figurennischen begrenzen und das darüber hoch aufragende Galeriemaßwerk abstützen. Jede der drei nach oben hin immer stärker zurückgestuften Galeriezonen setzt sich aus sieben, einander verdübelten hochformatigen Holzplatten zusammen, deren Schnittkanten stets durch vorgelagerte, in Fialen auslaufende Strebepfeiler verblendet sind. Das Maß- und Stabwerk der äußerst grazil durchbrochenen Holzplatten variiert auf den einzelnen Galerien. Die untersten Platten weisen den größten Ideenreichtum auf. Mit einer Kielbogenöffnung überfangen sie jeweils baldachinartig eine Figurennische. Die Bögen sind mit einfachen und doppelt angeordneten Schneusen, sowie in Kreisen eingeschriebenen Vierpässen gefüllt. Ihnen vorgelagert ist ein plastisch gebildeter Kielbogen, der mit aufsteigenden Krabben besetzt ist und in einer hohen Kreuzblume ausläuft. Diese wird von einem gitterartigen Schleiermaßwerk folienhaft hinterfangen, wobei zwölf schmale Lanzettöffnungen die Fläche durchbrechen. Je zwei Lanzetten tragen einen Kreis mit eingeschriebenem, liegendem Dreipass. Nach oben schließt die Holzplatte mit einer von Kreuzblumen bekrönten Balustradenzone ab, durchbrochen von spitz gestellten Quadraten mit eingeschriebenen Vierpässen. Die zweite und dritte Galeriezone greift die filigrane Ausfräsung der untersten Holzplatten wieder auf. Trotz der gleichmäßigen Durchbrechung aller Felder ergibt sich ein optischer Wechsel in der Vergitterung, hervorgerufen durch die sich von unten nach oben verringernde Anzahl von Maßwerken und der damit verbundenen wechselnden Stabzuordnung.

Einbau und Konstruktion der Maßwerke ist vergleichbar mit der Binnenarchitektur der in Brügge hergestellten Retabel von Bokel, Grönau, S. Antão da Faniqueira und Neetze (Abb. 192, 199-202, 206 u. 196). Die bis ins äußerste Detail getriebene Durchbrechung aller Holzplatten lässt auf eine serielle Herstellung der Einzelteile mit fortgeschrittener Mechanisierung in der Sägearbeit schließen.

Datierung und stilistische Zuordnung: Beide Fragmente wurden 1914 von B. Meyer erstmals wissenschaftlich katalogisiert und als zwei Teile eines Schreins mit ursprünglich erhöhter Mitte aus dem 1. Drittel des 15. Jahrhunderts bestimmt. H. von Einem datierte 1929 die Fragmente ins letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und lokalisierte sie vage nach Burgund. W. Paatz setzte 1936 die Entstehung im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts an und vermutete als Erster eine Herkunft des Retabels aus den Städten der burgundischen Niederlande. P. Pieper übernahm 1962 dessen Datierung, sprach sich aber für eine Entstehung im westfälischen Raum aus. A. von Euw plädierte 1965 für eine Entstehung in den Jahren zwischen 1425-1430 und zog

Brügge samt näherem Umfeld als Herstellungsort in Erwägung. In der Provenienz ihm folgend, datierte 1984 R. Didier die Schreine in die Zeit zwischen 1380-1390. Während sich G. Jászai und U. Bednarz in den neunziger Jahren in etwa dieser Lokalisierung anschlossen (Jászai zog auch Gent in Erwähnung), griff W. Wolf 2002 auf die These einer westfälischen, stark flandrisch geprägten Arbeit zurück.

Literaturauswahl: B. Meyer, in: BK Münster 1914, S. 64, Nr. 143 a, b, Taf. 35. – von Einem 1929, S. 57. – Paatz 1936, S. 49, 54, Taf. 3, 4. – Pieper 1962, Neudruck 1968, S. 11-40 mit zahlr. Abb. – von Euv 1965, S. 102-103, 105, 111, 127, Abb. 62. – R. Didier in: AK Brüssel 1977, S. 4. – G. Jászai in: AK Münster 1982, S. 264-265, Abb. 34 u. Farbtaf. S. 15. - Didier 1984, S. 28-29 u. 40, Nr. 1. - P. Pieper in: BK Münster 1986, S. 38. – G. Jászai: in BK Münster 1990, S. 53, Kat. 7 mit Abb. – U. Bednarz: in AK Münster 1993, 2, S. 403-405, Kat. B 2.2 mit Abb. - Wolf 2002, S. 184-188, Abb. 118-122.

Kat. 4

Bokeler Retabel

Abb. 75, 192-195

Standort: Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv. Nr. WM XXIII,16

Provenienz: Brügge, um 1415-1420.

Das Retabel stammt aus Bokel, Kreis Isenhagen und wurde 1861-1863 für das Welfenmuseum erworben.

Technische Daten: Eiche, Höhe der Schreinmitte 199 cm; Höhe der Seitenteile 142 cm; Breite 192 cm. Die an ihrer Rückseite abgeflachten Figuren sind ca. 44 cm groß. Ihre Attribute und mehrere Hände gingen verloren, ebenso bis auf Reste, die ehemalige Vergoldung und Bemalung von Figuren und Schrein. Im Holz der Rückwand blieb unter einem neueren Anstrich die originale Punzierung (Quadrate, Sterne und Nimben) erhalten. Den Aussparungen des Grundmusters kann das ehemalige Einstellen der Figuren auf 7,4 cm hohen Sockeln entnommen werden. Es fehlen weiterhin die Flügel des Retabels und kleinere architektonische Elemente.

Beschreibung: In einem rechteckigen Schrein steht im überhöhten Zentrum ein Kalvarienberg mit der Frauen/Johannesgruppe und einer unbekanntem weiblichen Heiligen unter dem Kreuz. Flankiert wird die Szenerie von je drei Heiligenstatuetten, bei denen es sich von links nach rechts um Benedictus von Aniane, die hl. Katharina von Alexandrien, einen Bischof, Paulus und zwei unbekanntem weibliche Heilige handelt. Die heutige Aufstellung der Skulpturen ist nicht gesichert. Ikonographisch bedingt, wird auf der rechten Bildseite unter dem Kreuz der bekennende Hauptmann

gestanden haben⁷⁶⁶. Die an seiner Stelle platzierte weibliche Statuette gehörte wohl den mit Heiligenreihen bestückten Seitenflügeln an. Die ursprünglich höher gestellten Figuren ragten mit ihren Köpfen recht beengt bis in die Spitzbögen der Maßwerk Galerie hinauf. Diese Situation ist auch im Dijoner Kreuzigungsretabel Baerzes (Abb. 185) sowie den Schreinen von Varlar und Iserlohn (Abb. 191, 208) anzutreffen. Vergleichend mit jenen Werken, darf der Einzug von feldbegrenzenden Stützfeilern zwischen den Statuetten angenommen werden, so dass sich die eng gerahmten Einzelfiguren in ihrer Flächigkeit auch im Bokeler Retabel der sie umgebenden Architektur weitgehend untergeordnet hätten.

Der leicht gelängte Figurenstil (Abb. 75), die flach den Körpern aufliegenden Gewänder mit ihren weichen Schüsselfalten und seitlich herabfallenden Faltenkaskaden als auch die kleinen Köpfe, spitzen Kinnpartien, schmalen Nasenstege, schwermütigen Augenlieder, sowie das aus der Stirn zurückgenommene, gewellte Haar lassen eine Verschmelzung herkömmlicher Pariser Stiltraditionen mit einem um 1400-1420 in Brügge praktizierten Formengut erkennen. Vergleichbare Analogien bietet vor allem die Skulptur in den Retabeln von Neetze und Iserlohn (Abb. 32 und 20).

Binnenarchitektur: Zuunterst im Schrein befindet sich eine durchlaufende Sockelzone, deren Vorderseite aus zwei filigran mit Maßwerken durchbrochenen Holzplatten besteht. Diese zeigen eine Aneinanderreihung auf die Spitze gestellter Quadrate, gefüllt mit spitz zulaufenden Vierpässen. Die einzelnen Pässe werden in der Mitte von Rosetten zusammen gezogen.

Die Skulptur steht unter einer mehr als die Hälfte der Schreinshöhe ausfüllenden, sich in zwei Etagen erhebenden Zierarchitektur. Die erste Galerie setzt sich aus analog durchbrochenen, hochformatigen Holzplatten zusammen, die zuunterst durch profilierte, leicht gespitzte und mit grazilen Passformen versehene Bögen geöffnet werden. Darüber steigen geschlossene und mit einer Rosette gefüllte Wimperge auf, denen ursprünglich Profile mit Krabben und einer Kreuzblume auflagen. Über gefüllten Zwickelzonen erhebt sich ein filigranes Maßwerk aus genasten Lanzetten.

⁷⁶⁶ Die Aussparung des Grundmusters auf der inneren Rückwand des Schreins spricht dafür, dass sich an dieser Stelle nur eine Figur befand.

Eine abschließende Balustrade enthält Kreise mit eingeschriebenen, stehenden Vierpässen und einem aufgesetzten Kreuzblumenfries.

In der zweiten Galeriezone des Schreins sind die Holzplatten durchbrochen von hohen dreibahnigen Maßwerkfenstern mit Vierpässen im Couronnement. Deren Überbau greift die Gestaltungselemente der unteren Galerie in schlichteren Formen wieder auf. Die mit Krabben und Kreuzblume besetzten Profilstäbe sind an allen Wimpergen gut erhalten. Sie vermitteln eine Vorstellung von der ursprünglichen Profilierung der unteren Zone. Am Schaft abgetreppte Strebepfeiler, die in Fialen auslaufen, überspielen die Zusammenfügung der Holzplatten.

Im überhöhten Mittelteil des Schreins befindet sich heute ein zweigeschossiger Galerieaufbau, der bis auf kleine Details analog zu den übrigen Maßwerken gearbeitet ist. Zuunterst sind die vier Rechteckrahmen in polygonaler Brechung aneinander gereiht, so dass sie baldachinartig über der Kreuzigung hervorkragen, während die obere Galerie mit ihren doppelt übereinandergestellten Maßwerkfenstern in der Fläche verbleibt. Die untere Galerie, die zu weiten Teilen die darüber Liegende verdeckt, sitzt nicht an ihrem richtigen Standort⁷⁶⁷. Ursprünglich gehörte sie zu den ehemaligen Flügeln des Retabels oder war tiefer im Schrein verankert. Letztere Variante bedingt eine niedrigere Anbringung des Kruzifixes, wodurch die Blickrichtung des Johannes seine Entsprechung finden würde.

Konstruktion und Einzug der serienmäßig fabrizierten Maßwerke sind besonders verwandt den Binnenarchitekturen der Retabel von Neetze und S. Antão da Faniqueira (Abb. 296, 206). Doch auch die Herrichtung der unteren Maßwerk-galerien im Grönauer und Varlarer Schrein (Abb. 199, 191) bietet enge Entsprechungen.

Datierung und stilistische Zuordnung: 1936 bestimmte W. Paatz das Werk als eine einheimische Nachahmung niederländischer Werke aus der Zeit um 1430. Dagegen favorisierte G. von der Osten 1957 im Skulpturenkatalog des niedersächsischen Landesmuseums eine direkte Entstehung des Retabels in Flandern oder Brabant in der Zeit zwischen 1420-1430. Seiner Argumentation folgte 1965 A. von Euw. Er plädierte für eine Entstehung des Retabels in Brügge oder Umland zwischen 1420-1425. W. Paatz schloss sich dieser Auffassung 1967 an, R. Didier und J. W. Steyaert

⁷⁶⁷ Vgl. Gert von der Osten in BK Hannover 1957, S. 70, Kat. 58.

wiesen 1978 im Katalog zur Parlerausstellung den Schrein, zusammen mit dem Neetzer Retabel, einer von ihnen in Brügge lokalisierten Werkstatt zu.

Literaturauswahl: Paatz 1936, S. 49-51 u. S. 57, Taf. 9. - G. von der Osten in: BK Hannover 1957, S. 70, Kat. 58 mit Abb. – von Euw 1965, S. 101, 106, 111, 126, Abb. 58. – Paatz 1967, S. 39 u. Anm. 144. - R. Didier/J. W. Steyaert „Ohnmacht der Maria vom Altar aus Bokel“ in: AK Köln 1978, 1, S. 91 mit Abb. u. Didier 1984, S. 42, Nr. 13.

Kat. 5

Neetzer Retabel Abb. 32, 196-197

Standort: Neetze, Kreis Lüneburg, Niedersachsen, Evangelische Pfarrkirche

Provenienz: Schrein: Brügge, 1415-1420.

Das Retabel wurde vermutlich von Abt Ulrich von Bavelde (1384-1419/1423) für die Kapelle in Grünhagen bei Lüneburg gestiftet⁷⁶⁸. Die Flügel, Predella und Bekrönung wurden erst 1592 hinzugefügt.

Technische Daten: Die Maße des hölzernen Schreins betragen 188 cm in der Höhe bei einer Breite von 270 cm. Das gesamte Retabel ist einschließlich der hölzernen Skulptur vergoldet und bemalt (Restaurierung 19./20. Jahrhundert?), die Gemälde auf den Flügelaußenseiten sind in Grisaille gefertigt.

Beschreibung: Der rechteckige, im 16. Jahrhundert in seiner Architektur wesentlich veränderte Schreinkasten wird ehemals über einen erhöhten Auszug verfügt haben. In seinem Zentrum steht ein Kalvarienberg, der mit seinen mehrfigurigen Maria-Ohnmacht- und Söldnergruppen unter dem Kreuz, sowie den Schächern und Engeln ein narratives Formenrepertoire aufweist, wie es zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Bildhauerwerkstätten der burgundischen Niederlande gestaltet wurde. Die Kreuzigung wird von vier weiteren Passionsszenen begleitet. Links ist die Gefangennahme Christi und Kreuztragung zu sehen, auf der rechten Seite die Grablegung und Christi Auferstehung. Wahrscheinlich erstreckten sich ehemals, analog zu den Retabeln von Grönau und S. Antão da Faniqueira (Abb. 198, 206), weitere szenische Darstellungen über die Innenflügel. Heute werden jene von niederdeutschen Bibelsprüchen geziert. Die Flügelaußenseiten tragen gemalte Darstellungen der Kreuzigung Christi und der ehernen Schlange. Alle eng gerahmten

⁷⁶⁸ Meyne 1959, S. 30.

Nischen im Schrein werden von einer zweizonigen, mehr als die Hälfte der Schreinhöhe einnehmenden Zierarchitektur überfangen, ein durchlaufendes Maßwerkband unterlegt die gesamte Szenerie. Die darunter befindliche Predella im Stil der Renaissance wurde, wie das Draufgesims samt Gesprenge und Wappen, erst im 16. Jahrhundert hinzugefügt. Die leicht gelängten Skulpturen zeigen in Stil und Ikonographie enge Parallelen zu den Frauengruppen der Retabel in Bokel, Hakendover und Dortmund (Abb. 75, 76 u. 26), die Hauptmanngruppe wie auch die Szenen der Beweinung und Auferstehung lassen ikonographische Anklänge an die szenische Gestaltung im Grönauer Retabel (Abb. 197, 199 u. 204) erkennen.

Binnenarchitektur: Die unteren Seitengalerien im Schrein setzen sich aus je vier, mit Maßwerk durchbrochenen Holzplatten zusammen, von denen immer zwei eine Szene überfangen. Zuunterst werden diese Platten von leicht gespitzten Bögen geöffnet. Die darüber aufsteigenden Wimperge sind mit dicken Rosetten gefüllt, Krabben begleiten die hoch aufragenden Kreuzblumen. Hinter den Wimpergen erstreckt sich stets eine aus Lanzetten durchbrochene Zone, die wiederum von einer gerahmten, horizontal ausgerichteten Brüstung begrenzt wird. Letztere ist von Rauten mit Vierpässen durchbrochen. Zwischen den Wimpergen stehen kleine Konsolfigürchen unter fialartigen Baldachinen, die bis zur Schreindecke auslaufen. Am unteren Schnittpunkt der über den Bildraum zusammentreffenden Holzplatten hängen Schlusssteine. Die einzelnen Bildfelder werden von Pfeilern begrenzt, die scheinbar die untere Galeriezone abstützen, jedoch der flachen Maßwerkzone vorgelagert sind. Allein die rechts und links neben ihnen aufsteigenden Dienste verbleiben in der Fläche und biegen zur Profilierung der Spitzbögen um.

Die zweite Maßwerkzone ist aus räumlich entworfenen, hohen Baldachinen zusammengesetzt, deren schmale Holzplatten von Lanzetten durchstäbt sind. Durch vorgeblendete Architekturteile werden doppelstöckige Maßwerkfenster assoziiert, deren Grundelemente bereits an der unteren Galerie zu beobachten sind. Neu ist die Vertikalität, die auch nicht durch die horizontale Brechung der Maßwerkfenster aufgehoben wird.

Die drei kleinen Baldachine über der zentralen Kreuzigung zeigen zuunterst mit Passformen gefüllte Rundbögen. Die darüber liegenden Binnenfelder sind durchbrochen von einem eingeschriebenen Kreis. Krabben und Kreuzblume zieren

die Außenkanten des Giebels, darüber durchstäben Lanzetten die Fläche. Ein flaches Gesims schließt nach oben hin ab. Auf kleinen Eckkonsolen stehen Figürchen.

Am Schreinsockel zieht sich eine, aus zwei Holzplatten zusammengefügte Maßwerkleiste hin. Sie ist durchbrochen von aneinander gereihten Kreisen, gefüllt mit strudelnden Doppelschneusen.

Die Maßwerkformen des Neetzer Retabels (Abb. 196-197) zeigen in der unteren Galeriezone enge Bezüge zu den Retabeln in Lübeck und Bokel (Abb. 201-202, 193-195). Ihre Rauten gefüllte Brüstung begegnet an den Retabeln aus Varlar, S. Antão da Faniqueira und Schwäbisch Hall (Abb. 191, 206 u. 215). Die obere Maßwerk-galerie stimmt sogar bis ins Detail mit den an gleicher Stelle sitzenden Maßwerken des Bokeler Retabels (Abb. 192) überein. Allerdings lässt sich in Neetze, durch die baldachinartige Anbringung der Holzplatten, eine zunehmende Verräumlichung gegenüber den flach eingespannten Maßwerken in Bokel und Lübeck erkennen. Die Neetzer Giebelgestaltung der mittleren Baldachine, mit ihren von Kreisen durchbrochenen Binnenfeldern, leitet zum Iserlohner Retabel (Abb. 208) über, ebenso die Maßwerkleiste am Sockel des Schreins, die zugleich auf das Grönauer Retabel (Abb. 199) verweist. Auf Letzterem findet sich auch, analog zu Neetze, das wellenartig gestaltete Sockelband unter der Kreuzigung – ein Element, das sich auch am Reinoldiretabel (Abb. 7), dort allerdings unter den Apostelreihen – findet.

Datierung und stilistische Zuordnung: W. Meyne ordnete 1934 und 1959 das Retabel der Lüneburger Plastik des 15. Jahrhunderts ein und schrieb die Entstehung dem Maler Michael Snitker zu. Doch bereits M. Hasse warf 1959 die Frage nach einer niederländischen Herkunft des Retabels auf. A. von Euw beantwortete sie 1965 überzeugend mit Verweis auf ikonographische und stilistische Parallelen zu weiteren, aus den burgundischen Niederlanden exportierten Retabeln. Er setzte die Fertigung des Neetzer Schreins um 1440 an und rückte ihn in zeitliche Nähe zur Entstehung des Iserlohner Retabels. 1978 stellten R. Didier und J. W. Steyaert das Neetzer Retabel in einen Werkstattzusammenhang mit dem von ihnen nach Brügge lokalisierten Bokeler Retabel und datierten es um 1410. R. Didier revidierte dann 1984 die Entstehungszeit auf 1415-1420.

Literaturauswahl: Willi Meyne, Ein niederländischer Importaltar im Stadeschen, in: Stader Archiv, 1934, S. 66. - Meyne 1959, S. 24-33, 230-231, Nr. 25 u. Abb. 11, 13-14. – M. Hasse, Besprechung von Willi Meyne, Lüneburger Plastik des 15. Jahrhunderts, Lüneburg 1959, in: Hansische Geschichtsblätter 80, 1962, S. 126 ff. – von Euw 1965, S. 125-127, Abb. 77. – Paatz 1967, S. 39, Anm. 144. – R. Didier/J. W. Steyaert „Ohnmacht der Maria vom Altar aus Bokel“ in: AK 1978, 1, S. 91. - Didier 1984, S. 42, Nr. 12 mit Abb.

Kat. 6**Grönauer Retabel****Abb. 198-205**

Standort: St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. Nr. 1911/21, 1911/22 und 1912/28

Provenienz: Schrein und Kastenflügel: Brügge, um 1410-1420; Malereien auf den Rückseiten der Kastenflügel und ein zweites bemaltes Flügelpaar: Lübeck, um 1430. Das ehemalige Retabel des Hochaltars der Aegidienkirche in Lübeck war 1701 durch ein Barockretabel abgelöst und in eine Seitenkapelle versetzt worden. 1709 erfolgte die Übergabe von Schrein und Kastenflügel an die Kapelle des Siechenhauses in Klein-Grönau. Zuvor hatte man die Gemälde der Flügelaußenseiten und des zweiten Flügelpaars abgelöst, schwarz überstrichen und seitlich beschnitten. Sie dienten fortan im Kirchenraum als Anschreibetafeln für Kommunikanten. 1911 gelangte das Retabel zusammen mit dem wieder frei gelegten Gemälde der Marienkrönung und der Tafel des hl. Olaf und der hl. Dorothea an das St. Annen-Museum.

Technische Daten: Das große Doppelflügelretabel trägt ein kleines Flügelretabel. Darüber steht als Aufsatz ein leerer Holzkasten. Alle architektonischen Teile sind aus Eichenholz gefertigt. Die Maße des unteren Schreins betragen 149 x 300 x 18 cm, die seiner Flügel: 149 x 150 x 18 cm. Das kleine aufgesetzte Retabel beträgt im Gesamtmaß: 85 x 154 x 17 cm und der Aufsatzkasten 42 x 52 cm. Die nur als Fragmente erhaltenen ehemaligen Außenflügel sind 117 cm hoch bei wechselnder Breite von 116 / 94 cm. Gewänder und Architekturteile sind vergoldet, das Inkarnat fleischfarben gefasst. Der Grund hinter den Maßwerken an der inneren Schreintrückwand sowie die Innenfutter der Gewänder erstrahlen blau. Der Kruzifixus zählt nicht zum originalen Bestand.

Beschreibung: Der rechteckige Schrein ist einschließlich seiner Kastenflügel vollständig erhalten. Unter einer hohen Maßwerkarchitektur reihen sich gleichmäßig in Nischen gestellte Szenen der Passion Christi um einen zentralen Kalvarienberg mit der Maria-Ohnmachtgruppe links vom Kreuz und der Hauptmann-Gruppe rechts gegenüber. Der Mittelpart ist optisch durch seine Breite und durch eine erhöhte Anbringung der bekrönenden Maßwerke hervorgehoben. Das Bildprogramm setzt sich aus folgenden Passionsszenen zusammen: Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung, Christus in der Vorhölle, Himmelfahrt und Pfingsten. Die Szenerie des aufgesetzten Flügelretabels geht programmatisch der Passion Christi voran. Zu sehen ist die Geburt und Anbetung der Könige, begleitet links von der Lobpreisung der Engel. Die Rückseiten zeigen eine gemalte Verkündigung. Die Rückfront der erst in Lübeck hinzugefügten großen Flügel zierte ursprünglich eine Marienkrönung. Die zweite Ansicht war mit Lokalheiligen wie

Olaf, Dorothea, Aegidius, Margareta, Martin und Antonius vor Goldgrund bemalt. Damit umriss das Retabel-Programm die gesamte Lebens- und Leidensgeschichte Christi von der Geburt bis hin zu Erlösungstod und Auferstehung. Für den Fortbestand der zu Pfingsten gegründeten Kirche zeugt die Anwesenheit der örtlichen Heiligen. Mit der gemalten Erweiterung wurde das wohl serienmäßig in Brügge erstellte Retabel formal und ikonographisch den Interessen der Lübecker Auftraggeber vor Ort angepasst.

Die szenische Ausformung der Gruppen unter dem Kreuz verbindet das Retabel mit den Werken in Neetze, Iserlohn, Hakendover und Dortmund (Abb. 208, 83 u. 3). Äußerst enge formale und ikonographische Übereinstimmungen bieten die Passionsszenen im Retabel von S. Antão da Faniqueira (Abb. 206). Sie deuten auf Werkstattzusammenhänge hin. Stilistisch können einzelne Iserlohner Figuren (Abb. 209) angeschlossen werden, konzeptionell liegen die Neetzer Passionsszenen (Abb. 197) nah. Die noch ganz dem Stilempfinden Baerzes verbundenen Lübecker Reliefs fanden ihre stilistische Weiterentwicklung in den Reliefs des Katharinenretabels in Schwäbisch Hall (Abb. 215), die ihrerseits bereits unter dem bildprägenden Einfluss Rogier van der Weydens standen.

Binnenarchitektur: Der Gesamteindruck des Retabels wird von seiner hohen, Schrein und Flügel überspannenden Maßwerkarchitektur bestimmt. Nur das Zierwerk über der Mittelzone setzte entsprechend flandrischer Gepflogenheiten ursprünglich höher an. Sein oberer Teil wurde entfernt und zwischenzeitlich im heute leeren Aufsatz zur Schau gestellt (Abb. 198)⁷⁶⁹. Die Maßwerkgestaltung des aufgesetzten kleinen Retabels entspricht der übrigen Architektur.

Das durchlaufende Maßwerkband am Sockel von Schrein und Flügel des großen Retabels gehört zum ursprünglichen Bestand. Zusammengesetzt aus acht Holzplatten wird es gleichmäßig von Kreisen durchbrochen, abwechselnd gefüllt von Wirbelschneusen und Wappen, die Dreipässe enthalten. Entlang der inneren Seitenkanten des Schreins ziehen weitere Maßwerkbänder mit kleinen Kreisen hoch. Darin eingeschriebene Vierpässe werden durch Rosetten zusammen gezogen. Dieses

⁷⁶⁹ Vgl. Hasse in BK Lübeck 1964, S. 108.

Formdetail begegnet auch in der Sockelzone des Bokeler Retabels (Abb. 192), dort allerdings in Rauten eingefügt.

Jede der zwölf Figurennischen wird von zwei leicht gespitzten Bögen mit Wimpergen überfangen. Die Doppelarkaden stützen auf Pfosten ab, denen Strebepfeiler zur Begrenzung der einzelnen Szenen vorgelagert sind. Die Bögen zieren Fünfpässe, mit eingeschriebenen Dreipässen. Die Wimperge sind mit aufsteigenden Krabben und hoher Kreuzblume besetzt. Die geschlossenen Giebelfelder schmücken Blütenrosetten. Zwischen den Wimpergen stehen kleine Tabernakel, die analog zu den Retabeln von Dijon und Neetze (Abb. 185, 188, 196) Statuetten enthielten. Die Giebel werden von gitterartigem Stabwerk hinterfangen. Die Maßwerkplatten über der Kreuzigung sind analog gestaltet.

Zwischen erster und zweiter Galerie verläuft eine Balustrade mit Kreuzblumenfries. Die zweite Galerie führt bis zur Schreindecke hoch. Sie ist mittels einer waagrecht eingezogenen Leiste deutlich in zwei Zonen gegliedert. Im Schrein sind die unteren Felder von Lanzetten durchbrochen, darüber durchbrechen vierbahnige Maßwerkfenster die Fläche. Kreise mit Drei- und Vierpässen füllen das jeweilige Couronnement. Die Giebelzonen spiegeln exakt das Schema der unteren Galerie wieder. Auf den Flügeln ist das Formenrepertoire dahingehend reduziert, dass nur übereinandergestellte Lanzetten ohne Giebel die Fläche gliedern.

Die exakte, gitterartige Aussägung aller architektonischen Formen aus den dünnen Holzplatten lässt auf eine mechanisierte Arbeit schließen. Diese Technik und die übereinstimmende Konstruktion der Maßwerke verbinden das Retabel besonders eng mit den Werken aus Varlar, Bokel, Neetze und S. Antão da Faniqueira (Abb. 191-192, 196 u. 206).

Datierung und stilistische Zuordnung: 1920 in den Bau- und Kunstdenkmälern an das Ende des 15. Jahrhunderts datiert, ordnete Paatz 1936 das Retabel den frühen Exportretabeln aus den burgundischen Niederlanden zwischen 1410-1415 zu. Während M. Hasse 1964 diese Datierung aufgriff, plädierte im darauf folgenden Jahr A. von Euw auf Grund stilistischer Analysen für eine spätere Entstehung um 1430-1435. R. Didier zog 1984 erneut die Frühdatierung um 1410, und zwar in einem Brügger Atelier, in Erwägung. Hingegen vertraten B. Heise und H. Vogeler 1993 den späten Datierungsansatz von 1430 und sprachen allgemein von einer flandrischen Werkstatt. Die Gemälde schrieben sie einer Lübecker Werkstatt um 1430 zu.

Literaturauswahl: J. Baltzer u. F. Bruns in: BuKD Lübeck 1920, S. 480-484, Taf. 6-8. – Paatz 1936, S. 56-57. – M. Hasse in: BK Lübeck 1964, S. 94 ff. – von Euw 1965, S. 101-102, 104-107, 111, 125-126, Abb. 59-60. – Paatz 1967, S. 39, Anm. 144. – Didier 1984, S. 41, Nr. 7. – B. Heise/H. Vogeler in: BK Lübeck 1993, S. 13-15, Abb. S. 12.

Kat. 7

Passionsretabel aus der Kapelle Santo Antão da Faniqueira Abb. 206

Standort: Kapelle Santo Antão da Faniqueira, Portugal

Provenienz: Brügge, um 1420.

Das Retabel gehörte ehemals wohl zum Bestand des nahe gelegenen großen Dominikanerklosters Santa Maria da Vitória, bekannt als „Batalha“ (Die Schlacht)⁷⁷⁰. Der kastilische König Johann I. (1433 verstorben und im Kloster beigesetzt) hatte es vermutlich den Dominikanern vermacht⁷⁷¹. Es ist nicht bekannt, wie und wann das Retabel in die kleine Kapelle nach Faniqueira gelangte. Um 1657 findet es in den Erinnerungen des Bischofs von Leiria dort Erwähnung⁷⁷². 1991 wurden einige Figuren entwendet, später zum Teil von Interpol in Italien gefunden und zurückgegeben. Es folgte eine Restaurierung im Instituto José Figueiredo in Lissabon⁷⁷³.

Technische Daten: Schrein, Maßwerk und Figuren sind aus Holz gefertigt. Die Maße des Schreins betragen 118 x 290 cm. Der mittlere Auszug ragt 34 cm auf. Die Figuren wurden im 19. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgelaut und farbig gefasst. Die originale Fassung ist nur noch in Resten vorhanden. Das Maßwerk und die innere Schreinrückwand sind ölvergoldet (?). Die Flügel des Retabels und die originale Sockelzone gingen verloren, ebenso Teile der Zierarchitektur.

Beschreibung: Auf einer doppelstufigen, verschlossenen Predella erhebt sich ein rechteckiger Schrein mit erhöhter Mittelpartie. Er zeigt sechs Episoden aus der Passion Christi, eingestellt in flache Nischen unter einer zweistöckigen Zierarchitektur. Die Szenerie setzt links mit dem Verhör vor Pilatus ein. Es folgen

⁷⁷⁰ Das Kloster wurde 1388 von König Johann I. auf Grund eines Gelübdes, abgelegt auf dem nahe gelegenen Schlachtfeld Aljubarrota, errichtet. Der Bau der gotische Kirche mit königlichem Kreuzgang, Bogenhalle und nicht vollendeten Grabkapellen zog sich bis ins 16. Jahrhundert hin. Siehe Frank Tuohy/Graham Finlayson, Portugal, Breisgau 1970, S. 154.

⁷⁷¹ Nach Cadernos da Vida Heróica, Arquivo Históricas, Etnográficos, Artísticos e Literários do Concelho da Batalha, hrsg. von José Travacos Santos, Batalha 1970.

⁷⁷² Couseiro, Memórias do Bispado de Leiria, cap°66, Neudruck von Mensageiro, Leiria, 1980, S. 96. (Braga 1868¹).

⁷⁷³ Diese Angaben sowie Literaturhinweise verdanke ich Christina Osswald, Porto.

die Geißelung und Kreuztragung; rechts der Mittelnische schließen sich die Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung Christi an. Im Zentrum des Schreins wird ehemals ein mehrfiguriger Kalvarienberg oder ein Kruzifixus gestanden haben, flankiert von Schutzheiligen oder Stiftern in den schmalen Seitennischen. Affinitäten zum Parament von Narbonne im Pariser Louvre⁷⁷⁴ liegen in kompositorischer Hinsicht nahe. Stärker noch folgt die szenische Anordnung und Binnenkonzeption - mit Ausnahme der ersten Nische - dem Programm des Grönauer Retabels (Abb. 199, 203-205). Vielleicht eröffnete auch im Schrein von Faniqueira ehemals eine Dornenkrönung die narrative Bildfolge. Die heute an jener Stelle platzierte Pilatusszene könnte den mit weiteren Reliefs bestückten Flügeln angehört haben. Die weitgehend konzeptionelle Übereinstimmung in den Retabeln von Faniqueira und Grönau, die sich bis in szenische Details hinein beobachten lässt, erlaubt es, beide Werke einer Werkstatt zuzuordnen. In jener wurde eine Art serienmäßige Produktion nach einmal gefundenen Modellvorlagen betrieben. Differenzierungen im Kostüm, Größenunterschiede der Reliefs sowie die schematische Ausformung der gegenüber den Grönauer Reliefs fratzenhaft erstarrten Figurengruppen in Faniqueira, lassen auf die Fertigung durch mehrere Werkstattmitarbeiter schließen.

Binnenarchitektur: Eine doppelstöckige, die Hälfte der Schreinhöhe einnehmende Galeriezone überzieht in gleichmäßiger Reihung hochformatiger Holzplatten den gesamten Schrein. Schmale dünne Fialen begrenzen die einzelnen Bildfelder. Indem sie, die Holzplatten überschneidend, bis zur Schreindecke auslaufen, erzeugen sie eine vertikale Aufbrechung der horizontalen Ornamentfläche. Unterstützt wird das vertikale Streben durch die Verschmälerung, bei gleichzeitiger Verdoppelung der Maßwerke, in der oberen Galeriezone. In der unteren Galerie überfangen stets zwei breite Holzplatten eine Szene. Ihre Spitzbögen sind von Wimpergen mit Krabben und hoher Kreuzblume bekrönt. Die von einer Blüte durchbrochenen Giebelfelder werden durch gitterartiges Stabwerk aus grazilen Lanzetten hinterfangen. Den Galerieabschluss bildet eine Balustrade, deren Rauten Vierpässe enthalten. Die quer durchlaufende Balustrade schafft eine horizontale Verklammerung aller aufstrebenden Maßwerke.

⁷⁷⁴ Troescher 1966, Abb. 5.

In der zweiten Galeriezone stehen über jedem Bildfeld vier Maßwerkfenster, deren Lanzettbahnen Rosetten tragen. Ein giebelartiger Abschluss mit Krabben und Kreuzblume läuft zur Schreindecke aus.

Im Zentrum des Schreins übergreift ein großer Spitzbogen die Hauptnische. Er wird flankiert von zwei schmalen Bögen über den Seitennischen und räumlich hervorgehoben mittels dreier weiterer, hoch im Auszug angebrachter Bögen. Die Binnenfüllung aller Bögen mit grazilen Passformen ist, wie auch der gesamte darüber liegende Maßwerkaufbau, analog zu den Seitengalerien gestaltet.

Die technische Ausführung der einzelnen architektonischen Elemente geht besonders eng mit den Maßwerken in Bokel und Grönau (Abb. 192-195, 199-202) sowie den unteren Galerien in den Schreinen von Varlar und Neetze (Abb. 191, 196) konform. Analog zu jenen Retabeln wurden auch im Schrein von Faniqueira die feingliedrigen Grundelemente aus den Holzplatten gefräst, und die plastischen Teile wie Profile, Krabben, Fialen etc. gering variierend, davor gesetzt.

Datierung und stilistische Zuordnung: 1955 wurde das Retabel von G. de Matos Sequeira im Inventário Artístico de Portugal als Werk eines französischen oder portugiesischen Künstlers des 14. Jahrhunderts verzeichnet. Erst A. von Euw erkannte 1965 den Zusammenhang mit den Retabeln der burgundischen Niederlande und zog dessen Entstehung zwischen 1430-1435 in Erwägung. J. T. Santos erwähnte 1970 in seinen Ausführungen zum Kloster Batalha recht allgemein das Retabel, führte jedoch an, dass jenes nach gängiger Volksmeinung zur Zeit der Schlacht von Aljubarrota 1382 seitens des kastilischen Königs dem Kloster vermacht worden war. 1984 lokalisierte R. Didier das Retabel in eine Brügger Werkstatt und datierte es auf 1410.

Literaturauswahl: G. de Matos Sequeira in: Inventário Artístico de Portugal 1955, S. 37-38, Taf. 134. - von Euw 1965, S. 102, 104-107, 111, Abb. 61.- Cadernos da Vida Heróica, Arquivo Históricos, Etnográficos, Artísticos e Literários do Concelho da Batalha, hrsg. von José Travacos Santos, Batalha, 1970, S. 36 mit Abb. – Didier 1984, S. 41, Nr. 8.

Kat. 8**Iserlohner Retabel****Abb. 207-209**

Standort: Iserlohn, Ev. Marienkirche (Oberste Stadtkirche), Retabel auf dem Hochaltar. Acht Tafelgemälde der ehemaligen Flügelrückseiten sind im Chor der Kirche in Verbindung mit dem Chorgestühl angebracht. Zwei Tafeln mit der Marienkrönung befinden sich im Westfälischen Landesmuseum Münster, Inv.-Nr. 1403 LM.

Provenienz: Schrein u. geschnitzte Innenflügel: Brügge, 1420-1430; Tafelgemälde: unbekannter Meister in der Nachfolge des Robert Campin, 1440-1445.

Zwei Tafelgemälde mit der Marienkrönung wurden 1900 von der Ev. Kirchengemeinde Iserlohn verkauft. 1939 gelangten sie über den Berliner Kunsthandel in den Privatbesitz von Fritz Thomée in Altena. Aus dem Besitz der Nachkommen wurden sie 1976 ins Westfälische Landesmuseum Münster übernommen⁷⁷⁵.

Technische Daten: Das Aufmaß des hölzernen Schreins beträgt 142 cm in der Höhe und 293 cm in der Breite bei einer Auszugshöhe von 62 cm. Die Flügel sind 145 cm breit. Die acht Gemäldetafeln der großen Flügel messen 61 x 62/63 cm. Die Gemäldetafeln vom Auszug messen 46 x 25 cm. Die Holzskulpturen variieren zwischen 40-45 cm. Sie sind wie Schrein und Maßwerk vergoldet, wobei es sich vermutlich um eine Ölvergoldung aus dem 19. Jahrhundert handelt. Die Tafeln der ehemaligen Flügelrückseiten sind aus parkettiertem Eichenholz. Sie wurden wohl in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei ihrer Ablösung von den Flügelrückseiten und ihrer Einpassung in die neuen Einzelrahmen beschnitten.

Beschreibung: Das rechteckige Retabel mit überhöhtem Mittelteil wurde im 19. Jahrhundert auf eine neue, von Maßwerk durchbrochene Predella versetzt und erhielt eine Schrein und Kastenflügel verbindende Rahmung mit neogotischem Rankenaufsatz. Im Zentrum des Schreins steht ein kleiner Kalvarienberg mit dreifiguriger Maria-Ohnmachtgruppe auf der linken Bildseite und der Gruppe des bekennenden Hauptmanns rechts gegenüber. Flankiert wird die Szenerie durch die zwölf Apostel und sechs weitere Heilige, deren Aufstellung sich bis auf die Kastenflügel erstreckt. Die Figuren stehen erhöht auf eingezogenen Sockelzonen und sind analog zu den Retabeln aus Dijon, Varlar und ehemals Bokel eng gerahmt (Abb. 185, 188, 191-192). Unter Schrein und Flügel zieht sich ein gleichgestaltetes Maßwerkband entlang. Die Außenflügel des Retabels zeigten ursprünglich zehn Bilder des Marienlebens. Der von links nach rechts in zwei Zonen übereinander verlaufende Zyklus umfasste nachfolgende Szenen: Verkündigung, Anbetung des

⁷⁷⁵ Pieper in: BK Münster 1986, S. 205.

Kindes, Beschneidung Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Darbringung im Tempel, Betlehemitischer Kindermord, Flucht nach Ägypten, Marientod und über zwei Tafeln die Krönung Mariens.

Stilistisch stehen die Statuetten in ihrer Körperrfassung und Faltenbildung in der Nachfolge von Baerzes Retabelskulptur der Dijoner Altaraufsätze (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Abb. 185-190), allerdings in steifer, formelhaft erstarrter Form. Engste typenmäßige Verwandtschaft zeigt sich zu den schmaleren Figuren des Varlarer und Bokeler Retabels (Abb. 191-192). Die flachen, etwas ausdruckslosen Gesichter können zugleich mit den Gesichtstypen aus dem Grönauer Retabel (Abb. 33, 203-205) in Verbindung gebracht werden. Darüber hinaus besteht eine formale Beziehung der Maria-Ohnmachtgruppe (Abb. 209) zu der gleichnamigen Szene auf dem zwischen 1400/1415 gemalten Retabel der Brügger Kathedrale St. Salvator, heute im Groeningemuseum (Abb. 158)⁷⁷⁶.

Die Gemäldetafeln reflektieren in so enger, stilistischer Prägung zahlreiche Kompositionsdetails der von Robert Campin in den dreißiger/vierziger Jahren geschaffenen Werl- und Merode-Retabel (Madrid, Museo del Prado und New York, Metrop. Mus. of Art, Cloisters Coll.), dass die Niederlassung der Malerwerkstatt durchaus im Umfeld jenes Tournaier Meisters denkbar ist⁷⁷⁷.

Binnenarchitektur: Die gesamte Figurenzone überspannt ein weitgehend in der Fläche verbleibender zweistöckiger Maßwerkaufbau. Jede Figurennische wird von einem gestreckten Rundbogen mit eingeschriebenem Fünfpass überfangen, wobei die einzelnen Pässe nochmals Dreipassformen enthalten. Darüber schwingt ein vorgeblendeter Kielbogen auf, besetzt mit aufsteigenden Krabben und einer hohen Kreuzblume. Der Kielbogen ruht auf eingestellten Pfosten, denen abgetreppte Pfeiler mit hohen Fialen vorgelagert sind. Das zwischen Rund- und Kielbogen liegende Feld ist geöffnet. Es zeigt einen großen Kreis, gefüllt mit Wirbelschneusen sowie beidseitig davon aufsteigende und fallende Fischblasen. Hinter der Kreuzblume wird jede Holzplatte von einem feingliedrigen Stabwerk durchbrochen, dessen Lanzetten vierbahnige Maßwerkfenster assoziieren. Ein durchlaufender Kreuzblumenfries

⁷⁷⁶ Darauf machte bereits W. Paatz 1936, S. 55 aufmerksam.

⁷⁷⁷ Vgl. von Euw 1965, S. 108-110. - Abb. der Retabel in: Kemperdick 1999, S. 34, Nr. 31 u. Kindlers Malerei Lexikon, 4, 1976, S. 134.

schließt die unterste Galerie ab. Darüber erhebt sich eine zweite, aus Baldachinen zusammengefügte Zone, deren Binnenformen das architektonische Repertoire der unteren Galerie aufgreifen.

Im Zentrum des Schreins ist das dreizonige, in den Raum ausgreifende Zierwerk erhöht im Auszug angebracht. Wieder finden sich die von Maßwerk durchbrochenen und zusammengefügte Holzplatten, deren rundbogige Öffnungen hier von Spitzbögen überfangen werden. Das jeweilige Zwischenfeld ist mit Kreisen oder Wappen geöffnet. Die Giebelfelder der Wimperge bleiben hingegen verschlossen. Die obere Galeriezone setzt sich aus sechs hochformatigen Maßwerkfenstern zusammen, deren Lanzetten Kreise mit Vierpässen tragen. Den Abschluss bilden kleine, von einfachem Stabwerk durchbrochene Rechteckplatten.

Unter Schrein und Flügel verläuft ein Maßwerkband, angefüllt mit großen Kreisen, in denen die Schwänze radial geordneter Fischblasen Tropfen mit Dreipässen umschließen. Die schmalen, vertikal verlaufenden Sockelbretter unter den Figuren werden pro Nische von drei Kreisen durchbrochen und die darin eingeschriebenen Vierpässe in der Mitte von einer Rosette zusammengezogen. Nischen begrenzende Strebpfeiler sind diesen Sockelbrettern vorgelagert und in der Bodenplatte des Schreins verzapft. Diese Sockelkonstruktion, in Verbindung mit den vorgelagerten Pfeilern, entspricht der technischen Anlage des Varlarer Retabels (Abb. 191), die Binnenfüllung der kleinen Nischensockel führt zur Bokeler Sockelleiste (Abb. 192). Alle weiteren architektonischen Elemente entsprechen dem gängigen Repertoire der Brügger Ornamentschneider und sind in differenzierter Form in allen überlieferten Brügger Retabeln aus dem 1. Drittel des 15. Jahrhunderts anzutreffen.

Datierung und stilistische Zuordnung: A. Ludorff führte 1900 das Retabel in die Literatur ein und datierte es ins 15. Jahrhundert. 1923 sprach sich H. Beenken für eine Entstehung um 1420 in Westfalen aus. W. Paatz erkannte 1936 die Zugehörigkeit zur Kunst der burgundischen Niederlande. Er schloss das Werk eng dem Varlarer Retabel an und datierte auf 1400. A. von Euw, der ihm in der Zuschreibung folgte, sah das Retabel mit seinen kielbogenförmigen Maßwerkformen erst zwischen 1440-1445 entstanden. Didier lokalisierte 1984 das Retabel in eine Brügger Werkstatt zwischen 1410-1420. Die Tafelgemälde werden allgemein in die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert. R. Nissen (1937) und P. Pieper (1952 sowie 1986) plädierten für eine westfälische Arbeit aus dem Umkreis Johann Koerbeckes. A. von Euw sah die Tafeln von einem in Nachfolge des Robert Campin stehenden Malers in den burgundischen Niederlanden gearbeitet.

Literaturauswahl: Ludorff in: BuKD Iserlohn 1900, S. 41, Taf. 14-20. – Beenken 1923, S. 13, Taf. 42. - Paatz 1936, S. 49 ff., 55 u. Taf. 4, 8, 11. – Nissen 1937, S. 111. – P. Pieper in: AK Münster 1952, S. 101-104, Taf. 32-34.- von Euw 1965, S. 103-111, 127, Abb. 63-65. – Paatz 1967, S. 39-40, Anm. 144, Abb. 29. – Kirchhoff, Margret, Die Marien Tafeln der Obersten Stadtkirche in Iserlohn, Iserlohn 1967, Abb. aller Gemälde. - Didier 1984, S. 42, Nr. 11. –P. Pieper in: BK Münster 1986, S. 205-208 mit Abb. aller Gemälde.

Kat. 9

Hakendover Retabel (Drie-Maagdenretabel) Abb. 83-88, 210-211

Standort: Hakendover bei Tienen, Belgien, Kerk van de Goddelijke Zaligmaker, Retabel auf dem Hochaltar.

1785 wurde das Retabel aus dem Chor in das nördliche Querhaus versetzt. Erst im Anschluss an die Restaurierung von 1922 fand es auf einer neu gefertigten steinernen Predella wieder Aufstellung auf dem Hochaltar.

Provenienz: Brügge? / Brüssel?, um 1410 und 1430-1440

Technische Daten: Der Schrein besteht aus Eiche, die Skulptur aus Nussbaum. Im geöffneten Zustand 200 x 625 cm⁷⁷⁸. Die Höhe der Einzelfiguren und Reliefs beträgt zwischen 37-48 cm. Der Retabelkasten stammt aus dem 16. Jahrhundert, die Gemälde der Flügelaußenseiten aus dem 17. Jahrhundert⁷⁷⁹. Vom Originalbestand der Skulptur blieb höchstens ein Drittel erhalten. Die meisten Figuren und Reliefs wurden während zwei Restaurierungen in den Jahren 1853-1855 und 1919-1922 ergänzt oder überschritten, die Goldfassung abgenommen und weite Teile des Maßwerks erneuert. 1978 fielen 23 der 40 Skulpturen und Reliefs einem Raub zum Opfer. Die verloren gegangenen Stücke wurden in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts nach alten Gipsabgüssen von 1880 kopiert und in das Retabel eingestellt⁷⁸⁰. 1991 erfolgte die Rückgabe von drei Reliefs. Nach deren Restaurierung in der Holzwerkstatt des Koninklijke Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK/IRPA) gelangten sie 2003 zurück an ihren Ursprungsort⁷⁸¹.

Beschreibung: In einem rechteckigen Schrein mit geradem, oberem Abschluss und schweren Kastenflügeln, stehen in zwei quer laufenden Registern Figuren und Gruppen unter hohen Zierarchitekturen. Im Zentrum der oberen Etage befindet sich

⁷⁷⁸ Maere gab die Maße von 195 x 590 cm an.

⁷⁷⁹ van Eeckhoudt 1995, S. 15.

⁷⁸⁰ Genauere Angaben zu den Restaurierungsphasen und dem Raub von 1978 S. 74-75.

⁷⁸¹ Es handelt sich um folgende Szenen: Gebet der drei Jungfrauen mit der Bitte um Vergebung ihrer Sünden und Zuweisung eines Bauplatzes, die Bestimmung des endgültigen Bauplatzes am „Heckdorn“ durch einen Engel in Vogelgestalt, der dritte Kirchenbau durch dreizehn Arbeiter. Vgl. dazu: <http://www.kikirpa.be/> letzter Zugriff 20.05.2003.

die Darstellung Gottvaters als Salvator mundi, umgeben von den paarweise in Nischen geordneten Aposteln. Auf den Innenflügeln ist das Figurenprogramm durch sechs männliche Heilige links (Benedikt, Antonius, Gillis, Denis v. Paris, Laurenz und Johannes der Täufer)⁷⁸² und sechs weibliche Heilige rechts (Maria Magdalena, Agnes, Apollonia, Barbara, Katharina und Gertrud) erweitert. Im unteren Teil des Retabels wird über einem durchlaufenden Sockelband in zwölf Szenen der legendären Kirchengründung durch drei Jungfrauen gedacht. Der zentralen Nische ist ein Kalvarienberg mit Maria und Johannes sowie der Gruppe des bekennenden Hauptmanns eingestellt. Aus der Legende gelangten von links nach rechts folgende Szenen zur Darstellung: die drei Stifterinnen, der erste Kirchenbau am Heugrundstück, der nächtliche Abriss durch die Engel, der zweite Kirchenbau am Steinberg, der erneute Abriss durch die Engel, das Gebet der drei Jungfrauen mit der Bitte um Vergebung ihrer Sünden und Zuweisung eines Bauplatzes, die Bestimmung des endgültigen Bauplatzes am „Heckdorn“ durch einen Engel in Rabengestalt, die Ausgrabung des „Heckdorn“, der dritte Kirchenbau durch dreizehn Arbeiter, die Lohnauszahlung an zwölf Arbeiter, die Kirchweihe durch zwei Bischöfe und der Empfang der Pilger durch den Salvator in der Nacht zum „Dreizehnmal“. Die Flügelaußenseiten (Abb. 211) zieren Gemälde des 17. Jahrhunderts. Linker Hand erscheint der Abstieg Christi ins Totenreich zusammen mit einer Pietá, rechts ist die Auferstehung Christi gezeigt.

Zwischen fünf bis sieben Bildschnitzer sollen an der Ausführung der Skulpturen beteiligt gewesen sein. Eingedenk der Tatsache, dass der geringe Originalbestand nur eingeschränkte stilistische Aussagen ermöglicht, können die Statuetten am ehesten mit Strömungen der Pariser Kunst in Verbindung gebracht werden. Vor allem die Werke des Bildhauers André Beauneveu könnten Anregungen geliefert haben. Dessen steinerner Prophet A der ehemaligen Sainte-Chapelle des burgundischen Herzogs Jean de Berry in Bourges (Bourges, Musée Jacques Coeur, Abb. 72)⁷⁸³ spiegelt sich ebenso in der Pose und Gewandstruktur einiger Hakendover Apostel wieder, wie die Physiognomie, Haar- und Bartformung des der Werkstatt Beauneveus zugeschriebenen Apostelkopfs aus Mehun-sur-Yèvre (Paris, Musée du Louvre)⁷⁸⁴. In der Lösung der Hakendover Statuetten vom Bildhintergrund und deren

⁷⁸² Die Aufzählung erfolgt von links nach rechts.

⁷⁸³ Troescher 1940, 1, S. 26, Abb. 12-16. – R. Palm „Propheten“, in: AK Köln 1978, 1, S. 55 mit Abb.

⁷⁸⁴ R. Didier „Apostelkopf aus Mehun-sur-Yèvre“, in: AK Köln 1978, 1, S. 53-55 mit Abb.

zunehmender Plastizität kommt eine maasländischen Komponente hinzu, die sich im Vergleich der sitzenden Gottvaterfigur mit dem Christus der Marienkrönung aus Sint-Jacques in Lüttich⁷⁸⁵ offenbart. Die engsten Bezüge zeigt jedoch die spätestens um 1410 in Nischen aufgestellte Triforiumskulptur aus dem Chor der belgischen Kirche Sint Martin in Halle⁷⁸⁶ sowie der hölzerne Apostelzyklus der Dortmunder Reinoldikirche. In Abhängigkeit von der überlebensgroßen Steinskulptur, vielleicht in gemeinsamer Werkstatt mit den Dortmunder Figuren, könnte der Apostel- und Heiligenzyklus gegen 1410 entstanden sein. Deutlich davon unterschieden ist die stilistische Ausformung der Hakendover Reliefs. Die weitgehend in der Fläche verbliebenen Figurengruppen zeichnen sich durch eine kräftigere Formensprache und größere Ursprünglichkeit aus. Ihre Entstehung scheint die schriftliche Fixierung der Gründungslegende im Jahr 1432 vorauszusetzen und stand eventuell im Zusammenhang mit dem Neubau des Chorhauses. In der Forschung gab die stilistische Differenzierung der Statuetten und Reliefs wiederholt Anlass zu kontroversen Datierungsdiskussionen. Möglicherweise liegt in der von Luc van Eeckhoudt 1994 vorgeschlagenen Variante, das erst im 16. Jahrhundert zwei eigenständige Zyklen aus unterschiedlichen Retabeln in dem neuen Gehäuse zusammengestellt wurden, die Lösung dieses Problems.

Binnenarchitektur: Das architektonische Zierwerk des Hakendover Maßwerks resultiert zu großen Teilen aus einer seriellen Fertigung des 19. Jahrhunderts, die in Anlehnung an noch vorhandene Originalstücke die verloren gegangenen Kompartimente ergänzt. Dabei wurde geschickt auf das gängige Formen- und Gestaltungsrepertoire erhaltener Brügger und Brüsseler Schreine aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zurückgegriffen. So bekrönen auch hier Spitzbögen mit aufragenden Wimpergen, besetzt von Krabben und Kreuzblumen, die einzelnen Nischen. Die dahinter aufragenden, dünnen Holzplatten sind gitterartig mit Maß- und Stabwerk in gotischer Kathedralfensterform durchsägt. Der Einbau der einzelnen architektonischen Grundelemente zeigt jedoch eine räumlichere Variante, als die Aneinanderreihung der flach gehaltenen Maßwerkplatten anderer zeitgenössischer Retabel. Während auf den Flügeln die Baldachinarchitekturen im Vordergrund in einer Ebene verbleiben, stoßen sie im Schrein spitzwinklig aneinandergereiht in den Raum hervor und erfahren ihre letzte Steigerung in der Zusammenfügung zu

⁷⁸⁵ Abb. in: AK Gent 1994, S. 142.

⁷⁸⁶ Zur stilistischen Beschreibung der Hakendover Skulptur siehe S. 73-74.

polygonalen Baldachinen über den Hauptszenen im Zentrum. Trotz dieser entstandenen Räumlichkeit bleiben alle Figuren und Reliefs eng in ihren Nischen durch bündelartige Pfeiler gerahmt und können sich nur bedingt unter der schwergewichtigen Architektur entfalten.

Datierung und stilistische Zuordnung: Während die ältere Forschung mit J. Rousseau (1877) und J. Destrée (1894) die Entstehung des Retabels in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts verwies und 1920 sich R. Maere für eine Fertigung der Skulptur um 1400 aussprach, setzte D. Roggen in seinen Ausführungen von 1934 die Niederschrift der Gründungslegende der Kirche von Hakendover um 1432 voraus. Diese Spätdatierung wurde in der Forschung heftig umstritten. Während I. Geisler 1956 auf die enge stilistische Verwandtschaft zu den 1410 fertig gestellten Triforiumfiguren im Chor der Martinkirche in Halle aufmerksam machte und zu Recht für eine Entstehung im 1. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts plädierte, vertraten I. Achter 1964 und im Jahr darauf A. von Euw in Anlehnung an Roggen die Spätdatierung um 1450. J. W. Steyaert, der im Rahmen seiner Dissertation zur Skulptur der Haller Kirche das Œuvre des Meisters des Hakendover Retabels zusammenstellte, setzte an Hand stilistischer Kriterien die Entstehung des Retabels in die Jahre zwischen 1400-1404 und ließ bis 1410 die Ausführung der steinernen Triforiumsapostel in der Haller Martinskirche und um 1410 das Passionsretabel der Dortmunder Kirche St. Reinoldi durch die gleiche Werkstatt folgen. 1978 und 1994 wurde diese Auffassung von J. Steyert und R. Didier weitgehend festgeschrieben, jedoch 1998 durch Ch. Bodiaux in berechtigte Zweifel gezogen. 1994 plädierte L. van Eeckhoudt in Anlehnung an Maere für die frühe Entstehung des Retabels um 1400. Er verwies zugleich auf die Möglichkeit der ehemaligen Existenz zweier Retabel. Im März 2005 ging A. Fischer in seiner Magisterarbeit zum Hakendover Retabel auf deutliche Distanz zu Steyaerts These und sprach sich für eine Entstehung der Retabel von Hakendover und Dortmund in verschiedenen Werkstätten aus.

Literaturauswahl: Rousseau, J., La sculpture flamande et wallone du XI^e au XIX^e siècle, in: Bulletin de la Commission royales d'art et archéologie de Belgique, 16, 1877, S. 27-28. – J. Destrée, Étude sur la sculpture Brabançonne au Moyen-Age, in: Annales de la Société d'Archeologie de Bruxelles, 8, Brüssel 1894. – R. Maere, Le retable d'Haekendover, in: Annales de l'academie royale d'archéologie de Belgique, LXVIII, 6^e série, XVIII, 1920, S. 70-97. – Roggen 1934, Hakendover, 1, S. 108-121 mit Abb. – Geisler 1956, S. 146, 148 mit Detailabb. – Achter 1960, S. 214-215, 218, Abb. 205. – von Euw 1965, S. 111-113, Abb. 66. – Marijnissen/Liefferinge 1967, S. 79-89 mit Abb. – Steyaert 1974, S. 111–118 mit Abb. – R. Didier/J. W. Steyaert „Altar von Hakendover“ in: AK Köln 1978, 1, S. 89-99 mit Abb. – J. W. Steyaert in: AK Gent 1994, S. 68-70 u. Kat. 21 mit Abb. – Bodiaux 1998, S. 89-103. – van Eeckhoudt 1995 mit zahlreichen Abb. u. Bibliographie. – Jacobs 1998, insbes. S. 14, 24, 41, 117, 138, Abb. 12. – Fischer 2005.

Kat. 10**Rheinberger Retabel****Abb. 80, 212-214**

Standort: Rheinberg bei Xanten, Niederrhein, Katholische Pfarrkirche

Die zwei erhaltenen Schreinfragmente sind als untere Partien im heutigen Hochaltarretabel verbaut; die elf Tafelbilder der ehemaligen Flügel sind an den Pfeilern des Chorumgangs aufgestellt.

Provenienz: Schrein: Brüssel, um 1435-1440; Gemälde der Flügel: Westfalen oder Brüssel, um 1440.

Es handelt sich möglicherweise um den Altaraufsatz des 1410 an Maria und die 12 Apostel geweihten Hochaltars der ehemals vor den Toren Rheinbergs gelegenen Zisterzienserabtei Kamp⁷⁸⁷.

Technische Daten: Jeder Eichenholzkasten ist 145 cm hoch und 158 cm breit. Die ursprüngliche Gesamtbreite des geschlossenen Retabels betrug ca. 315 cm und ca. 630 cm im geöffneten Zustand⁷⁸⁸. Die vollplastischen Figuren sind aus Nussbaumholz geschnitzt. Ihre Höhe beträgt 45-48 cm. Die Köpfe Christi und des 5. Apostels von links wurden im 19. Jahrhundert erneuert, ebenso alle nicht fest verbundenen Attribute. An den Figuren blieb die ehemalige Vergoldung erhalten. Die Zierarchitektur trägt über Resten der alten Fassung eine Ölvergoldung des 19. Jahrhunderts. Die im gleichen Jahrhundert erneuerte innere Schreinrückwand wurde 1957-1958 ölvergoldet.

Die acht auf Eichenholz gemalten Tafeln der ehemaligen Innenflügel sind jeweils 66 cm hoch und 63 cm breit. Die Maße der drei hochformatigen, vordem die Flügelaußen-seiten schmückenden Tafeln betragen 129 x 66 x cm. Eine vierte Tafel ging verloren. Die gemusterten Bildhintergründe sind nur in den Szenen der Kreuzigung und Grablegung original, die übrigen wurden im 19. Jahrhundert beigelegt.

Beschreibung: Das heutige Retabel auf dem Hochaltar ist das Resultat einer Restaurierung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dabei wurden die Fragmente eines Brüsseler Apostelretabels von 1435-1440 und eines um 1520 entstandenen Antwerpener Passionsretabels in einem neogotischen Gehäuse zu einem neuen Altaraufsatz vereinigt. Interessant im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind die zwei unteren, aus Brüssel stammenden Schreinhälften, die mit elf überlieferten Tafelgemälden ehemals ein Flügelretabel bildeten. Die Gliederung jener Schreine wird durch eine zweigeschossige, hohe Maßwerkarchitektur bestimmt, unter welcher jeweils sechs Apostel stehen. In deren Mitte thronen Gottvater und Christus auf vorspringenden, die untere Maßwerkleiste überschneidenden polygonalen Sockeln, bekrönt unter

⁷⁸⁷ Vgl. Achter 1960, S. 256-258.

⁷⁸⁸ Diese Werte sind dem ergänzenden Nachtrag von I. Achter aus dem Jahr 1967, S. 91 entnommen.

weit in den Raum ausgreifenden Baldachinen. Untersuchungen ergaben, dass Sockel wie Baldachine, die ein Verschließen des Retabels verhindert hätten, aus dem 19. Jahrhundert stammen⁷⁸⁹. Ursprünglich befanden sich alle 14 Figuren in einem Schrein mit durchlaufender Maßwerkzone am Sockel und gleichmäßig über den Nischen aufgereihten Zierarchitekturen. In der breiteren, mittleren Nische wird Christus links neben Gottvater als Bestandteil einer Trinität gesessen haben. Dieser Schrein war von bemalten Flügeln verschlossen, deren Innenseiten acht Szenen der Passion zeigten. Die Bildfolge verlief auf jedem Flügel von links oben nach rechts unten. Sie begann mit dem Einzug in Jerusalem, Verrat Christi, Christus vor Pilatus und der Geißelung auf der linken Seite und setzte sich mit der Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung auf dem rechten Flügel fort. Auf den Rückseiten thronten monumental vor ornamentierten Hintergründen die Mitglieder der heiligen Familie Joachim, Joseph (verloren), Maria und Anna.

Stilistisch lassen sich die etwas schwerfälligen, kräftigen Skulpturen zwischen die 1409 errichteten steinernen Apostel vom Chortriforium (Abb. 77-79)⁷⁹⁰ und dem 1446 in Messing gegossenen Apostelzyklus des Taufbeckens aus der Kirche St. Martin in Halle einordnen⁷⁹¹. Sie werden in einer Brüsseler Werkstatt um 1430-1440 entstanden sein. Die Tafelbilder fertigte ein dem Umkreis des Warendorfer Meisters entstammender Künstler, der über genaue Kenntnisse der Brüsseler Malerei verfügte. Dafür zeugt sein kopierender Figurenstil und die Entlehnung kompositioneller Details aus dem Werk des Robert Campin⁷⁹².

Binnenarchitektur: Die weit über die Hälfte der Schreinhöhe einnehmende, aufgetürmte Zierarchitektur wird durch drei Zäsuren in ihrer Vertikalität gebrochen und formal auf horizontaler Ebene zusammengeschlossen. Zuunterst übernimmt diese Funktion ein von Maßwerk durchbrochenes Sockelband, dessen Ornamentik ins Spitzoval gezogenen Kreise zeigt. Jene werden aus gegenläufigen Ranken gebildet, die einander tangieren und mit Fischblasen gefüllt sind. Darüber steht die Skulptur auf einer fast unbeschränkt verlaufenden Raumbühne. Kleine, frei gesetzte

⁷⁸⁹ Vgl. Marijnissen/van Liefferinge 1967, S. 77-79 mit Entwurfsskizze S. 78 und Achter 1967, S. 89-91.

⁷⁹⁰ Vgl. S. 65-69.

⁷⁹¹ Zum Taufbecken vgl. Hamann 1923, S. 240 ff. – Achter 1960, S. 233-236, Abb. 232, 234-235, 237. – von Euw 1965, S. 121.

⁷⁹² Siehe dazu Achter 1964, S. 239 ff. mit zahlreichen Abb.

Pfeiler binden weder die Einzelfiguren fest in der Fläche ein, noch sind sie in der Lage, das sich darüber erhebende, hohe Maßwerk zu tragen. Dessen zwei Geschosse werden wiederum deutlich durch ein kräftiges Horizontalgesims voneinander geschieden. Die erste Maßwerkzone ist aus übereck aneinandergereihten Holzplatten (zwei pro Nische) gebildet. Das feingliedrige Stabwerk ist ausgesägt und mit architektonischen Elementen überblendet. Unter durchbrochenen Wimpergen öffnen Spitzbögen die hochformatigen Platten. Aufsteigende Krabben und hohe Kreuzblumen zieren die aufgelegten Profile. Hinter den Wimpergen durchbrechen Lanzetten die Fläche, in den darüber liegenden Balustradenzonen füllen auf die Spitze gestellte Vierpässe Rauten aus. Die sich über dem Gesims erhebende zweite Maßwerk Galerie ist räumlich zurückgestuft und aus kleinteiligeren Kompartimenten gebildet. Die auch hier an der Vorderkante zusammenstoßenden, schmaleren Holzplatten sind vor eine durchlaufende Fensterwand mit gleicher Ornamentik gesetzt. Zuerst erscheinen doppelstöckige Lanzetten, darüber erheben sich große Maßwerkfenster mit Fischblasen im Couronnement. Ein Draufgesims schließt zur inneren Schreindecke hin ab. Alle Zusammenschlüsse der einzelnen Holzplatten sind durch Fialen verblendet oder mit hängenden Schlusssteinen verziert. In den zentralen Partien über Christus und Gottvater wurde das gleiche Formenrepertoire aufgegriffen.

Die Fräsungen der unteren Holzplatten sind an allen Brügger Retabeln aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachten. Stärkste formale Bezüge zeigt der architektonische Zierrat am gemalten Lettnerretabel aus dem Sakramentstriptychon des Rogier van der Weyden (Abb. 231). Die Aneinanderreihung der übereck gestellten Holzplatten verbindet mit dem Retabel von Hakendover (Abb. 210), obgleich Letzteres seine Figuren altertümlicher in der Fläche rahmt. Die Freistellung der Figur bei zunehmender Verräumlichung der Maßwerke sowie die im Ornament fast übereinstimmende untere Maßwerkleiste schlägt die Verbindung zum Dortmunder Kapellenschrein (Abb. 7). In der Mitte des 15. Jahrhunderts begegnet die eigenwillige Füllung des Maßwerkbands mit einander tangierenden Wellenranken, wie auch das bekannte Formengut der unteren Maßwerk Galerie – hier wieder flach montiert über freigestellten Szenen - am Passionsretabel in Schwäbisch Hall und dem Pietà- und Apostelretabel in Pamplona (Abb. 215, 224-226).

Datierung und stilistische Zuordnung: 1941 bestimmte M. Hasse die „niederländische“ Herkunft des Rheinberger Retabels. Achter, die 1960 dem Retabel eine noch immer beachtenswerte Monographie widmete, datierte ihn nach eingehenden stilistischen und architektonischen Untersuchungen in die Jahre um 1435-1440 und zog für seine Entstehung Brüssel in Erwägung. Die Tafelbilder führte sie auf einen in Brüssel tätigen westfälischen Maler zurück, der möglicherweise auch als Fassmaler am Schrein arbeitete. A. von Euw betonte die stilistische Nähe der kompakten Figuren zum Taufbecken in der Kirche St. Martin von Halle und datierte auf 1445, die Tafelgemälde schrieb er einem westfälischen Maler zu, der nach niederländischen Quellen arbeitete. Paatz übernahm 1967 ohne Kommentar diesen Datierungsansatz. Die Untersuchungen von R. Marijnissen u. H. van Liefferinge 1976 sowie der gleichzeitig erschienene Kommentar von I. Achter dienten Rekonstruktionsfragen und führten zu keiner neuen Datierung oder Zuordnung.

Literaturauswahl: Hasse 1941, S. 40-41 u. Anm. 52. – Achter 1960, S. 206-258 mit Abb. – von Euw 1965, S. 121-123, 125, Abb. 75. – Paatz 1967, S. 39, Anm. 144. – Marijnissen/Van Liefferinge 1967, S. 77-79 mit Abb. – Achter 1967, S. 89-91. – Jacobs 1998, S. 42, 133.

Kat. 11

Passionsretabel, Schwäbisch Hall, St. Katharina Abb. 215

Standort: Schwäbisch Hall, Katharinenkirche, Retabel auf dem Hochaltar

Provenienz: Skulptur und Schrein: Löwen, Werkstatt des aus Brüssel stammenden Willem Ards, um 1449; Flügelgemälde: Löwen, vor 1450-1451.

Technische Angaben⁷⁹³: Die Gesamtmaße im geöffneten Zustand betragen einschließlich der Predella und Auszugshöhe 255 x 460 cm. Der Auszug misst 71 cm, die Predella ca. 60 cm. Der Schrein ist 230 cm breit. Die Höhe der großen Flügel beträgt 120 cm, die der kleinen Flügel 70 cm. Die im Hochrelief fast vollrund geschnitzten Figuren bestehen aus Nussbaumholz. Skulptur und Schrein sind einschließlich der architektonischen Zierglieder vergoldet. Das Inkarnat ist bemalt. Die innere Schreinrückwand zeigt im Gold punzierte Rautenmuster mit kleinen Rosetten. Auf den Gemäldetafeln sind Himmel und Nimben vergoldet. Die Schreinrückwand ist schmucklos.

Beschreibung: Der querrrechteckige Schrein mit überhöhtem Zentrum enthält fünf Szenen aus der Passion Christi. Zu sehen sind links die Dornenkrönung und Kreuztragung, in der Mitte ein volkreicher Kalvarienberg mit drei Kreuzen, rechts die

⁷⁹³ Die technischen Angaben beruhen auf Deutsch 1994, S. 128.

Grablegung und Auferstehung. Die vollplastischen Reliefs stehen über einer dreigeteilten Maßwerkleiste auf durchlaufender Raumbühne ohne begrenzende Stützen. Überfangen werden sie von mehrzonigen Zierarchitekturen. Die mittlere Szene zeigt mit ihren schroffen Felsformationen Anfänge einer Landschaftsgestaltung. Die Gemälde der großen Innenflügel schließen thematisch an die geschnitzte Szenerie an. Links eröffnet der Einzug Christi in Jerusalem und dessen Gefangennahme die Passion, gegenüber endet sie mit der Himmelfahrt Christi und dem Tod Mariens. Die Außenflügel zeigen von links nach rechts: Johannes den Täufer, Maria, die hl. Katharina und Johannes den Evangelisten. Auf den äußeren Seiten der kleinen Flügel sind die hl. Barbara und hl. Magdalena, bei geöffnetem Schrein die Personifikationen der Ecclesia und Synagoge zu sehen. Das Retabel steht auf einer hohen Predella, deren Vorderseite in sieben Felder unterteilt ist. Im breiten Mittelfeld erscheint Christus als Salvator mundi in Halbfigur gemalt, flankiert von den halbfigürlichen Abbildern der Heiligen: Barbara, Katharina, Maria, Veit, Erasmus und Sebastian.

Der geschnitzte Teil des Schwäbisch Haller Retabels wird mit Ausnahme der später hinzugefügten Predella überzeugend dem Bildhauer Willem Ards zugeschrieben. Jener, aus Brüssel kommend, war 1399 im Zuge eines umfangreichen Auftrages für das städtische Rathaus nach Löwen übergesiedelt. Vornehmlich die dort von Ards gefertigten Holzreliefs an den Balkensohlen der Wandelhalle und des Gotischen Saals zeigen die gleiche stilistische Handschrift wie die Haller Retabelreliefs⁷⁹⁴.

Die szenische Bestückung des Haller Schreins folgte gängigen Normen Brügger Retabelproduktionen, vergleichbar etwa mit den Passionsretabeln in Grönau und S. Antão da Faniqueira (Abb. 199, 206). Die Szenerien zeigen jedoch in Hall kompositorische Umprägungen, die sich nur durch nachhaltige Berührungen mit dem Werk des Rogier van der Weydens erklären lassen. So folgen die Frauen der Maria-Ohnmachtgruppe dem in Grönau, Bokel, Iserlohn, Hakendover und Dortmund (Abb. 33, 75, 209, 76 u. 26) ausgeprägten Motivkanon, doch ist Johannes auf die linke Bildseite gerückt. Er fängt die zusammensinkende Maria wie im Mittelbild von Rogier van der Weydens Antwerpener Sakramentsretabel⁷⁹⁵ von hinten auf. Die schräg in den Raum gesetzte Grablegungsszenerie rechts im Schrein ist mit der seitenverkehrt platzierten Grablegung aus den Archivolten der Mitteltafel des um

⁷⁹⁴ Vandevivere 1972, S. 75. – Dazu auch Deutsch 1985, speziell ab S. 162 ff.

⁷⁹⁵ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Kemperdick 1999, Abb. 43-44.

1440 von Rogier gemalten Miraflores Retabel (Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbes.)⁷⁹⁶ bis hin zur Gestik der trauernden Maria vergleichbar. Die Haller Maria-Ohnmachtgruppe findet ihr spätes Echo auf dem in Brüssel um 1466 gefertigten Retabel von Ambierle (Abb. 229). In jenem Schrein kehren auch weitere Details, so die aufgefalteten Felsen aus dem Hintergrund der Kreuzigung und der sitzende Kriegsknecht aus der Auferstehungsszene wieder.

Die Flügelbilder des Haller Retabels entstanden in einer Löwener Werkstatt um 1450. Ihre stilistischen Wurzeln liegen in der Brüsseler Kunst der ersten Jahrhunderthälfte⁷⁹⁷.

Binnenarchitektur: Über den szenischen Darstellungen im Schrein ist eine zweizonige Maßwerkarchitektur flach eingezogen. Deren unterste Galerie setzt sich in jeder Schreinhälfte aus vier analog durchbrochenen Holzplatten zusammen - über der erhöhten Kreuzigung aus fünf Platten - deren Nahtstellen durch kleine Fialen verstellt sind. Jedes Seitenrelief wird von zwei Kielbögen bekrönt, die mittlere Szenerie überspannen fünf Spitzbögen mit durchbrochenen Wimpergen. Aufsteigende Krabben, hohe Kreuzblumen und grazile Passformen in den Bogenlaibungen gehören zum allgemeinen Zierrat. Oberhalb der Bogenöffnungen und Wimperge durchbrechen äußerst fragile Lanzettreihen die Holzplatten. Überfangen werden sie von Balustraden, gefüllt mit zierlicher Maßwerkornamentik. Über einem Draufgesims erhebt sich, leicht zurückgesetzt, die zweite Architekturzone. Sie wird aus zwei horizontal verlaufenden Holzbrettern gebildet, von denen das untere verschlossen, das obere von Maßwerken durchbrochen ist. Diese eigenwillige Binnenarchitektur und ihre stützenlose Montierung ist auch an den Marienretabeln aus Rieden und Funchal (Abb. 216-217) zu beobachten, deren architektonische Ausgestaltung der gleichen lokalen Schule oder gar Werkstatt zugerechnet werden kann. Vermutlich war der „kleinsteker“ aller drei Retabel an der Brügger Schreinornamentik geschult, wofür wiederum die identischen Baldachinplatten in den Schreinen von Varlar, Bokel, Neetze, Grönau oder S. Antaõ da Faniqueira (Abb. 191-202 u. 206) sprechen. Die einander tangierenden Wellenbänder mit Fischblasenfüllungen der Haller Sockelleiste, im Schrein aus Funchal (Abb. 217) in der Form halbiert, begegnen auch auf den Retabeln in Dortmund, Rheinberg,

⁷⁹⁶ Kemperdick 1999, Abb. 33.

⁷⁹⁷ Dazu Deutsch 1985, S. 174-178.

Pamplona und auf Rogier van der Weydens Sakramentsretabel (Abb. 7, 212-213, 2824-226 u. 231).

Datierung und stilistische Zuordnung: 1917 verwies J. Baum im Skulpturenkatalog der „Königlichen Altertümersammlung Stuttgart“ auf die Nähe des Haller Retabels zur Brabanter Kunst und zog Brüssel für dessen Entstehung in Erwägung. Baums Kenntnisse basierten auf einem unvollendeten, von M. Voegelen zur Verfügung gestellten Manuskript. 1927 folgte Voegelens eigene ausführliche Abhandlung über die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall, worin sie an Hand zahlreicher stilistischer Vergleiche das Haller Werk der Brüsseler Schule um 1440 einordnete. Diese Bestimmung griff H. Hasse 1941 auf. Einen konträren Standpunkt vertrat hingegen 1953 E. Krüger, der an dem Retabel einheimische Künstler Erfahrungen verarbeiten sah, die sie während ihrer Wanderjahre in den burgundischen Niederlanden erlangt hatten. A. Stange unterstützte diese These dahingehend, dass er 1957 auch die Gemälde einem einheimischen Künstler zuschrieb, der nach niederländischen Entwürfen um 1470 arbeitete. Beide Thesen fanden kein Echo in der Forschung. Sowohl W. Paatz 1963 als auch A. von Euw 1965 sprachen sich für eine niederländische Herkunft des Retabels aus. 1972 verwies dann I. Vandevivere überzeugend auf die stilistischen und ikonographischen Parallelen zu den datierten Balkenreliefs im Löwener Rathaus und ordnete die Haller Skulptur der Werkstatt des Brüsseler Bildhauers Willem Ards um 1440 zu. 1985 gliederte W. Deutsch im Rahmen einer Monographie das Haller Retabel der Löwener Schaffenszeit Willem Ards um 1449 ein. Die Ausführung der altertümlichen Maßwerke sah er durch einen lokalen Ornamentschneider gegeben. R. Didier griff 1989 Datierung und Zuschreibung an Ards unter Betonung der konservativen Ausführung von Skulptur und Maßwerk innerhalb der damaligen Brüsseler Retabelbaukunst auf.

Literaturauswahl: Julius Baum, Deutsche Bildwerke des 10.-18. Jahrhunderts, Berlin, Stuttgart 1917, S. 40-44 mit Verweis auf Voegelen. - Voegelen 1927, S. 121ff., speziell S. 124-132 u. 158-159 mit zahlr. Abb. – Hasse 1941, S. 41. - Eduard Krüger, Von altfränkischen Altären und den Niederlanden, in: Schriften über Schwäbisch Hall, 2. Folge, 1953, S. 6 f.. - Stange 1957, 8, S. 113. - Paatz 1963, S. 39. - von Euw 1965, S. 128. - Vandevivere 1972, S. 74-75. – Deutsch 1985, S. 128-192 mit zahl. Abb. – Didier 1989, S. 57-60, Abb. 10. – Jacobs 1998, S. 72 u. 229, Abb. 46.

Kat. 12**Riedener Retabel****Abb. 216, 218, 220****Standort:** Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1877-6651**Provenienz:** Schrein: Löwen oder Brüssel, um 1441; ehemaliger Hochaltaaraufsatz der Riedener Marienkapelle, 1510 ersetzt durch ein größeres Schnitzretabel.

Flügel: holländischer, vorübergehend in Löwen oder Brüssel tätiger Maler, um 1441.

Technische Daten⁷⁹⁸: Die Maße des Schreins betragen 136 x 117 cm mit einer Auszugshöhe von 45,5 cm. Die Flügel sind 88,2 cm hoch und 58,5 cm breit. Das große Relief verfügt über die Maße von 66 x 42 cm, die zwei kleinen Reliefs über 39 x 30 cm. Die Figuren sind aus Nussbaumholz geschnitzt, der Schrein besteht aus Lindenholz. Die Sockelleiste wurde erneuert. Die ursprüngliche Polychromierung blieb erhalten.**Beschreibung:** Das kleine Retabel besitzt einen zentral überhöhten Schrein, gefüllt mit drei Reliefs und einer Einzelfigur, verschließbar durch bemalte Flügel. Sein Programm ist Maria geweiht, deren Tempelgang auf dem linken Innenflügel den Zyklus eröffnet. Im Schrein schließt sich ihre Vermählung mit Joseph an, gefolgt von der Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und Zelomi unter den Augen Gottvaters, der über den Geschehnissen als Halbfigur in einer Wolkengloriole schwebt. Rechts huldigen die Heiligen Drei Könige dem Kind auf Mariens Schoß und überbringen ihre Geschenke. Auf dem rechten Innenflügel wird Jesus im Tempel von dem Hohepriester Simeon erkannt. Der linke Auszugsflügel zeigt Maria gekrönt. Ihr gegenüber erteilt Christus seinen Segen. In der linken Hand hält er die Weltkugel. Bei geschlossenem Retabel ist auf den Flügeln die Verkündigung an Maria zu sehen. Sie wird von den Heiligen Katharina und Barbara auf den oberen Klappen begleitet.Im Schrein stehen die vollrunden Reliefs ohne trennende Stützen auf einer schmalen Raumbühne. Die mittlere Szene zeigt mit ihren steil aufgefalteten Felsen - besetzt von kleinen Burgen - Anfänge einer Landschaftsgestaltung. In der zentralen Geburtsszene, die den visionären Schriften der hl. Birgitta aus Schweden (1302-1375) folgt⁷⁹⁹, wurde die Komposition des Ramerupter Geburtsreliefs (Saint-Roch)

⁷⁹⁸ Die technischen Daten beruhen auf Baum 1923, S. 32, Nr. 62 und Angaben, die mir dankenswerter Weise Heribert Meurer zur Verfügung stellte.

⁷⁹⁹ Schiller, 1, 1966, S. 88-90.

rezipiert⁸⁰⁰. Zugleich hinterließen die Gemälde des Robert Campin nachhaltige Spuren, erkennbar an Zitate einiger Details aus dessen Geburtstafel (Dijon, Musée des Beaux-Arts)⁸⁰¹ von 1425: der Kerze in Josephs Händen, dem in Knitterfalten am Boden ausgebreiteten Gewand der Muttergottes, der Turbanhaube der Hebamme oder dem offenen Sparrendach des Stalls von Bethlehem. Ihre engsten Entsprechungen findet die Riedener Szenerie jedoch im Retabel von Funchal auf Madeira (Abb. 217, 219, 221), in einem in Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) verwahrten Relief mit der Vermählung Mariens⁸⁰² sowie einem als Fragment eines ehemaligen Marienretabels erhaltenen Geburtsreliefs in der spanischen Pfarrkirche von Sotopalacios⁸⁰³. Während letzteres Willem Ards zugeschrieben wird⁸⁰⁴, scheint es sich bei den steifen, in ihren Bewegungen erstarrten Figuren von Rieden, Funchal und Brüssel um eine Art Serienware einer auf Export spezialisierten Löwener oder Brüsseler Werkstatt zu handeln⁸⁰⁵. Deren Motivschatz war in Brüsseler Werkstätten noch bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein verbreitet. So fand die Geburtsszenerie ihre stilistische Weiterentwicklung auf dem gegen 1455-80 entstandenen Megener Retabel (Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz, Bodemuseum)⁸⁰⁶. Die Halbfigur Gottvaters begegnet im Ternanter Marienretabel (Abb. 222) wieder. In jenem Retabel thronen ebenfalls Maria und Christus auf den bemalten Innenseiten der Auszugsflügel. Die schroffen Gebirgszüge tauchen als Landschaftselement in weiteren Kreuzigungsdarstellungen auf, so in den Passionsretabeln der Katharinenkirche in Schwäbisch Hall und im Münster von Ambierle (Abb. 215, 229).

Die Ausführung der Flügelgemälde könnte auf einen holländischer Maler zurück führen, der, wie später Geertgen tot Sint Jans, aus dem nordischen Leiden oder Haarlem kommend, auf seinem Weg nach Süden vorübergehend in Löwen tätig war⁸⁰⁷.

⁸⁰⁰ Es handelt sich um das Fragment eines gegen 1420-1425 in Brüssel entstandenen Marienretabels. Vgl. J. W. Steyaert in: AK Gent 1994, S. 147, Nr. 22, mit Abb.

⁸⁰¹ Abb. in Comblen-Sonkes 1986, Tafel 129.

⁸⁰² Inv. Nr. 2455. BK Brussel, 1922, Nr. 752. – Nieuwdorp 1974, S. 7-24, Abb. 1.

⁸⁰³ Auf den Zusammenhang der Reliefs von Sotopalacios und Rieden verwies zuerst Weise 1929, S. 4-5. – Vgl. auch Vandevivere 1972, S. 70-71. u. Nieuwdorp 1974, S. 17, Abb. 6.

⁸⁰⁴ Zuerst durch Vandervivere 1972, S. 75 ff.

⁸⁰⁵ Der Begriff Serie findet hinsichtlich der Tatsache Verwendung, dass nach einer Werkstattvorlage mehrere Repliken in unterschiedlicher Größe für verschiedene Retabel gefertigt wurden.

⁸⁰⁶ Jacobs 1998, S. 129, Abb. 68.

⁸⁰⁷ Siehe Stange 1957, S. 112-113. Deutsch 1985, S. 190-191 schloss sich dieser Zuschreibung an.

Binnenarchitektur: Die gotische Zierarchitektur füllt mehr als die Hälfte der lichten Schreinhöhe aus. Während das durchgehende Sockelband wohl im 19. Jahrhundert hinzugefügt wurde, gehören die flach montierten Galeriezonen zum ursprünglichen Bestand. In zwei Schichten übereinander gesetzt, überfangen sie gleichmäßig gereiht die eingestellten Reliefs. Alle mechanisiert gefertigten Holzplatten öffnen an ihrer untersten Kante durch einen leichten Spitzbogen mit eingeschriebenen, filigranen Passformen. Dicke Krabben laufen an den Außenkanten der sich darüber erhebenden Wimperge zu den aufragenden Kreuzblumen hoch. Darüber durchbrechen gitterartiges Stabwerk in Lanzettform und auf die Spitze gestellte Quadrate mit Vierpässen in kleinen Balustraden die jeweilige Holzplatte. Ein vorkragendes Abschlussgesims trägt zwei quer laufende Holzbretter, von denen nur das oberste durch Maßwerke geöffnet ist.

Einbau und Binnenstruktur des architektonischen Zierrats entsprechen so eng dem Katharinenretabel aus Schwäbisch Hall (Abb. 215) und dem Retabel aus Funchal (Abb. 217), dass man das verloren gegangene Sockelband gedanklich nach den dortigen Maßwerken rekonstruieren kann. Es wird aus zwei oder drei Kompartimenten bestanden haben, gefüllt mit einer oder zwei einander tangierenden Wellenranken und zierlichem Fischblasenwerk. Die Gestaltung der obersten, horizontal verlaufenden Galeriezone kann auch am Pietà- und Apostelretabel in Pamplona über den seitlich im Schrein angeordneten Aposteln beobachtet werden (Abb. 224).

Datierung und stilistische Zuordnung: In den 1923 veröffentlichten Publikationen von J. Baum und M. Voegelen wurde das Riedener Retabel von beiden Autoren in Verbindung zu Brüsseler Werken der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebracht. Während Baum auf 1460 datierte, plädierte Voegelen mit Hinblick auf den 1436 begonnenen Kirchenbau in Rieden für eine frühere Entstehung um 1440. W. Paatz übernahm 1957 die lokale Zuordnung des Retabels in den Kreis der Brabanter Kunst, hielt dessen Ausführung aber erst um 1450 für gegeben. A. Stange sprach sich 1957 für die Fertigung der Flügelgemälde durch einen holländischen Maler aus. 1972 deckte I. Vandevivere die engen Parallelen zu einem Retabel aus dem Kunstgewerbemuseum in Funchal auf Madeira auf und schrieb folgerichtig beide Retabel einer Werkstatt zu. H. M. J. Nieuwdorp stellte in seinem 1972 verfassten, aber erst 1974 veröffentlichten Artikel den Vermählungsreliefs von Rieden und Funchal eine weitere Replik aus den Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique in Brüssel zur Seite und verwies, wie auch Vandevivere zuvor, auf das zugehörige Retabelfragment einer Geburt in Sotopalacios in Spanien. 1985 schlug dann W. Deutsch, mit Verweis auf die 1438 vom damaligen Bischof erteilte Genehmigung zum dreijährigen Gebrauch eines Tragaltars in Folge der Vakanz einer festen

Altarstelle im Kirchenraum, eine Fertigung des Riedener Retabels erst nach 1441 vor. Bezug nehmend auf die analoge Binnengestaltung des Passionsretabels in Schwäbisch Hall, das er überzeugend der Löwener Schaffenszeit des Brüsseler Bildschnitzers Willem Ards zuschrieb, zog er für die Entstehung des Riedener und Funchaler Retabels gleichfalls eine Löwener Werkstatt in Erwägung. Indessen betonten R. Didier 1989 und J. W. Steyaert 1994 nachhaltig die feste stilistische und konzeptionelle Verwurzelung des Riedener Meisters im Brüsseler Kunstmilieu um 1440.

Literaturauswahl: Julius Baum, *Deutsche Bildwerke des Mittelalters*, Stuttgart, Berlin, 1923, S. 16-18 u. S. 32, Nr. 62 mit Abb. - Voegelen 1923, S. 121ff., speziell, S. 140-148 u. 158-159 mit Abb. – Paatz 1956, S. 48. – Stange, 8, 1957, S. 112-113. - Paatz 1967, S. 40. – Vandevivere 1972, S. 67-80 mit Abb. – Nieuwdorp 1974, S. 7-24, Abb. 3. - Deutsch 1985, S. 160-161, 171, 181-183 u. 190-191 mit Abb. - Didier 1989, S. 56-57, Abb. 9. – J. W. Steyaert in: *AK Gent* 1994, S. 73-74, Abb. 18. – Jacobs 1998, S. 26, 54-57, 117 u. 221, Abb. 13.

Kat. 13

Marienretabel, Funchal, Madeira

Abb. 217, 219, 221

Standort: Funchal, Museu Quinta das Cruzes, Kollektion Hirsch

Provenienz: Schrein aus Löwen oder Brüssel, Werkstatt des Meisters des Riedener Retabels, um 1440.

Das Retabel gelangte 1935 in Folge einer Versteigerung der englischen Privatsammlung Leopold Hirsch am 7. Mai 1935 im Londoner Auktionshaus Christie's in eine Privatsammlung auf Madeira und wurde von dort als Dauerleihgabe in das Museum übernommen.

Technische Daten⁸⁰⁸: Die Maße des Schreins betragen 136 x 173 cm mit einer Auszugshöhe von 49 cm. Verloren gingen die Flügel des Retabels und die originale Fassung, des weiteren einzelne Hände, das linke Tier im Stall, das Kind der Geburtsszene, Josephs Kerze, die Krone des jüngsten Königs, Gottvater in der Wolkengloriole und die Streben am Sparrendach. Das gesamte Holz ist abgelaugt, dunkel gebeizt und gewachst. Die Holzart ist bislang nicht bestimmt.

Beschreibung: In dem kleinen, zentral überhöhten Schrein stehen drei hochformatige Reliefblöcke auf einer durchlaufenden, schmalen Raumbühne, unterlegt von einem zweigeteilten Fries mit durchbrochenem Maßwerk. Über den Figurengruppen erhebt sich eine hohe Zierarchitektur mit Bögen, Wimpergen und Maßwerk. Das Bildprogramm umfasst Szenen aus dem Marienleben und der

⁸⁰⁸ Die Maße entstammen aus: BK Funchal 1970, S. 65.

Kindheit Jesu. In der Mitte ist die Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hebamme Zelomi in Anlehnung an die Visionen der Hl. Birgitta aus Schweden (1302-1375) gezeigt⁸⁰⁹. Das ehemals auf dem ausgebreiteten Marienmantel gelegene Kind ging verloren. Die im 19. oder 20. Jahrhundert ergänzte Figur wurde irrtümlich auf Josephs Schoß platziert. Die Szenerie ist hinterfangen durch den Stall von Bethlehem vor schräg aufgefalteten, schroffen Felsen, deren Flanken von kleinen Burgen besetzt sind. In der darüber liegenden freien Raumzone wird, wie aus dem Riedener Retabel her bekannt, Gottvater aus einer Wolkengloriole herab gesehen haben. Der Hauptszene vorangestellt, ist links im Schrein die Vermählung von Maria und Joseph dargestellt. Ein Priester legt die Hände der Verlobten ineinander. Hinter Joseph stehen zwei männliche Zeugen, ihnen gegenüber zwei Freundinnen der Braut. Auf dem dritten, rechts im Schrein befindlichen Relief, huldigen die Heiligen Drei Könige dem Kind auf Mariens Schoß. Sie überbringen ihm Weihrauch, Gold und Myrrhe in prächtigen Gefäßen.

Die Ausführung dieser drei Reliefs weist in Stil und Ikonographie so enge Parallelen zu den entsprechenden Darstellungen des Riedener Retabels auf (Abb. 216, 218, 220), dass ihre Zuschreibung an die gleiche Werkstatt völlig außer Frage steht. Ein zweiter Bildschnitzer wird nach denselben Werkstattvorlagen gearbeitet haben. Seine Reliefs unterscheiden sich von den Riedener Bildwerken nur durch geringe stilistische Abweichungen im Bereich der Faltengebung und Gesichtsbildung. Ein Retabelfragment mit der Vermählung Mariens aus den Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique⁸¹⁰ in Brüssel lässt sich als weitere, sehr enge Replik anschließen. Somit blieben in Funchal, Rieden und Brüssel drei frühe Beispiele einer Art „Serienproduktion“ erhalten, die ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Geschäftspraxis in den großen, auf Export orientierten Werkstätten der Brabanter Zentren Brüssel und Antwerpen bestimmte⁸¹¹. Die zentrale Geburtsszene des Funchaler Retabels lässt sich zwischen das 1420/1425 in Brüssel entstandene Geburtsrelief aus Ramerupt (Saint-Roch)⁸¹² und einem entsprechenden Fragment in

⁸⁰⁹ Schiller, 1, 1966, S. 880-890.

⁸¹⁰ Nieuwdorp 1974, S. 7-24.

⁸¹¹ Zum Begriff der Serienproduktion vgl. Anm. 805. Allgemein dazu mit zahlreichen Beispielen siehe Jakobs 1998.

⁸¹² Es handelt sich um das Fragment eines Marienretabels. J. W. Steyaert in: AK Gent 1994, S. 147, Nr. 22 mit Abb.

der spanischen Pfarrkirche von Sotopalacios (Burgos), datiert um 1440, einordnen. Letzteres Werk wird der Werkstatt des Willem Ards zugeschrieben⁸¹³.

Binnenarchitektur: Im Schrein ist eine zweizonige, stützenlose Zierarchitektur in flacher Montierung über zuunterst vertikal, darüber horizontal verlaufende Kompartimente eingebaut. Die erste Ebene wird beidseitig der Mittelszene aus zwei breiten, von Maßwerken durchbrochenen Holzplatten gebildet, deren Schnittkanten kleine Fialen verstellen. Kielbögen mit dicken, mehrfach gestuften Profilen, verziert von fleischigen Krabben und hoch aufragenden Kreuzblumen, überspannen die Szenerie. Kontrastierend zu jenen kräftigen Formen, durchbrechen über den Bögen schmale Lanzetten die Fläche und auch die darunter liegende, geöffnete Balustradenzone ist mit feingliedrigen, nur in Resten erhaltenen Maßwerken gefüllt. Gesimse mit vorkragenden Dreieckskonsolen tragen eine zweite, schmalere Galerie, deren unterste Zone mit Vierpässen gefüllte Rauten zeigt, während in der zweiten Zone aufgesetzte Rosetten das verschlossene Brett schmücken. Die Gestaltung der mittleren, hoch im Auszug angebrachten Zierarchitektur zeigt, bei weitgehend formaler Übereinstimmung, Abweichungen im Detail. So überspannen drei schmalere Holzplatten die Szenerie, geöffnet in Spitzbögen, die von Wimpergen überfangen sind. Die erste horizontal laufende Zone der zweiten Galerie ist um eine Rautenreihe erweitert.

Der zweigeteilte Maßwerkfries am Boden des Schreins besteht aus einer wellenförmig durchlaufenden Ranke, deren Bögen mit grazilen Fischblasenformen gefüllt sind.

Der Aufbau des Schreins zeigt den klassischen, dreigeteilten Typus, der im Verlauf der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in großer Anzahl in den Städten Flanderns und Brabants produziert wurde. Sein architektonischer Zierrat entspricht stilistisch und formal am stärksten den Retabeln in Rieden und Schwäbisch Hall (Abb. 216, 215), doch auch das auf 1444-1450 datierte Ternanter Marienretabel (Abb. 222) zeigt in seiner unteren Galeriezone sowie in der flachen Verspannung aller Kompartimente weitgehende Übereinstimmungen. Dort ist zugleich, wenn auch in vereinfachter

⁸¹³ Vandevivere 1972, S. 70-71, Abb. 7 sieht in dem Fragment eine dritte Replik der entsprechenden Gruppe aus den Retabeln von Rieden und Funchal. Nieuwdorp 1974, S. 17-18, Abb. 6 spricht sich für die Fertigung durch einen weiteren Bildschnitzer aus. Deutsch 1985, S. 171-172, 174 schreibt das Relief der Werkstatt Willem Ards zu.

Form, das Maßwerkband mit der Wellenranke anzutreffen. Weiterhin begegnet man der archaisch wirkenden zweiten Galeriezone des Funchaler Retabels, kombiniert aus einem verschlossenen und einem durchbrochenen Brett, am Pietà- und Apostelretabel in Pamplona (Abb. 224). Dort fanden auch die Holzplatten, mit den von Wimpergen übergriffenen Spitzbögen als untere Galerie, beidseitig der Mittelszene Verwendung. Dieser versatzstückartige Einbau gleicher Binnenarchitekturen in den verschiedensten Szenen- und Figurenretabeln lässt auf die Herkunft aus einer, von den Bildhauereien unabhängigen Ornamentstecherwerkstatt schließen. Das altertümliche Formengut befindet sich in Abhängigkeit von der Brügger Schreinornamentik, wie die Retabel aus Varlar, Bokel, Neetze, Grönau oder San Antão da Faniqueira (Abb. 191-202, 206) zeigen.

Datierung und stilistische Zuschreibung: Bereits 1935 machte J. Michalopulo auf den zwischen 1445-1475 zu datierenden Schrein und dessen enge Verwandtschaft zum Riedener Retabel aufmerksam. Eine „flämische“ Provenienz des Werkes schien ihr naheliegend. Die knappen Angaben der Funchaler Museumskataloge aus den fünfziger und siebziger Jahren führten nicht über diesen Befund hinaus. Erst die umfassendere Publikation von I. Vandevivere 1972 verhalf dem Retabel zu einer breiteren Beachtung in der internationalen Forschung. 1974 schrieb H. M. J. Nieuwdorp, gestützt auf Vandevivieres stilistische Darlegungen, das Retabel der Werkstatt des Meisters des Riedener Retabels zu, dessen Wirken er nach Brüssel lokalisierte. Während 1985 W. Deutsch als Standort jener Werkstatt Löwen favorisierte, plädierte 1989 R. Didier erneut für Brüssel als Herstellungsort. J. W. Steyaert und L. F. Jacobs betonten in ihren Untersuchungen aus den neunziger Jahren vor allem den Aspekt der serienmäßigen Fabrikation, für welche die Retabel in Funchal und Rieden sowie das Verlobungsrelief in den Brüsseler Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique als früheste erhaltene Beispiele aus Brabanter Werkstätten gelten.

Wichtigste Literatur: Jeanne Michalopulo, A Flemish (?) Altarpiece, in: Burlington Magazine, LXVI, Januar-Juni 1935, S. 46, Abb. S. 44. - BK Funchal o/J (1951), S. 43, Nr. 70 m. Abb. - BK Funchal 1970, S. 65, Abb. S. 41, Nr. 9. - Vandevivere 1972, S. 67-80 mit Abb. - Nieuwdorp 1974, S. 21-23. - Deutsch 1985, S. 160-161, 171-172 u.181-182 mit Abb. - Didier 1989, S. 57. - J. W. Steyaert, in: AK Gent 1994, S. 74. - Jacobs 1998, S. 221.

Kat. 14**Ternanter Retabel****Abb. 222-223**

Standort: Ternant, Dep. Nièvre, Kirche Notre Dame

Provenienz: Brüssel, zwischen 1444 und 1454.

Gestiftet von Philipp von Ternant für den Altar der von ihm und seiner Gemahlin Isabelle von Roye 1444 fundierten Marienkapelle an der Schlosskirche von Ternant. Die auf Grund ihres schlechten baulichen Zustands nicht erhaltene Grabkapelle⁸¹⁴ wurde 1820 durch eine neue, um ca. 100 m östlich verschobene Kapelle ersetzt. Links im Chor hängt heute das Marienretabel.

Technische Daten⁸¹⁵: Die Maße des hölzernen Schreins betragen 101 x 157,5 x 18,5 cm. Der mittlere Auszug ragt 57 cm auf. Die großen Flügel messen 98 x 39 cm und die kleinen Flügel 58 x 26,5 cm. Die drei eingestellten Reliefblöcke betragen links: 42,5 x 35,5 x 13,5 cm, in der Mitte: 45 x 51 x 13 cm und rechts: 43 x 36 x 12,5 cm. Die hölzernen Figuren sind bis auf die gemalten Inkarnate, Bärte und Haare vergoldet. Kleine Teile des architektonischen Zierrats, die Taube, die Flügel der Engel und die Sterbekerze Mariens, wurden ergänzt⁸¹⁶. Die Holzart ist nicht bestimmt⁸¹⁷. Im Zuge einer Restaurierung nach 1945 wurden die gemalten Partien auf Leinwand, und diese auf einen neuen hölzernen Bildträger übertragen⁸¹⁸.

Beschreibung: Das kleine Flügelretabel besteht aus einem zentral überhöhten Schrein mit eingestellten Reliefgruppen und Einzelfiguren sowie zwei auf den Innenseiten bemalten großen Flügelpaaren und zwei kleinen Flügeln beidseitig des Auszugs. Das Retabelprogramm erzählt die Geschichte vom Sterben der Jungfrau Maria, gemäß der apokryphen Schriften und der Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Es beginnt auf dem linken Innenflügel mit der Verkündigung des Todes an Maria durch einen Engel und setzt sich im Schrein mit dem Apostelbesuch bei der sterbenden Gottesmutter fort. Die mittlere, überhöhte Partie zeigt übereinander gestellt den Marientod und Mariae Himmelfahrt. Über dem Haupt der in einer Strahlengloriole emporschwebenden, von vier Engeln begleiteten Jungfrau, fliegt die Taube des Heiligen Geistes herab. Beidseitig davon erscheinen Christus und Gottvater in Halbfigur auf Wolkenbänken als Bestandteile der Trinität. Auf den Auszugsflügeln wird links Maria von einem Engel gekrönt, rechts gegenüber erteilt

⁸¹⁴ Sie enthielt wohl das Grabmals des Herzogs. Vgl. Parent 1880, S. 36 u. Prochno 2002, S. 147.

⁸¹⁵ Die Maße sind entnommen aus Didier 1967, S. 259, Anm. 7.

⁸¹⁶ Vgl. Journet 1963, S. 7 u. Prochno 2002, S. 147.

⁸¹⁷ Journet 1963, S. 7 geht von Nussbaum- oder Lindenholz aus.

⁸¹⁸ Journet 1963, S. 7.

ihr Sohn dazu seinen Segen. Das Programm setzt rechts unten im Schrein mit dem Leichenzug fort, gefolgt von der Grablegung der Gottesmutter auf dem rechten Innenflügel. Flankiert wird diese Szenerie durch das Stifterehepaar Philippe von Ternant und Isabelle von Roye, die betend in kleinen Privatkanellen an Altären niederknien und durch den Täufer und die hl. Katharina von Alexandrien der Fürbitte Mariens empfohlen werden. Die Darstellung führt auf das im Profil vor der Trumeau-Madonna kniende, und ebenso durch den Täufer und Katharina präsentierte Herzogspaar Philipp des Kühnen und Margarete von Flandern zurück, somit auf ein Bildwerk, das Claus Sluter zwischen 1389-1397 am Portalgewände der Kartäuserkirche der herzoglichen Grablege in Champmol gestaltete⁸¹⁹. Mit der Übernahme des Motivs auf das Retabel seiner Grabkapelle und einer Heiligenauswahl, die mit jener des Herzogspaares übereinstimmt, aber gleichfalls nicht den eigenen Namenspatronen entspricht, manifestierte Philipp von Ternant seine engen Bindungen an den burgundischen Fürstenhof⁸²⁰. Als Ratgeber, Kämmerer und Diplomat im Dienste Philipps des Guten, zählte er 1430 in Brügge zu den 31 Gründungsmitgliedern des vom Herzog begründeten Ordens vom Goldenen Vlies⁸²¹. Möglicherweise kam er bereits während jenes Aufenthalts mit der dortigen Retabelbaukunst, vielleicht auch mit Altaraufsätzen aus Brüsseler Werkstätten, in Berührung, so dass er nach der Fundierung seiner Marienkapelle in Ternant im Jahr 1444⁸²² die Fertigung des kleinen Retabels zügig beauftragen konnte. Philipp wird genaue inhaltliche Vorgaben geliefert haben. Das ikonographische Programm gelangte im frühen 15. Jahrhundert in dieser Ausführlichkeit selten zur Darstellung. Überliefert ist es vor allem in der italienischen Tafelmalerei, etwa auf Duccios *Maestà* für den Dom in Siena (Museo dell' Opera del Duomo, Siena⁸²³) oder in der französischen Miniatur- und Wandmalerei. So zeigt eine Miniatur des Jean Mansel in der *Fleur des Histoires*, Ms. 9251 der Bibl. Royale in Brüssel eine ähnliche Schilderung der Vorgänge⁸²⁴. Das Musée du Louvre in Paris besitzt eine lavierte Federzeichnung von 1400, die ein verloren gegangenes Wandbild aus der Kathedrale von Bourges mit Tod, Himmelfahrt und Krönung der Gottesmutter kopiert⁸²⁵. Eine derartige Darstellung befand sich auch auf einem verloren gegangenen, geschnitzten

⁸¹⁹ Meiss 1974, Abb. 379.

⁸²⁰ Siehe Didier 1967, S. 262-263 u. Prochno 2002, S. 148.

⁸²¹ Didier 1967, S. 261. – Prochno 2002, S. 149.

⁸²² Didier 1967, S. 266-267.

⁸²³ Weber 1997, Abb. 29-33.

⁸²⁴ von Euw 1965, S. 124. – Winkler 1923, S. 155, Tafel 32.

⁸²⁵ Troeschner 1966, Tafel 64, Abb. 185.

Retabel in der unteren, Maria geweihten Kapelle des Oratoriums in der Kartause und regte Philipp wohl zur Übernahme des Bildprogramms an⁸²⁶.

Der Standort der Retabelwerkstatt lässt sich nicht eindeutig bestimmen, zu sehr vermengen sich in den Tafelbildern und Skulpturen Aspekte, die seit den zwanziger/dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts zum allgemeinen Formengut Flandrischer und Brabanter Ateliers zählten. Vermutet wird die Werkstatt im Brüsseler Raum unter Verweis auf den behäbigen kompakten Figurenstil, der eine Nähe zu den Rheinberger Aposteln (Abb. 212-213) zeigt. Auch der Halbfigur Gottvaters begegnet man an gleicher Stelle in Brüsseler Werken, etwa auf dem Riedener (Abb. 216) Retabel. Das Motiv der sitzenden Madonna in Verbindung mit knienden Profilfiguren, fand vor allem in Tournai Grabreliefs⁸²⁷ Verwendung. Kostümdetails, wie die gebundene Turban-haube der Muttergottes, tauchten dort bereits um 1425-1430 in den Geburtsbildern des Robert Campin und Jacques Doret auf⁸²⁸. Von der Zeichnung Campins im Louvre mit der Fürbitte an Maria⁸²⁹ lässt sich wiederum der Bogen zu den gemalten Stifterdarstellung der Ternanter Flügelbilder schlagen. Doch das Motiv des modisch gekleideten männlichen Auftraggebers, der in Gesellschaft seines Schutzheiligen vor Maria niederkniet, war nicht neu. Es fand bereits seit der Jahrhundertwende in ganzseitigen Miniaturen zahlreicher Brügger Stundenbücher, so auf fol. 12v eines Stundenbuchs in Rouen, Bibl. municipale, Ms. 3024 (Leber 137, Abb. 113) seine Verwendung. Die Darstellung der Isabelle von Roye könnte sogar einer Vorlage folgen, die in der Werkstatt des Guillebert de Mets (Stundenbuch, um 1430-1450, fol. 94v)⁸³⁰ kursierte.

Binnenarchitektur: Eine zweistufige Zierarchitektur überspannt in flacher Reihung ihrer einzelnen Kompartimente gleichmäßig die Szenen. In der unteren Galerie werden die durchfrästen, hochformatigen Holzplatten durch Spitzbögen oder Kielbögen - überfangen von durchbrochenen Wimpergen mit Krabben und

⁸²⁶ Das dortige Retabel zeigte wohl im Mittelteil Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariae, begleitet rechts und links von der Verkündigung und Heimsuchung. Die Abweichungen im ikonographischen Programm erklärt Prochno mit Verweis darauf, dass im Erdgeschoss des herzoglichen Oratoriums Maria als Himmelskönigin gefeiert wurde, während die Ternanter Kapelle als Grabkapelle fungierte. Prochno 2002, S. 145, 148.

⁸²⁷ Zahlreiche Beispiele in Ring 1923, S. 269-291 u. AK Gent 1994, S. 53-59.

⁸²⁸ Dijon, Musée des Beaux-Arts u. Madrid, Slg. Thyssen-Bornemisza. Siehe Prochno 2002, Abb. 108 u. Panofsky, dt. 2001, Abb. 228.

⁸²⁹ von Euw 1965, S. 124. - Ak Gent 1994, Abb. S. 57.

⁸³⁰ Abb. in Sotheby's Western Manuscripts and Miniatures, London, 26. Nov. 1985, Nr. 127.

Kreuzblume - geöffnet. Allen Bogenlaibungen sind grazile Passformen eingeschrieben, ihren Stegen Profile vorgeblendet. Der Zusammenschluss der einzelnen Holzplatten ist durch vorgelagerte Fialelemente und hängende Schlusssteine verdeckt. Hinter den Wimpergen durchbrechen dünne Lanzetten, zusammengefügt zu zweibahnigen Maßwerkfenstern, die Fläche. Der darüber liegende Fries zeigt auf die Spitze gestellte, breitgezogene Quadrate mit eingeschriebenen Vierpässen. Ein festes Gesims, über den Kreuzblumen jeweils spitz vorkragend, trägt die obere, etwas zurückversetzte Galerie. In ihr gliedern aneinandergereihte Maßwerkfenster zu je zwei Lanzetten die gesamte Fläche. Jene wird von einer vorgelagerten Brüstung überschritten. Die obere Galerie im Auszug zeigt an Stelle der Lanzetten auf die Spitze gestellte Quadrate. Die Sockelzone des Schreins wird durch eine dicke Rankenwelle, gefüllt mit einander zugeneigten Doppelschneusen, strukturiert.

Dieser architektonische Zierrat schließt sich in seiner, Mitte des 15. Jahrhunderts archaisch wirkenden Form eng den Retabeln von Rieden und Funchal (Abb. 216-217) an. Allerdings fehlt in der oberen Galerie deren geschlossene Brettzone und damit ein wichtiges Merkmal jener Retabel. Dafür lässt sich ein Einfluss Brügger Schreinornamentik aus dem 1. Drittel des 15. Jahrhunderts erkennen.

Datierung und stilistische Zuordnung: Bereits 1880 bescheinigte E. Parent in seiner Monographie über das Ternanter Schloß dem Retabel eine „flämische“ Abstammung und auch J. Baum 1917 sowie M. Voegelen 1923 stufte es als „niederländisches“ Werk ein. 1963 betonte R. Journet den italienischen Einfluss auf die Ikonographie des Retabels und plädierte für die Herstellung in einer burgundischen Werkstatt. A. von Euw brachte 1965 das Retabel in Verbindung zum Rheinberger Schrein sowie dem Lettnerretabel auf dem Gemälde der sieben Sakramente des Rogiers van der Weyden. Beide sah er aus Brabanter Werkstätten, unter Einfluss der Haller Skulptur, hervorgegangen. 1967 sprach sich R. Didier in seiner Monographie über die zwei Ternanter Retabel für deren Zuordnung nach Brüssel aus. Anhand historischer Quellen datierte er überzeugend zwischen 1444 und 1450. Die nachfolgenden Publikationen zu verschiedenen Aspekten der Brabanter Retabelproduktion erbrachten bezüglich der Datierung und stilistischen Zuordnung des Ternanter Marienretabels keine neuen Erkenntnisse.

Wichtigste Literatur: E. Parent, Le château de Ternant (Nièvre), historique et archéologique, suivi de notes sur Fours, La Nucle, Maulais et Sainte-Seine, Paris 1880, S. 53-58. - J. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart u. Berlin 1917, S. 39. - Voegelen 1923, S. 124. - Journet 1963, S. 5-17 mit Abb. - von Euw 1965, S. 88, 123-125 u. 128 mit Abb. 74-75. - Paatz 1967, S. 39-40, Anm. 144. - Didier 1967, S. 258-267 mit Abb. u. ausführlicher Bibliographie. -

Vandevivere 1972, S. 71 ff. – Nieuwdorp 1974, S. 13 ff. – Bähr 1995, S. 89. – Jacobs, L. 1986, S. 5-6, Abb. 8 a u. b. - Jacobs 1998, S. 38, 71, 76, 105, 115-118, 138, 187, 229, Abb. 24. – Didier 1999 S. 562 ff. u. Abb. 4.- Prochno 2002, S. 146-150, Abb. 78.

Kat. 15

Pietà- und Apostelretabel, Pamplona

Abb. 224-227

Standort: Pamplona, Museo Catedralicio y Diocesano

Provenienz: Brüssel/Leiden?, 1435-1445.

Möglicher Bestimmungsort: Capilla de la Santa Cruz im Kloster der Kathedrale Santa Maria von Pamplona. Um 1925 befand sich das Retabel auf einem Altar im Kreuzgang der Kathedrale.

Technische Daten: Holz, polychromiert, Größe der Apostel: cirka 40 cm. Das Retabel wurde 1999 durch die Fundación Fuentes Dutor restauriert.

Beschreibung: Das kleine, heute flügellose Retabel verfügt über einen rechteckigen Schrein mit überhöhtem Zentrum. Darin eingestellt ist ein großes Relief mit der Beweinung Christi, beidseitig flankiert von den paarweise zur sacra conversazione geordneten zwölf Aposteln. Während die Statuetten beengt unter flachen Zierarchitekturen stehen, entfaltet sich die Pietà-Gruppe breit unter polygonal gebrochenen Turmbaldachinen. Zuunterst durchläuft eine Sockelleiste den Schrein. Sie ist gefüllt mit einander tangierenden Wellenbändern, die fragile Fischblasenformen enthalten.

Die Apostelfiguren, durch plastische Gewandbildung und ausdrucksstarke Gesichtszüge charakterisiert, erscheinen in ihrer blockhaften, etwas schwerfällig unersetzten Gesamtform als autonome Kleinbildwerke, die einer Einstellung in den engen, architektonischen Rahmen nicht mehr bedürften. Der Phase des „weichen Stils“ bereits entwachsen, der noch an den Aposteln des Hakendover und Dortmunder Retabels zu beobachten war, sind ihnen am ehesten verwandt die Apostelbilder des Rheinberger Retabels (Abb. 212-213) sowie die Apostelstatuetten aus dem St. Mary-College in Oscott bei Birmingham. Letztere Bildwerke, in der Löwener Ausstellung ‚Ars sacra antiqua‘ von 1962 erstmals vorgestellt, werden von der Forschung ins

zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert und einer Brabanter Werkstatt (Brüssel?) zugeordnet⁸³¹.

Die Beweinungsgruppe des Retabels von Pamplona entspricht hingegen einer jüngeren Stilstufe um 1440-1445 und entstammt möglicherweise anderen Zusammenhängen. Szenen der Beweinung waren in Brüsseler Schnitzretabeln üblicherweise rechts neben der zentralen Kreuzigung platziert oder, unter jener, in einem kleinen gesonderten Fach eingestellt. Die hier vorliegende eigenwillige Ausformung, mit den zum Salben herbeigeeilten drei Marien hinter der Pietà-Gruppe und der Darbietung des heiligen Leichnams an den Betrachter durch Joseph von Arimathea (links) und Nikodemus (rechts), weicht von den gängigen Bildfindungen Brüsseler Beweinungsszenen ab. Hier handelt es sich um ein Andachtsbild, dessen Intention eindeutig auf der Präsentation des Opfers liegt. J. K. Steppe schlug 1972 als Aufstellungsort des Retabels die Capilla de St. Cruz in dem zur Kathedrale gehörenden Kloster vor. In der Kapelle erfuhr die Passion Christi besondere Verehrung. Möglicherweise stand das Bildwerk in Zusammenhang mit einer 1459 getätigten Stiftung für jene Kapelle durch Juan de Beaumont (1419-1487), Kanzler von Navarra und Prior des Johanniterordens⁸³².

Stilistische Beziehungen des Reliefs zeigen sich vor allem zu den Figuren des Riedener Marienretabels. In den dortigen Figuren des Josephs und der Hebamme Zelomi (Abb. 218) findet die Haltung des Nikodemus seine engste Entsprechung (Abb. 224). Auch die turbanartigen Kopfbedeckungen und die Knitterfalten des über den Boden schleifenden Mariengewands sind in der Riedener Anbetungsszene bereits präsent. In jenem Umfeld - in Leiden oder Brüssel - wird die Beweinungsgruppe entstanden sein.

Binnenarchitektur: Die Seitenteile des Schreins überzieht eine mehr als die Hälfte der lichten Schreinhöhe einnehmende Zierarchitektur, die sich in drei Galerien zurückstuft. Zuunterm sind vor allem die aus den Retabeln von Varlar, Bokel, Neetze, Grönau, Faniqueira und Hakendover (Abb. 191-202, 206, 83, 210) her bekannten, spitzbogenartig geöffneten Holzplatten, mit ihren hohen Wimpergen und

⁸³¹ AK Löwen 1962, S. 177-179, Kat. Eng./1-8, Abb. Tafel 33 u. 34. – J. K. Steppe in: AK Löwen 1975, S. 87, K/3, B.

⁸³² Steppe 1972, S. 147.

feingliedrigen Lanzetten aneinander gereiht. Paarweise überfangen sie die einzelnen Nischen. An den Nahtstellen sind kleine Fialen vorgelagert. Strebepfeiler, die analog zum Iserlohner Retabel (Abb. 208) flache Sockelbänder übergreifen, begrenzen die Bildfelder. In der darüber liegenden Galerie werden hochformatige Holzplatten von hohen dreibahnigen Maßwerkfenstern mit Passformen im Couronnement durchbrochen sowie von Wimpergen und Lanzettreihen in der Art des Bokeler Retabels (Abb. 192) bekrönt. In der dritten Galerie, die zur Schreindecke vermittelt, sind zwei horizontal verlaufende Holzbretter eingezogen. Während das untere Brett verschlossen und schmucklos ist, wird das Obere von einem Rautenfries mit stehenden Vierpässen verziert. Dieses architektonische Ornament begegnet - in etwa deckungsgleicher Ausprägung - an den Marienretabeln von Rieden und Funchal (Abb. 216-217), und, leicht im Maßwerk variiert, in dem Passionsretabel der Katharinenkirche von Schwäbisch Hall (Abb. 215).

Die unter dem Auszug zentral im Schrein platzierte Beweinungsgruppe ist von einem hohen, dreiseitig gebrochenen Turmbaldachin überfangen, beidseitig begleitet von spitzwinklig in den Raum vorragenden Holzplatten mit analogem Aufriss. Der zweizonige Aufbau aller Teile ist an der formalen Gestaltung der unteren zwei Seitengalerien orientiert. Ein kleiner Plattenfries schließt zur Schreindecke auf.

Interessanterweise verbindet das Retabel von Pamplona in seinem architektonischen Zierrat nicht nur die flache Brügger Ornamentik aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts mit spezifischen Maßwerkelementen Löwener und Brüsseler Werkstätten der vierziger Jahre, sondern greift in der Binnengestaltung des Auszugs auch auf die raumgreifende Baldachingestaltung des Dortmunder und Rheinberger Schreins zurück (Abb. 3 u. 212-213). Analog zu beiden Schreinen sowie dem Passionsretabel von Schwäbisch Hall (Abb. 215) fand auch die dreigeteilte Sockelleiste mit den ins Spitzoval gezogenen Wellenranken und den filigranen Fischblasenfüllungen Verwendung.

Datierung und stilistische Zuschreibung: Erstmals 1929 führte G. Weise das Retabel auf dem Altar der Capilla de la St. Cruz im Kreuzgang der Kathedrale von Pamplona an. Er publizierte drei Aufnahmen einzelner Apostel und der Beweinungsgruppe. 1972 machte J. K. Steppe auf die Verbindung der Apostel zu den Figuren aus dem St. Mary's College in Birmingham aufmerksam. Er datierte die Pamplonaer Statuetten in die Mitte des 15. Jahrhunderts und stellte Brüssel als Herstellungsort

zur Diskussion. Nieuwdorp wies 1974 vor allem auf die engen Parallelen im Maßwerk einiger Brabanter Retabel hin und datierte das Pamplonaer Werk in die Zeit von 1450-1455. Didier setzte 1989 die Entstehung des Retabels für 1435-1440 an und nahm eine Einordnung in die Werkstatt des Willem von Ards vor.

Literaturauswahl: Weise 1929, S. 6, Abb. Taf. 5 (Beweinung), Taf. 6-7 (Apostel). - Steppe 1972, S. 146-147, Abb. S. 147 u. S. 148. – Nieuwdorp 1974, S. 13 ff., Abb. 5. - Didier 1989, S. 60, Abb. 12.

Kat. 16

Passionsretabel, Ambierle

Abb. 228-229

Standort: Ambierle, Dep. Loire, Münster Saint-Martin

Provenienz: Schrein: Brüsseler Werkstatt, 1466-1476; Flügelgemälde: Werkstatt des Pieter van der Weyden oder Vrancke van der Stockt, Brüssel, 1466-1476.

Das Retabel wurde 1466 von Michel de Chaugy, Ratsherr Philipps des Guten, für die Begräbniskirche seiner Eltern in Ambierle gestiftet und dort wahrscheinlich 1480 errichtet.

Technische Daten: Schrein aus Holz, polychromiert; Gemälde: Öl auf Holz; Teile der Zierarchitektur sind abgebrochen.

Beschreibung: Das Retabel besteht aus einem zentral überhöhten Kasten mit eingestellten Reliefs und zwei großen, beidseitig bemalten Flügelpaaren. Zwei kleine, mit Gemälden versehene Flügel dienen dem Verschluss des oberen Auszugs. Die siebenszenige Passionsfolge im Schrein beginnt links mit der Gefangennahme Christi, der Dornenkrönung und Geißelung. In der Mitte erhebt sich ein volkreicher Kalvarienberg, rechts schließen sich Kreuzabnahme, Beweinung und Auferstehung an. Auf den Innenflügeln lässt sich der Stifter mit Frau und Eltern durch die jeweiligen Schutzheiligen Christus anempfehlen. Von links nach rechts sind zu sehen: Jean de Chaugy mit Johannes dem Täufer, Guillemette de Montaigu mit Wilhelm von Aquitanien, Laurette de Jaucourt mit dem hl. Laurenz sowie ihr Mann Michel de Chaugy mit dem hl. Michael. Auf den kleinen Innenflügeln am Auszug schweben Engel mit den Wappen der de Chaugy und de Jaucourt herbei. Ihre Rückseiten zeigen die in Grisaille gemalte Verkündigung an Maria. Die Außenseiten der großen Flügel enthalten steinerne Figuren, die schmalen Nischen auf hohen Sockeln eingeschrieben sind. Es handelt sich von links nach rechts um den hl. Martin

als Namenspatron der Ambierler Kirche sowie die hll. Margarete, Katharina und Anna. Eine Inschrift unter den Stifterbildnissen verweist auf den Auftraggeber und das Jahr 1466. Michel de Chaugy, burgundischer Aristokrat, Rats- und Kammerherr am Hof Philipps des Guten, hatte in Folge der Hochzeitsvorbereitungen für Karl den Kühnen zahlreiche Kontakte zu Künstlern der burgundischen Städte geknüpft. Er gab die Fertigung der Flügel in einer renommierten Brüsseler Werkstatt in Auftrag. Zugleich stellte er Geld für den Transport des fertigen Retabels nach Ambierle zur Verfügung. In seinem Testament von 1476 verfügte er die Aufstellung des Retabels auf dem Hochaltar der Begräbniskirche seiner Eltern. Nach einer Zwischenlagerung in Beaune, im Haus des Laurens Jacquelin, wurde das Retabel 1480 in Ambierle errichtet⁸³³. Wann und wo de Chaugy den unabhängig von den Flügeln entstandenen, weitgehend standardisierten Schrein erwarb, ist nicht geklärt. Die Einbeziehung des selten benutzten Bildes der Dornenkrönung anstelle der Kreuztragung, lässt darauf schließen, dass de Chaugy die Szenenabfolge beim Kauf vor Ort – in der Werkstatt oder auf dem Markt – selbst bestimmte⁸³⁴. Die Fertigung erfolgte in einem Brüsseler Atelier. Die Maria-Ohnmachtgruppe der Kreuzigungsszene greift in ihrer Anlage und im Kostüm so unmittelbar auf zeitgenössische Bildfindungen Rogier van der Weydens zurück (Mitteltafel des Antwerpener Sakramentsretabels und Kreuzigungsdiptychon der John G. Johnson Coll. im Philadelphia Museum of Art von 1460-1465)⁸³⁵, dass eine unmittelbare Nähe jener Werkstatt vorausgesetzt werden muss. Allerdings ist die Ikonographie des Kalvarienbergs mit berittenen Soldaten, Longinus hoch zu Ross oder der rückansichtigen, klagenden Maria Magdalena keine Erfindung der Brüsseler Kunst. Sie begegnet bereits in den dreißiger Jahren in gemalter Form im Brügger Atelier des Jan van Eyck, überliefert auf dem Kalvarienberg des kleinen Diptychons im Metropolitan Museum of Art⁸³⁶.

Binnenarchitektur: Die vielfigurigen Szenen im Ambierler Schrein sind in Kapellenräume mit hohem Gewände und Gesims, mit Maßwerkfenstern und Gewölben eingestellt. Die einzelnen Räume werden durch schlanke Strebepfeiler geschieden. Ihrer architektonischen Stützfunktion verlustig gegangen, fangen jene nicht mehr den Schub der Gewölbe und Baldachine auf, sondern markieren nur noch

⁸³³ Dupont 1936, S. 281.

⁸³⁴ Jacobs 1998, S. 195-196.

⁸³⁵ Abb. in Kemperdick 1999, S. 125.

⁸³⁶ Abb. in Panofsky 1958, Nr. 301, 305.

die Begrenzung der engen Kapellen. Jede Szene ist von einem hohen, polygonal gebrochenen Turmbaldachin bekrönt. Die mittlere Szene wird von drei Turmbaldachinen überfangen. Deren Aufriss zeigt zwei Zonen. Zuunterst öffnen große Bögen - überfangen von Wimpergen mit fleischigen Krabben, dick aufgelegten Profilen und aufragenden Kreuzblumen - die aneinander gefügten Holzplatten. In der darüber liegenden Zone durchbrechen hohe Maßwerkfenster die vertikalen Flächen. Maßwerkelemente gleicher Struktur verbinden als Blendwerk auf der Schreintrückwand die einzelnen Baldachine. Ein kleiner Plattenfries schließt zur inneren Schreindecke auf.

Mit dem Holzkasten des Ambierler Retabels blieb ein Beispiel Brüsseler Kapellenarchitektur erhalten, die in der Tradition des ein halbes Jahrhundert zuvor gefertigten Retabels der Dortmunder Reinoldikirche steht. Auch in dem Dortmunder Schrein wölben sich real anmutende Räume, in ihrem Aufriss an gotischen Kathedralen orientiert und überfangen von hohen Turmbaldachinen, in die Gehäusewand hinein (Abb. 6). Beide Retabel verbindet zugleich die Einstellung des Kalvarienbergs in einen kirchlichen Innenraum (Abb. 3, 229). Seine konzeptionelle Weiterentwicklung fand der Ambierler Schrein im Leonardsretabel von Léau, dessen Entstehung um 1479 der Brüsseler Werkstatt des Arnold von Diest zugeschrieben wird⁸³⁷. Unter Beibehaltung der schmalen Sockelleiste und hohen Turmbaldachine, wurde dort zu Gunsten einer ungehemmt fortlaufenden Erzählung auf die trennenden Stützelemente zwischen den einzelnen Szenen gänzlich verzichtet und die mittlere Figur des hl. Leonard in ein reales Gehäuse mit schrägen Wänden gesetzt.

Datierung und stilistische Zuschreibung: Die Forschung interessierte für lange Zeit allein die Herkunft der Gemälde. 1845 plädierte J. Guillien für eine Zuschreibung der Flügelbilder an Jan van Eyck, E. Jeannez brachte sie 1886 erstmals mit der Werkstatt des Rogier van der Weyden in Brüssel in Verbindung und verwies auf stilistische Parallelen zwischen den Ambierler Flügelaußenseiten und denen des 1450 gefertigten Beauner Retabels (Musée Hôtel-Dieu, Beaune⁸³⁸). M. Friedländer führte die Gemälde 1924 als „Schule des Rogier van der Weyden“ an und J. Dupont sprach sich 1936 für einen burgundischen Künstler aus. Die jüngere Forschung sieht übereinstimmend die Gemälde im Bannkreis der Kunst des Rogier van der Weyden entstanden, entweder (Kemperdick 1999) durch dessen Sohn und Werkstattnachfolger Pieter oder (de Vrij 1998) in der Werkstatt des neuen Brüsseler Stadtmalers Vrancke van der Stockt. Der geschnitzte Schrein wird insbesondere von Didier, Jacobs und Randall einer unbekanntenen Brüsseler Werkstatt zugeschrieben.

⁸³⁷ Abb. in Achter 1960, S. 253, Nr. 259. - Randall 1970/1971, S. 14-17, Abb. Nr. 5.

⁸³⁸ Abb. Campell 1977, S. 59, Nr. 33 und Kemperdick 1999, S. 67, Nr. 66.

Literaturauswahl: J. Guillien, Notice sur un triptyque d'Ambierle attribué à Van Eyck, in: Revue du Lyonnais, 1845, S. 383-385. - E. Jeannez, Le retable de la passion de l'église d'Ambierle en Roannais, in: Gazette Archéologique, 1886, S. 230 ff. - Friedländer 1924, S. 81. - Dupont 1936, S. 277-288 mit Abb. – Didier 1967, S. 270. – Randall 1971/1972, S. 14 –16 mit Abb. - Vivier 1986 mit Abb. - Jacobs 1989, S. 219 u. 222. - Jacobs 1998, S. 27, 38, 76, 102, 115 u. 195 -196, Abb. Nr. 25. – de Vrij 1998, S. 209-231. - Kemperdick 1999, S. 126, S. 129 Abb. der Flügelrückseiten. – Didier 1999, S. 560 ff., Abb. 2.

Kat. 17

Marienretabel im Triptychon der sieben Sakramente des Jean Chevrot, gemalt von Rogier van der Weyden, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Abb. 230-231

Standort: Mitteltafel des Triptychons, am Lettner einer dreischiffigen Basilika (Brüsseler Kollegiatskirche Sainte-Gudule?)⁸³⁹

Beschreibung: Zwischen 1445-1450 malte der Brüsseler Stadtmaler Rogier van der Weyden für Bischof Jean Chevrot von Tournai ein großes Triptychon mit der Spendung der sieben Sakramente⁸⁴⁰. Die einzelnen Handlungsstränge verlegte er in einen zeitgenössischen, basilikalen Innenraum, dessen architektonische Gliederung er detailgetreu ins Bild brachte. Im Hintergrund der Mitteltafel des Triptychons zelebriert vor einem in den Lettner eingebauten Altar ein Priester die heilige Messe. Erfasst ist der Moment der Elevatio. Hinter den mit der Hostie erhobenen Händen des Priesters ist deutlich ein querrrechteckiger Schreinkasten mit erhöhtem mittlerem Auszug zu erkennen. Auf Jenem thront in einem Tabernakel die Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf dem Schoß, umfungen von den leicht geöffneten Flügeln eines gemalten Quadriptychons. Dieses zeigt auf seinen Innenseiten acht gemalte Szenen aus dem Marienleben, von der Verkündigung bis hin zur Flucht nach Ägypten,

⁸³⁹ Zahlreiche Autoren wie I. Achter 1960, S. 218-219, von Euw 1965, S. 121, Müller 1966, S. 94 o. Kemperdick 1999, S. 46-47 folgten R. Maere, der in: Die Kunst der Niederlanden, I, 1930, S. 201ff. den Kirchenraum mit dem Inneren der Brüsseler Kollegiatskirche Sainte-Gudule in Brüssel identifizierte. A. Steinmetz vertritt hingegen die These, dass „...originalgetreu abgebildete Details zu einem imaginären Ganzen zusammengefügt wurden...“, zitiert nach Steinmetz 1995, S. 190, Anm. 775.

⁸⁴⁰ Campbell 1977, S. 55, Kat. 29, Abb. S. 55-56. Seitenflügel des Retabels: 119 x 63 cm; Mitteltafel: 200 x 97 cm.

entsprechend dem Schema des Tabernakelaltärchens aus dem Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen und dem Cardon-Altar des Musée de Louvre in Paris⁸⁴¹. Im erhöhten Zentrum des darunter befindlichen Schreins wird skulptural die Himmelfahrt Mariens in Begleitung zweier Engel gezeigt. Das Motiv begegnet in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts auch im Marienretabel von Ternant (Abb. 222). Begleitet wird das Mittelfeld durch sechs Apostel, die in Nischen stehen. An Hand ihrer Attribute können von links nach rechts identifiziert werden: Andreas, Philippus, Bartholomäus, Judas Thaddäus (Simon Celotas?), Jacobus Major und Jacobus Minor⁸⁴².

Binnenarchitektur: Die Apostel stehen eng gerahmt unter einer spitzwinklig gebrochenen, zweigeschossigen Maßwerk Galerie, deren technische Ausführung Brügger und Brüsseler Werken aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts folgt. Die Kielbogenöffnungen der Maßwerkplatten mit ihren eingeschriebenen Passformen begegnen im Varlarer Schrein (Abb. 191). Die Maßwerkfenster der zweiten Geschossebene erscheinen im Schrein des Grönauer Retabels (Abb. 199), im Retabel von S. Antão da Faniqueira (Abb. 215), in gedrungener Weise am Iserlohner Retabel (Abb. 207-208) als auch in den Maßwerken der Dijoner Retabel des Jacques de Baerze (Abb. 185, 188). Die räumliche, über Eck konzipierte Form der Baldachine verweist sowohl auf das Mittelteil des Hakendover-Retabels (Abb. 210) als auch auf die Rheinberger Schreinhälften (Abb. 212-213) und auch der Baldachin über der thronenden Madonna des aufgesetzten Tabernakels zeigt bekannte Strukturen. Er vermittelt bezüglich seiner zweigeschossigen, hohen Maßwerkfenster zwischen dem Neetzer Retabel (Abb. 196) und den Turmpolygonen im Dortmunder Schrein (Abb. 6). Zwischen den Aposteln steigen im gemalten Retabel dicke Bündelsäulen in die Galeriezone empor, auf deren Kapitellen sich kleine Figürchen vor Tabernakelwänden befinden. Eine derartige Konzeption ist als ursprüngliche Variante auch für das Dortmunder Retabel denkbar. Wie letzteres Werk (Abb. 2, 7) zeigt auch das gemalte Lettnerretabel ein durchlaufendes Sockelband (Abb. 231), bestehend aus einander tangierenden Wellenranken mit Fischblasenfüllungen.

⁸⁴¹ Bähr 1995, Abb. 16, 17. - Panofsky 1958, Tafel 56, Nr. 111 u. BK Antwerpen 2003, Abb. S. 202, 205 u. 243.

⁸⁴² Vgl. Steinmetz 1995, S. 140.

Die minutiöse Erfassung aller architektonischen Details und ihre Kongruenz mit dem Formengut überlieferter Retabel aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts spricht für die in der Forschung weit verbreitete Annahme der realen Existenz des gemalten Schnitzretabels im Kirchenraum der ehemaligen Brüsseler Kollegiatskirche Sainte-Gudule. Dennoch sollte von dieser Bestimmung Abstand genommen werden. Zu den charakteristischen Zügen der franko-flämischen Malerei zählt zwar eine ausgeprägte Detailtreue in der Verbildlichung von Requisiten, doch lag ihr die fotografische Wiedergabe der realen Umwelt fern. Die umfangreichen Untersuchungen von A. Steinmetz zu den Altarretabeln im gemalten Bild der frühen niederländischen Malerei des 15. u. 16. Jahrhunderts erbrachten kein einziges Beispiel für die Kongruenz einer gemalten Darstellung mit der ihr entsprechenden Realie. Nach Steinmetz lässt die Reduzierung der Apostel um 6 Figuren in Rogiers Bild auf eine rein illusionistische Wiedergabe ohne Anspruch auf Naturtreue schließen. Rogier lieferte als Brüsseler Stadtmaler nicht nur Gemälde. Er bemalte auch Flügel für geschnitzte Schreine und polychromierte Retabel⁸⁴³. Somit verfügte er über die notwendigen Kenntnisse und zugleich die Fähigkeit, existierende Schnitzwerke in annähernder Detailgenauigkeit abzubilden. Da Retabel jedoch keiner definitiven liturgischen Nutzung unterlagen, stand es ihm frei, diese Requisiten entsprechend der beabsichtigten Bildaussage und, somit der Wirklichkeit entfremdet (hier u. a. auch ohne Flügel)⁸⁴⁴, seinen Darstellungen einzubinden.

Forschungsstand: Nachdem 1941 M. Hasse auf die detaillierte Darstellung des Lettnerretabels im Gemälde der sieben Sakramente und dessen formaler Nähe zum Rheinberger Retabel aufmerksam gemacht hatte, formulierte I. Achter 1960 als Erste die Frage nach der „Porträt-Haftigkeit“ und somit der Aussagekraft jenes Gemäldes für die Entwicklung der frühen Retabelproduktion in den burgundischen Niederlanden. Sie hielt die reale Existenz des gemalten Schnitzretabels in der Brüsseler Kollegiatskirche für gegeben und sprach sich für dessen Fertigung in einer Brüsseler Werkstatt, zusammen mit dem Rheinberger Retabel, aus. A. von Euw verwies 1965 auf ein weiteres gemaltes Retabel⁸⁴⁵ im Chorraum von Rogiers Sakramentsbild und somit auf die Möglichkeit des ehemaligen Vorhandenseins zweier geschnitzter Retabel in Sainte-Gudule um 1453. Während Paatz diese Zuordnung kommentarlos übernahm und Bähr sogar Schätzmaße für das gemalte Lettnerretabel lieferte, ist seit den 90er Jahren eine generelle Neubewertung des

⁸⁴³ Rogier van der Weyden erhielt 1439 den Auftrag, einen Grabaltar (weiße Steinreliefs) für Marie d’Euvreux und deren Tochter Marie von Brabant zu bemalen, den Herzog Philipp der Gute von Burgund für die Franziskanerkirche in Brüssel in Auftrag gegeben hatte. Bähr 1995, S. 115, Anm. 25 u. von Euw 1965, S. 117.

⁸⁴⁴ Steinmetz 1995, S. 36-37 u. 47-48.

⁸⁴⁵ Dieser Altaraufsatz lässt im linken Bildfeld Christus am Ölberg erkennen. Rogier deutete hier das Vorhandensein eines Szenenretabels in der Art des Grönauer Altaraufsatzes an.

Realitätsgehalts im altniederländischen Gemälde zu beobachten, so u. a. bei Steinmetz, Kemperdick u. Jacobs.

Literaturauswahl: Hasse 1941, S. 39. – Achter 1960, S. 218-219, Abb. 207.- A. von Euw 1965, S. 121, 123, 125, Abb. 72. – Paatz 1967, S. 40. - Steinmetz 1995, S. 139 ff., TB87, Abb. S. 332 (T.22A). - Bähr 1995, S. 87. – Kemperdick 1997, S. 175-177 allg. zum Problem des Detailrealismus im altniederländischen Bild. - Jacobs 1998, bes. S. 4–8 u. Abb. 3, 4. – Kemperdick 1999, S. 46 mit Farbabb. Nr. 43, 44.

Contract mit Herrn F. Hoffmann
betreffend
Polychromie der Altaraufsätze
in der Reinoldikirche
in
Dortmund.

.....

Genossen der Kirchgemeinde, der evang. Reichth's Gemeinde
Vorstand und der Herrn Rathsleute Jakob Hoffmann
zu Weil wurde durch schriftlicher Hartung abgefasst

4

§ 1.
Weder Hoffmann überein mit, die Polytechnie. Ich
Allerunterzeichnet, der Reichth's Rathsleute, nach dem schriftlichen
die Kosten aufgelegt, sind nicht die Arbeit selbst, sondern
Künigste, beginnen sind bei Pflichten. Nicht mehr, vor
Klosterzeit, vollendet.

§ 2.
Der Kaufmann H. A. Fittler wird die Arbeit von beiden
Theile, in der Weise beschaffen, dass Meister Hoffmann
dieser Rat und Gutachten zu befragen hat, sind die Pflichten
der Kirchgemeinde, sind von dem Reichth's Rathsleute Herrn
Hoffmann, sind von der zu beschaffen. Ich
Herr Hoffmann verpflichtet ist, unser Probe zu liefern
sind dem Reichth's Rathsleute, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind

§ 3.
Die Kaufmann findet, nach Vollendung, sind Gutachten
der Arbeit, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind
die Kosten aufgelegt, sind von dem Reichth's Rathsleute, sind

Wohlstand, St. Ver. 1898.

Der Reichth's Rathsleute

der Reichth's Rathsleute



Friedrich
Herrn Hoffmann
Herrn Hoffmann

Herrn Hoffmann

Vergoldung u. Polychromie
des Altaraufsatzes in der Reinaldkirche.

Die Partikeln (den Naturfarb mit den Kupfern im Saft Vise-
noll) in den Tintenwässern mit einzelnen Gläsern zu vergol-
den, die Kräftigen nachproben zu polychromieren und die
Zunderwässer in Tintenwässern zu färben

150

Abgeschlachte Tinte zu voll: die Kupferlöse rücheln mit den Kupfer-
fingern in gepulverten Tinten zu setzen, die Feinlöser mit
Kobaltlösungen sind Goldlösungen, Kupferlösungen zu
bestimmen, die Kupferlöse etwas braunlich, auf zu püffern
fast kistlich feststellen, die Kupferlöse in Kupferlöse in
Kupferlöse, jedes in einzelnen Tinten mit Kupferlöse
festlich zu feststellen, alles kräftig, aber ohne Kupferlöse
Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse
festlich zu feststellen, alles kräftig, aber ohne Kupferlöse
Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse, Kupfer löse
festlich zu feststellen, alles kräftig, aber ohne Kupferlöse

150

150

Gesamtkosten der Storbekleidung.

1850

Der Kupfer löse von zwei Kupferlöse mit
kräftig Kupfer löse überlassen ist die Arbeit
in sorgfältigen Kupfer löse feststellen.

Karl, den 15. Dez. 1898.

Ed. Köpffmann

Barmen d. 16. Nov. 98.

Herrn Paul Deimann
Lötterstr.

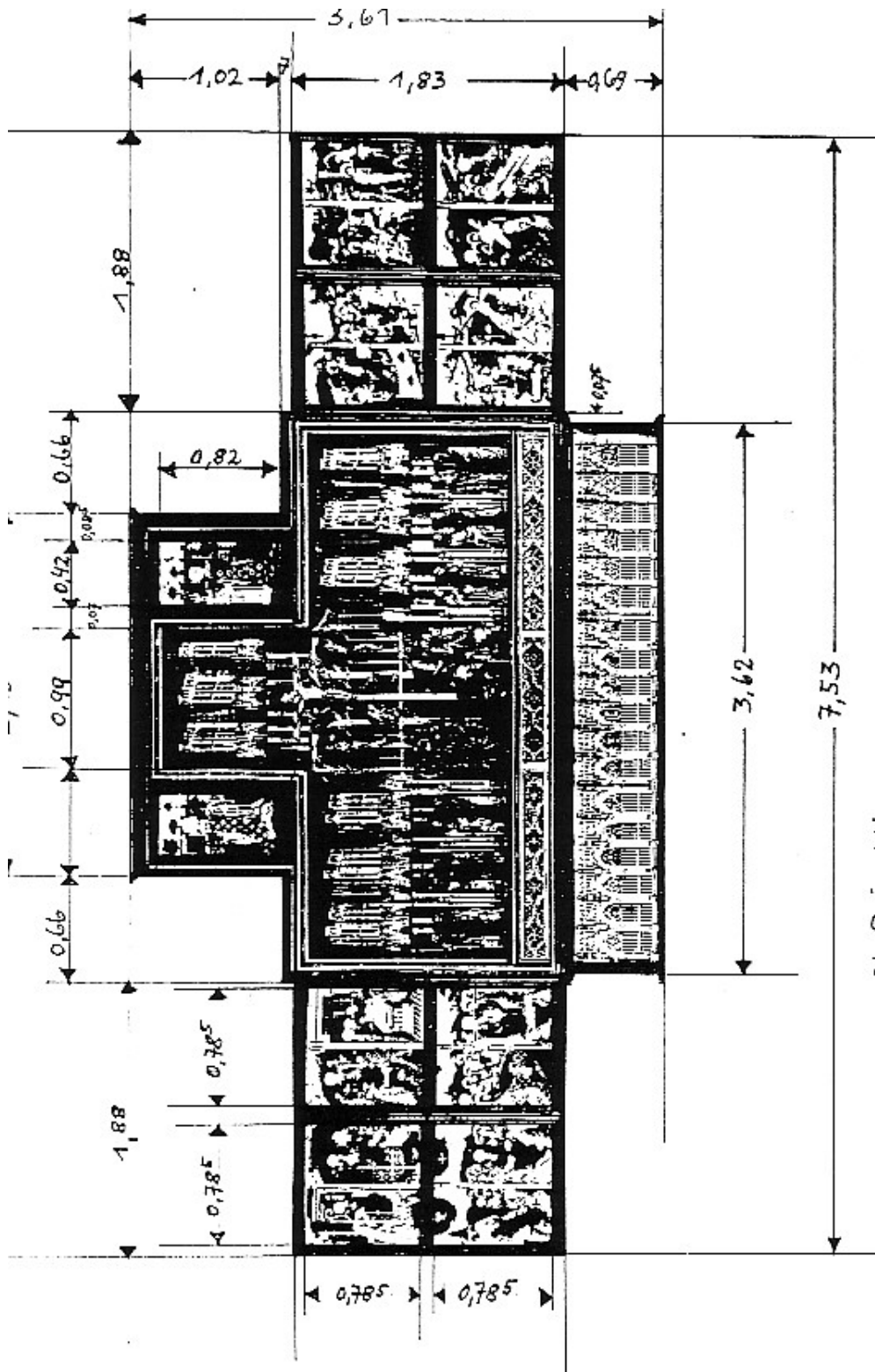
Hilf bei mit der Speisestückchen, für
wenn Sie solche gegenseitig feilhan-
gefeinden. Die Stücke, welche sich
in der gleichmäßigen Aufbereitung der
Linsen nützlich, dürfte besser
wissen, als ^{das} Linsen Aufgeben der
Linsen Linsen, welche wieder eine
gleichmäßige Aufbereitung der gegenseitig
Linsen bedingt sind.

Hr. Insp. Thubner wird sich wohl
wohl damit befassen.

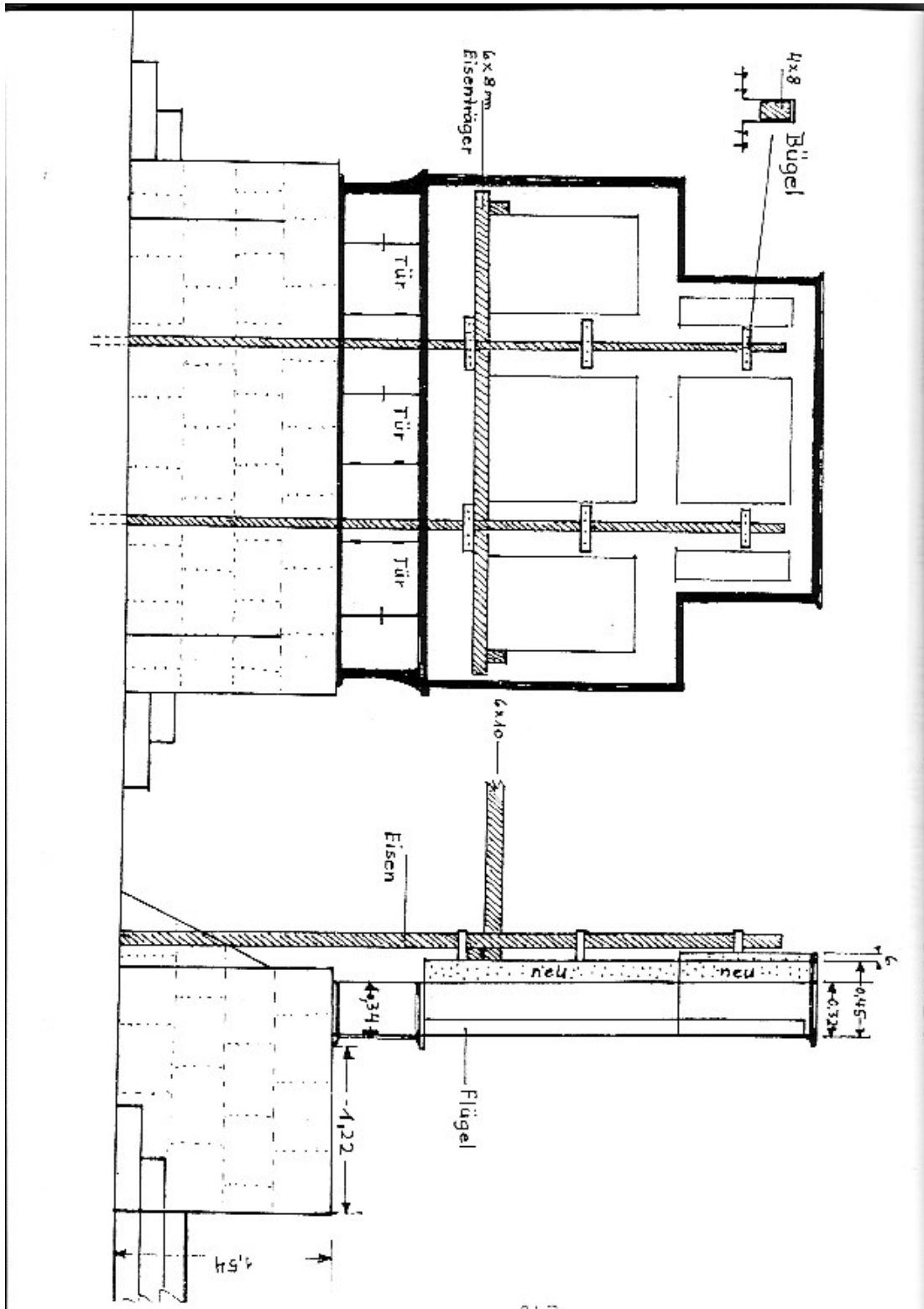
Gefasungsbüro

C. J. A. Fischer.

In dieser Weise können
die Linsen sein.



St. Reinoldi, Aufmaß des Altares.



Quellen und Literatur

Ungedruckte Quellen

Stadtarchiv Dortmund
 Bestand 1: Reichsstädtisches Urkundenarchiv
 Bestand 211: St. Marien
 Bestand 213: St. Reinoldi
 Bestand 302: Familie von Berswordt
 Bestand 435: Nachlass Luise von Winterfeld
 Bestand 448: Beurhaus, Nr. 7 u. 15,1
 Haupturkundenarchiv, Repertorium III a, Nr. 2396
 Haupturkundenarchiv, Repertorium III a, Nr. 2533

Neuakten im Archiv des Kirchenkreises Dortmund-Mitte, Bestand: St. Reinoldi-Kirche:
 Ordner 104a, 5-50-1: Kirchenschiff u. Chor, Zeichnungen, statische Berechnungen, Unterhaltung, etc
 Ordner 104c, 5-50-3: Altar, Kanzel, Orgel
 Ordner 104d, 5-50-4: Inventar und Gestühl
 Ordner 104f, 5-50-6: Kunstgegenstände, gottesdienstliches Zubehör, Kriegerehrung, Ehrentafel, Sakristei
 Ordner 113a, 5-50-7: Unruheschäden 1919, Kriegsschäden 1943-1945, Wiederaufbau
 Ordner 198, 5-50-1: Schriftverkehr 1945-1952

Konservierungsbericht 1976
 Konservierungsbericht des Landesamtes für Denkmalpflege von Westfalen-Lippe, Münster 1976

Untersuchungsbericht 1992
 Vereinigte Kirchenkreise Dortmund, Bauamt, Untersuchungsbericht der Werkstatt für praktische Denkmalpflege unter Leitung von Edgar Jetter, Vreden, 05.03.1992

Restaurierungsbericht 1994
 Vereinigte Kirchenkreise Dortmund, Bauamt, Restaurierungsbericht der Werkstatt für praktische Denkmalpflege unter Leitung von Edgar Jetter, 15.09.1994

Gedruckte Quellen

Brügger Steuerlisten 1360-1390
 Prosopographischer Katalog zu den Brügger Steuerlisten (1360-1390), in: Hansekaufleute in Brügge 3, bearb. von Ingo Dierck, Sonja Dünnebeil und Renée Rößner (=Kieler Werkstücke, Reihe D, Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, Bd. 11, hrsg. von Werner Paravicini u. Horst Wernicke), Frankfurt a. Main [u.a.], 1999.

Chronik Kerkhörde
 Chronik des Johann Kerkhörde von 1405-1465, hrsg. von Joseph(?) Franck und Joseph Hansen, in: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 20: Die Chroniken der westfälischen und niederrheinischen Städte 1: Dortmund, Neuß, Leipzig 1887, S. 1-146.

Chronik Westhoff
 Chronik des Dietrich Westhoff von 750-1550, hrsg. von Joseph Hansen, in: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 20: Die Chroniken der westfälischen und niederrheinischen Städte 1: Dortmund, Neuß, Leipzig 1887, S. 147-477.

Das Leben Christi
 Das Leben Christi. Erzählt und betrachtet von dem hl. Bonaventura. Aus dem Lateinischen, Bd. 1 u. 2, Wien 1836.

Deeters/Herborn/Schmid/Wallenborn 1991
 Joachim Deeters, Wolfgang Herborn, Wolfgang Schmid u. Hiltrud Wallenborn, Quellen zur Geschichte der Kölner Kartause, 3. Die Klosterchronik oder Chronologia Cartusiae und 4. die Wohltäterbücher, in: Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, hrsg. von Werner Schäfke, Köln 1991, S. 24-67 u. S. 68-122.

Dortmunder Bürgerrechtsliste 1936

Liste der Dortmunder Patrizier, die im 15. Jahrhundert das Dortmunder Bürgerrecht aufgaben oder empfangen, 2. Teil, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Bd. 42, Dortmund 1936, S. 138-159.

DUB 1-3 u. Ergbd.

Karl Rübel, Dortmunder Urkundenbuch, 3 Bde. u. Ergänzungsband, o. O., 1881-1910.

Fahne 1-4

Anton Fahne, Die Grafschaft und freie Reichsstadt Dortmund, 4 Bde., Köln/Bonn 1854-1859.

HUB 2

Hansisches Urkundenbuch, 2 Bde., bearb. von Konstantin Höhlbaum, Halle 1879.

Legenda aurea

Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea, hrsg. u. übersetzt von Richard Benz, (1917), Heidelberg 1979⁹.

Ludolph von Sachsen

Ludolphus de Saxonia: Vita Jesu Christi e quatuor evangelii, hrsg. von A.-C. Bolard, L.-M. Rigollot u. J. Carnandet, Paris/Rom 1865.

Muhler/Mewe 1857

Detmar Mulher/Cornelius Mewe, Historische Beschreibung der Stadt und Grafschaft Dortmund, in: Johann Julius Seibertz, Quellen der westfälischen Geschichte, Bd. 1, Arnsberg 1857, S. 281-380.

Lexika und Denkmälerverzeichnisse:**BBKL 1-20**

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, 20 Bde., hrsg. von Friedrich-Wilhelm Bautz u. Traugott Bautz, Hamm/Herzberg/Nordhausen, 1990-2004.

www.bautz.de/bbkl/

letzter Zugriff 26.08.2004

Belgische Kunstdenkmäler 1-2, 1923

Die Belgischen Kunstdenkmäler, 2 Bde., hrsg. von Paul Clemen, München 1923.

Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung 1992

Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hrsg. von Harry Kühnel, Stuttgart 1992.

BuKD Dortmund 1894

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Stadt, in: Die Bau- und Kunst-Denkmäler von Westfalen, Bd. 2, bearb. von Albert Ludorff, Münster 1894.

BuKD Iserlohn 1900

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Iserlohn, in: Die Bau- und Kunst-Denkmäler von Westfalen, Bd. 8, bearb. von Albert Ludorff, Münster 1900.

BuKD Lübeck 1920

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, hrsg. vom Denkmalrat, Bd. 3, bearb. von Joh. Baltzer u. F. Bruns, Lübeck 1920.

BuKD Paderborn 1899

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn, in: Die Bau- und Kunst-Denkmäler von Westfalen, Bd. 7, bearb. von Albert Ludorff, Münster 1899.

Dbnl, Leiden

Digitale bibliotheek voor alle Nederlandse letteren, Leiden

www.dbnl.org/

letzter Zugriff: 09.09.05

Dehio Westfalen 1969

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Westfalen, bearb. von Dorothea Kluge u. Winfried Hansmann, München/Berlin, 1969.

Inventário Artístico de Portugal 1955

Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Leiria, bearb. von Gustavo de Matos Sequeira, hrsg. von der Accademia Nacional de Belas Artes, Lissabon 1955.

KDM Köln 2,3 Ergbd.

Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, hrsg. von Paul Clement, 2,3 Ergbd., Düsseldorf 1937.

Keussen 1918

Hermann Keussen, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter. Nachdruck der Ausgabe Bonn 1910, Düsseldorf 1918.

KGW 1-2

J. B. Nordhoff, Kunst und Geschichtsdenkmäler des Kreises Hamm, in: Kunst und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, 2 Bde., Münster 1880.

LCI 1-8

Lexikon der christlichen Ikonographie, begr. von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg i. Breisgau, 1968-1976.

Lexikon der Tiersymbole 2004

Sigrid und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersburg 2004.

Lipfert 1975

Klementine Lipfert, Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel (1955) 1975⁵

LMA 1-9, Reg.

Lexikon des Mittelalters, hrsg. von R. Auty u. a., 9 Bde. u. Reg. Bd., München/Zürich, 1989-1998.

Marienlexikon, 1-6

Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer u. Leo Scheffcsyk, 6 Bde., Regensburg 1989-1994.

Propyläen Kunstgeschichte 6-7

Propyläen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto von Simson u. Jan Białostocki, Bd. 6 –7 von 12 Bden., Berlin 1984.

RDK 1-10

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begr. von Otto Schmitt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, z. Zeit 10 Bde., (Bd. 10 unvollständig). Stuttgart/München 1937-1997.

Schiller 1-4,2

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966-1980.

Sint-Salvatorskatedraal te Brugge 1979

De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge; Inventaris. Luc Devliegher/Lannoo/Thielt, Amsterdam 1979 (= Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, Bd. 8).

Symbol-Fibel 1975

Klementine Lipfert, Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel 1975⁵.

LThK 1-10

Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Michael Buchberger, 10 Bde., Freiburg i. Breisgau (1930-1938) 1957-1967².

Ausstellungskataloge:

AK Antwerpen 1993

Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, hrsg. von Hans Nieuwdorp, Antwerpen 1993.

AK Bochum 1949

Kunstschätze westfälischer Dome und Kirchen, Bochum 1949.

AK Brügge 1960

De eeuw van de Vlaamse primitieven, hrsg. von Edgar P. Richardson u. D. Roggen, Brügge 1960.

AK Brügge 2002

Jan Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530, hrsg. von Till-Holger Borchert mit Beiträgen von Andreas Beyer u. a., Brügge 2002.

AK Brüssel 1977

Les sculptures médiévales allemandes dans les collections Belges, hrsg. von Robert Didier u. Hartmut Krohm, Brüssel 1977.

AK Cappenberg 1948

Kunstschätze aus zerstörten Kirchen Westfalens, bearb. von Rolf Fritz, Dortmund 1948.

AK Cappenberg 1950

Conrad von Soest und sein Kreis, bearb. von Rolf Fritz, Dortmund 1950.

AK Cleveland 1963

Museum of Art, Gothic Art 1360-1440, hrsg. von William Wixom, Cleveland 1963.

AK Detroit 1960

Flanders in the Fifteenth Century. Art and Civilisation - Masterpieces of Flemish Art: van Eyck to Bosch, hrsg. von Paul Coremans u. Edgar P. Richardson, Detroit 1960.

AK Dijon 1951

Le Grand siècle des Ducs de Bourgogne, Musée de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne, eingeleitet von Pierre Quarré, Dijon 1951.

AK Dijon 1960

La Chartreuse de Champmol, foyer d'art au temps des Ducs Valois. Musée de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne, eingeleitet von Pierre Quarré, Dijon 1960.

AK Essen 1990

Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet, hrsg. von Ferdinand Seibt, Gudrun Gleba u.a., 2 Bde., Essen 1990.

AK Gent 1994

Laat-Gotische Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden, hrsg. von John W. Steyaert u. Monique Tahon-Vanrose, Gent 1994.

AK Kleve 1984

Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer der Grafen und Herzöge von Jülich, Kleve und Berg, Kleve 1984.

AK Köln 1970

Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, hrsg. von Gert von der Osten, Köln 1970.

AK Köln 1972/1973

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, 2 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1972/1973.

AK Köln 1974

Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, hrsg. von Gert von der Osten, Köln 1974.

AK Köln 1978

Die Parler und der schöne Stil. 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hrsg. von Anton Legner, 4 Bde., Köln 1978.

AK Köln 1987

Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, bearb. von Joachim M. Plotzek, Köln 1987.

AK Köln 1993

Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung, hrsg. von Frank Günter Zehnder, Köln 1993.

AK Löwen 1962

Ars sacra antiqua, hrsg. vom Stedelik Museum, Löwen 1962.

AK Löwen 1975

Dirk Bouts en zijn Tijd, Löwen 1975.

AK Löwen 1993

Vlaamse Miniaturen voor van Eyck (=Corpus of Illuminated Manuscripts. Low Countries Series 4, hrsg. von Maurits Smeyers, Löwen 1993.

AK London 1953/1954

Flemish Art 1300-1700, Gerald Kelly, Alec Martin, Francis J. B. Watson u. a., London 1953/1954.

AK Münster 1952

Westfälische Maler der Spätgotik 1440-1490, bearb. von Paul Pieper, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 30, 1952, S. 77-131.

AK Münster 1982

Monastisches Westfalen, Klöster und Stifte 800-1800, hrsg. von Géza Jászai, Münster 1982.

AK Münster 1993

Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster, 2 Bde., hrsg. von Géza Jászai, Münster 1993.

AK New York 1957

Treasures from the Pierpont Morgan Library, New York 1957.

AK New York 1982

The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections, bearb. von John Plummer unter Mitarbeit von Gregory Clark, New York/London 1982.

AK Paris 1981

Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V., Paris 1981.

AK Paris 2004

Paris 1400. Les arts sous Charles VI., hrsg. von Elisabeth Taburet-Delahaye und François Avril, Paris 2004.

AK Tournai 1964

Hommage a Roger de le Pasture – van der Weyden 1464-1964, Tournai 1964.

AK Utrecht/New York 1989/90

The golden Age of Dutch Manuscript Painting, Einführung v. James Marrow, Katalog v. Henri L. D. Defoer, Anna S. Korteweg u. Wilhelmina L. M. Wüstefeld, Utrecht/New York 1989/1990, dt. Buchhandelsausgabe, Stuttgart/Zürich 1990.

AK Wien 1962

Europäische Kunst um 1400, hrsg. von Vinzenz Oberhammer, Erwin M. Auer, Otto Demus u.a., Wien 1962.

AK Wien 1978

Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei, bearb. von Dagmar Thoss, Wien 1978.

AK Wien 1987

Flämische Buchmalerei – Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich, bearb. von Dagmar Thoss, Wien 1987.

Bestandskataloge

BK Antwerpen 1978

Museum Mayer van den Bergh, Catalogus 1: Schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen, bearb. von Jozef de Coo, Antwerpen 1978.

BK Antwerpen 1985

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Catalogus schilderijen 14^e en 15^e eeuw, bearb. von Paul Vandebroek, Antwerpen 1985.

BK Antwerpen 2003

The Mayer van den Bergh Museum Antwerp, bearb. von Hélène Mund, Cyriel Stroo u. Nicole Goetghebeur im Zusammenwirken mit Hans Nieuwdoorn, Brüssel 2003 (=Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège).

BK Berlin 1996

Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Gemäldesammlung, Gesamtverzeichnis, bearb. von Henning Boek, Irene Geismeyer, Rainald Grosshans u. a., Berlin 1996.

BK Brügge 1987

Groeningemuseum Bruges, bearb. von Dirk de Vos, Brüssel 1987.

BK Brüssel 1959

Miniatures de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, bearb. von L. M. J. Delaissé, Genf/Köln 1959.

BK Dortmund 1908

Führer durch die Sammlungen des städtischen Kunst- und Gewerbemuseums zu Dortmund, bearb. von Albert Baum, Dortmund 1908.

BK Dijon 1960

Musée des Beaux-Arts de Dijon, Catalogue des Sculptures, hrsg. von Pierre Quarré, Dijon 1960.

BK Funchal o.J (1951)

Museu Quinta das Cruzes, hrsg. von J. Wetzler, Funchal, o. J. (1951).

BK Funchal 1970

O Museu da Quinta das Cruzes, bearb. von António Aragão, Funchal 1970.

BK Hannover 1957

Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von Gerd von der Osten, Hannover 1957.

BK Köln 1968

Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, bearb. von Hermann Schnitzler, Köln 1968⁴.

BK Köln 1986

Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, bearb. von Christian Hesse u. Martina Schlagenhauser, Köln 1986.

BK Köln 1990

Katalog der Altkölner Malerei, hrsg. u. bearb. von Frank Günter Zehnder (=Katalog des Wallraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990.

BK Lübeck 1964

Lübeck, Sankt-Annen-Museum. Die sakralen Werke des Mittelalters, bearb. von Max Hasse, Lübeck 1964.

BK Lübeck 1993

Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme, bearb. von Brigitte Heise u. Hildegard Vogeler, Lübeck 1993.

BK München 1972

Bayerische Staatgemäldesammlung. Alte Pinakothek München. Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, Bestandskatalog, bearb. von G. Goldberg u. G. Scheffler, 2 Bde., München 1972.

BK Münster 1914

Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. 1, Die Skulpturen, hrsg. von Max Geisberg, bearb. von Burkhard Meier, Berlin 1914.

BK Münster 1986

Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530. Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums, hrsg. u. bearb. von Paul Pieper, Münster 1986.

BK Münster 1990

Gotische Skulpturen 1300-1450 (=Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster 29), bearb. von Géza Jászai, Münster 1990.

BK New York 1993

Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art, bearb. von Adolph S. Cavallo, New York, 1993.

BK Paris 1965

Musée National du Louvre, Peintures écoles française, 14^e, 15^e et 16^e siècles, bearb. von Charles Sterling u. Hélène Adhémar in Zusammenarbeit mit Nicole Reynaud und Lucienne Collard, Paris 1965.

BK Wien 1975. 1-2

Holländische Schule 1, 2 Bde., bearb. von Otto Pächt u. Ulrike Jenni (=Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 124, Veröff. d. Kommission d. Schrift- u. Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, 3, hrsg. von Herbert Hunger. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 3, hrsg. von Otto Pächt), Wien 1975.

BK Wien 1983. 1-2

Flämische Schule 1, 2 Bde., bearb. von Otto Pächt/Ulrike Jenni/Dagmar Thoss (=Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 160, Veröff. d. Kommission d. Schrift- u. Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, 6, hrsg. von Herbert Hunger. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 6, hrsg. von Otto Pächt), Wien 1983.

BK Wien 1990. 1-2

Flämische Schule 2, 2 Bde., Otto Pächt u. Dagmar Thoss (=Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 212, Veröff. d. Kommission d. Schrift- u. Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, 7, hrsg. von Herbert Hunger. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 7, hrsg. von Gerhard Schmidt), Wien 1990.

Autorenverzeichnis

Achter 1960

Irmingard Achter, Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheinberg, in: Jahrbuch d. Rhein. Denkmalpflege 23, Kevelaer 1960, S. 206-258.

Achter 1967

Irmingard Achter, Zum Rheinberger Altar. Nachtrag und Ergänzung, in: Jahrbuch d. Rhein. Denkmalpflege 27, Kevelaer 1967, S. 89-91.

Albrecht 1956

Christoph Albrecht, Die Ausgrabungen in der Reinoldikirche, in: St. Reinold in Dortmund, hrsg. von Hans Lindemann, Dortmund 1965, S. 61-67.

Appuhn 1970

Horst Appuhn, Dortmund, München/Berlin 1970.

Appuhn 1975

Horst Appuhn, Reinold, der Roland von Dortmund: Ein kunstgeschichtlicher Versuch über die Entstehung der Rolande in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel, hrsg. von Rüdiger Becksmann, Ulf-Dietrich Korn u. Johannes Zahlten, Berlin 1975, S. 1-10.

Avril 1978

François Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310-1380 (=Die großen Handschriften der Welt), München 1978.

Avril/Dunlop/Yapp 1989

François Avril, Louisa Dunlop u. Brunson Yapp, Les Petites Heures du Duc de Berry. Kommentar zu Ms. lat. 18014 der Bibliothèque nationale Paris, Luzern 1989.

Bähr 1995

Ingeborg Bähr, Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönungen vor 1475, in: Städel Jahrbuch NF 15, hrsg. von Klaus Gallwitz u. Herbert Beck, München 1995, S. 85-120.

Baumeister 1984

Annette Baumeister, Illuminierte Handschriften im Besitz der Grafen und Herzöge von Jülich, Kleve und Berg, in: AK Kleve 1984, S. 235-244.

Baxandall 1984

Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, (New Haven and London 1980), dt. München 1984.

Beenken 1923

Hermann Beenken, Bildwerke Westfalens, Bonn 1923.

Behrens 1996

Jochen Behrens, St. Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Stadtpatron und Stadt, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Jenseitsvorstellungen und Sozialgeschichte im spätmittelalterlichen Dortmund, hrsg. von Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 12), Essen 1996, S. 39-43.

Belting/Eichberger 1983

Hans Belting u. Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler – Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

Bernstorf 1964

Otto Bernstorf, ein früher Niederländischer Schnitzaltar in Stadthagen, in: Niederländische Kunst in Stadthagen, hrsg. von O. Bernstorf u. J. Soenke, Brückeburg 1964, S. 2-31.

Bertram-Neunzig/Sporbeck 1999

Evelyn Bertram-Neunzig u. Gudrun Sporbeck, Die Kunststiftungen der Familie Berswordt in Dortmund und Köln, in: Thesaurus Coloniensis, Beiträge zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Kölns. Festschrift für Anton von Ew (=Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins 41), Köln 1999, S. 231-264.

Bertram-Neunzig 2001

Evelyn Bertram-Neunzig, Das Retabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi, in: Altarbilder im mittelalterlichen Dortmund (=Heimat Dortmund 2/2001), Dortmund 2001, S. 21-26.

Bichler 1992

Susanna Bichler, Les retables de Jacques de Baerze, in: Actes des journées internationales Claus Sluter (September 1990), Dijon 1992, S. 23-35.

Blockmans/Prevenier 1986

Wim Blockmans u. Walter Prevenier, Die burgundischen Niederlande, Weinheim 1986.

Blockmans 1994

Wim Blockmans, De culturele markt in de Bourgondische Nederlanden, in: AK Gent 1994, S. 37-49; dt. in: Die Kunst der burgundischen Niederlande, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 11-28.

Blum 1969

Shirley Neilsen Blum, Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage. Berkeley/Los Angeles 1969.

Bodiaux 1998

Christian Bodiaux, Les Apôtres de la basilique Sain-Martin de Hal: un chef-d'œuvre du Maître du Retable d'Hakendover ?, in: Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain, 31, Löwen 1998, S. 89-104.

Bodiaux 2000

Christian Bodiaux, Nouvelles observations relatives aux Apôtres de la Basilique Saint- Martin de Hal 1398-1409., in : Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain, 33, Löwen 2000, S. 121-124.

Bouvy 1947

D. P. R. A. Bouvy, Middeleeuwsche beeldhouwkunst in den noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947.

Brandt 1982

Hans-Jürgen Brandt, St. Reinoldus in Dortmund. Zur Bedeutung des Heiligen Patrons in der kommunalen Geschichte, in: Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte. Festschrift, hrsg. von Gustav Luntowski u. Norbert Reimann, Dortmund 1982, S. 79-105.

Braun 1924

Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.

Buberl 2004

Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte in der Zeit um 1400, hrsg. von Brigitte Buberl (=Dortmunder Mittelalter Forschungen 1), Bielefeld 2004.

Büttner 1993/1994

Frank Olaf Büttner, Das Christusbild auf niedrigster Stilhöhe. Ansichtigkeit und Körpersichtigkeit in narrativen Passionsdarstellungen der Jahrzehnte um 1300, in: Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Gerhard Schmidt zum 70. Geburtstag (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47, Wien 1993/1994, S. 99-130.

van Buren 1975

Anne H. van Buren, The Master of Mary of Burgundy: The State of Research, in: Zs. f. Kunstgesch. 38, 1975, S. 286-309.

van Buren 1986

Anne H. van Buren, Thoughts, Old and New, on the Source of Early Netherlandish Painting, in: Simiolus 16, Amsterdam 1986, S. 93-112.

van Buren 1996

Anne H. van Buren, Die Entstehung des eyckischen Gebet- und Meßbuchs, in: Anne H. von Buren, James H. Marrow u. Silvana Pettenati, Heures de Turin-Milan. Inv. N° 47. Museo Civico d'Arte Antica Torino, Kommentarband zum Faksimile, Luzern 1996, S. 39-207

van Buren/Marrow/Pettenati 1996

Anne H. van Buren, James H. Marrow u. Silvana Pettenati, Heures de Turin-Milan. Inv. N° 47. Museo Civico d'Arte Antica Torino, Kommentarband zum Faksimile, Luzern 1996.

Byvanck /Hoogewerff 1922

Alexander Willem Byvanck u. Godefridus Joannes Hoogewerff, La miniature hollandaise dans les manuscrits des 14^e, 15^e et 16^e siècles, 2 Bde., Den Haag 1922.

Campbell 1976

Lorne Campbell, The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century, in: Burlington Magazine 118, London 1976, S. 188-198.

Campbell 1977

Lorne Campbell, Van der Weyden, New York 1977.

Cardon/Lievens/Smeyers 1985

Bert Cardon, Robrecht Lievens u. Maurits Smeyers, Typologische Tafelerlen uit het Leven van Jezus. A Manuscript from the Gold Scrolls Group "Bruges, ca. 1440" in the Pierpont Morgan Library, New York, Ms. 649., Löwen 1985.

Cardon 1996

Bert Cardon, Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c.1410–c.1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism (=Corpus of Illuminated Manuscripts, Low Countries Series 6), hrsg. von Maurits Smeyers, Löwen 1996.

Cazelles/Rathofer 1996

Raymond Cazelles und Johannes Rathofer, Das Stundenbuch des Duc de Berry, Les Très Riches Heures, eingef. von Umberto Eco, Sonderausgabe Wiesbaden 1996 (Faksimile Verlag Luzern 1988).

Châtelet 1993

Albert Châtelet, Jean van Eyck enlumineur, Straßburg 1993.

Châtelet 2000

Albert Châtelet, L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI. et les heures du maréchal Boucicaut, Dijon 2000.

Comblen-Sonkes 1984

Micheline Comblen-Sonkes, Guide bibliographique de la peinture flamande du 15^e siècle, Brüssel 1984.

Comblen-Sonkes 1986

Micheline Comblen-Sonkes, Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, avec la collaboration de Nicole Veronee-Verhaegen, 2 Bde. (=Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux du quinzième siècle 14, Brüssel 1986.

Coo 1979

Jozef de Coo, Fritz Mayer van den Bergh. Der Sammler. Die Sammlung, Schoten 1979.

Corley 1996

Brigitte Corley, Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes, London 1996; dt. Berlin 2000.

Delaissé/Liebaers/Masai 1959

Léon M. J. Delaissé, Hermann Liebaers u. François Masai, Mittelalterliche Miniaturen von der burgundischen Bibliothek im Handschriftenkabinett der Königlichen Belgischen Bibliothek, Köln 1959.

Delaissé 1968

Léon M. J. Delaissé, A Century of Dutch Manuscript Illumination (=California Studies in the History of Art 6), Berkeley/Los Angeles 1968.

Delaissé 1972

Léon M. J. Delaissé, The Miniatures Added in the Low Countries to the Turin-Milan Hours and their Political Significance, in: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, hrsg. von Artur Rosenauer u. Gerold Weber, Salzburg/Wien 1972, S. 135-149.

Derveaux-van Ussel 1968/70

Ghislaine Derveaux van Ussel, Het apostelenretabel uit de voormalige begijnhofkerk van Tongeren, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Jg. 40/42 (=Artes Belgicae 1), 1968/70, S. 137-199. Einzelabdruck Brüssel 1972.

Deutsch 1985

Wolfgang Deutsch, Der Hochaltar der Haller Katharinenkirche. Geschichte und Herkunft, in: Württembergisch Franken, Jahrbuch des hist. Vereins für Württembergisch Franken 69, Schwäbisch Hall 1985, S. 127-220.

Didier 1967

Robert Didier, Les retables de Ternant, in: Congrès Archéologique du Nivernais, Nivernais/Paris 1967, S. 258-276.

Didier 1978

Robert Didier, Flandern und Brabant – von Tournai bis Lüttich. Probleme der Kunst in Belgien zwischen 1350 und 1410/20, in: AK Köln 1978, Bd. 1, S. 78-79.

Didier 1984

Robert Didier, De H. Cornelius van het Sint-Janshospitaal en de Brugse beeldhouwkunst omstreeks 1400, in: Rond de restauratie van het 14de-eeuwse Corneliusbeeld Brugge St. Janshospitaal, Brügge 1984, S. 19-52.

Didier 1989

Robert Didier, Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour le Haute-Rhin et l'Allemagne du Sud, in: Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du moyen âge, in: Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987), hrsg. von Christian Heck, Colmar 1989, S. 49-79.

Didier 1995

Robert Didier, Le portail polychrome dit 'le Bethléem' à Huy, Brüssel 1995.

Didier 1999

Robert Didier, Les retables sculptés des anciens Pays-Bas importés en France, in: Art et société en France au XV^e siècle, hrsg. von Christiane Prigent, Paris 1999, S. 557-570.

Dierck 2000

Ingo Dierck, Hansische Älterleute und die Brügger Führungsschicht, in: Hansekaufleute in Brügge 4, hrsg. von Nils Jörn, Werner Paravicini u. Horst Wernicke (=Kieler Werkstücke, Reihe D, Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters 13) Frankfurt u. a. 2000, S. 71-85.

Dogaer 1987

Georges Dogaer, Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries, Amsterdam 1987.

Dupont 1936

Jacques Dupont, Le retable d'Ambierle, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. Serie 20, Paris 1938, S. 277-288.

Durrieu 1902

Comte Paul Durrieu, Heures du Turin, Paris 1902.

Durrieu 1910

Comte Paul Durrieu, Les Très Belles Heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry, in: *Revue archéologique* 16, 1910, S. 30-51 u. S. 246-279.

Durrieu 1922

Comte Paul Durrieu, Le Très Belles Heures de Notre Dame du duc Jean de Berry, Paris 1922.

Duverger 1933

Jozef Duverger, De Brusselsche Steenbickeleren in de XIV^e en XV^e eeuw (=Bouwstoffen tot de Nederlandsche Kunstgeschiedenis 1), Gent 1933.

Duverger 1935

Jozef Duverger, Brussel als Kunstcentrum in de XIV^e en de XV^e eeuw (=Bouwstoffen tot de Nederlandsche Kunstgeschiedenis 3), Antwerpen/Gent 1935.

van Eeckhoudt 1988

Luc van Eeckhoudt, Het Drie-Maagdenretabel in de kerk van de Goddelijke Zaligmaker te Hakendover, Tienen 1988.

van Eeckhoudt 1995

Luc van Eeckhoudt, Het Drie-Maagdenretabel, Hakendover 1995.

Ehresmann 1982

Donald L. Ehresmann, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: *Art Bulletin* 64, 1982, S. 359-369.

Eichberger 1987

Dagmar Eichberger, Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987.

von Einem 1929

Herbert von Einem, Die Plastik der Lüneburger Goldenen Tafel, in: *Kunsthistorische Studien des Provinzialmuseums Hannover* 2, 1929, S. 3-87.

Eisler 1964

Colin Eisler, *Flemish and Dutch Drawings from the 15th to 18th Century*, London 1964.

Eisler 1996

Colin Eisler, *Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*, Köln 1996.

von Euw 1965

Anton von Euw, Der Kalvarienberg im Schnütgen-Museum, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 27, Köln 1965, S. 87-128.

von Euw 1968

Anton von Euw, Eine Neuentdeckung zum Kalvarienberg im Schnütgen-Museum, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30, Köln 1968, S. 149-353..

von Euw/Plotzek 1982

Anton von Euw u. Joachim M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig 2*, bearb. von Joachim M. Plotzek, Köln 1982.

Farquhar 1976

James Douglas Farquhar, *Creation and Imitation. The Work of a Fifteenth-Century Manuscript Illuminator* (=Nova University Studies in the Humanities 1), Fort Lauderdale 1976.

Fehse 2002

Monika Fehse, Stiftungen und Steuern. Die Dortmunder Führungsschichten, der Rat und die Kirchen in der Krisenzeit um 1400, in: *Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter*, hrsg. von Andrea Zupancic und Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Dortmunder Stadtarchivs 18), Bielefeld 2002, S. 157-164.

Feldbusch 1951

Hans Feldbusch, *Die Himmelfahrt Mariä*, Düsseldorf 1951.

Fiebig 1956

Paul Fiebig, St. Reinoldus in Kult, Liturgie und Kunst, in: *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark* 53, Dortmund 1956, S. 3-200.

Finke 1963

Ulrich Finke, Utrecht - Zentrum Nordniederländischer Buchmalerei, in: *Oud Holland* 78, 1963, 27-66.

Fischer 2005

Andreas Fischer, Das Retabel von Hakendover. Ein Beitrag zur Geschichte der südniederländischen Skulptur des frühen 15. Jahrhunderts, unveröffent. Mag. Arbeit, Phil.-Fak. d. Rhein. Westf. Techn. Hochschule in Aachen, Aachen 2005.

Franke/Welzel 1997

Birgit Franke u. Barbara Welzel (Hg.), Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997.

Friedländer 1924

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. 2, Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924.

Fritz 1934

Rolf Fritz, Dortmunder Kirchen und ihre Kunstschatze, Dortmund o. J. (1934).

Fritz 1956

Rolf Fritz, Kunstwerke der Reinoldikirche, in: *St. Reinoldi in Dortmund*, hrsg. von Hans Lindemann, Dortmund 1956, S. 80-95.

Fritz 1980

Rolf Fritz, Meisterwerke alter Kunst aus Dortmund, Dortmund (1967), 1980².

Geelen/Wailliez 1999/2000

Geelen, Ingrid und Vivienne Wailliez, L'ensemble sculpté et les Apôtres de triforium, chœur de l'église Saint Martin a Hal, vers 1400-1409, in: *Bulletin IRPA (Institut Royal de Patrimoine Artistique)* 28, Brüssel 1999/2000, S. 243-250.

Geisler 1956

Irmingard Geisler, Studien zur niederländischen Bildhauerei des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 18, Köln 1956, S. 143-158.

Grötecke 2004

Iris Grötecke, Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen „Idealität“ und „Realismus“, in: *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400*, hrsg. von Brigitte Buberl, Dortmund 2004 (=Dortmunder Mittelalter Forschungen 1) S. 117-137.

Gorissen 1973

Friedrich Gorissen, Das Stundenbuch der Katharina von Kleve, Analyse und Kommentar, Berlin 1973. (Faksimile siehe Plummer 1966.)

Guiffre 1894/1896

Jules Guiffre, Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416), 2 Bde., Paris 1894-1896.

Hamann 1923

Richard Hamann, Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal, in: *Belgische Kunstdenkmäler* 1, hrsg. von Paul Clemen, München 1923, S. 203-246.

Hartmann 1916

Ph. Hartmann, Repertorium Rituum. Übersichtliche Zusammenstellung der wichtigsten Ritualvorschriften für die priesterlichen Funktionen, Paderborn 1916.

Hasse 1941

Max Hasse, Der Flügelaltar. Diss. Berlin 1940, Dresden 1941.

Hasse 1961

Max Hasse, Bildwerke des mittleren 15. Jahrhunderts in Lübeck und Vadstena, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 1, hrsg. von Ferdinand Struttmann u. Gert von der Osten, Köln 1961, S. 187-200.

Hasse 1964

Max Hasse, Lübecker Maler und Bildschnitzer um 1500, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 3, hrsg. von Ferdinand Struttmann u. Gert von der Osten, Köln 1964, S. 285-318.

Heinrichs-Schreiber 1997

Ulrike Heinrichs-Schreiber, Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerei in Paris 1360-1420, Berlin 1997.

Heise 1918

Carl Georg Heise, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918.

Heise 1926

Carl Georg Heise, Lübecker Plastik, Bonn 1926.

Herzner 1995

Volker Herzner, Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms-Speyer 1995.

Hilger 1978

Hans Peter Hilger, André Beauneveu, Bildhauer und Maler, in: AK Köln 1978, Bd. 1, S. 43-49.

Hilger 1984

Hans Peter Hilger, Kleve und Burgund, in: AK Kleve 1984, S. 209-233.

Hinkey 1981

Douglas Murrell Hinkey, The Dijon Altarpiece by Melchior Broederlam and Jacques de Baerze,: A Study of its Iconographic Integrity. Phil. D. Diss., University of California, Los Angeles 1976, Ann Arbor (Mich.) 1981.

Hohenberger 1996

Nicole Hohenberger, Carolus 4 kompt binnen Dortmunde. Der Besuch Kaiser Karls IV. am 22. November 1377 in Dortmund, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Jenseitsvorstellungen und Sozialgeschichte im spätmittelalterlichen Dortmund, hrsg. von Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 12), Dortmund 1996, S. 44-51.

Hoogewerff 1936-1947

Godefridus Johannes Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, 5 Bde., Den Haag 1936-1947.

Hörsch 1997

Markus Hörsch, Anmerkungen zur Architektur der südlichen Niederlande in der Zeit der Burgunderherzöge, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 45-63.

Hotho 1855

Heinrich Gustav Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen 1, Geschichte der deutschen Malerei bis 1450, Berlin 1855.

Huizinga 1987

Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. u. 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hrsg. von Kurt Köster, Stuttgart (1911), 1975¹¹.

Hulin de Loo 1911

Georges Hulin de Loo, Heures de Milan, Brüssel/Paris 1911.

Huth 1967

Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt, 2. erw. Auflage 1967.

Jacobs, 1983

Friedrich Jacobs, Der Meister des Berswordt-Altars, Diss. Münster (=Göppinger Akademische Beiträge 117), Göppingen 1983.

Jacobs, F. 1986

Friedrich Jacobs, Conrad von Soest, Tafelbildmaler des internationalen Stils, in: Von Soest aus Westfalen: Wege und Wirken abgewanderter Westfalen im späten Mittelalter, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann, Paderborn 1986, S. 45–59.

Jacobs, L. 1986

Lynn F. Jacobs, Aspects of Netherlandish Carved Altarpieces: 1380-1530, Phil. D. Diss., New York University, Inst. of Fine Arts, 1986, Ann Arbor (Mich.) 1986.

Jacobs 1989

Lynn F. Jacobs, The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron, in: Art Bulletin 71, 2, 1989, S. 208-229.

Jacobs 1991

Lynn F. Jacobs, The Inverted 'T'-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture, in: Zs. f. Kunstgesch. 57, 1991, S. 33-64.

Jacobs 1998

Lynn F. Jacobs, Early Netherlandish Carved Altarpieces. 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing, Cambridge 1998.

Jászai 1982

Géza Jászai, Aspekte der monastischen Kunst in Westfalen - Eine Skizze, in: AK Münster 1982, S. 237-286.

Jászai 1998

Géza Jászai, Der spätmittelalterliche Hochaltar der katholischen Pfarrkirche St. Laurentius in Warendorf, in: Der Warendorfer Altar, hrsg. von der Pfarrei St. Laurentius, Warendorf 1998.

Jenni 1976

Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, 2 Bde., (=Wiener kunstgeschichtliche Forschungen), Wien 1976.

Jonathan 1992

Alexander J. G. Jonathan, Medieval Illuminators and their Methods of Work, London/New Haven 1992.

Journet 1963

René Journet, Deux retables du quinzième siècle à Ternant/Nièvre, in: Annales Littéraires de l'Université de Besançon 49, (=Archéologie 14), Paris 1963.

Jungmann 1962

Josef Andreas Jungmann, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde., Freiburg i. Br. u. a. 1962⁵.

Kamp 1997

Hermann Kamp, Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 29-45.

Keller 1965

Harald Keller, Der Flügelaltar als Reliquenschrein, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift für Theodor Müller, hrsg. von Kurt Martin, Halldor Soehner, Erich Steingraber u. a., München 1965, S. 125-144.

Keller 1969

Karl Keller, Zwei Stundenbücher aus dem geldrischen Herzogshause. Das Stundenbuch der Herzogin Maria und ihres Gemahls, Geldern 1969.

Kemperdick 1997

Stephan Kemperdick, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens. Turnhout 1997

Kemperdick/Sander 1997

Stephan Kemperdick u. Jochen Sander, Tafelmalerei, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 159-190.

Kemperdick 1999

Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden 1399/1400-1464, Köln 1999.

Kirchhoff 1982

Hans Georg Kirchhoff, Die Dortmunder Große Fehde 1388/89, in: Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte. Festschrift, hrsg. von Gustav Luntowski u. Norbert Reimann, Dortmund 1982, S. 107-128.

Klesse 1967

Brigitte Klesse, Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts (=Schriften der Abegg-Stiftung 1), Bern 1967.

Klug 2000

Martina Klug, Vom Märtyrer zum Stadtpatron. Entwicklung eines theologisch-kultischen Phänomens zum sozialen Faktor in der mittelalterlichen Stadt, in: Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Die mittelalterliche Stadt und ihr heiliger Patron, hrsg. von Thomas Schilp u. Beate Weifenbach, (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 15), Essen 2000, S. 25-33 und 176-178.

Klug 1/2000

Martina Klug, Der Chorneubau der Reinoldikirche im 15. Jahrhundert, Zeugnis politischer Ansprüche und memorialer Bezüge, in: Reinoldus – der heilige Patron des mittelalterlichen Dortmund (=Heimat Dortmund 1/2000), Dortmund 2000, S. 26-28.

Klug 2002

Martina Klug, Nicht nur ein Schatz im Himmelreich. Die Stiftungen und Schenkungen der Familie Berswordt, in: Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter, hrsg. von Andrea Zupancic und Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 18), Bielefeld 2002, S. 145-156.

Knippenberg 1955

Günther Knippenberg, Das Patriziergeschlecht der Berswordt und Dortmund, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 52, Dortmund 1955, S. 9-107.

König 1992

Eberhard König, Die Très Belles Heures de Notre-Dame des Herzogs von Berry. Kommentar zu Nouv. acq. lat. 3093 der Bibliothèque Nationale Paris, Luzern 1992.

König/Bartz/Giaccaria/Huot 1994

Eberhard König, Gabriele Bartz, Angelo Giaccaria u. P. François Huot, (OSB): Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch. RF 2022-2025, Département des arts graphiques, Musée du Louvre, Paris und Handschrift K.IV.29 Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, Luzern 1994.

König 1995

Eberhard König, Die „Très Belles Heures de Notre Dame“, eine datierte Handschrift aus der Zeit nach 1404, in: Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium (Löwen 7.-10. September 1993), hrsg. von Maurits Smeyers und Bert Cardon, Löwen 1995, S. 41-59 (=Corpus van Verluchte Handschriften of Illuminated Manuscripts, vol. 8, Low Countries Series 5).

König 1998

Eberhard König, Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians: Handschrift 78 B 12 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband zur Faksimile-Edition mit Beiträgen von Fedja Anzelewsky, Bodo Brinkmann u. Frauke Steenbock, Berlin 1998.

König/Bartz 1998

Eberhard König u. Gabriele Bartz, Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst, Stuttgart u. Zürich 1998.

König 2003

Eberhard König, Les Belles Heures du Duc de Berry, Acc. No. 54. 1. 1. Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York, Begleitband zur Faksimile-Edition, Luzern 2003.

Kreytenberg 1984

Gert Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984.

Kreytenberg 2000

Gert Kreytenberg, Orcagna Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz, Mainz 2000.

Krohm 1997

Hartmut Krohm, Die Bildhauerkunst des späten Mittelalters in den burgundischen Niederlanden, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 191-210.

Kurmann 1978

Peter Kurmann, Flandern und Brabant, in: AK Köln 1978, Bd. 1, S. 73-74.

Laabs 1997

Annegret Laabs, Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres, in: Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft 24, 1997, S. 71-86.

Lange 1990

Klaus Lange, Stadtrat und Ratschor. Der Neubau des Dortmunder Reinoldichores im 15. Jahrhundert, in: AK Essen 1990, Bd. 2, S. 241-245.

Lange 1990/1991

Klaus Lange, Überlegungen zur Baugeschichte der Dortmunder Reinoldikirche im 13. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 81/82, 1990/1991, S. 7-56.

Lange 2000

Klaus Lange, St. Reinoldi vor 1232. Bau- und kirchengeschichtliche Überlegungen zur Translationszeit des Dortmunder Stadtpatrons, in: Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Die mittelalterliche Stadt und ihr heiliger Patron, hrsg. von Thomas Schilp u. Beate Weifenbach (=Veröffentlichungen des Dortmunder Stadtarchivs 15), Essen 2000, S. 63-75 u. 184-186.

Lane 1984

Barbara G. Lane, The Altar and Altarpiece – Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York 1984.

Lane 1986

Barbara G. Lane, Flemish Paintings outside Bruges, 1400-1500. An annotated Bibliography, Boston/Mass. 1986.

Legner 1969

Anton Legner, Der Alabasteraltar aus Rimini, in: Städel-Jahrbuch NF 2, 1969, S. 101-168.

Liess 1998

Reinhard Liess, Der Heisterbacher Altar. Ein Frühwerk Stefan Lochners, Osnabrück 1998.

Lindemann 1956

Hans Lindemann, Der Wiederaufbau von St. Reinoldi, in: St. Reinoldi in Dortmund, hrsg. von Hans Lindemann, Dortmund 1956, S. 69-79.

Lübke 1853

Wilhelm Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853.

Luntowski 1982

Gustav Luntowski, Dortmund und die Hanse, in: Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte, Festschrift, hrsg. von Gustav Luntowski u. Norbert Reimann, Dortmund 1982.

Marijnissen/van Liefferinge 1967

Roger Marijnissen u. Herman van Liefferinge, Les retables de Rheinberg et de Hakendover, in: Jahrbuch. d. Rhein. Denkmalpflege 27, Kevelaer 1967, S. 75-89.

Marks/Morgan 1980

Richard Marks u. Nigel Morgan, Englische Buchmalerei der Gotik (1200-1500), München 1980.

Marrow 1991

James H. Marrow, Dutch Manuscript Painting in Context: Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany, in: Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10.-13. Dezember 1989), hrsg. von Koert van der Horst u. Johann-Christian Klamt (=Studies and Facsimiles of Netherlandish Illuminated Manuscripts 3), Doornspijk, 1991, S. 53-88.

Meiss 1967

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, 2 Bde., London/New York 1967.

Meiss 1968

Millard Meiss (mit Kathleen Morand u. Edith W. Kirsch), French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut master, London 1968.

Meiss 1974

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries, 2 Bde., London/New York 1974.

Meiss/Beatson 1974

Millard Meiss u. Elizabeth Beatson (Komm.), Die Belles Heures des Jean Duc de Berry in the Cloisters New York, München 1974.

Meyne 1959

Willi Meyne, Lüneburger Plastik des 15. Jahrhunderts, Lüneburg 1959.

Mersmann 1969

Wiltrud Mersmann, Jacques de Baerze und Claus Sluter, in: Aachener Kunstblätter 39, 1969, S. 149-159.

Michalak 1996

Tim Michalak, Der Chorneubau der Reinoldikirche des 15. Jahrhunderts als Memorialzeugnis, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Jenseitsvorstellungen und Sozialgeschichte im spätmittelalterlichen Dortmund, hrsg. von Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 12), Dortmund 1996, S. 54-69.

Monget 1-3

Cyprien Monget, La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Bourgogne, 3 Bde., Montreuil-sur-Mer 1898-1905.

Monsees 1995

Yvonne Monsees, Bemerkungen zu Segebodo Berswort und den Winkler Paramenten des 15. Jahrhunderts, in: Rheingau Forum 4, 1995, S. 67-71.

Morand 1991

Kathleen Morand, Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy, London 1991.

Müller 1966

Theodor Müller, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500, London 1966.

Müller 1970

Theodor Müller, Ein Beitrag zur niederländischen Altarplastik im frühen 15. Jahrhundert, in: Festschrift für Gert von der Osten, hrsg. von Horst Keller, Rainer Budde, Brigitte Klesse u. a., Köln 1970, S. 100-105.

Münzenberger/Beissel 1905

Ernst Franz August Münzenberger u. Stephan Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, 2 Bde., Frankfurt am Main 1885-1905.

Nash 1999

Susie Nash, Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens, Toronto 1999.

Nieuwdorp 1974

Hans M. J. Nieuwdorp, « Het huwelijk van de H. Maagd »: een Brussels retabelfragment uit het midden van de 15de eeuw, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 20 (=Bulletin der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1971, erschienen 1974, S. 7-24.

Nissen 1936

Robert Nissen, Die Münze in der Sterbekerze, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 21, 1936, S. 68-72.

Nissen 1937

Robert Nissen, Die spätgotischen Tafelgemälde in der Marienkirche zu Iserlohn (=Festschrift Iserlohn. 700 Jahre Stadt), Iserlohn 1937.

Nußbaum 1979

Otto Nußbaum, Die Aufbewahrung der Eucharistie (=Theophaneia, Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte d. Altertums 29, hrsg. von Theodor Klauser u. Ernst Dassmann), Bonn 1979.

Oexle 1983

Otto Gerhard Oexle, Die Gegenwart der Toten, in: Death in the Middle Ages, hrsg. von Hermann Braet u. Werner Verbecke (=Mediaevalia Lovaniensia Series 1, 9) Löwen 1983, S. 19-77.

Oexle 1994

Otto Gerhard Oexle, Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, in: Memoria und Memorialbild, hrsg. von Karl Schmid u. Joachim Wollasch (=Münstersche Mittelalterschriften 48), München 1984, S. 384-440.

Paatz 1936

Walter Paatz, Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360–1450, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 21, 1936, S. 49-68.

Paatz 1956

Walter Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956.

Paatz 1963

Walter Paatz, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte, Heidelberg 1963.

Paatz 1967

Walter Paatz, Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder, in: Abhandlungen d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., 67.1, Heidelberg 1967, S. 7-112.

Pächt 1933

Otto Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 2, 1933, S. 75-100.

Pächt 1948

Otto Pächt, The Master of Mary of Burgundy, London 1948.

Pächt 1984

Otto Pächt, Buchmalerei des Mittelalters, München 1984.

Pächt 1989

Otto Pächt, Van Eyck – Die Begründer der altniederländischen Malerei, hrsg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.

Panofsky 1951

Erwin Panofsky, The Rogier Problems, in: Art Bulletin 33, 1951, S. 33 ff.

Panofsky 1958 (dt. 2001)

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, 2 Bde., Cambridge / Mass. (1953), 1958², dt. Bearbeitung von Jochen Sander u. Stephan Kemperdick, Köln 2001.

Passavant 1841

J[ohann] D[avid] Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen in Deutschland vom 13^{ten} bis in das 16^{te} Jahrhundert, in: Kunstblatt 100, Jg. 23, Stuttgart/Tübingen 18.04.1841, S. 413-415.

Philipp 1987

Klaus Jan Philipp, Pfarrkirchen. Funktion, Motivation, Architektur, Marburg 1987.

Pickering 1953

Frederick P. Pickering, Das gotische Christusbild: Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen, Heidelberg 1953.

Pieper 1968

Paul Pieper, Der Coesfelder Altar, aus: Der Coesfelder und der Daruper Altar, in: Beiträge zur Landes- und Volkskunde des Kreises Coesfeld, Heft 8, Dülmen 1968, S. 11-40. (=Nachdruck des 1962 erschienenen Artikels, in: Westfalen 40, S. 241-271).

Pieper 2000

Paul Pieper, Das Stundenbuch der Katharina van Lorchorst und der Meister der Katharina von Kleve, in: Beiträge zur Kunstgesch. Westfalens, 2 Bde., hrsg. von Eva Pieper Rapp-Frick, Münster 2000.

Pilz 1970

Wolfgang Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970.

Pinder 1914

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Berlin 1914.

Plummer 1966

John Plummer, Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, hrsg. von John Plummer, Berlin 1966. (Kommentar s. Gorissen 1973).

Plummer 1982

The last Flowering, French Painting in Manuscripts. 1420-1530, New York, London 1982.

Prochno 2002

Renate Prochno, Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge. 1364-1477, Berlin 2002.

Quarré 1978

Pierre Quarré, Höhepunkte burgundischer Bildhauerkunst im späten Mittelalter, Würzburg 1978.

Randall 1970/1971

Richard H. Randall, Jr., A Flemish Altar Made for France, in: The Journal of the Walters Art Gallery 33/34, Baltimore 1970/1971, S. 9-33.

Reichel 1999

Andrea-Martina Reichel, Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms. (Diss. Berlin 1989), HTML-Version 1999.

<http://dochoost.rz.hu-berlin.de/dissertationen/kunstgeschichte/reichel-andrea/HTML/reichel.html>

letzter Zugriff: 2005.08.15

Reimann 1994

Norbert Reimann, Das Werden der Stadt, in: Geschichte der Stadt Dortmund, hrsg. v. Stadtarchiv Dortmund, 1994, S. 13-66.

Rensing 1954

Theodor Rensing, Zum Aufenthalt von Konrad von Soest in Frankreich, in: Westfalen 32, 1954, S. 235.

Rickert 1954

M. Rickert, Besprechung von F. Gorissen, Jan Maelwael und die Brüder Limburg, eine Nijmweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jahrhunderts, Vereeniging tot van Geldersche Geschiedenis, Bijdragen en medelingen 54, S. 153-221. In: The Art Bulletin, 1957, S. 73-77.

Ring 1923

Grete Ring, Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert, in: Belgische Kunstdenkmäler 1, hrsg. von Paul Clemen, München 1923, S. 269-291.

Ring 1949

Grete Ring, A Century of French Painting 1400 to 1500, London 1949.

Rinke 1982

Wolfgang Rinke, Erhaltene und verlorene Glasmalereien der Spätgotik in St. Reinold zu Dortmund. Ein Beitrag zur Dortmunder Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 74/75, Dortmund 1982/1983, S. 179-248.

Rinke 1985

Wolfgang Rinke, Kunst der Spätgotik in St. Reinoldi zu Dortmund, Dortmund 1985.

Rinke 2000

Wolfgang Rinke, Dortmunder Kirchen des Mittelalters, Fotografie: Gerhard P. Müller u. Josef H. Neumann, 3. überarb. u. erw. Auflage, Dortmund 2000 (1987¹).

Roggen 1934, Dijon

Domien Roggen, De twee retabels van de Baerze to Dijon, in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1, Antwerpen 1934, S. 91-106.

Roggen 1934, Hakendover

Domien Roggen, Het retabel van Hakendover, in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1, Antwerpen 1934, S. 108-121.

Roggen 1934, Halle

Domien Roggen, De Apostelen en de Aanbidding der drie Koningen in de St. Maartenskerk te Halle, in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1, Antwerpen 1934, S. 149-172.

Roggen 1955/1956

Domien Roggen, Prae-Sluterianse, Sluterianse, Post-Sluterianse Nederlandse Sculptur, in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 16, Antwerpen 1955/1956, S. 111-191.

Rößner 2000

Renée Rößner, Hansische Memoria in Flandern, Alltagsleben und Totengedenken der Osterlinge in Brügge und Antwerpen (13. bis 16. Jahrhundert), in: Hansekaufleute in Brügge 5, hrsg. von Werner Paravicini (=Kieler Werkstücke, Reihe D, Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters 15), Frankfurt u. a. 2000.

Roth 1967

Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin (1958), 1967².

Rübel 1913

Karl Rübel, Über eine bisher unbekannte Urkunde Kaiser Sigismunds von 1434 über die Dortmunder Freigrafschaft, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 22, Dortmund 1913, S. 277-285.

Rudolf 1957

Rainer Rudolf, Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens, in: Forschungen zur Volkskunde 39, Köln/Graz 1957.

Rüschenschmidt 1926

Anna Rüschenschmidt, Entstehung und Entwicklung des Dortmunder Pfarrsystems, sein Dekanat und Archidiakonat bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 33, Dortmund 1926, S. 55-128.

Scheer 1966

Stephen K. Scheer, The Sculpture of André Beauneveu. Diss. Yale University 1966.

Schilling 1961

Rosy Schilling, Das Langattock-Stundenbuch. Sein Verhältnis zu van Eyck und dem Vollender des Turin-Mailänder Stundenbuches, in: Walraf-Richartz-Jahrbuch 23, Köln 1961, S. 211-236.

Schilp 1989

Thomas Schilp, Zeit-Räume, aus der Geschichte einer Stadt, Ausstellung und Dokumentation des Stadtarchivs zur Geschichte der Stadt Dortmund im neuen Rathaus, Dortmund 1989.

Schilp 1994

Thomas Schilp, Die Reichsstadt 1250-1802, in: Geschichte der Stadt Dortmund, hrsg. v. Gustav Luntowski u.a., Dortmund, 1994, S. 69-211.

Schilp 2000

Thomas Schilp, Reinoldus, unser stat overster patroen und beschermer, in: Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Die mittelalterliche Stadt und ihr heiliger Patron, hrsg. von Thomas Schilp u. Beate Weifenbach (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 15), Essen 2000, S. 35-49 u. S. 178-181.

Schilp 2002

Thomas Schilp, Stadtkultur im spätmittelalterlichen Dortmund. Der Berswordt-Altar im Kontext spätmittelalterlicher Denk- und Handlungsformen, in: Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter, hrsg. von Andrea Zupancic u. Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 18) Bielefeld 2002, S. 13-68.

Schilp 2003

Thomas Schilp, Sakrale Topographie im mittelalterlichen Dortmund, in: Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter (=Dortmunder Mittelalter Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft, hrsg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bd. 2), Bielefeld, 2003, S. 37-56.

Schilp 2004

Thomas Schilp, Pro salute anime. Bedeutungsebenen der Jenseitsvorsorge in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte in der Zeit um 1400, hrsg. von Brigitte Buberl (=Dortmunder Mittelalter Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft, hrsg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bd. 1), Bielefeld 2004, S. 14-27.

Schmale 1982

Franz Josef Schmale, Die soziale Führungsschicht des älteren Dortmund. Beobachtungen und Überlegungen zur hochmittelalterlichen Stadtgeschichte, in: Dortmund. 1100 Jahre Stadtgeschichte. Festschrift, hrsg. von Gustav Luntowski u. Norbert Reimann, Dortmund 1982, S. 53-78.

Schmidt 1971

Gerhard Schmidt, Beiträge zu Stil und Oeuvre des Jean de Liège, in: Metropolitan Museum of Art Journal 4, 1971, S. 81-107.

Schmidt 1990

Gerhard Schmidt, Kunst um 1400, Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hrsg. von Götz Pochat u. Brigitte Wagner, Graz 1990, S. 34-49.

Schmidt 1995

Gerhard Schmidt, „Pre-Eyckian Realism“. Versuch einer Abgrenzung, in: Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium (Löwen 7.-10. September 1993), hrsg. von Maurits Smeyers u. Bert Cardon, Löwen 1995 (= Corpus van Verluchte Handschriften of Illuminated Manuscripts, vol. 8, Low Countries Series 5), 747-769.

Schwarz 1986

Michael Viktor Schwarz, Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert, Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des weichen Stils, Worms 1986.

Skubiszewski 1989

Piotr Skubiszewski, Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain, in: Le Retablé d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987), hrsg. von Christian Heck, Colmar 1989, S. 13-47.

Smeyers/Cardon 1991

Maurits Smeyers u. Bert Cardon, Utrecht and Bruges - South and North. 'Boundless' Relations in the 15th Century, in: Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10.-13. Dezember 1989), hrsg. von Koert van der Horst und Johann-Christian Klamt (= Studies and Facsimiles of Netherlandish Illuminated Manuscripts, 3), Doornspijk 1991, S. 89-108.

Smeyers 1993

Maurits Smeyers u. a., Naer natueren ghelike Vlaamse miniaturen voor van Eyck (ca. 1350-ca. 1420), Löwen 1993.

Smeyers/Cardon 1995

Maurits Smeyers und Bert Cardon (Hrsg.): Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad, Proceedings of the International Colloquium (Löwen 7.-10. September 1993), Löwen 1995 (=Corpus van Verluchte Handschriften of Illuminated Manuscripts, vol. 8, Low Countries Series 5).

Smeyers 1999

Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament, Stuttgart 1999.

Sosson 1978

Jean-Pierre Sosson, Flandern und Brabant, in: AK Köln 1978, Bd. 1, S. 73.

Stange 1938

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik 3, Norddeutschland in der Zeit von 1400 – 1450, München/Berlin 1938.

Stange 1957

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik 8, Schwaben in der Zeit von 1450-1500, München/Berlin 1957.

Stein 1906

Otto Stein, Die Reinoldikirche in Wort und Bild, Dortmund 1906.

Steinmetz 1995

Anja Sibylle Steinmetz, Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert, Diss. Phil. Köln 1993, Weimar 1995.

Steppe 1972

Jan Karel Steppe, Vlaamse kunst langsheen de bedevaartweg naar Sint-Jakob van Compostella, in: Vlaanderen, tijdschrift voor kunst en cultuur 126, Heft Mai/Juni, Ostende 1972, S. 145-149.

Sterling 1987

Charles Sterling, La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500. Bd. 1., Paris 1987.

Steyaert 1974

John William Steyaert, The Sculpture of St. Martin's in Halle and Related Netherlandish Works. Phil D. Diss., University of Michigan 1974, Ann Arbor (Mich.) 1975.

Steyaert 1994

John William Steyaert, Brabant. Beschouwingen over de stijlevolutie van de Bruesselse laat-gotische beeldhouwkunst, in: AK Gent 1994, S. 67-89.

Suckale/Weninger 1999

Robert Suckale/Matthias Weninger, Die Malerei der Gotik, hrsg. von Ingo E. Walter, Köln 1999.

Swarzenski 1921

Georg Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch 1, 1921, S. 167-213.

Tahon-Vanroose 1994

Monique Tahon-Vanroose, Aspecten van de laat-gotische beeldhouwkunst, in: AK Gent 1994, S. 13-30.

Thomas 1979

Marcel Thomas, Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry, München 1979.

Torkhild 1982

Hinrichsen Torkhild: Dortmund, Große Kunstführer 102, München/Zürich 1982.

Tripps 1998

Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998.

Troescher 1932

Georg Troescher, Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des 15. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1932.

Troescher 1940

Georg Troescher, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1940.

Troescher 1954

Georg Troescher, Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800, 2 Bde., Baden-Baden 1954.

Troescher 1966

Georg Troescher, Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen, 2 Bde., Berlin 1966.

Vandevivere 1972

Ignace Vandevivere, Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XV^e siècle au Musée de la « Quinta das Cruzes » de Funchal, in : Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 5, 1972, S. 67-80.

Vivier 1986

Martine Vivier, Le retable de la Passion d'Ambierle, Ambierle 1986.

Vlierden 2002

Marieke Van Vlierden, enkele retabelfragmenten uit het atelier van de Meester van het retabel van Hakendover – een eerste verkenning, in: Constructing Wooden Images. Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries Brüssel 25.-26.10.2002), hrsg. Von Carl Van de Velde, Hans Beeckman u.a., Brüssel 2005, S. 181-205.

Voegelen 1923

Mina Voegelen, Die Gruppenaltäre in Schwäbisch-Hall und ihre Beziehungen zur niederländischen Kunst, in: Münchener Jahrbuch d. Bildenden Kunst 13, 1923, S. 121-160.

de Vrij 1998

Marc Rudolf de Vrij, Vrancke van der Stockt en het retabel van Ambierle, in: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1998, S. 209-231.

Weber 1997

Andrea Weber, Duccio di Buoninsegna um 1255-1319, Köln 1997.

Weise 1929

Georg Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten 3, Renaissance und Frühbarock in Altkastilien, erster Halbband: Die Spätgotik in Altkastilien und die Renaissanceplastik der Schule von Burgos, Reutlingen 1929.

Weifenbach 1998,

Beate Weifenbach, Sankt Reinoldus in Dortmund. Ein Ritterheiliger aus philologischer Sicht, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 89, Dortmund 1998, S. 9-66.

Weifenbach 2000

Beate Weifenbach, Reinold und Widukind. Zwei aufständige Heilige in Westfalen, in: Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Die mittelalterliche Stadt und ihr heiliger Patron, hrsg. von Thomas Schilp u. Beate Weifenbach (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 15), Essen 2000. S. 51-62 u. 181-184.

Welzel 1997

Barbara Welzel, Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hrsg. von Birgit Franke u. Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 141-157.

Welzel 2003

Barbara Welzel, Das „Goldene Wunder“ im kulturgeschichtlichen Kontext, in: Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter. (=Dortmunder Mittelalter Forschungen 2), Bielefeld, 2003, S. 13-35.

Welzel 2004

Barbara Welzel, Paris-Dortmund, in: Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte in der Zeit um 1400, hrsg. von Brigitte Buberl (=Dortmunder Mittelalter Forschungen 1), Bielefeld 2004, S. 83-99.

Wieck 1988

Roger S. Wieck, The book of hours in Medieval art and life, London 1988.

Wildenhof 1974

Hilka Wildenhof, Der Wandel des Schnitzaltars vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts bis zum Ende des Weichen Stils. Diss. Frankfurt a.M.1973, Frankfurt a. Main 1974.

von Wilckens 1988

Leonie von Wilckens, Terminologie und Typologie spätmittelalterlicher Kleidung. Hinweise und Erläuterungen, in: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel Kleidung, (=10. Veröffentlichungen d. Inst. f. mittelalterliche Realienkunde Österr., Sitzungsbericht der Phil.-hist. Kl. d. Österr. Akad. d. Wissenschaft 511), Wien 1988, S. 47-57.

Winkler 1923

Friedrich Winkler, Die Nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Niederländischen Malerei, in: Belgische Kunstdenkmälern 1, hrsg. von Paul Clemen, München 1923, S. 247-268.

Winkler 1924

Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Holland und Belgien von 1400-1600, Berlin 1924.

Winkler 1925

Friedrich Winkler, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts – Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925.

von Winterfeld 1931

Louise von Winterfeld, Westfälisches Städtewesen und die Hanse, Velen 1931.

von Winterfeld 1936

Louise von Winterfeld, Drei Sonderuntersuchungen zur Geschichte der Dortmunder Bevölkerung im 15. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 17, Dortmund 1936, S. 131- 170.

von Winterfeld 1948

Louise von Winterfeld, Kleine Beiträge zu Conrad von Soest, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 47, Dortmund 1948, S. 5-21.

von Winterfeld 1956

Louise von Winterfeld, Aus der Geschichte der Reinoldikirche, in: St. Reinoldi in Dortmund, hrsg. von Hans Lindemann, Dortmund 1956, S. 16-39.

von Winterfeld 1956, Reinoldireliquien

Louise von Winterfeld, Die neuesten Forschungen über die Reinoldireliquien, in: St. Reinoldi in Dortmund, hrsg. von Hans Lindemann, Dortmund 1956, S. 41-44.

von Winterfeld 1977

Louise von Winterfeld, Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt Dortmund (1934), 1977⁶.

Wolf 1994

Norbert Wolf, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Figur und Raum, Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, hrsg. von Uwe Albrecht u. Jan von Bonsdorff in Zusammenarbeit mit Annette Hennig, Berlin 1994, S. 91-111.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002.

Wolfthal 1989

Diane Wolfthal, The beginnings of the Netherlandish canvas painting: 1400 – 1530, Cambridge 1989.

Woods 1996

Kim W. Woods, Five Netherlandish Carved Altar-pieces in England and the Brussels School of Carving c. 1470-1520, in: Burlington Magazine, Volume 138, Nr. 1125, Dez. 1996, S. 788-800.

Woronowa/Sterligov 2000

Tamara Woronowa und Andrej Sterligov, Westeuropäische Buchmalerei des 8.-16. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek, Sankt Petersburg, (1999) Augsburg 2000²

Zehnder 1981

Frank-Günter Zehnder, Der Meister der heiligen Veronika, Diss. Bonn 1974, St. Augustin 1981.

Zeman 1995

Georg Zeman, Studien zur Skulptur am Hof des Jean de Berry. Stilfragen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgesch. 48, 1995, S. 165-214.

Zimmermann 1979

Eva Zimmermann, Der spätgotische Schnitzaltar – Bedeutung, Aufbau, Typen, dargelegt an einigen Hauptwerken, Frankfurt a. Main 1979.

Zupancic 2000

Andrea Zupancic, Der heilige Reinoldus – Ikonographie und Rezeption. Das vielfältige Bild eines Heiligen vom Mittelalter bis in die Gegenwart, in: Reinoldus und die Dortmunder Bürgergemeinde. Die mittelalterliche Stadt und ihr heiliger Patron, hrsg. von Thomas Schilp u. Beate Weifenbach (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 15), Essen 2000, S. 77-100 u. 186-187.

Zupancic/Schilp 2002

Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter, hrsg. von Andrea Zupancic u. Thomas Schilp (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund 18), Bielefeld 2002.

